U.PORTO
FLUP FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DO PORTO

MESTRADO EM HISTÓRIA E PATRIMÓNIO
RAMO MEDIAÇÃO CULTURAL

O Museu como lugar de narrativa
Os casos do MNAC e do CAM após o 25 de Abril de 1974

Juliana Alexandra Oliveira Alves

M

2026

Juliana Alexandra Oliveira Alves

O Museu como lugar de narrativa
Os casos do MNAC e do CAM após o 25 de Abril de 1974

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em História e Património orientada pela Professora Doutora Alice Duarte

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Ano 2026

Este trabalho está licenciado ao abrigo de uma licença CC BY 4.0

Sumário

Declaração de honra / *Declaration of Honour*.....5

Agradecimentos.....6

Resumo.....8

Abstract.....9

Índice de Figuras.....10

Lista de abreviaturas e siglas.....11

Introdução.....13

Capítulo 1 Enquadramento Teórico: Património, Musealização e Públicos.....19

1.1.O Património.....19

1.2. O Museu.....30

Capítulo 2 Narrativas Expositivas e Museus de Arte.....40

2.1. O conceito de narrativa.....40

2.2. O museu de arte enquanto espaço de construção de narrativas.....44

Capítulo 3 A Museologia da Arte em Portugal: contextos históricos e transformações institucionais.....56

3.1. A emergência do museu de arte em Portugal.....56

3.2. Da crise da I República à consolidação do Estado Novo.....62

3.2.1. A Censura, a Política do Espírito e a Regulação Artística.....64

3.2.2. A Democratização do Museu de Arte em Portugal após o 25 de Abril de 1974.....69

Capítulo 4 Análises do MNAC e do CAM: história institucional, coleção e narrativas.....78

4.1. Criação e institucionalização do MNAC.....78

4.2 Os Primeiros 50 anos do MNAC: entre a tradição e a modernidade.....81

4.2.1 Carlos Reis e a fundação do MNAC.....81

4.2.2. Columbano Bordalo Pinheiro e a resistência do naturalismo.....86

4.2.3. Adriano de Sousa Lopes: entre a tradição e a abertura ao modernismo.....87

4.2.4. Diogo de Macedo e a renovação do MNAC.....92

4.2.5. Os Anos de Eduardo Malta.....98

4.2.6. Maria de Lourdes Bártholo: direção do MNAC durante a transição democrática 102

4.2.7. Raquel Henriques da Silva, Pedro Lapa e a revitalização do MNAC.....106

4.3 A Fundação Calouste Gulbenkian e o Centro de Arte Moderna.....113

Conclusão ……122

Referências Bibliográficas ……126

Declaração de honra / *Declaration of Honour*

Declaro que a/o presente tese/dissertação/relatório é de minha autoria e não foi utilizada/o previamente noutro curso ou unidade curricular, desta ou de outra instituição. As referências a outros autores (textos, trabalhos, ideias) respeitam escrupulosamente as regras de atribuição de autoria e encontram-se devidamente indicadas no texto e nas referências bibliográficas, de acordo com as normas de referenciação. Tenho consciência de que a prática de plágio e auto-plágio constitui um ilícito académico.

I hereby declare that this thesis/dissertation/report is of my authorship and has not been used previously in another course, degree, curricular unit or subject, at this or any other institution. References to other authors (statements, ideas, thoughts) scrupulously respect the rules of attribution and are duly indicated in the text and bibliographical references, in accordance with the rules of referencing. I am aware that the practice of plagiarism and self-plagiarism is an academic offence.

Declaro, ainda, não utilizei ferramentas de inteligência artificial generativa (chatbots baseados em grandes modelos de linguagem) para realização de parte(s) da/o presente tese/dissertação/relatório, encontrando-se todas as interações (prompts e respostas) transcritas em anexo ao trabalho.

I further declare that I have not used generative artificial intelligence tools (chatbots based on large language models) to carry out part(s) of this thesis/dissertation/report, and that all interactions (prompts and responses) have been transcribed in the annex to this work.

Porto, setembro 2026

Juliana Alves

Agradecimentos

Esta dissertação vem encerrar um longo percurso, que apesar de ser fruto de trabalho individual, seria impossível sem o enorme sistema de apoio que me acompanhou ao longo destes anos.

À Professora Alice, a quem reservo este primeiro agradecimento, por ter aceite orientar esta dissertação e pela gigantesca paciência para lidar com todas as minhas dúvidas, hesitações, mudanças de planos e, inevitavelmente, algumas neuroses. Mais do que toda a orientação, agradeço-lhe a confiança e paciência com que me ajudou a chegar até aqui.

Aos meus pais, que me deram asas para voar. Por permitirem que construísse o meu próprio caminho, por ampararem todas as quedas e por me darem liberdade para tentar errar e voltar a tentar. Obrigado por serem presença constante, mesmo nos momentos em que este trabalho parecia não ter fim. Por me terem dado o apoio necessário para a conclusão deste mestrado, agradeço-vos a fé permanente e pôr-me lembrarem que não preciso de fazer este caminho sozinha.

Ao meu avô Mário e à minha avó Rosa, pelo lugar gigante que ocupam no meu peito. Ao meu avô, pela presença, pelo carinho incondicional e por tudo aquilo que, de forma mais ao menos silenciosa me foi dando ao longo da vida. À minha avó, que não viveu para ver este momento, mas que me ensinou a sonhar e a acreditar que o mundo pode ser o que eu quiser, desde que esteja disposta a trabalhar para isso. Por tudo isto e muito mais não podia deixar de lhes agradecer.

Ao Bernardo, um agradecimento particularmente especial. Ele que foi talvez o maior impulsionador da escolha deste mestrado, e por consequência de todo o caminho que começou a partir desta decisão. Obrigado por todas as conversas, pela companhia, e por estares presente desde o primeiro momento. Sem ti esta decisão, este trabalho e tudo o que estes me trouxeram, nunca teriam acontecido.

A todos os amigos que marcaram estes anos, aos que estiveram mais perto e aos que, mesmo longe, sempre estiveram presentes.

Finalmente, a todos os que, de uma forma ou outra, contribuíram para que esta dissertação chegasse ao fim. Porque nenhum trabalho é verdadeiramente produto de uma só pessoa.

A todos a minha imensa gratidão.

Resumo

A presente dissertação procura compreender o panorama do museu de arte contemporânea em Portugal após a revolução de 25 de Abril de 1974. Partindo da ideia do museu enquanto dispositivo discursivo e agente ativo na construção de significados atribuídos por narrativas expositivas, procura compreender o papel desta instituição na interpretação, legitimação e representação da arte contemporânea no contexto democrático. A investigação foca-se na análise de dois estudos de caso: o Centro de Arte Moderna (CAM), da Fundação Calouste Gulbenkian, e o Museu Nacional de Arte Contemporânea (MNAC), cujas análises permitem uma leitura comparativa entre duas realidades institucionais: uma de natureza fundacional e privada e outra de domínio estatal. Esta comparação visa permitir alcançar alguma compreensão do impacto que os respetivos enquadramentos institucionais têm na organização, disposição e interpretação de objetos artísticos, que contribuem para a multiplicidade de narrativas construídas em torno da arte contemporânea. O enquadramento teórico articula contributos da museologia crítica e da teoria crítica do património e dos estudos culturais para a compreensão do papel do museu de arte contemporânea em Portugal, enquanto espaço de legitimação de leituras historiográficas da arte contemporânea e da memória coletiva do regime democrático.

Palavras-chave: Museu de Arte Contemporânea; Portugal; Revolução dos Cravos; Museologia Crítica; Narrativas Expositivas

Abstract

This dissertation tries to understand the landscape of contemporary art museum in Portugal following the Carnation Revolution of 25th April 1974. Starting from the premise of the museum as a discursive tool and an active agent in the construction of meaning through exhibition narratives, it seeks to understand the role of this institution in the interpretation, legitimisation, and representation of contemporary art within the democratic context. The research focuses on the analysis of two case studies: the Centro de Arte Moderna (CAM), part of the Gulbenkian Foundation, and the Museu Nacional de Arte Contemporânea (MNAC). These case studies enable a comparative analysis of two distinct institutional models: one a private foundation and the other a statal institution. This comparison aims to explore the extent to which their respective institutional frameworks shape the organization, display, and interpretation of artworks, thereby contributing to the plurality of narratives constructed around contemporary art. The theoretical framework draws upon critical museology, critical heritage theory and cultural studies to examine the role of the contemporary art museum in Portugal as a space for legitimising historiographical interpretations of contemporary art and the construction of the collective memory of the democratic regime.

Key-words: Contemporary Art Museum; Portugal; Carnation Revolution; Critical Museology; Exhibition Narratives

Índice de Figuras

Figura 1: Cartaz do protesto *Enterro do Museu Nacional de Soares dos Reis*, 1974……xx

Figura 2: Planta do MNAC 1936……xx

Figura 3: Planta do MNAC 1945……xx

Lista de abreviaturas e siglas

AGPA ……Associação Portuguesa das Galerias de Arte

ANTT…….. Arquivo Nacional da Torre do Tombo

AOS ……..Arquivo Oliveira Salazar

ARCO ……..Arte Contemporánea – Feira Internacional

CAC ……..Centro de Arte Contemporânea

CAM …… Centro de Arte Moderna

CEE …… Comunidade Económica Europeia

DAP …… Discurso Autorizado do Património

D.G ……..Diário do Governo

DGAC …… Direção-Geral dos Assuntos Culturais

DGEMN …….. Direção Geral dos Monumentos Nacionais

DGESBA ……Direção-Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes

FIAC ……..Foire Internationale d' Art Contemporain

FLUP…….. FACULDADE de letras da universidade do porto

ICOM …….. Conselho Internacional de Museus

IPM ……Instituto Português dos Museus

MNAA ……Museu Nacional de Arte Antiga

MNAC …….. Museu Nacional de Arte Contemporânea

MNSR …….. Museu Nacional Soares dos Reis

PIDE ……Polícia Internacional e de Defesa do Estado

PREC ……..Processo Revolucionário em Curso

RPM ……Rede Portuguesa de Museus

SEC ……..Secretaria do Estado e da Cultura

SNBA ……Sociedade Nacional de Belas Artes

SPN …… Secretariado de Propaganda Nacional

UNESCO …… Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

U.P……. UNIVERSIDADE DO PORTO

U. PORTO ……. UNIVERSIDADE DO PORTO

Introdução

A abordagem do museu de arte contemporânea, em Portugal, após o 25 de abril de 1974 implica, de modo inevitável, que se discutam transformações. Transformações estas que não se prendem apenas com as esferas institucionais ou administrativas, mas que integram alterações mais amplas no modo como a arte é conceptualizada, bem como no sector da oferta cultural e de todos os responsáveis pela sua administração e legitimação. A Revolução dos Cravos não foi responsável somente pela reconfiguração do domínio político, mas também pela restruturação das práticas artísticas, contestando os modelos anteriores e estabelecendo novas formas de relação entre a produção artística, as instituições e os seus visitantes.

Nesse enquadramento torna-se difícil sustentar o entendimento do museu de arte como espaço neutro de conservação e apresentação. Aliás, este afirma-se como espaço passível de múltiplas leituras, onde se constroem inúmeras narrativas e são estabelecidas determinadas interpretações da arte. Desde os objetos artísticos colocados em exposição, à forma como estes são expostos e às relações criadas por essa articulação objeto-espaço, passando pelos discursos expressamente ou implicitamente elaborados e pela sua receção pelos visitantes, todas estas questões não podem ser desagregadas dos seus respetivos contextos históricos e ideológicos e das instituições que as operam. Esta dissertação parte exatamente desta premissa, tendo como proposta a compreensão do impacto e dos efeitos do 25 de Abril de 1974 no museu de arte contemporânea em Portugal. Mais do que apenas listar uma série de mudanças institucionais, interessa neste caso encarar como essas mudanças se inscrevem em renovadas narrativas expositivas. Ou seja, dar conta das novas formas pelas quais a arte é organizada, apresentada e tornada acessível. Para isso, a análise inscreve-se dentro de três pilares estruturantes fundamentais, que orientam a leitura dos dois estudos de caso selecionados. Em primeiro lugar, a sua dimensão institucional, focada na organização, enquadramento político e modelos de gestão do museu, enquanto estrutura sociocultural inserida no respetivo contexto histórico. Em segundo lugar, a dimensão discursiva e expositiva, que engloba as narrativas construídas nas exposições, pelas opções curatoriais e pelos modos de apresentação dos objetos artísticos enquanto

produtores de significados. Em terceiro lugar, a dimensão ideológica referente à construção de memória coletiva ou social, pela qual procuro compreender a responsabilidade do museu na construção, legitimação ou contestação de determinadas leituras do passado social e artístico, através dos processos de seleção, hierarquização e omissão de obras e artistas. Com isto não concebo estas três dimensões como compartimentos estanques, mas, antes, como eixos interdependentes de leitura, cuja articulação permitirá alcançar uma abordagem abrangente das continuidades e ruturas que marcaram o museu de arte nas balizas temporais em análise: antes e depois do 25 de Abril de 1974. Em termos concretos, esta grelha de análise é aplicada a dois estudos de caso – o Centro de Arte Moderna (CAM), da Fundação Calouste Gulbenkian, e o Museu Nacional de Arte Contemporânea (MNAC), cuja escolha não foi meramente casual ou arbitrária. Um dos fatores impulsionadores da mesma foi o facto da constituição de ambas as instituições anteceder o 25 de Abril de 1974, o que as torna alvos ideais para a análise das continuidades e ruturas que possam ter ocorrido neste período de análise. Acresce a este fator de escolha, um outro: os seus modelos institucionais distintos, onde encontramos, de um lado, uma fundação de natureza privada, e, do outro, uma instituição de tutela estatal. Esta dualidade institucional possibilita a realização de um estudo comparativo de particular relevância para os propósitos desta dissertação, na medida em que permite verificar o modo como diferentes enquadramentos institucionais interferiram ou condicionaram a construção das narrativas e discursos criados e difundidos. Quanto às balizas temporais desta investigação, elas atendem a dois períodos: um primeiro, que recua ao tempo anterior ao 25 de Abril, compreendendo o contexto social e artístico-museológico até ao Estado Novo, e um segundo, que se estende de 1974 até aproximadamente ao final da primeira década do século XXI. Atender ao primeiros deste períodos cronológicos foi condição necessária para poder compreender as subsequentes mudanças e linhas de rutura; e o prolongamento do segundo período visou dar tempo para que estas mesmas mudanças se fizessem sentir de forma consistente, e, em simultâneo, evitar a sobreposição de dinâmicas particulares introduzidas pela crise económica internacional de 2008, que não deixaria de parte o setor artístico. Esta delimitação cronológica permite, assim, centrar

a análise nas transformações estruturais que ocorreram no período pós-revolucionário, articulando-as, contudo, com o período antecessor e evitando a sua leitura enviesada pela interferência de outros fatores de natureza distinta. Pela análise de dois contextos institucionais distintos, ilustrados pelos dois estudos de caso, procuro compreender de que modo, em Portugal, o museu de arte contemporânea atuou, e continua a atuar, na produção de discursos e narrativas sobre a arte e a criação artística, não sendo, mero espaço de exposição, mas dispositivo ativo na produção de sentido. Para alcançar estes objetivos, a base teórica da dissertação é enquadrada pela designada Nova Museologia e pela Teoria Crítica do Património, que têm como ponto de partida fundamental a ideia de que o museu e o património são construções socioculturais, e que interessa, portanto, considerá-las não apenas como instâncias autojustificadas e detentoras de valor intrínseco, mas relacionando-as com a respetiva capacidade institucional e, sobretudo, enquanto dispositivos produtores de significados. Assim, o que aqui proponho não é uma comparação de dados factuais ou objetivos, mas uma análise interpretativa capaz de dar conta das construções de sentido levadas a cabo pelas práticas do museu de arte contemporânea e pelos respetivos processos de patrimonialização.

Metodologia

Quanto à metodologia adotada, esta assenta numa abordagem qualitativa e interpretativa, suportada em grande parte por uma análise documental que se concretiza através de uma leitura crítica de fontes institucionais, curatoriais e expositivas. Essa análise documental integra a consulta de catálogos de exposições, textos institucionais, materiais curatoriais e discursos produzidos pelas próprias instituições. Mais do que fontes meramente descritivas, estes materiais são entendidos como parte ativa dos processos de construção discursiva do museu, permitindo compreender como são formuladas as narrativas expositivas, como é feita a sua organização e legitimação no interior do respetivo enquadramento institucional. No contexto português, essa documentação é atravessada pelos contributos de autores como João Chuva, Raquel Henriques da Silva, Alexandre Melo e José Mattoso, cujas reflexões enquadram, não apenas a evolução da esfera museológico-artística

portuguesa no período pós-25 de Abril, mas de igual modo os amplos processos anteriores de construção histórica da identidade e memória coletiva nacional.

Em termos globais, é adotada uma estratégia de estudos de caso, que procura concretizar uma análise aprofundada das opções de cada uma das instituições, de forma a que através delas seja possível alcançar uma imagem panorâmica das mudanças ocorridas em Portugal no museu de arte. Como tem vindo a ser realçado, as escolhas do CAM e do MNAC não foram arbitrárias, mas sim feitas em prol da observação de duas trajetórias institucionais distintas: uma de natureza fundacional e privada, e, outra, de tutela estatal. As duas instituições permitirão ainda confrontar dois modos diferentes, no contexto português, de construção e legitimação de narrativas expositivas.

A análise desenvolvida privilegia uma leitura das narrativas expositivas enquanto construções discursivas que articulam objetos artísticos, espaços, produção literária e estratégias curatoriais. O foco do estudo não cai apenas sobre a dimensão material da exposição, mas, sim e sobretudo, sobre a sua organização e a representação produzida, que veicula determinada experiência museológica e discurso. Não devendo esse discurso ser encarado como neutro, as narrativas expositivas são tidas como estruturas produtoras de sentido e carregadas de poder, através das quais o museu comunica determinado discurso aos seus visitantes. Neste sentido, a exposição é equacionada como um dispositivo narrativo complexo, que, através de diversas decisões curatoriais, políticas institucionais e contextos históricos e ideológicos particulares, materializa leituras específicas acerca das expressões artísticas em exposição.

Será ainda fundamental reconhecer que qualquer investigação deste tipo carrega limitações inerentes ao seu enquadramento metodológico. A opção por uma abordagem qualitativa e centrada em estudos de caso implica, por um lado, a dependência parcial em relação a fontes institucionais, o que leva à necessidade de adoção de uma leitura mais crítica desses materiais, uma vez que estes não traduzem apenas e de modo objetivo a respetiva realidade museológica, mas também participam ativamente na sua construção discursiva. Entendo que estas limitações não reduzem a validade da presente investigação, mas de qualquer modo, devem ser especialmente

consideradas para que possa ser efetuada uma leitura atenta das condições de produção dos discursos analisados e para que o leitor compreenda que assim se procedeu.

Concluindo, esta investigação encontra-se centrada em torno do conceito de narrativa expositiva, tendo-a como sua pedra angular e eixo condutor. Entende-se, portanto, que a narrativa expositiva pode ser entendida como o conjunto de estratégias pelas quais o museu de arte organiza e torna tangível o seu discurso sobre a arte, os objetos artísticos, o espaço em que estes se inserem, os textos produzidos em torno de tudo isto e os dispositivos de mediação que os aproximam do visitante. Trata-se, por isso, de uma deslocação do olhar fixado no objeto artístico isolado para uma visão mais alargada, que engloba o sistema de relações em que este se encontra inserido, reconhecendo o museu de arte para além da sua aparente neutralidade, para que, finalmente, se possa equacioná-lo como um agente ativo na produção de sentidos, pela qual são vinculadas múltiplas valorizações, hierarquias e modos de visibilidade.

Em termos concretos, esta abordagem e seus objetivos resultaram numa estrutura de quatro capítulos, além da presente introdução e da conclusão. O Capítulo 1 aborda o enquadramento teórico da investigação, apresentando os principais conceitos da Nova Museologia, da Teoria Crítica do Património e dos Estudos Culturais. O Capítulo 2 discute o conceito de narrativa museológica e o museu enquanto espaço de construção de narrativas. O Capítulo 3 atende à contextualização histórica e às transformações institucionais da museologia da arte em Portugal, com um foco particular nas transformações provocadas pelo 25 de Abril de 1974. E, por fim, o Capítulo 4 debruça-se sobre o Museu Nacional de Arte Contemporânea e sobre o Centro de Arte Moderna, da Fundação Calouste Gulbenkian, analisando os seus percursos institucionais e respetivas narrativas expositivas.

Capítulo 1
Enquadramento Teórico: Património, Musealização e Públicos

1.1. O Património

Discutir o património é, em grande parte, discutir uma ficção. Não quero com isto insinuar que o discurso patrimonial possa ser entendido pelos mesmos parâmetros de análise que podem, por exemplo, ser compreendidas as grandes obras ficcionais de Tolstoy ou Austen, mas sim, que, pela natureza do processo sociocultural de seleção dos seus itens, o património possui uma dimensão ficcional, já que a sua valorização não depende de nenhuma característica intrínseca dos bens em questão. Traduzindo melhor esta ideia, pode considerar-se que a patrimonialização constitui um processo, que, pela sua natureza de constante construção e desconstrução, interpretação e reinterpretação de valores, pode ser em última instância considerada um ato de criação – um exercício de ficção sociocultural pelo qual se procura moldar e reformular o passado à luz do entendimento ou objetivos contemporâneos.

Impõe-se, assim, uma questão crucial, já colocada por Chuva (2020, p. 17): como desbravar o caminho para abordar "um termo polissémico, qualificado de forma diversa ao longo da história, inserido em diversas políticas públicas de memória e, atualmente, amplificado e apropriado por modas e pelo mercado". Tomando como ponto de partida esta dimensão mutável do património segundo os seus contextos sociais e políticos de utilização, compreende-se facilmente que a própria construção discursiva do património é, em si, uma parte fundamental e integrante dos processos culturais que o constituem. A prática da patrimonialização, para lá do evidente exercício de seleção de bens passíveis de receberem este tratamento, engloba também os protocolos empregues para a sua gestão e conservação, bem como todas as técnicas e procedimentos adotados por diversos profissionais, como: gestores patrimoniais, arqueólogos, arquitetos, curadores e outros técnicos especializados. Além disto, é fundamental compreender que, nestes processos de construção de significados e identidades, a patrimonialização também pode assumir uma dimensão económica e/ou de lazer (Smith, 2006).

Se o processo de patrimonialização assenta numa construção de significados e valores, importa compreender que estes não são meramente abstratos, mas tomam forma e são continuamente produzidos, organizados e comunicados através de instituições patrimoniais, sendo particularmente evidentes no museu de arte. Através das opções curatoriais, dos percursos propostos, das relações construídas entre objetos artísticos, o museu produz discursos e representações sobre arte e património. O modo como estes discursos e representações são estruturados e comunicados será designado ao longo desta dissertação por *narrativas expositivas*.

Adotando este ponto de partida, pode-se considerar que as narrativas expositivas são uma das mais evidentes formas de materialização dos discursos patrimoniais. Porém, para compreender como o museu de arte adquiriu esta capacidade de produção e legitimação patrimonial de determinadas leituras da arte e do património, importa analisar o próprio processo de construção do conceito de património e dos processos que levaram à sua institucionalização.

O conceito de património amplamente adotado na contemporaneidade, deve ser entendido como um produto da Modernidade europeia[1]. A afirmação desse novo modelo de sociedade implicou uma série de transformações políticas e sociais que culminaram na Revolução francesa, bem como em enormes transformações técnicas materializadas pela Revolução Industrial. É nesse conturbado e inovador contexto de mudanças que começam a ser definidos os contornos da noção moderna de património, verificando-se o seu reconhecimento institucional enquanto construção física e de relevo capaz de representar a Nação (Souza e Crippa, 2011, p. 238). No caso de França, este processo de legitimação institucional consolidar-se-á em 1837, através da criação da primeira Comissão dos Monumentos Históricos. Este organismo tutelar, assinala a génese da institucionalização da preservação patrimonial, que, pela primeira vez,

[1] Para os efeitos desta dissertação, entendo a Modernidade, não como o estrito período temporal delimitado entre o final da Idade Media e a Revolução Francesa, mas como um modelo de sociedade, cujas características, tendo começado a emergir na Europa após a Idade Média, se foram acentuando e estendendo ao resto do mundo, mantendo-se, contudo, vigentes até à contemporaneidade (Santos Silva, 2002, p. 15).

categoriza o que seria designado como *património histórico*, através da divisão dos bens classificáveis em três grandes categorias: remanescentes da Antiguidade, edifícios religiosos da Idade Média e castelos (Choay, 2006, p. 5-12).

Nascia, assim, a noção de *património histórico*, que se manterá operacional durante mais de um século. Esta primeira definição do conceito de património nasceu, então, como fruto do desejo de fornecer ao povo francês, através da classificação como património de construções presentes no seu território nacional, um sentimento da existência de um passado comum e de uma identidade nacional enraizada nesse mesmo passado (Falci, 2024).

Essa primeira conceção do conceito foca-se sobretudo na dimensão material dos bens, ou seja, os bens tidos como passíveis do processo de patrimonialização eram selecionados pela sua singularidade e excepcionalidade, pela sua monumentalidade e virtuosismo artístico, pela sua antiguidade, assim entendidos serem capazes de mostrar uma imagem enaltecedora dos recém-formados Estados-nação. Nesta primeira fase, o património emerge no seio de elites burguesas intelectuais e ao serviço das narrativas identitárias que as mesmas procuravam legitimar, sendo, como consequência, um património das elites e para as elites. Por consequência, as experiências, tradições e narrativas das restantes camadas sociais eram, maioritariamente, ignoradas ou tidas como irrelevantes no processo de patrimonialização. De forma muito sucinta, pode-se dizer que, neste período, o património era entendido exclusivamente na sua dimensão material, como um conjunto de monumentos, obras de arte e edifícios históricos de valor excecional, excecionalidade essa atribuída aos seus méritos artísticos e históricos como de natureza intrínseca.

Entretanto, de forma gradual, vão-se evidenciando as limitações dessa primeira noção de património, bem como o seu fundamental desajuste para expressar as dinâmicas complexas próprias da esfera sociocultural. Como já foi referido, porque se trata de uma construção social, longe de ser permanente e constante, o património ou a ideia do que pode ser património vai sofrendo sucessivas reconstruções, redefinições e ampliações, para que seja capaz de acompanhar as transformações verificadas nas esferas políticas, sociais e académicas. Quando aquela formulação começa a ser posta em causa é porque

se compreende que a dimensão meramente material do património não seria suficiente, que o valor do património não reside apenas no objeto ou monumento, mas também, e sobretudo, no significado que estes têm para as comunidades em que se inserem.

Esta mudança de paradigma também não poderia existir sem o novo contexto da segunda metade do século XX, que trouxe consigo uma série de transformações sociais, políticas, e também culturais. Após a II Guerra Mundial e os crescentes processos de descolonição europeia, compreendeu-se a importância do tratamento igualmente digno para todas as culturas, tornando-se obsoleta a visão eurocêntrica que insistia na distinção entre culturas e povos "primitivos" e "civilizados". Em simultâneo, também se começou a questionar os critérios de seleção do património. Até aí, com a noção de património histórico, privilegiou-se quase em exclusivo as expressões culturais associadas às elites, religiosas e intelectuais, sendo, por consequência, excluídas todas as expressões pertencentes às classes operárias, populações rurais e minorias. Com uma nova e alargada perspetiva dá-se um alargamento daquilo que poderia ser passível de ser considerado património. Passarão a ser considerados rituais, ofícios artesanais, paisagens, gastronomia, línguas, etc., sendo feita uma transição clara de uma formulação de património como centrada na dimensão material para outra mais abrangente, que inclui as suas qualidades e dimensões imateriais. Essa mudança de paradigma traduz-se, então, na passagem da noção de património histórico para *património cultural*.

Por outro lado, a rápida transformação sentida neste período, impulsionada sobretudo pela industrialização, urbanização, avanços tecnológicos e expansão dos meios de comunicação, leva ao desaparecimento de muitas tradições e modos de vida ancestrais. Perante o seu possível desaparecimento surge como imperativo criar medidas de proteção que não abranjam apenas monumentos, mas que englobem também as práticas culturais, os saberes e os modos de vida das comunidades. Isso conduzirá também a que não sejam apenas preservados bens do passado, mas seja também garantida a transmissão de elementos, materiais e imateriais, relevantes para a construção contemporânea de identidades coletivas.

Para compreender a abrangência e importância destas reformulações da noção de património, sobretudo da sua transição de *património histórico* para *património cultural*, será relevante analisar algumas etapas que considero particularmente ilustrativas. Em primeiro lugar posso destacar, por exemplo, a Carta de Atenas, um documento internacional redigido em 1931, durante a Conferência Internacional de Atenas sobre o Restauro dos Monumentos Históricos, que se realizou sob a coordenação do Conselho Internacional de Museus, organismo ligado à então Sociedades das Nações. Nesse congresso foram aprovadas sete resoluções principais, que constituem a denominada Carta de Restauro de Atenas, estabelecendo os princípios gerais para a conservação dos monumentos, de modo a assegurar a sua continuidade para poderem ser usufruídos como expressões de "Civilização (…) no seu mais elevado grau". Pode-se dizer que esta Conferência marca um dos primeiros esforços de cooperação internacional e coletiva para a definição de princípios comuns a serem aplicados na preservação do então definido como património histórico[2].

Um segundo momento relevante dá-se em 1945, com a Conferência das Nações Unidas, realizada em Londres. Este momento, que marcou o período imediatamente após a II Guerra Mundial, reuniu 44 delegações com o propósito de criar uma organização que deveria ter como propósito encarnar uma verdadeira cultura da paz com uma metodologia clara para a promoção da mesma. Estabelece logo no seu primeiro artigo que a "solidariedade intelectual e moral da humanidade" deveria ser o principal meio para evitar um novo conflito à escala mundial[3]. Neste primeiro artigo são identificáveis

[2] As sete resoluções da Carta de Atenas são: 1. Devem ser criadas organizações internacionais de carácter operativo e consultivo na área do Restauro; 2. Propostas de projetos de Restauro devem ser submetidas a crítica fundamentada, para prevenir erros que causem perda de características e valor histórico nas estruturas; 3. Os problemas de preservação dos sítios históricos devem ser resolvidos legislativamente ao nível nacional em todos os países; 4. Sítios escavados que não sejam submetidos e programas imediatos de restauro devem ser recobertos para proteção; 5. As técnicas e materiais modernos podem ser usadas no trabalho de restauro; 6. Os sítios históricos devem merecer estritas medidas de custódia e proteção; 7. Uma atenção particular deve incidir sobre as zonas de proteção dos sítios históricos.

[3] Artigo 1. Finalidade e Funções: 1.1. A finalidade da Organização é contribuir para a paz e segurança, promovendo a colaboração entre as nações através da educação, da ciência e da cultura, de modo a reforçar o respeito universal pela justiça, pelo Estado de direito e pelos direitos humanos e liberdades fundamentais proclamados na Carta das Nações Unidas para todos os povos, sem distinção de raça, sexo, língua ou religião. 1.2. Para concretizar esta finalidade, a Organização deverá: a) colaborar no desenvolvimento do conhecimento e compreensão mútua entre os povos, recorrendo a todos os meios

vários elementos centrais para a compreensão da trajetória de conceptualização do património por essas décadas. Um deles, já referido, é a ideia da responsabilidade coletiva e da colaboração internacional para a proteção do património, que, ao contrário da primeira formulação realizada em 1837, não é entendida como servindo apenas um Estado-nação: o património pertence a toda a humanidade e, por isso, a todos compete a sua proteção. Uma segunda ideia é a do património como ferramenta educativa: é defendida a cultura como ferramenta unificadora dos povos e a importância da cooperação entre estes para a sua difusão. Por fim, é feita ainda uma referência aos tipos de bens patrimonializáveis, verificando-se que a sua aceção se mantém ainda limitada, incluindo: livros, obras de arte e monumentos históricos e científicos.

Portanto, o que se torna claro é que estes esforços, apesar de importantes, não constituíam ainda uma mudança paradigmática no entendimento da noção de património. A primeira metade do século XX estava ainda longe de apresentar grandes ruturas com as definições até então vigentes. Apesar dos progressos observados, este foi um período marcado sobretudo por uma grande preocupação com a preservação e restauro do património existente e alguma ampliação dos bens passíveis de serem considerados património.

No ano seguinte, em 1946, é fundado o Conselho Internacional de Museus (ICOM) por e para profissionais de museus. A sua Assembleia realizada no Museu do Louvre, em Paris, contou com delegações de 14 países e com cartas que anunciavam a formação de

---

de comunicação social e, para esse efeito, recomendar os acordos internacionais necessários para promover a livre circulação de ideias por meio da palavra e da imagem. b) Dar um novo impulso à educação popular e à difusão da cultura: colaborando com os Estados-Membros, a seu pedido, no desenvolvimento das suas atividades educativas; promovendo a cooperação entre as nações para fazer avançar o ideal da igualdade de oportunidades na educação, sem descriminação baseada na raça, no sexo ou em quaisquer diferenças de natureza económica ou social; sugerindo métodos de ensino mais adequados para preparar as crianças do mundo para as responsabilidades inerentes à liberdade. c) Manter, ampliar e difundir o conhecimento: assegurando a conservação e a proteção do património mundial constituído por livros, obras de arte e monumentos históricos e científicos, e recomendando aos Estados interessados a adoção das convenções internacionais necessárias; incentivando a cooperação entra as nações em todos os domínios da atividade intelectual, incluindo o intercambio de pessoas que trabalham nas áreas da educação, da ciência e da cultura, bem como a troca de publicações, objetos de interesse artístico e cientifico e outros materiais de informação.

Comités Nacionais em 13 outros países[4]. Foram estabelecidas as linhas gerais para a colaboração e intercâmbio profissional entre museus, centrando-se ainda no estabelecimento de comités responsáveis pela gestão do património segundo a tipologia dos espaços museológicos[5]. Com o estabelecimento destes comités verificam-se algumas alterações na esfera museológica e no entendimento do próprio património. A transformação mais evidente é visível pela tipologia dos museus abrangidos, em especial pelo facto de serem considerados novos tipos de património e museus, como é o caso do museu etnográfico, através dos quais passam a ser legitimadas expressões culturais até aí deixadas de parte.

Prosseguindo na cronologia até à década de 1960, há a assinalar a Carta de Veneza, de 1964, que viria a ser celebrada como um marco das políticas patrimoniais do século XX. Foi aclamada como um dos marcos teóricos e práticos no âmbito da preservação patrimonial e impulsionou uma abordagem um pouco mais emergente e inclusiva do património. Este passava a englobar os tipos de bens geralmente inseridos no património histórico (como os "monumentos e obras de arte clássicas"), mas também se verifica alguma sensibilidade para com "obras mais modestas" e seu potencial significado cultural[6]. A Carta de Veneza é produzida no seguimento dos desenvolvimentos já referidos, como a Carta de Atenas e a criação da UNESCO e do ICOM, que já vinham a reconhecer a importância da patrimonialização como responsabilidade coletiva e da centralidade da mesma para a transmissão de valores

[4] Os países com delegações presentes foram: Austrália, Bélgica, Brasil, Canadá, Checoslováquia, Dinamarca, Estados Unidos, França, Nova Zelândia, Noruega, Países Baixos, Reino Unido, Suécia e Suíça. Os países que anunciavam a criação de Comités Nacionais foram: África do Sul, Argentina, Chile, China, Egito, Filipinas, Finlândia, Grécia, Haiti, Índia, Nicarágua, Peru e Turquia.

[5] Para esse propósito, foram estabelecidos os seguintes Comités: Museus de Ciências e Planetários, Museus de Artes e Artes Aplicadas, Museus de História Natural, Museus de História da Ciência e Tecnologia, Museus de Arqueologia e História dos Sítios Históricos, Museus de Etnografia (incluindo arte e cultura popular), Jardins Zoológicos, Jardins Botânicos, Parques Nacionais e Florestas e Reservas Naturais.

[6] Esta inflexão e ampliação da noção de património é detetável ao longo de todo o documento, mas está em particular explícita no seu primeiro artigo: "A noção de monumento histórico engloba a criação arquitetónica isolada, bem como o sítio, rural ou urbano, que constitua testemunho de uma civilização particular, de uma evolução significativa ou de um acontecimento histórico. Esta noção aplica-se não só às grandes criações, mas também às obras modestas do passado que adquiriram, com a passagem do tempo, um significado cultural".

para as gerações futuras, assumindo o que se pode chamar a função social do património e começando a estabelecer as bases para a transição da noção de património histórico para a de património cultural.

No seguimento deste processo de análise da evolução do entendimento do património é importante referir a Convenção para a Proteção do Património Mundial, Cultural e Natural. A conferência em que o documento foi aprovado, realizada em 1972, constatava que os patrimónios cultural e natural se encontravam em risco de destruição, e era, por isso imperativo, criar medidas de conservação e proteção juridicamente vinculadas que incluíssem toda a comunidade internacional. Aquele que será talvez o ponto mais importante para a argumentação que venho a desenvolver está presente logo nos primeiros dois artigos, onde são apresentadas as definições de património cultural e natural[7]. A formulação destas definições demonstra que o processo de alargamento do conceito de património se vinha a realizar, sendo feita a transição do património histórico para o património cultural e natural. Não se trata, contudo, de uma substituição ou abandono total da primeira expressão, mas sim da sua integração numa conceção mais ampla. Este percurso marca a caminhada da materialidade dos monumentos edificados para um entendimento mais sensível ao valor do património como herança coletiva que inclui as relações construídas entre as comunidades e o seu meio envolvente.

[7] ARTIGO 1.º Para fins da presente Convenção serão considerados como património cultural: Os monumentos. - Obras arquitetónicas, de escultura ou de pintura monumentais, elementos ou estruturas de carácter arqueológico, inscrições, grutas e grupos de elementos com valor universal excecional do ponto de vista da história, da arte ou da ciência; Os conjuntos - Grupos de construções isolados ou reunidos que, em virtude da sua arquitetura, unidade ou integração na paisagem, têm valor universal excecional do ponto de vista da história, da arte ou da ciência; Os locais de interesse. - Obras do homem, ou obras conjugadas do homem e da natureza, e as zonas, incluindo os locais de interesse arqueológico, com um valor universal excecional do ponto de vista histórico, estético, etnológico ou antropológico.
ARTIGO 2.º Para fins da presente Convenção serão considerados como património natural: Os monumentos naturais constituídos por formações físicas e biológicas ou por grupos de tais formações com valor universal excecional do ponto de vista estético ou científico; As formações geológicas e fisiográficas e as zonas estritamente delimitadas que constituem habitat de espécies animais e vegetais ameaçadas, com valor universal excecional do ponto de vista da ciência ou da conservação; Os locais de interesse naturais ou zonas naturais estritamente delimitadas, com valor universal excecional do ponto de vista da ciência, conservação ou beleza natural.

O ano de 1972 foi um ano particularmente frutífero para desenvolvimentos em torno da patrimonialização, já que para além da promulgação, em novembro, da Convenção para a Proteção do Património Mundial, Cultural e Natural, em Paris, se tinha realizado, em maio, a Mesa Redonda de Santigo, no Chile. Apesar deste outro encontro científico, convocado pela UNESCO e pelo ICOM, se centrar na ação do museu na América Latina e não se debruçar de forma direta sobre a categorização do património, ele é de igual modo importante, uma vez que estabelece a centralidade do papel do património no serviço às sociedades e para a participação ativa dos seus membros na construção de identidades culturais, aí se incluindo não só monumentos e "obras de arte clássicas", mas também expressões artísticas populares, práticas vernaculares e as dimensões imateriais contidas nas manifestações culturais.

O culminar desse processo dar-se-á com a viragem do milénio, quando ocorre também a viragem paradigmática na compreensão e valorização do património cultural. Em 2003, concretiza-se a Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial, na qual é apresentado o conceito de patrimônio cultural imaterial[8]. É esta Convenção que, de forma explícita, passa a reconhecer práticas, expressões, conhecimentos e tradições vivas como elementos cruciais da definição do conceito de património e como peças centrais para a definição cultural e identitária de cada comunidade. É explicitado que o conceito de *património cultural imaterial* deve ser entendido como "as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – bem como os instrumentos,

[8] Artigo 2: Definições Para os fins da presente Convenção, 1. Entende-se por "patrimônio cultural imaterial" as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas - junto com os instrumentos, objetos, artefactos e lugares culturais que lhes são associados - que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade e contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana. Para os fins da presente Convenção, será levado em conta apenas o patrimônio cultural imaterial que seja compatível com os instrumentos internacionais de direitos humanos existentes e com os imperativos de respeito mútuo entre comunidades, grupos e indivíduos, e do desenvolvimento sustentável. 2. O "patrimônio cultural imaterial", conforme definido no parágrafo 1 acima, manifesta-se em particular nos seguintes campos: a) tradições e expressões orais, incluindo o idioma como veículo do patrimônio cultural imaterial; b) expressões artísticas; c) práticas sociais, rituais e atos festivos; d) conhecimentos e práticas relacionados à natureza e ao universo; e) técnicas artesanais tradicionais.

objetos, artefactos e espaços culturais a elas associados – que as comunidades, grupos e, em alguns casos, indivíduos reconhecem como parte integrante do seu património cultural". Ou seja, de modo explícito são reunidas as dimensões materiais e imateriais do conceito de património.

Para concluir esta trajetória da conceptualização do património considero fundamental referir ainda a Convenção de Faro, de 2005, sobre o Valor do Patrimônio Cultural para a Sociedade. Esta Convenção vem reforçar a necessidade de colocar a pessoa e os valores humanos no centro de um conceito alargado e interdisciplinar de património cultural. Através da cooperação internacional, a Convenção de Faro procura ir além das suas antecessoras. Se a Convenção do Património Mundial veio apresentar o conceito de património cultural e natural e a Mesa Redonda de Santiago destacar a função social do património, a Convenção de Faro vem atribuir em definitivo aos indivíduos e comunidades o lugar central na definição das políticas patrimoniais. A principal inovação encontra-se exatamente na transição do discurso patrimonial de questões como: o que é património? para levantar questões como: quem atribui valor ao património? quais são as responsabilidades das comunidades para com o seu património? que contributos deve esse património trazer para a sociedade?

A Convenção de Faro introduz também um conceito muito interessante, o conceito de *comunidades patrimoniais*, enfatizando o papel dos indivíduos e dos grupos sociais no processo de identificação, proteção e valorização patrimonial. Pode-se afirmar que seguindo esta linha de pensamento, se compreende o património cultural como devendo constituir um reflexo da pluralidade identitária das comunidades; e a sua valorização como devendo potenciar as diversas narrativas que estruturam o tecido social. Segundo a ótica da Convenção de Faro, o património apresenta-se como uma ponte: conectando o passado ao futuro através do presente, articulando a continuidade do legado histórico, a vivência do presente e as perspetivas do futuro, transformando esta memória partilhada no alicerce de uma identidade comum[9].

[9] Artigo 2.º Definições Para os efeitos da presente Convenção: a) O património cultural constitui um conjunto de recursos herdados do passado que as pessoas identificam, independentemente do regime

Atentando a toda a cronologia estabelecida, deve-se considerar o facto da questão patrimonial não se poder limitar apenas à definição do seu conceito, mas englobar também a discussão sobre as tensões entre classes, acessibilidades e políticas de exclusão/inclusão inerentes à sua gestão. Depois da designada viragem cultural e respetiva mudança de paradigma, o anterior discurso patrimonial passa a alvo de críticas no sentido de que privilegiava classes restritas de indivíduos, tidas como eruditas, e as opunha a outros grupos, tidos como subalternos, que, por consequência eram esquecidos e negligenciados (Souza e Crippa, 2011; Smith, 2006). Esta primazia das elites políticas, culturais e económicas na definição e no controlo dos processos de patrimonialização foi denominada por Laurajane Smith (2008, p. 26) como Discurso Autorizado do Património (DAP), traduzindo:

> O discurso sobre o património naturaliza, deste modo, a prática de reunir os "suspeitos do costume" com o intuito de conservar e "transmitir" às gerações futuras, promovendo, com isso, um conjunto específico de valores culturais da elite ocidental como se fossem universalmente aplicáveis. Consequentemente, este discurso legitima um conjunto de práticas e representações que enformam tanto as construções populares como as especializadas de "património", ao mesmo tempo que deslegitima conceções alternativas e subalternas sobre o tema. Paralelamente, o papel que o património desempenha enquanto prática social e cultural é obscurecido pelos efeitos naturalizadores do que designo como "discurso autorizado sobre o património".

Importa compreender que o Discurso Autorizado do Património atua como uma estrutura normativa, que naturaliza alguns valores culturais, tratando-os como universais e indiscutíveis, privilegiando a visão dos especialistas e das instituições oficiais, e, em simultâneo, contribuindo para a marginalização dos contributos e conhecimentos de outros grupos e comunidades, das suas práticas informais e tradições vivas. Um dos exemplos mais flagrantes deste exercício pede ser observado na escolha de valorizar alguns monumentos coloniais ou edifícios religiosos como “legados de

---

de propriedade dos bens, como um reflexo e expressão dos seus valores, crenças, saberes e tradições em permanente evolução. Inclui todos os aspetos do meio ambiente resultantes da interação entre as pessoas e os lugares através do tempo; b) Uma comunidade patrimonial é composta por pessoas que valorizam determinados aspetos do património cultural que desejam, através da iniciativa pública, manter e transmitir às gerações futuras.

civilização", enquanto a violência e a exploração associadas a esses contextos são apagadas das narrativas oficiais. Tendo isso em mente, o património pode, então, ser imaginado como uma espécie de campo de batalha, onde múltiplas narrativas e interesses estão em perpétuo confronto. Considerando a análise anteriormente desenvolvida, importa sublinhar que o património constitui uma construção social e cultural profundamente marcada pelas dinâmicas históricas, políticas e ideológicas, que definem o que será preservado, valorizado e transmitido às gerações futuras. O reconhecimento do seu carácter discursivo e construído permite a problematização dos mecanismos de poder implicados na produção do denominado Discurso Autorizado, revelando as assimetrias e exclusões que o mesmo acarreta. Esta perspetiva crítica evidencia a necessidade de repensar as práticas patrimoniais, através da promoção de abordagens mais inclusivas e representativas da diversidade cultural e social. É neste enquadramento que é revelada a pertinência de analisar a articulação destes discursos autorizados com o campo da museologia, cujo percurso histórico e institucional se entrelaça com os processos de patrimonialização e com os dispositivos responsáveis pela sua legitimação cultural e simbólica.

Os mais evidentes responsáveis pela legitimação cultural e simbólica do património são, muito provavelmente, os espaços museológicos. A sua centralidade no processo de patrimonialização posiciona-os como agentes privilegiados da consolidação do Discurso Autorizado do Património. A ideia do DAP, cuja ultrapassagem levanta diversas dificuldades, encontra-se profundamente ligada às práticas da museologia, uma vez que ambos, património e instituição museológica, refletem uma história notoriamente influenciada por dinâmicas de poder, hegemonias culturais e fenómenos de exclusão. O próprio nascimento do museu, enquanto instituição central para o exercício da patrimonialização, foi fundamental para a consolidação de narrativas dominantes e de *discursos autorizados*. Pode-se dizer que a trajetória do campo da museologia está, então, estreitamente associada ao modo como o património foi pensado, administrado e legitimado ao longo dos tempos.

1.2. O Museu

À semelhança da noção de património, também o museu constitui um produto da Modernidade. Como será evidente, esta instituição não surgiu de modo espontâneo no período moderno, tendo sido precedida por um longo processo de desenvolvimento histórico. Apesar disso, para os efeitos desta dissertação não serão analisados os primeiros protos museus da Antiguidade ou os gabinetes de curiosidades do Renascimento, mas apenas as formulações criadas a partir do período moderno.

O museu público desenvolveu os seus moldes algures entre os finais do século XVIII e o início do século XIX, como parte de um processo complexo que envolveu a transformação de instituições ligadas ao colecionismo privado para que estas pudessem passar a assumir um papel educativo para a população em geral. Em particular entre a segunda metade e o final do século XIX, assistiu-se ao desenvolvimento de uma crescente consciência da importância das relações criadas entre a esfera cultural e as estruturas governativas, passando as manifestações culturais a adquirir uma função transformadora da sociedade (Bennett (1995). A ideia fundamental era o museu adquirir uma função social e ser capaz, através dos objetos nele expostos, de documentar o passado e celebrar a ciência e os discursos promovidos pelas historiografias oficiais, não atuando, portanto, apenas como uma espécie de "mausoléu" onde era prestado culto aos objetos aí preservados.

Apesar de apenas muito mais tarde se começar a abordar a questão das acessibilidades no contexto dos espaços museológicos, é necessário fazer compreender a distinção entre "coleções abertas ao público" e o verdadeiro sentido de instituições ao serviço do público (Suano, 1986, p. 22). Aquele que é considerado como o primeiro museu público, o Ashmolean Museum, foi inaugurado em Inglaterra, em 1683, associado à Universidade de Oxford. Contudo, apesar de designado como público, o acesso ao mesmo era ainda bastante restrito, estando limitado a artistas, membros da elite governante, especialistas e estudantes universitários. Na transição do século XVII para o século XVIII, algumas galerias inseridas em palácios reais abriram as suas portas a visitantes, sendo o caso mais emblemático a Galeria de Apolo, no Palácio do Louvre, que desde 1681, permitia o acesso a estudantes e artistas. Portanto, apesar destes desenvolvimentos em

relação ao inicialmente estabelecido, o museu só começa a desenvolver contornos reconhecíveis no século XVIII. As políticas económicas, derivadas das políticas mercantilistas do período, impulsionaram o desenvolvimento de políticas educativas e culturais que favoreciam esta maior abertura dos espaços expositivos ao público para proporcionar a sua educação.

É de salientar que se vivia, um pouco por toda a Europa, um período de crescente tensão social, caracterizado pela crescente contestação das monarquias dinásticas e pelo descontentamento popular, que era cada vez mais evidente por todo o continente e acabaria por culminar na Revolução Francesa. Será este movimento revolucionário o grande impulsionador do museu público. No ano de 1791, as assembleias revolucionárias em França propuseram a criação de quatro museus com objetivos explicitamente públicos. Eram eles: o Museu do Louvre, com o propósito de educar a nação francesa sobre os valores da Antiguidade Clássica e da sua relevância para a construção do regime republicano[10]; o Museu dos Monumentos, destinado à construção de uma nova identidade nacional francesa; o Museu de História Natural e o Museu de Artes e Ofícios, direcionados para o desenvolvimento do pensamento científico e crítico dos cidadãos da nação. Pode-se afirmar que é no seguimento deste movimento revolucionário francês que, para além destes, são inaugurados pela Europa aqueles que até hoje são alguns dos seus mais importantes e prestigiados museus, como é o caso do Belvedere de Viena (1783), do Museu do Prado, em Madrid (1819) ou do Altes Museum, em Berlim (1810).

Em 1753, por ato parlamentar, é criado em Inglaterra o primeiro grande museu nacional público e gratuito – o British Museum. Inaugurado em 1759, representa um marco no processo de democratização do acesso às coleções e na afirmação do museu como ferramenta ao serviço do interesse público. Como já foi referido, a compreensão do que constitui a acessibilidade nos séculos XVIII/XIX não pode ser compreendida pela lente contemporânea. Embora o British Museum, fosse uma instituição pública, nacional e de

[10] O Museu do Louvre foi aberto em 1793 e apresentava-se disponível para visitas indiscriminadas por três em cada dez dias.

entrada gratuita, o acesso às suas coleções foi, até 1830, fortemente condicionado. Na prática, estas restrições traduziam-se em horas de visita limitadas e bilhetes de entrada que tinham de ser requisitados. As coleções eram, por isso, apenas acessíveis para visitantes socialmente privilegiados ou bem conectados, que recebiam visitas guiadas pelos curadores e outros profissionais do Museu.

Com o aumento do número de museus e da complexidade dos mesmos durante o século XVIII e XIX, aconteceu em simultâneo o fenómeno da especialização institucional. Progressivamente, estas instituições passaram a organizar-se por áreas especificas do saber, em contraste com o carácter generalista que categorizava as coleções privadas e os gabinetes de curiosidades de períodos anteriores. Algumas das categorias identificáveis eram as seguintes: Belas Artes, Etnografia, História, Militar, História Natural e Tecnologia. Tais classificações tinham por base as características das coleções de cada instituição e dos sistemas de organização que cada uma adotava (Simmons, 2010).

Em suma, o museu dos séculos XVIII/XIX pode ser caracterizado como uma instituição maioritariamente de carácter nacional, criada e progressivamente apoiada pelos Estados, com objetivos que ultrapassavam a mera conservação das coleções. Estas instituições nacionais pretendiam assumir funções educativas, científicas e cívicas, com o intuito de educar as suas populações, promover valores nacionais e legitimar narrativas históricas oficiais. Apesar de se intitularem como instituições públicas, o seu acesso permanecia frequentemente condicionado por critérios sociais e administrativos, limitando efetivamente a sua acessibilidade aos membros das classes não-dominantes. Em paralelo, verificou-se também um processo de crescente especialização institucional, que levou a uma melhor organização dos espaços museológicos que passam a organizar-se segundo diferentes áreas de conhecimento, como as belas-artes, a história ou história militar, a história natural, etnografia, tecnologia, entre outras.

O modelo de museu consolidado nos séculos XVIII e XIX irá permanecer, em grande medida, inalterado durante o século XX. Se, durante esse longo período, o discurso museológico assentou na preocupação com a institucionalização, especialização,

educação e, sobretudo, promulgação de narrativas identitárias nacionalistas, pelo final do século XX, surgirão novas preocupações centradas na reflexão sobre a sua natureza, funções e responsabilidades sociais. Com estas preocupações em mente e movido pelas transformações políticas e sociais decorrentes da II Guerra Mundial, é criado, em 1946, o ICOM por e para profissionais de museus, como já referido. Um dos resultados da sua primeira Conferência foi exatamente a definição do conceito de museu, com a clarificação do seu conteúdo, o que até então permanecia aberto às mais diversas interpretações por parte de cada instituição museológica. A definição obtida foi a seguinte:

> A palavra "museu" inclui todas as coleções, abertas ao público, de materiais artísticos, técnicos, científicos, históricos ou arqueológicos, incluindo jardins zoológicos e botânicos, mas excluindo bibliotecas, salvo se estas mantiverem salas de exposição permanentes. *(ICOM, 1946)*

Apesar de constituir um evidente progresso, esta definição foi desenvolvida com o intuito de se apresentar como uma definição final, acabada e intocável. Pelo contrário, contudo, ao longo dos anos que se seguiram, foi sofrendo transformações sucessivas para que pudesse acompanhar os progressos no entendimento da instituição museológica. Como prova do sentido dessas transformações, é importante, a meu ver, destacar algumas das atualizações que a definição de museu veio a sofrer. Começando em 1951, o texto que foi integrado nos estatutos do ICOM enfatizava a defesa do interesse público e o papel educativo dos museus; posteriormente, na Conferência Geral de Munique, em 1968, surge pela primeira vez o termo “prazer” inserido na definição de museu, refletindo o início das transformações na instituição museológica. Estas redefinições são parte de um processo mais amplo que conduzirá à ultrapassagem da visão do museu como o mausoléu onde são acumulados objetos e, a estes, prestado culto, passando a favorecer uma visão que privilegia a discussão sobre esses mesmos objetos.

A década de 1960 surge marcada por uma série de inconformismos com o estado da sociedade de consumo, com os esquemas comerciais e com as imposições dos meios de

comunicação em massa: vivia-se um período de particular contestação à autoridade. Entre a azafama do maio de 68 foram sendo construídas as bases necessárias para "se repensar o museu e a sua relação com a sociedade, de maneira mais efetiva, por meio de ações concretas" (Santos, 2002, 87). A contestação em massa das instituições museológicas forçou os respetivos responsáveis a reconsiderar o papel das mesmas, de modo a poderem coexistir com as novas exigências de uma sociedade em rápida mudança. Neste enquadramento, a revisão do conceito de património terá consequências diretas na acessibilidade aos monumentos e às coleções museológicas, que até aí tinham sido privadas ou reservadas às elites.

Com a década de 1970 chegam novas atualizações. Em 1971, durante a Conferência Geral do ICOM, subordinada ao tema *O Museu ao Serviço do Homem, Hoje e Amanhã*, debateu-se sobretudo a definição de museu à luz das novas sensibilidades e a importância destes espaços para a educação e a ação cultural. Nessa Conferência é oficializada a criação do termo *ecomuseu*, que passa a definir o tipo de instituição que, para além das características de museu ao ar livre, também atende a todo um envolvimento comunitário e, através dele, ganha reconhecimento por parte dos poderes políticos. Esta nova formulação de museu passa a considerar as suas coleções sobretudo como uma ferramenta para a realização de desempenhos de interesse social, capazes de valorizar as comunidades em que se inserem.

Tendo ainda por base as conclusões elaboradas durante a Conferência, são identificáveis vários progressos na aplicação prática destes desejos. Compreende-se que há uma preocupação particular em avaliar os serviços prestados pelos museus, para que, através dessa avaliação, possam ser garantidos os recursos necessários para que as instituições museológicas sejam espaços propícios à aprendizagem. Nesse sentido e no espírito de colaboração internacional em prol do progresso da esfera patrimonial e museológica, o ICOM aprova novos estatutos que eliminam o limite de instituições filiadas, abrindo as portas da organização a todos os profissionais intervenientes no setor museológico (Santos, 2002). Todas estas medidas procuraram fundamentalmente responder ao grande propósito da Resolução nº 1 da Conferência Geral de Museus, realizada em Grenoble em 1967, que, de forma sintetizada, afirmava no seu primeiro artigo: "os

museus devem estar, antes de tudo, ao serviço de toda a humanidade" e "a principal meta dos museus é a educação e a transmissão de informação e conhecimento, por todos os meios disponíveis".

As transformações sentidas no seio do ICOM foram aprofundadas também pouco depois pela Mesa Redonda de Santiago. Este encontro assinala uma rutura definitiva com a conceção do museu como mero espaço de acumulação e preservação de bens patrimoniais, a favor de uma tomada de posição como espaço com papel ativo no desenvolvimento social, económico e cultural das comunidades. Durante esta Mesa Redonda é redigida a proposta interessante e inovadora definida como *Museu Integral*, que pretendia responder, exatamente, a essa vontade de integrar o museu no processo de desenvolvimento das respetivas comunidades. O seu grande contributo passa pelo facto de estabelecer a matriz ética de uma nova museologia que se deve estruturar, teórica e praticamente, pela defesa de ideais comuns e pela manutenção desses espaços nas mãos de profissionais qualificados, através de propostas elaboradas de acordo com o contexto comunitário em que estes se inserem (Scheiner, 2012).

Assim, as transformações que se desencadearam ao longo das décadas de 1960 e 1970 serão enquadradas no designado movimento da Nova Museologia. Mais do que a criação de uma nova tipologia de museu, o ideal do *museu integral* tratou-se de um processo de profunda renovação teórica e metodológica, que procurou redefinir a função institucional do museu, deslocando o seu foco das coleções para as pessoas, comunidades e contextos sociais nos quais o património adquire significado. A Nova Museologia integra diferentes correntes de pensamento e propostas, como os ecomuseus e os museus comunitários, bem como a vertente da crítica representacional, contudo, reforçando sempre a ideia de que o património só adquire pleno significado pela relação que consiga estabelecer com os contextos sociais e culturais responsáveis pela sua produção. Neste contexto, o museu abandona o título de mero espaço de conservação e exposição de objetos para assumir igualmente funções educativas, sociais e culturais, com o intuito de assegurar uma participação ativa das comunidades e uma reflexão crítica sobre o património e as narrativas que este produz (Duarte, 2013).

Todas estas propostas de redefinição da identidade e propósitos do museu são confirmadas nos anos que se seguem pelas definições produzidas pelo ICOM e adotadas, em concreto, em 1989, 1995 e 2001. Estas, contudo, realizam apenas pequenas atualizações terminológicas e/ou conceptuais, mantendo no essencial o núcleo conceptual estabelecido desde 1974: o museu é caracterizado como uma instituição permanente, sem fins lucrativos e ao serviço da sociedade, focado na aquisição, conservação, investigação e exposição de "testemunhos materiais". Uma inflexão mais efetiva, capaz de refletir a crescente preocupação, não apenas com o património cultural nas suas formas mais espetaculares e grandiosas, e, por isso, mais evidentemente tangíveis, mas também com as suas dimensões imateriais só ocorrerá com a redefinição produzida em 2007, em Viena. Esta nova versão da definição de museu passou a explicitar a relevância da dimensão intangível do património e a sua importância no contexto museológico. A definição alcançada foi a seguinte:

> Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, investiga, comunica e expõe o património tangível e intangível da humanidade e do seu ambiente para fins de educação, estudo e prazer. *(ICOM, 2007)*

Confirmando o facto do património e da instituição museológica serem atravessados por tensões internas e por disputas de natureza política, ideológica e cultural, importa salientar que também esta definição não esteve livre de controvérsia, tendo-se centrado parte do debate em torno da questão se o museu deveria ou não ser definido como entidade sem fins lucrativos. As discussões revelaram-se particularmente intensas, chegando a assumir contornos ideológicos, uma vez que alguns países ocidentais leram esta formulação como parte da agenda dos delegados provenientes de países do antigo bloco socialista. Estas divergências acabaram por ser ultrapassadas, voltando-se a frisar como elemento fundamental da definição a ideia de que o museu deve estar "ao serviço da sociedade", o que permitiu a sua aprovação. A adoção da definição de 2007 implicou um reposicionamento das práticas museológicas, ao reivindicar uma maior responsabilização ética destes espaços e um alinhamento com valores democráticos, de participação comunitária e de acessibilidade. Em simultâneo, foi consolidada a perceção

do museu como espaço de poder simbólico e político, no qual estão refletidas tensões e disputas em torno da memória, das identidades e da legitimidade cultural, estabelecendo-o não só como agente de políticas culturais, mas também como instrumento estratégico nas dinâmicas de governação e nas relações internacionais.

Na Conferencia Geral do ICOM realizada em Milão, em 2016, é reforçada a necessidade de nova revisão da definição de museu. Esse processo prosseguiu nas reuniões que se seguiram, nomeadamente no encontro do Comité Consultivo de Paris, em 2018. No âmbito desta iniciativa, os países membros foram convidados a submeter propostas de alteração, o que resultou num processo participativo que integrou cerca de 250 contribuições. A análise dessas propostas veio evidenciar a recorrência de alguns termos ligados sobretudo à participação e inclusão, sendo alguns dos mais recorrentes: diálogo, pluralidade, educação e igualdade (ICOM, 2019). Entre 2018 e 2019, o debate intensificou-se e a proposta apresentada em 2019, marcada pela sua linguagem mais progressista e inclusiva, acabou por ser recusada, precisamente por expor de forma demasiado explícita as tensões latentes no seio da comunidade museológica. Segundo o ICOM (2019), a proposta apresentada definia os museus da seguinte forma:

> Os museus são espaços democratizantes, inclusivos e polifónicos de diálogo crítico sobre os passados e os futuros. Reconhecendo e abordando os conflitos e desafios do presente, eles mantêm a custódia de artefactos e espécimes em nome da sociedade, por ela salvaguardam memórias diversas para as gerações futuras e garantem direitos e acesso iguais ao património para todas as pessoas. Os museus não têm fins lucrativos. São participativos e transparentes, e trabalham em parceria ativa com e para comunidades diversas para colecionar, preservar, investigar, interpretar, exibir e ampliar os entendimentos do mundo, com o objetivo de contribuir para a dignidade humana, a justiça social, a igualdade global e o bem-estar planetário.

A proposta foi reconhecida por muitos como inovadora, sobretudo por centralizar valores como a democratização, a justiça social e a inclusão, mas foi igualmente alvo de críticas intensas, sobretudo por parte das delegações europeias, que manifestaram preocupações quanto à suposta desvalorização do papel das coleções e da "excessiva politização do conceito". Esta controvérsia revela que existiam, não apenas divergências semânticas, mas disputas ideológicas profundas sobre o papel e a missão do museu na sociedade contemporânea. Como anteriormente referido, a própria disputa política e

simbólica em torno de uma definição ilustra a centralidade do museu enquanto espaço onde são negociados significados, construídas legitimidades e reproduzidas (ou contestadas) hegemonias culturais.

Perante as inultrapassáveis divergências entre os países membros, o ICOM decide adiar a votação. Este adiamento da votação e a decisão de reabrir o processo consultivo refletem a complexidade inerente à tarefa de encontrar uma definição capaz de acomodar, em simultâneo, os desafios contemporâneos e os legados institucionais ainda enraizados nas práticas museológicas. O prazo previamente estabelecido para nova votação, em 2020, não foi cumprido em virtude da pandemia de Covid-19, tendo-se lá chegado apenas em 2022, com a resolução estabelecida na Conferência Geral de Praga. Eis o seu texto, onde é evidente um teor menos radical e mais conciliador do que a proposta anterior:

> Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos e ao serviço da sociedade que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o patrimônio material e imaterial. Abertos ao público, acessíveis e inclusivos, os museus fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Com a participação das comunidades, os museus funcionam e comunicam de forma ética e profissional, proporcionando experiências diversas de educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimentos. (*ICOM, 2022)*

O percurso traçado pela evolução conceptual do museu é uma evidência de que estas instituições foram progressivamente abandonando a sua função enquanto meros espaços de conservação e exposição de coleções para se afirmarem como agentes ativos na produção e difusão de conhecimento, na construção de narrativas identitárias e na promoção de diálogos entre património e sociedade. Esta transformação implicou um processo de redefinição das suas funções e responsabilidades, mas também dos mecanismos pelos quais os bens patrimoniais são interpretados e comunicados. Com efeito, os objetos patrimoniais não detêm valor intrínseco nem transmitem significados autonomamente; é através da sua seleção, organização, contextualização e interpretação que o museu constrói narrativas sobre o passado e o presente. Com tudo isto em consideração, é, então, também essencial atender ao conceito de *narrativa*

expositiva, enquanto instrumento privilegiado de mediação entre coleções, museus e seus visitantes.

Capítulo 2

Narrativas Expositivas e Museus de Arte

2.1. O conceito de narrativa

> *narrativa*
> *nome feminino*
> *1.ação de contar, de relatar oralmente ou por escrito, um ou mais acontecimentos; sinónimos: narração;*
> *2.literatura, texto em que se conta um facto ou uma sucessão de factos reais ou imaginários, que decorrem num espaço e tempo determinados e em que intervêm personagens;*
> *"narrativa", in Dicionário da Língua Portuguesa. Academia das Ciências de Lisboa. Disponível em https://dicionario.acad-ciencias.pt/pesquisa/narrativa [consultado em 26/05/2025]*

As narrativas têm sido amplamente utilizadas pelas diferentes áreas do conhecimento, da literatura à história, da antropologia à museologia, assumindo uma miríade de significados distintos consoante o enquadramento teórico em que se inserem. No contexto da presente dissertação, o conceito de *narrativa* não é adotado como uma sucessão de factos reais ou imaginários, nem como o mero ato de contar uma história. Longe disso, a narrativa é concebida como um processo de construção de sentidos, pelos quais objetos, acontecimentos ou práticas são selecionados, organizados e interpretados com o propósito de produzirem discursos sobre uma realidade.

Esta perspetiva é particularmente relevante no campo dos estudos patrimoniais e da museologia. Como foi discutido no Capítulo 1, o património não é detentor de valor intrínseco, nem constitui um fragmento de uma realidade objetiva, sendo, antes, o resultado de processos socioculturais de seleção, valorização e interpretação. Assim, o papel desempenhado pelas narrativas é absolutamente central, não apenas como mecanismos pelos quais o património é comunicado, mas enquanto ferramentas indispensáveis para a sua produção e interpretação. É através desta linha conceptual e teórica que importa compreender o papel do museu. Este é um dos mais evidentes espaços habitados por narrativas. Como tal, possui encargos que vão muito para além

do seu papel como instituição preservacionista, que coleciona, investiga, documenta, conserva e se encarrega da comunicação museológica – através de exposições e ações de mediação – de coleções constituídas das mais diversas maneiras e das mais variadas áreas de conhecimento. O museu tem também a seu encargo a produção de sentidos para a sociedade (Vasconcellos e Balaguer, 2020, p. 711). Esses sentidos são claramente o produto de um processo de mediação entre a materialidade dos objetos culturais e artísticos e os discursos produzidos no e pelo museu. É ao resultado desta transformação do material em suporte de memória, conhecimento e interpretações que designarei como *narrativas expositivas*.

É nesta condição de elementos integrantes de uma narrativa que os objetos museológicos adquirem centralidade. Através da sua incorporação numa exposição, deixam de existir apenas como bens materiais, passando a ocupar um lugar no discurso construído pela instituição. Como afirma Vasconcellos (2007), a exposição pode ser compreendida como uma representação visual e parcial do conhecimento humano, representação esta que existe enquanto síntese de determinada variedade de escolhas e opções curatoriais. Essas sínteses produzem narrativas que espelham todas as preocupações e intenções, de natureza institucional e ideológica, dos seus curadores. Conforme afirma García Canclini (1989), o museu "faz os objetos falarem", enquanto, em simultâneo, fala sobre eles, operando numa espécie de metalinguagem. Nesta metalinguagem do museu, as narrativas agem ou têm agência pela recriação artificial de novas existências para os objetos presentes no seu espólio. Esta perspetiva é aprofundada por Nicolescu (2016), que defende que a exposição constitui uma linguagem própria do museu (museums's lexis), pela qual os objetos deixam de comunicar apenas a sua materialidade e imaterialidade para passarem a expressar as opções curatoriais, os enquadramentos ideológicos e os contextos sociais e históricos escolhidos para proceder à sua apresentação.

Se as narrativas produzidas e legitimadas num espaço museológico podem ser múltiplas e variadas, há bastante plausibilidade em constatar, como já o fazia Barndt (2024), que, por consequência, não existe apenas uma forma possível ou correta de "*ler*" uma exposição. O importante será a compreensão de algumas questões cruciais: quais são as

dimensões emocionais e cognitivas de determinada narrativa museológica construída? Como é o visitante interpelado pela narrativa construída? Em relação aos estudos de caso que me proponho analisar nos Capítulos seguintes, às duas questões anteriores acrescento outras três que me parecem ainda mais óbvias deverem ser respondidas: que narrativas foram construídas? Com que propósitos? E por quem?

A perceção e valorização desta pluralidade de interpretações possíveis está intimamente ligada às transformações, já abordadas, introduzidas pela Nova Museologia. A rejeição progressiva da visão do visitante como mero observador passivo leva ao desenvolvimento de novas abordagens expositivas que passam a reconhecer o carácter interpretativo de qualquer narrativa museológica. Estas abordagens caracterizam-se por soluções que são,

por um lado, mais teatrais e cenográficas e, por outro, que consideram mais vozes e não contêm uma narrativa fechada por compreenderam que são apenas representações parcelares da realidade. Estas novas abordagens tendem, então, a ser adotadas por curadores, designers e educadores que ambicionam envolver, de forma mais ativa e direta, os visitantes, para que estreitem a sua relação com as exposições, desafiando-os a expressar os seus próprios julgamentos, emoções e interpretações (Beierde de Haan, 2006). Esta transformação reflete uma maior consciencialização, também por parte destes profissionais, de que constroem narrativas, que podem ter a si inerentes diversas leituras ou implicações, cujos significados não podem ser tomados como únicos nem universais. Consequentemente, tornou-se fundamental conceber os espaços expositivos como capazes de não imporem leituras restritivas, mas, sim, que consigam permitir aos visitantes assumirem um papel ativo na construção de significados, através das narrativas propostas pelo museu e a partir das suas experiências, conhecimentos e referências culturais.

Compreendendo as exposições museológicas como construções narrativas que fazem a articulação entre objetos, espaços e discursos, evidentemente parciais e enraizados em posições ideológicas, torna-se imprescindível analisar não apenas as narrativas produzidas, mas também as instituições que as constroem e os valores que estas pretendem comunicar e legitimar. Esta necessidade de análise é particularmente

evidente no contexto do museu de arte. Como fui estabelecendo, estas instituições continuam a ser frequentemente concebidas como habitáculos neutros e silenciosos, subescritores de valores universais, cuja função primária seria proporcionarem contemplação estética, renegando o seu papel enquanto espaços privilegiados no que toca à construção e difusão de narrativas culturais e históricas. Importa tomar consciência de que também o museu de arte não se limita a conservar e expor os objetos que integram o seu acervo. Através das respetivas escolhas curatoriais, das estratégias de mediação adotadas e do modo de organização do espaço expositivo, constroem significados, moldam memórias e influenciam a compreensão social da arte. O museu de arte participa em partes iguais na definição e legitimação de determinadas conceções sobre o que é a arte, na identificação dos artistas e objetos considerados dignos de preservação e exposição, na escolha das histórias da arte que são privilegiadas e nas que permanecem ausentes, bem como nas formas de experiência estética valorizadas.

Neste sentido, a análise das narrativas expositivas constitui um instrumento de particular utilidade para a análise do museu de arte. Através dela torna-se possível compreender de que modo convenções visuais, opções curatoriais, tradições institucionais e práticas de mediação participam na construção dos discursos definidores do que é arte, que objetos merecem ser preservados e valorizados como tal e de que modo podem ser interpretados e apropriados pelos diferentes públicos, decidindo, assim, não apenas o que é reconhecido e valorizado como arte, mas também quem a produz, quem a interpreta e quem está socialmente legitimado para dela usufruir.

Considerando este enquadramento, o subcapítulo seguinte centra-se especificamente no museu de arte enquanto produtor de narrativas expositivas, analisando a evolução histórica do seu modelo institucional, as transformações dos seus espaços e dispositivos expositivos e a forma como estes refletem, reproduzem ou contestam os discursos culturais e ideológicos das comunidades em que se inserem.

2.2. O museu de arte enquanto espaço de construção de narrativas

Em 1937, John Cotton Dana sintetizava, de forma particularmente expressiva, dois modelos distintos do museu de arte:

> Hoje em dia, os museus de arte são construídos para conservar objetos de arte, e os objetos de arte são adquiridos para serem conservados em museus. Como os objetos parecem cumprir a sua função ao serem devidamente preservados, e os museus parecem cumprir a sua missão ao conservarem esses objetos, todo este sistema é tão útil na esplêndida solidão de um parque afastado quanto no centro da vida da comunidade que o possui.
> Amanhã, os objetos de arte serão adquiridos para proporcionar prazer, valorizar os modos de convivência, promover a perícia, enaltecer o trabalho manual e enriquecer o descanso da vida através da introdução de novos interesses; e sendo esses objetos adquiridos para uso, serão colocados onde o maior número de pessoas os possa utilizar com maior facilidade – num museu concebido para a melhor utilização possível de tudo o que contém e situado num local de fácil acesso para a maioria da sua comunidade. (Dana, 1937, p. 6-10)

A reflexão de Dana evidencia uma das tensões que continua a marcar a vida dos museus de arte. Se, durante muito tempo, estas instituições foram concebidas como espaços destinados à conservação e legitimação de obras de arte, Dana propunha já, nas primeiras décadas do século XX, uma inversão dessa lógica: os objetos artísticos não deveriam existir ao serviço do museu, mas o museu ao serviço da sociedade. Esta possibilidade de mudança de paradigma permite introduzir uma questão fundamental para o presente subcapítulo: de que modo o museu de arte constrói as narrativas expositivas através das quais atribui significado às obras que conserva e expõe? Responder a esta questão implica uma passagem pela evolução histórica do museu de arte enquanto instituição e pelos modelos expositivos que o moldaram.

Façamos então um pequeno exercício imaginativo. Imaginemos um museu. Ao evocar a imagem de um museu, a maioria dos leitores irá imaginar como um museu de arte um espaço solene onde se observam pinturas e esculturas num silêncio contemplativo e de aparente profundidade intelectual. Neste exercício imaginativo, a tipologia dos objetos artísticos ou o período histórico em que foram produzidos pode parecer (de forma errónea) quase irrelevante. O que permanece é uma imagem relativamente estável da

instituição. Como venho reforçando, qualquer museu não é apenas um repositório de coleções; é um organismo vivo e produtor de significados, e o museu de arte não é exceção a esta regra. Pelo contrário, é no museu de arte que estes mecanismos se tornam mais evidentes, contribuindo para a legitimação de hierarquias culturais e de determinada leitura privilegiada da arte historicamente assente no cânone da arte ocidental.

Para compreender as particularidades e complexidades do museu de arte importa recuar na sua cronologia. Embora o museu, enquanto instituição moderna, já tenha sido contextualizado, importa agora analisar o modo como uma das suas tipologias especificas, o museu de arte, se constituiu e consolidou enquanto espaço de produção de narrativas.

É no contexto moderno que os gabinetes de curiosidades, coleções régias e aristocráticas e outros modelos de colecionismo, são reorganizados e progressivamente especializados, originando diferentes tipologias museológicas, entre as quais o museu de arte. Nesse ímpeto de transformação nascem museus como o Capitolino (Roma, 1734), o Louvre (Paris, 1793) ou o Alte Pinakothek (Munique, 1836). Em paralelo com a sua especialização institucional, o museu de arte passou também a organizar-se através de disposições cronológicas, subdividindo-se em categorias como nações, escolas, artistas, etc. Para alcançar essas categorizações é considerada sobretudo a comparação de formas visuais. Pressupõe-se também como universal a ideia de uma sucessão linear entre a Arte Antiga, a que se seguiria o Renascimento e que, por sua vez, levaria, ao período Neoclássico; ou a ideia de que à arte egípcia, julgada como mais "arcaica" ou "primitiva", se seguiria a arte grega (Rodini, 2019).

Retomemos o exercício inicial. Quando se evoca a imagem de um museu de arte, ainda que em moldes genéricos, tende-se a pensar num espaço composto por salas brancas, minimalistas e desprovidas de ornamentos, onde obras de arte são ordeiramente apresentadas. Porém, esta representação advém de uma construção relativamente recente. Esta conceção moderna do museu de arte como espaço austero e depurado está bastante distante da realidade dos primeiros museus de arte, que se aproximavam

muito mais dos salões aristocráticos e das cortes monárquicas, que procuravam emular, quer nas suas funções estéticas, quer nas suas funções sociais (Rodini, 2019).

Portanto, à época, a fantasia dos salões aristocráticos moldou a conceção do espaço da galeria enquanto espaço de representação exclusiva das preferências das elites. Como refere O' Doherty (1986, pp. 15-16), para essas elites, uma galeria era apenas um espaço com uma parede coberta com pinturas. O desejo principal era a posse, o poder materializado pela acumulação e a sua exibição. O' Doherty (1986) refere também a ideia da "hierarquia do olhar" como a principal forma de poder curatorial. Ou seja, a disposição das obras obedecia não apenas a critérios de visibilidade e ergonomia do olhar, mas constituía também uma ferramenta de atribuição de valor aos objetos artísticos em exposição. A posição das obras no espaço da galeria é reflexo direto do valor intelectual, social e económico que lhes é conferido, transformando-se, assim, a galeria num dispositivo de organização simbólica e de legitimação cultural. Nesse sistema, o espaço expositivo tendia a ser dividido por três zonas ou três níveis narrativos principais. Em primeiro lugar, uma zona nobre, ao nível do olhar, reservada às obras que eram consideradas como representantes do "cânone", as obras-primas. Estas, ao nível da narrativa estabeleciam um diálogo íntimo e imediato com o observador, encontrando-se ao nível do seu olhar e apresentando-se como suas "iguais". Por essa via, convidavam o observador à contemplação e à análise do respetivo virtuosismo técnico, reafirmando o lugar privilegiado que ocupavam no discurso expositivo. Num segundo nível, estariam os *Skied*, ou as obras *lançadas ao cé*u. Estas, colocadas no topo da parede, perto do teto, sofriam uma espécie de marginalização visual. Embora visíveis à distância, não permitiam um ato de verdadeira contemplação e os seus detalhes acabavam perdidos. Para tentar colmatar esta dificuldade, as obras acabavam por ser inclinadas para baixo, criando-se assim uma distorção física com a intenção de preservar o "plano do observador". No plano narrativo isto revela uma evidente submissão do objeto artístico às exigências do olhar, colocando a sua legibilidade acima da integridade da própria obra. Num terceiro nível ou narrativa, estavam as *Floored*, ou seja, as obras dispostas próximas ao rodapé, numa área considerada ainda mais desfavorecida. Contudo, apesar de ser considerada como uma zona desfavorecida e marginal no espaço

expositivo, esta era, paradoxalmente, como reforça O'Doherty (1986), a área dos *connoisseurs*. O facto de a observação destas obras requererem esforço para serem contempladas criou uma espécie de narrativa própria que nos fala sobre a especialização do olhar: estas obras viam a sua contemplação reservada àqueles que realmente procuravam algo para além daquilo que as massas apreciariam, focadas apenas naquilo que se encontrava na sua linha de visão.

Compreende-se, assim, que esta metodologia de disposição das obras no espaço expositivo deixava de responder apenas a critérios práticos de visibilidade e organização. Essa distribuição das obras constituía uma narrativa visual própria, pela qual a galeria orientava o olhar do visitante, hierarquizava os objetos artísticos e legitimava determinadas conceções de valor. A posição de cada objeto artístico tornava-se parte integrante de um discurso, participando ativamente na construção da narrativa do museu de arte.

Enquanto as galerias com uma vertente mais comercial optavam por preservar este modelo expositivo do "salão aristocrático" ou do gabinete de curiosidades até boa parte do século XX, alguns artistas começaram a distanciar-se do mesmo, abandonando este sistema a partir de meados de 1870, estando os Impressionistas na vanguarda desta mudança. A montagem das suas exposições adotava como inspiração as disposições presentes nos seus ateliês e oficinas, abandonando as paredes sobrecarregadas de obras e artifícios decorativos, em favor de um modelo mais despojado, onde as obras eram expostas apenas em duas filas e com um maior distanciamento entre si. Neste modelo renovado, a organização das exposições visava proporcionar uma leitura mais clara e individualizada das obras, permitindo ao observador concentrar-se em cada peça sem a interferência de estímulos visuais excessivos. Esta abordagem contestava de modo evidente o modelo dos salões, caracterizado pela acumulação densa de obras, que tendia a comprometer a sua observação em benefício de um efeito de abundância e ostentação. A alteração não foi, por isso, apenas de cariz formal, mas também conceptual. Através desta filosofia de relativo despojamento, procurava-se criar as condições necessárias para uma leitura mais clara e estruturada de cada obra. O percurso do visitante deixava de ser orientado pela lógica da hierarquia visual para

privilegiar a experiência visual da obra e a construção de uma relação mais próxima entra a obra e o observador.

Não obstante esta intenção de renovação, numa fase inicial, as exposições impressionistas mantiveram o recurso a paredes revestidas com tecidos coloridos, em continuidade com as práticas expositivas anteriores. Contudo, ao longo das décadas seguintes verificar-se-á uma evolução gradual para soluções mais uniformes do ponto de vista cromático. Esta transformação traduzir-se-á na adoção de tonalidades mais neutras, com a predominância do cinzento nos anos 80 do século XIX e, posteriormente, na década de 90 do mesmo século, do azul-escuro, o que reflete uma crescente preocupação com que artifícios decorativos não interfiram com a perceção das obras (Rodini,2019).

Assim, o museu de arte do século XIX, foi maioritariamente decorado com recurso a revestimentos em veludo e papeis de parede coloridos. Durante todo o século popularizou-se sobretudo um tom de vermelho intenso e profundo, denominado Galerierot (ou vermelho de galeria). A partir de 1870 começaram, contudo, a afirmar-se novos princípios expositivos, ainda que de modo gradual e não linear, como reflexo de um processo marcado por avanços e resistências. Cresceu a preocupação com a modalidade pela qual os objetos artísticos eram apresentados e percecionados, abrindo as portas a novas abordagens expositivas mais conscientes do papel do espaço, da exposição e da relação de todos estes fatores com o observador. Apesar disso, quando comparada com as modalidades utilizadas por determinados artistas aquando da conceção e apresentação das suas próprias obras, a prática institucional dominante revelava-se, por vezes, relativamente limitada e conservadora, apesar de alguns sinais de renovação que vinha apresentando. Com efeito, embora as instituições começassem a adotar uma postura curatorial mais renovada, nomeadamente ao nível da organização espacial e da sua seleção de obras, estas mudanças tendiam a ser realizadas a um ritmo cauteloso e, muitas vezes, de modo superficial, demonstrando alguma dificuldade em romper com os modelos herdados do século anterior. Em contraste, os projetos autorais de alguns artistas evidenciavam uma sensibilidade mais desenvolvida e um maior grau de experimentação e reflexão crítica, tanto no plano conceptual como formal. Nestes

casos, o espaço expositivo deixava de ser compreendido apenas como um dispositivo neutro de apresentação, passando a ser integrado enquanto parte constitutiva das obras e dos sentidos que estas inevitavelmente produziam.

Portanto, enquanto a prática institucional permanecia, em larga medida, ancorada em modelos tradicionais, as propostas desenvolvidas pelos próprios artistas antecipavam formas mais complexas e integradas de pensar a relação entre a obra, o espaço e o observador. Evidenciava-se, assim, um desfasamento entre a inovação artística e a incapacidade de adaptação institucional. Ainda assim, muitas destas experiências acabariam por influenciar, ainda que gradualmente, a museografia. Entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX irá popularizar-se a disposição de obras numa linha única, organizadas pela sua altura média e alinhadas por baixo (ou, em raras ocasiões, por cima) Rodini (2019). Esta reordenação do espaço expositivo atuou como um processo de "higienização" da galeria, traduzido no reconhecimento da necessidade de distância entre as obras e da sua relação com a linha de visão do espectador. O novo modelo é adotado e, em meados de 1940, constituía já a norma dominante, sendo acompanhado da eliminação progressiva dos elementos decorativos que ainda subsistiam, como os tecidos e os revestimentos monocromáticos, que foram abandonados em favor de paredes brancas e despojadas.

Todas estas alterações, apesar de interligadas, apresentam origens distintas. A disposição dos objetos artísticos numa fila única estava profundamente enraizada nas práticas comerciais e institucionais, que desejavam otimizar a legibilidade e valorização individual de cada peça. Já a adoção de paredes brancas teve origens múltiplas e gradativas. O ponto de viragem veio a acontecer no final do século XIX, com a Glasgow School of Art (1896), que introduziu a utilização de interiores brancos como contrapeso face ao excesso da decoração burguesa que tinha caracterizado este século.

Avançando para os primeiros cinquenta anos do século XX, seriam os artistas pertencentes ao movimento futurista russo e os construtivistas que aprofundariam esta tendência. Afastando-se progressivamente das convenções do século XIX, abandonaram as molduras ornamentais em detrimento de instalações que integravam as obras no espaço envolvente. Assim, o espaço expositivo deixava de atuar como mero suporte

para assumir um papel na experiência estética e na produção de significados. Entre os defensores desta nova conceção encontravam-se artistas, como Wassily Kandinsky, que defendiam que o espaço "nu" seria o mais favorável para a exposição de arte moderna. Em *Concerning the Spiritual in Art*, Kandinsky (1911) descreve o branco como o portador de "um silêncio absoluto", sublinhando que este "não está morto, mas cheio de possibilidades" (Kandinsky, 1977 [1911], p. 39). Nesta perspetiva, o branco deixa de ser compreendido como mera ausência ou portador de neutralidade e passa a ser olhado como um campo de potencialidades, onde a obra pode emergir livre de condicionamentos e interferências ligadas ao espaço que a envolve. Esta posição é também partilhada por Kazimir Malevich, que, em 1919, nos seus escritos suprematistas referia: "no abismo branco e vazio, o infinito estende-se diante de nós" (Museu de Arte Moderna de Düsseldorf**,** Relatório de 2014, p. 97). Esta formulação sintetiza a visão suprematista do branco enquanto espaço absoluto, infinito e não objetivo, no qual as formas abandonam a sua dependência do mundo material.

Contudo, a adoção de paredes brancas como ferramenta curatorial rapidamente ultrapassou o contexto das vanguardas artísticas. A sua adoção ultrapassa fronteiras estéticas e ideológicas muito distintas, sendo empregue não só por museus associados ao futurismo e construtivismo, mas também por determinados contextos institucionais ligados a regimes autoritários, como foi o caso do regime nazi alemão. Esta transversalidade demonstra que a aparente neutralidade do espaço branco não revela, por si só, uma posição ideológica, mas antes um dispositivo expositivo capaz de ser empregue ao serviço de projetos políticos, culturais e curatoriais, muito diversos. De qualquer modo, foi sobretudo a partir da década de 1930 que este modelo se veio a consolidar, acompanhando a afirmação institucional da arte moderna e a transformação das práticas museológicas. A sua crescente aceitação refletia uma mudança de paradigma na forma como eram conceptualizadas as exposições, assentes na ideia de que o ambiente expositivo deveria privilegiar a neutralidade do espaço, a clareza da apresentação e a autonomia da obra de arte. Esta neutralidade, porém, revelar-se-ia mais aparente do que efetiva, como viria a ser amplamente discutido nas décadas seguintes.

A projeção internacional do modelo das paredes brancas foi consideravelmente impulsionada pela sua adoção pelo Museum of Modern Art (MoMA), de Nova Iorque, em 1939. Esta instituição norte-americana desempenhou um papel determinante na difusão e legitimação de novas propostas expositivas. Através das suas exposições e influência no campo museológico, o modelo do cubo branco foi progressivamente institucionalizado, acabando por adquirir o estatuto que O'Doherty (1986, p. 24) designa como "estilo internacional do MoMa". Contudo, importa ressalvar que esta configuração não surgiu de um ato isolado, mas assentou em referências anteriores, nomeadamente nas práticas museológicas desenvolvidas no contexto alemão, onde já tinham sido ensaiadas soluções centradas na simplificação do espaço, na redução de elementos decorativos e na relação direta obra-observador. A sua disseminação internacional não representou apenas a uniformização de uma linguagem expositiva, mas também a consolidação de uma determinada leitura da arte e do modo como a sua receção pelo público é orientada.

Conhecer estes sucessivos modelos organizadores da estética museológica no contexto particular do museu de arte é pertinente e revela-se fundamental, na medida em que permite tornar patente a falácia de conceber estas instituições como espaços neutros, cuja única ambição seria a contemplação estética. De modo evidente, e contrariando essa neutralidade, também o museu de arte se afirma como uma construção social e histórica profundamente marcada por condicionantes ideológicas, funcionando como um dispositivo de produção, legitimação e reprodução de narrativas particulares.

A consolidação do modelo do "cubo branco", que à primeira vista poderia parecer desprovido do poder de induzir significado devido ao seu minimalismo formal e aparente ausência de ornamentação ou interferência estética, constitui, na realidade, uma convenção historicamente situada e ideologicamente configurada. A sua adoção transversal, quer por movimentos vanguardistas, quer por enquadramentos institucionais associados a regimes totalitários, vem demonstrar a sua plasticidade simbólica e instrumental, desconstruindo qualquer pretensão de imparcialidade que se possa reivindicar. Neste sentido, torna-se evidente que o espaço museológico, tal como qualquer outro dispositivo expositivo, não age como um mero recipiente passivo para

objetos artísticos, mas como um agente ativo na produção de sentidos e significados. Através das suas opções curatoriais e discursivas, o museu de arte faz a mediação entre a obra e o visitante, estruturando narrativas que hierarquizam leituras e legitimam determinadas interpretações em detrimento de outras. Compreende-se, assim, a pertinência do conceito de narrativa expositiva, entendido como o conjunto de estratégias espaciais, curatoriais e discursivas através das quais a exposição organiza os objetos artísticos, produzindo um enquadramento interpretativo específico. A narrativa expositiva manifesta-se, não só na seleção das obras apresentadas, mas também no modo como são relacionadas entre si e integradas num determinado discurso. Tal como num texto, em que a ordem dos elementos condiciona a sua leitura, também a organização da exposição estrutura uma lógica discursiva própria que influencia a interpretação dos objetos artísticos e da relação que estabelecem entre si.

A autora Carol Duncan (1995, p. 12) descreve esta dimensão narrativa do museu de arte como um fenómeno de natureza quase ritualístico. Na sua perspetiva, a visita ao museu constitui uma experiência cuidadosamente encenada, na qual a sucessão dos espaços, a organização das obras, a iluminação e, até, a própria arquitetura atuam como elementos orientadores do percurso do visitante. A autora vê o museu de arte, em simultâneo, como um palco, onde se desenrola a experiência da visita, e um guião, que organiza as formas pelas quais as obras são encontradas, observadas e interpretadas. Como exemplo ilustrativo desta ideia, Duncan estabelece um paralelismo entre a visita ao museu de arte e a peregrinação às catedrais medievais. Tal como os peregrinos percorriam um itinerário previamente estruturado, fazendo paragens prescritas em locais específicos de contemplação e oração, também a visita ao museu é conduzida através de uma sequência espacial que orienta o contacto do visitante com as obras. Em muitas daquelas catedrais, o próprio percurso era organizado por representações da vida de Cristo, conduzindo o peregrino a reviver simbolicamente os episódios nelas representados. De modo semelhante, quando o museu de arte organiza as suas coleções segundo uma narrativa histórica ou temática, a sucessão das salas deixa de corresponder apenas a uma divisão física do espaço e passa a constituir um percurso interpretativo.

Duncan (1995) ressalva ainda que, mesmo quando os visitantes se dirigem ao museu com o propósito de observar uma obra em particular, dificilmente escapam à narrativa construída pela instituição. Cada objeto artístico existe num contexto espacial, curatorial e discursivo que condiciona as relações que cria com as restantes obras e, em consequência, os significados que lhe são atribuídos. Neste processo, o museu de arte não assume o papel de protagonista da narrativa, mas do seu mediador. É a instituição que concebe o espaço expositivo, organiza os percursos, estabelece relações entra as obras e cria as condições em que se dá o encontro entre o visitante e os objetos artísticos. A experiência da visita resulta, assim, não apenas das qualidades individuais de cada peça, mas da narrativa expositiva que a enquadra.

Todavia, reconhecer o papel mediador do museu não implica conceber o visitante como um destinatário passivo das narrativas expositivas. Embora a instituição organize o espaço, proponha percursos interpretativos e enquadre a relação entre as obras, os significados produzidos na visita resultam em parte igual da participação ativa dos diferentes públicos. Ainda assim, e apesar desta pluralidade de interpretações, não pode ser negado que o museu detém uma capacidade notável de legitimar significados. A predisposição do visitante para aceitar as convenções da instituição contribui pata uma espécie de sacralização do espaço museológico. Nesta espécie de catedral secular, onde os ícones religiosos são substituídos por obras de arte, quase tudo pode adquirir uma dimensão simbólica. Pensemos nos evidentes casos da *Fontain*, de Marcel Duchamp, onde um urinol industrial é removido do seu contexto funcional para o espaço expositivo, assim adquirindo o estatuto de obra de arte; ou do *Campbell's Soup Cans*, de Andy Warhol, onde um produto perfeitamente banal da cultura de consumo americana passa a ícone da arte contemporânea; ou até na *My Bed*, de Tracey Emin, que translada a intimidade doméstica, reinterpretando-a como matéria artística e autobiográfica. Em todos estes casos, o conceito da obra não reside meramente no objeto exposto, mas no enquadramento simbólico e institucional que o envolve. O espaço museológico através de todos estes dispositivos curatoriais, como a mediação textual e a própria predisposição contemplativa do visitante, participam ativamente neste processo de ressignificação.

A sacralização do objeto artístico, incentivada pelo museu de arte pode ser colocada em diálogo com a reflexão de Walter Benjamin (1936) sobre a aura das obras de arte. Embora Benjamin concebesse que a reprodução técnica conduzia à erosão da aura, que definia como uma forma de presença única e irrepetível da obra no espaço e no tempo, o contexto museológico não parece ser afetado por esse perigo de erosão, produzindo mecanismos que recriam uma experiência de singularidade e excepcionalidade e de contemplação. A arquitetura monumental dos museus, o silêncio frequentemente associado ao espaço expositivo, os dispositivos de proteção e distanciamento físico, bem como a iluminação seletiva, contribuem para uma separação simbólica dos objetos artísticos em relação aos da esfera quotidiana, reforçando a perceção da sua excecionalidade. O visitante é convidado a adotar uma atitude de contemplação que participa na própria sacralização da obra.

É precisamente a partir desta constatação da narrativa expositiva enquanto estrutura discursiva e produtora de significado que se organizam os objetivos centrais da presente investigação. Como foi argumentado ao longo deste subcapítulo, o espaço museológico participa ativamente na construção de regimes de visibilidade, interpretação e legitimação cultural. Tendo isso em mente, proponho-me analisar criticamente os mecanismos pelos quais as narrativas expositivas são produzidas e articuladas institucionalmente. Tomo as narrativas expositivas não como meras ferramentas de organização espacial ou apresentação de objetos, mas como dispositivos capazes de estruturar leituras históricas, como dispositivos capazes de estruturar leituras significantes.

Capítulo 3

A Museologia da Arte em Portugal: contextos históricos e transformações institucionais

3.1. A emergência do museu de arte em Portugal

Como forma de enquadrar a análise das narrativas expositivas no contexto português, importa estabelecer um enquadramento histórico que permita situar a evolução do museu de arte em Portugal, cruzando com as respetivas transformações culturais, políticas e ideológicas que marcaram a evolução nacional da museologia da arte. As exposições, os modelos curatoriais e os discursos produzidos pelo museu não emergem de modo isolado ou descontextualizado. Pelo contrário, são resultantes de processos históricos complexos que condicionam, em simultâneo, as funções atribuídas ao museu, as formas de apresentação dos objetos e os modos de construção e legitimação do conhecimento artístico.

Para o propósito em vista, importa reconhecer que os museus de arte portugueses foram moldados por diferentes paradigmas institucionais ao longo da sua história. Desde as primeiras formulações museológicas, passando pelos processos de consolidação nacional oitocentistas, pelas instrumentalizações ideológicas do regime do Estado Novo e, posteriormente, pelo processo de redemocratização, o museu de arte afirmou-se como espaço profundamente permeável às dinâmicas e políticas sociais do seu tempo. Embora o centro desta investigação recaia sobre as transformações nacionais da museologia da arte provocadas pela instauração do regime democrático, essas mudanças só podem ser plenamente compreendidas quando enquadradas na sua evolução histórica. Importa, por isso, redigir uma breve cronologia que evidencie alguns momentos principais para a constituição e transformação desta instituição, preparando a compreensão das mudanças após 1974.

Como já foi sendo referido, o museu, tal como hoje o entendemos, começou a materializar-se por volta do século XVIII, fortemente influenciado pelo pensamento iluminista e enciclopédico. Por uma multiplicidade de fatores, para Portugal, há ainda na historiografia atual alguma dificuldade em estabelecer conhecimento preciso acerca

do percurso do museu no século XVIII. Em particular existem dificuldades nas balizas temporais entre o início do reinado de D. João V, em 1706, e o regresso da Corte do Brasil, onde se tinha instalado aquando das invasões napoleónicas, em 1808. Ainda assim, segundo J. Brigola (2003, p. 39), este período pode ser entendido como a primeira fase da museologia portuguesa.

O período do início do século XVIII ao início do século XIX, de modo particularmente crítico, tem sido avaliado como culturalmente frívolo e intelectualmente retrógrado (Brigola, 2003, p. 52). Apesar desta crítica e da escassez de fontes documentais, é, contudo, possível constatar que no quotidiano cultural do reinado de D. João V. houve iniciativas da Coroa, bem como de eruditos, aristocratas e membros do clero, cuja relevância não pode ser ignorada. Observa-se de igual modo uma tentativa de aproximação aos modelos europeus que não resulta em exclusivo das reformas pombalinas, sendo também percetível os seus efeitos na reorganização do ensino, nas práticas pedagógicas e na criação de novos espaços científicos. Assim, o desenvolvimento das práticas colecionistas e das primeiras formas de organização museológica em Portugal deve ser entendido como consequência de um conjunto alargado de agentes e dinâmicas culturais, nas quais ainda se fazem sentir muitas das características dominantes do colecionismo barroco. Este assentava numa lógica de acumulação, pela qual as coleções atuavam como instrumentos de afirmação e de prestígio social, político e religioso. Ou seja, mantinham-se os moldes dos gabinetes de curiosidades, com a sua primazia pelo raro, exótico e excecional, e seu carácter predominantemente privado.

Todavia, esta lógica de acumulação e desejo de posse do excecional não deve ser tida como um sistema fechado ou isolado, mas antes como um momento fundamental na génese de práticas que viriam a ser progressivamente reorganizadas e racionalizadas ao longo de todo o século XVIII. A passagem de um modelo centrado em coleções privadas para metodologias mais sistemáticas de organização do conhecimento não acontece de forma abrupta, mas através de um processo gradual de transformações na própria produção e circulação do saber. Assim, entre as práticas colecionistas herdadas do barroco e as reformas educativas e científicas do período pombalino não se estabelece

uma rutura absoluta, mas antes uma reconfiguração institucional e epistemológica dessas práticas. Com a reorganização do ensino, a valorização das ciências naturais e a criação de espaços designados para observação e classificação do mundo natural, foi-se estabelecendo uma transição da ideia de coleção como acumulação simbólica para uma visão da coleção enquanto instrumento de produção de conhecimento (Brigola, 2003, p. 39).

Para esta transformação contribuíram decisivamente as iniciativas começadas na década de 1760, entre as quais se destacam a construção do Museu de História Natural e o planeamento do Jardim Botânico da Ajuda, que, em conjunto com o Gabinete de Física, iriam constituir o Real Museu da Ajuda. Este é geralmente considerado como o primeiro museu português moderno. Os esforços de reorganização pedagógica continuariam na década seguinte com a reforma da Universidade de Coimbra, em 1772, que introduz o ensino das ciências naturais e experimentais segundo os moldes iluministas europeus, promovendo em simultâneo a criação e reorganização de coleções científicas destinadas ao estudo, observação e demonstração pedagógica. O alargamento das funções dos espaços museológicos permitiu que o próprio conceito de museu adquirisse uma nova dimensão. A instituição deixa progressivamente de servir apenas a conservação e afirmação simbólica das coleções, passando também a assumir funções de investigação, educação e divulgação científica. Este processo traduziu-se no alargamento dos públicos, no estabelecimento de dias regulares de abertura, na sofisticação dos equipamentos, na importação de pessoal especializado e na contratação de funcionários permanentes (Brigola, 2011, p. 57). Assim, a criação da Academia Real das Ciências, em 1779, constituiu um novo fôlego para a museologia portuguesa, em cujo âmbito nascem o Museu de História Natural e Etnografia e um Gabinete de Física, que construiriam o núcleo daquele que se viria a transformar no Museu Nacional de História Natural (Carrilho, 2012, p. 36)

Ao longo do século XIX, o panorama museológico português conhece uma profunda reconfiguração, movida agora pelos ventos das reformas liberais e pela consolidação do liberalismo político em Portugal. As resultantes transformações políticas, sociais, religiosas e económicas alteram significativamente a organização cultural do país,

promovendo uma progressiva secularização das instituições e uma renovação das práticas artísticas. Nesse contexto, valorizava-se a ciência laica e positivista, o que contribuiu para a redefinição do papel das instituições culturais, entre as quais estão os museus, que cada vez mais se preocupam com as suas funções educativas, nas esferas cívica e identitária (Carrilho, 2012, p. 37). Em paralelo, a ascensão de uma classe burguesa, o impacto da Revolução Industrial, a renovação artística impulsionada pelo Romantismo, e pelo nacionalismo a este associado, constituíram alguns dos fatores decisivos para o desenvolvimento da museologia nacional.

O modelo do museu particular foi progressivamente ultrapassado, revelando-se cada vez mais desadequado perante as exigências de sistematização, conservação e exposição dos acervos artísticos. A extinção das Ordens Religiosas assumiu um papel de particular relevo nesse processo. A incorporação dos antigos bens conventuais no Estado conduziu à transferência de conjuntos vastos de pintura, escultura, objetos litúrgicos e arquivos para a esfera pública, originando as condições necessárias para a constituição de importantes coleções museológicas nacionais. Neste contexto surgem as Academias de Belas Artes de Lisboa e do Porto, em 1836, responsáveis não só pelo ensino artístico, mas também pela preservação, inventariação e exposição dos bens patrimoniais provenientes dos conventos recém-extintos (Camacho e Monge,2014).

Poucos anos mais tarde, a Academia de Belas Artes de Lisboa começou a reunir depósitos de pintura, escultura e artes decorativas, sempre provenientes das defuntas Ordens Religiosas, que integrariam os espólios de futuros museus nacionais. No Porto, o Museu Portuense, criado em 1833 e frequentemente tido como o primeiro museu público português dedicado às artes, passou de igual modo a desempenhar um papel de relevância na preservação, divulgação e legitimação do património artístico em território nacional, em estreita articulação com a Academia de Belas Artes. Este processo foi-se consolidando ao longo da segunda metade do século XIX. Em 1869, é inaugurada a Galeria Nacional da Academia de Belas Artes e, em 1884, na sequência da Exposição de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola, de 1882, é criado o Museu Nacional de Belas Artes e Arqueologia, que viria a habitar o Palacete das Janelas Verdes.

A Academia Real de Belas Artes de Lisboa terá um papel particularmente relevante para o futuro do museu de arte em Portugal. São publicadas algumas portarias importantes, como a de 30 de setembro de 1836, que tem o propósito de criar uma Comissão responsável pela administração dos depósitos das livrarias dos conventos extintos e de catalogar todos os bens anteriormente pertencentes ao Convento de Francisco, em Lisboa, determinando a posterior incorporação das obras consideradas relevantes para a Academia. Uma segunda portaria encarregar-se-á da seleção das obras de arte que possam ser relevantes para o ensino artístico e que, nesse sentido, deveriam ser divididas entre a Academia e os museus distritais (Carrilho, 2012, pp. 42-44).

No final do século XIX, os museus de arte portugueses foram tomados por um importante impulso reformista, visível nomeadamente no Relatório sobre a Academia de Belas Artes, redigido pelo Marquês de Sousa Holstein, em 1864, e pelos subsequentes trabalhos dirigidos pela Comissão criada para estudar a reforma do ensino artístico e a organização dos museus e dos serviços patrimoniais. Esta Comissão foi criada por Decreto de 10 de novembro de 1875, publicado no Diário do Governo nº 260, de 15 de novembro do mesmo ano. No Decreto e na sua publicação são denunciados o evidente abandono e a má gestão das coleções e do património artístico nacional, realçando a ausência de estruturas museológicas adequadas e o problema da dispersão de numerosos bens das ordens religiosas extintas. Para colmatar as lacunas identificadas são apresentadas propostas que visam a criação de museus centrais especializados, em particular em Lisboa, bem como o desenvolvimento de museus locais adaptados às especificidades de cada região. Esta reforma teria a função, sobretudo, de apetrechar o museu para que pudesse atuar como ferramenta de educação pública e de progresso científico, bem como de apoio ao desenvolvimento económico e construção de uma identidade nacional. Compreende-se, então, que o museu, nomeadamente, o de arte adquire um lugar de relevo ao serviço da preservação da memória nacional e da construção de uma identidade comum, veiculada através das narrativas construídas neste espaço (Carrilho, 2012, p. 48).

Quanto ao património, foi apenas no período que antecedeu a implantação da I República que foram estabelecidas as primeiras bases legislativas para a proteção do

dito património histórico nacional, designadamente através do Decreto de 30 de dezembro de 1901, que estabeleceu os princípios para a classificação dos monumentos nacionais e dos bens móveis de interesse público e artístico (Diário do Governo,1901). Com a implementação destes normativos legislativos, percebe-se o esforço da vontade política e legal de dar corpo e coerência a uma rede de museus de arte nacionais e regionais, traduzindo a emergência de uma política museológica mais estruturada e orientada para a proteção, estudo e divulgação do património artístico nacional. Nesse contexto, procedeu-se à reorganização das instituições existentes e ao desenvolvimento de novas estruturas museológicas. Entre as instituições de referência da época destacam-se o Museu Nacional de Belas-Artes e Arqueologia, fundado em 1884 e, posteriormente, reorganizado como Museu Nacional de Arte Antiga, e o Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, criado em 1911.

Com a I República, há um processo de reorganização museológico que é iniciado em 1911 e conhece uma fase de consolidação com a criação do Conselho Superior de Belas Artes, em 1915, que veio substituir o anterior Conselho de Arte Nacional. O novo organismo consegue assegurar a estabilização da rede museológica republicana e a uniformização das práticas de gestão e tutela dos museus. O período que se segue à consolidação das medidas republicanas iniciais apresenta-se como um momento decisivo na reorganização do museu de arte em Portugal, marcado pela progressiva passagem de um modelo disperso e desprovido de sistematização para um sistema institucionalizado, hierarquizado e dependente de estruturas centrais de coordenação. Ainda que as reformas legislativas introduzidas tenham permitido estabelecer princípios de organização e tutela pública e a uniformização das práticas museológicas, apesar disso, a sua aplicação não foi uniforme, sendo condicionada por limitações estruturais e financeiras que impediram a plena concretização do projeto museológico republicano. Não obstante essas lacunas, será sobre essa base que se dará a posterior evolução do museu de arte ao longo do século XX, nomeadamente durante o Estado Novo, período durante o qual se assistirá à consolidação de uma política cultural mais centralizada e instrumentalizada ao serviço da produção de narrativas reformuladoras da identidade nacional.

Importa, portanto, reconhecer que, apesar das limitações que marcaram o projeto museológico republicano, as reformas implementadas estabeleceram as bases institucionais sobre as quais assentará a evolução da museologia portuguesa ao longo do século XX. Os princípios de organização, tutela e intervenção pública até aí estabelecidos não vão desparecer com a mudança de regime político e implantação da ditadura, sendo apropriados, reformulados e colocados ao serviço de novos propósitos culturais e ideológicos. Compreender esse percurso revela-se indispensável para analisar o modo como, durante o Estado Novo, o museu de arte passou a integrar políticas culturais profundamente orientadas e centralizadas para a construção de uma narrativa oficial sobre a história, cultura e identidade da nação.

3.2. Da crise da I República à consolidação do Estado Novo

Fruto de constantes agitações políticas, entre 1921 e 1926, registaram-se múltiplas tentativas de golpes de Estado, reveladoras do desgaste do sistema parlamentar republicano e da incapacidade dos sucessivos governos para assegurar a estabilidade política (Pinto, 2010, p. 8). A rápida sucessão de conflitos e intervenções militares acabará por culminar no movimento de maio de 1926, que não se apresenta desde o início como um projeto político completamente estruturado ou ideologicamente homogéneo, mas, antes, como um conjunto de forças com objetivos diversos e, com frequência, contraditórios. Com efeito, o apoio ao movimento militar dividia-se entre diversas sensibilidades políticas, oscilando entre posições mais radicalmente antiparlamentaristas e, outras, mais heterogéneas, onde coexistiam projetos reformistas e tendências abertamente favoráveis a soluções de cariz ditatorial (Pinto, 2010; Castilho, 2008). Após o golpe, esta diversidade interna conduz a política portuguesa a uma fase de tensões e redefinições, marcada sobretudo pela dificuldade em encontrar qualquer estabilidade e uma orientação política comum. Como refere Mattoso (1994, p. 141), o período que decorre do movimento militar de 28 de maio de 1926 até à consolidação do Estado Novo pode ser interpretado como uma fase de transição politicamente instável, marcada pela rutura com o modelo liberal republicano e pela progressiva afirmação de um regime autoritário, corporativo e antiparlamentar.

Ultrapassada essa fase inicial de instabilidade, o regime consolidou-se através de um processo de reorganização do Estado que não se limitou à esfera política, estendendo-se de forma transversal às diferentes áreas da administração pública e redefinindo as funções sociais e culturais do próprio aparelho estatal, o que contribuirá para a estabilidade do regime por quase cinco décadas. A consolidação deste novo sistema político está intimamente associada à afirmação de António de Oliveira Salazar, cuja ascensão ao poder levou à institucionalização do Estado Novo, através da Constituição de 1933. Assente em princípios corporativos, antiliberais e antidemocráticos, o regime procurou exercer uma forte intervenção sobre as diferentes esferas da vida social, atribuindo à cultura, à educação e ao património um papel central na formação cívica, mas, sobretudo, ideológica da população. A compreensão desta matriz ideológica será fundamental para analisar as políticas culturais desenvolvidas pelo regime, e, em particular, o lugar que o museu de arte nelas veio a ocupar (Rosas,2012).

A figura de António de Oliveira Salazar tornou-se indissociável da consolidação do Estado Novo e da definição dessa mesma matriz ideológica. Nascido a 28 de abril de 1889, em Santa Comba Dão, no distrito de Viseu, a sua formação decorreu num contexto profundamente marcado pelo catolicismo, cuja influência será determinante para o desenvolvimento do seu pensamento político e da sua conceção da ordem social. Apesar de não ter seguido a vida eclesiástica, a educação religiosa recebida contribuiu para a valorização de princípios como a autoridade, a disciplina, a hierarquia e a estabilidade, que virão a integrar a matriz ideológica implementada pelo seu regime governativo. A tríade *Deus, Pátria, Família*, assumida por Salazar como síntese dos valores fundamentais da sua visão do mundo, não constituiu apenas um lema ideológico, mas uma verdadeira matriz normativa da organização social, política e cultural do Estado Novo. Estes valores, posteriormente elevados à condição de pilares ideológicos do regime, enformaram a definição de uma moral pública assente na ordem, na hierarquia e na disciplina, estabelecendo critérios claros de aceitabilidade e exclusão no espaço simbólico e cultural (Rosas,2012, pp.15-42).

3.2.1 A Censura, a Política do Espírito e a Regulação Artística

Se fosse possível traduzir metaforicamente os mecanismos de consolidação da matriz ideológica salazarista em forma de "receita", a censura ocuparia, sem dúvida, o lugar de ingrediente central e indispensável. A censura surge como um prolongamento lógico da matriz moral do Estado Novo, atuando como um mecanismo estruturante de regulação da sociedade. A sua ação estendia-se igualmente ao discurso e às práticas artísticas. A sacralização da Pátria, a centralidade da família enquanto núcleo moral da sociedade e a subordinação da vida coletiva a uma ordem tida como superior constituíram o cerne da definição dos critérios de aceitabilidade cultural e da legitimação de mecanismos de controlo simbólico exercidos pelo regime (Mattoso, 1994, pp.210-225). Estes princípios influenciaram diretamente a política cultural do Estado Novo, que não incidia apenas sobre o discurso político, mas estendia-se igualmente às práticas artísticas, literárias e patrimoniais, condicionando aquilo que podia ser produzido, exposto e difundido, através de processos de seleção, valorização e silenciamento que contribuíram para a consolidação de uma memória histórica alinhada com os pressupostos ideológicos do regime.

A análise realizada ao longo deste subcapítulo, organiza-se em torno de três dimensões analíticas fundamentais, que estruturam de forma transversal toda a discussão: (1) os mecanismos de censura e a regulação do discurso cultural; (2) as políticas culturais enquanto dispositivos de orientação e produção simbólica; e (3) o museu de arte enquanto espaço de materialização, mediação e legitimação dessas mesmas dinâmicas. Estas três dimensões não são entendidas como esferas separadas, mas como níveis interdependentes de um mesmo sistema de produção cultural e ideológica, através dos quais se torna possível compreender a articulação entre repressão, produção simbólica e institucionalização da memória

A função estruturante da censura encontra uma formulação particularmente clara num dos discursos de Salazar mais vezes mobilizado pela historiografia do Estado Novo. Foi proferido nas comemorações do X Ano da Revolução Nacional, a 26 de maio de 1936, e nele são explicitados os domínios subtraídos ao debate público. Ao afirmar: "não

discutimos Deus e a virtude; não discutimos a Pátria e a sua História; não discutimos a autoridade e o seu prestígio; não discutimos a família e a sua moral; não discutimos a glória do trabalho e o seu dever", o ditador não enuncia apenas princípios morais e políticos, mas fixa as fronteiras do dizível e do aceitável no espaço público, conferindo ao tido como aceitável o estatuto de verdade irrevogável (Rosas,2012, pp.38-40). Como observa Chagas (2002), a natureza seletiva da memória evidencia as suas articulações com os dispositivos de poder, evidenciando que recordar e esquecer são sempre fenómenos em simultâneo culturais e políticos.

Na prática, esta conceção traduziu-se na institucionalização de um sistema que não se esgotava na interdição pontual de conteúdos considerados subversivos, mas operava de forma sistemática e preventiva sobre a imprensa, a literatura, o teatro, o cinema e as artes plásticas, condicionando a produção e a circulação artística, fomentando, em simultâneo, formas de autocensura e de adaptação pragmática por parte dos agentes culturais (Mattoso,1998). Portanto, mais do que eliminar determinadas ideias, este dispositivo encarregava-se da definição dos limites do que podia ser produzido, representado e divulgado, orientando toda a atividade artística para formas de expressão compatíveis com os valores do regime.

Por outro lado, contudo, a consolidação deste modelo cultural não assentou em exclusivo em mecanismos repressivos. Paralelamente à censura, o regime procurou orientar a produção artística através de uma política cultural centralizada, a chamada *Política do Espírito*. Esta, articulada com a ação do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), desempenhou um papel estruturante na promoção de uma "modernidade artística" controlada e ideologicamente enquadrada. Assim, a produção artística foi progressivamente enquadrada por critérios de aceitabilidade que privilegiavam a ordem, a legibilidade e a função pedagógica da arte, em detrimento de expressões tidas como excessivamente experimentais, críticas ou formalmente dissonantes. É num equilíbrio muito estrito entre enquadramento ideológico e estreita abertura seletiva que são decididas as dinâmicas de circulação artística promovidas pelo regime. A distinção entre um "modernismo admissível" e um "modernismo excluído" permitiu ao Estado Novo afirmar uma imagem de abertura controlada. Esta evitava o isolamento

internacional, ao mesmo tempo que neutralizava o potencial crítico da arte contemporânea. Este equilíbrio instável foi central para a eficácia das políticas culturais do regime, garantindo a colaboração de sectores significativos do meio artístico sem abdicar do seu controlo simbólico.

A concretização desta política exigiu, porém, uma estrutura institucional capaz de enquadrar, promover e disciplinar a produção artística (Camacho & Monge,2014). Neste quadro, a escolha de António Ferro para dirigir a propaganda estatal constituiu, como sublinha Henriques da Silva (2001), um dos gestos mais inovadores e, em simultâneo, ambíguos da política cultural salazarista. A ambiguidade da opção reside, desde logo, no perfil do próprio António Ferro, oriundo do modernismo e ligado a circuitos intelectuais e artísticos de vanguarda, o que contrastava com a eventual expectativa de um aparelho propagandístico rigidamente conservador. Mas os objetivos eram articulados. Por um lado, esta nomeação assegurava ao regime a construção de uma linguagem cultural modernizada, eficaz e visualmente apelativa, capaz de operar tanto no plano nacional como na esfera internacional. Por outro lado, essa mesma modernização implicava a incorporação de estéticas, linguagens e agentes culturais que não se enquadravam inteiramente numa matriz tradicionalista, o que introduzia uma margem de abertura controlada no interior de um sistema ideologicamente restritivo. Assim, o SPN tornou-se um espaço de mediação entre o poder político e os criadores, promovendo uma ideia de modernismo disciplinado, compatível com a imagem institucional (Ferreira,2014, Silva,2001) .

É nesse contexto que o museu de arte ganha relevância, na medida em que participa na tradução e fixação das opções do regime através de formas expositivas e narrativas, contribuindo para a sua permanência enquanto referência cultural. Como demonstra Raquel Henriques da Silva (2001), esta política cultural assentou numa gestão cuidadosamente equilibrada das tensões existentes no campo artístico, permitindo a circulação controlada de determinadas linguagens modernistas sem comprometer os fundamentos ideológicos estabelecidos pelo regime. A participação regular de artistas em iniciativas como o Salão dos Artistas Independentes (1930), as exposições anuais do SPN e as mostras internacionais em que Portugal esteve representado garantiram

encomendas estáveis e a visibilidade institucional, sem que isto, implicasse um exercício de liberdade plena da expressão artística. Tratava-se de uma liberdade condicional, exercida dentro de parâmetros estéticos e simbólicos previamente definidos.

É precisamente nesta lógica de modernismo disciplinado que se compreende a articulação progressiva entre a ação do SPN e do museu de arte, enquanto espaço privilegiado para a materialização desta política cultural (Camacho & Monge,2014; Silva,2001). O museu é parte de um sistema mais amplo de produção simbólica estatal, no qual as exposições, com a respetiva seleção e interpretação das obras, não são processos imprecisos, mas operações claramente inscritas num enquadramento ideológico mais vasto (Duncan,1995; Barndt,2024). A ambiguidade da figura de António Ferro repercute-se também no museu, na medida em que a abertura controlada a determinadas linguagens modernistas convive diretamente com a definição de critérios de legitimidade cultural fortemente normativos. O museu de arte acabaria por atuar como lugar onde esta tensão entre o desejo de inovação estética e o enquadramento ideológico se materializa e torna especialmente percetível, através da construção de narrativas expositivas que procuram conciliar atualizações formais com uma imagem estabilizada da identidade nacional. Neste sentido, o museu de arte não pode ser entendido apenas como um prolongamento técnico das políticas culturais do regime, mas como um dos seus instrumentos centrais de afirmação simbólica, desempenhando papel significativo na consolidação de uma memória histórica filtrada e coerente com os pressupostos ideológicos salazaristas (Crippa & Damian,2021; Rosas,2012).

Enquanto espaço de organização e exibição do visível, o museu opera através de uma lógica própria de seleção e hierarquização, na qual a neutralidade é apenas aparente. A constituição das coleções, os critérios de aquisição, a definição de percursos expositivos e a própria disposição dos objetos artísticos no espaço, traduzem opções que não são meramente técnicas, mas profundamente interpretativas. Neste sentido, o museu de arte participa ativamente na produção de valor de obras, autores, movimentos e períodos (Duncan,1995; Rodini,2019). É nesta dimensão que se torna visível a continuidade entre os dispositivos de regulação artística do Estado Novo e a forma museológica. A seleção do que é exposto e do que permanece alheio ao campo da

visibilidade pública prolonga, no interior do espaço do museu, a lógica da inclusão e exclusão já operativa noutros níveis do sistema cultural. Assim, mais do que um mero espaço de conservação, o museu de arte atua como um dispositivo de legitimação, no qual certas narrativas estéticas e históricas são estabilizadas enquanto outras são silenciadas ou relegadas para a margem. Nesse processo, as narrativas – isto é, a construção de uma ideia de "tradição" e de "identidade nacional" – assumem relevância, na medida em que permitem articular obras e discursos num enquadramento coerente com a ideologia dominante.

Em suma, durante o Estado Novo materializa-se um sistema artístico profundamente articulado, no qual a produção simbólica não é passível de ser dissociada das condições políticas que a enquadram. A delimitação do dizível, a gestão seletiva dos meios de expressão artística e a construção de critérios de legitimidade estética convergiam na formação de um campo cultural relativamente coeso, onde a diversidade não era erradicada, mas, sim, escrupulosamente administrada. Neste quadro, a relação entre a produção artística, o enquadramento institucional e a produção de memória não se organiza de forma linear, antes resulta de equilíbrios instáveis entre abertura e contenção, inovação e normatização, circulação e exclusão. É precisamente nesta tensão que se compreende a eficácia do modelo cultural salazarista, que atua menos pela imposição uniforme de uma estética única do que pela capacidade de integrar e reorganizar diferenças dentro de limites estritos bem-definidos.

Portanto, a instituição cultural que é o museu de arte desempenhou um papel decisivo na estabilização destas dinâmicas, assegurando a continuidade de determinadas leituras do passado e da identidade nacional, ao mesmo tempo que enquadrava a receção do modernismo dentro de moldes compatíveis com os pressupostos ideológicos vigentes. Deste modo, o legado do Estado Novo não se esgota na sua dimensão histórica, prolonga-se no modo como o campo artístico foi posteriormente reorganizado e reavaliado, em particular no contexto das transformações verificadas após o 25 de Abril de 1974, quando estes equilíbrios são progressivamente postos em causa e reconfigurados sob novas condições de apreciação e problematização das políticas

culturais, das funções do museu e das formas de representar a memória e a identidade coletiva.

3.2.2 A Democratização do Museu de Arte em Portugal após o 25 de Abril de 1974

Cinco décadas após o 25 de abril de 1974, permanece ainda um longo percurso a ser feito para a compreensão do impacto deste momento histórico no universo museológico português e nas narrativas nele construídas e veiculadas. Nestas cinco décadas, foram recolhidos testemunhos, produzidos textos literários e jornalísticos, realizados filmes e desenvolvidas investigações por historiadores e sociólogos, resultando deste ímpeto criador múltiplas narrativas centradas no regime, na sua queda e no impacto da transição democrática para a sociedade portuguesa. Como constata Torrão (2024, s.p): "uma revolução não é apenas uma inversão da estrutura política e social de um Estado, de um grupo que toma o poder de outro, uma revolução é também uma súbita transformação económica, moral e cultural". É precisamente nesta dimensão cultural do processo revolucionário que importa situar o museu de arte contemporânea português. A mudança de regime trouxe novas condições e desafios para as instituições culturais e para os artistas nelas representados, num processo de transformação não linear que passaria simultaneamente por ruturas com práticas e modelos herdados do anterior regime e pela continuidade de estruturas e formas de atuação.

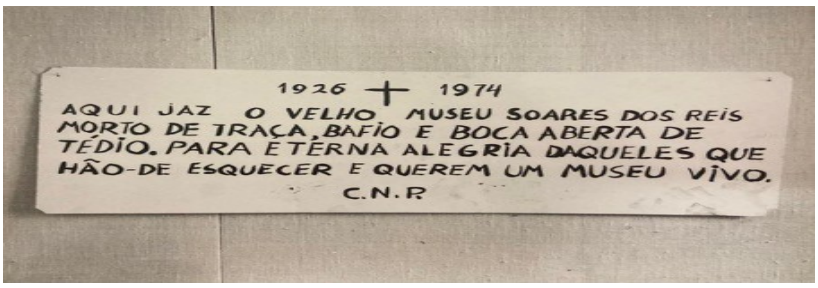
O processo revolucionário em curso, ou PREC, pode ser definido com alguma consensualidade, como o período vivido em Portugal entre o 25 de abril de 1974 e o 25 de novembro de 1975, dividido em algumas fases, marcadas por golpes (ou tentativas de golpes) militares, em que várias correntes políticas e ideológicas procuravam levar a cabo os seus projetos para o futuro da sociedade portuguesa[11]. A queda do regime ditatorial foi inicialmente acompanhada por um sentimento de otimismo assente na

[11] O período do PREC é frequentemente dividido em três fases: a primeira, de 25 de abril de 1974 a 28 de setembro de 1974; a segunda, de 28 de setembro de 1974 a 11 de março de 1975; e a terceira, de 11 de março de 1975 a 25 de novembro de 1975 (Coimbra,2020; Torrão,2024)

possibilidade de construção de uma sociedade democrática. Contudo, esta expectativa foi rapidamente substituída por um ambiente de instabilidade e tensão política (Nogueira,2013; Santos Silva,2002). A multiplicidade de posições tomadas pelas diferentes fações políticas traduziu-se na construção de narrativas divergentes sobre o próprio processo revolucionário.

É neste contexto, após a queda de mais de quatro décadas de ditadura, após uma guerra colonial e apenas alguns meses depois da implantação do sistema democrático, que teve lugar no Porto no período pós-revolucionário, a 10 de junho de 1974, uma das primeiras ações de contestação pública dirigida a um espaço museológico estatal (Duarte,2012; Oliveira,2023). A insatisfação face às políticas museológicas vigentes materializou-se nesta data através de um protesto, realizado às portas no Museu Nacional Soares dos Reis, intitulado: "Enterro do Museu Nacional de Soares dos Reis". Esta manifestação de carácter performático foi organizada por um grupo de artistas, autores e intelectuais portugueses que se autonomeou como a Comissão para uma Cultura Dinâmica, formada por Egito Gonçalves, Alfredo Queirós Ribeiro, Joaquim Vieira, José Rodrigues, Armando Alves, Domingos Pinho. O protesto consistiu num cortejo fúnebre que reuniu cerca de 500 pessoas, entre artistas, autores e intelectuais, que percorreram o trajeto definido entre a Praça de Parada Leitão e a porta do Museu na Avenida D. Manuel II.

Importa considerar o simbolismo da data escolhida para este acontecimento, o "Dia de Camões, de Portugal e da Raça", feriado nacional estabelecido pelo Estado Novo. Este constituía uma das datas criadas com o intuito de celebrar determinada ideia de identidade nacional, pela lente de uma narrativa nacionalista, autoritária e colonial (Silvestre, 2023, s.p) A realização do protesto neste dia acrescentava ao mesmo uma dimensão profundamente política. Como parte desta performance satírica encenava-se a morte do Museu, consagrada com uma coroa de flores e um epitáfio que anunciava:



“Aqui jaz o velho museu, morto pela traça, bafio e boca aberta de tédio, para eterna alegria daqueles que hão de esquecer e querem um museu vivo” (Comissão para uma Cultura Dinâmica 1974, s/p).

FIGURA 1. Cartaz utilizado no protesto “Enterro do Museu Nacional de Soares dos Reis”, 1974 © Arquivo MNSR7

Este desejo de um “museu vivo” passava pela criação de um espaço participativo, no qual os artistas desempenhassem um papel ativo na construção e fruição das narrativas expositivas (Duarte,2012; Scheiner,2012). Este episódio constitui um dos primeiros sinais de uma mudança paradigmática no entendimento das funções e responsabilidades do museu de arte. Mais do que um protesto à gestão do Museu Nacional Soares dos Reis, esta foi uma crítica mais ampla ao setor cultural que consideravam conservador e ultrapassado face às transformações sociais e artísticas em curso.

Esta atitude de contestação e experimentação seria também sentida mais a sul, nascendo neste contexto, em abril de 1975, o Grupo Acre. Este, criado pelos artistas Clara Menéres, Joaquim Lima Carvalho e Alfredo Queiroz Ribeiro, levou a cabo uma ação que passou pela ocupação do Palácio Mendonça, em Lisboa, transformando este edifício num espaço de exposição. Embora a ocupação fosse rapidamente anulada, a iniciativa teve impacto na discussão sobre o futuro das práticas museológicas contemporâneas, inscrevendo-se num contexto mais amplo de questionamento dos modelos institucionais vigentes, propondo novas metodologias de organização e utilização dos espaços dedicados à arte contemporânea.

No contexto das reivindicações e experiências desenvolvidas no Porto, a 18 de dezembro de 1975, surgiu o Centro de Arte Contemporânea (CAC), que funcionou no Museu Nacional Soares dos Reis até 1980. Durante este período de atividades, o CAC organizou cerca de 100 exposições e várias atividades culturais, introduzindo novas linguagens artísticas no meio museológico português, mas também novas metodologias de exposição, e sobretudo, novas formas de pensar a relação entre criação artística, exposição e instituição museológica. A experiência do CAC trouxe à tona a constatação de que para haver transformações das práticas museológicas era também necessário

que se desse uma reconfiguração das próprias estruturas institucionais e das condições materiais de exposição (Silvestre, 2023, s. p).

Apesar do CAC representar um avanço fundamental nas práticas museológicas em território nacional, não era alheio aos problemas e carências vividos noutras instituições, em particular a falta de espaço. Padecendo deste mesmo problema, o MNAC havia sido encerrado em 1973, numa tentativa de dar resposta não só à deterioração das suas instalações, que vinha levantando questões sobre a salvaguarda da integridade das suas obras, mas também à falta do espaço para o crescimento e valorização do seu acervo (Barranha,2008; Guerreiro,2022). Este processo arrastar-se-ia durante mais de 20 anos, tendo a intervenção do arquiteto Jean-Michel Wilmotte, concluída em 1994, permitido finalmente a reabertura do Museu. A situação vivida no MNAC permite observar uma outra vertente de transformação institucional, marcada também por problemas que antecedem a Revolução dos Cravos e que se estenderiam pelas décadas seguintes. As dificuldades enfrentadas por instituições como o MNAC evidenciam o facto de que, além de enfrentar as necessidades materiais destas instituições, era necessária a criação de novas soluções institucionais capazes de acompanhar o processo de transformação do campo da arte contemporânea.

No caso do CAC, esta carência seria temporariamente contornada através do desenvolvimento de parcerias com outras entidades culturais portuenses. Contudo, apesar deste esforço de articulação, em 1979, a relação entre o CAC e o Museu Nacional Soares dos Reis chegou a um impasse. O adiamento constante do projeto de ampliação do Museu e o rápido crescimento do CAC forçaram os dirigentes deste Centro a procurar soluções alternativas para o desenvolvimento das suas atividades. Sem que fosse possível alcançar uma solução satisfatória, a atividade do CAC acabaria por cessar permanentemente em 1980. Apesar da sua curta vida, o CAC contribuiu para consolidar a perceção da necessidade de uma instituição focada na arte contemporânea no Porto. Neste sentido, em 1980, é proposto um projeto para o desenvolvimento de um Museu Nacional de Arte Moderna. Este projeto viria a conhecer um novo desenvolvimento, em 1986, com a decisão governamental de adquirir o Parque e a Casa de Serralves para neles se instalar um novo museu.

É importante considerar o facto de algumas das transformações que marcariam o desenvolvimento do museu de arte terem antecedentes em iniciativas estabelecidas durante o anterior regime. Em 1974, a Revolução dos Cravos herdou uma estrutura administrativa encarregada das funções de proteção e valorização do património cultural, nomeadamente através da Direção Geral dos Assuntos Culturais (DGAC), criada em 1973, e do Fundo de Fomento Cultural (Pinho, 2014, p.18).

Um exemplo concreto desse processo que se estende no tempo é o Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, cujo desenvolvimento enquanto museu municipal ocorre no seguimento de um processo de descentralização dos poderes e competências, que afetaria não só as estruturas administrativas, mas também se estende aos equipamentos culturais. Depois de 1974, os Municípios irão defrontar-se com a necessidade de colmatar necessidades básicas das suas populações, que com frequência careciam de infra-estruturas básicas e serviços públicos. Com a progressiva resolução de alguns destes problemas, passa a ser possível a estas entidades dirigir os seus esforços para o desenvolvimento de projetos culturais, entre os quais se destacam os museus. Embora o museu exista desde 1947, o projeto de requalificação, desenvolvido em 1970, constitui um importante antecedente da crescente intervenção das estruturas municipais na criação, renovação e dinamização de iniciativas culturais. Esta intervenção não se limitou apenas à transformação da arquitetura do museu, foi também acompanhada pela renovação do seu programa, pelo crescimento do seu acervo e pela criação de espaços destinados à exposição de diferentes gerações de artistas portugueses. Assim sendo, o caso de Amarante mostra como a descentralização da ação cultural podia contribuir para uma valorização e transformação dos equipamentos museológicos municipais, num processo de estreitamento de relações entre as comunidades locais e os museus (Barranha,2008).

Na década de 1980, o processo de institucionalização e transformação dos espaços dedicados à arte moderna e contemporânea conheceu novos desenvolvimentos. Se a década de 1970 fora dominada pelo projeto de construção da democracia, a década de 80 foi marcada sobretudo pelo processo de consolidação dessa democracia e pela adesão à Comunidade Económica Europeia (CEE) (1986). No início desta década

registam-se não só as mais baixas taxas de desenvolvimento da Europa, mas também as mais elevadas taxas de desemprego e um dos maiores défices estatais, pelo que neste período de pouco mais de uma década após Abril era ainda sentida certa incerteza quanto ao futuro da nação. Esta incerteza permearia também a esfera cultural nacional.

Apesar desta incerteza, no início dos anos de 1980 verificou-se um reavivamento substancial do mercado artístico português, nomeadamente através da integração na CEE. Surgia também uma nova geração de artistas que, face à precariedade até aí vivida, reconhecia a necessidade da valorização económica do seu trabalho. Entre os tímidos progressos esteve a inauguração, em 1983, do Centro de Arte Moderna (CAM) da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, que constituiu um marco importante no processo de afirmação da arte moderna e contemporânea em Portugal. (Coimbra,2023; Nazaré,2019).

A década de 1980 foi também moldada por um "boom" de galerias e feiras de arte de carácter comercial. Abriram mais de 30 galerias no país, sendo que mais de dois terços se situavam em território lisboeta. Como muitos outros avanços na área artística em Portugal, rapidamente se seguiram novos retrocessos. No final da década assistir-se-ia a uma nova crise do mercado da arte, que levaria ao encerramento de diversas galerias, mas também à adoção de estratégias criativas para a conservação destes espaços, como foi o caso do agrupamento da maior parte das galerias portuenses ao longo da Rua Miguel Bombarda. Também no âmbito da preservação das galerias surgiu, em 1989, a PGA (Associação Portuguesa de Galerias de Arte). A AGPA é uma associação de âmbito nacional, sem fins lucrativos que se dedica maioritariamente à promoção e divulgação de arte contemporânea, preenchendo de certo modo a lacuna de cariz estatal. Apesar da organização e estratégias de apoio às galerias portuguesas, estas têm grandes dificuldades em assumir posições de destaque na esfera internacional, sendo os culpados sobretudo três fatores: a falta de bases financeiras do mercado interno, a ausência de uma política cultural oficial e a insuficiente formação específica ao nível do relacionamento interpessoal na comunidade artística internacional (Nogueira, 2013, p. 63-35).

Neste processo de consolidação da arte contemporânea foi também importante a realização, em 1988, do primeiro Fórum de Arte Contemporânea de Lisboa, onde se reuniram galeristas com o propósito de promover os artistas junto do público. Outro fator passou pela participação portuguesa em feiras internacionais de arte como a espanhola ARCO (Arte Contemporáneo – Feira Internacional) ou a francesa FIAC (Foire Internationale d'Art Contemporain), que permitiram aos artistas nacionais alguma visibilidade internacional.

Assim, deve ser notado que este "boom", que se revela como um verdadeiro movimento de expansão do circuito de circulação e apresentação da arte contemporânea, não dependeu exclusivamente dos museus, estando integrado num campo cultural mais vasto. Se é verdade que os museus vivam um período de transformação, é igualmente verdade que a afirmação da arte contemporânea passava também por outros espaços, agentes e circuitos de exposição.

Nesse contexto de expansão do circuito artístico abriria no Porto, em 1999, o Museu de Serralves. A responsabilidade do projeto para o novo edifício recaiu sobre o arquiteto Álvaro Siza. Instituída dez anos antes através do Decreto-Lei n.º 240-A/89, de 27 de julho, a Fundação de Serralves pretendia responder à necessidade (há muito sentida) da existência de uma instituição museológica nacional capaz de acolher, conservar e tornar acessível a produção resultante dos processos evolutivos da arte moderna. A Fundação terá a tutela do Museu, numa parceria inédita entre o Estado e a sociedade civil: o financiamento para a criação da Fundação partiria de capitais privados, sendo defendido um modelo de gestão autónomo e flexível (Duarte,2020; Barranha,2015; Oliveira,2013; Nogueira,2013l.

Esta concretização institucional deu-se no seguimento da criação e extinção do CAC. Se numa fase inicial, a coleção se focou sobretudo na representação da arte portuguesa do século XX (através da agregação de doações e depósitos), a abertura do novo edifício assinado por Siza exigiu que o acervo fosse conceptualmente recalibrado. Esta recalibração teve início em 1996 com a entrada de Vicente Todolí para o cargo de diretor artístico, coadjuvado por João Fernandes. A sua equipa transformou o aglomerado de

obras reunido num discurso internacional e sincrónico, que se materializou na exposição-manifesto inaugural, *Circa 68.* O acervo estabeleceu assim o seu núcleo histórico nas ruturas estéticas e socioculturais vividas entre 1965-1975, priorizando a arte portuguesa e a internacional do período pós-guerra, focando-se nos processos conceptuais, nos novos suportes e na desmaterialização da obra de arte.

A partir do ano 2000, já sob a direção de João Fernandes, deu-se uma expansão do arquivo em "constelações" para as décadas de 1980 em diante, refletindo a produção artística individual inserida na era da globalização. Deste modo, o edifício de Siza veio não só consagrar o modelo de gestão público-privado, como também oferecer o suporte físico necessário a uma coleção de referência internacional, que contrapôs a memória artística nacional às narrativas da arte ocidental contemporânea (Duarte, 2015, p. 28-32).

Apesar disto, a afirmação de Serralves no panorama nacional evidencia também a necessidade de um enquadramento tutelar estratégico mais amplo para o setor. Foi nesta vaga de reorganização do sistema cultural nos anos de 1990 que emergiu o Instituto Português dos Museus (IPM), criado com o propósito de supervisionar os museus nacionais e articular as políticas públicas de musealização. Em resposta à assimetria geográfica e à dispersão das tutelas, o IPM veio impulsionar a criação da Rede Portuguesa de Museus (RPM), que desenhou um quadro normativo e cooperativo, procurando integrar tanto as grandes instituições nacionais como os museus locais e regionais num ecossistema museológico coeso. Esta reorganização culminou com a promulgação da Lei-Quadro dos Museus Portugueses (Lei n.º 47/2004, de 19 de agosto), pela qual foram consagrados os critérios formais de credenciação, rigor técnico e cooperação institucional no país. A implementação desse enquadramento normativo, em articulação com a RPM, permitiu que se superasse o isolamento e a fragmentação histórica do setor, estabilizando um ecossistema no qual o Estado, os poderes locais e as fundações privadas passavam a atuar sob responsabilidades partilhadas de conservação, investigação e mediação cultural.

No campo particular da arte contemporânea, este processo de consolidação institucional vem fechar um ciclo de transformações iniciadas com as reivindicações do pós-25 de Abril de 1974, fixando um mapa museológico descentralizado e plural. A passagem do século XX para o XXI marcou também a transição de uma arte contemporânea dependente de iniciativas efémeras ou espaços improvisados, para uma rede museológica profissionalizada, juridicamente enquadrada e integrada nos circuitos internacionais.

Em suma, o percurso dos museus de arte moderna e contemporânea em Portugal, entre o período revolucionário e a fase inicial do século XXI, é revelador de um processo de transformação simultaneamente institucional, artístico e social. As reivindicações que surgiram no contexto do pós-25 de Abril, expressas tanto pelo questionamento dos modelos museológicos existentes como pela criação de novas propostas expositivas, tornaram clara a necessidade de repensar as funções do museu e as relações que este estabelece com os artistas, os públicos e a sociedade. Experiências como o *Enterro do Museu Nacional de Soares dos Reis*, a criação do Centro de Arte Contemporânea e, posteriormente, a afirmação de Serralves ilustram como a consolidação de um espaço institucional dedicado à arte contemporânea resultou de uma caminhada gradual, marcada por processos de rutura, mas também por continuidades e limitações materiais. Em paralelo, a descentralização das políticas culturais, o desenvolvimento de iniciativas locais e a diversificação dos circuitos de produção e circulação artística contribuíram para alargar o campo museológico para além das suas instituições estatais. A criação de estruturas de enquadramento e cooperação, que culminaram na Lei-Quadro dos Museus Portugueses de 2004, veio conferir estabilidade e uma maior profissionalização a este processo. Em suma, a evolução do museu de arte contemporânea em Portugal pode ser entendida como parte integral de um processo de transformação mais amplo do sistema cultural português, no qual a passagem de modelos institucionais mais rígidos para uma rede progressivamente mais plural, descentralizada e profissionalizada acompanhou as mudanças políticas, sociais e artísticas que se deram após Abril.

Capítulo 4 Análises do MNAC e do CAM: história institucional, coleção e narrativas

4.1. Criação e institucionalização do MNAC

A revolução republicana de 1910 representou um marco fundamental para a organização administrativa dos serviços dos museus de arte. Do ponto de vista legislativo, a República não criou uma rutura com as propostas monárquicas, mas sim o seu desenvolvimento conceptual. De facto, apesar dessa continuidade, foram atribuídos novos objetivos às políticas museológicas, para que estas pudessem ser mobilizadas para a construção de uma identidade nacional renovada. Por toda a Europa procuravam-se respostas aos desafios introduzidos pelas novas produções artísticas. Neste período, verificava-se a dificuldade de integrar as novas linguagens artísticas nos espaços do museu tradicional. Uma das soluções encontradas para esta dificuldade foi a transferência dos núcleos de arte correspondentes à segunda metade do século XIX e início do século XX para espaços autónomos, pela criação tanto de salas a si dedicadas, como de museus próprios.

A esta tendência de reorganização dos acervos museológicos existentes aliou-se a necessidade política de renovar os organismos de conservação e difusão artísticas de acordo com as novas necessidades do regime. Entre as medidas legislativas da época, interessa considerar o Decreto nº 1, de 26 de maio de 1911, que reorganizou os "Serviços de Arte e Arqueologia" e assumiu uma orientação descentralizadora, contribuindo para a criação de condições administrativas que possibilitaram o desenvolvimento dos primeiros museus de arte fora de Lisboa, sob tutela governamental[12]. Contudo, este ímpeto "civilizador" teve apenas um sucesso parcial,

[12] O Decreto nº 1, publicado no D.G., n.º 124, 29.5.1911, reorganiza os serviços artísticos e arqueológicos e as Escolas de Belas-Artes de Lisboa e do Porto. Cap. I - Das circunscrições artísticas, com sede em Lisboa, Porto e Coimbra, respetivamente; Cap. II - Dos Conselhos de Arte e Arqueologia (sob superintendência da Direcção-Geral da Instrução Secundária, Superior e Especial); Artº 2º, nº 4 - Ao Conselho de Arte e Arqueologia compete classificar os monumentos da circunscrição, velar pela sua conservação e propor ou apreciar os respetivos projetos de reparação e restauração, funções desempenhadas pela respetiva Comissão dos Monumentos, conforme artº 19º, 20º e 21º; Cap. V - Dos monumentos nacionais. Artº 43º - Se o proprietário de imóvel particular a classificar se opuser à classificação poderá o imóvel ser expropriado por utilidade pública; Artº 44º - Anulação de classificação. Artº 45º - Cadastro especial para

em boa parte devido às dificuldades enfrentadas pelo novo regime, num país moldado por elevados níveis de pobreza e pelo analfabetismo, dificuldades que foram posteriormente agravadas pela I Guerra Mundial. Porém, apesar desta concretização apenas parcial do projeto, este Decreto estabeleceu os alicerces fundamentais do plano museológico português. Em Lisboa, uma das concretizações mais relevantes foi a separação do Museu de Belas Artes e Arqueologia em duas instituições autónomas: o Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA) e o Museu Nacional de Arte Contemporânea (MNAC) (Barranha,2013; Lapa & Tavares,2012).

A criação destas duas instituições vinha dar também resposta a uma preocupação da intelectualidade portuguesa, promovida e acolhida pela República, em identificar, estudar e divulgar a produção artística nacional, contribuindo para uma narrativa historiográfica em torno da definição de uma "Escola Portuguesa de Pintura", e para a definição de uma identidade cultural nacional (Nunzio,2022).

As necessidades de reorganização dos acervos, de separação das coleções de arte antiga e contemporânea e de criação de instituições especializadas, tornavam-se evidentes na dificuldade do antigo Museu de Belas Artes acolher o seu crescente e diversificado espólio, que englobava pintura, escultura, artes decorativas, obras dos recém extintos conventos e acervos reais e episcopais, e progressivamente arte contemporânea. A sua divisão institucional respondia, assim, à necessidade imediata de reorganização, estabelecendo uma diferenciação mais evidente entre a arte antiga e a produção contemporânea e permitindo a especialização das duas instituições museológicas. No seguimento deste processo é atribuída ao Museu Nacional de Arte Antiga, a missão de representar a Pátria pela arte, pela valorização das expressões e narrativas portuguesas e, em simultâneo, integrar Portugal no contexto internacional pela inclusão de obras de autores estrangeiros no seu espólio. Para concretizar a diferenciação, estabelecia-se que as coleções do MNAA deviam incluir apenas obras datadas até 1850, recaindo todas as

edifícios que, não merecendo classificação de monumentos nacionais, apresentem interesse artístico ou histórico. Artº 48º - Obras em imóveis particulares realizadas à custa do Estado; Cap. VI - Do arrolamento de obras de arte e peças arqueológicas; Cap. VII - Do Conselho de Arte Nacional. Artº 60º - É extinto o Conselho dos Monumentos Nacionais.

obras posteriores a esta baliza temporal à tutela do MNAC. A definição desta fronteira cronológica pretendia distinguir a nível institucional o património artístico integrado na narrativa histórica da arte de produção contemporânea. No entanto, a sua criação era também resultado de um projeto museológico claro e independente com uma estrutura previamente definida. Por outro lado, a criação do MNAC não foi acompanhada, neste período inicial, por condições materiais e espaciais equivalentes às responsabilidades que lhe foram designadas. A institucionalização da arte moderna e contemporânea portuguesa encontrava-se ainda na sua infância e a organização desta nova infraestrutura refletia este processo de consolidação.

Como Henriques da Silva (2012) demonstra, esta situação é particularmente evidente na correspondência inicial do novo Museu. Segundo o 1º Ofício do 1º Livro da Correspondência, o pintor Carlos Reis, recém-nomeado diretor, reconhecia ainda não ter sido "destinado edifício algum onde devam provisoriamente serem expostas as obras d'arte moderna", indicando a possibilidade da utilização das galerias da extinta Academia de Belas Artes como a melhor escolha para a instalação provisória da coleção de arte contemporânea. Esta escolha era justificada em parte pela relação histórica do espaço com a exposição pública de arte, nomeadamente de exposições da Sociedade Promotora de Belas Artes[13] (que já vinham sendo realizadas naquele espaço), do Grémio Artístico e, mais tarde, das obras adquiridas pelo Legado Valmor. Este fator é particularmente significativo, uma vez que permite compreender que, mesmo antes do processo de formalização da criação do MNAC, existia uma prática de reunião e

[13] A Sociedade Promotora das Belas Artes nasceu em 1860, vindo os seus estatutos a serem aprovados pelo rei D. Pedro V, no ano seguinte, como resposta ao insuficiente apoio oficial aos artistas, à irregularidade das exposições trienais das academias, à reduzida cultura artística do público e à falta de crescimento e profissionalização de iniciativas privadas. Esta pretende concretizar uma ideia antiga: a criação de uma Sociedade, integrada por artistas e amadores, que entre outros propósitos, se dedicaria à organização de exposições anuais. Entre 1862 e 1887, foram realizadas 14 exposições, as primeiras sete anuais, as quatro seguintes bienais e as últimas três com intervalos de tempo irregulares, sendo esta periodicidade um bom reflexo do processo de crescimento, afirmação e eventual declínio da iniciativa. Apesar da sua relativamente breve existência e irregular atividade, a Sociedade Promotora das Belas Artes veio evidenciar a necessidade de criação de estruturas dedicadas à exposição, circulação e legitimação da produção artística nacional. As suas iniciativas marcaram um momento importante no processo de consolidação da esfera expositiva portuguesa, na qual a seleção e apresentação dos objetos artísticos começavam a assumir um papel determinante na construção de narrativas sobre a produção artística nacional.

exposição de obras de arte contemporânea nestes espaços. Outro fator relevante para essa escolha era a sua centralidade geográfica, situado em pleno Chiado, onde estavam também instaladas a Biblioteca Nacional e a Escola e Academia de Belas Artes. A escolha de um espaço profundamente ligado ao ensino artístico, à Academia e à exposição de obras de arte, conferia-lhe a benesse de se integrar geograficamente no centro cultural e artístico de Lisboa e do país.

Esta circunstância traduz uma das contradições que marcaram a fase inicial da institucionalização da arte moderna em Portugal: embora a criação do MNAC expressasse o reconhecimento da necessidade de integração da produção artística contemporânea no circuito museológico nacional, a concretização deste projeto esteve, desde as suas origens, condicionado pela insuficiência de estruturas físicas e institucionais adequadas. A escolha das galerias do antigo convento de São Francisco não era resultado da reunião das condições adequadas para o estabelecimento do novo Museu (Barranha,2008,2013). Esta era sobretudo uma solução pragmática, determinada pela ausência de um edifício próprio, pela reduzida área expositiva e pelas necessidades de conservação do edifício, fatores reconhecidos como limitações evidentes. Ainda assim, esta "solução provisória" viria a prolongar-se muito além do inicialmente previsto, mantendo-se até à atualidade e condicionando profundamente o percurso institucional do MNAC (Carrilho,2012; Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, s.d).

4.2 Os Primeiros 50 anos do MNAC: entre a tradição e a modernidade

4.2.1 Carlos Reis e a fundação do MNAC

Compreender o momento inicial da história do MNAC exige abordar os responsáveis pela sua administração, uma vez que os diferentes diretores contribuíram para a definição das orientações, dos limites e das possibilidades de desenvolvimento da instituição (Duro,2012,2016; Perez,2012).

O primeiro diretor da instituição foi, como já referi, o pintor Carlos Reis. Professor de pintura na Escola de Belas Artes de Lisboa, reconhecido pintor naturalista e assumido

discípulo de Silva Porto, tinha fundado a Sociedade Silva Porto, em 1900[14]. Antes da criação do MNAC, desempenhou funções como diretor do Museu Nacional de Belas Artes, cargo para o qual foi nomeado em 1905, apesar deste ter um carácter sobretudo honorífico. Politicamente assumia-se como fiel apoiante da família real, e enquanto representante da tradição naturalista encontrava-se numa posição fortemente enraizada no universo artístico e institucional que antecedera a implantação da República. A partir de 1907, a sua direção do Museu Nacional de Belas Artes começou a ser alvo de crescentes críticas, tanto por parte de figuras do meio artístico como José de Figueiredo, como da própria Academia de Belas Artes, que consideravam o seu serviço como insuficiente face às suas funções. O conflito em torno do seu cargo deu-se num momento de crescente instabilidade social e política, marcado pelo assassinato régio em 1908 e pelo fortalecimento do movimento que culminaria na implantação da República, em 1910 (Perez,2012).

A reorganização promovida pelo novo regime republicano teve consequências distintas para o MNAA e para o MNAC. José de Figueiredo assumiu a direção do Museu Nacional de Arte Antiga, responsabilizando-se por um projeto de renovação voltado para a valorização dos chamados "Primitivos Portugueses" e na sua integração no contexto artístico internacional[15]. Por sua vez, Carlos Reis, foi escolhido para a direção do novo Museu Nacional de Arte Contemporânea, provavelmente graças ao prestígio que vinha a cultivar no meio artístico português e à sua posição enquanto professor da Escola de Belas Artes. A sua escolha era, desde logo, reveladora de algumas das contradições

[14] A Sociedade Silva Porto foi um dos movimentos que Carlos Reis desenvolveu junto dos seus alunos da Escola de Belas Artes de Lisboa com o intuito de organizar saídas de campo por todo o país, para o registo da paisagem, realizando anualmente uma exposição coletiva com os seus membros para a mostra dos trabalhos realizados nestas excursões sazonais. A Sociedade teve como seus integrantes nomes como António Saúde, Falcão Trigoso, Alves Cardoso e, mais tarde, Armando de Lucena e Frederico Ayres. Com a queda da monarquia seria extinta, dando lugar após 1911, a uma outra organização com finalidades semelhantes (Museu Municipal Carlos Reis, s.d; Perez,2012).

[15] Os primitivos portugueses podem ser entendidos como um conjunto de pintores e obras produzidas em Portugal, sobretudo nos séculos XV e XVI, que seriam reunidos pela historiografia de arte portuguesa sob a ideia de uma "Escola de Arte Portuguesa de Pintura". Esta designação ganhou relevância pelas mãos de José de Figueiredo, que em 1910, estudou os Painéis de São Vicente, atribuindo-os a Nuno Gonçalves e utilizando-os como base para a defesa da existência de uma escola portuguesa de pintura. Esta definição esteve também ligada à valorização da identidade artística nacional no início do século XX.

presentes no processo de institucionalização da arte contemporânea em Portugal. Apesar da criação de um espaço museológico dedicado à arte contemporânea revelar o reconhecimento institucional da necessidade de autonomizar e de garantir a preservação desta produção artística, essa responsabilidade era atribuída a uma figura profundamente ligada aos modelos de representação académicos que o modernismo viria a contestar. Ou seja, o que parecia um progresso no entendimento e inclusão da arte contemporânea não era sinónimo de uma rutura imediata com as estruturas e agentes que caracterizavam o anterior sistema (Carrilho,2012; Perez,2012).

A escolha de Carlos Reis deve, assim, ser compreendida à luz do clima político que marcou este período. Assumidamente monárquico e fortemente associado à memória de D. Carlos, pertencia a um universo político e cultural que seria progressivamente ultrapassado pela nova ordem republicana. A sua escolha para o cargo de diretor do MNAC, deve ser então entendida sobretudo à luz do seu prestígio no meio artístico nacional e da sua autoridade na Escola de Belas Artes e na recém-instalada Sociedade Nacional de Belas Artes, mais do que pela sua associação política com as forças do novo regime republicano. Tendo isto em conta, a sua nomeação deve ser analisada sobretudo no contexto do lugar ocupado pela pintura naturalista na esfera artística nacional.

Portanto, apesar de não ser fruto de uma prioridade estatal de criação de um museu de arte contemporânea, e sim da necessidade de criar e fortalecer o MNAA, é igualmente verdade que o MNAC representa, no então empobrecido panorama nacional, o reconhecimento institucional de alguma da produção artística contemporânea já consolidada, em particular a dos artistas naturalistas. Estes naturalistas, em particular os pintores, vinham desde 1850, a contribuir para a construção de uma "escola portuguesa de pintura", que recuperava e integrava parte dos valores adotados pelos "primitivos portugueses". Esta contemporânea "escola portuguesa de pintura" tinha características próprias como: o culto pelo ar livre, a convicção da superioridade da vida rural sobre a vida urbana, a sua proximidade ao mundo natural e aos "ritmos repetidos das funções vitais, incluindo as religiosas e simbólicas" (Nunzio, 2022, p. 33). Desde 1880 até aos anos da I Guerra, afirmar-se-iam como uma das mais sólidas e duradoras escolas da pintura contemporânea, conquistando a aprovação de todos os estratos sociais,

dominando as academias, a crítica e o mercado. Adotavam como positivo o atraso industrial e a fragilidade das culturas urbanas, favoráveis à prevalência de um imaginário ligado a uma agricultura tradicional, paisagens e vida rural a ela associadas, marcados pelos costumes e tempos das manifestações populares e religiosas. Através desta valorização da ruralidade, da tradição e da continuidade dos modos de vida, a pintura naturalista terá um papel ativo na consolidação de uma componente moderna do culto da pátria, celebrada pelas representações pictóricas da "beleza única das suas paisagens e da verdade do seu povo" (Barranha, 2013, p. 132).

A designação do Museu Nacional de Arte Contemporânea deve ser entendida segundo o seu sentido etimológico (Barranha,2013), ou seja, como remetendo para aquilo que é pertencente ao presente, inspirando-se a sua conceção na instituição francesa do Musée des Artistes Vivants, instalado no Palácio do Luxemboug, em 1818, que reunia obras de artistas vivos, com algum reconhecimento, numa espécie de período transitório de estágio institucional antes de serem expostos no Museu do Louvre. Apesar de Barranha (2013) não conseguir recuperar a documentação preparatória do Decreto de 1911, que comprovaria que a adoção da designação de "arte contemporânea" resultava da intenção de lhe atribuir uma vocação específica, a autora levanta a hipótese de esta escolha ter surgido com o propósito de estabelecer uma oposição clara à designação de "arte antiga", reforçando uma divisão essencialmente cronológica entre os dois Museus. Esta distinção funcional permitiria a demarcação clara das áreas de atuação de cada uma das duas instituições, afastando-se do modelo francês que fazia transitar as obras dos artistas vivos consagrados para o Louvre após a sua morte. Tendo isto em conta, nesta fase embrionária da instituição, a designação de "arte contemporânea" deve ser entendida como referente à produção artística do presente, e não como uma antecipação do conceito de arte contemporânea enquadrada como uma categoria da historiografia (Barranha,2013; Perez,2012).

Por outro lado, desde a sua criação, foi também estabelecida uma hierarquização entre as duas instituições, sendo o MNAC relegado para um segundo plano a nível do investimento atribuído tanto a nível orçamental, como para o quadro de pessoal e até

para as suas instalações. Esta hierarquia viria a perdurar ao longo do tempo, independentemente das transições entre regimes políticos e sucessivos governos.

Sem grandes apoios, o MNAC, foi finalmente inaugurado a 28 de junho de 1914, dois anos após a sua criação jurídica, sem que lhe tivesse sido destinado um espaço próprio. Nos seus primeiros três anos, acabaria por constituir um acervo de aproximadamente 200 obras, integrando maioritariamente trabalhos de artistas românticos e naturalistas, como Tomás de Anunciação e Silva Porto. A composição deste acervo era reveladora da orientação conservadora na seleção das narrativas privilegiadas neste espaço, privilegiando uma produção ligada às práticas pictóricas oitocentistas, apesar da sua recente designação como Museu Nacional de Arte Contemporânea. Essa orientação não deixava, no entanto, de se aproximar dos ideais expressos no Decreto fundador da instituição, que afirmava que os museus, tal como os monumentos, deveriam ser "padrões, tanto quanto possível, vivos, da nossa cultura e modo de ser típico, através dos tempos". A composição inicial do acervo evidencia, assim, a capacidade limitada do MNAC para construir narrativas abrangentes da arte contemporânea portuguesa.

Em conformidade com os ideais republicanos, o museu adotou um regime de entrada gratuita, ainda que com horários de admissão limitados, estando aberto ao público, apenas às quintas e domingos, entre as onze as dezasseis horas. Na sua organização inicial, o seu acervo dividia-se por quatro salas, com dimensões reduzidas e deterioradas, que não faziam jus à proposta de representação da Arte Contemporânea e sua evolução.

A direção de Carlos Reis seria marcada por relações tensas com o nove regime e com José de Figueiredo, diretor do MNAA. Como já referido, Carlos Reis nunca alinharia realmente com o regime republicano, nem chegaria a um entendimento com José de Figueiredo. Estes fatores contribuíram para que o então Ministro das Finanças, Afonso Costa, acabasse por extinguir o cargo de Director, com o pretexto de responder a necessidades de contenção orçamental. Na sequência do afastamento de Carlos Reis e restituído o cargo de diretor do MNAC, este será entregue a Columbano Bordalo Pinheiro, figura maior do naturalismo português, ideologicamente ligado à causa republicana e amigo de três presidentes da República. Além destas razões

eminentemente políticas para a sua escolha, será relevante ressalvar que o pintor contava com um notável currículo, sendo uma das mais respeitadas figuras no meio artístico português e tendo desempenhado funções públicas relevantes, como membro do grupo encarregue do desenho da nova bandeira nacional e da comissão responsável pela inventariação dos bens dos Palácios Reais (Carrilho,2012; Rodrigues,2002).

4.2.2. Columbano Bordalo Pinheiro e a resistência do naturalismo

Apesar de pelo final da segunda década do século XX, o modernismo finalmente chegar a terras lusitanas, a direção de Columbano não veio trazer grandes ventos de mudança à instituição (Carrilho,2012; Dix,2017; Rodrigues,2002). O MNAC afirmava-se como um espaço de resistência da escola naturalista que controlava o ensino, o mercado, o colecionismo e o gosto. Após assumir a direção, Columbano embarcaria numa espécie de clausura voluntária, passando a maior parte do seu tempo entre os espaços do antigo convento, o atelier, as salas de aula e o Museu, também metaforicamente acompanhando um bloqueio face ao emergente modernismo (Dix,2017; Nogueira,2013; Perez,2012).

Nos anos 20, ainda sob a direção de Columbano, alguns jovens artistas mais rebeldes propuseram a possibilidade da criação de um novo museu de arte moderna. Esta proposta não daria frutos, sendo o Café Brasileira do Chiado a assumir a função de uma espécie de espaço expositivo alternativo. Acolhia obras dos principais modernistas que procuravam navegar, ainda que cautelosamente, o meio artístico dominante, permitindo que as suas produções ainda marginalizadas encontrassem espaços de visibilidade e reconhecimento, dando-se, assim, uma espécie de deslocação da legitimação artística.

Portanto, as orientações definidas durante a direção de Carlos Reis, teriam, na sua maioria, continuidade durante a gestão de Columbano. As obras integradas no acervo durante a sua direção denotam a continuidade de uma primazia da pintura romântica e naturalista, incorporando obras emblemáticas de artistas como José Malhoa, Miguel Ângelo Lupi e Artur Loureiro. Entre 1914 e 1929, deu-se um ampliação considerável da coleção, com mais de cinco centenas de obras, entre as quais estavam pinturas,

desenhos, esculturas e gravuras. Apesar desta ampliação, a maioria dos artistas ligados ao movimento modernista continuaram a ser excluídos da instituição, salvo algumas obras de Eduardo Viana, Mily Possoz e Dordio Gomes, Canto da Maya, Leopoldo de Almeida, Francisco Franco e Diogo de Macedo.

Em paralelo com esta ampliação da coleção do Museu, Columbano foi responsável pela inventariação, catalogação e registo fotográfico dos bens da instituição, sendo também da sua responsabilidade a elaboração do primeiro regulamento interno do MNAC, em 1917. Perante as limitações do edifício, empenhar-se-ia em realizar obras de requalificação, projetadas pelo arquiteto José Luís Monteiro que incluíram a ampliação da galeria, portadas, lambrins, bancos e a disposição dos novos quadros (Barranhas, 2013). Estas intervenções implicaram o encerramento da instituição ao público. Uma vez concluída a primeira fase de intervenções, o Museu reabriria em abril de 1916. A segunda fase de intervenções decorreu entre 1920 e 1923, pelas mãos do mesmo arquiteto, e incluirá a construção de uma nova entrada para o Museu e a Sala de Escultura, localizada num dos antigos pátios conventuais.

O final da década de 1920 foi marcado por uma nova mudança de diretor, deixando Columbano de exercer funções em 1927, na sequência da sua reforma aos 70 anos, preservando, contudo, o cargo de diretor honorário até à sua morte, em 1929. Encerrava-se, assim, uma direção marcada por um legado de continuidade da tradição naturalista, mas também por importantes esforços para a organização e requalificação das infraestruturas da instituição.

4.2.3. Adriano de Sousa Lopes: entre a tradição e a abertura ao modernismo

Columbano foi sucedido por Adriano Sousa Lopes, indicado pelo seu antecessor que via neste discípulo alguém capaz de continuar o seu legado[16]. Sousa Lopes assumiu a

[16] Adriano Sousa Lopes foi um pintor e gravador português, nascido em 1879 em Leiria. A sua formação dividiu-se entre a Escola de Belas Artes de Lisboa (1895-1896) e as parisienses *École Nationale des Beaux-Arts*, na qual ingressaria antes de concluir a sua formação, em 1903, e a Académie Julian, tendencialmente mais eclética. O seu percurso incluiu múltiplas exposições nacionais e internacionais, com considerável

direção do museu de 1929 a 1944, destacando-se pelo seu desejo de ampliação do Museu e sua política de aquisições, que continuou a privilegiar produções oitocentistas, mas, que permitiu, pela primeira vez, uma abertura mais significativa a autores modernistas. A sua postura enquanto diretor foi fortemente influenciada pelo seu percurso artístico, que teve os seus inícios na Escola de Belas Artes de Lisboa, mas que se completou em Paris, onde manteve atelier desde 1903 (Barranhas, 2013).

O contacto com o universo artístico parisiense desenvolveu no pintor, agora diretor, um fascínio pelos "neo-impressionistas, pontilhistas e divisionistas que sistematizaram a técnica dos impressionistas, abraçaram o simbolismo e procuraram novamente a ordem e a composição" (Perez, s.d, p. 32). Contudo, apesar destas influências, o pintor manteve-se no essencial fiel às tradições nacionais (estabelecidas por artistas como Columbano, seu antecessor, Silva Porto e Malhoa), defendendo uma evolução da pintura naturalista, e não uma revolução estética como os seus contemporâneos vanguardistas.

Menos conservador do que o seu antecessor, iria duplicar o acervo do museu, não só em termos quantitativos, com a aquisição de cerca de 800 novas peças, mas também qualitativos, com a integração de modernistas como António Soares, Eduardo Viana e Amadeo de Souza-Cardoso, e alguns artistas internacionais, como Rodin e Bourdelle (Falcão,1996; Pereira,2019; Perez,2012).

As decisões institucionais tomadas pelo diretor do MNAC, nas décadas de 1930 e 1940, não podem ser dissociadas do contexto político português. As políticas implementadas neste período devem ser lidas como articulações da agenda política e ideológica do Estado Novo e da sua "política de espírito" (Ferreira,2014; Rosas,2012).

Tal como muitas outras instituições estatais, também o MNAC viu a sua ação cultural condicionada pelo Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), que preconizava um "modernismo domesticado", que permitia ao Estado controlar e estabelecer um equilíbrio entre os valores e narrativas do regime ditatorial e a produção artística

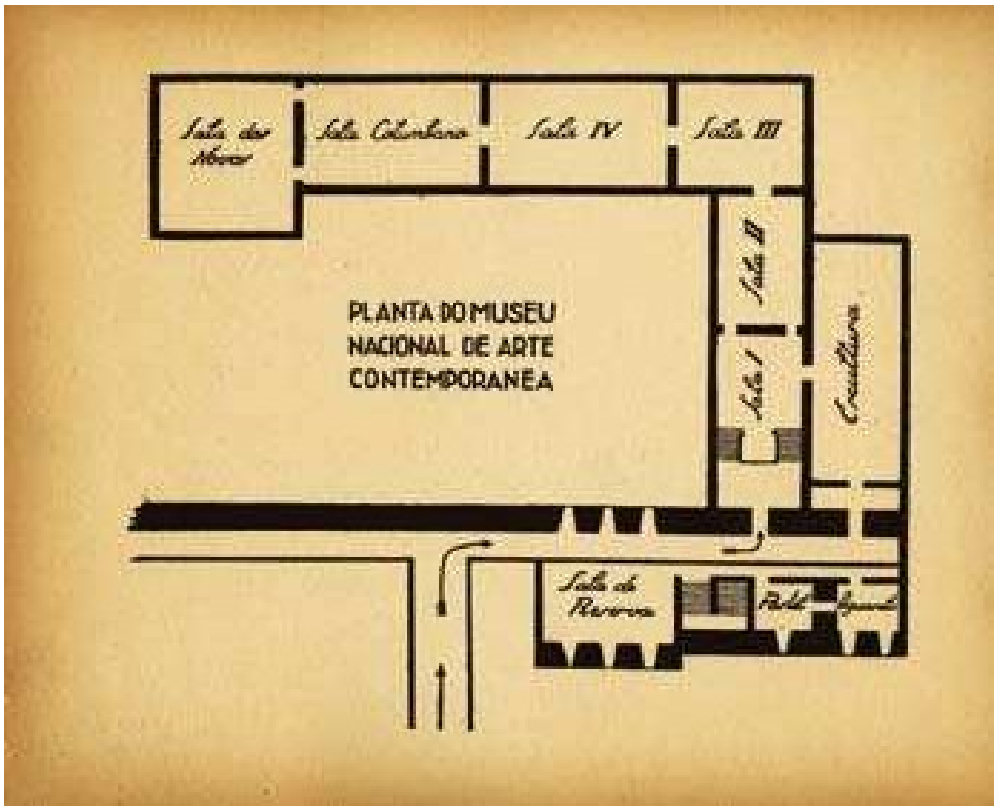
sucesso crítico e comercial. O ponto alto da sua carreira artística e institucional deu-se na década de 1920, culminando com a sua nomeação para o cargo de diretor do MNAC.

contemporânea. Através das exposições do SPN, alguns dos modernistas conseguiram obter o reconhecimento e comissões oficiais, sendo os premiados de António Ferro gradualmente introduzidos na coleção do Museu.

Ainda em 1930, materializam-se os desejos de ampliação da instituição, iniciando-se algumas obras de renovação, refletidas na abertura da Sala Columbano, no espaço do antigo atelier do pintor, que passaria a alojar parte das obras doadas pelos seus herdeiros. Mais tarde seria também inaugurada uma nova sala de escultura de "carácter modernista", na antiga sala de aula de Veloso Salgado, entretanto cedida pela Escola de Belas Artes. A decisão de em simultâneo criar um espaço dedicado a Columbano, cuja direção se caracterizara pelo seu posicionamento conservador no que toca à inclusão dos vanguardistas no MNAC, e uma sala dedicada à escultura modernista, traduz perfeitamente a tensão vivida no Museu neste período. Apesar de não se verificar uma rutura total com o passado institucional do MNAC, começa a afirmar-se a necessidade de acompanhar não só a esfera museológica internacional, mas também de dar resposta aos pedidos sucessivos de inclusão por parte dos vanguardistas portugueses.

Em 1936, foi publicada, na coleção *Portugal: a Arte, a Paisagem, os Costumes, as Curiosidades*, uma edição dedicada ao MNAC, incluindo aquele que é efetivamente o primeiro roteiro do Museu. Esse primeiro roteiro elucida sobre a organização dos espaços e da coleção, que estava dividida por quatro salas dedicadas à pintura a óleo, uma sala de escultura, duas pequenas salas dedicadas à aguarela e ao pastel, a Sala Columbano e a Sala dos Novos, onde se encontravam expostos os artistas contemporâneos (Fig.1). A organização dos espaços expositivos traduz também uma hierarquização das coleções, sendo construídas relações especificas entre objetos artísticos através da distinção entre modalidades, diferentes técnicas e gerações de artistas. Estes diálogos contribuem por sua vez, para a construção de determinadas narrativas institucionais.

Através da análise da Planta da Fig. 1 podem ser retiradas algumas ilações sobre a organização espacial do MNAC, organização esta que terá um impacto direto nas narrativas nele produzidas. Numa primeira análise, pode-se constatar a existência de uma sequência de salas com designações especificas, como a Sala dos Novos e a Sala



Columbano, e salas numeradas: Sala I, Sala II, Sala III, e Sala IV. Esta divisão espacial entre salas numeradas e salas com designações especificas sugere que a coleção não se organizava simplesmente segundo uma sequência linear da história da arte.

FIGURA 2. Planta do MNAC, c.1936[17].

Existiam, portanto, critérios de organização e diferenciação dos espaços que iam além da organização cronológica. É igualmente possível observar a existência de uma distinção entre o espaço expositivo e os espaços de apoio. Na parte inferior direita da Planta estão assinalados espaços como a Sala de Reserva e outras áreas de serviço, cuja existência permite que se considere a possibilidade de uma crescente consciencialização da importância da gestão, conservação e organização dos acervos, dimensões que,

[17] Esta Planta é reproduzida de *Os primeiros 50 anos do Museu Nacional de Arte Contemporânea*, de H. Barranha (2013, p. 20), em P. Lapa e E. Tavares (Orgs.), *Arte Portuguesa do século XX: 1910-1960*. MNAC-Museu do Chiado, Catálogo da coleção (Vol. II). Planta originalmente publicada em Bragança, J. (s.d., p. 28), *Portugal: a Arte, os Monumentos, a Paisagem, os Costumes, as Curiosidades*, Museu de Arte Contemporânea.

embora menos tangíveis para o visitante, criam condições fundamentais para a produção de narrativas no espaço museológico e para o funcionamento da instituição.

Outro ponto de análise interessante, que vem reforçar algumas das hipóteses já levantadas, é a coexistência da Sala Columbano e da Sala dos Novos. A proximidade destes espaços ilustra a tensão entre a tradição conservadora, que estrutura o acervo do MNAC, e a inclusão de uma produção mais recente e menos acreditada institucionalmente. A própria designação atribuída a estes dois espaços parece indicar a existência de diferentes critérios de valorização e classificação dos objetos artísticos neles expostas, tornando a organização espacial mais um dos instrumentos empregues pelo Museu para a elaboração de hierarquias e discursos sobre a arte.

Esta Planta também permite observar nitidamente os limites físicos do espaço em que se insere o Museu. Trata-se de um espaço relativamente fragmentado e condicionado pelas estruturas preexistentes. O Museu não se encontrava inserido num espaço concebido de raiz com o propósito de albergar arte contemporânea, pelo que são necessárias cedências e adaptações à arquitetura existente. Todas estas condicionantes físicas não serão meramente funcionais, já que podem influenciar a distribuição das coleções, o percurso dos visitantes e, consequentemente, o modo como os objetos artísticos são expostos e compreendidos. Neste sentido, a organização dos espaços do MNAC revela uma instituição em transição, preservando espaços ligados à tradição artística e institucional e, em simultâneo, criando espaço para produções artísticas contemporâneas. Esta reorganização ocorre limitada pelas possibilidades da estrutura física do Museu. A Planta permite, portanto, compreender este espaço museológico, não como um mero suporte neutro destinado à exposição de obras, mas como um elemento ativo na construção de hierarquias, relações entre diferentes períodos e escolas artísticas e, em consequência, das próprias narrativas apresentadas ao público.

Contudo, as limitações indicadas não eram apenas percetíveis na Planta do edifício, sendo igualmente reconhecidas pelas entidades responsáveis pela sua gestão, nomeadamente pela direção do Museu. Na correspondência oficial deste período, Sousa Lopes menciona a decisão governamental de construção de novas instalações para o MNAC, estando, em 1934, o projeto numa fase inicial entregue ao arquiteto

Cotinelli Telmo, que estudaria a possibilidade da mudança do Museu para o terreno do Convento das Francesinhas. Em 1943, seria repensado e elaborado um novo plano que incluía a execução de um novo anteprojeto. Esse plano seria novamente reformulado em 1945, pela direção seguinte, sendo discutida a possibilidade alternativa de o instalar no Palácio Nacional da Ajuda, possibilidade esta que foi rapidamente contestada e abandonada. Estas tentativas sucessivas permitem concluir que, apesar dos esforços de expansão e renovação das instalações do MNAC, havia ainda um distanciamento entre a intenção de modernização e a sua concretização material.

Estas dificuldades acabariam por coincidir com nova mudança de direção no Museu, uma vez que Sousa Lopes viria a falecer em 1944. Seria nomeado como seu sucessor Diogo de Macedo, abrindo-se assim uma nova fase neste processo de renovação institucional[18].

4.2.4. Diogo de Macedo e a renovação do MNAC

Diogo de Macedo foi um escultor portuense ligado ao modernismo, que abandonará a escultura para se dedicar à história e à crítica da arte. Respeitado pela Sociedade Nacional de Belas Artes (SNBA), foi eleito para o cargo de diretor do MNAC, uma vez que, aos olhos do poder governativo, reuniria as características necessárias para assegurar uma renovação institucional sem "excessos", que não deveria trair o passado conservador da instituição. No ano da sua eleição, inicia-se uma renovação global dos espaços do Museu, criando-se um acesso independente da Escola de Belas Artes, pela Rua Serpa Pinto. Esta nova entrada pretendia inverter o percurso museológico até aí proposto, descrito como escuro e labiríntico, passando agora a iniciar-se por uma

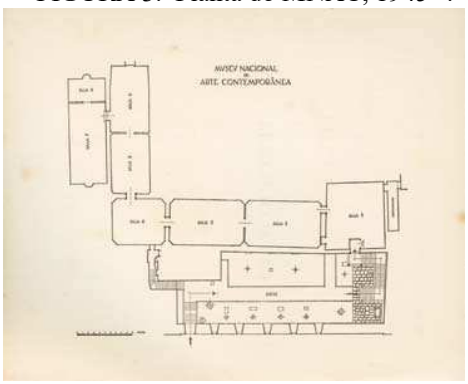
[18] Nascido em Mafamude em 1889, Diogo de Macedo (1889-1959) foi um escultor, escritor e crítico de arte português. O seu percurso académico iniciou-se na Academia Portuense de Belas Artes, na qual ingressou em 1902, e pela qual se formou em 1911, ano em que partiria para Paris. A sua produção artística foi influenciada por escultores como Bourdelle e Rodin. Nesta primeira década do século XX, divide a sua atividade entre o Porto, Lisboa e Paris, acabando por se fixar na capital francesa no início da década seguinte. Regressa a Portugal em 1926, estabelecendo-se em Lisboa. Posteriormente abandona a escultura para se dedicar à história e crítica de arte. Em 1944, é convidado para o cargo de diretor do MNAC, que exerce até à sua morte. Na década final da sua vida ocupa-se com a participação em exposições e produção de críticas e ensaios sobre assuntos relacionados com a esfera artística e com a museologia.

entrada luminosa e aberta para um pátio ajardinado, que incluía estatuaria e uma escadaria que ligava diretamente o espaço exterior à primeira sala interna do Museu (a qual, no percurso anterior era a última sala) (Fig. 2). Esta inversão do percurso, além de responder a uma necessidade funcional, tem impacto na relação do visitante com o espaço expositivo, participando, portanto, também das narrativas propostas. A oposição entre luz/sombra contribui para que o próprio espaço adquira uma dimensão simbólica que o diretor descreve da seguinte forma: "(…) Como se vê, a reforma foi radical e intencional, sobe-se e não se desce para o Museu, vai-se da luz para a arte, e não da sombra para uma catacumba" (Macedo, ano, p.14)

Esta associação estabelecida por Diogo de Macedo entre a luz e a arte sustenta a interpretação de que a alteração do percurso tinha também o intuito de produzir uma experiência específica junto dos visitantes. A narrativa apresentada é, assim, não apenas construída pelos objetos artísticos em exposição, mas também pelo diálogo estabelecido entre visitante, espaço envolvente e percurso que lhe é proposto. Esta

oposição entre uma ideia do Museu obscuro, que se transforma num espaço luminoso, dá também seguimento às discussões que vinham a ser desenvolvidas na esfera internacional sobre o museu enquanto organismo vivo, e não apenas como um mausoléu onde são alojados espólios.

FIGURA 3. Planta do MNAC, 1945[19].



[19] A Planta do MNAC, 1945 está inserida na contracapa do Catálogo-Guia I do MNAC, Lisboa – Museu de Arte Contemporânea, 1945.

Comparando esta Planta, datada de 1945, com a Planta de 1936 (Fig. 1), pode-se observar as mudanças concretas na organização dos espaços expositivos. Em primeiro lugar, observa-se uma sequência central composta por quatro salas numeradas, um conjunto de salas na parte superior esquerda, uma entrada na parte inferior. Esta configuração reflete a tentativa de passagem de uma organização mais fragmentada para um percurso mais definido. Esta mudança, apesar da reorganização do espaço, não é obrigatoriamente sinónimo de que o Museu tenha adotado uma organização linear. A Planta continua a revelar que se trata de uma estrutura condicionada pelo edifício preexistente, mantendo-se uma organização irregular, onde existem salas de diferentes dimensões e espaços de circulação que resultam da adaptação do edifício às necessidades do Museu. A partir da análise desta planta, a intervenção de Diogo de Macedo pode ser compreendida como uma resposta às limitações materiais do MNAC, numa tentativa de conciliar os seus espaços com uma nova conceção da experiência do visitante. Esta campanha de intervenções englobou ainda a renovação das salas de exposição. O processo, apesar de dar resposta a alguns dos problemas da instituição, não foi, contudo, suficiente para silenciar os pedidos da direção, que reivindicava um novo edifício para o Museu.

Além do projeto de reabilitação, a direção tentou ainda amenizar os constrangimentos espaciais através da realização de exposições temporárias. Dado o limitado espaço do Museu, estas exposições permitiam que um maior número de obras do acervo estivesse acessível ao público. As exposições temporárias não se limitaram aos espaços do Museu, mas marcaram aquele que foi um período de parcerias institucionais. Assim, foram realizadas exposições com obras da coleção do MNAC no Museu Soares dos Reis, no Porto, no Machado de Castro, em Coimbra, e no Alberto Sampaio, em Guimarães.

Para além das evidentes limitações do seu espaço expositivo, o MNAC sofria de outras carências, vindo a direção do Museu a reclamar da insuficiência de pessoal. Aquando da sua reabertura, em 1945, o seu quadro de pessoal contava com: um diretor, um conservador, um chefe de pessoal menor, dois guardas de 1ª classe e dois serventes, atuando um destes também como porteiro geral do Museu e do pátio de entrada. Por reivindicação do diretor foram contratados mais guardas, contabilizando-se em 1946,

um total de cinco guardas. Apesar deste reforço, o número de funcionários continuava insuficiente para assegurar o cumprimento de todas as funções necessárias ao normal funcionamento da instituição. Apesar de numerosas reivindicações por parte da direção, estas não foram devidamente atendidas. Como consequência da falta de pessoal ocorre, a 9 de agosto de 1946, o primeiro furto da história do MNAC, sendo roubada uma das peças em exposição[20]. O sucedido foi facilitado pelo facto de, no dia do furto, dois dos guardas se encontrarem ausentes do Museu e os restantes três estarem divididos entre a secretaria e a vigilância de todas as salas. Este desdobramento de funções gerou fragilidades no sistema de vigilância, não sendo por isso possível assegurar a segurança dos objetos artísticos e tornando possível que o crime tivesse lugar (Pereira, 2019, p. 192).

As limitações ao nível dos recursos humanos assumiam particular relevância num contexto de crescente dinamização da instituição e de expansão das suas coleções. Será ainda sob a direção de Diogo de Macedo que se dará a maior ampliação do acervo na história do MNAC, tendo-se dado a incorporação na coleção de mais de 1300 obras. As novas incorporações vieram completar núcleos fundamentais da produção artística da segunda metade do século XIX e enriquecer consideravelmente a representação de artistas da primeira metade do século XX.

Além do seu papel fundamental na ampliação e reorganização da coleção e dos espaços do Museu, Diogo de Macedo foi também uma figura relevante na esfera da investigação e edição de publicações sobre a história da arte portuguesa contemporânea. A sua colaboração com a revista *Ocidente*, foi um dos momentos essenciais para a consolidação da sua carreira como teórico e crítico de arte. Durante cerca de 21 anos publicou textos de tipologias diversas, consolidando uma produção bastante eclética que se dividiu entre artigos jornalísticos, ensaios académicos e críticas às políticas culturais e ao meio artístico português. A sua escrita abrangeu diversos períodos históricos, passando pela arquitetura medieval, mas também pelos artistas

[20] A obra em questão seria uma pequena escultura em bronze, *Varina,* da autoria de Artur Anjos Teixeira (1880-1935), exposta sobre um plinto (Pereira, 2019, p. 193).

contemporâneos, acabando por se concentrar sobretudo na produção artística dos séculos XIX e XX (Pereira, 2019, p. 107).

A sua experiência enquanto crítico de arte teve efeitos de relevo na sua atuação no MNAC, permitindo-lhe transportar as questões que conceptualizava na escrita para o espaço museológico. As reflexões que estabelece sobre a modernidade serão centrais para a compreensão desta mesma atuação. Para Macedo, a modernidade correspondia, não a um conceito estanque, mas a um ciclo contínuo de renovação que, pela gradual aceitação do público e instituições, se tornava parte da contemporaneidade. Esta leitura permeou a sua ação no Museu: enquanto procurava preservar e valorizar os artistas modernos, entendia que este processo de institucionalização não deveria ser sinónimo da sua cristalização; pelo contrário, o Museu devia acompanhar a renovação artística, atuando como um espaço de articulação da memória da modernidade com a produção contemporânea. Assim sendo, a sua atividade no MNAC concretiza-se como uma extensão da sua intervenção enquanto crítico e historiador de arte. Através dessa lente, a ampliação e reorganização do acervo, a valorização de determinados artistas e a promoção da arte contemporânea eram mais do que simples tarefas administrativas; eram parte de um processo de construção ativa de narrativas sobre a história da arte portuguesa. Deste modo, dentro do MNAC, o seu trabalho procurava estabelecer pontes entre a herança modernista e a produção artística contemporânea portuguesa.

Assim, o período da direção de Diogo de Macedo, entre 1944 e 1959, pode ser classificado como o período de apogeu do MNAC, marcado por um carácter inovador em Portugal. Durante a sua direção, a programação do MNAC aproximou-se de modo significativo das instituições congéneres europeias, acompanhando os discursos e as narrativas que se vinham afirmando na esfera internacional. Portanto, ainda que condicionado pela realidade sociopolítica portuguesa e pelos constrangimentos próprios ao MNAC, Diogo de Macedo procurava acompanhar as práticas museológicas internacionais, adaptando-as para que a sua aplicação fosse viável em território nacional.

A década de 1950 foi também marcada pela contribuição de Carlos Mascarenhas Martins de Azevedo (1918-1990), que foi um prolífico historiador de arte, conservador

e musicista português. Destacando-se pelo seu empenho na preservação e estudo do património cultural, exerceu, entre 1946 e 1947, o cargo de leitor em Oxford. Virá a ser dispensado deste cargo, possivelmente devido a apoiar publicamente uma petição que reivindicava eleições livres em Portugal. Graças a esta demonstração de contestação pública acabará igualmente por ser "exilado" das universidades nacionais. Passa a dedicar-se então aos museus, voluntariando-se no Museu Nacional de Arte Antiga.

Durante a sua passagem pelo MNAA integrou diversas iniciativas, das quais: o I Congresso de História da Arte (1949). Entre 1953 e 1955 ingressou no Curso de Conservadores do MNAA, sendo em outubro de 1955 nomeado conservado do MNAC. A efetivação do cargo esteve dependente do aval de João Couto junto da Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE) [21]. Este assegurou perante a entidade policial que o anterior episódio da petição não estava ligado a nenhum exercício de militância política. Em dezembro de 1955 toma posse, com Diogo de Macedo como diretor. Reconhecido pelas suas boas práticas enquanto curador do MNAC, foi nomeado por Diogo de Macedo como seu sucessor para o cargo de diretor (Pereira,2019; Silva,2022).

Como já referido, nas décadas de 1950 e 1960, deu-se circulação de ideias e de práticas internacionais que impactaram na gestão interna do MNAC. Nesse contexto, o contacto direto de Mascarenhas de Azevedo com instituições norte-americanas assume particular relevância. Com o intuito de divulgar a arquitetura e a produção artística nacional, Mascarenhas de Azevedo embarcou numa viagem de estudo de dois meses aos Estados Unidos, durante a qual visitou diversas universidades e museus. Este contacto direto com diferentes modelos e práticas museológicas seria particularmente relevante aquando da sua posterior atuação no MNAC, sobretudo após a proposta de Diogo de Macedo para que lhe sucedesse na direção da instituição.

Macedo reconhecia que a sua sucessão por Mascarenhas de Azevedo podia assegurar a continuidade de uma política de integração das novas gerações de artistas no Museu. Mascarenhas de Azevedo viria eventualmente assumir o papel de diretor interino

[21] João Couto (1892-1968) desempenhou funções como Diretor do Museu Nacional de Arte Antiga entre 1938 e 1964.

durante o período de declínio final e após a eventual morte de Diogo de Macedo. Durante este período, ainda proporá um plano de aquisição de obras emblemáticas do modernismo, em particular um grande número de quadros de Amadeo de Souza-Cardoso.

Contudo, esta vaga de progresso terá um final drástico imposto pelo regime ditatorial. Em 1959, Eduardo Malta é nomeado para sucessor de Diogo de Macedo. Uma das decisões inaugurais de Malta seria precisamente interromper a continuidade do processo de incorporação das obras de Amadeo de Souza-Cardoso. Perante esta decisão, Mascarenhas de Azevedo demite-se do cargo de conservador que tinha ocupado durante quatro anos (Pereira,2019; Silva,2022).

O afastamento de Mascarenhas de Azevedo, marcou assim o início simbólico de um período de progressivo distanciamento do Museu em relação aos artistas contemporâneos e às influências internacionais, que tinham vindo a contribuir para a criação de um ambiente de relativa abertura cultural no país. Portanto, no final das primeiras cinco décadas de existência do MNAC, deparamo-nos com um afastamento drástico das promessas republicanas de renovação cultural e com um processo de abrupto retrocesso para paradigmas oitocentistas no entendimento e gestão do Museu. Se durante meio século, o MNAC oscilou entre a valorização da tradição artística e cautelosas aproximações aos artistas vanguardistas, no início da década de 1960, essa ambiguidade era completamente eliminada a favor da tradição. A própria designação do MNAC acabaria por se transformar numa caricatura de si mesma, cada vez mais distante da realidade da sua programação e de um projeto de modernidade sucessivamente adiado.

4.2.5. Os Anos de Eduardo Malta

Em 1959, os museus existentes eram tutelados por uma série de organismos, entre os quais a Direção Geral do Ensino Superior e das Belas Artes (DGESBA), Governos Regionais, Câmaras Municipais e Associações de âmbito público e privado. A DGESBA,

ao serviço do Ministério da Educação, tutelava 13 instituições museológicas nacionais, sendo o MNAC uma delas[22].

Na viragem de década de 1950 para 60 são múltiplos os fatores sociopolíticos que impactam a gestão interna do MNAC. O primeiro será exatamente a tutela da DGESBA, que procurava garantir a implementação da ideologia autoritária, paternalista e corporativa do Estado Novo. Este período ficou marcado por um aumento da ação do regime na esfera museológica portuguesa. Como consequência, surgem novos museus, fruto de iniciativas estatais, e expandem-se muitas das coleções existentes (Barranha,2013; Ferreira,2014; Perez,2012).

Neste clima de grande atividade é impossível não referir novamente a importância da nomeação do sucessor de Diogo de Macedo, o pintor Eduardo Malta, em maio de 1959. Malta foi talvez o mais polémico e controverso dos diretores do MNAC. O período da sua direção (1959-1967) foi considerado pela historiografia portuguesa como um dos mais negros desta instituição museológica. Sobretudo nos meios da oposição, a sua nomeação foi considerada como contrária aos interesses culturais do país, culminando com a apresentação por parte de uma frente contestaria artística e intelectual, de uma requisição ao ministro da Educação Nacional para a sua substituição. Este desagrado era manifestado por figuras como Júlio Pomar, cujo excerto de um artigo, escrito e censurado em maio de 1959 afirmava: "a nomeação prova mais um vez o desacerto entre a cultura e o regime; está em contradição flagrante com as repetidas invocações dos novos iniciados num discurso histórico do Sr. Presidente do Conselho (…)" (Duro.2016).

A escolha de Malta foi profundamente impactante na história do Museu e no panorama artístico português da época, trazendo ao de cima a clara intenção de estrangulamento e controlo, por parte do Estado Novo, das narrativas da arte contemporânea e dos seus

[22] As 13 instituições tuteladas pela DGESBA eram: Museu Nacional de Arte Antiga, Museu Nacional de Arte Contemporânea, Museu Nacional dos Coches, Museu Nacional de Soares dos Reis, Museu Etnológico Dr. Leite de Vasconcelos, atualmente Museu Nacional de Arqueologia, Museu de Grão Vasco (Viseu), Museu Alberto Sampaio (Guimarães), Museu Machado de Castro (Coimbra), Museu Abade de Baçal (Bragança), os Museus Regionais de Évora, Lamego e Aveiro e o Museu de Arte da Universidade de Coimbra

respetivos organismos museológicos. Para compreender a inquietação em torno desta escolha será necessário contextualizar o percurso de Malta até 1959.

Eduardo Malta nasceu na Covilhã a 28 de outubro de 1900. Em 1911, ingressou o curso de Pintura na Escola Superior de Belas Artes do Porto. O seu percurso na academia foi bastante regular, tendo realizado exposições no Porto (no Salão da Ilustração Portugueza, em 1924) e em Lisboa (na Sociedade Nacional de Belas Artes, em 1927). No final da década de 1920, começou a construir a sua identidade como retratista da sociedade portuguesa. Este momento foi decisivo para a sua carreira. Rapidamente começou a retratar figuras da aristocracia, altos funcionários do Estado, políticos portugueses e internacionais, acabando por retratar o ditador espanhol, General Primo de Rivera. Consagrado como pintor das elites, estabeleceu também uma relação de grande proximidade com António de Oliveira Salazar, que manteve até ao final da sua carreira[23]. Desta relação resultariam pelo menos dois retratos do ditador português (ambos datados de 1933): um estudo preparatório a grafite e uma pintura a óleo, que seria o primeiro retrato oficial de Salazar enquanto presidente do conselho de ministros. A estas duas obras seguiram-se outras encomendas estatais e uma presença assídua e premiada em exposições tuteladas pelo Governo. Com a morte de Diogo de Macedo, Malta encontra uma oportunidade para exercer a sua influência junto de Salazar. Numa carta que lhe dirige no dia da morte de Macedo, afirma o seguinte:

> Quem melhor do que eu teria sido Professor de Belas Artes? Ninguém se lembrou de isso. Chegam a pôr gente inferior e das esquerdas em lugares de destaque. […] O Diretor do Museu de Arte Contemporânea, que agora desapareceu, era um homem contrário ao Regime, e só comprou quadros ou valorizou em exposição as obras de comunistas e seus simpatizantes. […] venho pedir a Vossa Excelência, porque com os meus quase 60 anos julgo merecê-lo, este lugar que vagou. Parece-me que ninguém melhor do que eu, […] poderá dirigir um Museu de Arte Contemporânea, e depois creio, sem vaidade, que esta situação me fará assim um pouco de justiça. […]. (Malta 1959, como citado em Duro,2016)

[23] Como é possível comprovar através da correspondência existente no Arquivo Nacional da Torre do Tombo e no Arquivo Histórico da Santa Casa da Misericórdia.

O pedido acabou por ser concedido pelo chefe de Estado, levando a, como já foi referido, um protesto que reivindicava a sua substituição. Este reuniu mais de 200 assinaturas de artistas e intelectuais de todas as "tendências estéticas e políticas" (França, 1991, p. 486). O documento, intitulado *Os Artistas Plásticos e o Sr. Malta*, tece várias críticas a Eduardo Malta, apresentando-o como desconhecedor dos problemas sentidos na esfera artística contemporânea, como, em consequência, não sendo digno da confiança dos artistas portugueses e, em última instância, digno da nomeação para o cargo. Apesar deste movimento de contestação, as entidades estatais e Malta demonstraram-se impassivos às reivindicações apresentadas, tendo a sua nomeação acabado por se concretizar.

Se, durante as direções anteriores, o MNAC tinha iniciado um processo de gradual abertura à comunidade artística, com Malta (que se assumia como anti-moderno), este processo será rapidamente revertido. Apesar de no seu discurso de tomada de posse afirmar que era fundamental, para a boa gestão do Museu, deixar de lado o critério do gosto pessoal, esta afirmação nunca se materializou. As incorporações efetuadas neste período traduziram uma clara valorização da tradição clássica, privilegiando obras de carácter figurativo, em que predominam a paisagem e, sobretudo, o retrato.

Ao longo dos oito anos da sua administração, a exposição permanente propunha-se representar o vasto período cronológico abrangido pela coleção, iniciando-se na segunda metade do século XVIII e prolongando-se até aos anos 60 do século XX. A organização do espaço expositivo não foi alvo de grandes alterações, estando o espólio dividido entre Sala I: Pintores Românticos; Sala II: Columbano; Sala III: Naturalistas; Sala IV (contígua à III): Desenho ou pintura; Sala V: Diretores; Sala VI: Modernistas; Sala VII: Contemporâneos; Sala VIII: Escultura e Sala IX: Desenhos; e o espaço exterior do Jardim com Esculturas. Apesar da organização física do espaço se manter maioritariamente inalterada, é importante referir a criação da sala V dedicada aos diretores da instituição. Esta novidade, introduzida por Eduardo Malta, assumiu uma clara dimensão de autopromoção e demonstração do seu poder institucional. Em concordância com esta valorização da figura dos diretores, a programação de exposições temporárias incluiu,

em 1963, a única exposição da história da instituição dedicada ao seu primeiro diretor, Carlos Reis (Duro,2016).

O controlo de Malta não se limitou às aquisições e organização do espaço expositivo, manifestando-se também nas relações entre o Museu e o exterior. A sua administração foi marcada pelo progressivo isolamento da instituição, traduzido na restrição do acesso às reservas, na resistência à cedência de objetos artísticos para exposições e pelas limitações impostas à relação entre o MNAC e a esfera artística contemporânea (que desprezava abertamente). A recusa à cedência de obras a outras instituições veio limitar o seu acesso e divulgação, opondo-se às políticas estabelecidas pela anterior administração. Como consequência desta posição, a instituição acabaria por se afastar rapidamente da sua função pública a favor de uma fruição mais restrita do seu acervo. Portanto, este período demarcou-se como um dos mais negros da museologia portuguesa durante o Estado Novo, tendo consequências desastrosas para o desenvolvimento e concretização de um programa museológico capaz de acompanhar o desenvolvimento da produção artística contemporânea portuguesa e das instituições congéneres internacionais.

Eduardo Malta acabaria por falecer em 1967, sendo a sua viúva, a conservadora Dulce Malta, a assumir o cargo durante três anos. Dulce Malta segue as pisadas do marido, posicionando-se contra a aproximação do Museu aos movimentos artísticos modernos, socorrendo-se de argumentos que defendiam a necessidade de posições anti-semitas para "defender" a arte portuguesa das influências corruptoras vindas de Paris.

Em 1970, Maria de Lourdes Bártholo (1921-2002) substitui Dulce Malta e assume o cargo de diretora do MNAC, que irá ocupar até 1987(Barranha,2013; Perez,2012; Duro,2016).

4.2.6. Maria de Lourdes Bártholo: direção do MNAC durante a transição democrática

Maria de Lourdes Bártholo foi uma das figuras relevantes no panorama da museologia nacional durante a transição do Estado Novo para o regime democrático instaurado após a Revolução dos Cravos, a de 25 de abril de 1974. Tendo completado o curso de conservadores de museus, palácios e monumentos nacionais, entre 1955 e 1967,

assumiu cargos em várias instituições, entre as quais o Museu do Abade Baçal (em Bragança) e a Casa-Museu dos Patudos (em Alpiarça). Em 1970, toma posse enquanto diretora do MNAC, num momento particularmente frágil da instituição, que se encontrava em avançado estado de degradação.

O levantamento documental que realizei nas instalações do MNAC para a presente investigação, presencialmente devido à ausência de um arquivo institucional devidamente catalogado e digitalizado, permitiu aceder a fontes primárias fundamentais para a compreensão de como funcionava a gestão interna do Museu. Destaca-se, desde logo, a correspondência datada de 16 de dezembro de 1970, trocada entre a diretora e o Diretor-Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes, pela qual se consegue identificar a composição do quadro de pessoal afeto ao Museu nesse período. Segundo esta documentação, o MNAC dispunha apenas das seguintes categorias funcionais: diretor do Museu, segundo conservador, guarda de 1.ª classe e servente. Esta reduzida estrutura de recursos humanos traduzia a dimensão muito limitada da equipa técnica e administrativa, o que condicionava significativamente a capacidade operacional do Museu, quer no plano da gestão interna, quer na execução das suas atividades museológicas e educativas.

Três anos mais tarde, em correspondência datada de 7 de novembro de 1973 entre a diretora e o chefe da 10º Repartição da Contabilidade Pública do Ministério da Educação Nacional, permite identificar algumas alterações no quadro do pessoal efetivo e na sua caracterização, passando o Museu a dispor das seguintes categorias funcionais: diretor, 3º conservador, guardas de 1ª e serventes; noutra correspondência do mesmo ano é possível constatar também a contratação de uma escriturária de 1ª classe. As inferências que podem ser tiradas destas comunicações são particularmente reveladoras do funcionamento da instituição neste período. A estrutura de recursos humanos disponível permite um diagnóstico que reflete várias consequências práticas para o Museu. Em primeiro lugar, é evidente a sobrecarga de funções. Consistindo a equipa técnica de apenas duas pessoas com formação especializada (a diretora e um conservador), e sem pessoal administrativo durante os três primeiros anos da sua direção, Maria de Lourdes Bártholo e o seu conservador acumulavam todas as

obrigações técnicas, burocráticas e científicas. Com efeito, tarefas como o estudo das obras, mediação cultural, inventário e comunicação com as entidades tutelares recaiam sobre esta massa humana diminuta.

Por outro lado, a ausência de carreiras intermédias especializadas, como secretários e restauradores, demonstra a existência de um subfinanciamento da instituição, que o regime ditatorial não entendia como prioritária. É negligenciada a necessidade de dotar o seu único Museu de arte contemporânea de recursos dignos que permitissem conceder maior dinamismo às exposições, aumentar as suas ações educativas e estreitar o diálogo com a sociedade civil. Os posteriores ajustes mínimos no quadro de pessoal, apesar de traduzirem uma tentativa pontual de reorganização, de pouco serviram para colmatar as vulnerabilidades sistémicas do Museu.

Em 1973, na subsequente correspondência trocada entre a diretora e o Diretor-Geral dos Assuntos Culturais, o estado de degradação estrutural do edifício do Museu foi reiteradamente evidenciado. Os relatórios institucionais redigidos nesse período chamavam a atenção, em particular, para infiltrações nos telhados e paredes e para a deficiência na estabilidade dos tetos, vulnerabilidades que constituíam um risco concreto à integridade física das salas de exposição e ao acervo. A iminência do colapso dos elementos da cobertura agiu como catalisador para a solicitação do encerramento temporário do Museu. A solicitação mereceu parecer favorável, vindo a fechar as portas para intervenções, em abril desse mesmo ano, precisamente um ano antes da Revolução dos Cravos. Uma das propostas redigidas pela diretora incluiu a defesa da utilização de algumas salas da Escola de Belas Artes para acomodar parte do acervo do Museu, embora considerasse que esta seria uma solução temporária, já que o MNAC precisava, há vários anos, de um novo edifício.

Bártholo procurou colmatar o retrocesso imposto pela anterior direção, ainda que com relativo insucesso. Além das propostas de melhoramento do acervo do Museu, procurou assegurar a abertura do mesmo a propostas contemporâneas, incorporando algumas obras de artistas de referência, como Jorge Vieira e Paula Rego. As coleções foram prolongadas até à contemporaneidade sem a preocupação de seguir os critérios de representatividade das diversas tendências e movimentos da arte portuguesa, que ao

longo da década de 1960 tinham sofrido profundas transformações qualitativas e quantitativas, que não tinham sido devidamente equacionadas nem articuladas em termos de aquisições para que fosse produzida a construção de uma narrativa consistente e abrangente da contemporaneidade.

Encontrando-se encerrado para intervenções que visavam a reabilitação de alguns dos seus espaços, o MNAC acabou por não beneficiar verdadeiramente da vitalidade cultural desencadeada após a queda da ditadura do Estado Novo, e da centralidade do bairro do Chiado como espaço emblemático para o 25 de Abril. O museu acabaria por se manter pouco relevante no panorama museológico da arte contemporânea nacional. Contudo, ao longo da direção de Maria de Lourdes Bártholo foram desenvolvidos vários projetos para a tão ansiada reforma do MNAC, projetos estes que incluíam estudos para a sua transferência para outro edifício. Diante da inconsistência dos projetos desenvolvidos, em 1980, a DGEMN tomou a iniciativa de apresentar um projeto de ampliação. Este incluía um plano de divisão das instalações, que passavam a incluir um piso térreo, que funcionaria na Escola Superior de Belas Artes, e um prédio anexo, pertencente a uma antiga estrutura industrial que tinha alojado uma fábrica de biscoitos e um estúdio de litografia, adquirido pelo Estado, em 1977. Sem verbas apropriadas para a intervenção arquitetónica, e apesar desta aquisição, o Estado nunca avançou com as obras. A fábrica acabaria por sofrer uma degradação total, atingindo o estado de ruínas, sendo aproveitada apenas como deposito de materiais do Museu (Barranha,2008,2013; Perez,2012).

Apesar de todos os esforços de Bártholo, em 1987, a Secretaria de Estado da Cultura determinou que o MNAC não reunia as condições necessárias para permanecer aberto ao público, ordenando o seu encerramento. O incêndio do Chiado, em agosto de 1988, levou a que o acervo do Museu fosse transferido preventivamente para a Cidadela de Cascais. Apesar do incêndio não abranger a área do Museu, foi aproveitada a ocasião para sujeitar os seus espaços a um processo de reabilitação, sendo decidido pela, então, Secretária de Estado da Cultura, Teresa Gouveia, que o destino dos seus espaços devia ser repensado. O novo projeto materializar-se-á graças à colaboração do governo francês, que forneceu o projeto arquitetónico, supervisionado pelo arquiteto Jean-

Michel Wilmotte, alguém, que, apesar de relativamente desconhecido em Portugal, possuía um portfólio considerável que já incluía projetos no Museu do Louvre e no Museu de Moda de Marselha. A sua intervenção no MNAC seria considerada como uma das obras paradigmáticas da sua carreira. Uma das premissas do seu projeto passou pela unificação do complexo arquitetónico, ordenando e conectando a sua multiplicidade de espaços e, em simultâneo, expandindo a área total do Museu. Além da reorganização abrangente dos espaços, foram criados serviços e áreas de acolhimento dos visitantes (como a receção, a livraria e o café), integrados novos espaços dedicados às responsabilidades administrativas da instituição, renovadas as salas de exposição existentes e definidos novos espaços dedicados às exposições temporárias. Pela criteriosa seleção de materiais e pelo meticuloso projeto, foi estabelecido um diálogo entre o antigo e o novo MNAC.

Na esfera narrativa, com o encerramento prolongado do Museu inicia-se um período de silêncio absoluto. Se os museus, nomeadamente os museus de arte contemporânea, são espaços habitados por narrativas, entre 1988 e 1994, o MNAC sofre um período de mutismo institucional. O encerramento do espaço físico do Museu impediu a concretização de qualquer nova narrativa, congelando a capacidade de o Museu construir em tempo real um discurso expositivo sobre a recém-adquirida liberdade e sobre as transformações políticas, sociais e artísticas sentidas por todo o país. Do ponto de vista da memória institucional, o Museu não conseguiu tornar-se palco para as vanguardas, nem políticas nem artísticas, acabando por ser ultrapassado por outras estruturas, como galerias independentes, meios universitários e, posteriormente, o Centro de Arte Moderna, da Fundação Calouste Gulbenkian. Ainda assim, a direção de Maria de Lourdes Bártholo representou um esforço heróico de resistência e de salvaguarda do acervo, numa luta pela dignidade e sobrevivência de uma instituição perante a negligência da anterior direção e das tutelas por esta responsáveis.

4.2.7. Raquel Henriques da Silva, Pedro Lapa e a revitalização do MNAC

Em 1994, Lisboa foi escolhida como Capital Europeia da Cultura e o MNAC finalmente reabre as suas portas ao público. Além da reabertura, 1994, foi também o ano da tomada de posse de uma nova direção, liderada por Raquel Henriques da Silva.

Data dos finais da década de 1980 o reconhecimento do facto de que o MNAC não preenchia os requisitos para ser considerado verdadeiramente um Museu de arte contemporânea. Quer pela insuficiência de espaço, quer pelas fundamentais lacunas na sua coleção, apresentava-se como incapaz de contruir um discurso compreensivo e didático da arte portuguesa após 1950. Esta lacuna era reconhecida não só pela administração do Museu, como também pela Secretaria do Estado da Cultura (SEC), que o apresentava sobretudo como um Museu de arte oitocentista. Esta incapacidade era uma das razões que levaria a que se estabelecesse uma nova denominação para o Museu, agora Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado. Outra das razões para esta mudança de nomenclatura era a vontade de reforçar a ligação do MNAC a uma zona central na cidade de Lisboa, que após o incêndio de 1988 viveu um período de grande revitalização.

A renovação do Museu procurou fazer justiça às direções passadas, mas também ao potencial das coleções e da produção contemporânea nacional. A reabertura de 1994 marcou o início de um processo de renovação pragmática que procurava conciliar o estudo e divulgação das coleções com a produção regular de exposições temporárias, mais vocacionadas para artistas revelação. Foi conseguida uma melhor sistematização e catalogação do acervo e uma investigação completa e rigorosa das obras que compõe as suas coleções. Como afirma (Silva, 1994, p. 21):

> Oitenta e três anos após a sua fundação, o MNAC renasce, pois, como espaço museal moderno e com o novo nome de Museu do Chiado. Nesta mudança de designação, assume que não é de facto Museu Nacional de Arte Contemporânea, que não poderia ser dado o desacerto e inultrapassáveis lacunas das suas coleções a partir de 1950 e também as insuficiências dos seus espaços. Assume por outro lado, mais positivamente, a sua ligação histórica e simbólica a um "sítio" prestigiado da cidade onde as tertúlias da modernidade, e antes delas as gerações naturalistas do café Leão d'Ouro, viveram ou sobreviveram. Assume também um desejo: que a sua intrusão física com a Faculdade de Belas-Artes lhe permita desempenhar um ativo papel junto de públicos estudantis e contribuir para a dignificação de um lugar urbano que todos os cidadãos empenhados

> esperam tornar-se, na sequência da reconstrução do Chiado, um qualificado espaço de cultura e de memória ativamente envolvida com o presente.

Em 1994, a exposição permanente do MNAC tinha a denominação *Arte Portuguesa 1850-1950* e ocupava a maioria dos espaços expositivos do Museu. A exposição estabelecia um percurso pelos que seriam os movimentos marcantes da arte portuguesa: o Romantismo/Pré-Naturalismo, o Naturalismo, os Academismos, o Pré-Modernismo e o Modernismo, e por duas salas com propósitos particulares, uma, dedicada à obra de Columbano Bordalo Pinheiro e, a outra, a obras produzidas entre as décadas de 1950 e 1960.

Como foi sendo inúmeras vezes referido, o MNAC carecia desde a sua fundação de espaços expositivos adequados, sendo que esse problema continuava a existir na década de 1990. Com a reabertura do Museu surgem também novas propostas expositivas que, naturalmente, necessitavam de espaço para serem realizadas, contudo, as instalações eram incapazes de alojar em simultâneo a coleção permanente do Museu, as exposições temporárias, as exposições individuais de artistas e grandes exposições de carácter internacional, que começavam a integrar o programa de renovação do Museu. Em consequência desta limitação, a direção optou por desmontar temporariamente a exposição permanente para que os espaços por ela ocupados acomodassem as exposições temporárias. Três exemplos concretos desta opção foram as apresentações da *Coleção* Manuel de Brito (1994), da Coleção Mário Soares (22 de fevereiro a 21 de abril de 1996) e da exposição dedicada à obra de Mário Eloy (também em 1996). Esta metodologia fez parte de uma estratégia deliberada: a direção pretendia demonstrar às entidades estatais como o espaço do Museu era claramente insuficiente para devidamente acomodar as suas coleções, assim as pressionando. Em simultâneo, o recurso a exposições temporárias foi fundamental para que o Museu fosse capaz de apresentar artistas e coleções que não tinham representação no seu acervo, o que seria central para atrair diferentes públicos e estabelecer narrativas entre as coleções históricas e a produção artística contemporânea, garantindo, assim, um grande dinamismo na sua produção cultural. No plano narrativo, o recurso a esta estratégia permitiu reenquadrar as coleções históricas, não apenas como uma sucessão de

vanguardas e rupturas, mas como um processo de continuidades, transformações lentas, influências e recuperações moldadas pelo olhar contemporâneo.

Apesar dos esforços da direção, este equilíbrio delicado entre a exposição permanente e as exposições temporárias começa a entrar em rutura em 1997. Até aí, a exposição permanente vinha ocupando uma posição relativamente central na programação do Museu, mas com a crescente valorização das exposições temporárias de grande importância acaba por assumir um papel secundário. O momento decisivo para essa transição foi a exposição da Coleção José Augusto-França, que se realizou entre março e junho de 1997. Apenas três meses após a sua conclusão, foi inaugurada a exposição *Picasso e o Mosqueteiro* (outubro de 1997 a fevereiro de 1998), que acabaria por ser uma das exposições mais visitadas em toda a história do MNAC. Após este sucesso, a coleção permanente passa a ser exposta num regime mais rotativo e esporádico.

Além das duas exposições acabadas de referir, são relevantes para a compreensão da atividade do MNAC neste período, mais três linhas de exposições temporárias distintas. Estas três linhas de programação correspondem respetivamente às exposições coordenadas pelo arquivo de fotografia do Instituto Português de Museus, às exposições dedicadas a propostas internacionais e, a uma outra dedicada a jovens talentos nacionais. A primeira experiência de colaboração com o IPM não teve continuidade, sendo realizadas apenas duas exposições, uma dedicada a Frederick William Flower e, outra, a Jorge Almeida Lima. As exposições dedicadas a artistas contemporâneos foram neste período comissionadas por Pedro Lapa, que exercia a função de conservador desde 1990. Uma das propostas mais interessantes neste ciclo passou pela intervenção de vários artistas contemporâneos que tomaram como mote peças do acervo do Museu para a criação de novos objetos artísticos[24]. Destas exposições resultaram também pequenos catálogos com textos de Pedro Lapa e imagens das obras (Barranha,2008).

Portanto, como foi sendo percebido, durante a direção de Raquel Henriques da Silva houve uma grande aposta na investigação, em particular das obras de artistas

[24] Alguns exemplos notáveis foram produzidos por Rui Serra, Carlos Figueiredo, Patrícia Garrido, Ângela Ferreira, Rosa Almeida e Miguel Ângelo Rocha.

portugueses. Foram criados múltiplos catálogos que estabeleceram alguns dos primeiros estudos compreensivos sobre artistas como Jorge Vieira e Mário Eloy. As exposições e os subsequentes catálogos realizados em torno das obras destes artistas possibilitavam em simultâneo o entendimento do grande processo de investigação que precedia as exposições e a continuidade do estudo destes mesmos artistas. Sobre aquele que é realmente o objeto de estudo desta dissertação, as narrativas expositivas, a direção de Henriques da Silva levanta algumas questões particularmente interessantes. Em primeiro lugar, a programação desenvolvida entre 1994 e 1997 evidencia a coexistência de diferentes métodos de construção e interpretação da história da arte portuguesa. Se a exposição permanente assentava numa organização maioritariamente cronológica, estruturada em torno dos principais movimentos artísticos, a consolidação da sua articulação com um regime de exposições temporárias veio introduzir novas possibilidades de leitura. Neste sentido, as exposições deixam de ser entendidas como meros momentos da programação do Museu, e passam a ser veículos de narrativas sobre a arte, os artistas e o património cultural e histórico do MNAC. Uma narrativa central passava pela construção de uma cronologia da história da arte portuguesa enquanto processo de sucessiva transformação e modernização. A organização espacial da exposição permanente construiu um percurso pelo qual as diferentes linguagens artísticas eram apresentadas como momentos de uma história em desenvolvimento. Esta narrativa, embora assente numa lógica evolutiva, seria gradualmente completada por outras exposições que vieram estabelecer novas relações entre artistas e períodos. É precisamente neste ponto que a narrativa de continuidade entre o passado e o presente ganha relevância. A implementação sistemática de exposições temporárias permitiu, portanto, que a coleção histórica se confrontasse com obras e discursos que lhe eram alheios, possibilitando uma leitura da história da arte que ia além das ruturas sucessivas entre movimentos. Através destas relações, o acervo passava a atuar como mais do que uma coleção de obras, passando a apresentar-se como um campo para a construção de interpretações (Barranha,2008, Perez,2012).

Uma outra dimensão narrativa resultava das lacunas do próprio acervo. Perante a evidente insuficiência de obras representativas da produção artística posterior a 1950,

as exposições de coleções externas e as exposições monográficas vieram introduzir no Museu artistas e períodos que não podiam ser adequadamente representados apenas com recurso ao acervo da instituição. As exposições temporárias assumiam, assim, uma função de preenchimento e extensão da narrativa das coleções históricas. Em paralelo, através das exposições monográficas e do desenvolvimento de catálogos, era atribuída e consolidada legitimidade a vários artistas contemporâneos dentro do universo da historiografia da arte portuguesa. O estudo de artistas como Mário Eloy não se limitou apenas à divulgação das suas obras, mas passou também pela produção de conhecimento e memória artística.

Por fim, a presença crescente de exposições internacionais e de artistas contemporâneos, permitiu ao Museu assumir-se verdadeiramente enquanto espaço de produção de discursos sobre a contemporaneidade. A transformação da programação do MNAC pode ser entendida como a passagem de um modelo expositivo centrado no acervo do Museu para um modelo em que a identidade e o discurso da instituição são cada vez mais construídos pela sua capacidade para selecionar, relacionar, reinterpretar e produzir exposições (e não apenas pelas obras do seu espólio).

As transformações iniciadas durante a direção de Raquel Henriques da Silva estabeleceram algumas das condições que viriam a marcar a programação do MNAC nos anos que se seguiram. A crescente importância atribuída às exposições temporárias, a aproximação à produção artística contemporânea, a valorização da investigação e a utilização do acervo como ferramenta de construção de diálogos com o presente contribuíram para a redefinição da função do MNAC enquanto produtor de narrativas. Durante a direção de Henriques da Silva, estas estratégias serviram para colmatar as lacunas do acervo e afirmar uma nova identidade institucional, dimensões que serão aprofundadas com a direção seguinte, quando é conferida maior centralidade à produção contemporânea e à produção de discursos expositivos a partir de novas relações entre o acervo, os artistas e o contexto artístico em que estes estam inseridos.

As transformações vividas sob a direção de Henriques da Silva vieram demonstrar uma redefinição do papel do MNAC. As articulações entre a exposição permanente, as exposições temporárias e a investigação vieram dar respostas ao acervo limitado,

enquanto que, simultaneamente, estabeleciam novas relações entre a produção artística contemporânea e a coleção histórica da instituição. Entre os anos de 1994 e 1997, foram consolidadas práticas expositivas que levaram a que a coleção que constituía os acervos do museu deixa-se de ser o único suporte de transmissão de narrativas institucionais. Este papel passaria ser articulado com as exposições, estas acabaram por ser determinantes para a atualização das narrativas expositivas do MNAC.

A direção de Raquel Henriques da Silva chega ao fim em outubro de 1997, acabando a diretora por transitar para o cargo de diretora do Instituto Português de Museus. O seu antigo cargo seria ocupado por Pedro Lapa, encerrando-se, neste ponto, a cronologia abrangida pela presente análise.

4.3. A Fundação Calouste Gulbenkian e o Centro de Arte Moderna

A Fundação Calouste Gulbenkian foi criada em testamento, a 18 de junho de 1953, por Calouste Sarkis Gulbenkian. No ato da sua criação, a Fundação foi definida como uma instituição particular de utilidade pública geral, perpétua e dotada de personalidade jurídica, com finalidades caritativas, artísticas e educativas, sediada na cidade de Lisboa. Dotada de recursos significativos, frutos dos negócios do seu criador, teria como um dos seus grandes propósitos passar por alojar a coleção de arte do seu fundador, com a condição da sua conservação integral e apresentação num único local (Ferreira, 2007, p.24).

O estabelecimento da Fundação em solo português foi acompanhado desde o seu momento inicial pelo olhar atento dos organismos estatais. Este olhar atento é evidente na correspondência trocada entre Oliveira Salazar e Pedro Teotónio Pereira (embaixador de Portugal em Londres), na qual o primeiro referia a importância dos

contributos que a Fundação poderia trazer para a economia portuguesa[25]. Afirmava Salazar:

> (…) devíamos compreender que a Fundação Gulbenkian criou inesperadamente meios de aplicação pública que podem modificar por inteiro as condições em que se põem e resolvem em Portugal alguns problemas fundamentais. O que seria muito pouco para a Inglaterra e quase nada para os Estados Unidos, pode representar para nós um contributo ou apoio do mais alto valor. (Carta de Salazar, a 22 de setembro de 1955; Almeida, 2008, pp. 475-477)

Em correspondência com o embaixador Armindo Monteiro, volta a questionar: "(…) onde e por quem se devem aplicar esses rendimentos?", completando nessa mesma carta: "não devemos ser egoístas, mas parece que Portugal deverá beneficiar generosamente da Fundação" (Carta de Salazar a 25 de agosto de 1955)[26].

Este interesse estatal viria a complicar o processo de criação da Fundação. O seu processo de criação foi então demorado e complexo. Apesar de ser criada por decreto em 1953, devido a uma série de conflitos em torno da sua categorização, só seria oficializada três anos mais tarde pelo Decreto-Lei n.º 40 690[27], de 18 de julho de 1956. Gulbenkian teria apontado para a presidência da sua Fundação o advogado britânico Lord Radcliffe. Contudo, deparando-se com o profundo interesse do Estado português na gestão da recém-criada Fundação, acabaria por levantar vários entraves à sua aceitação do cargo. Um dos pontos de contingência passou pela sua convicção de que a Fundação deveria assumir um carácter internacional, sendo estabelecida *à priori* a percentagem dos fundos a aplicar em Portugal. A percentagem proposta pelo advogado englobava apenas uma pequena fração dos recursos, cerca de 15 % do orçamento (Ferreira, 2007, p. 31). Esta posição estava sobretudo ligada ao seu receio de que uma ligação demasiado próxima com Portugal pudesse levar a que a ação da Fundação fosse impactada pelo governo português e pelas suas políticas de policiamento da esfera

[25]A correspondência entre Salazar e o embaixador Teotónio Pereira foi organizada recentemente, numa publicação dirigida por João Miguel Almeida (2008): *Oliveira Salazar, Pedro Teotónio Pereira: correspondência política 1945-1968*. Lisboa: Círculo de Leitores

[26] Carta de Oliveira Salazar dirigida a Armindo Monteiro. [Lisboa], 25 de agosto de 1955, pp. 2-3. ANTT: Arquivo Salazar - PC-44C cx. 574, pt. 1.

[27] Constitui a Fundação Calouste Gulbenkian e aprova os respetivos estatutos.

cultural. Radcliffe temia que o regime autoritário português pudesse alterar os estatutos da Fundação e interferir na sua administração e funcionamento.

Como conclui José de Medeiros Ferreira (2007, p. 89)[28],

> (…) para o advogado britânico […] o facto de a Fundação ser portuguesa, ter a sede em Lisboa e dever reger-se pela lei portuguesa não representa mais que um «acaso geográfico». Por convicção, ou acaso, para tornar a Fundação menos dependente de Lisboa, Radcliffe não esconde os seus receios ao genro de Calouste, Kevork Essayan, «principalmente o facto de Portugal ter um Governo que ele qualifica de autoritário e, partindo desse pressuposto, receia e intromissão do Poder Executivo na organização e funcionamento da Fundação, se não imediatamente, pelo menos num futuro próximo, intromissão que se poderia dar por via de uma alteração dos respetivos estatutos imposta por lei».

Já Salazar, como observamos, discordava da posição do advogado. Apesar disso, e aliciado sobretudo pela grande injeção de capital inerente à Fundação, acabaria por elaborar, juntamente com Marcelo Caetano e Azeredo Perdigão, os estatutos da Fundação Calouste Gulbenkian. Estes estatutos vieram garantir uma maioria portuguesa no Conselho de Administração, concretizando-se no essencial aquilo que Radcliffe temia. Apesar da concretização deste receio, houve durante a discussão dos estatutos e ao longo da sua atividade, a necessidade de afirmar continuamente a independência da instituição face ao regime. Como demonstra a correspondência entre Azeredo Perdigão e Radcliffe[29]:

> Aqui tem meu caro Lord Radcliffe a última palavra da minha opinião, formulada depois de mais uma vez me ter assegurado de que a posição do Governo português permanece o que sempre foi: liberdade absoluta para a Fundação e para os trustees, mas partindo do princípio de que a nacionalidade da Fundação se define pela composição do seu órgão diretivo. (Carta de Azeredo Perdigão a 25 de abril de 1956)[30]

A Fundação surgiu num momento crucial para Portugal, que na década de 1950 tentava modernizar-se e afirmar-se na esfera internacional, apesar de continuar sob um regime autoritário. Neste sentido, os primeiros três anos foram centrais para a definição dos

---

[28]. O autor cita o relatório de Azeredo Perdigão, datado de 3 de janeiro de 1956.

[29] Azeredo de Perdigão foi um "democrata, oposicionista responsável e moderado" (Oliveira, 2013, p. 44), advogado pessoal de Calouste Gulbenkian, funcionário nº1 e presidente vitalício da Fundação entre 1956 e 1993.

[30][S. l.: s.d.]. ANTT: Arquivo Salazar - AOS, PC-44C cx. 574, pt. 1.

eixos de atuação da Fundação. No início, a preocupação central residia no desejo de honrar a vontade do seu fundador, mantendo os apoios à Arménia e à diáspora arménia, e em simultâneo satisfazer as reivindicações do regime autoritário. A segunda grande preocupação assentava na necessidade de encontrar um lugar adequado para reunir todo o espólio que compunha a coleção de arte adquirida por Gulbenkian em vida. Para a concretização deste último propósito foi adquirido, em 1957, um terreno inserido no parque de Santa Gertrudes, no centro de Lisboa, para que aí fosse edificada a sede da Fundação. Com a aprovação dos estatutos, em 1956, foi também estabelecida a organização funcional da Fundação, sendo criados diversos serviços, que pretendiam responder às prioridades estabelecidas. Os serviços eram: Educação e Bolsas, Beneficência, Bibliotecas Itinerantes, Médio Oriente e Comunidades Arménias, Museu e Belas-Artes, Delegação no Reino Unido e Música.

Para dar resposta a estes propósitos foi eleita uma administração, liderada por José de Azeredo Perdigão, advogado de Calouste Gulbenkian e executor do seu testamento. Este procurou desde logo cercar-se de recursos humanos qualificados, capazes de assegurarem a definição de um caminho próprio para a instituição, sem, contudo, entrar em conflito com o Estado e as suas instituições. Esta dicotomia era tangível na correspondência de Perdigão para Salazar, como é exemplificado na Carta datada de 5 de novembro de 1957:

> Muitas foram as circunstâncias que influenciaram a elaboração deste programa, mas todas podem resumir-se numa só: o desejo de mostrar que a Fundação é uma realidade viva, que as possibilidades são grandes e que as pessoas que a dirigem estão firmemente dispostas a cumprir, com os maiores sacrifícios, os deveres em que está constituída para com a memória do Fundador e a Sociedade.[31]

Como apresenta Oliveira (2013), nesta afirmação de Perdigão existem vários pontos de interesse. Por um lado, a ausência do regime nesta lista de compromissos. Por outro, o facto de este programa ser enviado a Salazar, demonstra alguma necessidade por parte do diretor de manter o regime a par das atividades da Fundação e, por outro lado, a

[31] ANTT: Arquivo Salazar - PC-44C cx. 574, pt. 1.

necessidade de afirmação da autonomia face ao regime. Num relatório do mesmo ano de 1957 volta a evidenciar-se esta dicotomia:

> Mas porque o Estado, ao mesmo tempo, que declarou a Fundação uma instituição de utilidade pública geral, reconheceu a sua natureza privada, não deve, sem quebra do princípio basilar da instituição – uma atuação privada visando a realização de fins de utilidade pública geral –, limitar por qualquer forma a sua autonomia enquanto aquele princípio for por ela observado. Colaboração paralela e complementar, sem sujeição administrativa, eis o lema que tem de orientar as relações da Fundação com o Estado para que elas sejam fecundas e pacíficas. Mas tal lema envolve, evidentemente, para a Fundação, o compromisso de se abster, por completo, de qualquer ação política, e, para o Estado, o de não perturbar a ação da Fundação enquanto a mesma se circunscrever ao prosseguimento dos seus fins estatutários de harmonia com a utilidade pública geral. (Perdigão, 1961, p. 68)

Vivia assim a Fundação num equilíbrio frágil. Por um lado, como entidade autónoma, desejava construir narrativas isentas das marcas das políticas do espírito do regime ditatorial, por outro lado, era incapaz de ignorar o risco real que a censura e o Estado apresentavam para o desenvolvimento da sua atividade.

Nos dois anos após a sua formação a atividade da Fundação desenvolve-se em todas as áreas: é organizado o I Festival Gulbenkian de Música, inauguram-se as primeiras quinze bibliotecas da Rede de Bibliotecas Itinerantes, são criados os Prémios Calouste Gulbenkian nas áreas das artes plásticas, literatura e música e inicia-se a abertura anual de concursos para bolsas de estudo pós-graduação e de recuperação do património histórico de origem portuguesa no mundo. Neste mesmo período são transferidas as obras de arte da Coleção Gulbenkian de França para Portugal. Todas estas atividades procuraram demonstrar rapidamente a capacidade de ação da Fundação, afirmando a sua credibilidade nas esferas nacionais e internacionais. Esta estratégia de rápida atuação permitiu que a Fundação Gulbenkian produzisse resultados tangíveis capazes de contrariar qualquer ceticismo inicial ligado à sua atividade.

Porém, esta urgência produziu também alguns efeitos adversos. A urgência de resultados veio dificultar o planeamento estratégico a longo prazo, dificultado também pelos complexos problemas jurídicos, administrativos, fiscais e internacionais que a instituição enfrentava nestes primeiros anos de atividade (Oliveira, 2013, pp. 44-45).

Neste período inicial, em que se começava a delinear o carácter da instituição, que passava pelo seu papel no incentivo às artes, nomeadamente através do mecenato artístico e da formação profissional, é realizada a I Exposição de Artes Plásticas da Fundação Calouste Gulbenkian. Esta Exposição, realizada em 1957, foi a primeira grande iniciativa conjunta organizada pelos Serviços de Museu e Belas-Artes, que adquiriu a propósito da sua realização 18 obras de artistas nela presentes. Como parte desta ação viria a ser formado um importante acervo que vinha fortemente contrastar com a coleção do Museu Nacional de Arte Contemporânea, que ainda não se tinha demarcado da sua inclinação naturalista.

A centralização do mecenato veio também trazer respostas a uma lacuna flagrante de coleções públicas, que Perdigão definia como menos ricas em arte contemporânea (Coimbra, 2023, p. 67). O mecenato, enquanto ferramenta de apoio à produção artística de artistas vivos, alimentou um rico acervo de arte moderna e contemporânea. Contudo, apesar de se constituir um acervo de arte contemporânea através do apoio a artistas vivos, não é inteiramente verdadeiro definir a construção deste acervo como um propósito em sim, mas mais como uma consequência necessária da ação mecenática da Fundação Calouste Gulbenkian. Constatando que existia em Portugal um mercado artístico pouco dinâmico e um colecionismo de arte contemporânea rudimentar, Perdigão entendia que cabia à Fundação auxiliar estes artistas e estimular o mercado através da aquisição das suas obras. Apesar do desenvolvimento deste acervo, a Fundação demarcou-se no projeto de estabelecer uma instituição museológica dedicada à produção artística mais recente, tendo o seu diretor dito assumidamente que "não está no nosso programa criar um museu de arte contemporânea" (Coimbra, 2023, p. 70).

Esta afirmação deve ser entendida à luz do contexto político, social e artístico em que foi feita. Em 1950, a criação de um museu, especialmente de um museu de arte contemporânea, implicava aderir inevitavelmente aos cânones do regime, ao seu escrutínio ideológico e à pressão exercida pelo mesmo através de entidades como o Secretariado Nacional de Informação. O equilíbrio frágil existente entre as entidades estatais e a Fundação podia ser rapidamente destruído pelas pressões e rivalidades de

interesses gerados pela criação de um museu. Será precisamente para evitar esta tensão que Perdigão estabelecerá o mecenato como alternativa ao asfixiamento da produção contemporânea pelo mercado e entidades estatais. O diretor identificava que a necessidade imediata dos artistas não era necessariamente um espaço expositivo, mas subsistência e liberdade financeira para alimentarem a sua produção. A prioridade da Fundação Calouste Gulbenkian passou, assim, pelos criadores e não pelo edifício do museu.

A compra sistemática a artistas vivos alimentou um acervo interno em constante crescimento, e não uma exibição permanente num museu, atuando como uma espécie de ministério da cultura informal, sem nunca forçar embates frontais com as políticas promulgadas pelo regime ditatorial. Ao optar por um Serviço de Belas-Artes autonomizado, (em 1960, como já referido), em vez de um museu de arte contemporânea, a Fundação foi capaz de garantir a sua agilidade narrativa. O "Serviço" facilitou uma narrativa expositiva provisória, móvel e descentralizada, livre dos encargos burocráticos e necessidade de validação estatal que afetavam instituições como o MNAC. O grande objetivo seria manter os artistas nacionais em produção, criando uma reserva patrimonial de liberdade que estaria seguramente guardada até que o contexto político permitisse a sua devida e completa exposição. Contudo, isto não significava que a Fundação se separasse totalmente do aparelho cultural estatal. Através de colaborações e aquisições de obras de artistas modernistas representados nas exposições do SNI, acabava por operar numa cinzenta área diplomática, promulgando também o "modernismo de consenso" tolerado pelo Estado durante as décadas de 1950 e 1960. A sede do Museu, virá, contudo, a ser inaugurada em 1969.

O período de dez anos, vivido entre 1969, ano da inauguração da sede do museu, e 1979, ano do anúncio da criação do Centro de Arte Moderna (CAM), será decisivo para desenhar a transição estrutural da instituição, que passou de uma "coleção sem paredes" para uma coleção museológica dotada de um discurso historiográfico claro. A morte de Salazar e a "primavera Marcelista" coincidiram com esta transição de paradigma. Com a transição política do governo de Salazar para o governo liderado por Marcelo Caetano, viveu-se em Portugal um momento de aproximação a um ideal de um

capitalismo moderno e de convergência financeira e cultural com os restantes países europeus, sendo em consequência criado solo fértil para uma aparente modernização que estaria também refletida na tolerância e promoção de certas vanguardas artísticas (Coimbra, 2023, p. 149).

Apesar disto, e do que seria de prever com a inauguração do edifício sede, em 1969, o período que se seguiu (e se prolongou até 1974), foi marcado por um abrandamento e decrescente ritmo de incorporação de obras. As narrativas expositivas e a expansão da coleção foram colocadas em pausa devido a constrangimentos orçamentais e contingências pragmáticas da própria instituição. Um dos fatores deste abrandamento foram as cheias que afetaram a instituição em 1967, que geraram um sufoco orçamental que levou a administração a abandonar temporariamente qualquer hipótese de musealização da coleção (Coimbra, 2023, p. 150).

Com a eclosão do processo revolucionário, a consequente queda do Estado Novo e o fim da censura é eliminada a necessidade de um mecenato defensivo. Com a instauração de um novo sistema democrático, as obras de arte que constituíam o acervo da Gulbenkian deixaram de precisar de proteção, passando a necessitar de visibilidade. A transição democrática veio, portanto, inverter as prioridades, descentralizando o apoio à subsistência dos artistas, em função do direito de acesso do cidadão à arte. Se, até 1974, se vivia um período de abrandamento do número de aquisições, após a Revolução dos Cravos dá-se uma inversão total desta tendência. Viveu-se entre 1975 e 1979, o mais intenso período de incorporações da história da coleção.

Com a efervescência que caracterizou o período do PREC, foram levantadas questões sobre o futuro das instituições museológicas após o 25 de Abril, principalmente pela crítica da arte cada vez mais corporativa e especializada. O meio artístico já não tolerava esta coleção sem paredes e exigia agora a recondução das obras para um museu especializado e propício ao consumo cultural das massas. Esta exigência foi exasperada pelos sucessivos adiamentos de criação de um novo museu de arte contemporânea estatal, que, como se viu, se mantinha sem uma resposta governamental. Acabaria por recair sobre a Gulbenkian a pressão de se tornar o eixo centralizador das narrativas artísticas contemporâneas.

No plano estritamente expositivo, o clímax desta transição deu-se em 1977 com a exposição *Alternativa Zero (Tendências Polémicas da Arte Portuguesa)*, na Sociedade Nacional de Belas Artes. Esta Exposição-balanço reuniu propostas do pós-modernismo experimental português, criando uma cartografia da sua evolução desde o final da década de 1960 até à queda da ditadura na década seguinte. Esta Exposição teve um propósito duplo. Por um lado, institucionalizar as práticas artísticas que rejeitavam os moldes de produção tradicionais em prol da intervenção política e, por outro lado, marcar paradoxalmente o seu próprio fim. Ao encerrar formalmente o ciclo de arte fortemente politizada e performativa que marcou o período do PREC, a *Alternativa Zero* veio abrir as portas a um novo paradigma que dominaria não só os finais da década de 1970, mas também toda a década de 1980, marcado por uma progressiva "desideologização", pacificação social e consenso institucional (Coimbra, ano, p. 200), que levaria a um regresso aos meios tradicionais de criação, como foi o caso da pintura.

Colmatado o processo revolucionário e estabilizada a democracia constitucional, Perdigão inverteria totalmente a sua postura face à criação de um museu dedicado à produção contemporânea. Acaba por propor formalmente ao Conselho de Administração a criação do Centro de Arte Moderna (CAM). Se inicialmente se apresentava reticente à criação de um museu devido à sua iminente instrumentalização pelo governo ditatorial, com a implantação do regime democrático, torna-se evidente para o diretor a sua importância para o exercício da cidadania, para a educação estética das massas e para a legitimação da produção artística contemporânea (Coimbra,2023).

Inaugurado em 1983, com edifício projetado pelo arquiteto Leslie Martin, onde a sua visão arquitetónica marcada pela horizontalidade, uso das transparências e integração nos espaços dos jardins envolventes, marca a rutura permanente com a visão do museu salazarista enquanto construção monumental, solene e historicista. O CAM nasceu como um espaço multidisciplinar e experimental, ligado à animação cultural, consolidada em 1984, através da criação do ACARTE (Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte).

A narrativa expositiva do CAM procurou ordenar segundo critérios científicos o acervo acumulado ao longo dos seus anos de atividade, desenhando linhas historiográficas

claras, que passavam pelas grandes figuras do modernismo, como Vieira da Silva, pelo mapeamento sistemático das obras herdadas dos antigos bolseiros e pelo estabelecimento de uma coleção capaz de representar de modo coerente a arte do século XX. Este grande arco cronológico seria concluído em 2008, com a apresentação da *Coleção do Centro de Arte Moderna de José de Azeredo Perdigão*. Esta exposição assinala a maturidade da instituição, em que o Museu suspende temporariamente o seu foco na produção contemporânea, para fazer uma leitura retrospetiva da sua própria história e património. Esta demonstração evidencia como aquela coleção, iniciada sem linhas claras de organização, como ferramenta de assistência aos artistas vivos, atuando sob um regime de prudência e promulgando um modernismo de consenso nos anos 50 e 60, se acabaria por transformar, reordenar e fixar pelo olhar da liberdade democrática. Fechando, assim, um ciclo, atribui finalmente uma forma museológica à "coleção sem paredes" que Perdigão começara a conceptualizar, sem destino concreto, cinco décadas antes.

Conclusão

A presente dissertação procurou de algum modo explorar como o 25 de Abril de 1974 transformou o Museu de arte contemporânea em Portugal, não apenas na sua dimensão institucional, mas principalmente enquanto espaço de produção, transmissão e legitimação de narrativas sobre a arte, o passado e a sociedade portuguesa. Partindo do entendimento do museu como dispositivo discursivo, estabeleci como objetivo ir além de uma leitura meramente focada na conservação e preservação de objetos artísticos, considerando antes as relações estabelecidas entre instituições, coleções, espaços, modelos curatoriais, discursos e públicos. Com este propósito, a análise desenvolvida procurou confirmar a relevância das narrativas expositivas como estruturas produtoras de sentido, pelas quais os espaços museológicos são construídos.

O pós-25 de Abril deve ser entendido como um período marcado por continuidades e ruturas, pelas quais foram progressivamente negociadas novas formas de pensar o museu em articulação os modelos institucionais existentes. É exatamente neste espaço de tensão entre continuidade e transformação que a comparação entre os estudos de caso é relevante. Apesar do MNAC e do CAM partilharem o contexto histórico da democratização portuguesa, desenvolvem trajetórias distintas, condicionadas pelos seus respetivos enquadramentos institucionais. O CAM enquanto instituição integrada numa Fundação privada desenvolveu uma capacidade considerável de expansão, organização e reinterpretação da sua coleção. Desde a intensificação das suas incorporações após o período revolucionário até à posterior reorganização do seu acervo, é visível como a democratização alterou, não só o número de obras que constituem as suas coleções, mas também a função que estas ocupam dentro de uma narrativa mais ampla sobre a arte portuguesa do século XX. Nesse sentido, a Exposição da coleção, realizada em 2008, marcou um momento central para o entendimento corrente do acervo, transformando retrospetivamente uma coleção no início moldada por uma lógica assistencial de apoio a artistas vivos, num acervo museológico organizado e interpretado pelas lentes de um novo regime democrático.

Por sua vez, a cronologia do MNAC evidencia como os limites materiais e institucionais condicionaram o museu de arte contemporânea português. A inadequação das instalações, as lacunas da coleção e a dificuldade na construção de um discurso suficientemente abrangente da arte portuguesa posterior a 1950 limitaram significativamente a capacidade de resposta imediata do Museu às mudanças sentidas na esfera artística após-1974. O encerramento prolongado entre 1988 e 1994 expressou de forma particularmente evidente esta situação: durante um período de cerca de seis anos, o Museu ficou incapaz de produzir narrativas expositivas sobre as profundas transformações políticas, sociais e artísticas que estavam a ser vividas no país. A sua posterior reabertura e revitalização demonstram, porém, que estas transformações institucionais existiram, ainda que mais tarde e dependentes da reorganização material, administrativa e conceptual da instituição.

A comparação entre os dois estudos de caso procura, deste modo, apresentar uma conclusão mais ampla: o enquadramento institucional não pode ser interpretado como um universo alheio à narrativa expositiva, mas como uma das condições determinantes para a sua existência. Desde os recursos disponíveis, aos modelos de gestão, às políticas de aquisição, ao espaço arquitetónico, às relações com as entidades tutelares e até às orientações curatoriais, todos estes fatores moldam aquilo que pode ser colecionado, exposto, interpretado e, posteriormente, integrado na memória coletiva. A narrativa expositiva não nasce, assim, apenas no momento de montagem de uma exposição, mas traça as suas origens muito antes disso, nos processos de seleção, aquisição, conservação e organização das coleções.

Esta constatação reforça a relevância da articulação entre a museologia crítica e a teoria crítica do património que orientaram esta dissertação. Se o património é resultado de processos de seleção, valorização e interpretação, é pelo museu que estas escolhas são materializadas e tornadas acessíveis às massas. A obra de arte, ao ser integrada numa coleção deixa de existir apenas como objeto material autónomo para integrar uma estrutura narrativa pela qual lhe são atribuídas relações, significados, hierarquias e possibilidades de leitura. O que é apresentado, como é apresentado e aquilo que está ausente constituem em partes iguais dimensões fundamentais do discurso museológico.

Esta investigação procurou ainda compreender a democratização dos museus portugueses como mais do que uma abertura dos seus espaços físicos ao público, mas como uma mudança progressiva nas relações estabelecidas entre a instituição, as obras, os artistas e os visitantes. As experiências desenvolvidas após-1974, incluindo os exercícios de contestação e experimentação, demonstraram a urgência do desenvolvimento de uma conceção mais participativa e socialmente implicada do museu. A posterior consolidação das estruturas museológicas, redes institucionais e mecanismos legislativos levaram à passagem de um campo anteriormente fragmentado e desconectado para um sistema progressivamente mais articulado e diverso.

Uma das principais conclusões desta investigação passa pela constatação de que o impacto de Abril não pode ser localizado num único momento de rutura ou mudança administrativa. A democratização trouxe novas possibilidades discursivas, mas a sua concretização foi feita de modo desigual, marcada pelas condições materiais herdadas, pelos recursos disponíveis e pelas especificidades de cada instituição. O MNAC e o CAM materializam estas desigualdades e a complexidade inerente a estas transformações. Enquanto o último foi capaz de desenvolver progressivamente uma narrativa organizada e historicista da sua crescente coleção, o primeiro evidencia as dificuldades sentidas numa instituição estatal confrontada por múltiplas limitações que dificultaram a sua capacidade de acompanhar a esfera artística em rápida mudança. Estas trajetórias não podem então ser lidas como exemplos isolados, mas devem ser tidas como representações distintas de um processo mais amplo de transformação dos museus portugueses.

Finalmente, esta investigação vem reafirmar a centralidade da narrativa expositiva para a construção do entendimento do museu de arte contemporânea. Pelas narrativas, o museu afirma-se não como um espaço habitado por neutralidade, mas como uma instituição ativa no processo de construção da história da arte. Olhar para o período após o 25 de Abril de 1974 implica reconhecer que o processo de democratização dos museus portugueses ainda se encontra em progresso, as transformações institucionais não eliminaram as hierarquias, nem as seleções e disputas inerentes à

patrimonialização, alteraram as condições em que estas disputas ocorrem, tornando possível a emergência de novas vozes práticas e narrativas.

Em suma, a história do museu de arte contemporânea em Portugal após-1974 pode ser compreendida como um exercício de deslocação progressiva: do objeto isolado para as relações responsáveis pelos seus significados; da coleção para a narrativa; da autoridade institucional para a negociação de sentidos; e do mausoléu para o museu vivo e ativo na construção da memória e identidade da sociedade.

Referências Bibliográficas

Alexander, E.P., & Alexander, M. (2008). Museums in Motion: An introduction to the history and functions of museums (segunda edição). AltaMira Press.

Alves, C. J. de C. (2020). Museu Nacional de Arte Contemporânea: a exposição no contexto educacional (Relatório de estágio de mestrado, Universidade Nova de Lisboa). Repositório Aberto da Universidade Nova de Lisboa.

Antunes, M. de A. (2015). Pelos caminhos da Museologia em Portugal. RITUR- Revista Iberoamericana de Turismo, 5, (pp-142-156).

Barranha, H.S. (2008) Arquitectura de museus de arte contemporânea em Portugal: Da intervenção urbana ao desenho do espaço expositivo (Tese de doutoramento, Universidade do Porto). Repositório Aberto da Universidade do Porto.

Barranha, H. (2015). Colecionar na atualidade: A coleção de Serralves em contexto. Em A. Semedo, S. Senra, & T. Azevedo (Eds.), Processos de musealização: Um seminário de investigação internacional- Atas do seminário 8pp.20-38). Faculdade de Letras da Universidade de Porto.

Barranha, H. (2013). Cien años, un mismo lugar: Museu Nacional de Arte Contemporáneo en el bairro histórico de Chiado (1911-2011). Arte y Ciudad: Revista de Investigación, (pp-289-308).

Barndt, K. (2024). Exhibition effects: The Historical museum between theatre and science. Berghahn Books.

Beier de Haan, R. (2006). Re-staging history: Contemporary history museums between emotion and exhibition. In S.Macdonald (Ed.), A companion to museum studies (pp.186-197). Blackwell Publishing.

Benjamin, W. (2008). The work of art in the age of mechanical reproduction (H.Zohn, Trad.). Penguin Books. (Obra originalmente publicada em 1935)

Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian. (s.d). Diogo de Macedo. Fundação Calouste Gulbenkian. Recuperada a 8 de setembro de 2026, de https://gulbenkian.pt/biblioteca-arte/artist/diogo-de-macedo/

Botelho, L. R. (2012). Eduardo Malta, director do Museu Nacional de Arte Contemporânea (Dissertação de mestrado, Universidade Nova de Lisboa), Repositório Aberto da Universidade Nova de Lisboa.

Brigola, J. C. P. (2003) Coleções, gabinetes e museus em Portugal no século XVIII. Fundação Calouste Gulbenkian.

Camacho, C. F. (2014). Na senda das redes: Caminhos e descaminhos da Museologia no Portugal democrático. Revista da Faculdade de Letras: Ciências e Técnicas do Património, 13. (pp. 249-259).

Brigola, J. C. P. (2011). Ensaios de cultura: O percurso dos museus. Caleidoscópio.

Camacho, C. F., & Monge, M. J. (2014). O percurso dos museus em Portugal. In C.F. Camacho (Coord.), Museus e património em Portugal, identidades e desafios (pp. 51-85). Caleidoscópio/ DGPC.

Carrilho, A. J. B. (2012). Os museus em Portugal durante a 1ª República (Dissertação de Mestrado, Universidade Aberta). Repositório Aberto da Universidade de Évora.

Castilho, J.M.T. (2008). Os deputados à Assembleia Nacional (1935-1974): Biografia e carreira parlamentar. Assembleia da República/ D. Quixote.

Coimbra, F. (2020). A Coleção Moderna do Museu Calouste Gulbenkian durante o PREC. MIDAS: Museus e Estudos Interdisciplinares, (12).

Coimbra, F. M. C. V. (2023). Da coleção sem paredes ao Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian: Histórias de uma oficiosa coleção «nacional» (1957-1994). (Tese de doutoramento, Universidade Nova de Lisboa). Repositório Aberto da Universidade Nova de Lisboa.

Crippa, G., & Damian, I. P. M (2021). Discursos autorizados e patrimónios dissonantes: Decolonizando a memória cultural. Tendências da Pesquisa Brasileira em Ciência da Informação

Chagas, M. (2002). Há uma gota de sangue em cada museu: A dimensão política do museu. Cadernos de Museologia, (18), (pp-119-137).

Choay, F. (2000). A alegoria do património (T. Castro, Trad.). Edições 70.

Chuva, M. (2020). Património cultural em perspetiva decolonial: Historiando concepções e práticas. In. A. Duarte (Ed.), Seminários DEP/FLUP (Vol. 1, pp. 16-35). Faculdade de Letras da Universidade do Porto / DCTP.

Decreto-Lei nº. 112/94. (1994). Diário da República: I série-A, nº 101, 2198-2203. Presidência do Conselho de Ministros.

Decreto-Lei n.º 240-A/89, de 27 de julho. (1989). Diário da República: I série, nº 171/1989 (Suplemento), 3122-(2) a 3122-(31). Presidência do Conselho de Ministros.

Decreto-Lei nº 40 700. (1956). Diário do Governo: I série, nº151/1956 (pp.917-926). Ministério da Justiça.

Di Nunzio, C. C. (2021). A exposição "Os Primitivos Portugueses" de 1940 (Dissertação de mestrado, Universidade de Lisboa). Repositório da Universidade de Lisboa.

Dix, S. (2017). O Orpheu ou o "momento histórico" da modernidade/modernização sociocultural em Portugal. Pessoa Plural: A Journal Of Fernando Pessoa Studies, (11), (pp.23-43).

Duarte, A. (2020). Colecionar na atualidade: A coleção de Serralves em contexto/ Collecting today: Serralves's Collection put in contexto. In A. Duarte (Ed.), Processos de musealização: Um seminário de investigação internacional, Atas do seminário/ Musealisation processes: An international research seminar – Conference proceedings (pp. 21-38) Faculdade de Letras da Universidade do Porto / DCTP.

Duarte, A. (2012). Museus portugueses de 1974 à atualidade: da resolução de problemas funcionais à comunidade. Em Questão, 18 (1), (pp.169-183).

Duro, A. R. R. (2012). Eduardo Malta, director do Museu Nacional de Arte Contemporânea (Dissertação de mestrado, Universidade Nova de Lisboa). Repositório Aberto da Universidade Nova de Lisboa.

Duro, R. (2016). O Museu Nacional de Arte Contemporânea sob a direção de Eduardo Malta. MIDAS: Museus e Estudos Interdisciplinares, (6).

Duncan, C. (1995). The art museum as ritual. In Civilizing rituals: Inside public art museums (pp. 7-20). Routledge.

Falcão, M. I.N. (1996). Diogo de Macedo: O escultor (Vol.1) (Dissertação de mestrado, Universidade Nova de Lisboa). Repositório Aberto da Universidade Nova de Lisboa.

Falci, P. H. C. (2024). O património como caminho para a democracia: Perspectivas e desafios. In Anais do I Simpósio do Museu de Mariana: Patrimónios para além das fronteiras do ontem. Museu de Mariana.

Ferreira, E. (2016). O Museu Portuense, um projeto pedagógico. MIDAS: Museus e Estudos Interdisciplinares, (7), Artigo 1042. DOI : https://doi.org/10.4000/midas.1042

Ferreira, I. M. M. T. L. (2014). António Ferro: Modernismo e nacionalismo (Dissertação de mestrado, Universidade da Beira Interior. Repositório Institucional da Universidade da Beira Interior.

Fundação Calouste Gulbenkian. (s.d). Cronologia: Fundação Calouste Gulbenkian. Recuperado a 4 de abril de 2026, de https://gulbenkian.pt/chronology/fundacao-calouste-gulbenkian/

Fundação Calouste Gulbenkian. (s.d). Documentos legais. Recuperado a 7 de abril de 2026, de https://gulbenkian.pt/fundacao/organizacao/documentos-legais/

Fundação Calouste Gulbenkian. (s.d). História das exposições. Recuperado em 14 de fevereiro de 2023, de https://gulbenkian.pt/historia-das-exposicoes/exhibitions/737/

Fundação de Serralves (s. d) História. Recuperado em 10 de setembro de 2026, de https://www.serralves.pt/institucional-serralves/1.5.-_ok-fundacao---historia/

García Canclini, N. (1989). Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Grijalbo.

Guerreiro, S.S. de A. (2022). Estágio no Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado: Produção de exposições e museografia (Relatório de estágio de mestrado, Universidade do Porto), Repositório Aberto da Universidade do Porto.

Internacional Council of Museums. (2022). Museum definition. https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition

ICOMOS Portugal. (s.d). Legislação nacional. Recuperado em 2 de Julho de 2026, de https://www.icomos.pt/recursos/legislacao-nacional

Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. (2014). Kandinsky, Malewitsch, Mondrian -Der weiße Abgrund Unendlichkeit. https://www.kunstsammlung.de/de/exhibitions-archive/kandinsky-malewitsch-mondrian-der-weisse-abgrund-unendlichkeit-quadriennale-duesseldorf

Lapa, S. (2011). Primitivos Portugueses (1450-1550): O século de Nuno Gonçalves. Museologia. Pt (pp. 68-73)

Lapa, P., & Tavares, E. (Orgs.). (2012). Arte Portuguesa do século XX (1910-1960): Catálogo da coleção (Volume 2). MNAC- Museu do Chiado.

Lei n.º 47/2004, de 19 de agosto. (2004). Diário da República: I série-A, nº195/2004,5526-5538. Assembleia da República.

Mattoso, J. (Dir.) (1994). História de Portugal: O Estado Novo (1926-1974) (Vol.7, com texto de Fernando Rosas).

Mariz, V. (2019). As exposições da Sociedade Promotora das Belas-Artes em Portugal enquanto dinamizadoras do mercado de arte primário. Em M. J. Neto & V. Mariz (Eds.), Património artístico: Estudos e perspetivas (pp. 145-158). ARTIS- Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Museu Municipal Carlos Reis. (s.d.). Sociedade Silva Porto. Município de Torres Novas. Recuperado em 26 de agosto de 2026, de https://museu.cm-torresnovas.pt/index.php/299-sociedade-silva-porto

Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado. (s.d). Artistas. Direção-Geral do Património Cultural. Recuperado a 5 de agosto de 2026, de https://museuartecontemporanea.gov.pt/pt/artistas/ver/48/artists

Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado. (s.d). História. Museus e Monumentos de Portugal. Recuperado a 21 de maio de 2023, de https://museuartecontemporanea.gov.pt/pt/museu/historia

Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado. (s.d). Edifício. Museus e Monumentos de Portugal. Recuperado a 22 de setembro de 2026. https://museuartecontemporanea.gov.pt/en/museu/edificio

Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado. (s.d). Artistas. Direção-Geral do Património Cultural. Recuperado a 5 de agosto de 2026, de https://museuartecontemporanea.gov.pt/pt/artistas/ver/137/artists

Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado. (s.d). Arte Portuguesa do século xx: 1960-2010. Museus e Monumentos de Portugal. Recuperado a 5 de agosto de 2026, de https://museuartecontemporanea.gov.pt/pt/programacao/Arte-Portuguesa-do-Seculo-XX-1960-2010

Museu Nacional Soares dos Reis. (s.d). O Centro de Arte Contemporânea do Museu Nacional Soares dos Reis. Museus e Monumentos de Portugal. Recuperado a 5 de agosto de 2026, de https://museusoaresdosreis.gov.pt/o-centro-de-arte-contemporanea-do-museu-nacional-soares-dos-reis/

Nazaré, L. (2019). O tempo no espaço: As mostras da Coleção do Centro de Arte Moderna (1983-2017). Fundação Calouste Gulbenkian.

Nogueira, I. (2013). Artes Plásticas e crítica em Portugal nos anos 70 e 80: Vanguarda e pós-modernismo. Imprensa da Universidade de Coimbra.

Nogueira, S. (2013). O mercado da arte contemporânea em Portugal: O papel das galerias de arte (1980-2012) (Dissertação de mestrado, Universidade do Porto). Repositório Aberto da Universidade do Porto.

Neves, J. S. (2021). Políticas culturais de museus em Portugal: Ciclos e processos de reflexão estratégica participada. MIDAS: Museus e Estudos Interdisciplinares, (13).

Neves, J. S. (Coord.), Santos, J.A. dos, & Lima, M. J. (2013). O panorama museológico em Portugal: Os museus e a Rede Portuguesa de Museus na primeira década do século XXI. Direção-Geral do Património Cultural.

Nogueira, I., & Barranha, H. (Eds.). (2024). Democracia. Arte e Cultura Visual (número 4). Centro de Investigação e de Estudos em Belas Artes, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

Rodrigues, M.M.A. de C. (2002). A recepção crítica de Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1987) (Dissertação de mestrado, Universidade Nova de Lisboa). Repositório Aberto da Universidade Nova de Lisboa.

Rosas, F. (2012). Salazar e o poder: A arte de saber durar. Tinta da China.

Oliveira, L. de. (2013). Museu de Arte Contemporânea de Serralves: Os antecedentes, 1974-1989. Fundação Serralves.

Oliveira, L. de. (2023). Visual arts and institutions in post-revolutionary Portugal: Artistic interventions and the creation of a new museum of modern art. Journal of Visual Art Practice, 22 (pp. 135-151).

Oliveira, L. da C. S. R. e A. De (2013). Fundação Calouste Gulbenkian: Estratégias de apoio e internacionalização da arte portuguesa 1957-1969 (Tese de doutoramento, Universidade Nova de Lisboa). Repositório Aberto da Universidade Nova de Lisboa.

Perdigão, J. de A. (1961). A Fundação Calouste Gulbenkian: A sua estrutura e os seus fins. Fundação Calouste Gulbenkian.

Pereira, M. I. dos R. M. e N. F. T. (2019). Diogo de Macedo, director do Museu Nacional de Arte Contemporânea: Pioneirismo e herança na redefinição do conceito de museu de arte (Tese de doutoramento, Universidade Nova de Lisboa). Repositório Aberto da Universidade Nova de Lisboa.

Perez, M. F. H. P. (2012). Adriano de Sousa Lopes, diretor do Museu Nacional de Arte Contemporânea: Entre a continuidade e a mudança (Dissertação de mestrado, Universidade Nova de Lisboa). Repositório Aberto da Universidade Nova de Lisboa.

Pinho, E. C. C. G. G. (2013). A evolução das coleções públicas em contexto democrático: Políticas de incorporação e vetores de crescimento nos Museus de Arte da Administração Central do Estado (1974-2010). (Volume 1). (Tese de doutoramento, Universidade de Lisboa). Repositório da Universidade de Lisboa.

Pinto, A.C. (2010). O Estado Novo e o fascismo europeu. Em A. C. Pinto (Ed.), Portugal contemporâneo (pp.7-34). Dom Quixote.

Pomian, K. (1984). Coleção. In R. Romano (Dir.), Enciclopédia Einaudi: Memória e história (Vol. 1, pp. 51-86) Imprensa Nacional, Casa da Moeda.

Rodini, E. (2019). A brief History of the art museum. Smarthistory. https://smarthistory.org/a-brief-history-of-the-art-museum/

Salazar, D. A. V. F. (2019). Performatividades em exposição: Encontros e desencontros entre performances e contextos curatoriais (Tese de doutoramento, Universidade Nova de Lisboa). Repositório Aberto da Universidade Nova de Lisboa.

Santos, M. C. T. M. (2002). Reflexões sobre a Nova Museologia. Cadernos da Sociomuseologia, nº18 (pp. 93-139)

Santos Silva, A. (2002). Dinâmicas sociais do nosso tempo. Edições Afrontamento.

Scheiner, T. C. (2012). Repensando o museu integral: Do conceito às práticas. Museologia e Interdisciplinaridade (pp. 15-30).

Silva, R. H. da. (2001). António Ferro e a Política do Espírito. Colóquio / Letras (pp. 55-72)

Silva, R. H. da, Ferreira, E., Monteiro, J. d'O., & Pereira, E. (Coord.). (2022). Dicionário quem é quem na museologia portuguesa (2º edição). Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

Silvestre, I. (2023). O centro de Arte Contemporânea e o Museu Nacional de Soares dos Reis. Análise de uma parceria institucional. MIDAS: Museus e Estudos Interdisciplinares, (16).

Simmons, J. E (2010). History of museums. In B. M. Levin (Ed.), Encyclopedia of library and information Sciences (3º edição). CRC Press.

Simplício, S. (2010). Públicos do Museu Nacional de Arte Contemporânea: Museu do Chiado (Dissertação de mestrado, ISCTE- Instituto Universitário de Lisboa). Repositório do ISCTE.

Souza, W. E. R. de, & Crippa, G. (2011). O património como processo: Uma ideia que supera a oposição material-imaterial. Em Questão (pp. 237-251).

Smith,L. (2008). The Uses of Heritage. Poutledge.

Suano, M. (1986). O que é o museu. Brasiliense.

Torrão, N. (2024). A revolução do 25 de Abril: memórias e sua transmissão. Língua-Lugar: Literatura, História, Estudos Culturais.

Vasconcellos, C. de M., & Balaguer, O. P. (2020). Narrativas expositivas na constituição de memórias identitárias: Um estudo de caso. Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)Biográfica (pp. 709-722).