

Museu nacional de arte contemporânea/ museu do chiado – da fundação aos anos de 1960

Raquel Henriques Da Silva

Universidade Nova De Lisboa.

Resumo: O Museu Nacional de Arte Contemporânea (MNAC) foi criado, em 1911, no âmbito de importante desenvolvimento da política patrimonial em Portugal, promovido pelo novo regime republicano. A sua designação pode sugerir um empenho, ainda rara na Europa, de salvaguarda e promoção da 'arte contemporânea'. No entanto, só muito parcialmente assim foi. Na minha comunicação, defenderei que a criação do MNAC responde a um duplo desígnio, assumido por diferentes protagonistas culturais: em primeiro lugar, libertar espaço no extinto Museu de Belas Artes para acolher, mais dignamente, o Museu Nacional de Arte Antiga, este o principal objectivo da política museológica portuguesa durante todo o século XX; em segundo lugar, representar e fazer perdurar a pintura naturalista do final do século XIX, pelo seu compromisso identitário no enaltecimento dos valores antropológicos de uma sociedade resistente à industrialização. Condenado a uma existência menor, por falta de investimento político, mas também pela resistência à modernidade de sucessivas direcções, o MNAC conhecerá ainda, já no final da década de 1950, um dos raros actos de ingerência política nos museus portugueses. Foi por decisão de Salazar que, num momento chave de afirmação de uma cultura moderna, a direcção do Museu foi dada a Eduardo Malta, cujas convicções políticas o situavam na extrema-direita do regime. Um sinal quase inacreditável da sua actuação traduz-se no texto de apresentação do catálogo de pintura, assinado pela sua mulher. Datado de 1965, ele proclama um entendimento da contemporaneidade artística que faz renascer o conceito de 'arte regenerada' da Alemanha nazi.

Palavras chave: História dos Museus; Museus de Arte Contemporânea; Tradicionalismo e nacionalismo nas artes plásticas; 'arte degenerada'.

Abstract: *The National Museum of Contemporary Art (MNAC) was founded in 1911, as part of an important drive on heritage policies in Portugal promoted by the new republican regime. The name of the museum may point to a commitment - rare in Europe at that time - to protect and promote 'contemporary art'. Things, though, turned out to be quite different. In my paper, I'll defend that the foundation of MNAC responds to a double purpose with different cultural protagonists: first, it was necessary to free up space in the extinct Museum of Beaux Arts, in order*

to give a more adequate home to the National Museum of Old Art, which would be a central element of Portuguese museum policy throughout the 20th century; secondly, it was important to showcase the naturalist paintings of the late 19th century, with their commitment to promoting the anthropological values of a society resilient to industrialization. After its foundation, MNAC was condemned to a minor existence through lack of public investment. This situation further deteriorated due to the successive directors' resistance to modernity. The worst period was to arrive in the late 1950's, when MNAC found itself at the receiving end of a rare act of political intrusion in Portuguese museums. At a key moment for the affirmation of modernity, Salazar decided to appoint as museum director Eduardo Malta, whose political convictions represented the extreme right-wing of the regime. A sign of Malta's performance can be seen in the introductory text for the paintings catalogue, signed by his wife. Dated in 1965, the text proclaims a view about contemporary art unbelievably close to the concept of 'degenerate art' brandished in Nazi Germany.

Key words: *Museum history; Museums of contemporary art; traditionalism and nationalism in visual arts; 'degenerate art'.*

Introdução: MNAC, um nascimento involuntário

A Revolução republicana de 5 de Outubro de 1910 desempenhou um importante papel na definição e organização dos serviços de museus e património. Beneficiando de estudos e propostas elaboradas nas últimas décadas do século XIX, as medidas preconizadas não foram uma ruptura em relação à legislação fino-monárquica mas o seu desenvolvimento conceptual, de acordo com a ideologia, tipicamente oitocentista do Estado Nação, que considera a cultura como um conjunto de recursos para a definição e exaltação da Pátria.

Entre as medidas tomadas, interessa-me considerar o Decreto-Lei de 26 de Maio de 1911, organizando os 'Serviços de Arte e Arqueologia', com uma preocupação descentralizadora que enquadra, por exemplo, a criação dos primeiros museus de arte fora de Lisboa, sob tutela governamental: o Museu Soares dos Reis no Porto e o Museu Machado de Castro em Coimbra, sendo prevista a instalação de 'museus de região' em todas as capitais de distrito⁷. No entanto, estas intenções civilizadoras só muito parcialmente passaram à prática, enredadas nas dificuldades do novo regime que se agravarão com o início da Primeira Guerra Mundial.

⁷ Ver sobre o tema Museus e República, Jorge Custódio, «*Renascença Artística*» e práticas de conservação e restauro arquitectónico em Portugal, durante a 1ª República. Tese de Doutoramento em Arquitectura, Universidade de Évora, 2009 (texto policopiado).

Mesmo assim, aquele Decreto determinou traços fundamentais do ordenamento museológico português que se mantêm até ao presente. Em Lisboa, a principal medida preconizada foi de imediato concretizada: a divisão do Museu de Belas Artes e Arqueologia em dois estabelecimentos autonomizados, o Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA) e o Museu Nacional de Arte Contemporânea (MNAC). Este é o tema da minha comunicação que, depois de abordar a génese desta decisão legislativa, se centrará no MNAC, procurando evidenciar o carácter contraditório da sua fundação e história, até ao episódio especialmente revelador da direcção do pintor Eduardo Malta, de 1959 a 1967.

O duplo nascimento, sob tutela pública, dos dois mais importantes museus de arte em Lisboa, em 1911, a partir da divisão do espólio do Museu de Belas Artes e Arqueologia, que fora fundado em 1884, teve, como razão de ser, um desejo comum à intelectualidade portuguesa do final do século XIX que o regime republicano especialmente acolheu e disseminou: definir, estudar e divulgar o que se começava a designar por Escola Portuguesa de Pintura, entendida como componente substantiva de uma cultura identitária que, de modos complementares, se exprimia também na etnologia da vida camponesa e piscatória ou, no campo erudito, tanto no exotismo da arquitectura manuelina, como na austeridade do românico do Noroeste.

O cerne dessa Escola Portuguesa de Pintura (designada também pelos ‘Primitivos Portugueses’) era os já célebres ‘Painéis’, descobertos no final do século XIX e atribuídas, por José de Figueiredo, em livro publicado em 1910, a Nuno Gonçalves, pintor régio de D. Afonso V. Rapidamente considerados retrato colectivo da ‘íclita geração’ que, no século XV, lançara Portugal na gesta da expansão marítima, a extraordinária qualidade técnica e estética deste políptico permitia fazer coincidir a afirmação imperial de Portugal com o nascimento, igualmente glorioso, da sua representação em pintura. Por isso, a tumultuosa argumentação, gerada à sua volta, salientava a sua definitiva originalidade, uma espécie de marca identitária que passava a brilhar, com personalidade própria, no contexto artístico flamengo, italiano e francês. Dos painéis quatrocentistas de Nuno Gonçalves à obra de Grão Vasco, o grande pintor retabular da época de D. Manuel I, que trabalhou em Viseu, articulava-se uma série de oficinas regionais com a capital. A Pintura Portuguesa Antiga está a então a nascer na História da Arte e, como não podia deixar de ser, esse nascimento exigia um espaço conveniente de exposição, gerando os rituais de visita contemplativa e investigativa, características de todos os museus de arte europeus.⁸

⁸ Ver, para desenvolvimento deste tema, Primitivos Portugueses 1450-1550. O século de Nuno Gonçalves. Lisboa; Athena/Babel/Museu Nacional de Arte Antiga, 2010 (catálogo de exposição comissariada por José Alberto Seabra de Carvalho). Ver especialmente os artigos de Joaquim Pais de Brito ‘Etnografia, Etnógrafos e Configurações da Identidade’ e J.A. Seabra de Carvalho ‘A invenção de uma Identidade para os Primitivos Portugueses’.

Para a organização deste espaço de consagração – que, eficazmente, assentava no estudo, na inventariação, na conservação e no restauro – a área do Museu de Belas Artes era definitivamente insuficiente, uma vez que as colecções se alargavam à escultura e artes decorativas, integravam alguns dos conjuntos de pinturas por classificar oriundas dos conventos extintos e se estendiam à pintura e escultura contemporâneas. A dinâmica da ampliação das colecções era também considerável, não só pela integração dos espólios dos conventos femininos que só então estavam de facto a encerrar, como pela absorção de acervos reais e episcopais, após a proclamação da República, e ainda a aquisição, mais rara, de peças ou conjuntos de origem particular.

Sintetizando: o Palácio Alvor, onde o Museu de Belas-Artes estava instalado, era insuficiente para acolher e expor espólios e colecções tão diversificadas e em crescimento⁹. Por isso, o Decreto de 1911, permitiu a sua transformação no MNAA que tinha um desígnio a cumprir: representar a Pátria através da pintura, exaltando a importância da produção portuguesa, sem descurar a valorização de obras internacionais, capazes de confirmar que Portugal pertencia de pleno direito à cultura europeia e que o seu principal Museu podia ambicionar pôr-se a par das grandes pinacotecas com que já se relacionava¹⁰. Para que o desejado recém-nascido pudesse prosperar, era preciso libertá-lo da fraca dimensão aurática da ‘arte contemporânea’, razão porque se decidiu que as suas colecções terminariam em 1850, referenciando a década em que a primeira geração de pintores, nascida naquele século, começou a afirmar-se. Foi este o contexto da criação do Museu Nacional de Arte Contemporânea: aparentemente sem desígnio além da libertação do espaço para a exposição e valorização da arte antiga.

Um museu sem casa

O Ofício nº 1 do 1º Livro de Registo da Correspondência enviada do MNAC confirma o que acabou de ser dito sobre o seu nascimento não programado. Datado de 23 de Junho de 1911 (menos de um mês após o Decreto fundador, de 26 de Maio) e assinado pelo pintor Carlos Reis, entretanto nomeado Director, afirma que não fora ainda ‘destinado edifício algum onde devam provisoriamente serem expostas as obras d’arte moderna’. Por isso, ele vinha ‘indicar (...) as galerias do edifício da extinta Academia de Belas Artes, como sendo o único local onde actualmente se pode instalar a importante colecção d’arte contemporânea’.

9 José de Figueiredo, o primeiro director do MNAA empenhou-se na ampliação do edifício em que ele foi instalado. Tratou-se de um processo moroso, que só terminaria em 1940. Ver, sobre o assunto, MANAÇAS, Vitor, Museu Nacional de Arte Antiga: Uma leitura da sua História. Dissertação de Mestrado em História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 1991 (policopiado).

10 Ver José A. Seabra de Carvalho e Marta B. Carvalho, ‘Museus e exposições: ideias, formas e discursos de representação e celebração da arte portuguesa (do Liberalismo ao estado Novo) in Arte Portuguesa, da Pré-História ao século XX (coordenação de Dalila Rodrigues). Vol. 20: Em torno da História da Arte. Fobu Editores, 2009.

Para justificar a sua proposta, Carlos Reis recorda que ‘durante muitos anos estas galerias serviram para nelas se exporem ao publico uma grande parte das obras actualmente expostas no edificio das Janelas Verdes; nelas se fizeram as exposições da Sociedade Promotora de Belas Artes e nestes últimos anos do Grémio Artístico, Sociedade Nacional de Belas Artes (...)’. Mas o principal argumento vem a seguir: ‘as obras compradas pelo Legado Valmor vinham há muito tempo constituindo um Museu d’Arte Contemporânea que se instalou nesta Galeria por não haver espaço suficiente no Museu das Janelas Verdes (...)’.

Interessa esclarecer esta importante carta que recomendou à tutela uma ‘solução provisória’ que se mantém na actualidade, um século depois das decisões. Aparentemente, trata-se, como inicialmente sugeri, de uma solução pragmática para instalar um Museu cujo nascimento foi consequência segunda da grande decisão de criar o MNAA. Não havendo meios para instalação mais condigna, o Museu regressava ao ponto de partida do agora extinto Museu de Belas Artes e Arqueologia: o ex-convento de S. Francisco, em pleno Chiado, onde estavam instaladas a Escola, a Academia de Belas-Artes e a Biblioteca Nacional. O pragmatismo proposto resignava-se ao facto, consabido, de que aquelas ‘galerias’ não ofereciam condições adequadas porque a área expositiva era pequena e o edificio carecia de obras de conservação.

Mas vamos indagar se estes evidentes inconvenientes não continham algumas vantagens...

O «Museu dos Artistas Vivos»

Para responder à questão que acabei de enunciar, interessa recordar que Carlos Reis era Professor de Pintura na Escola de Belas Artes de Lisboa e um dos mais admirados pintores naturalistas, assumindo, como desígnio da sua obra, continuar a pintar a paisagem e a vida rural portuguesa, segundo os formulários e a estilística que Silva Porto promovera nos anos de 1880. Por isso, reunia à sua volta um escol entusiasmado de discípulos com os quais fundara, em 1900, a Sociedade Silva Porto: organizavam, anualmente, ‘excursões artísticas’ para pintarem ao ar livre, realizando, no regresso, exposições e sorteio das obras entre os sócios (Reis, 2006:81).

O prestígio do pintor era alimentado pelo virtuosismo da sua técnica realista, mas também pela sua proximidade em relação à Família Real, especialmente ao rei D. Carlos, também ele pintor. Finalmente, em 1905, Carlos Reis fora nomeado director do Museu Nacional de Belas-Artes (Reis, 2006:109), cargo que era sobretudo honorífico e que não comprometeu nem a sua intensa dedicação à pintura (com importantes exposições anuais, em Portugal e no estrangeiro), nem a actividade de professor.

Esta carreira de sucessos, que mutuamente se reforçavam, conhece, a partir de 1907, revezes crescentes, no que se relaciona com a direcção do Museu. Para Carlos Reis, os que o atacam (sobretudo José de Figueiredo) pretenderiam o seu lugar; mas para a direcção da Academia de Belas-Artes que tutelava o Museu, havia incúrias e insuficiências de desempenho. Este conflito, traduzindo-se no isolamento cada vez maior do ainda Director, precisa de ser contextualizado no clima política da época: depois do assassinato do Rei D. Carlos em 1908, os republicanos afirmavam-se em todas as instâncias da governação, num crescendo que conduziu à revolução triunfante de 5 de Outubro de 1910. Ora Carlos Reis era monárquico e sempre se manteve fiel à memória do rei morto...

Curiosamente o Decreto de 1911, desdobrando o velho Museu em dois, deu razão a Carlos Reis, ao autonomizar as suas direcções da tutela constrangente da Academia de Belas-Artes. Mas retirou-lhe naturalmente o comando do novo MNAA, para o qual foi convidado José de Figueiredo que será o grande obreiro da sua renovação, centrada na valorização dos 'Primitivos Portugueses' e no seu contexto internacional.

O prestígio de Carlos Reis, no meio artístico nacional e a sua autoridade na Escola de Belas Artes e na recém instalada Sociedade Nacional de Belas Artes, foram, certamente, as razões que justificam que, desaposado da direcção do extinto Museu, lhe fosse dado o cargo de director do MNAC. E, como se viu, pelo citado ofício de 1911, foi ele que propôs, para sua casa provisória, a velha galeria de pintura, vizinha da Escola de Belas-Artes.

Chego, finalmente, à reflexão, depois de tão longa descrição. Sendo verdade que o MNAC não foi um desígnio do legislador que reformulou a orgânica dos museus portugueses, mas consequência lateral da decisão de criar e reforçar o MNAA, como primeiro museu português, é igualmente verdade, que deve ser realçada, que o MNAC representa, no pobre panorama museológico português de então, o reconhecimento da importância simbólica dos artistas naturalistas, em primeiro lugar os pintores.

De algum modo, eles vinham elaborando, desde a geração de 1850 (a dos chamados 'Românticos' que, no essencial, já professam o culto do ar livre, triunfante na Escola de Barbizon¹¹) uma 'escola portuguesa de pintura' que integrava os valores identitários representados também pelos 'Primitivos portugueses', pelo Neo-Manuelino ou, crescentemente, pela 'Casa Portuguesa', tematizada desde 1900.

11 Ver a afirmação desta 'tese' em SILVA, Raquel Henriques da, 'Do pré-naturalismo ao pós-naturalismo: 100 anos de artes plásticas' in Museu do Chiado. Arte Portuguesa 1850-1950. Lisboa: Instituto Português de Museus, 1994 (catálogo da exposição permanente, dirigido por Maria Aires Silveira, Pedro Lapa e Raquel Henriques da Silva).

Essa contemporânea ‘escola portuguesa de pintura’ tinha claros traços definidores: a sua referência técnica, estética e moral era a francesa Escola de Barbizon, no seu culto pelo ar livre, pelo paisagismo ruralista, pelo confronto com a luz natural e pela convicção de uma superioridade da vida camponesa sobre a vida citadina, pela sua proximidade à natureza e aos ritmos repetidos das funções vitais, incluindo as religiosas e simbólicas. Como se sabe, Barbizon e a Floresta de Fontainebleau, atraíram, na segunda metade do século XIX, muitas dezenas de pintores de todo o mundo e a ‘boa nova’ da sua revolução pictórica – autonomizando-a da supremacia do desenho preparatório e das convenções académicas do ‘acabado’ – espalhou-se pela Europa e pelas Américas, onde, à semelhança do que aconteceu em Portugal, originou reivindicadas escolas nacionais, comprometidas com o registo, sobre o motivo, das geografias e etnologias identitárias. Na verdade, no que diz respeito à Europa, há uma evidente contradição entre o internacionalismo da técnica e o desígnio patriótico de considerar que o sol, a luz e as cores de cada país são únicas e emotivamente sentidas¹².

Em Portugal, os naturalistas constituíram a mais sólida e a mais duradoura escola de pintura contemporânea. Desde 1880 até aos anos da Primeira Guerra Mundial, eles conquistaram o gosto de todas as camadas de públicos, dominaram o ensino, a crítica e o mercado, inventando as imagens da paisagem e da vida rural portuguesa em que, mesmo hoje, qualquer português se reconhece. Assumindo, como valores positivos, o atraso industrial e a fragilidade das culturas urbanas, eles pintaram a natureza harmoniosamente apropriada por uma agricultura tradicional e a intensidade das suas culturas etnográficas, celebrando a pureza dos costumes e a inteireza da vida, tanto na dureza quotidiana como na animação das festas, pontuadas e justificadas pelo calendário religioso.

Este é o contexto em que se tem de compreender a importância simbólica da criação do MNAC e a proposta deliberada do seu primeiro director para o instalar no espaço controlado da Escola de Belas-Artes, dominada, nas exigências dos programas e nos exemplos dos professores, pela estética naturalista. Mesmo no espírito do legislador, deve ter contado a importância desta Escola Portuguesa de Pintura que, o novo regime republicano, em continuidade com o derrubado constitucionalismo monárquico, entendia como componente moderna do culto da pátria, celebratória, em imagens entendíveis, da beleza única das suas paisagens e da verdade do seu povo.

12 Desenvolvi recentemente este tema em SILVA, Raquel Henriques da Silva, ‘Silva Porto e a pintura naturalista’ in MNAC- Museu do Chiado. Arte Portuguesa do século XIX 1850-1910. Lisboa: Leya e Museu Nacional de Arte Contemporânea/Museu do Chiado, 2010.

O facto do novo museu ser designado por Museu Nacional de Arte Contemporânea não deve iludir-nos. À época, ser contemporâneo tinha o sentido preciso da origem latina da palavra: ser do mesmo tempo. Na verdade, a Lei inspirara-se no francês Musée des Artistes Vivants, instalado no Palácio do Luxemboug em 1818, para reunir obras de artistas vivos, suficientemente reconhecidos mas não dispensado uma espécie de estágio institucional, antes de transitarem para o Museu do Louvre. Não foi possível ainda encontrar a documentação preparatória do Decreto de 1911 que permitiria comprovar que a designação ‘Arte Contemporânea’ foi adoptada apenas para equilibrar a designação ‘Arte Antiga’ e assim, concluir que não houve qualquer intencionalidade de o novo museu se vocacionar para a arte por vir. Mas talvez tenha havido a precaução de, com a inquestionável divisão cronológica, assente na História europeia, marcar definitivamente a vocação de cada um dos museus, ao contrário do que acontecia no modelo francês em que, as obras dos artistas consagrados, depois da sua morte, deveriam transitar para o Louvre.

MNAC: a resistência à modernidade

Carlos Reis conseguiu, sem grandes apoios, inaugurar o MNAC em 28 de Junho de 1914, dois anos depois da sua criação jurídica sem edifício para o acolher. O facto teve reconhecimento na imprensa mas não impediu que, exactamente no mesmo dia, Afonso Costa, então Ministro das Finanças, extinguisse o lugar de Director, ‘a pretexto de necessidades orçamentais’ (Reis, 2006:178). Mas o pretexto não iludia que o regime estava em condições de dispensar finalmente o monárquico Carlos Reis que continuava a hostilizar e a ser hostilizado pelo poderoso José de Figueiredo, director do MNAA.

Resolvida a questão, o cargo de director do MNAC voltou a existir e nele foi empossado Columbano Bordalo Pinheiro, figura maior do naturalismo português, muito próximo dos ideários republicanos e amigo pessoal de três presidentes da República que retratou para a recém criada Galeria dos Retratos, do Palácio de Belém¹³.

Para lá das razões eminentemente políticas da mudança da direcção – e não sendo este o momento de analisar a obra pictórica de Columbano, indiscutivelmente superior à de Carlos Reis – o que interessa relevar é que tal mudança nada alterou o perfil do MNAC¹⁴. Nesses anos, o Modernismo chegava finalmente a Lisboa,

13 Ver, para desenvolvimento, SILVA, Raquel Henriques da, “A Galeria de retratos do Palácio de Belém” in Museu da Presidência da República. Porto: Museu da Presidência da República/ CTT Correios de Portugal, 2004 (catálogo coordenado por Diogo Gaspar)

14 Ver, o estudo actualizado de BARRANHA, Helena, ‘O pintor no seu reduto: Columbano e o Museu Nacional de Arte Contemporânea’ in Columbano. Lisboa, Leya e Museu Nacional de Arte Contemporânea, 2010 (catálogo de exposição comissariada por Maria de Aires Silveira).

numa aliança profícua entre a literatura e as artes plásticas, visível nas revistas *Orpheu* e *Portugal Futurista* e nos elos múltiplos que ligaram as personalidades de Fernando Pessoa, Mário Sá-Carneiro, Amadeo de Souza Cardoso, Almada Negreiros e Santa Rita Pintor. Desse escol rebelde, só Eduardo Viana frequentara com alguma constância a Escola de Belas-Artes de Lisboa, antes de ter partido para Paris, em 1905, e só ele estava representado no MNAC, com uma pintura datada de 1913. Mas esse acto isolado em nada alterava o estado das coisas: o MNAC era já então um lugar de resistência da arte naturalista que continuava a dominar o ensino, o mercado, o coleccionismo e o gosto. Por isso, logo no início dos anos de 1920, ainda durante a direcção de Columbano – que todos os jovens artistas mais rebeldes admiravam e temiam – surgem propostas para a criação de um novo museu de arte moderna. Na impossibilidade de o conseguirem, será o café Brasileira do Chiado que será ‘uma espécie de museu alternativo’ (Silva, Raquel Henriques, 1994: 15), decorado, em 1925, com pinturas dos principais modernistas que, nesses anos, se afirmavam não pelo vanguardismo de Amadeo de Sousa Cardoso, que morrera em 1918 sem ter herdeiros à altura, mas por uma modernização cautelosa dos princípios técnicos e estéticos do naturalismo ainda dominante.

Celebrando a modernidade de meados do século XIX, o MNAC não era, no contexto da cultura artística portuguesa, um museu retrógrado, embora continuasse fiel aos ideários estéticos da sua fundação. Columbano manteve-se no seu cargo até 1927, ano em que também abandonou a Escola de Belas-Artes onde pressentia que já nada tinha para ensinar. Morreria dois anos depois, tendo a sua sucessão no MNAC sido assegurada por Adriana Sousa Lopes, um modernista discreto que nunca participou em qualquer movimento contestatário. Sob esta direcção e sobretudo, na seguinte, assegurada pelo escultor Diogo de Macedo, o MNAC abriu-se aos artistas modernistas, embora a falta de espaço e de meios para aquisições nunca tenham permitido que o Museu se afirmasse plenamente, com prestígio idêntico ao do MNAA que, em 1940, viu finalmente concluído o projecto da sua ampliação, desejado e, no essencial, delineado por José de Figueiredo.

No caso do MNAC, realizaram-se também, sob a direcção de Macedo, obras de modernização dos espaços e, sobretudo, autonomizou-se o seu acesso em relação à Escola de Belas-Artes. Nesses anos, até à morte deste director em 1959, o Museu foi finalmente frequentado por diversas gerações de pintores, numa convivencialidade inédita, proporcionada pelo temperamento afável de Macedo, mas também numa espécie de discreta aliança anti-regime que se começara a afirmar, na vida cultural, no final da Segunda Guerra Mundial. Embora muito timidamente, Diogo de Macedo comprou obras a jovens artistas, conotados com o neo-realismo, o surrealismo e o abstraccionismo, num desejo, nunca antes assumido de fazer entrar a contemporaneidade naqueles museu do naturalismo.

Um episódio (i) moral

O percurso promissor, que acabei de evocar, foi dramaticamente interrompido depois da morte de Diogo de Macedo. Como sempre acontecera antes, o Director deixou o sucessor apontado: deveria ser o então jovem conservador Carlos Azevedo, formado no MNAA e nos princípios de uma desejável actualização das funções museológicas, nomeadamente em termos de incremento dos serviços educativos. Mas, como já afirmei noutro texto, ocorreu ali ‘um verdadeiro golpe de Estado cultural’¹⁵ com a nomeação, por intervenção pessoal de Oliveira Salazar, do pintor Eduardo Malta que, em 1952, fora expulso da Sociedade Nacional de Belas-Artes (SNBA), pelas suas atitudes persecutórias em relação aos artistas modernos, facto inédito que determinou, aliás, o encerramento temporário da SNBA. A indignação que provocou no meio cultural lisboeta a nomeação de Malta para director do MNAC originou um abaixo-assinado, subscrito por intelectuais, críticos e artistas. Em vão: Malta ufanou-se até ao final da vida da sua relação próxima com Salazar, utilizando-a como ameaça permanente sobre os seus detractores.

Na distância confortável de quem não teve que viver tão indigna situação, resta-nos uma sobrevivência desses anos de grande desvario: o catálogo *Um século de Pintura e Escultura Portuguesas*, aliás de excelente design e qualidade gráfica, onde Dulce Malta, a mulher do Director do Museu, escreve, datado de 1965, um pequeno texto de introdução. O texto é medíocre e cheio de incorrecções, atribuindo a origem do Museu a Carlos Reis e omitindo, com deliberação, a importância das outras direcções. Omite, também, que o catálogo então apresentado não era ‘o primeiro catálogo desta pinacoteca’, porque em 1945, Diogo de Macedo fizera publicar um ‘Catálogo-guia’ comum rigor de organização que faltava completamente à obra em análise, cujo único mérito é o número de reproduções fotográficas de assinalável qualidade.

No entanto, há uma proposta que vale a pena recordar, embora a sua formulação seja deambulante, pressupondo alguns ‘recados’ que não consigo deslindar. Abordando o facto de as sucessivas gerações de artistas irem deixando de ser contemporâneas, sugere ‘uma forma, e radical, de se enfrentar este problema’: ‘Deixar este Museu a representar, e bem, um Século de Arte em Portugal (os artistas nascidos de 1800 a 1900) e o Estado, talvez com a sempre prestimosa ajuda da Fundação Gulbenkian, erguer outra pinacoteca que sirva fielmente as novas gerações doutros cem anos, e começar logo que esses novos salões estiverem prontos, a mudar daqui toda a obra dos artistas nascidos já nos primeiros anos do século XX’. Curiosamente, esta proposta tem sido retomada nas últimas décadas, como hipótese de resolução da insuficiência física do edifício do Museu, mesmo depois da sua remodelação de 1994.

15 SILVA, Raquel Henriques da, “Os museus: Histórias e prospectiva” in *Século XX. Panorama da cultura portuguesa*. 3º vol.. Porto, Edições Afrontamento/ Sociedade Porto 2001/Fundação de Serralves, 2002 (coordenação: Fernando Pernes).

Saltando de tópico para tópico, a autora considera, no final do texto, que ‘vem a propósito falar um pouco da Exposição de Arte Francesa organizada por críticos de Paris e exposta durante algum tempo, com a ajuda da Fundação Calouste Gulbenkian (...)’. Este ‘a propósito’, referindo uma das mais belas exposições realizadas em Lisboa, em 1964, permitindo ver obras referenciais da arte francesa em sucessivos ciclos da modernidade, lança-a num lamento sobre o facto de não estarem ali representados ‘os autênticos pintores de origem gaulesa, aqueles que há cinquenta anos eram os melhores, os mais queridos e bem pagos’. Tinham outras qualidades também, esses artistas académicos que a história modernista atirava então de facto para a sombra: segundo a autora, eram ‘homens fortes, decididos e de grandes e vistosos bigodes louros’. Pelo contrário, os artistas contemporâneos eram ‘gente pálida, de nariz em forma de seis e de pés a direito, por modelar. Pissarro, Picasso, filho de judia italiana, Modigliani, Matisse, Rouaul, Chagall, Friesz, Leger, Pascin, Marquet, Kisling (...) e até Vieira da Silva, de raça safardim, creio que da verdadeira aristocracia judaica em Portugal (...)’. Antes desta caracterização, D. Malta já explicara o modo como ‘Paris (fora) invadida por verdadeiras legiões de semitas, sobretudo israelitas’ que se foram instalando no mercado e na crítica, e se atreveram depois a tornar-se artistas: ‘Como não tinham uma posição milenar em artes plásticas (eram apenas musicais) e não podiam inspirar-se na natureza, começaram a fazer arte reaccionária, cubista, ou a colar, ao acaso, papéis e outros ingredientes, sobre telas e criarem uma arte escandalosa e rara, até aí desconhecida’.

Este delírio anti-semita recorda, perturbantemente, a definição, na Alemanha de Hitler, de ‘Arte Degenerada’ que, como se sabe conduziu, em 1937, à realização de uma série de exposições com obras de arte apreendidas (mais de 5 000), com o objectivo de ridicularizar a sua pretensa importância, e de as retirar definitivamente da exposição pública, ao mesmo tempo que se realizavam outras exposições que expunham a verdadeira arte alemã, comprometida com a celebração da Pátria (a nazi, claro)¹⁶.

Mas, sobre os acontecimentos de 1937 haviam passado quase trinta anos, com uma Guerra pelo meio e o extermínio ou expulsão dos judeus da Europa. A autora fala ignorando tudo isto, apropriando-se escandalosamente de narrativas anti-judaicas que existiram por toda a Europa, antes e depois da Primeira Guerra Mundial¹⁷. Ignorando também que a arte contemporânea que ela ali confrontava, já não era contemporânea no final dos anos de 1960.

16 Ver catálogo da exposição ‘Degenerate Art’: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany. Los Angeles County Museum of Art, 1991

17 Em Portugal, é o caso de SAA, Mario, Portugal Cristão-Novo ou os Judeus na República, 1921.

O regime, profundamente hostil à arte contemporânea que, nessas décadas era, no entanto, protegida pela Fundação Calouste Gulbenkian, terá decidido retirar o livrinho de circulação. Terá sido uma das raras vezes em Portugal que, na vigência do Estado Novo, um livro foi censurado por ser de extrema direita.

Este trágico episódio é uma evidente alegoria às incapacidades políticas de regimes sucessivos que, anunciando com fulgor, em 1911, a fundação de um Museu Nacional de Arte Contemporânea nunca incentivaram o seu desmepenho. O MNAC permanece hoje ainda, 'provisoriamente' instalado no ex-Convento de S. Francisco...

Referencias Bibliográficas.

MNAC- Museu do Chiado. Arte Portuguesa do século XIX, 1850-1910. Lisboa: Leya e Museu Nacional de Arte Contemporânea/Museu do Chiado, 2010.

Museu do Chiado. Arte Portuguesa 1850-1950. Lisboa: Instituto Português de Museus, 1994 (catálogo da exposição permanente, dirigido por Maria Aires Silveira, Pedro Lapa e Raquel Henriques da Silva).

Primitivos Portugueses 1450-1550. O século de Nuno Gonçalves. Lisboa; Athena/Babel/Museu Nacional de Arte Antiga, 2010 (catálogo de exposição comissariada por José Alberto Seabra de Carvalho)

REIS, Pedro Carlos – Carlos Reis. ACD edições, 2006.