

# BOLETIM ICOM PORTUGAL

*As Coleções extra-europeias*

*Série III Dezembro 2021 N.º17*



*Do mesmo e do outro... #1, 2018*  
*On the same and the other ...*  
de Vasco Araújo

**ICOM** international  
council  
of museums  
Portugal

Texto/Text: De "Pele negra, máscaras brancas" de Frantz Fanon/ by Frantz Fanon's Black skin, white masks.

Nota/Note: Todas as penas foram apanhadas no chão e/ou doadas pelo Jardim Zoológico de Lisboa/ All feathers were collected on the ground and/or donated by the Lisbon Zoo.

Texto/Text:

"... ficámos todos iguais, fizeram-nos um grupo, todos com a mesma voz, uma não voz. Perdemos a nossa origem, já não somos de nenhum lado. Pertencemos ao que eles chamam o nosso mundo."

'...we become all the same, we were made as a group, all with the same voice, a non-voice. We have lost our origin; we no longer belong anywhere. We belong to what they call our world.'



Do mesmo e do outro... #1, 2018 (On the same and the other ...) | Vasco Araújo

Penas de pássaros, caixa em madeira e metal, estrutura de metal/ Bird feathers, wooden and metal box, metal structure.



## Editorial

### As Coleções extra-europeias, um património universal a estudar, a cuidar e a preservar

### *Extra-European collections: a universal patrimony to study, to preserve and to cherish*

Sofia Marçal



© João Bacelar

A temática deste boletim incide sobre *As Coleções extra-europeias*, é um tema estimulante, muito sensível e que terá de ser tratado com muita prudência e ponderação, mas não poderá ser ignorado. “Toda época deve reinventar seu próprio projeto de “espiritualidade”. *Espiritualidade* = planos, terminologias, noções de conduta voltados para a resolução das penosas contradições estruturais inerentes à situação do homem.”<sup>1</sup> É um dever do nosso tempo e nossa responsabilidade, estudar, conhecer, inventariar e conservar as coleções, tendo em consideração as suas diferentes origens e mediante o conhecimento da transformação cultural e global da sociedade.

Conviver com tensões, articular antagonismos para possibilitar esclarecimentos, permitir avanços em campos de conhecimento e ter a liberdade para fazer opções, é uma condição humana. “Um dos fenómenos culturais e políticos mais surpreendentes em anos recentes foi a emergência da memória enquanto preocupação, chave cultural e política nas sociedades ocidentais, um regressar ao passado que marca um contraste acentuado em relação ao privilégio do futuro, tão característico das primeiras décadas da modernidade do século XX.”<sup>2</sup> A nossa memória colectiva associada a formas e suportes institucionais contribuirá certamente para a construção de um consenso universal em benefício do estudo das coleções extra-europeias.

*This bulletin’s main theme is Extra-European Collections, a very stimulating and delicate theme, that must be handled with the utmost caution and thoughtfulness, but that cannot go unnoticed. “Every era has to reinvent the project of “spirituality” for itself. Spirituality = plans, terminologies, ideas of deportment aimed at the resolution of painful structural contradictions inherent in the human situation, at the completion of human consciousness, at transcendence”<sup>1</sup>. It is our time’s duty and responsibility to study, to know, to do an inventory of and to maintain art collections, while considering their different origins, through the knowledge of cultural and global societal changes.*

*To coexist with tensions and to articulate antagonisms in order to provide clarifications, to allow advances in multiple fields of knowledge, and to have the freedom to make choices is inherent to the human condition. “One of the most surprising cultural and political phenomena of recent years has been the emergence of memory as a key concern in Western societies, a turning toward the past that stands in stark contrast to the privileging of the future so characteristic of earlier decades of twentieth-century modernity”<sup>2</sup>. Our collective memory regarding institutional ways and supports will certainly play a significant role in the universal consensus of the study of extra-European collections.*

Agradecemos a todos os que colaboraram neste boletim. Autores com visões e posicionamentos distintos que resultam numa diversidade de abordagens e pensamentos enriquecedores, contribuindo assim, para a reflexão sobre esta complexa matéria.

Na continuidade da prática editorial dos boletins anteriores, mantivemos também a língua original nos textos dos seguintes autores: Oliva Cachafeiro, directora del Museo de Arte Africano Arellano Alonso da Universidad de Valladolid; Elke Kellner, ICOM Áustria; Guido Gryssels, director do Africa Museum, Bélgica; Hanna Pennock, Senior Advisor and Project Manager, Cultural Heritage Agency of the Netherlands e Luis Pérez do Museo Nacional de Antropologia e ICOM Espanha.

Considerámos oportuno incluir neste boletim o texto *Museu Nacional do Traje. Cinquentenário de um projeto pioneiro*, da Doutora Natália Correia Guedes, porque acreditamos que é um excelente depoimento para o estudo da Museologia, escrito pela sua protagonista. A Doutora Natália Correia Guedes também foi a nossa escolha para a entrevista. Este valiosíssimo testemunho, conta-nos o longo processo da sua relação com os países africanos e como nos diz a autora, “reconheço grande utilidade em contar esta história, para que as novas gerações saibam que os contactos da nossa Comissão Nacional do ICOM com os países africanos, assim como o caminho para o estudo das coleções africanas, há muito que foram começados. Aos cinco Encontros que organizamos assistiram centenas de pessoas sensibilizadas para esta matéria que agora se prevê que venha a retomar novo impulso.” Um texto inestimável e esclarecedor de uma grande museóloga com um percurso notável na área da Museologia e de uma dedicação impar à causa dos museus e do património, motivadora para as gerações futuras.

*We would like to thank everyone who participated in this bulletin and to acknowledge each contribution from authors whose different visions and attitudes produced a significant diversity of approaches and ideas, leading in turn to a deeper reflection of this complex matter.*

*As in previous bulletins, the texts are in their original version: by Olivia Cachafeiro, director of the African Art Museum; Arellano Alonso, from the University of Valladolid; Elke Kellner, from Austria's ICOM; Guido Gryssels, director of the African Museum in Belgium; Hanna Pennock, Senior Advisor and Project Manager from the Cultural Heritage Agency of the Netherlands; and Luis Pérez of the National Museum of Anthropology and Spain's ICOM.*

*We found it pertinent to include in this bulletin the Museu Nacional do Traje text Cinquentenário de um Projecto Pioneiro by doctor Natália Correia Guedes, since it is an extremely useful document for the study of museology, written by its protagonist. Doctor Natália Correia Guedes was also our choice for the interview. This is an invaluable testimony that shows of her long relationship with African countries, as said by the author: "I recognise the significant utility in the telling of this story, so that new generations know about the liaising of our National ICOM Commission with African countries, that began a long time ago. In our five meetings, we found many people who were touched and interested in this matter that is now gaining a new impulse". An invaluable and clarifying text by a remarkable museology expert, with an outstanding path in the area of museology, punctuated by an unequalled dedication to museums and national patrimony, that inspires future generations.*



Convidámos o artista plástico Vasco Araújo a contribuir com trabalhos artísticos, não só como ilustração do Boletim, mas principalmente como desafio crítico sobre este assunto. “O hábito crónico da arte moderna de desagradar, provocar ou frustrar o seu público pode ser encarado como uma participação limitada e vicária no ideal de silêncio que foi elevado como modelo máximo de ‘seriedade’, na estética contemporânea.”<sup>3</sup> Os dez trabalhos aqui publicados distribuídos ao longo do Boletim, são o testemunho de uma grande reflexão crítica social que o artista tem vindo a fazer em prol das suas convicções. “O que testemunha a obra de arte? A obra autêntica é manifestação do desejo de ser e testemunho de sobrevivência. Forma daqueles que puderam ‘tomar a palavra’ não deixarem o inumano no inumano, resguardando-o para a comunidade humana. E se nada da história nos é estranho, de algum modo o artista é testemunha desse passado – que é uma história do futuro.”<sup>4</sup> A vasta e diversificada obra de Vasco Araújo é a confirmação deste artista também como encenador, as suas peças contam-nos histórias, são testemunhos entre o passado e o futuro no presente.

Neste Boletim também publicamos textos dos intervenientes nos Encontros de Outono ICOM 2021 que teve lugar na figueira da Foz, nos dias 4 e 5 de Novembro, com o tema *Museus com colecções não europeias*, assim como a *Apresentação dos resultados do inquérito ICOM Portugal Sobre colecções não europeias em colecções e museus nacionais*, por Gonçalo de Carvalho Amaro e David Felismino.

“Não era preciso subir ao céu para sobreviver, não necessitava de se entrincheirar, mas antes lançar-se à aventura do mundo. Aqui Deus ensina que a espécie humana é tanto mais forte quanto mais é variada e quanto mais é colocada à prova. Toda a tentativa de lhe dar um só sangue, um só pão, um só remédio vai na direção errada. E também um só Deus: porque deve agradar-lhe a infinita variedade com que as criaturas, animais incluídos, o sentem próximo.”<sup>5</sup> ◆

*We invited the plastic artist Vasco Araújo to contribute with art work, that does not only illustrate this bulletin, but that also reflects on its topic: “Modern art’s chronic habit of displeasing, provoking, or frustrating its audience can be regarded as a limited, vicarious participation in the ideal of silence which has been elevated as a prime standard of seriousness in the contemporary scene”<sup>3</sup>. The ten works of art spread throughout the bulletin are the proof of a deep social and critical reflection that the artist has been doing according to his convictions “What does the work of art witness? The authentic work of art witnesses survival, and the wish to actively be. It is the shape of those who could use the word to transform the inhuman, protecting it for the human community. And if there is nothing unknown in history, it is because the artist is somehow witness to that past – that is indeed a story of the future”<sup>4</sup>. Vasco Araújo’s diverse and vast oeuvre confirms this artist also as a storyteller, whose works of art tell the audience stories, while standing as a witness to the past, present, and future.*

*In this bulletin the texts *Museus com Colecções Não Europeias* and *Apresentação dos resultados do inquérito ICOM Portugal Sobre Colecções Não Europeias em colecções e Museus Nacionais* by Gonçalo de Carvalho Amaro and David Felismino are also included, both participated in the Autumn ICOM Meeting, that took place at Figueira de Foz, the 4<sup>th</sup> and 5<sup>th</sup> November.*

*“It is not needed to climb the sky to survive, it is not needed to hide, but rather to fly into the adventure of the world. Here, God teaches that the human species is as strong as varied and as challenged. Any attempt to provide the human species a single blood, a single bread, and a single medicine follows the wrong direction. There is only one God: probably because He is pleased with the never-ending variety with which animals, creatures feel Him close to themselves.”<sup>5</sup> ◆*

*Translated from Portuguese to English  
by Martim de Abreu Rocha*

#### NOTAS

- <sup>1</sup> Susan Sontag, in: *A vontade radical, A estética do silêncio*, p.10.
- <sup>2</sup> Andreas Huyssen, in: *Políticas de memória no nosso tempo*, P.9.
- <sup>3</sup> Susan Sontag, ob.cit. P. 14.
- <sup>4</sup> Vasco Araújo, in: *Debret, texto Paulo Pires do Vale*, p.29.
- <sup>5</sup> Erri De Luca in: *Caroço de Azeitona*, p.45.



*Exotismo - And I am also thinking of tomorrow.*, 2019 | Vasco Araújo | 120 x 60 x 60 cm  
Mesa de Madeira, 9 ovos de avestruz, texto pintado | Wood table, 9 ostrich eggs, painted text

# Colaboram neste número

*Ana Margarida Ferreira* | Conservadora do Museu Municipal Santos Rocha, Figueira da Foz  
*Ana Godinho* | Museu Nacional de História Natural e da Ciência da UL  
*Ana Paula Cardoso* | Conservadora do Museu Municipal Santos Rocha, Figueira da Foz  
*Anabela Bento* | Conservadora do Museu Municipal Santos Rocha, Figueira da Foz  
*Catarina Mateus* | Museu Nacional de História Natural e da Ciência da UL  
*Catarina Simões* | Museu Nacional de História Natural e da Ciência da UL  
*Daniel Inoque* | docente de Museologia, Património Cultural e História de África no Instituto Superior de Artes e Cultura, Moçambique  
*David Felismino* | Diretor-adjunto do Museu de Lisboa (EGEAC), Secretário do ICOM Portugal  
*Elke Kelner* | ICOM Austrália  
*Elisabete Pereira* | Investigadora do IHC (NOVA FCSH, Univ. Évora), Coordenadora do Projeto TRANSMAT  
*Fernando António Baptista Pereira* | Presidente da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa  
*Gonçalo Amado* | Museu de São Roque e ICOM Portugal  
*Guido Gryssels* | Diretor do Africa Museum Bélgica  
*Hanna Pennock* | Senior Advisor and Project Manager, Cultural Heritage Agency of the Netherlands  
*Jaime Nogueira Pinto* | Professor Universitário e escritor  
*Joana Belard da Fonseca* | Directora-Adjunta do Museu do Oriente  
*José de Guimarães* | Artista e colecionador  
*Judite Primo* | Investigadora Principal da FCT e titular da Cátedra UNESCO “Educação, Cidadania e Diversidade Cultural”  
*Leonor Amaral* | aluna de Doutoramento FLUL e Bolseira da FCT  
*Lucília Chuquela* | ICOM Moçambique  
*Luis Pérez* | Museo Nacional de Antropología e ICOM Espanha  
*Luís Raposo* | Presidente do ICOM Europe  
*Mário Moutinho* | Reitor da Universidade Lusófona  
*Marta Costa* | Museu Nacional de História Natural e da Ciência da UL  
*Nélia Dias* | Diretora do Departamento de Antropologia da Escola de Ciências Sociais e Humana  
*Natália Correia Guedes* | Presidente da Academia Nacional de Belas-Artes  
*Oliva Cachafeiro* | Directora del Museo de Arte Africano Arellano Alonso de la Universidad de Valladolid  
*Pedro Teotónio Pereira* | Museu de Lisboa - Santo António  
*Rogério Abreu* | Museu Nacional de História Natural e da Ciência da UL  
*Vasco Araújo* | Artista plástico

## Ficha Técnica

Boletim ICOM Portugal, Série III, N.º 17, Dezembro 2021 | ISSN 2183-3613

Este boletim é uma edição da Comissão Nacional Portuguesa do Conselho Internacional de Museus (ICOM Portugal). As opiniões expressas nos textos assinados são da inteira responsabilidade dos seus autores, não reflectindo necessariamente os pontos de vista do ICOM Portugal. O boletim adopta a antiga ortografia.

Editora: Sofia Marçal

Projecto gráfico: Mariana Gaudich

Desenho da capa e dos separadores: Vasco Araújo

Agradecimentos: Martim Abreu Rocha

ICOM Portugal | Palácio Nacional da Ajuda – Museu, Ala sul – 2.º Andar, Largo da Ajuda, 1349-021 Lisboa  
tel. 213637095 | [info@icom-portugal.org](mailto:info@icom-portugal.org) | [boletim.icom.pt@gmail.com](mailto:boletim.icom.pt@gmail.com) | <http://www.icom-portugal.org>  
<https://www.facebook.com/icomportugal>



# Índice

## Editorial 3

## Mensagem da Presidente 11

## Breves 14

- Assembleia Geral do ICOM Portugal
- Definição de Museu – ponto de situação
- Dia dos Museus 2022
- Conferência Geral Praga 2022
- Projeto HELP
- Encontros de Outono ICOM 2021
- Prémio Museu Conselho da Europa 2022
- CIDOC
- Bolsas ICOM Portugal
- Atas dos Encontros de Países de Língua Portuguesa on line
- Formação – Curso de Gestão de Risco em Património
- IV Jornadas da RMA-Rede de Museus do Algarve
- Júri do Prémio Museu Europeu do Ano, EMYA 2022, reúne no Museu de Portimão

## Em Foco • MUSEU NACIONAL DO TRAJE. CINQUENTENÁRIO DE UM PROJETO PIONEIRO. 21

Natália Correia Guedes

## Em Foco • AS COLECÇÕES EXTRA-EUROPEIAS 51

- Património científico colonial num tempo pós-colonial. As coleções 52  
antropológicas fotográficas do Instituto de Investigação Científica Tropical  
*Ana Godinho, Catarina Mateus, Catarina Simões, Marta Costa e Rogério Abreu. Museu Nacional de História Natural e da Ciência da Universidade de Lisboa*
- A Museologia e a Guerra Cultural 66  
*Jaime Nogueira Pinto. Professor Universitário e escritor*
- Coleções extra-europeias em Portugal: o exemplo do Museu do Oriente 68  
*Joana Belard da Fonseca, Directora-Adjunta do Museu do Oriente*
- As colecções estrangeiras de José de Guimarães 73  
*José de Guimarães, Artista e colecionador*
- Os marfins luso-africanos do reino do Benim 78  
*Leonor Amaral, aluna de Doutoramento FLUL e Bolseira da FCT*
- Coleções Africanas em Museus Europeus – Sua Restituição ou Gestão 87  
Compartilhada dos Bens Culturais  
*Lucília Chuquela ICOM Moçambique e Daniel Inoque, docente de Museologia, Património Cultural e História de África no Instituto Superior de Artes e Cultura, Moçambique*
- Acervos coloniais: para uma leitura crítica das heranças 91  
*Mário Moutinho, Reitor da Universidade Lusófona e Judite Primo, Investigadora Principal da FCT e titular da Cátedra UNESCO “Educação, Cidadania e Diversidade Cultural”*

- Coleções não europeias em museus europeus: questões e desafios **98**  
*Nélia Dias, Diretora do Departamento de Antropologia da Escola de Ciências Sociais e Humana*
- ¿Arte africano en plena meseta castellana? **108**  
*Oliva Cachafeiro, Directora del Museo de Arte Africano Arellano Alonso de la Universidad de Valladolid*
- Santo António pelo mundo **114**  
*Pedro Teotónio Pereira, Museu de Lisboa -Santo António*

**À Conversa com Natália Correia Guedes** – Entrevista realizada por Sofia Marçal **118**  
*Presidente da Academia Nacional de Belas-Artes*

**Apresentação dos resultados do inquérito ICOM Portugal sobre colecções não europeias em colecções e museus nacionais** **125**  
*Gonçalo de Carvalho Amaro, Técnico superior no Museu de São Roque, Vogal do Conselho Fiscal do ICOM Portugal e David Felismino, Diretor-adjunto do Museu de Lisboa (EGEAC), Secretário do ICOM Portugal*

**Encontros de Outono ICOM 2021** **136**

- As colecções não europeias do Museu Municipal Santos Rocha, na Figueira da Foz **138**  
*Ana Margarida Ferreira, Conservadora do Museu Municipal Santos Rocha, Figueira da Foz Ana Paula Cardoso, Conservadora do Museu Municipal Santos Rocha, Figueira da Foz, Anabela Bento Conservadora do Museu Municipal Santos Rocha, Figueira da Foz e Elisabete Pereira. Investigadora do IHC (NOVA FCSH, Univ. Évora), Coordenadora do Projeto TRANSMAT*
- ICOM Austria – our responsibility for objects with contested history **149**  
*Elke Kellner, ICOM Áustria*
- Alguns pontos prévios e propostas de estratégia no que respeita às questões de devolução de bens culturais. **153**  
*Fernando António Baptista Pereira, Presidente da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa*
- African cultural heritage: reconstitution and restitution **156**  
*Guido Gryssels, Diretor do Africa Museum, Bélgica*
- Traces of slavery and colonial history in the museum collection **162**  
*Experiences in the Netherlands*  
*Hanna Pennock. Senior Advisor and Project Manager, Cultural Heritage Agency of the Netherlands*
- A través del espejo. Repensar las colecciones del Museo Nacional de Antropología **169**  
*Luis Pérez Museo Nacional de Antropología e ICOM Espanha*
- Colecções extra-europeias: O elefante na sala que ninguém quer ver, **179**  
*preferindo concentrar-se em moscas*  
*Luís Raposo, Presidente do ICOM Europe*

**Webinares** **188**

**Publicações** **190**



Exotismo – Physiologus, 2014 | Vasco Araújo | 70 x 30 x 30 cm  
Pata de elefante, livros | Elephant foot, books



# Mensagem da Presidente

## A word from the President

Maria de Jesus Monge



A forma como olhamos e definimos o Museu evolui ao ritmo das transformações que o Homem protagoniza, contudo há um fio condutor que irmana as instituições museológicas através do tempo e dos espaços: a curiosidade que preserva memórias e produz conhecimento. Esta ansia de descodificar e apreender os testemunhos materiais e imateriais das culturas humanas propiciou desde sempre a vontade de colecionar testemunhos de formas de estar diversas. O desejo de reunir nos museus objetos diferentes, longínquos, exóticos, mais do que constante, é a origem de muitas instituições museológicas. O desafio de construir saber continua a ser a chave para interpretar e comunicar, com novos olhares e em novos contextos.

A Comissão Nacional Portuguesa do ICOM entendeu ser oportuno dedicar as iniciativas que decorreram ao longo de 2021 às coleções extra europeias nos museus portugueses. Em Maio lançámos um *Inquérito à presença de património proveniente de territórios não-europeus nos museus portugueses*, entre Setembro e Outubro promovemos 4 conferências on line, em Novembro reunimos nos *Encontros de Outono*, em Dezembro disponibilizámos no site as *Atas dos Encontros de Museus de Países e Comunidades de Língua Portuguesa*, realizados entre 1988 e 2000. O Boletim que hoje apresentamos remata um ciclo que, esperamos, contribua para manter o necessário foco num tema central nas preocupações das instituições de património cultural.

*The way we look and define the Museum evolves at the rhythm of the transformations that Man leads, yet there is a guiding thread that brings together museum institutions through time and spaces: curiosity that preserves memories and produces knowledge. This longing to decode and grasp the material and immaterial testimonies of human cultures has always provided the desire to collect testimonies of different ways of being. The desire to gather in museums different, distant, exotic objects, more than constant, is the origin of many museological institutions. The challenge of building knowledge remains the key to interpret and communicate, with new perspectives and in new contexts.*

*ICOM Portugal considered it appropriate to dedicate the initiatives that took place throughout 2021 to the non European collections of Portuguese museums. In May we launched a Survey on the presence of heritage from non-European territories in Portuguese museums, between September and October we promoted 4 online conferences, in November we met at the Autumn Meetings, in December we made available on the website the Minutes of the Meetings of Museums of Portuguese-speaking Countries and Communities, between 1988 and 2000. The Bulletin we present today completes a cycle that we hope will help to maintain the necessary focus on a central theme in the concerns of cultural heritage institutions.*

As perspetivas e reflexões que os autores presentes no Boletim generosamente partilham com todos são ricas, diferenciadas, até antagónicas - agradeço reconhecida os seus contributos. Esta é a função dos museus, promover o diálogo, acolher o contraditório, criar conhecimento.

Obrigada particularmente a Natália Correia Guedes, pelo seu texto sobre a génese do Museu Nacional do Traje e a entrevista em que conta tantos momentos significativos do passado recente dos museus portugueses. As instituições de memória não podem negligenciar a sua própria memória e ignorar o caminho trilhado, os desafios enfrentados, a construção da realidade que vivemos.

As fotografias de Vasco Araújo enriquecem o olhar e propõem leituras diferentes, obrigada pela disponibilidade para acolher esta proposta de colaboração e tornar singular mais uma edição do Boletim ICOM Portugal. ♦

*The perspectives and reflections that the authors present in the Bulletin generously share with everyone are rich, differentiated, even antagonistic - I thank all for their contributions. This is the purpose of museums, to promote dialogue, welcome the contradictory, create knowledge.*

*Special thanks are due to Natália Correia Guedes for her text on the genesis of the National Costume Museum (Lisbon) and the interview in which she tells so many significant moments from the recent past of Portuguese museums. Memory institutions cannot neglect their own memory and ignore the path trodden, the challenges faced, the construction of the reality we live.*

*Vasco Araújo's photographs enrich the look and propose different readings, thank you for the willingness to welcome this proposal for collaboration and make it a singular edition of the ICOM Portugal Bulletin. ♦*



*Exotismo #2*, 2014 | Vasco Araújo | Escultura sonora | Sound sculpture  
Coco, flores de plástico, mesa de madeira, som em MP3, auscultadores | Coconut, plastic flower, wood table, MP3 Sound, headphones.  
Texto/Text: Vasco Araújo | Vozes/Voices: Diogo Bento | 150 x 40 x 40cm



# Breves

## Assembleia Geral do ICOM Portugal

Nos termos da lei e dos estatutos, a Assembleia Geral da Comissão Nacional Portuguesa do ICOM foi convocada para 28 de junho, contudo o agravar da situação pandémica levou ao seu cancelamento. Assim, conforme determinação legal, a Assembleia Geral da Comissão Nacional Portuguesa do ICOM reuniu em Sessão Ordinária a 27 de setembro, pelas 15h00, no Palácio Nacional da Ajuda, em Lisboa.



A Ordem de Trabalhos incluiu apreciação, discussão e votação do Relatório e Contas referentes ao exercício de 2020, acompanhado do Parecer do Conselho Fiscal; o balanço do ano de 2020 e Plano para 2021. Foram ainda facultadas informações e outros assuntos de interesse associativo. ♦

## Definição de Museu

O processo em curso de consulta aos membros do ICOM sobre uma nova definição de Museu, aproxima-se do momento decisivo. O ICOM Portugal participou nos vários momentos de consulta direta e as definições que serão votadas em Agosto, na próxima Conferência Geral, estão agora em fase de redação pelos membros do Grupo de Trabalho *Museum Define*.

Mais informações sobre todo o processo podem ser consultadas em <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/> ♦



## Dia dos Museus 2022

O tema escolhido para o Dia Internacional dos Museus 2022 é *O Poder dos Museus*.

O dia 18 de Maio, escolhido como Dia dos Museus, é assinalado à escala planetária e une todas as instituições museológicas do mundo em torno de uma mesma ideia, potenciando um acréscimo de visibilidade e atenção para milhares de iniciativas, que envolvem particularmente as comunidades de proximidade.

O ICOM disponibilizará oportunamente o cartaz e materiais para apoio a iniciativas sobre o tema. ♦



## Conferência Geral Praga 2022

De 20 a 28 de agosto próximo decorrerá em Praga, na República Checa, a 26ª Conferência Geral do ICOM, subordinada ao tema *O Poder dos Museus*.

Após 2 anos em que as reuniões se vêm realizando em formato digital, esperamos reencontrar-nos e discutir entre profissionais de museus os muitos temas que exigem reflexão e debate.

As informações irão sendo divulgadas nos próximos meses em <https://prague2022.icom.museum/> ♦



## Projeto HELP

O projeto HELP apresentado no Boletim ICOM de Julho, foi objeto de comunicação nos *Encontros de Outono* do ICOM, por Filipa Leite.

Os 11 vídeos tutoriais estão já disponíveis on line <https://icom-portugal.org/2021/09/19/h-e-l-p-project-curso-education-on-the-web/>, com a participação portuguesa a cargo de Bárbara Andrez, Filipa Leite, Inês Câmara e Mário Antas.

Foram abertas candidaturas para apoio técnico no desenvolvimento de projetos na área da educação digital e os dois museus portugueses vencedores foram o Polo Arqueológico de Viseu António Almeida Henriques e o Museu Casa das Imagens/Fundação Manuel Leão, em Vila Nova de Gaia. ♦



## Encontros de Outono ICOM 2021



Nos dias 4 e 5 de novembro, tiveram lugar no Museu Municipal Santos Rocha, na Figueira da Foz, os *Encontros de Outono ICOM 2021* com o tema *Museus com coleções não europeias*.

Apresentaram comunicações os seguintes oradores: Fernando António Baptista Pereira da FBAUL; Paulo Costa do Museu Nacional de Enologia; Sofia Lovegrove, da Agência do Património Cultural dos Países Baixos; Ana Margarida Ferreira do Museu Municipal Santos Rocha, Figueira da Foz; Maria José Santos, Filipa Leite, Gonçalo Amaro e David Felismino do ICOM Portugal; Elke Kellner, do ICOM Áustria, Guido Gryseels, do Royal Museum for Central Africa, Bélgica; Hanna Pennock, da Cultural Heritage Agency of the Netherlands, Luís Pérez, do Museu Nacional de Antropologia, ICOM Espanha e Luís Raposo, do ICOM Europa.

Os Encontros tiveram um formato misto, presencial e *on line*, e graças ao apoio e organização da Câmara Municipal da Figueira da Foz os dois dias de trabalhos permitiram uma discussão alargada. ♦

## Prémio Museu Conselho da Europa 2022

O PRÉMIO MUSEU CONSELHO DA EUROPA 2022, foi atribuído a “NANO NAGLE PLACE”, localizado na cidade irlandesa de Cork, na sequência da reunião da Comissão de Cultura da Assembleia Parlamentar do Conselho da Europa (PACE), na passada sexta feira, 3 de dezembro.

Sendo uma categoria importante do conjunto de Prémios do Museu Europeu do Ano (EMYA), cujo Júri reuniu recentemente no Museu de Portimão (museu a quem foi atribuída igualmente esta distinção em 2010), o Prémio de Museu Conselho da Europa é atribuído a um museu que dá particular ênfase às perspetivas europeias e à interação entre as identidades locais e europeias, no compromisso e na apresentação de valores-chave da democracia, dos direitos humanos, do diálogo intercultural, da aproximação entre as culturas e da superação das fronteiras sociais e políticas.

Ver mais em: <https://www.europeanforum.museum/en/emya-twentytwo/nano-nagle-place/>  
<https://pace.coe.int/en/news/8542/nano-nagle-place-cork-ireland-wins-2022-museum-prize>

**Entretanto já foi decidido que a próxima cerimónia EMYA 2022 será realizado em Tartu, no Museu Nacional da Estónia:**

<https://www.europeanforum.museum/en/emya-twentytwo/>





## Conferência Rethinking museum practices: decolonizing collections

*Rethinking museum practices: decolonizing collections* foi o tema de uma série de palestras online, organizada pelos comitês internacionais do ICOM CIDOC, COMCOL e pelo comitê nacional ICOM Brasil, em parceria com o MAM Rio (Museu de Arte Moderna – Rio de Janeiro) e apoiado pelo Itaú Cultural.

Nesta conferência, procurámos refletir criticamente sobre a prática de incorporações e sobre a gestão de coleções, colocando a nós, aos nossos convidados e aos participantes, uma série de questões que entendemos ter a obrigação de debater ou, pelo menos, promover uma reflexão inicial que nos permita capturar diferentes olhares. O que significa descolonizar, ao reconhecer os diferentes contextos internacionalmente? como abordar este tema ativamente focados nos direitos humanos e na justiça patrimonial? como nos podemos colocar no lugar do outro e chegar a pontos de entendimento comum?

Numa perspectiva solidária, a organização pretendeu com este evento explorar, trocar e recriar estratégias e soluções práticas face às exigências contemporâneas, às colecções e às mudanças nas práticas de desenvolvimento das coleções e da sua gestão.

A conferência, ou série palestras, foi dividida num programa de cinco dias, com 2,5 horas por dia, realizado em cinco semanas distintas, tendo cada episódio um foco específico:

- 26 de novembro: **Repensando a restituição e repatriação;**
- 30 de novembro: **Repensando a pesquisa de proveniência, informação e compartilhamento de conhecimento;**
- 3 de dezembro: **Repensando a aquisição e o descarte/abate;**
- 7 de dezembro: **Repensando a catalogação, classificação e presença digital;**
- 10 de dezembro: **Repensando a transparência e responsabilidade institucional.**

Os temas das cinco sessões permitiram-nos convidar um leque diversificado de oradores que estão diretamente envolvidos no seu quotidiano, investigação ou trabalho com o tema principal da nossa série: a descolonização das colecções nos museus. Entre os convidados estiveram Brandie MacDonald, Noelle Kahanu, Alison Pascal, Gabriel Bevilacqua Moore, Sylvester Okwunodu Ogbechie, Norman Vorano, Luciara Ribeiro, Maya Juracán, Sandra Ara Rete Benites, Dalia Chévez, Leno Veras, Mike Jones, Ananda Rutherford, Lina Nagel, Gonçalo Amaro, David Felismino, Pablo Lafuente, Fábian Villegas e Marília Bonas que trouxeram diferentes, mas muito informadas, perspetivas sobre os processos de descolonização das coleções em curso em muitos museus.

Na conferência convidamos também uma ouvinte crítica, Keyna Eleison, presente nas cinco sessões analisando as apresentações e discussões de forma crítica para nos ajudar a reflectir sobre as diferentes visões apresentadas e sobre o que faltou discutir. Essa reflexão crítica será publicada em livro durante 2022, com a participação de todos os convidados, pretendendo fixar em papel o ponto de partida de debate que foi esta conferência.

Os vídeos das sessões ficarão disponíveis em breve no canal de Youtube do CIDOC e o programa completo da conferência está disponível, em inglês, através da página da conferência. ♦



ONLINE CONFERENCE  
**RETHINKING  
MUSEUM  
PRACTICES:**  
DECOLONIZING COLLECTIONS

ORGANISED BY:

COMCOL CIDOC ICOM

SUPPORT:

ICOM ItaúCultural MAM  
Museu de Arte Moderna  
Rio de Janeiro

## Atas dos Encontros de Países de Língua Portuguesa *on line*

Acabamos de disponibilizar em suporte digital as *Atas dos Encontros de Países de Língua Portuguesa* que tiveram lugar entre 1988 e 2000. Estes 5 encontros realizaram-se em Vila Viçosa (1988), no Palácio Nacional de Mafra (1989), Bissau (1991), Macau (1994) e Maputo (2000). O conjunto de textos então publicados espelham a dinâmica das reuniões havidas e acreditamos ser importante permitir a sua divulgação alargada.

<https://icom-portugal.org/2021/12/07/atas-dos-encontros-de-museus-de-paises-e-comunidades-de-lingua-portuguesa-1988-2000/> ♦

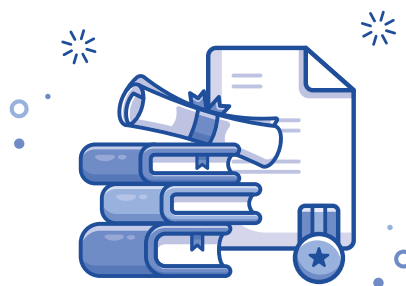


## Bolsas ICOM Portugal

O Fundo de Bolsas ICOM Portugal destina-se a estimular a participação dos seus membros associados em conferências, cursos, estágios ou intercâmbios, presenciais ou *on line*, relacionados com as diversas funções museológicas (estudo e investigação, incorporação, inventário e documentação, conservação, segurança, interpretação e exposição, educação), através da atribuição de um subsídio que cubra parte das despesas associadas.

Em 2022, serão atribuídas 5 bolsas a membros que apresentem comunicações na Conferência Geral de Praga.

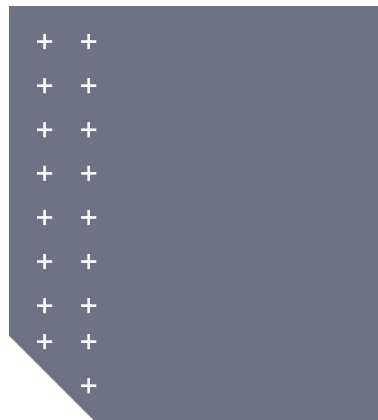
Brevemente divulgaremos mais informações. ♦



## Curso de Gestão de Risco em Património

O ICOM Portugal entende ser importante contribuir para a formação em áreas relevantes para o trabalho em museus.

Em 2020, foi promovida no Funchal uma jornada sobre *Gestão de Risco em Património*. Desejamos retomar o tema, agora em formato digital, será assim brevemente anunciado um Curso de Gestão de Risco em Património, que contará com a colaboração de reputados especialistas. ♦



## IV Jornadas da RMA-Rede de Museus do Algarve

A 4ª edição das Jornadas anuais da Rede dos Museus do Algarve (RMA), sob o tema “Conservar o Património em Portugal – boas e más práticas”, realizou-se nos dias 11 e 12 de novembro, em Faro, no pequeno auditório do Teatro das Figuras



Aprofundar a reflexão em torno dos valores e práticas subjacentes à conservação do património cultural foi um dos objetivos relevantes desta edição que juntou especialistas e responsáveis por diversas instituições, do país e da região, com uma ampla agenda de reflexões, nomeadamente as que se referem ao papel dos museus na conservação do património cultural: sensibilização, valores e práticas.

O primeiro painel, sob o tema *Sensibilizar para preservar – o papel dos museus na conservação do património cultural*, contou com presenças nacionais de peso no que concerne ao papel dos museus na conservação do património. Já o segundo painel, *As intervenções no património cultural – quando o “belo” se sobrepõe ao original*, ilustrou a dificuldade e complexidade das intervenções no património cultural.

A par da procura de uma sensibilização mais ampla da sociedade e de um olhar sobre algumas experiências nacionais, as atenções centraram-se também na proteção do património cultural do Algarve e no leque de experiências e intervenções desenvolvidas nos últimos anos pelos museus da região, temas do terceiro painel temático, *As intervenções no património cultural do Algarve*. Este painel contou com uma breve apresentação do inquérito efetuado pelo Grupo de Conservação e Restauro da RMA aos Museus do Algarve, assim como, com intervenções dos museus de Loulé, Alcoutim, Portimão e Faro.

Para estas reflexões e debates que decorreram em formato misto (presencial e online), estiveram presentes participantes do Instituto Politécnico de Tomar, Universidade Nova de Lisboa, Universidade do Algarve, Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja; Parques de Sintra – Monte da Lua, S.A., da Fundação Côa Parque, entre outros e de vários museus algarvios.

Com uma participação considerável em plateia presencial de cerca de 70 participantes, de diversas instituições de várias regiões do país e, em formato online através das redes sociais da Câmara Municipal de Faro, *Facebook* e *Youtube*, de mais de 50 participantes, estas jornadas cumpriram plenamente o objetivo a que se propuseram. ◆



## Júri do Prémio Museu Europeu do Ano, EMYA 2022, reúne no Museu de Portimão

Nos dias 19 e 20 de novembro, o Museu de Portimão foi palco de uma reunião presencial dos membros de 12 países que compõem o júri europeu do Prémio EMYA - European Museum of the Year Award 2022 (Prémio Museu Europeu do Ano), para discussão e aprovação dos museus a distinguir no próximo ano com este prestigioso galardão.

Ao longo do encontro, os jurados analisaram as instituições museológicas europeias merecedoras de nomeação ao EMYA 2022, após as anteriores visitas técnicas aos 60 museus candidatos, tendo igualmente decidido quais os premiados nas várias categorias, a atribuir na cerimónia marcada para maio do próximo ano em Vilnius, no Museu Nacional da Estónia. <https://www.europeanforum.museum/en/emya-twentytwo/>

Estiveram presentes em Portimão os seguintes membros do júri: Marlen Mouliou (Grécia), Adriana Munoz (Suécia), Afsin Altayli (França), Agnes Aljas (Estonia), Atle Faye (Noruega), Amina Krvavac (Bosnia e Herzegovina), Bernadette Lynch (Reino Unido), Christophe Dufour (Suíça), Dina Sorokina (Rússia), José Gameiro (Portugal), Mark O'Neill (Reino Unido), Metka Fujs (Eslovênia) e Michael Ryan (Irlanda), a que se juntaram a presidente do EMF – European Museum Forum, Jette Sandahl, e o senador Roberto Rampi, vice-presidente do Comité de Cultura, Ciência, Educação e Media do Conselho da Europa.

Na sequência do acordo de parceria entre o Município de Portimão e o EMF-European Museum Forum, celebrado em 11 de julho de 2018, o Museu de Portimão passou a ser designado como “a casa” do Prémio Museu Europeu do Ano, constituindo-se a sede das reuniões do Júri EMYA e de receção da documentação das candidaturas dos vários museus, representativos dos 47 países pertencentes ao Conselho da Europa.

O EMYA foi fundado em 1977 com o objetivo de reconhecer, encorajar e demonstrar a excelência e a inovação na área dos museus, particularmente no tocante à sua qualidade pública e responsabilidade social. Para além das duas principais categorias de distinções, o Prémio Museu Europeu do Ano (EMYA) e o Prémio do Museu Conselho da Europa (CoE Prize), existem mais 4 categorias, compreendendo os prémios: Kenneth Hudson, Silletto, Sustentabilidade e Menção Especial, tendo sido criada em 2019 uma nova categoria, designada “Prémio Museu Portimão”, destinada ao museu europeu considerado como sendo o mais acolhedor e acessível.

Museu nomeados EMYA 2022 ver em:

<https://www.europeanforum.museum/en/emya-twentytwo/?fbclid=IwAR2opXeeFPJcN7u1-84E4y9Ue3aJ620P5iqsNF3LvZn0ZikDyDMV0H0Pc4I> ♦



# *Em Foco*

*Museu Nacional do Traje.  
Cinquentenário de um projeto pioneiro.*



*Do mesmo e do outro...#2 / On the same and the other ... #2, 2018  
Vasco Araújo | 160 x 60 x 55cm*

## Museu Nacional do Traje. Cinquentenário de um projeto pioneiro

*Natália Correia Guedes*



---

*The National Costume Museum was officially created on the 23<sup>rd</sup> December and opened to the public on the 26<sup>th</sup> July 1976, however its history goes back a decade of intensive research and administrative work. The professional path of Natália Correia Guedes is inseparable from the building up of the idea and its implementation, which occurred during a particularly rich moment of Portuguese history.*

---

Nasceu de um sonho este Museu, forjado durante uma exigente especialização académica que conduziu à dissertação final do Curso de Conservador de Museu, em 1969, intitulada **“Organização de um Museu de Indumentária em Lisboa”**.

Como defendi, o Museu “teria a finalidade de conservar, valorizar, estudar e essencialmente expor para o deleite e a educação do público colecções de vestuário civil e de acessórios de moda”. Instituição inexistente no nosso país, preencheria uma lacuna de valor cultural, turístico e económico; nela desenvolvi minuciosamente os aspectos museológicos e museográficos inerentes a um Museu da especialidade. No cinquentenário dessa dissertação que viria a ser o verdadeiro *vade mecum* para a organização do futuro Museu, julgo decorrido o tempo necessário para recordar os principais antecedentes e o trabalho realizado nos 10 anos seguintes, para que se cumprisse o sonho.

Esta história da fase embrionária do Museu, em grande parte inédita, tem como fontes documentais cartas, ofícios, relatórios, recortes de jornais, fotografias; também pequenos textos, de minha autoria, dispersos em “Encontros do ICOM” e que são os únicos editados ao longo dos anos. Remeto o leitor para a bibliografia genérica ou especializada que consta da citada dissertação e que agrupa, a par da tipologia da História da indumentária (Civil, Teatral, Regional, Militar e Religiosa), estudos de Museologia e de Museografia relativos a colecções generalistas ou a colecções de têxteis e traje. Nestes são mencionados autores de renome incontornável, como François Boucher, Paul Post, Rita Pykkannen, Manuel Rocamora, George Henri Rivière, tal como indispensável foi a consulta da revista “Museum” e dos Manuais Técnicos da UNESCO que nos iriam servir de bússola.

Por vezes teço considerações que só o distanciamento de décadas permite. De facto, a partir de Outubro de 1979, mês em que deixei a Direcção do Museu para exercer as funções de Directora-Geral do Património Cultural, nunca mais tive a necessária disponibilidade para assumir a função de cronista, nem me apercebi que a dimensão da obra e o respeito devido a todos que a realizaram, o exigiam. Quando em 2018, decidimos promover um Encontro de veteranos, que



---

reuniu umas dezenas de sobreviventes, ao abraçar antigos colaboradores que não via há anos (tantos que ajudaram a realizar o sonho, sem que ninguém ainda o tivesse escrito!), exigi a mim própria levar por diante a nossa História. Apresento-a aqui resumida, despojada de todos os complementos que a edição de uma monografia implica – sem notas de rodapé, sem anexos nem bibliografia, atendendo às características do “ICOM News Portugal”.

Após ter terminado a licenciatura em História, na Faculdade de Letras de Lisboa, iniciei a preparação de uma dissertação final subordinada ao tema “O Palácio dos Senhores do Infantado em Queluz”, devidamente ilustrada e documentada com elementos inéditos. Quis o destino que, entre as centenas de documentos consultados, para esse efeito, no Arquivo Histórico do Ministério das Finanças, “descobrisse” o *curriculum* de um entalhador até aí completamente desconhecido, António Ângelo, apresentado para concurso a mestre entalhador da Casa das Obras e Paços Reais. Por esse motivo decidi estudar a sua obra, caso a caso, visitando os locais onde eventualmente ainda se conservariam exemplares de sua autoria.

No dia em que fui pedir autorização à Directora do Museu Nacional dos Coches para observar e fotografar a talha do antigo Picadeiro Real, da autoria do dito entalhador, Maria José de Mendonça convidou-me para trabalhar nesse Museu, tendo como primeira tarefa fazer o inventário e estudo do traje régio, da indumentária de corte e dos fardamentos da Casa Real ali existentes (então em reserva por falta de espaço expositivo), incumbência que cumpri com especial interesse dada a qualidade de execução e a beleza dos bordados das casacas régias e do manto de corte da rainha D. Amélia. Levou-me assim o destino, em 1967, ao meu primeiro posto de trabalho, onde permaneci com o estatuto de “tarefeira” até final de 1970.

Embora já possuísse alguma aptidão e conhecimentos básicos sobre tecidos e bordados, aprendidos em família e no liceu, como era habitual na educação feminina da minha geração (saber distinguir materiais, texturas e técnicas de tecelagem, rendas mecânicas de rendas de bilros, bordados de Castelo Branco e os respectivos pontos, de bordados a crivo, ou identificar o corte de saias plissadas, *evasées* ou em *godets*, mangas *ragland*, etc.) tornou-se evidente a necessidade de prosseguir estudos sobre muitas outras matérias complementares.

À medida que prosseguia os estudos, os Têxteis e o Traje passaram a ser um mundo a descobrir, com toda a abrangência das suas facetas e elegendo grandes Mestres, como inspiradores para nova caminhada. Em pleno Renascimento, por exemplo, Leonardo da Vinci indicava o vestuário como uma manifestação espiritual, visto que “no vestido, o corpo se completa e por ele se determina”; ao desenhar os seus próprios modelos encontrava um sentido harmonioso entre a beleza do fato e a do corpo.

A leitura da “Histoire du Costume en Occident de l’Antiquité à nos jours” de François Boucher (um grosso volume A4, de 448 páginas profusamente ilustradas), passa a ser de consulta obrigatória, pela vastidão de conhecimentos que abarca, compensando a escassez de informação bibliográfica que sobre o nosso país podíamos então reunir; fora editado em 1965 e, depois de décadas de investigação, o autor não o considerava completo nem exaustivo “apenas pretendeu definir, numa área limitada, as características essenciais da história do traje no Ocidente, investigar as causas e as condições complexas da sua evolução, precisar as correntes e as influências recíprocas.” Aponta a enorme dificuldade em estabelecer um quadro cronológico geral, os condicionalismos para o estabelecimento de um vocabulário rigoroso que a variedade e a mobilidade complicam, as lacunas por preencher na história do traje de muitos países da Europa ocidental. Destaca ainda a importância de conciliar iconografia e arte, expressa na “pintura, na escultura, em frescos, miniaturas, vitrais, moedas, selos gravuras e tapeçarias”, em especial quando se refere a períodos em que peças originais de traje são muito escassas, como as anteriores à Idade Média.

Com implicações directas com a economia, a sociabilidade, a internacionalização e a política,

entre muitos outros aspectos, a história do traje inspira, acompanha e incentiva a criatividade até ao presente. Para a compreendermos é fundamental conhecer não só as colecções museológicas, mas igualmente dominar as técnicas e os materiais utilizados e frequentar os pontos decisórios das “novas colecções” que ditam, estação a estação, as Modas. Esta a dinâmica que, desde o início, pretendemos imprimir ao “nosso” Museu.

Para me preparar devidamente e poder vir a cumprir estes objectivos, em Setembro e Outubro de 1968, foi-me concedida pela Fundação Calouste Gulbenkian, uma bolsa para uma visita de estudo aos principais Museus de Tecidos e Traje da Europa, baseando-me em informações que pedira, em tempo, ao Centro Internationale delle Arti e del Costume, de Veneza, e ao Centro de Documentação do ICOM, sediado em Paris, Grã Bretanha (em Londres – Victoria and Albert Museum, London Museum; em Manchester – Costume Museum, Gallery of English Costume), Holanda (em Amsterdam – Rijksmuseum, em Haia – Kostume Museum, em Arnhem – Nederlands Openluchtmuseum), França (em Paris: Centre de Documentation du Costume, Musée du Costume, Musée Carnavalet, Musée de la Légion d’Honneur, Musée de l’Armée, Centre de Documentation de l’ICOM; em Malmaison – Orangerie; em Lyon, Musée Historique des Tissus), Bélgica (em Bruxelas – Musées Royaux d’Art et d’Histoire).

Grande parte das colecções destes Museus é proveniente de igrejas, catedrais e Paços régios, enriquecidas por legados e aquisições.

Tive a oportunidade de observar atentamente os mais avançados métodos de conservação e restauro, a museografia, os percursos de públicos, as instalações, a organização de serviços técnicos, como igualmente foi um privilégio conversar e colher ensinamentos de outros especialistas de têxteis e traje de renome, como Yvonne Deslandres (Directora do Centre de Documentation du Costume, Chambre du Commerce et Industrie de Paris), Madeleine Delpierre (conservadora do Musée du Costume de la Ville de Paris), Yvonne Oddon, Anne Buck, Marie Risselin Steenebrugen que mais tarde conosco colaboraram no Museu Nacional do Traje.

Para fazer o levantamento do que interessaria visitar posteriormente, em 10.02.1969, enviei uma circular aos principais Museus europeus e Museus dos Estados Unidos, que não tinham constado da primeira viagem. Nessa década vários grandes museus nacionais europeus, começaram a expor colecções (até então em reserva), com critérios museológicos, elevando cada vez mais o estudo do traje ao nível da investigação científica, no domínio das artes decorativas e das técnicas; destacavam-se o Rijksmuseum de Amsterdam, o Germanisches National Museum de Nuremberga, o Kunsthistorisches Museum de Viena, o London Museum e o Victoria and Albert Museum, de Londres. Graças à iniciativa de François Boucher foi organizado em Paris, em 1962, o primeiro Centro de Documentação de Indumentária; anteriormente surgira em Veneza, o Centro Internazionale delle Arti e del Costume que, em 1952, organizou, em Veneza, o I Congresso Internacional de História da Indumentária.

O Costume Institut (do Museu Metropolitano de Nova Iorque), ganhara grande visibilidade no domínio artístico e industrial da moda civil, do teatro e do cinema. Decorridas várias décadas vai destacar mais uma vez a moda, na exposição “About time: Fashion and Duration”, desde 1870 até aos nossos dias, que integra o programa de comemorações dos 150 anos do MET, a inaugurar por ocasião da gala que anualmente organiza e que representa um dos momentos de maior concentração de atenções mediáticas da agenda anual. Hoje podemos afirmar que o Traje e os Têxteis são definitivamente considerados expressões de “arte decorativa” embora, devida à manifesta ignorância destas matérias, se mantenha a dificuldade de aceitação, por especialistas de outras áreas.

A convite de Maria José de Mendonça, entretanto empossada Directora do Museu Nacional de Arte Antiga, transitei para este Museu; em Janeiro de 1971, iniciando a carreira de funcionária

pública, integrada no quadro de pessoal, como 3.<sup>a</sup> Conservadora. Recordo que nessa época apenas havia duas conservadoras no MNAA – Maria Alice Beaumont, responsável pelas Secções de Pintura, Escultura e Desenho e eu própria responsável, inicialmente, por toda a Secção de Artes Decorativas e, logo que foram sendo admitidos novos conservadores, de 1973 a 75, apenas responsável pelas Secções de Ourivesaria e de Têxteis. Para o exercício destas funções frequentei o Curso de Conservador de Museu (1968-69), lecionado no dito Museu. A dissertação final do Curso versou sobre a “Organização de um Museu de Indumentária em Lisboa” que obteve a classificação de 18 valores. A orientadora da tese foi Maria José de Mendonça, autora de diversos estudos sobre tapeçarias e têxteis, com especial sensibilidade para estas áreas porque me antecederam, durante anos, como conservadora do Sector de têxteis do MNAA.

No MNAA, retomando a temática têxtil, procedi a um levantamento de colecções existentes em Museus estatais e registei quantas me iam sendo comunicadas, caso a caso, em colecções privadas. Em função dessa primeira estimativa esbocei as condições, infraestruturas e demais elementos que se adequassem a um futuro Museu. De facto a justificação era evidente: no nosso país, a indumentária civil fora até então objecto de reduzidos estudos históricos e ainda mais diminuto interesse tinha suscitado a recolha de espólios; raras exposições se realizaram durante um largo período, apesar do êxito que obtivera, em 1882, a “Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola”, realizada sob a Presidência de D. Fernando II, em que no Catálogo ilustrado são referidos numerosos elementos de vestuário e respectivos acessórios, pertencentes a Bibliotecas públicas, Câmaras Municipais e a colecionadores privados.

Posteriormente, apenas duas exposições se tinham realizado com êxito: em 1948, a exposição “Rendas portuguesas e estrangeiras dos séculos XVII a XIX”, organizada no MNAA por Maria José de Mendonça e, em 1964, a exposição que decorreu no Hotel Ritz “A Criança através dos tempos”. Relativamente às colecções particulares, raras eram as que tinham obtido os devidos cuidados de conservação; os vestidos antigos transformavam-se em guarda-roupa de bailes carnavalescos, como documentam as reportagens da “Ilustração Portuguesa”, ou para reconstituir cenas teatrais de amadores. Os tecidos serviam para recortar e adaptar a *abat-jours* ou a almofadas de salões.

Reconhecendo o mérito e oportunidade do trabalho até então realizado e a ausência de especialistas na matéria, a Direcção Geral dos Assuntos Culturais proporcionou-me, em 1973, uma visita ao Museu Histórico de Berna e a participação na Assembleia Geral do Centre International d'Études des Textils Anciens (CIETA) que decorreu em Riggisberg (Suíça, Fundação Abegg), em que estabeleci os primeiros contactos com Directores e Conservadores de Museus e Têxteis da Europa e dos Estados Unidos, permitindo a participação em debates sobre conservação, técnica e história de tecidos e a actualização nestas matérias. A estadia constituiu também uma oportunidade para observar um dos principais Museus de Têxteis antigos da Europa dispondo de Galeria de Estudo e Centro de Documentação de excepcional qualidade, assim como a visita à exposição “Têxteis medievais provenientes de igrejas e de mosteiros suíços”.

Em 1973/74, frequentei no Museu Histórico de Tecidos de Lyon (França), o Curso de Têxteis Antigos (*tissus façonnés complexes*), promovido pelo Centre International d'Études des Textiles Anciens (CIETA) e ministrado por Gabriel Viale, considerado um dos melhores especialistas europeus na matéria; após cumprir todo o programa que incluiu visitas ao Museu Histórico, ao último atelier de tecelão tradicional de Lyon e à secção de teares da Casa “Tassinari et Chatel” (fabricante e fornecedora de sedas para ambientes palacianos), tornava-se cada vez mais evidente a complexidade de execução de tecidos antigos de aparato, assim como as respectivas identificações e descrições. Seriam necessárias décadas de estudo para atingir o domínio da especialidade com a sabedoria de Gabriel Viale; além das matérias comuns, inerentes à temática,



o Professor reunia profundos conhecimentos de matemática, de desenho, de mecânica, aliados a uma sensibilidade estética ímpar!

Ao regressar, graças aos contactos proporcionados pelo MNAA, os temas em que me ia especializando, ganhavam interesse junto de colecionadores. Velna de Carvalho escreve-me naquele ano, convidando-me a editar, na revista “Gráfica 70”, um artigo sobre Traje argumentando que nessa Revista colaboravam artistas de renome, como o “arq.º Conceição Silva e respectivo grupo, Daciano Costa, Fernando Guedes, Luís Filipe Abreu, Arq.º João Abel Manta e Sebastião Rodrigues.”

Por motivos académicos compreensíveis desenvolvi, na dissertação, uma proposta concreta de localização do novo Museu, num dos edifícios da antiga Fábrica das Sedas, no Jardim das Amoreiras; no entanto, embora se reconhecesse a importância do contexto histórico da antiga Fábrica, esta hipótese, no momento de decisão da compra de um imóvel, não reuniu tantos argumentos favoráveis quanto obteve a “Quinta do Lumiar”. Podemos, contudo, afirmar que aquela proposta abriu perspectivas para que passadas duas décadas, novo olhar museológico se desse ao edifício e ali se viesse a instalar a Fundação e o Museu Arpad Szenes - Vieira da Silva.

A dissertação acima mencionada viria a ser o ponto de partida para uma exposição decisiva na futura concepção do Museu Nacional do Traje – refiro-me à Exposição “O Traje Civil em Portugal”, que decorreu no Museu Nacional de Arte Antiga de Janeiro a Março de 1974.

A minha proposta de um novo museu foi apresentada à tutela por Maria José de Mendonça a 23.11.1972; apoiando-a prudentemente, insistiu na realização de uma exposição prévia, a realizar no MNAA, como teste à capacidade de resposta de ofertas por eventuais colecionadores privados.

Na realidade aquele ofício vinha reforçar outro, redigido por Victor Pavão, Inspector de Belas Artes, dias antes, a 6 de Novembro, que a propósito da aceitação de uma doação privada de traje, defende a criação de um Museu do Traje; julgo que foi esta a primeira “informação” que circulou na tutela, relativa ao futuro Museu do Traje; na semana seguinte, um despacho do Secretário de Estado da Cultura determinava “como primeiro passo para avaliar do interesse das espécies existentes, poderá estudar-se a realização de uma ou mais exposições temporárias.”

Durante o ano seguinte, esta ideia foi tomando vulto após a designação, a 3 de Janeiro de 1973, pelo Director Geral dos Assuntos Culturais, de Victor Pavão dos Santos (empenhadíssimo autor de todas as “Informações” internas apresentadas à tutela) e de mim própria, para reunirmos “toda a documentação existente sobre a ideia de criação de um Museu do Traje bem como dos elementos que permitam avaliar da possibilidade e interesse da respectiva criação”. Insistindo com novo ofício redigido a 26.03.1973, também assinado por Victor Pavão, a exposição foi autorizada pelo Secretário de Estado da Instrução e Cultura a 25 de Abril de 1973. Por nossa proposta, Maria José de Mendonça esteve, a partir de 21.09.1973, associada ao projecto como “consultora especial, na qualidade de Directora do MNAA e como reconhecida autoridade no domínio do estudo dos têxteis”.

**A 28 de Janeiro de 1974 a Exposição “O Traje Civil em Portugal”** foi inaugurada na Sala de Exposições Temporárias do Museu Nacional de Arte Antiga, pelo Secretário de Estado da Instrução e Cultura, Dr. Augusto Atháide que escreveu no Livro de Visitantes: “Visitei com o maior agrado a exposição e deixo a mais sincera palavra de estímulo e louvor a todos quantos a fizeram realidade”; além das entidades oficiais “uma multidão de convidados (nunca vista!) encheu o recinto da exposição; viam-se lá o Presidente da Fundação Calouste Gulbenkian (e seus directores de Serviços ligados às Belas Artes), directores de museus, bibliotecas e arquivos nacionais, pintores e escultores, críticos de arte e historiadores – um verdadeiro mundo de entendidos e curiosos da arte”, recorda o jornalista do “Diário de Notícias” (29.01.1974).

A exposição incluiu tecidos e trajes desde a Idade Média até meados do século passado, num total de 451 peças, legendadas e com textos de referência introdutórios a cada época, dando ideia da vastidão das fontes documentais e iconográficas, em grande parte inéditas. Pinturas e desenhos do MNAA enquadravam ambientes de várias épocas em que o traje sobressaía; com idêntico objectivo, ouvia-se, um suave fundo musical, as “Quatro Estações” de Vivaldi, transportando o visitante para o requintado gosto da sociedade setecentista. Além do catálogo impresso, “Folhas de sala”, dactilografadas, introduziam resumidamente o visitante às colecções expostas.

Na montagem colaborou um pequeno, mas muito qualificado, grupo de especialistas: os dois mais conceituados *designers* de então - José Maria Cruz de Carvalho e Sebastião Rodrigues - foram os responsáveis respectivamente pelo *design* museográfico de todas as zonas expositivas e pelo *design* gráfico (catálogo, cartaz, convite, 18 postais e desdobrável); Maria José Taxinha restauradora e profunda conhecedora das técnicas de tecelagem e de bordado, Chefe da Oficina de restauro de Têxteis do Instituto José de Figueiredo; Fernando Moitinho de Almeida, investigador de punções de prata, Américo Barreto, colecionador e ourives. Ana de Castro Henriques secretariou e o apoio logístico foi dado por pessoal auxiliar do MNAA.



**Imagem 1. Um aspecto da Exposição “Trajo civil em Portugal” no Museu Nacional de Arte Antiga (Abril 1974).**

© Gustavo Leitão. Neg. 26912; Cx. 489; D. 9x12. 1974

O sucesso que despertou junto do público teve larga repercussão, quer em programas televisivos (RTP entrevista com Henrique Mendes) e radiofónicos (Emissora Nacional, entrevista com Maria Leonor; Rádio Renascença, entrevista com Américo Leite Rosa; Rádio Club Português, etc.), quer na imprensa diária de que transcrevemos. Foi esta a maior exposição, exclusivamente dedicada a traje, que se realizou no nosso país. O elevado número de visitantes justificou que fosse prorrogada por mais um mês, com horário alargado.

Além do mérito documental, artístico e pedagógico, a iniciativa alertou para a urgente necessidade de recolha das espécies que permaneciam, sem as devidas condições de conservação, em instituições oficiais ou em poder de colecionadores privados, cuja disponibilidade em depositar ou oferecer, durante a exposição, foram de realçar. A confirmar diversas situações de risco então alertadas, destaco o desaparecimento do guarda-roupa oferecido à Escola de Belas Artes de Lisboa, por dois irmãos cantores líricos, António e Augusto de Andrade que eu inventariei em

1969 e quando pedi, após a exposição, que fosse depositado no Museu, fui informada que servira de mascarada para alunos, nos primeiros dias da Revolução, perdendo-se totalmente o espólio.

Transcrevo palavras elogiosas que me dirigiu José de Azeredo Perdigão, Presidente da Fundação Calouste Gulbenkian sobre o catálogo: “Não a lisonjeio se lhe disser que considero um dos melhores catálogos de exposições que tenho visto e lido e que, por isso, vai ter lugar de honra na respectiva secção da minha biblioteca.”

Sobre o catálogo também se pronunciaram Jorge Tavares (arquitecto e ilustrador) e António Henrique de Oliveira Marques (medievalista, Professor do Curso de História da Faculdade de Letras), considerando-o “excelente, não só nos textos introdutórios como também na bibliografia – precioso elemento de trabalho! – e nas gravuras, o critério vê-se de mão de mestre e os propósitos didácticos notam-se extremamente felizes.”

José Augusto França, numa recensão publicada na véspera do encerramento, a 28.03.1974, elogiou a iniciativa: “Outra exposição importante, nestas semanas próximas, foi a do Trajo Civil em Portugal como manifestação cultural que merece aplauso pela qualidade e pela variedade. Mas que não deixa de pôr certos problemas ideológicos. Com efeito, o trajo mostrado foi, pela fatalidade das espécies preservadas, o da aristocracia, até ao século XVIII, e o da burguesia, no século XIX; não o do povo. À mingua de peças, sequer para uma amostragem (alguma libré poderia certamente ter sido encontrada... mas seria imagem do povo condicionado e reflectindo gosto e costumes alheios) poder-se-iam apresentar estampas, aliás celebres entre os especialistas de arte em Portugal. Justificando melhor o título, elas teriam dado outra dimensão a uma exposição que, artística (o trajo é, com certeza, um ramo importante das chamadas artes decorativas) é, por natureza, sociológica também. Razões de espaço, que no prefácio do catálogo, explicam os limites de “burguesia e Corte” da indumentária exposta talvez não sejam totalmente aceitáveis se pensarmos em alguma solução prática – e nas estampas, tão pequenas que são.



**Imagem 2.** Um aspecto da Exposição “Trajo civil em Portugal” no Museu Nacional de Arte Antiga (Abril 1974).

© Gustavo Leitão. Neg.26911; Cx. 489; D. 9x12. 1974

O que nos foi mostrado (e bem mostrado, com elegância “burguesa e de Corte” também), restos, modelos, pinturas (bem no meio, o retrato da Viscondessa emblemática de Menezes),



fotografias, documentos e mais elementos menores, constitui, porém, uma notável realização – que o catálogo, analítico e bibliográfico, completa. Embora também o visitante pudesse ter sido informado metodologicamente sobre o que andava por baixo das espécies expostas, espartilhos e corpetes, camisolas e ceroulas, calcinhas e camisas e anáguas... Porque o vestir (sem precisarmos de ir para conceitos semiológicos, nem procurar esquemas sintagmáticos) não é só o que se vê. E o que se vê é explicado pelo invisível que muda tanto ou mais que o visível”.

De facto, aquele sucesso não teria sido possível sem a adesão incondicional de numerosos colecionadores privados, dos quais destaco o Dr. João Gonçalo do Amaral Cabral (Presidente da Fundação da Casa de Bragança) e o Dr. Francisco Bêlard da Fonseca (Director do Museu Rainha D. Leonor, de Beja); durante a abertura da exposição obteve-se um significativo número de doações, 268 peças.



**Imagem 3. Um aspecto da Exposição “Trajo civil em Portugal” no Museu Nacional de Arte Antiga (Abril 1974).**

© Gustavo Leitão. Neg.26909; Cx. 489; D. 9x12. 1974

Também mereceu grande adesão do público, o Ciclo de palestras integradas na exposição, proferidas nos dias 6, 13 e 20 de Março, no MNAA por dois especialistas: António Henrique de Oliveira Marques (Professor da Faculdade de Letras de Lisboa e reputado medievalista), subordinado ao tema “O vestuário Medieval Português” e Manuel Rio-Carvalho (historiador de Arte) intitulada “Para uma compreensão da Moda do Neoclassicismo aos nossos dias”.

Para preparar a organização de um Museu do Traje, a 8 de Janeiro de 1975, precisamente um ano depois da Exposição do MNAA, fui designada pelo Secretário de Estado da Cultura e Educação Permanente, para fazer parte de uma “**Comissão Instaladora**”, presidida por Maria José de Mendonça e coadjuvada por Victor Pavão dos Santos, inspector das Belas Artes.

O ofício n.º 1 de 1976 de 22 de Janeiro, confirma a abertura de uma conta na Caixa Geral de Depósitos em nome da Comissão Instaladora e pela leitura do “copiador”, podemos acompanhar a mais diversificada actividade que conduzirá, um ano e meio depois, à abertura solene do Museu.

Informalmente, enquanto se preparava a exposição “O Traje Civil em Portugal”, eu tinha iniciado visitas a uma série de Palácios à venda susceptíveis de serem adaptados a Museu; a construção de

um edifício de raiz nunca foi encarada atendendo a que o encargo seria muito superior ao de um edifício antigo; deste modo se preservava um património histórico dando-lhe uma reutilização condigna.

Considereei que o Palácio Angeja-Palmela, no Lumiar (que me fora sugerido pelo Dr. João do Amaral Cabral) reunia as melhores condições; construído nos séculos XVIII e XIX, estava em bom estado de conservação e o valor pretendido não excedia o valor de mercado. Assim, elaborei uma proposta global a 16.07.1973.

Proponente de tão invulgar e vultuoso investimento estatal, senti que era meu dever apresentar à tutela uma proposta integrada de utilização da propriedade, rustica e urbana, que reunia excelentes condições para vir a constituir um complexo cultural e lúdico ou “Ilha de Museus” (como diria Maria José de Mendonça que em ofício dirigido à DGAC, três dias depois, apoiava a minha proposta de aquisição do Palácio, único em Lisboa) - com raras condições micro-climáticas, nascentes de água, local aprazível de lazer, fácil acesso, afastado do centro poluído da cidade, integrado numa zona histórica entre monumentos classificados e quintas de veraneio setecentistas.

As negociações para a aquisição ainda prosseguiram a 12 de Janeiro de 1975, data de uma reunião em que estiveram presentes, o Secretário de Estado da Cultura, João de Freitas Branco, o Director Geral do Património Cultural, Ruben Andersen Leitão, coadjuvado por Victor Pavão e António Nunes de Oliveira (da DGPC), a proprietária, Senhora D. Isabel Juliana de Sousa e Holstein Beck Campilho (filha do Duque de Palmela) e o Arq.º Maurício de Vasconcelos, a seu convite.

Após a **aquisição da propriedade, a 27.09.1975**, sugeri superiormente que se iniciasse de imediato a recuperação do Jardim Botânico e de todas as componentes edificadas – Palácio Angeja-Palmela, “Casa dos Animais” e restauro da antiga Embaixada de Marrocos (a que chamei Palácio do Monteiro Mor).

Em ofício dirigido ao Director-Geral do Património Cultural, a 11.02.1976, apresentei, em nome da Comissão Instaladora, um “Plano de Conjunto da Quinta do Monteiro Mor” que incluiu esboçeto, estimativa de custos, diversas plantas e informação relativa a concursos nacionais e internacionais, respeitando condicionalismos camarários previstos no “Anteplano do Paço do Lumiar”. Proponhamos para a zona arável a construção, de raiz, de dois edifícios para instalar o Museu Nacional de Arte Contemporânea e o Museu Nacional de Arqueologia. De facto, qualquer destes Museus necessitava há anos de ampliar os seus reduzidos espaços, adaptados de conventos extintos em 1834. Sobre o MNAC o Secretário de Estado da Cultura chegou a determinar, por despacho, “parece-me que o Museu do Traje não deve ser prioritário em relação a outros assuntos mais urgentes como a reinstalação do Museu Nacional de Arte Contemporânea que considerava em “péssimas condições”. Junto do Palácio do Monteiro Mor (que, à data ainda era proposto para Museu da Música), sugeríamos a construção de um recinto para concertos e teatro ao ar livre. A todo este conjunto denominámos de “**Complexo Cultural**”.

A recuperação do Palácio Angeja-Palmela, do Jardim Botânico e da “Casa dos Animais” cumpriram-se conforme descrevo abaixo. Já o restauro do Palácio do Monteiro Mor (vítima de um incêndio em 1970, enquanto estava alugado à Embaixada de Marrocos, mantendo apenas as fachadas erguidas), só se viria a iniciar a partir de 1979, decorridos cinco anos sobre a ponderação de diversas propostas de reutilização, em que destaco a que propus em 1974, para Museu da Música, inviabilizada pela recusa da Comissão de Trabalhadores do Conservatório (apoiada por jovens alunos “revolucionários”), em aceitar instalações fora de Lisboa, como considerava ser o Lumiar.

De facto, compreende-se o argumento, apresentado por alunos inexperientes em matéria de crescimento urbano, porque, nessa época, o acesso do Campo Grande ao Museu pela Av.ª Padre Cruz, não tinha ainda nenhuma construção! Perdeu-se uma oportunidade não só para a apresentação condigna da colecção como para a sua integração num contexto romântico que lhe

iria proporcionar, inclusivamente, a possibilidade de recitais ao ar livre. Posteriormente, seguindo o percurso daquela excepcional colecção de instrumentos musicais, assistimos ao arrastar trágico de uma situação que ainda hoje se mantém, tendo passado pelo piso 0 da Biblioteca Nacional, pelo Palácio de Mafra e acabando numa cave da Estação do Metropolitano de Lisboa, Alto dos Moinhos, onde sofreu várias inundações, ali se mantendo ainda hoje.

O Palácio do Monteiro Mor, ainda se admitiu que fosse utilizado como “extensão” do Museu Nacional do Traje; mas a decisão de nele ser instalado o Museu Nacional do Teatro foi consensual, seguindo a sugestão que dei a Victor Pavão, especialista da maior competência na matéria que apresentou o projecto em 1978 e viria a assumir as funções de Director a partir de 1985.

A proposta de “Complexo Cultural” foi submetida à apreciação de um Grupo de Trabalho (constituído por José Augusto França, Maria José de Mendonça, Maria Teresa Gomes Ferreira, Maria de Lourdes Bártholo, Luís Sousa Lara, Luís Elias Casanovas e eu própria); a 9 de Novembro de 1977, o Grupo submeteu à consideração superior uma resolução final, sem no entanto obter qualquer seguimento; três anos depois da Revolução, teria sido difícil o Governo iniciar um projecto desta envergadura, pela engenharia financeira que iria implicar, decorrendo ao longo de 4 ou 5 anos que se previam extremamente instáveis.

Uma vez abandonadas as primeiras sugestões para a zona arável, ainda houve outra proposta - a de construção de um Museu Nacional de Transportes que integraria, entre outras, a colecção do Museu Nacional dos Coches, abrindo a possibilidade de reactivação do Picadeiro Real, *in situ*. Também não teve sequência naquele local; em anos seguintes admitiu-se instalar o Museu Nacional dos Coches em três outros locais: no Alto de Monsanto (terrenos a ceder pela Câmara durante a presidência do Eng. Nuno Abecassis), na Cordoaria Nacional (por proposta do Alm. António Sousa Leitão, Chefe do Estado Maior da Armada). Finalmente decorridos 40 anos, foi demolido um edifício que confinava a sul com a Av.<sup>a</sup> da Índia e a poente com a Praça Afonso de Albuquerque, para naquele local se construir o novo Museu, inaugurado em 2015.

Passados alguns anos sem que houvesse qualquer decisão superior para reutilização da área arável, os 5 hectares devolutos foram reflorestados, na íntegra, com pinheiros mansos.

Como acima referi, as negociações para aquisição da propriedade já decorriam antes de ser inaugurada a exposição no MNAA; dias depois de encerrada, prevendo que se agravasse a situação política decorrente da Revolução de Abril e temendo que a demora no decorrer dos trâmites burocráticos pudesse não só inviabilizar a compra, como proporcionar qualquer “ocupação” indesejada e até anunciada pela LUAR (Liga de Unidade e Acção Revolucionária), a proprietária pediu-me para utilizar de imediato o Palácio, sendo-nos entregue informalmente, totalmente vazio, tendo apenas decoração parietal (lambpins de azulejos setecentistas, estuques policromos nos salões, talha na Capela) e três grandes tapetes de Arraiolos. Não hesitei; de novo com o total apoio de Maria José de Mendonça, em Maio de 74, com a ajuda de guardas do MNAA, orientados por Arnaldo Ferreira, Chefe de Pessoal do MNAA, e por Eduardo Pinheiro Vasquez, transportamos para o Palácio não só alguns móveis e pinturas do MNAA, para futuro enquadramento em ambientes de época nas exposições temporárias, como igualmente transferimos para o Palácio todo o espólio oferecido por particulares, durante a exposição.

De imediato colocámos no topo do portão principal um grande letreiro, pintado em grandes letras maiúsculas, sobre uma tábua de pinho: “Museu Nacional do Traje em organização”; letreiro que nos valeu, no dia seguinte, a visita amistosa de um grupo de “revolucionários” ocupantes de um palacete vizinho pertencente ao banqueiro Manuel Boullosa, no Paço do Lumiar, que nos tomaram por “colegas” propondo muito compreensivelmente a oferta do recheio do guarda roupa do proprietário... Agradei e expliquei-lhes que ainda não tínhamos condições para o receber.

Em plena época tão conturbada, começava a desenvolver-se o embrião do Museu. Aparentemente



desenrolavam-se “histórias” diferentes: no exterior - indisciplina, atropelos, desorientação; no interior do Palácio trabalhávamos dia inteiro, sem horário, por vezes até noite fora, esquecendo refeições e Família. Na realidade eram duas “lutas”, embora com objectivos diferentes - uma pela Democracia, outra pela Cultura – em que ambos vencemos.

Enquanto decorria o processo burocrático de contratação de pessoal, o primeiro guarda do futuro Museu seria o Senhor Eduardo Piñeiro Vasquez que ainda residia, com a sua família, num anexo do Palácio, como antigo mordomo da penúltima proprietária, a Senhora Marquesa de Tancos; cumpria meticulosamente os protocolos inerentes às suas antigas funções e transmitia-nos memórias de acontecimentos. Ao cumprimentar-me, logo de manhã, fazia à sua nova “Senhora”, a Directora do Museu, a mesma vénia a que se habituara em tempos idos, dobrando ligeiramente o joelho direito e beijando a minha mão, com elegância; nunca me virava as costas quando se retirava, recuando lenta e cuidadosamente. Galego, natural de Vigo e sem a preocupação de disfarçar o sotaque, era exemplarmente discreto; apenas quebrou esta qualidade, sem conseguir conter a emoção, no dia em que lhe foi exigida dupla nacionalidade, para ser funcionário público do quadro do Museu.

A adaptação do edifício às novas funções desenvolveu-se durante dois anos, com vários acidentes de percurso; recordo uma tentativa insistente, de adaptação do Palácio a estabelecimento de ensino secundário oficial que, ao meu argumento de inadequação a essas funções que iriam pôr em risco a frágil decoração do andar nobre, alegava o Ministério da Educação não haver inconveniente porque facilmente se retirariam todos os lambrins de azulejos... Nova investida houve em 21.04.1976, desta vez tentando transferir para o Museu o arquivo referente à correspondência relacionada com passaportes emitidos pelo Governo Civil.

O bom senso acabou por vencer; a área edificada foi reutilizada em pleno para Museu. No interior do Palácio decorreram obras de conservação e consolidação, respeitando sempre a traça primitiva e, dentro do possível, mantendo a imagem de uma residência setecentista; definiram-se zonas públicas (acolhimento, exposições) e zonas privadas (administração, gabinetes técnicos, galerias de estudo, oficina de restauro). Foi adquirido mobiliário para a Galeria de Estudo, instalado um sistema de segurança, colocadas bocas de incêndio e revista a instalação eléctrica.

Na realidade, foi na vigência da “Comissão Instaladora” que o Museu se começou a instalar no Palácio Palmela, na verdadeira aceção da palavra; nesses dois anos prepararam-se as infraestruturas que iriam ser o suporte de toda a futura actividade. Orientei os trabalhos de recuperação do Palácio e programei toda a estrutura museológica – recolha e inventário da colecção (sendo 90% de peças oferecidas, graças a um permanente contacto junto do público), conservação e restauro, exposições temporárias e divulgação cultural. A um grupo de jovens, em início de carreira, se ficou a dever a execução deste projecto que, reconhecemos hoje, foi tão ambicioso quanto arriscado, por coincidir com a fase imediata ao “25 de Abril”, com implicações políticas e financeiras demasiado frágeis.

Grande parte das peças oferecidas ganhavam, pela primeira vez, estatuto de “objecto de arte”, quebrando anos de silêncio em arcas e baús de sótãos, onde tinham permanecido guardadas por vezes durante 4 e 5 gerações. O “25 de Abril” favoreceu indirectamente esta situação pela fuga de muitas famílias burguesas, sobretudo para o Brasil e para a Suíça, desconhecendo o futuro, e que precipitou o abandono de casas solarengas. O Museu, na primeira fase de recolha de espólio, usufruiu dessa situação inesperada, tornando-se o guardião de um património desconhecido, garantindo a sua conservação e o respeito por memórias plenas de recordações históricas e afectivas.

A partir de 18 de Outubro de 1975 começou a colaborar comigo a futura Conservadora de Museu, Ana Maria Brandão que viria a ser responsável pela Galeria de Estudo e pela conservação

e restauro das colecções; a sua formação em decoração de interiores, na Fundação Ricardo Espírito Santo, seria também extremamente útil nas montagens de exposições. Um pequeno grupo de pessoal técnico, administrativo e auxiliar foi contratado em regime eventual, enquanto aguardávamos a oficialização do Museu.

Faseadamente foram sendo adquiridos materiais e equipamentos para a Biblioteca, mobiliário para os Gabinetes dos Conservadores e para a Secretaria, (instalados no r/c), para a Galeria de Estudo (armários de tola, madeira clara maciça, com prateleiras amovíveis), assim como para a Oficina de Tratamento de Tecidos equipada com maquinaria idêntica à do Instituto José de Figueiredo (instalada no 2.º andar).

Em 1976 possuía já o Museu cerca de 5.000 peças oferecidas, 507 adquiridas (de que se destaca uma colecção de jóias populares portuguesas, adquiridas em Viana do Castelo e uma parte significativa da colecção do Comandante Ernesto de Vilhena, de traje e tecidos dos séc. XVII e XVIII que seriam dispersas se não tivesse havido esta oportunidade) e 307 transferidas de outros Museus do Estado (Museu Nacional dos Coches, Museu Nacional de Arte Antiga e Museu de Arqueologia).

O critério de aceitação das peças oferecidas era exigente, em qualidade material e técnica e bem amplo no que se referia à cronologia (admissível até aos nossos dias) e à proveniência, tentando colmatar lacunas existentes na primeira recolha obtida durante a exposição no MNAA; caso houvesse excedentes não se recusavam as ofertas porque poderiam vir a ser certamente úteis para apresentações pontuais, temporárias ou itinerantes, a realizar noutros locais, uma vez garantidas as condições de conservação e de segurança. Em princípio, o âmbito de aceitação das peças, originais e não modificadas, seria limitado à indumentária civil nacional e estrangeira; atendendo a que as colecções de indumentária militar, regional e religiosa, seriam incorporadas em Museus da respectiva especialidade.

A pedido da Direcção Geral do Ensino Básico promoveu-se, em 1976, um curso de iniciação às técnicas de tecelagem, frequentado por professores de todo o País, experiência que teria continuidade nos anos seguintes.

Para divulgação das actividades além de diversas entrevistas e artigos editados na imprensa em 1974, a RTP produziu em 1975 o filme “O Museu Nacional do Traje”, realizado por Mário Fialho Lopes e, em Junho de 1976, uma reportagem incluída no programa “Sabe que... (está em organização o Museu do Traje?)”, sob a direcção de Rui Ferrão.

Incumbiu ao Museu elaborar a “Memória Descritiva” do Palácio e Parque do Monteiro Mor, assim como proceder ao levantamento das plantas do Palácio e levantamento topográfico do Parque, para constarem do processo de classificação como “Monumento de Interesse Nacional”. À Câmara de Lisboa foi recomendada a protecção ambiental da área adquirida, já abrangida ou em estudo no Plano Director, a execução de um parque de estacionamento no Largo Júlio de Castilho e a intimação para os respectivos proprietários procederem à caiação dos quatro prédios que com aquele confinam.

No Parque, entre 1976 e 1978, enquanto se replantavam canteiros com espécies recuperadas, plantava-se um novo roseiral e reconstruía-se a sebe de buxo em frente do Palácio do Monteiro Mor, procedia-se à limpeza do ribeiro, a obras significativas de recuperação como a reparação da vedação de toda a propriedade, a pintura de gradeamentos e portões, à revisão da tubagem de rega e à instalação de corrente eléctrica, ao aproveitamento de lages dispersas para bancos, ao apetrechamento com material de corte e bombas para o lago e à aquisição de um tractor com reboque basculante. Procedeu-se à reconstrução de duas pequenas casas para apoio logístico de guardas e jardineiros; pavimentaram-se caminhos com cubos de granito ou gravilha. Nos tanques recuperava-se a vida com carpas cedidas pela Direcção Geral dos Recursos Florestais.

Na limpeza da mata colaboraram, como voluntários, alunos do Colégio Manuel Bernardes, (próximo do Museu), durante dois meses.

Informalmente e apenas a título experimental, iam sendo autorizadas visitas, quer ao Museu quer ao parque, e que serviam de estímulo e de aconselhamento. O Prof. Fernando Bragança Gil, na visita que fez a 06.11.1976, considerou o Museu “uma muito agradável realização museológica, num belo ambiente do século XVIII”; outro visitante (Gaspar Faria) registou no “Livro de Visitantes”: “A sensibilidade artística, perfeitamente enquadrada nas épocas e a profusão de obras expostas, levam-nos aos grandes Museus internacionais. Bravo por tão grande e belo trabalho!”

Não só pela diversidade de assuntos a tratar, como igualmente pela urgência em os executar, admito que o ano de 1976 foi o de maior intensidade e complexidade de trabalho; a consulta ao “Copiador” do Arquivo do MNT, contendo 247 ofícios que se lhe referem, é bem explícita: desde a gestão de “fundos permanentes”, a propostas de aquisições para equipamentos; agradecimentos de ofertas para o Museu, a pedidos à Direcção-Geral dos Recursos Florestais de oferta de “colmeias” para o Parque e de um casal de cisnes para os lagos; pedidos de segurança policial para toda a área, onde entretanto nos pequenos anexos se instalara uma família de retornados, etc..

Quando considerei a missão cumprida, entendi ser meu dever apresentar superiormente a demissão do lugar na “Comissão Instaladora”, porque se previa estar para breve a publicação do Decreto-Lei fundacional e a minha dedicação à causa não pressupunha qualquer ambição pelo cargo directivo; no entanto, fui informada por Justino Mendes de Almeida, da Direcção-Geral do Património Cultural, que contavam comigo para exercer a Direcção.

**O Decreto que cria o Museu (publicado a 23 de Dezembro de 1976, com o nº 863),** baseado num texto que redigimos e enviámos a 02.03.76, atribui-lhe a categoria de “Nacional” (colocando-o ao nível dos três principais museus do País – Museu Nacional de Arte Antiga, Museu Nacional de Soares dos Reis, Museu Nacional de Machado de Castro); determina como objectivos “promover a recolha de peças de indumentária de interesse histórico e artístico, tendo em vista a sua conservação, estudo e divulgação”.

O quadro de pessoal do novo museu (previa a integração dos colaboradores já em exercício contratados pela “Comissão Instaladora”) é dotado de 44 funcionários, número aceitável para o desempenho de funções inovadoras, prevendo dois lugares de “restauradores”, até então inexistentes nos quadros de museus nacionais.

Uma vez nomeada Directora do Museu a 09.03.1977, com maior segurança pude preparar a inauguração que se realizaria quatro meses depois; ainda permaneci no quadro de pessoal do MNAA como 2.ª Conservadora, sendo apenas provida no lugar de 1.ª Conservadora do MNT a 25.08.1978.

O primeiro projecto museográfico foi da autoria do *designer* Jorge Carvalho que, por falência do “Estúdio” de que era proprietário (em Setembro de 1976), e falecimento inesperado, não viria a ter continuidade.

Sucedeu-lhe o pintor e *designer* José Maria Cruz de Carvalho que ficaria entre nós conhecido pelo “Artista”. Discreto, equilibrado nas opções expositivas e de apurado gosto estético, sabia ouvir e respeitar o “dono da obra”, conduzindo-o com bom humor aos seus objectivos; sempre atento aos pormenores sem esquecer, no entanto, os enquadramentos globais, tinha grande criatividade para conceber cenários, painéis e suportes. Fazia questão de verificar os últimos pormenores sempre à noite, para corrigir luz e sombras, o que implicava “directas”. A sua obra de arte nascia de madrugada...



Com ele trabalhavam três elementos excepcionalmente dotados para executarem trabalhos de marcenaria, suportes em acrílico ou painéis expositivos - Casimiro Abreu, Augusto Lourenço e Carlos Veloso Jorge que por tal facto seriam integrados no quadro do Museu Nacional do Traje. Revelaram-se um pilar fundamental na montagem de todas as exposições e nos anos posteriores, viriam a ser requisitados para numerosos trabalhos em exposições promovidas por outros Museus estatais.

O MNT, à semelhança dos grandes Museus Nacionais europeus que tiveram como núcleo inicial colecções régias, recebera a colecção de traje de corte do Museu Nacional dos Coches, proveniente da Casa Real; encontrava-se em reserva e sem qualquer possibilidade de apresentação no Picadeiro Real, por falta de espaço. Este núcleo foi exposto, no novo Museu, em 35 grandes vitrines (construídas propositadamente por não existirem no mercado, com as características exigidas), com vidro em todas as faces (suportados por ferragens discretas de aço inoxidável), de modo a que, sempre que encostadas às paredes, não impedissem a visibilidade dos lambrins de azulejos setecentistas (com cerca de um metro de altura), que percorriam grande parte das paredes; tinham bases de aparite, forradas de alcatifa igual à que cobria o pavimento das salas, excepto em três salões cujo pavimento estava coberto por tapetes de Arraiolos de dimensões invulgares, oferecidos ao Museu pela Senhora D. Isabel de Sousa e Holstein Campilho.

Os trajes (apresentados em manequins de metal inoxidável, adaptáveis ao volume que se pretendesse) podiam ser apreciados em espaços encenados com naturalidade. Os focos de luz, provenientes de projectores suspensos em calhas colocadas discretamente nas sancas, tinham a intensidade e a distância regulamentares.

A venda de bilhetes e de publicações estava instalada à entrada, numa pequena construção, no lado direito, entre o portão principal e o portão de acesso ao Parque; do lado esquerdo, uma construção idêntica servia de oficina de apoio à montagem de exposições.

Decorridos cerca de três anos da exposição “O Traje Civil em Portugal”, dos quais dois de intenso trabalho preparatório da Comissão Instaladora **o Museu foi inaugurado, em 26 de Julho de 1977, pelo 1.º Ministro Mário Soares**, constituindo um importante evento cultural e merecendo grandes referências na comunicação social.

Foi o primeiro Museu estatal a ser inaugurado após o “25 de Abril”; assistiram, entre outras personalidades, Conselheiros da Revolução, o Ministro da Defesa, os Secretários de Estado da Cultura, da Juventude e Desportos, da Comunicação Social, o Presidente da Fundação Gulbenkian, o novo Director Geral dos Assuntos Culturais, João José Cochofel. David Mourão Ferreira afirmou ser esta “uma iniciativa que se insere num vasto plano de realizações do mesmo género que está sendo objecto, desde há meses, da atenção e da competência de um grupo de trabalho nomeado para esse efeito; e corresponde, por outro lado à clara intenção do Governo no sentido de assegurar a salvaguarda do património cultural do País, de colocar esse mesmo património à disposição da população portuguesa, de concomitantemente o tornar conhecido dos visitantes e especialistas de todo o mundo, de assim o integrar, em suma, no património cultural da humanidade” (“O Dia”, 27.07.1977).

A esse memorável acontecimento que constituiu o coroar do nosso empenhamento, também assistiu um número significativo de pessoas relacionadas com instituições culturais e de colecionadores que ofereceram objectos ao museu. Destes merece especial menção a presença da antiga proprietária, Senhora D. Isabel de Holstein Beck Campilho de quem, no mês seguinte, recebi uma emocionada carta de agradecimento e confiança na reutilização condigna do Palácio.

À data de abertura do novo Museu, tinham dado entrada 6.885 peças, sendo 5.545 oferecidas, 677 adquiridas e 663 depositadas. Na sua grande maioria eram de traje civil urbano, indumentária de teatro, tecidos avulsos usados para vestuário, brinquedos, bragal e maquinaria (relacionada

com o fabrico de tecidos e a confecção de trajés). Destes, seleccionámos quatro grandes núcleos para a abertura do Museu:

1. “História do Traje em Portugal”, apresentado no andar nobre do Palácio, ocupando 13 salas, incluiu 170 peças da Idade Média ao final do século XIX; utilizou mobiliário do Museu Nacional de Arte Antiga (em depósito) para reconstituição de ambientes. Roteiro dactilografado.
2. “Bonecas dos séculos XVIII e XIX”, apresentado no rés-do-chão do Palácio, constituído por uma colecção em grande parte oferecida por Sara Marques e Cândida Bethencourt Ferreira ao Museu Nacional de Arqueologia e que transitaram para o novo Museu.
3. “Técnicas de Fiação Tecelagem e Estampagem”. Exposição instalada no r/c de um anexo do Palácio (antiga vacaria), onde se apresentava diversa bibliografia em vitrines, completando a introdução pedagógica com painéis, ampliações fotográficas, amostras de tipologias de fabrico e de materiais, carimbos para estampagem, utensílios para tinturaria, dois teares industriais em funcionamento. Nestes teares (provenientes da Fábrica de Fiação de Alcântara e oferecidos por António de Medeiros e Almeida), um tecelão contratado, Carlos Cunha, explicava ao público escolar os materiais e as técnicas, o que constituía sempre um grande atrativo, por não existirem em nenhum outro Museu da capital. Roteiro dactilografado.
4. “Traje Popular Português”. Exposição realizada pelo Museu de Etnologia no Museu Nacional do Traje, tendo em conta que este ainda não possuía nenhuma colecção de traje popular. Na “Introdução” do catálogo impresso, Benjamim Pereira (antropólogo e orientador gráfico), resume os objectivos: “Evocam-se os dois aspectos mais significativos do traje popular de origem artesanal e doméstica, feitos à base dos recursos locais, o linho e a lã, que sublinham expressivamente a dualidade existente entre o traje serrano, austero e monóculo, à base de burel, e o traje do recanto litorâneo do Noroeste, sobretudo do distrito de Viana do Castelo, elaborado, variado e policromo”; desenhos de Fernando Galhano e fotografias de Jorge Dias e Alvão, entre outros, enriquecem sobremaneira esta edição.

Duas carruagens de gala, inglesas que transportaram em Londres o Embaixador Duque de Palmela, no cortejo cerimonial de coroação da Rainha Victória, oferecidas ao Museu por D. Manuel Holstein Beck, Conde da Póvoa, valorizavam sobremaneira a antiga cocheira do Palácio, com acesso directo ao terreiro.

No final desse ano, seria editado “O Bordado no Traje Civil em Portugal” (colecção do Museu Nacional do Traje), em colaboração com Maria José Taxinha.

As exposições eram sempre temporárias, permanecendo apenas quatro ou cinco meses, para que a conservação das peças, embora dentro de vitrines, não fosse afectada com a luz, poeiras ou temperatura. Com este processo de rotatividade, proporcionava-se também ao público, gradualmente, o conhecimento tão completo quanto possível da colecção, referenciando os nomes dos doadores e mencionando, sempre que se justificasse o restauro efectuado.

Espectáculo colorido e pitoresco, a apresentação de indumentária não se dirigia apenas aos visitantes habituais das exposições de arte, mas a todos os que desejavam a evocação do passado, tão real quanto possível. De facto, um vestido reflecte o gosto, a posição social, a maneira de viver ou mesmo os sentimentos, mais directa e fielmente, do que qualquer outro tipo de arte decorativa.

A estas exposições inaugurais, organizadas no Museu, sucederam-se as seguintes:

### Exposições no Museu

1977	“Traje de Ópera. Colecção Tomás Alcaide”. Selecção de trajes e acessórios pertencentes ao guarda roupa de Ópera do famoso tenor, de prestígio internacional, oferecido a 08.09.1975 pela viúva, Asta Rose Alcaide, e que integra 375 peças - cartazes, publicações periódicas, maquettes, correspondência e o guarda roupa com originais e réplicas (em grande parte confeccionadas na famosa Casa Amadeo Finzi e Confezioni d’Arte Marselli, de Milão). Tomás Alcaide actuou nos mais prestigiados Teatros de Ópera do mundo, como o Gran Teatro de Barcelona, a Opera de Nice e de Paris, o Théâtre Royal de la Monnaie, de Bruxelas, o Staatopera de Viena; durante anos foi “cantor residente” no Teatro della Scala de Milão.
1978 Agosto	“Traje Romântico na época de Alexandre Herculano”, integrada nas Comemorações do centenário da morte de Alexandre Herculano e inaugurada a 30 de Agosto por Maria Manuela Ramalho Eanes, mulher do Presidente da República. Roteiro dactilografado.
1978 Agosto	“História do Traje em Portugal”. Exposição que constou de 350 peças, apresentadas em 57 vitrines, concebida com carácter temporário e itinerante, para divulgar a imagem do novo Museu e do seu programa de extensão cultural. Roteiro dactilografado.
1978 Setembro	“Traje Nambam”, organizada com a colaboração de Kaoru Tanno, Professora na Universidade de Saitama, Tóquio, por ocasião da reunião do <i>Comité</i> Internacional do Traje (ICOM) que decorreu em Lisboa, no Museu Nacional do Traje. Roteiro dactilografado.
1979 Fevereiro	“Companhia Rosas e Brazão. 1880-1898”, integrou 242 peças. Organizada por Victor Pavão dos Santos, esta exposição viria ser o embrião do futuro Museu Nacional do Teatro. Transcrevo as suas palavras de apresentação, inseridas no Roteiro, editado em Setembro de 1979: “O embaixador Eduardo Brazão, filho do actor Eduardo Brazão, que guardou cuidadosamente todos os objectos pertencentes a seu Pai, desde a primeira hora apoiou e incentivou esta Exposição. Primeiro, pondo à disposição as espécies da sua valiosa colecção, e, por fim, oferecendo ao futuro Museu do Teatro o precioso conjunto de trajes, chapéus, calçado, adereços de cena, álbuns de fotografias e recortes que pertenceram ao grande actor. Tão importante doação, para além do seu enorme estímulo e de dotar o Museu com uma colecção ímpar, cria, desde logo, a grande responsabilidade de guardar, conservar e mostrar um espólio notável, a qual deverá ser cumprida.” Inaugurada por David Mourão Ferreira, Secretário de Estado da Cultura, esta Exposição, afirma Vítor Pavão dos Santos: “veio demonstrar como, apesar do muito que se perdera, era ainda possível reconstituir uma brilhante época teatral a cem anos de distância. Por outro lado, a larga divulgação dada à exposição pelos meios de comunicação social e a afluência do público, provam amplamente que o Museu do Teatro era um projecto que já não podia ser mais tempo adiado, até porque as doações, que viriam a constituir as suas colecções, começaram a afluir num ritmo verdadeiramente encorajador, ultrapassando todas as expectativas.” Roteiro editado.



<p>1979 16 de Abril</p>	<p>“Armaria Portuguesa”, colecção de Rainer Daenhardt composta por 376 peças adquiridas pelo Estado, depositadas no Museu Nacional do Traje a 12 de Maio de 1976; até ser integrada no Museu Militar, em Lisboa, exigiu segurança garantida por elementos da esquadra da PSP do Lumiar. Especial destaque tinha o famoso “par de pistolas”, mandadas executar por D. José I, em 1752 e oferecido ao Conde de Lippe. Colaboraram na organização além do colecionador, o Ten. Coronel Almiro Canelhas e o designer Cruz de Carvalho. Presidiram à inauguração o General José Loureiro dos Santos, Ministro da Defesa e David Mourão Ferreira, Secretário de Estado da Cultura; esteve presente o Chefe do Estado Maior do Exército. Roteiro dactilografado. Foi durante a preparação desta exposição, por nos convir alargar a reduzida área onde decorreu (no piso 0, ala Nascente), que fizemos prospeções no piso -1, até então inexplorado, e ali “descobrimos” uma enorme maternidade de morcegos, habitantes de extensos corredores subterrâneos que a memória local afirma terem sido construídos para abrigo em tempo de perseguições.</p>
<p>1979</p>	<p>“Alta Costura Parisiense, 1910-1970. Colecção do Musée de la Mode et du Costume de la Ville de Paris, organizada em colaboração com a Embaixada de França e o referido Museu parisiense, sob a orientação de Madeleine Delpierre, Conservadora Chefe; foi a primeira exposição do género que se realizou no nosso País e reuniu modelos de costureiros famosos como Paul Poiret, Paquin, Chanel, Nina Ricci, Lanvin, Schiaparelli, Dior, Balenciaga, Balmain. Incluiu vestidos de cocktail, de noite, de passeio, de cerimónia e respectivos acessórios. “Assistimos assim a um desfile de estilos dos mais significativos da moda de Paris”, lemos na Apresentação do Catálogo: “Não se propõe um estudo exaustivo, impossível de realizar apenas com umas 50 peças mas, reunindo um conjunto harmonioso de cores e formas, recordar sobretudo alguns nomes de criadores célebres e a evolução geral que a sua vontade, que na realidade traduz as aspirações subconscientes dos clientes, soube dar à linha do traje feminino durante sessenta anos”. Roteiro dactilografado.</p> <p>Esta exposição mereceu grandes elogios da Directora do referido Museu parisiense, assim como do Embaixador de França, Jean Paul Anglès, citando-a por ocasião da cerimónia de imposição da Ordem de Mérito Cultural que me foi atribuída pelo Governo francês.</p>
<p>1979 -1980</p>	<p>“Traje de Criança e Brinquedos”. Integrada nas comemorações do Ano Internacional da Criança, a exposição decorreu no piso nobre, apresentando 338 objectos. O material exposto teve como núcleo inicial as colecções de bonecas de Sara Marques e Cândida Bettencourt Ferreira (oferecidas ao Museu Nacional de Arqueologia e transferidas, em 1975, para o MNT) a que se juntaram peças emprestadas pelos Museus Nacional de Arte Antiga, Machado de Castro, Quinta das Cruzes, Ricardo Espírito Santo, Biblioteca Nacional e inúmeros brinquedos que entretanto foram oferecidos por colecionadores privados. Catálogo editado e uma colecção de postais impressos. Um dos visitantes ilustres, António de Medeiros e Almeida (fundador da Fundação e da Casa Museu Medeiros de Almeida, em Lisboa) confessa “que nunca imaginou que o Museu atingisse tão qualificada categoria e, quanto à exposição relativa à criança, uma colecção tão qualificada e interessante. Êxito total!”</p>

## Exposições organizadas pelo Museu noutras instituições

1977 Maio-Junho	Indumentária dos anos 1900/1910, integrada na exposição “Lisboa nos princípios do século. Aspectos da sua vida e fisionomia na colecção de postais ilustrados da Biblioteca Nacional”.
1977 15 de Maio	Reconstituição de ambiente de fim do século XIX, integrado na exposição de gravuras da Biblioteca Nacional.
1977 Outubro	“Traje” integrada na “Semana de Trás-os-Montes” que decorreu no Casino Estoril.
1978 4 de Maio- Setembro	“Trajes do século XVIII e Império”, no Palácio Nacional de Queluz, inaugurada a 04.05 pelos Reis de Espanha, por ocasião de uma visita oficial. Roteiro dactilografado
1978 Setembro	“Traje Fim de Século.” Colecção do Museu Nacional do Traje, exposta no Palácio Nacional da Pena, em Sintra, organizada por ocasião da reunião do Comité dos Museus de Tecidos e Traje do ICOM e inaugurada a 24 de Setembro de 1978. Roteiro dactilografado.
1978 Setembro	“Mantos Reais”, no Palácio Nacional da Ajuda, em Lisboa, com onze mantos e diversos trajes infantis dos príncipes D. Carlos e D. Luís Filipe, provenientes da Fundação da Casa de Bragança, do Palácio Nacional da Ajuda e do Santuário de Fátima, organizada por ocasião da reunião do Comité dos Museus de Tecidos e Traje do ICOM e inaugurada pelos Secretários de Estado das Finanças e da Cultura a 26.09.1978. Roteiro dactilografado.
1979 Janeiro	“Trajes do Seculos XVIII e Império”, organizada em colaboração com a Secretaria Regional de Educação e Cultura dos Açores, no Museu Carlos Machado, em Ponta Delgada e em Angra do Heroísmo, no Palácio dos Capitães Gerais. Roteiro dactilografado.
1979 Março	“Traje de lã”, apresentação de peças do Museu em lojas da baixa lisboeta, integrada na “Quinzena da lã do Chiado”, em colaboração com o Secretariado Internacional da Lã.
1979 Abril	“Bonecas e Brinquedos”, com 59 peças, apresentada no Museu de Évora. Roteiro dactilografado.
1979 Maio	“A Flor e a Arte”, Colchas de Castelo Branco e Índia, apresentada no Casino Estoril.
1979 Julho	“Traje de Automobilista, no início do século XX”, por ocasião da exposição de automóveis antigos (Clube de Carros Antigos), na Estufa Fria, Lisboa.
1979 Outubro	“Semana dos Açores”, traje micalense.

## Outras Actividades promovidas pelo Museu em datas significativas

1978 21 de Março	Dia Internacional da Árvore, realizou-se um espectáculo de teatro infantil, seguido de plantação de árvores no Parque, em colaboração com o Teatro Independente de Loures e a Secretaria de Estado do Ambiente.
1978 18 de Maio	Dia Internacional dos Museus, “Traje da época de Alexandre Herculano”, ambientes em lojas de Lisboa, apresentados por ocasião da exposição sobre o mesmo tema no Museu Nacional do Traje. (46)
1978 18 de Maio	Dia Internacional dos Museus, realizou-se um espectáculo de danças e cantares timorenses tendo como principal animador João Santos, timorense, antigo professor de liceu em Dili, jardineiro do Parque do Monteiro Mor.
1978 Setembro	Exibição de ranchos regionais, por ocasião da reunião da Comissão de Museus de Tecidos e Traje do ICOM.
1978 1 de Outubro	Dia Internacional da Música, concerto de música clássica.
1979 18 de Maio	Realizou-se um concerto pelo coro de câmara da Escola de Música do Conservatório de Lisboa. Para as crianças que visitaram o Museu, organizou-se um espectáculo de palhaços, seguido de distribuição de gelados, patrocinado pela empresa “Yoplait”.
1979 29 de Abril	Integrado nas comemorações do Ano Internacional da Criança, promoveu-se a exibição de um grupo folclórico e de uma banda infantil, a que se seguiu uma largada de cerca de 200 papagaios de papel, feitos no atelier do Museu por grupos escolares da zona do Lumiar, durante os 15 dias que antecederam a festa.

## Exposições e Empréstimos de peças do MNT a Museus estrangeiros

1977 Novembro- Dezembro	“Exposición del Traje Civil”, apresentada no Palácio de Congressos, em Madrid, integrada no programa “Cultura Portuguesa em Madrid”, promovido pela Secretaria de Estado da Cultura de Portugal, em colaboração com o Ministério da Cultura de Espanha, no âmbito do Acordo Cultural Luso-Espanhol. A exposição foi inaugurada pelos Primeiros Ministros de Portugal (Mário Soares) e de Espanha (Adolfo Suarez). Catálogo impresso.
1978	“Exposition Portugal”, Musée des Enfants (Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris).
1979 Junho	Pavilhão de Portugal na “Terre des Hommes”, Monreal, Canadá.



No final do período em análise, 1974-1979, faziam parte da colecção 12.200 peças oferecidas, 1.380 adquiridas e 1.720 depositadas; entre as ofertas e doações de maior importância, destacamos o guarda roupa do cantor Tomás Alcaide (oferecido pela viúva Asta Rose Alcaide e posteriormente integrado no Museu Nacional do Teatro), uma colecção de brinquedos, oferecida pela Senhora D. Maria Luísa Seixas, trajes raros do sec. XVIII- XIX, oferecidos por descendentes das Famílias Lencastre, Herédia, Passanha Guedes, Palmela e Távora.

A 30 Novembro de 1979 daquele ano, o crítico de arte Manuel Rio-Carvalho mencionava em termos muito elogiosos o que fora a nossa actividade: “Num país, onde alguns museus nacionais estiveram encerrados para obras durante longos anos; onde secções importantíssimas de museus regionais também estiveram fechadas por muito tempo; onde a frequência dos museus, na generalidade é assustadoramente baixa; onde uma *intelligenza* critica os museus em nome da acção da rua, foi inesperado o aparecimento de um novo museu.

Entre muitas coisas veio demonstrar que a tão estafada explicação da falta de verbas, panaceia que pretende justificar todo o marasmo cultural, não é tão absoluta como muitos julgam. É evidente que criar um museu *ab initio* é mais oneroso que abrir um que se encontrava temporariamente fechado. Porém o Museu do Traje foi concebido, criado e aberto ao público enquanto outros total ou parcialmente estavam encerrados por dificuldades de várias ordens. De modo algum isto significa que o citado museu seja menos importante que outros, mas evidencia o dinamismo de Natália Correia Guedes (e da sua equipa de trabalho) que conseguiu criar uma colecção, depois um museu onde está conservada, e por último um centro de interesse cultural sobre o traje e o têxtil.

Neste momento a única secção permanente no Museu é a maquinaria têxtil, fibras e pontos básicos, sendo todo o espaço utilizado para as exposições temporárias, que se realizam num ritmo alucinante para a vida nacional. Assim o visitante deverá informar-se do plano de exposições, pois por muito dinâmico que seja o museu há períodos em que as salas estão fechadas ao público para desmanchar uma exposição e preparar outra. Nos primeiros fins de semana em que o público pode visitar as novas exposições, a afluência é tal que custa a acreditar que se esteja em Lisboa-Lumiar. (...) Numa cidade morna como é Lisboa o Museu Nacional do Traje é um acontecimento que merece ser sublinhado. Aqui ficam as grinaldas de flores (acho os louros capitolinos demasiado neoclássicos) para quem proporciona à população lisboeta local tão importante como este.”

A dinâmica que o Museu ia adquirindo tornou-se de tal modo atrativa que entusiasmou diversos voluntários, dos quais destaco Marionela Gusmão, colecionadora de acessórios de traje, fundadora e editora da revista “Moda e Moda”, colaboradora assídua do Museu, muito criativa, sobretudo na exposição “Traje de Criança e Brinquedos”.

Durante o meu mandato como Directora foram registados no “Livro de Visitantes” os mais significativos elogios, dos quais destacamos o do museólogo Georges Henri Riviére, consultor do projecto de museografia do Museu Calouste Gulbenkian, o de Kenneth Hudson, fundador do Prémio Museu Europeu do Ano, e o de Hugues de Varine, Presidente do Conselho Internacional dos Museus (ICOM) e do Instituto Franco-Português, de Lisboa.

É oportuno aqui destacar que, no princípio da década de 70, assistimos a uma viragem de página muito significativa, em todos os continentes, no que se refere aos objectivos globais dos Museus. Os critérios de selecção e de interpretação das colecções e a comunicação com o público, eram estandarte dos vanguardistas. Os Museus abriam-se definitivamente a todos os públicos.

Um dos primeiros arautos convidados pela DGAC, como conselheiro da UNESCO, para vir a Portugal transmitir esses novos conceitos, foi o sueco Per Uno Agren que indubitavelmente influenciou muitas iniciativas museológicas de âmbito regional, em que se pretendia um

compromisso directo com a comunidade, em todo o processo, de modo a que nunca mais se sentisse excluída mas pelo contrário, verdadeiramente integrada; no nosso País sabíamos que ia ser lento este evoluir e que só conseguíamos as primícias 10 ou 20 anos depois, devido à tradicional iletracia cultural.

Recordo a título de exemplo um episódio ocorrido durante uma viagem a Trás-os-Montes em que acompanhei Per Uno e a sua mulher, expressamente para que ela, especialista em tecelagem manual, pudesse ver *in loco* um “pisão”, junto de um rio. O Presidente da Junta de Freguesia que nos acompanhou, ficou de tal modo impressionado com a importância do “seu” pisão que propôs que se transferisse de imediato para junto da estrada (IC) para evitar que os turistas tivessem que fazer a pé um percurso de 2km aproximadamente... Episódios semelhantes a este sucediam-se sempre que nos deslocávamos ao interior para recolher exemplares de traje popular; o avanço das técnicas industrializadas e a vulgarização dos materiais sintéticos, iam facilitando o nosso trabalho à medida que os trajes genuínos eram guardados no baú das “lojas”.

Na divulgação das colecções do Museu esteve sempre presente a componente didática e pedagógica. Além das legendas em cada peça ou conjunto de peças, o conteúdo das vitrines constava de um painel pedagógico e em “Folhas de sala”, dactilografadas, sempre que não fora obtido financiamento para edição impressa. Com o objectivo de informar e cativar o público, intensificavam-se de ano para ano os contactos com os meios de comunicação social, enviando convites para a *vernissage* de exposições, dois ou três dias antes, acompanhados de *press release*, fotografias de peças de maior destaque, oferta de publicações.

As visitas escolares eram organizadas pelo **Serviço de Extensão Cultural**, sempre acompanhadas pelos respectivos professores, tendo em conta os programas escolares; à 3.ª idade e a deficientes (invisuais, deficientes motores e mentais), era dispensado pelas monitoras um acolhimento específico, sob a orientação de Madalena Braz Teixeira, responsável pelo referido Serviço. Por vezes as visitas eram enriquecidas com expressão dramática, ou a interpretação, num piano de cauda, de pequenos textos musicais da época por ela interpretados. O piano vindo das reservas do Palácio Pimenta, fora depositado pelo Conservatório Nacional. Após a visita, em instalações adequadas, seguia-se a realização de jogos, trabalhos gráficos, representações, etc.

Esta dinâmica contribuiu significativamente para o aumento constante de visitantes anuais que triplicou no segundo ano e atingiu, na década seguinte, maior número do que em alguns dos outros Museus Nacionais. Se em 1977 o Museu registou 7.631 visitantes, no ano seguinte aquele número duplicou - 15.855 visitantes - dos quais 7.600 solicitaram visita acompanhada por monitores.

A fragilidade da colecção do Museu, no que se refere a têxteis e traje, condiciona a permanência de exposições por mais de quatro ou cinco meses; se por um lado este facto pode apanhar inadvertido o visitante, por outro proporciona-lhe uma mudança periódica que o satisfaz. Apenas 1/5 da colecção é exposta ao público estando, no entanto, à sua disposição, para consulta com marcação prévia, arrecadado na **Galeria de Estudo**, situada no primeiro piso da ala Norte. A Galeria com temperatura e humidade controlada, dispõe de armários-roupiões em madeira clara (tola protegida contra insectos xilófagos), de dimensões e formato industrial, com prateleiras ou gavetas amovíveis onde, sempre que possível, se colocam as peças em caixas de cartão não ácido. Embora reconhecendo que poderia ser mais sofisticada em matéria de aproveitamento de espaço e de facilidade de acesso (não faltando modelos para nos inspirarmos como as famosas galerias suíças de Riggisberg, com armários concebidos expressamente para a colecção, com gavetas protegidas por vidros para evitar o manuseamento e outros requintes de arrumação), o financiamento de que o Museu dispunha não suportava tal despesa. Todo o espólio foi inventariado e identificado com etiquetas bordadas sobre fita de nastro.

O Museu Nacional do Traje foi o primeiro Museu português a incluir restauradores, no quadro de pessoal. Uma **Oficina de Restauro de Têxteis** funcionava no 2.º andar do Palácio, sob a

orientação de Maria José Taxinha; às duas competentíssimas restauradoras da fase inicial, Maria Alice Neves Dias e Esmeralda Almeida Madeira, se viria juntar Teresa de Jesus Gonçalves; cumpriam com rigor a orientação dada por aquela prestigiada Chefe da Oficina de Têxteis do Instituto José de Figueiredo, com larga experiência reconhecida internacionalmente.

Esses trabalhos incluíam lavagem, pontilhagem e engomados; em situações extremas, a título excepcional e usando materiais não corrosivos, procediam à impregnação e à colagem. A sua colaboração era imprescindível nos cuidados de montagem e desmontagem de peças, apresentadas em manequins, protegidas por vitrines. É de destacar a recuperação de alguns mantos reais da Fundação da Casa de Bragança, expostos por iniciativa do Museu Nacional do Traje no Palácio Nacional da Ajuda, especialmente os mantos de veludo de seda de final do sec. XIX que estavam aparentemente irrecuperáveis e que “as mãos de fada” (como ficaram conhecidas entre nós) recuperaram com a maior perícia.

A **Biblioteca** foi concebida, logo de início, como espaço polivalente, mobilado e equipado de modo a converter-se em pequeno auditório ou sala de reuniões alargadas; nela se realizou, por exemplo, a reunião do Comité Internacional dos Museus de Tecidos e Traje do ICOM (1978). Além das obras de referência geral e das especializadas nas temáticas do Museu, a Biblioteca inclui estudos sobre museologia, design, história, crítica e filosofia de arte; foi sendo constituída por ofertas, aquisições e permutas com instituições similares nacionais e estrangeiras; inicialmente foi apenas de consulta diária para o pessoal técnico, mas à medida que foram sendo oficializados diversos mestrados em Museologia, a Biblioteca tornou-se de consulta frequente de professores e de estudantes universitários.

Em 1978 uma vez adquiridas as estantes, puderam ali ser colocados 2.162 títulos. Posteriormente a este decénio que descrevo, em 1984, viria a ser doada ao Museu, por Maria José de Mendonça (como reconhecimento do trabalho realizado que conduziria à inauguração do Museu), toda a sua biblioteca de História de Arte e Museologia, por disposição testamentária, de cujo cumprimento me incumbiu, e que consta de 3.240 títulos; o seu nome merece ser ali gravado, não só por este gesto generoso que teve, mas igualmente pela permanente atenção ao projecto, dando sugestões, transmitindo conhecimentos nas matérias, estabelecendo contactos nacionais e internacionais.

A Biblioteca foi um apoio fundamental para que se pudesse iniciar o cumprimento do estipulado nos art.º 3ºd) e 4.º do Decreto fundacional que cria um Centro de Estudos de História e de Técnica dos Tecidos. Por proposta de Manuel Rio Carvalho (Professor de História de Arte da Faculdade de Letras de Lisboa) e com a colaboração de António Henrique de Oliveira Marques, Álvaro Simões, Victor Pavão e Natália Correia Guedes, foi constituído um Grupo de trabalho desde Março de 1974, que reuniu “Documentos para a História do Traje” (antigo e moderno) e elaborou um “Índice de Terminologia de têxteis e Indumentária portuguesa dos séculos XVII e XVIII”. Embora o Grupo se tenha mantido apenas por um curto período, devido ao envolvimento político e à fragilidade de saúde dos três primeiros membros, a sua acção conferiu aos primeiros anos de actividade do Museu, um esquema programático cuja eficácia seria, em tempo, reconhecida.

Dando continuidade ao levantamento de traje medieval, iniciado por ocasião da Exposição no MNAA, a Comissão Instaladora enviou uma circular aos sacerdotes de todas as Dioceses do País oferecendo a colaboração do Museu na classificação de tecidos e traje antigos e pedindo o cumprimento de regras mínimas para que sempre que procedessem à abertura de sepulturas anteriores ao sec. XVIII, não inutilizassem os materiais descobertos - trajes, tecidos e acessórios.

O pessoal que se encontrava ao serviço do Museu e do Parque à data do Decreto fundacional (art.º 10) foi todo integrado em lugares do quadro, mediante lista aprovada pelo Secretário de Estado da Cultura, publicada no Diário da República, independentemente de qualquer formalidade, salvo o visto do Tribunal de Contas; no provimento foi observado o requisito das habilitações legalmente necessárias para o exercício dos cargos. Constaram dessa Lista 11 pessoas.



Posteriormente o “**Quadro de pessoal**” foi preenchido gradualmente por novos elementos, conforme as habilitações que tinham, sendo-lhes proporcionada a frequência de diversos cursos e estágios de modo a disporem de conhecimentos na especialidade e a permitir a futura subida na carreira. Frequentaram os seguintes: Curso de Conservador de Museu (Museu Nacional de Arte Antiga, 3 técnicos superiores), Curso de Tecidos Antigos ministrado por Gabriel Viale (Museu Histórico de Tecidos de Lyon, 4 técnicos superiores, em 1977 e 1978), estágios de monitoras (Museu Nacional de Arte Antiga e Museu Calouste Gulbenkian, 3 elementos). O Museu organizou dois cursos sobre técnicas de fição tecelagem e estampagem, administrado por Maria José Taxinha, para formação das restauradoras e que teve a frequência de vários técnicos de outros Museus com colecções de têxteis.

Estas especializações, no entanto, nunca impediram a polivalência, voluntária e sempre que necessária, formando-se deste modo um grupo coeso, disponível para a interajuda; desenvolveram-se assim verdadeiros laços de amizade que perduram, após décadas, até hoje. Pela leitura de diversa correspondência recebida, nas datas significativas ou noticiando viagens, transparece esse espírito de família; selecionei um postal (não datado) que nessa época nos foi dirigido do Recife, pelo designer Cruz de Carvalho:

“Para a Equipe mais Museológica do Mundo  
Para a Equipe mais eficiente do Universo  
Para a Equipe mais simpática do Cosmos  
Para a Equipe do Museu Nacional do Traje  
Um abração do Irmão Pródigo  
Que em breve regressa \*  
O Artista”

Vêm a propósito recordar um episódio invulgar que ocorreu no final do meu mandato, bem elucidativo da imagem que conseguimos imprimir para o exterior e que revelava dedicação à causa e competência: num fim de tarde, cerca das sete horas, estando já o Museu fechado mas permanecendo ainda alguns a trabalhar, um senhor pediu ao porteiro para ser recebido pela Direcção, sem se identificar. Recebi-o e como o assunto que o preocupava (a demora da Câmara de Lisboa em se pronunciar sobre a recuperação de uma casa de que era proprietário, localizada no Largo Júlio de Castilho, em frente do Museu), tinha também interesse para nós, prometi informar-me junto da Câmara de Lisboa e consultar o respectivo processo. Quando pedi ao Senhor a identificação e os contactos, deu-me o seu cartão de visita: “João Hall Themido, Embaixador de Portugal em Washington”. Despediu-se dizendo que nunca nenhum funcionário público o tinha recebido como naquele dia - sem marcar audiência, sem identificação inicial, fora das horas de trabalho e com tanta solicitude.

O **estado geral de conservação do Palácio Angeja-Palmela** quando foi entregue à Comissão Instaladora para nele se instalar o Museu era, de um modo geral, aceitável; os salões nobres tinham sido restaurados há alguns anos, as infraestruturas sanitárias eram recentes. Assim, foram feitas apenas as obras indispensáveis à transformação de uma Casa nobre, de habitação particular, a Museu, respeitando sempre a traça primitiva do Palácio e definindo intercomunicações entre zonas públicas (salas de exposições, Serviço de Extensão Cultural) e zonas privadas (Gabinetes técnicos e administrativos, Oficina de Restauro, Galerias de estudo). Introduziram-se portas anti-fogo e adquiriram-se equipamentos de comunicação, de segurança e de protecção de incêndio.

No exterior fez-se uma revisão às coberturas, repararam-se muros, rebocaram-se fachadas, limpavam-se cantarias e pintaram-se caixilhos e guardas de varandas. (56) Estas intervenções eram acompanhadas pelo Arq.º Elísio Summavielle, por especial autorização do Eng. João Miguel de Castro Freire, Director Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais.

Paralelamente à organização do Museu foi também da competência da Directora a **gestão do Parque**. Pela primeira vez se afectou a um Museu Nacional uma propriedade rústica de tão grandes dimensões – 11 hectares!

Como na documentação antiga se denominava apenas “Quinta do Lumiar”, propus que se passasse a chamar “**Parque do Monteiro Mor**” em homenagem aos dois importantes Monteiros-Mores que habitaram, na primeira metade do século XVIII, o Palácio onde viria a instalar-se o Museu Nacional do Teatro; refiro-me a D. Henrique de Noronha (Monteiro mor em 1717, filho de D. António de Noronha, 2.º Marquês de Angeja), que pelo seu casamento com D. Maria Josefa de Melo (filha do Monteiro Mor Francisco de Melo) herdou aquele cargo, e a Fernão Telles da Silva (Monteiro Mor em 1728), segundo marido de D. Josefa.

Os dois irmãos Angeja (D. Henrique e D. Pedro, 3º Marquês), dedicaram-se à ciência botânica, o primeiro era responsável “pelas matas, montarias, coutadas e defesa do Reino”, conforme determinava o Regimento do Monteiro Mor, cargo de que era titular, o segundo reuniu no seu Palácio à Junqueira uma das melhores colecções da época e enriqueceu sobremaneira um dos mais afamados jardins botânicos setecentistas, como adiante vamos referir.

O Jardim Botânico (reunindo especiais condições microclimáticas e grande riqueza de recursos hídricos) adquirira grande visibilidade no último quartel do sec. XVIII, graças à acção do seu proprietário, o 3.º Marquês de Angeja, merecendo ser mencionado na documentação coeva ao lado dos jardins botânicos de Sua Majestade, na Ajuda, o de Gerard Devisme, a Benfica, o da Universidade de Coimbra e, no Porto, o de Francisco Biarly.

A partir da segunda metade do século XIX, adquirida a “Quinta do Lumiar” por D. Pedro de Sousa e Holstein, Duque de Palmela, alguns dos melhores botânicos de então foram convidados para dirigir o Jardim, como o suíço Rosenfelder e o ilírio Welwisch, tendo como jardineiro o alemão Otto e o suíço Weist.

Um estudo recente afirma: “Na Quinta dos Duques de Palmela, ao Lumiar cultivavam-se nessa época (1840-50) espécies de *Araucaria*, *Eucalytus* e *Grevillea* e regista-se um dos primeiros exemplares da acácia mimosa (*Acacia dealbata*) de que há notícia em Portugal.”

A partir de Dezembro de 1976 o responsável pelo antigo Jardim Botânico do Marquês de Angeja, foi o Engenheiro Silvicultor Luís Filipe de Sousa Lara, com longa e reconhecida experiência na direcção do Parque Nacional da Pena (Sintra); inicialmente destacado da Direcção Geral dos Serviços Florestais, competiu-lhe não só elaborar o projecto de recuperação do Jardim Botânico (6 hectares) e a gestão global (incluindo a limpeza de matas e de tanques) mas, igualmente, o repovoamento da referida área com espécies arbustivas e arbóreas, a reflorestação da zona arável (5 hectares), a legendagem das espécies mais significativas e a coordenação do Roteiro que se lhe refere, impresso em 1978, onde à data se assinalavam como mais significativas 73 espécies.

Nos Relatórios referentes a 1977 e 1978 descreve-nos minuciosamente em que consistiram esses trabalhos realizados no início da sua intervenção; para valorizar esteticamente o Jardim, foram colocadas em recantos românticos, estátuas de bronze de autores portugueses de renome que pedíramos, em 1976 em regime de depósito, ao Museu Nacional de Arte Contemporânea, como Soares dos Reis, Simões de Almeida, Leopoldo de Almeida. A equipe de jardineiros que formou e orientou era, na sua maioria, constituída por retornados das ex-colónias e foram, reconhecidamente, de uma competência e dedicação ao Parque, inexceláveis.

Um dos primeiros a ser admitido, Hipólito de Almeida Madeira, profundamente traumatizado por ter perdido totalmente uma vida de trabalho em Angola, onde conseguira adquirir e explorar milhares de hectares de terreno agrícola, adaptou-se de tal modo às novas funções que veio a ser em 1977, um “herói”: ofereceu-se para cortar cerca de 5 metros da parte superior do tronco da *Araucaria Heterophylla* que ameaçava secar, devido ao ataque de um fungo. Conseguiu a proeza, com a admiração de todo o pessoal presente, pendurado num helicóptero da Força Aérea e com

o apoio dos Bombeiros. Salvou da infestação progressiva o principal exemplar do Parque, e um dos primeiros plantados no nosso país!

Como consultores, colaboraram o Engenheiro e Arquitecto Paisagista Edgar Sampaio Fontes (Director dos Parques Municipais de Lisboa) que seria o autor do projecto do “roseiral”, em frente da fachada sul do Palácio do Monteiro Mor e o Engenheiro Agrónomo João do Amaral Franco (Professor catedrático do Instituto de Agronomia), contribuindo significativamente para a resolução dos principais problemas; a descrição das espécies inserida no referido Roteiro, foi da responsabilidade de João do Amaral Franco, com a colaboração de Maria da Luz Afonso e de Maria Helena Pereira Dias.

O crítico de Arte Manuel Rio de Carvalho, no artigo que acima citei, aconselha o leitor a fazer “uma visita detalhada ao parque, que encantarà não só o amador botânico mas também o andarilho. Que este deambule ao longo das escadas e dos caminhos, contorne os lagos e entre em zonas selvagens. Todo um encanto de um parque de quinta de periferia está ao seu alcance. Aqueles menos imaginativos e mais timoratos limitam-se a seguir as setas, o que lhes permitirá um passeio sem o perigo de se perderem”.

Além do valor histórico e artístico, quer do Palácio quer do Jardim Botânico, consta do património adquirido pelo Estado, um edifício que embora de pequenas dimensões tem um interesse museológico de excepção – refiro-me ao “1.º pavimento” do projecto de Museu de História Natural que o Marquês de Angeja ambicionou construir no âmbito do seu Palácio ao Lumiar e que devido à sua morte não foi executado na íntegra; nesse vestígio arquitectónico (cujas plantas constam de um caderno, datável de 1782-85) previa-se que se viessem a instalar, ao nível do “1.º pavimento”, as “Casas dos animais” (galinhas, patos, perus, pombos e outros pássaros) dando acesso, por escada interior, ao “2.º pavimento” destinado à instalação do Museu de História Natural.

O falecimento do Marquês de Angeja em 1788 e o desinteresse dos seus herdeiros, inviabilizaram aquela iniciativa que poderia ter sido pioneira em Portugal.

Como vem identificada no referido caderno, **a “Casa dos Animais” foi adaptada a Restaurante**, para benefício dos frequentadores do Jardim Botânico e do novo Museu, iniciando a actividade a 02.10.1978, um ano após a abertura do Museu; o logradouro foi calçadado; por sugestão de Ana Brandão, adquiriu-se mobiliário de bambu e todo o equipamento de cozinha foi oferecido pela Direcção-Geral do Turismo; a exploração foi concessionada a uma empresa privada, funcionando com o Chefe João Cadavez que garantiu refeições diárias de qualidade e as infraestruturas para a realização de eventos sociais de diverso género.

O Restaurante, inesperadamente, ficaria associado a episódios de carácter parapsicológico ali ocorridos, ainda na vigência do meu mandato. Terá sido o ambiente romântico em que o silêncio era apenas interrompido pelo cântico e esvoaçar das aves e pelos mil sussurros da Natureza, que proporcionou esses episódios a alguém mais sensível? Durante dois ou três meses, em 1977, à hora do almoço, entre o Restaurante e a grande escadaria que dá acesso ao Parque, causaram grande perturbação a quem assistiu; “levitações”, “aparições”, “almas do outro mundo”... poderiam ter sido sérios argumentos para promover o Museu em “Palácio Assombrado”, à maneira inglesa, antecipando o sucesso do “Harry Potter”.

As “aparições” eram em geral da “Senhora Marquesa” (antiga proprietária do Palácio, falecida em 1969) que subia a escadaria, (elegantemente vestida e de porte nobre), falando com o seu forte tom de voz (confirmado pelo Senhor Eduardo), admoestando todos pela ocupação do seu Palácio, profetizando o futuro da Direcção e denunciando segredos comprometedores de vários funcionários.

Devido ao pânico que causou esta situação nos assistentes, (pessoal do Museu, visitantes e clientes do Restaurante), optámos por pedir um diagnóstico clínico ao Serviço de Psiquiatria



do Hospital de Santa Maria, que ali se deslocou e entrevistou quem entendeu, dado ter sido ineficaz o acompanhamento disponibilizado à “possessa” (uma cozinheira que ali trabalhava) pelo Pe. Decker S.C.; a conselho do psiquiatra daquele Hospital, António Barbosa, a cozinheira foi transferida para outro local e tudo voltou à serenidade habitual. Passada uma década o Museu foi considerado “caso de estudo”, de muito interesse, apresentado pela referida equipa médica num Congresso da especialidade que decorreu em Lisboa, no Hospital de Santa Maria, tendo-se ali deslocado alguns participantes.

Reconhecendo “a qualidade da iniciativa obtida com reduzidos meios, o espírito criativo que lhe dera origem e a exemplar coesão do grupo de profissionais nele empenhado”, o Conselho da Europa, em Março de 1978, atribui ao Museu uma “Menção Especial” (*ex aequo*) do **“Prémio Museu Europeu do Ano”** (EMYA). Seria o primeiro Museu português a receber tão honroso reconhecimento.

Na introdução à brochura do “Prémio” referente a 1978 (p. 8) lemos: “...fizemos o possível por distinguir os novos concorrentes e para seleccionar os que parecem virados para o futuro mais do que para o passado. (...) Atribuímos muita importância ao modo como os candidatos utilizam os recursos postos à sua disposição, os que traduzem um espírito de empreendimento e os que provam sentido de responsabilidades sociais. As simples qualidades profissionais e técnicas nunca foram consideradas suficientes”. Especificamente, sobre o MNT, elogia, no Livro de Visitantes “... a presença de uma secção técnica pouco comum num museu de têxteis o que indica a tendência internacional para rejeitar as repartições tradicionais”; no final afirma: “É interessante notar que o MNT não acredita nas exposições permanentes que, na sua opinião, deterioram os tecidos. Os visitantes podem, por conseguinte, estar atentos a mudanças periódicas na apresentação das galerias e são encorajados a fazer visitas frequentes”.

A partir de 1979 fui convidada para ser Correspondente Nacional do dito Prémio, função que mantive durante 24 anos, até final de 2002; tive como principal função visitar anualmente cerca de uma dezena de candidaturas portuguesas ao “Prémio”, das quais seleccionava, apresentava e defendia as que reuniam condições para serem nomeadas (cerca de 50, durante o referido período) e eventualmente vencedoras. Seguiu-se a visita a estes Museus, acompanhada pelo Presidente do Prémio, Kenneth Hudson, (personalidade notável e sobejamente conhecido em Museus e nos meios de comunicação social europeus) ou por membros da Direcção, como Jean Favière (Strasbourg), Wim Van der Weiden (Amsterdam), ou Máximo Negri (Milão).

Quando em 1993, organizámos a cerimónia solene de atribuição anual dos Prémios, em Guimarães, antecedida por visitas à região e ao premiado Museu Agrícola do Vairão (Vila do Conde), promovemos uma edição bilingue de todas as candidaturas portuguesas entre 1978 a 1991.

É evidente que qualquer especialização para ser eficaz deve acompanhar o desenvolvimento de estudos e experiências com periodicidade regular, não só a nível nacional, como as de âmbito internacional, estabelecendo o diálogo com instituições e colegas da mesma especialidade; assim se procedeu a partir das primeiras actividades que conduziram à organização do Museu. Graças aos contactos formalizados por Maria José de Mendonça, passei a integrar, a partir de 1973 o **Centre International d’Etudes des Textils Anciens (CIETA)** e a partir de 1974 o **Comité dos Museus de Tecidos e Traje do Conseil International des Musées (ICOM)**, participando anualmente nas reuniões e Assembleias Gerais e em todas as iniciativas que constavam dos respectivos programas de âmbito técnico (visitas a Museus, Palácios e a colecções particulares) ou cultural (recepções, concertos, bailados, opera) e que decorreram em Riggisberg CIETA/73, Copenhague ICOM/1974, Lyon CIETA/1975, Moscovo e Leninegrado ICOM/1977, Lisboa ICOM/1978 e Nuremberg ICOM/1979.

A Reunião do Comité Internacional dos Museus de Tecidos e Traje do ICOM que decorreu de 22 a 27 de Setembro de 1978, no Museu Nacional do Traje, teve a participação de 26 membros

especialistas de 17 países (europeus e asiáticos), assim como de 20 observadores de vários museus de Portugal, além da equipa técnica do próprio Museu.

Nessa ocasião, o MNT propôs a quatro Museus de Lisboa (Museu de Arte Antiga, Museu Calouste Gulbenkian, Museu de Etnologia e Museu de Arqueologia), a organização de exposições subordinadas respectivamente aos seguintes temas: “Colchas bordadas”, “Tecidos da colecção Calouste Gulbenkian” e “Maquinaria Têxtil.” O Museu de Arqueologia apresentou “O Traje, do Neolítico à Romanidade” que “se revestiu de duplo interesse não só por trazer ao Museu uma dinâmica cultural que anteriormente não logrou atingir, como por mostrar ao público peças raras que nunca estiveram expostas”. Igualmente, por essa ocasião, organizou no Palácio Nacional da Ajuda a exposição “Mantos Reais. Colecção da Fundação da Casa de Bragança”. No dia 24.09, integrado no programa dessa reunião, exibiram-se no Museu três ranchos regionais (Vila Praia de Âncora, Grupo Académico de Santarém e Rancho da Nazaré).

A Presidente da Comissão, Jenny Schneider (Directora do Museu Nacional Suíço), registou o acontecimento nos seguintes termos: “O Encontro consistiu em sessões de trabalho, em que os membros leram as suas comunicações sobre história do traje e organização de Museus. Foi dado igualmente muito relevo às visitas ao Museu e à sua galeria de Estudo, exposições de têxteis e Traje organizadas propositadamente para esta ocasião em Palácios e Museus de Lisboa e arredores, não esquecendo a visita à oficina de restauro de têxteis do Instituto José de Figueiredo. Os membros foram excelentemente recebidos com amável hospitalidade, numerosa e óptima documentação e catálogos.”

Na sequência dessa reunião do Comité do ICOM, que decorreu no Museu Nacional do Traje, a Prof.<sup>a</sup> Kaoru Tanno que nela tinha participado, convidou o Museu para ser membro da **International Association of Costume (Tóquio)** a que aquela Professora da Universidade de Saitama (Urawa, Japão) presidia. Em 1983 (Julho) foi-me dirigido pela Prof.<sup>a</sup> Kaoru, a título pessoal, um convite para visitar Quioto e Osaka e participar no II Congresso de Traje Asiático, em Tóquio, onde apresentei uma comunicação sobre “Traje português na época das grandes Descobertas.”

Adquirindo prestígio internacional, o Museu passa a constar de programas oficiais; de destacar, a visita da Primeira Ministra Maria de Lourdes Pintassilgo, a 25 de Outubro de 1979, que escreve no Livro de Visitantes, a seguir ao seu nome: “descobri maravilhas aqui! Vim acompanhada de Amadou M’Bou (Director-Geral da UNESCO)”.

O projecto acima descrito começou por ter um carácter pessoal, com objectivos académicos, apresentado como dissertação final do Curso de Conservador de Museu, intitulada “Organização de um Museu de Indumentária em Lisboa”; evolui, numa segunda fase, para uma iniciativa estatal, promovida por um Museu Nacional, confinada a uma exposição temporária “O Traje Civil em Portugal”, recaindo a responsabilidade da organização na conservadora do Sector de Artes Decorativas; finalmente concretiza-se e adquire contornos oficiais, de nível Nacional, integrando um escol de profissionais licenciados em História, Filosofia, Artes Decorativas, Agronomia, que se viriam a revelar da maior eficácia, no desempenho das funções que lhe foram atribuídas.

Foi o primeiro Museu da especialidade em Portugal e o primeiro a ganhar, *ex aequo*, o “Prémio Europeu do Museu do Ano”. Por estes factos, suscitou o interesse de outros para actividades congéneres a partir de então iniciadas, como o Museu do Traje de Viana do Castelo e o Museu de Lanifícios da Covilhã e abriu caminho para outras candidaturas também premiadas. De tal modo contribuiu para o reconhecimento de bordados e rendas como “artes decorativas” que este ano de 2020 decorreu pela primeira vez, numa exposição de Sarah Afonso, organizada pelo Museu Nacional de Arte Contemporânea, a referência à sua criatividade e valor nestas áreas; certamente se seguirá uma exposição sobre os trabalhos, em grande parte inéditos, da pintora Clementina Carneiro de Moura, nome igualmente reconhecido na pintura modernista portuguesa.

Decorridos dez anos sobre os primeiros passos para a criação do Museu entreguei à minha sucessora, Ana Machado Brandão, a 18 de Outubro de 1979, a Direcção de uma instituição que preenchia todos os requisitos inerentes ao cumprimento das funções exigidas:

- oficializado, pelo Decreto Lei n.º 863 de 23.12.1976, com o devido Orçamento do Estado;
- dispondo de quadro de pessoal, preenchido com técnicos competentes, produtivos, dedicados e com bom inter-relacionamento;
- com objectivos definidos e lançamento de projectos a que a nova Direcção daria continuidade;
- com prestígio profissional e experiência comprovada de realizações, de várias temáticas e contextos, no Museu, interna e externamente;
- dispondo de contactos quer na comunicação social quer junto de colecionadores, imprescindíveis a um museu que vive essencialmente de ofertas;
- com projecção internacional - Membro do Conseil International d'Études des Textils Ancien (CIETA, Lyon), da International Association of Costume (IAC, Tóquio) e do International Council of Museums (ICOM, Paris).

Ao País entreguei o meu contributo para a preservação de um património até então esquecido, ou mesmo desprezado, o Traje, para a recuperação e a digna reutilização de um Palácio, para a abertura ao público de uma das principais zonas verdes de Lisboa e para a promoção de actividades culturais, obtidas com um mínimo de recursos, numa época crítica, sobre todos os aspectos.

Não só promoveu exposições dentro e fora de portas com as suas próprias colecções, num ritmo inusual para a época, como acolheu as de outras áreas. Recordo a entrega ao Museu (a 16.12.1976), a título de depósito, da documentação do Sindicato dos Artistas de Teatro e a importante exposição - "A Companhia Rosas e Brazão" - passo decisivo para a criação do Museu Nacional do Teatro (inaugurado em 1985), tal como, durante meses esteve primeiro em depósito e em seguida exposta no Museu Nacional do Traje, a colecção de Armaria Portuguesa com vasto espólio que, posteriormente, tanto valorizou o Museu Militar.

Estou certa que as quatro décadas de gestão deste Museu que se seguiram a 1980, virão a ser objecto de estudo, para que se complete na História o valor da obra, em criatividade, em dedicação e em competência, no respeito pela Cultura e pela Natureza a que um pequeno número mas muito significativo de colaboradores se dedicou, durante a primeira década de gestação e de existência.

Os agradecimentos são devidos a todos quantos ajudaram a construir este sonho:

- ao Victor Pavão dos Santos, Inspector das Belas Artes, que desde o primeiro momento apoiou e defendeu o projecto, com entusiasmo e competência, considerando-o seu, junto da Direcção-Geral dos Assuntos Culturais e demais instituições onde decorreram os trâmites conducentes à oficialização do Museu;
- à Ana Maria Brandão, que acompanhou toda a montagem e a quem entreguei a Direcção do Museu, a partir de Março de 1980, confiando-lhe a continuidade dessa obra que também foi dela.
- à Madalena Braz Teixeira, à Clara Vaz Pinto e a José Carlos Alvarez que aceitaram o desafio de lhe suceder, usando de novas estratégias que permitiram, com discernimento, atravessar graves épocas de crise financeira e de degradação do Palácio;
- à Maria José Taxinha, eximia orientadora da "Oficina de Tratamento de Tecidos";

- ao Luís Filipe de Sousa Lara, que assumiu, com dedicação e competência, a responsabilidade de recuperação do Parque do Monteiro Mor;
- à Marionela Gusmão, voluntária que nos ajudou a apresentar as mais significativas colecções;
- a todos os doadores, aos funcionários e aos voluntários que colaboraram na organização do Museu Nacional do Traje e na recuperação do Parque do Monteiro Mor; sem os seus contributos, não teria sido possível o enriquecimento do espólio, a realização de sucessivas exposições e eventos, o renovado interesse do público.

Destaque especial merece evocar a memória de Maria José de Mendonça, museóloga exigente, professora do Curso de Conservador, Directora dos Museus em que se forjaram os primeiros passos do Museu do Traje – Museus Nacionais dos Coches e de Arte Antiga - cuja atenção e amizade que sempre me dispensou, explicam em grande parte o compromisso que assumi para a fundação do Museu.

Sem o patrocínio da Fundação Calouste Gulbenkian, as viagens de estudo a Museus da Europa não teriam sido possíveis e por esse motivo estou muito grata a José de Azeredo Perdigão que nunca questionou qualquer pedido, elogiando e estimulando sempre as nossas actividades.

De igual modo estamos gratos à proprietária do Palácio e Quinta do Lumiar que disponibilizou tão importante património durante um ano, a título gratuito, sem que ainda houvesse qualquer compromisso de compra pelo Estado, para nele se começar a instalar o futuro Museu e a recuperar o Parque; graças à rara sensibilidade cultural da Senhora D. Isabel Juliana de Holstein Beck Campilho, à sua generosidade e à total confiança em nós depositada, foi possível concretizarmos o projecto do Museu, com as características de qualidade exigidas.

Prestamos justa homenagem ao Director Geral dos Assuntos Culturais, João Manuel Bairrão Oleiro e aos seus homólogos sucessores, Ruben Andersen Leitão e João José Cochofel, assim como às personalidades políticas que na época exerciam a tutela da Cultura que nos incentivaram desde a primeira iniciativa pública que conduziria ao nascimento do Museu – os Secretários de Estado Augusto de Athaide, João de Freitas Branco e David Mourão Ferreira.

O motivo que justificou a minha decisão de dar por finda a comissão de serviço como Directora do Museu e de conseqüentemente aceitar o cargo que passei a exercer, a partir de 18 de Outubro de 1979 - o de Directora Geral do Património Cultural - está bem explícito nas palavras proferidas pelo Secretário de Estado da Cultura, Doutor Helder Macedo, no dia do acto de posse: “Senhora Directora-Geral, a sua nomeação é um passo concreto no sentido de se estabelecerem as indispensáveis bases sólidas para a criação do organismo vasto e poderoso que todos nós desejamos, para que possa defender e fomentar, no mais alto nível de eficiência, o nosso ameaçado Património Cultural.” ♦

5 de Outubro de 2021

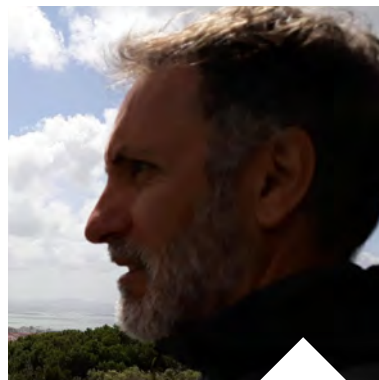
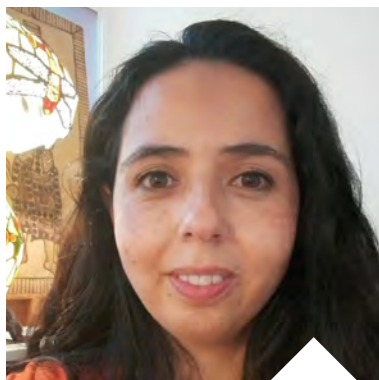
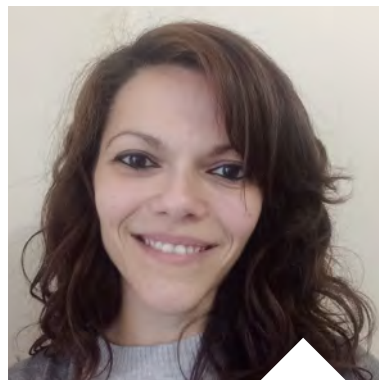


# *Em Foco*

## *As Colecções extra-europeias*



# Património científico colonial num tempo pós-colonial. As coleções antropológicas e fotográficas do Instituto de Investigação Científica Tropical



*Ana Godinho, Catarina Mateus, Catarina Simões, Marta Costa, Rogério Abreu  
Museu Nacional de História Natural e da Ciência da Universidade de Lisboa*

---

*The anthropological and photographic collections of the Tropical Scientific Research Institute were, mainly, assembled during several scientific missions to the former Portuguese colonies in Africa and Asia. Thousands of objects and artifacts were collected and thousands of photographs were taken, which were, officially, intended to characterize “Man, his way of live and sacred rituals”. This paper aims to reflect on the colonial heritage in museums, in the light of several concepts that place the decolonization of museums at the heart of the debate. The focus is on the importance of furthering a collaborative and inclusive work with the communities of origin of these collections.*

---

## Introdução

Em 2015, com a extinção, por fusão, do Instituto de Investigação Científica Tropical (IICT) e a integração de grande parte do seu património na Universidade de Lisboa, o Museu Nacional de História Natural e da Ciência (MUHNAC) tornou-se no museu português com o mais vasto e significativo acervo de coleções científicas coloniais (Casanova & Romeiras

2020, 2). As Coleções Históricas e Científicas do IICT foram constituídas no âmbito de missões científicas realizadas nas antigas colónias portuguesas, promovidas pela Junta de Investigações do Ultramar e organismos antecessores, entre o último quartel do século XIX e as descolonizações ocorridas em 1975. Estas coleções são fontes imprescindíveis para o estudo da história de várias áreas científicas e tecnológicas, bem como para o estudo da política científica colonial desse período (Castelo 2021). À luz dos debates que hoje mobilizam setores da política, da cultura e do património, é imperativo refletir sobre a forma como estas coleções são estudadas e apresentadas aos públicos, assumindo-se de forma clara o contexto histórico de dominação e, muitas vezes, de violência em que os objetos que lhes estão associados foram utilizados ou reunidos, e adotando estratégias inclusivas e inovadoras de modo a alcançar novos conhecimentos sobre as mesmas. Neste artigo apresentamos o trabalho que a equipa do MUHNAC tem desenvolvido nos últimos anos e que planeia prosseguir com as coleções de etnografia, arqueologia e fotografia, à luz das atuais abordagens problematizadas pelas ciências sociais e das novas práticas museológicas relativas ao património colonial e à herança e memória do colonialismo.

A história do IICT é indissociável da história do último império colonial português<sup>1</sup>. No final do século XIX, num contexto internacional de fervor imperialista e reforçado interesse europeu em África, vários países, entre os quais a Grã-Bretanha, a França, a Bélgica, ou a Alemanha, disputavam o domínio de territórios africanos. Este período, que é comumente referido como de “corrida a África” ou “partilha de África”, teve o seu momento mais emblemático na famosa Conferência de Berlim (1884-1885), em que diversos países europeus e os Estados Unidos da América se reuniram para decidir como dividir e partilhar grande parte do continente africano. Nesta conjuntura, o conhecimento científico e técnico foi instrumentalizado pelos países europeus colonizadores, por um lado, como uma forma de legitimar as suas pretensões relativamente a territórios em disputa, e por outro, para potenciar a exploração económica de territórios efetivamente colonizados<sup>2</sup>. É neste contexto geral que se inscreve, em 1883, a criação da Comissão de Cartografia. Integrada no Ministério dos Negócios Estrangeiros e do Ultramar, a Comissão conheceu vários nomes, reformas e atribuições ao longo da sua existência de mais de cem anos<sup>3</sup>. Os seus objetivos contemplavam proceder ao estudo geográfico dos territórios coloniais, tendo participado também em negociações diplomáticas com outros países europeus para a definição e demarcação de fronteiras em África (Santos 2006). Esta manteve-se a sua principal função até meados da década de 1940. A partir de 1936, e sobretudo nas décadas de 1940 e 1950, já enquanto Junta de Investigações Coloniais (JIC), alargou os seus horizontes de ação a outros campos do saber. Assim, foram promovidas missões antropológicas e antropobiológicas, zoológicas e botânicas, entre outras, com vista a um mais amplo reconhecimento científico das colónias.

As coleções de etnografia, arqueologia e fotografia foram constituídas, como referimos, no âmbito destas missões científicas. As suas origens, a pesquisa desenvolvida e os resultados foram indelevelmente influenciados e marcados pelo pano de fundo colonial. A ciência que instituições oficiais dos países colonizadores, como a JIC/JIU, no caso de Portugal, promoviam e produziam sobre as colónias tinha como objetivo último contribuir para o sucesso da colonização, e garantir uma exploração produtiva daquelas, em benefício da metrópole. Neste sentido, parte significativa dos estudos de antropologia, na origem das coleções arqueológicas e etnográficas, tinham como principal desígnio aferir as “características somáticas e possibilidades psicofísicas dos diferentes povos e tribos coloniais”



– com vista à identificação dos indivíduos mais e menos aptos para o trabalho, numa lógica de rentabilização dos recursos humanos das colónias que igualava a rentabilização dos recursos naturais –, visando ainda coligir informações com vista a otimizar a administração das populações dominadas (Castelo 2012). Em suma, cimentar a agenda política do colonialismo português.

Com o desmantelamento formal dos impérios coloniais e o surgimento da teoria e dos estudos pós-coloniais, começaram a ser questionadas as narrativas vigentes sobre o imperialismo, o colonialismo e os seus legados, até então sempre interpretados sob o ponto de vista dos colonizadores. Como resultado, sobretudo nas últimas décadas, os museus do chamado “Norte Global” têm sido instados a refletir de forma crítica sobre as suas coleções e a repensar as práticas e discursos que adotam em relação às mesmas. Inicialmente, este processo verificou-se sobretudo em museus etnográficos, que, devido às especificidades das suas coleções – grande parte das quais reunidas no âmbito de atividades imperialistas – lidam diretamente com questões relacionadas com a representação do “outro” não europeu, sendo por esse motivo particularmente evidente a necessidade de adotarem uma perspetiva pós-colonial (Castelli, 2019). Nos últimos anos, a discussão estendeu-se a todos os museus com objetos reunidos em contexto colonial, como os museus de arte, ou os de história natural, estes últimos, é importante notar, com coleções que convocam questões centrais para a compreensão dos diversos legados do colonialismo, desde o contributo dos impérios para a exploração predatória e abusiva dos recursos naturais extraeuropeus, ao caráter marcadamente eurocêntrico da ciência produzida sobre o mundo natural, que tende a não reconhecer os contributos e perspetivas de agentes não europeus<sup>4</sup>. São vários os museus internacionais de referência que, recentemente, e de forma mais ou menos mediatizada, procederam a uma adaptação não só dos seus discursos expositivos, mas também das práticas que adotam no estudo e tratamento das suas coleções. O Tropenmuseum (Amsterdão), o Museu Etnográfico de Estocolmo, o AfricaMuseum (Tervuren), o Pitt Rivers Museum (Oxford), os Museus de História Natural de Londres e de Berlim são exemplos a destacar que refletem estratégias diferenciadas no modo como passaram a interpelar as suas coleções.

À incorporação do IICT na Universidade de Lisboa seguiu-se um momento de especial galvanização e mediatismo do debate em torno do património colonial e da necessidade de se descolonizar os museus, motivado em parte pelo conhecido discurso de Emmanuel Macron na Universidade de Ouagadougou (Burkina Faso), em que o presidente francês assumiu como prioridade para os cinco anos seguintes a restituição, temporária ou definitiva, de artefactos africanos aos seus países de origem (Macron 2017); subsequentemente, encomendou aos académicos Felwine Sarr e Bénédicte Savoy um relatório sobre esta questão (Sarr & Savoy 2018). Pouco depois, a Associação dos Museus Alemães publicou a primeira versão das suas orientações práticas para o tratamento de coleções provenientes de contextos coloniais (Deutscher Museums Bund, 2021).<sup>5</sup> Ambos os documentos são, hoje, contributos incontornáveis para o debate e o estudo desta temática. Neste quadro, o processo de requalificação do património do IICT no MUHNAC foi marcado por um entendimento da necessidade de se refletir sobre estas coleções, incentivando novas leituras, críticas, multiperspetivadas e mais inclusivas, e procurando implementar as atuais recomendações internacionais. Desde 2018 que está em curso o aprofundamento da pesquisa de proveniências das coleções de etnografia recolhidas no âmbito das missões científicas a Angola, Moçambique, Guiné-Bissau e Timor-Leste, bem como a identificação preliminar dos objetos histórica e culturalmente sensíveis através de uma checklist elaborada para



este fim. A par destes levantamentos, têm sido estabelecidos contactos com associações de migrantes e de afrodescendentes com vista não só a aumentar o acesso a estas coleções, promovendo a diversificação de públicos, mas sobretudo procurando o desenvolvimento de perspetivas e narrativas mais diversas e participadas sobre este património.

### **As coleções de arqueologia e etnografia das missões antropológicas**

As coleções de arqueologia e etnografia do IICT foram constituídas entre 1936 e 1975, tendo a maioria dos objetos sido reunida pelas missões antropológicas organizadas às antigas colónias portuguesas de África e da Ásia. Oficialmente, estas missões tinham como principal foco o “conhecimento do Homem” e a recolha de dados antropométricos sobre as populações locais (imagem 4). Foram dirigidas sobretudo por antropólogos físicos, com formação na área das ciências naturais, nomeadamente Joaquim R. dos Santos Júnior (1901-1990), do Instituto de Antropologia da Universidade do Porto, em Moçambique; Amílcar Magalhães Mateus (1911-1996?), zoólogo de formação e professor na mesma universidade, na Guiné-Bissau; e António de Almeida (1900-1984), médico e membro da JIU, em Angola e Timor-Leste.

A recolha de artefactos arqueológicos e etnográficos tinha um carácter secundário face aos objetivos principais destas missões; ainda assim, foram recolhidos e trazidos para Lisboa milhares de objetos que ainda hoje são objeto de estudo. Esta recolha era efetuada diretamente no local pelas equipas, ou através da informação coletada e transmitida pelos administradores de postos, missionários e outros agentes locais. Não era, pois, uma recolha organizada e sistemática, mas fruto de achados fortuitos em contexto de obras, informações transversais e ofertas<sup>6</sup>, que se traduzem, ainda assim, num espólio de grande relevância patrimonial do ponto de vista quantitativo e qualitativo. Assim, na coleção de arqueologia do IICT encontram-se contabilizados cerca de 28 mil artefactos, líticos na sua maioria, resultado de prospeções e de pequenas escavações arqueológicas<sup>7</sup> (imagem 8); em relação à coleção de etnografia, contamos aproximadamente 870 objetos de várias categorias, como adereços e objetos de adorno, objetos de uso ritual, máscaras (imagem 6), instrumentos musicais, escultura, cestaria, etc. O IICT tem, ainda, à sua guarda um conjunto de 16 mil cartões com amostras de sangue de diferentes grupos étnicos, recolhidas durante as missões antropológicas a Angola, Timor-Leste e São Tomé e Príncipe.<sup>8</sup>

### **As coleções de fotografia**

As coleções de fotografia do IICT constituem um relato visual das missões científicas realizadas nas colónias portuguesas. As primeiras fotografias datam de 1890 e vêm até ao período pós-independências, sob a designação de “missões de cooperação científica”. Das 32 coleções já identificadas até ao momento, apenas três se inscrevem no último período.

Numa primeira fase, a fotografia documenta os trabalhos de geodesia e de demarcação de fronteiras; a partir de 1936, alarga o âmbito de estudo às missões geográficas, geo-hidrográficas, antropológicas, botânicas, e zoológicas<sup>9</sup>; nas décadas de 1950 e 1960 surgem as missões impulsionadas pelos planos de fomento do Estado Novo, cuja investigação era especialmente vocacionada para a exploração económica de recursos naturais: estudos de biologia marinha, florestais, agronómicos, de defesa fitossanitária, pedológicos, geológicos, arquitetónicos, económicos, etc.

Até à década de 1970, a fotografia é integrada em relatórios técnicos e publicações científicas. A partir daí, a existência de fotografia nos arquivos do IICT reduz-se substancialmente, presumindo-se que tenha assumido um papel mais pessoal e permanecido nos arquivos privados dos investigadores<sup>10</sup>.

As fotografias documentam não só os trabalhos de campo durante as missões científicas, mas também o trabalho de investigação e de laboratório, de análise dos dados recolhidos, reuniões, colóquios, comemorações e eventos. Têm uma natureza de reportagem e registo, permitindo, nalguns casos, reconstituir os vários aspetos do trabalho das equipas, e abarcando, noutros casos, a envolvência, os lugares e as comunidades com que se cruzaram. A possibilidade de realizar cruzamentos e relações da fotografia com a restante documentação escrita e publicada, bem como com as outras coleções científicas do IICT, nomeadamente os instrumentos científicos, objetos etnográficos, amostras recolhidas em campo, entre outros, permite uma visão e estudo mais holístico destas missões.

Dado o período alargado de produção fotográfica, o acervo contém mais de 140 mil fotografias, constituindo uma fonte de informação sobre o modo como a ciência foi produzida em Portugal e nos territórios colonizados durante os finais do século XIX até finais do século XX, e que reflete a história do poder colonial exercido e legitimado pela ciência.

### **E agora? Perspetivas do trabalho em curso**

Em meados de 2018, o documento que a Associação dos Museus Alemães preparou com recomendações sobre o tratamento de coleções coloniais assinala a responsabilidade social, política e ética de os museus examinarem de forma crítica as coleções de contextos coloniais que têm à sua guarda. Um elemento essencial para esta análise crítica é, primeiramente, o reconhecimento do carácter sensível destas coleções; por outro lado, é também fundamental destringir os diferentes níveis de sensibilidade associados a tipologias de objetos distintas, de forma a adequar as práticas e os discursos relativos aos mesmos. Deve considerar-se como “historicamente sensível” qualquer objeto ou coleção adquirida ou produzida em contexto colonial, na medida em que a sua aquisição, utilização ou produção envolveu frequentemente o uso da força, ou promoveu/reforçou o estabelecimento de relações de domínio e dependência; para além disso, muitos destes objetos refletem e veiculam ideias coloniais, racistas, ou discriminatórias, devendo, por isso, a sua história e natureza ser analisada e transmitida de forma cuidada pelos museus. Também fundamental é a identificação de objetos e coleções “culturalmente sensíveis”, categoria que diz respeito não ao contexto de produção do objeto, mas ao significado que possa ter para as comunidades de origem; assim, objetos cerimoniais ou religiosos, bem como quaisquer tipos de restos humanos, e por vezes também imagens de pessoas registadas em fotografia ou vídeo, devem considerar-se como “culturalmente sensíveis” e potencialmente problemáticos. Com frequência, estes objetos são sujeitos a normas específicas de manuseamento ou a restrições de acesso nas suas comunidades de origem, podendo mesmo ser considerados perigosos, sendo imprescindível que se faça a sua identificação e que se estabeleçam procedimentos adequados para o seu tratamento, descrição e disponibilização aos públicos, num processo colaborativo e de envolvimento ativo com as comunidades de origem (Deutscher Museums Bund, 2021). Uma vez que todas as coleções do IICT são historicamente sensíveis, contendo as coleções das missões antropológicas e os arquivos fotográficos associados um volume considerável de

objetos/documentos culturalmente sensíveis, que já se encontram identificados, de seguida apresentamos alguns dos problemas com que o Museu se depara na sua gestão, e também algumas das estratégias adotadas para a sua interpretação e disseminação.

As coleções histórias e científicas do IICT têm sido alvo de tratamento continuado desde 2005<sup>11</sup>, com o objetivo de melhorar a gestão e o acesso ao património. Inicialmente focado na conservação e acesso, este trabalho permitiu a disponibilização ao público de um grande volume de imagens, objetos digitais e metadados, através do repositório digital ACTD<sup>12</sup>, o que levou a um aumento do interesse nacional e internacional pelo estudo destas coleções.

O tratamento continuado conduziu também a uma perceção sobre o carácter problemático da disponibilização destes objetos e documentos fotográficos, bem como os significados e usos que podem potenciar. Com a passagem destas coleções para o contexto do museu, cuja missão se dirige a um público heterogéneo, o seu estudo passou a suscitar outro tipo de questões que importa registar. Como divulgar e expor estas coleções, e como definir prioridades de tratamento e acesso? Como disponibilizar as imagens consideradas mais sensíveis de retratos, de nudez, da dimensão do sagrado? Como reinterpretar estes contextos? Como fazer a comunicação destes objetos e promover o debate com os mais variados públicos? De que forma se deve posicionar o museu para que não seja apenas um repositório de coleções com origens complexas e perturbadoras?

Respostas lineares a estas questões estão por dar. Mantém-se a reflexão, o questionamento, a aprendizagem, e a total abertura ao debate; o estudo das experiências conhecidas de outros arquivos e museus é também fundamental. A articulação das dimensões arquivística e museológica, que o património do IICT combina, multiplica as possibilidades de análise e leva-nos a uma reflexão mais plural. O arquivo proporciona a sistematização e organização de uma grande massa documental, com várias tipologias de fontes que se interligam<sup>13</sup>, sem as quais se perderia toda uma sequência factual. Simultaneamente, salvaguarda a organização original, e documenta o contexto de produção e a história administrativa e custodial, permitindo a investigação multidisciplinar. Num outro plano, o objeto museológico, quando exposto, chega a vários tipos de público, explorando e interligando histórias dentro da narrativa concebida, o que proporciona outras leituras e perspetivas de análise, trazendo novas camadas de conhecimento.

Numa perspetiva de tradição arquivística, no que respeita à divulgação das coleções de fotografia, a opção tem sido a de transcrever as legendas originais, independentemente do conteúdo sensível que possam ter, ou das perspetivas e ideias problemáticas que possam veicular, sendo esse conteúdo publicado online com a ressalva de que se trata das descrições originais, sem qualquer interpretação ou alteração. Contudo, quando iniciámos o tratamento da documentação fotográfica das missões antropológicas, a problematização da forma como a sua disponibilização é feita tornou-se mais imperativa, dadas as questões éticas particulares que levanta. O foco destas missões assentava no estudo “bioétnico” (DL 34 478), através do “reconhecimento geral dos grupos étnicos de cada colónia, seus indivíduos, sua sistematização e definição das suas condições de vitalidade”<sup>14</sup>, através da recolha de dados antropométricos e serológicos. O registo fotográfico constitui um apoio visual aos trabalhos de catalogação e categorização de pessoas realizados pelas equipas de investigadores, alinhados com uma antropologia naturalista colonial, que se afastava da antropologia do norte da Europa, sobretudo no pós II Guerra<sup>15</sup>.

Estas fotografias configuram conjuntos seriados de retratos de indivíduos, de frente e

perfil (imagens 1 e 2); fotografias de medições antropométricas (imagem 4), de recolha de amostras de sangue (imagem 3), de pormenores de deformações, de tatuagens, escarificações, modificações intencionais de dentes<sup>16</sup> (descritas como mutilações). As fotografias das missões antropológicas e etnológicas foram arquivadas, não pela ordem da sua produção, mas tematicamente, por categorias estabelecidas originalmente pelos cientistas: categorias que remetem para “tipos” (i.e., grupos étnicos), e em menor escala, para temas como “religião”, “habitação”, “indumentária”, “mutilações”, “adornos”, “vida na missão”. Por este motivo, o arquivo fotográfico das missões antropológicas, em particular, suscita uma série de questões de relevante interesse quanto à digitalização em massa, a sua forma de descrição e organização e a disponibilização online.

Nas duas últimas décadas assistiu-se, a nível global, a um grande investimento em sucessivas campanhas de disponibilização online de arquivos, aumentando exponencialmente o acesso público às fontes. É inquestionável o potencial que esta disseminação em massa encerra. No entanto, quando se trata de fotografia em contexto colonial, realizada com base em pressupostos racistas e de dominação da população, nalguns casos, através da opressão ou subjugação violenta, consideramos que deve existir uma reflexão acrescida no que diz respeito à digitalização em massa e sobretudo disponibilização em acesso aberto. Não invocamos aqui questões legais, mas preocupações éticas.

Atualmente, a lei salvaguarda os direitos de imagem e de proteção de dados; não seria desejável, então, que as comunidades representadas nestas fotografias tivessem um papel ativo na discussão sobre a partilha destes documentos? Por outro lado, de que forma garantimos o acesso por parte destas comunidades a estes recursos digitais? De que forma a disponibilização serve estas comunidades? E de que forma a disponibilização nos moldes atuais, seguindo uma organização arquivística que é, em si, um testemunho do seu tempo de produção, não contribui para perpetuar a existência de um racismo sistémico, institucional e epistemológico, bem como a sobrevivência de ideias eurocêntricas e colonialistas?<sup>17</sup>

Contrapor novas formas de descrição em paralelo com a organização e descrição originais através do tratamento arquivístico e museológico pode ser uma solução promissora para uma abordagem contemporânea, pós-colonial, a estas coleções. Daniela Agostinho (2019) questiona, com alguma provocação e pertinência, se as bases de dados, ao replicarem a organização original dos registos, e manterem a nomenclatura do período colonial, não estarão a replicar as ações desse mesmo período. O desafio está em introduzir, de forma paralela, novas camadas de informação, logo ao nível da consulta e acesso das fontes primárias através da forma de se tratar e descrever as mesmas. Num plano mais interpretativo, outras soluções poderão passar pela promoção de contra-narrativas, através de produções artísticas, textos de autor, artigos de opinião, recolhas de memória oral e escrita, procurando uma abordagem mais holística e plural aos objetos, incluindo as vozes e reconhecendo autoridade aos que direta ou indiretamente estão representados nestas coleções<sup>18</sup>. Colocar os documentos em diálogo com as comunidades de origem ou com aqueles que as representam, e estabelecer colaborações entre países “depositários” e os países representados nestas imagens são vias a explorar na obtenção de novos dados sobre as fotografias.

Atualmente, algumas destas abordagens estão em curso com as coleções de fotografia e de antropologia do IICT. A associação cultural Canto do Curió tem em desenvolvimento a realização de um workshop para a criação de uma revista antirracista a partir dos arquivos fotográficos do IICT. Com base neste material, pretende “encontrar as provas do crime”,



reinterpretando as fotografias de fronteira das missões geodésicas, manipulando-as e contrapondo-as com as originais<sup>19</sup>. Imagens desta mesma coleção têm sido utilizadas no trabalho desenvolvido pela artista plástica e professora Helena Elias, através de residências artísticas no agrupamento de escolas de Amadora Oeste, na disciplina de Fotografia e Técnicas Aplicadas, tendo como ponto de partida o desafio “como descolonizar a educação através de práticas artísticas?”<sup>20</sup>. Em 2022, estes trabalhos e outros vão fazer parte da programação expositiva do MUHNAC, com a curadoria do projeto Photo Impulse<sup>21</sup>, do qual o museu é parceiro.

Outras ações do museu adotam abordagens de cariz comunitário, representando opções que é desejável desenvolver e aprofundar. No âmbito da exposição “Moranças - Habitats Tradicionais da Guiné Bissau”, organizada a partir da coleção de fotografia da Missão de Estudos do Habitat Nativo da Guiné (1959-1960), realizou-se em 2019 uma atividade-piloto, integrada num pacote de trabalho do consórcio PRISC (Portuguese Research Infrastructure of Scientific Collections) subordinado ao tema “Scientific collections as enhancers of social cohesion and inclusion”. Nesta atividade, em parceria com o Serviço Jesuíta aos Refugiados, um grupo de migrantes, na sua maioria da Guiné-Bissau, foi convidado a visitar a exposição e a participar ativamente na visita guiada, resultando numa partilha de experiências e emoções que se revelou enriquecedora no conhecimento que trouxe aos exemplares em exposição. O evento repetiu-se, originando outras ideias, tais como o projeto de recolha de memória oral, “Vozes da Guiné Bissau”, realizado pela antropóloga Elisabeth Rio-Brooks. Nesta recolha foram registadas memórias pessoais de cinco mulheres guineenses, evocadas pelas fotografias da exposição; posteriormente, foi feito um trabalho de edição e seleção destes testemunhos juntamente com as autoras.

Ainda fruto de contactos estabelecidos com associações da sociedade civil, o Museu acolheu a proposta da DJASS – Associação de Afrodescendentes, de coorganizar oito sessões de conversas informais denominadas ‘Djumbai descolonial’. Nestas sessões, que decorreram online e presencialmente, foram disponibilizados a um grupo de estudantes afrodescendentes documentação de arquivo, fotografias e objetos da coleção de etnografia das missões antropológicas com o objetivo de dar espaço a interpelações críticas sobre os materiais das missões coloniais antropológicas portuguesas. Prevê-se que um dos resultados deste projeto-piloto, ainda em desenvolvimento, seja a edição de um documentário e espera-se que seja um ponto de partida para a reflexão crítica em torno destas coleções, constituindo um importante contributo para o desenvolvimento de narrativas históricas e museológicas mais diversas e participadas, das quais as vozes negras ainda permanecem larga e surpreendentemente excluídas.

### **Reflexões e questões de futuro**

Estes exemplos demonstram como é imperativa uma reflexão consistente sobre as potencialidades e o dever ético de os museus promoverem o alargamento social e comunitário do acesso e uso deste património, e como é urgente alterar a forma como os museus se relacionam com os públicos e constroem discursos sobre as coleções.

Para tal acontecer, é fundamental promover o debate e a reflexão entre os profissionais dos museus, sendo que o alargamento e a diversidade social não podem ser só exigidos para os públicos dos museus, devendo sobretudo ser promovidos ao nível das suas equipas.

Se temos como objetivo que os museus funcionem, para os públicos, como espaços de inclusão, de partilha e de interrogação, é necessário que também os seus profissionais vejam o seu local de trabalho como um lugar socialmente diverso, de igualdade de oportunidades, e um espaço seguro para o confronto de ideias.

O sucesso será tanto maior se as equipas que trabalham nos museus, para além da desejável diversidade na sua composição, investirem também na criação de redes colaborativas externas, como por exemplo com entidades da sociedade civil sediadas na proximidade dos museus, abrindo os seus acervos a uma exploração inovadora e a uma metodologia de trabalho de conhecimento mútuo partilhado.

As coleções coloniais, e especificamente as das missões antropológicas, incluindo os respetivos arquivos fotográficos, são paradigmáticas de como o desenvolvimento de novas práticas é necessário para o estudo, interpretação e divulgação de coleções em contexto de museus. Neste caso, é imperativo que as instituições assinalem, de forma crítica, como a ciência produzida em contexto colonial, realizada ao abrigo de uma ideologia de dominação, foi tantas vezes redutora, contribuindo para uma depreciação cultural do outro. A objetificação e desumanização do outro, levada a cabo pela investigação científica –, e que se materializou, por exemplo, em estudos antropométricos e em estudos como o que deu origem à coleção de sangues do IICT –, contribuíram de forma evidente para a estruturação e difusão do racismo científico, cujas ramificações subsistem na sociedade atual e que é preciso reconhecer e combater. Consideramos que os museus, enquanto depositários dos registos materiais destes processos, devem ter um papel interventivo nessa desconstrução.

O trajeto das coleções que aqui foram apresentadas e que têm sido trabalhadas pela equipa do MUHNAC, bem como pelos projetos colaborativos enunciados, demonstram que o conhecimento sobre os acervos que os museus guardam, preservam e difundem é um trabalho progressivo, nunca encerrado, e sempre ativo. É neste processo que se chega a novas perspetivas de abordagem sobre os objetos.

Estas assunções que estabelecem o modo como os museus devem alicerçar as suas práticas aplicam-se não apenas aos acervos aqui focados, mas à generalidade das coleções constituídas em contexto colonial, que se encontram no centro de debates internacionais e nacionais pela carga histórica de dominação e subjugação que transportam. Deve ser feita uma referência especial às coleções de história natural e de ciência, que no panorama nacional têm tido pouca atenção nos fóruns de discussão sobre estas temáticas, ao abrigo de uma suposta neutralidade do conhecimento científico, mas que também refletem na sua constituição as mesmas lógicas de domínio colonial. Neste âmbito, têm estado em discussão termos como “descolonizar museus”, “novas narrativas”, “contra-narrativas” e “re-significação”, como conceitos operativos que visam uma reparação da história do colonialismo. Trata-se de um processo em que se faz uma “caminhada” de resgate e afirmação de identidades culturais a partir de documentação histórica e científica que pouco tem sido pesquisada sob essa perspetiva.

Muito há a fazer neste domínio. Para que esta frente de trabalho se intensifique, os museus têm que sair da sua zona de conforto e democratizar o acesso ao seu território. E neste âmbito, urge uma clarificação da visão e das estratégias a implementar pelos museus portugueses sobre as suas coleções extraeuropeias. Os debates no panorama museológico português têm-se centrado sobretudo em torno da questão da restituição de objetos e, sendo esta uma matéria de relevância indiscutível, a reflexão sobre estas coleções não se pode esgotar aí,

nem na fundamental e urgente pesquisa de proveniência dos acervos. É necessário, também, o desenho de estratégias comprometidas a médio e longo prazo, de trabalho de colaboração efetiva com comunidades de origem, de acolhimento de novas perspectivas, e sobretudo de investimento em equipas qualificadas e inclusivas.

O trabalho dos museus em torno das coleções coloniais afigura-se assim como uma oportunidade. O filósofo Paul Virilio (1932-2018) desassossejou-nos o pensamento quando trouxe à discussão crítica a aceleração do mundo contemporâneo. Os museus devem saber estar no tempo presente, refletindo-o. Para tal, primeiramente, têm que saber olhar e escutar o mundo no seu ritmo atual de aceleração vertiginosa e, depois, apresentar toda a sua complexidade no espaço do museu. O museu ganhará se, de forma sistemática e comprometida, souber estabelecer relações de significado entre as coleções que guarda, o seu valor histórico, e como essas mesmas coleções podem ser interpeladas à luz de questões atuais, que nos levem a refletir sobre as sociedades contemporâneas e os seus desafios. ♦

## Imagens e Legendas

**Imagem 1. Ficha da coleção de fotografia da Missão Antropológica e Etnológica da Guiné (1947-1948).** Os retratos individuais, também por vezes em grupo, eram normalmente realizados sobre um fundo neutro, de frente e perfil. As provas eram depois organizadas em fichas com descritivo no verso. Neste caso: “Ebude, mulher bijagó de Ilha Formosa, com peliça de ráfia e um balaio na cabeça para proteger o filho da chuva”. Haveria a intenção de colocar estes retratos nas fichas com medições antropométricas, o que não chegou a acontecer. Refira-se, ainda, que ao contrário da Missão Antropológica e Etnológica da Guiné, os retratos tirados nas missões antropológicas em Angola, Moçambique e Timor não identificam as pessoas. Universidade de Lisboa, UL-IICT-Col.MAEG 36735.



**Imagem 2. Retrato de perfil de homem timorense, cuja legenda original refere “Homem Naueti - Afelacai”.** Arquivo fotográfico da Missão Antropológica de Timor, Campanha de 1952-1953. Este é um exemplo de como, a partir dos negativos, se encontram outras camadas de informação, que na prova final, enquadrada, não são perceptíveis. Universidade de Lisboa, UL-IICT-Col.MAT 26637.

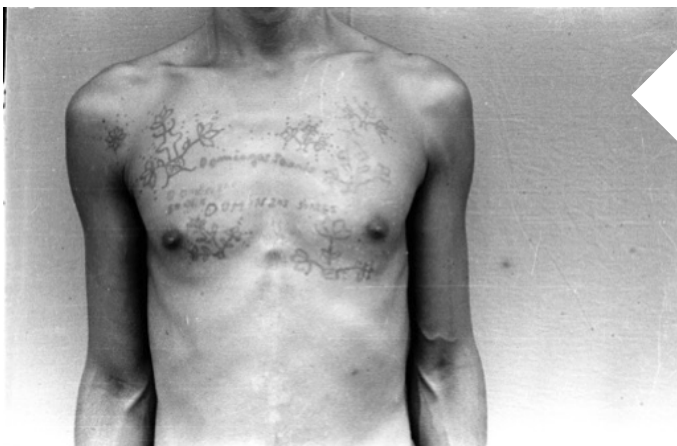




**Imagem 3.** Segundo a legenda original, a fotografia capta o momento em que o chefe da Missão Antropobiológica de Angola (1948-1955), António de Almeida, realiza a colheita de sangue a Marindre, rainha dos Kamaxi, durante a campanha de 1952. Como é referido no texto, as missões antropológicas também realizaram colheitas de sangue para determinação dos grupos sanguíneos e este arquivo de cerca de 16.000 amostras de sangue apresenta várias questões éticas no seu tratamento, acesso e divulgação. Universidade de Lisboa, UL-IICT-Col.MAA 35479



**Imagem 4.** A equipa da Missão Antropológica de Moçambique (1936-1956) a proceder ao registo das medições antropométricas de uma mulher moçambicana. Segundo os relatórios das missões, estes trabalhos de medição eram realizados com o auxílio dos chefes de posto e de agentes de autoridade locais, que muitas vezes eram encarregados de trazer a população até ao local onde estava sediada a missão. Universidade de Lisboa, UL-IICT-Col. MAM 2221.



**Imagem 5.** Para além das medições antropométricas, as equipas das missões antropológicas também registavam outros marcadores físicos e culturais, como as tatuagens, as escarificações, as modificações dentárias, etc. Nestes casos, as fotografias focam os pormenores do corpo, ocultando muitas vezes o rosto dos indivíduos retratados. Aqui, vemos um exemplo do registo fotográfico das tatuagens de um homem timorense, realizado pela Missão Antropológica a Timor durante a campanha de 1953-54. Universidade de Lisboa, UL-IICT-Col. MAT 32736.







**Imagem 6. Cruzamento entre fotografia e objetos etnográficos.** Segundo os relatórios das missões antropológicas, é possível, para alguns casos, conhecer a forma como foram recolhidos alguns dos objetos etnográficos que fazem hoje parte da coleção do IICT. Muitas vezes, esses objetos foram fotografados no local de recolha, como é o caso desta máscara trazida pela Missão Antropológica e Etnológica à Guiné e que foi fotografada durante a sua utilização em contexto ritual (ou eventualmente numa encenação) na Ilha Formosa no Arquipélago de Bijagós. É fundamental não só aprofundar a pesquisa de proveniência para se conhecer melhor os processos de recolha, mas também acrescentar novas camadas de conhecimento sobre estes objetos, nomeadamente a sua atual relevância para as comunidades de origem.

Esquerda: Retrato de dois dançarinos Bijagó com a indumentária que seria utilizada durante as danças iniciáticas. Ilha Formosa, Arquipélago dos Bijagós, Guiné-Bissau, 1946. Arquivo fotográfico da MAEG, Universidade de Lisboa, UL-IICT-Col.MAEG 25837.

Direita: Máscara-cimeira hipópotamo adquirida na 1.ª campanha da MAEG em 1946. Este tipo de máscaras zoomórficas, neste caso representando um hipópótamo, eram usadas no topo da cabeça dos dançarinos em rituais de iniciação masculina ou em ritos de passagem para a idade adulta (Cabáro) dos jovens bijagós entre os 18 e 30 anos. Universidade de Lisboa, UL-IICT-G-608/086.

**Imagem 7. Objetos que compunham o instrumental do curandeiro Artur Murino Mafumo, Ñanga da Matola, trazidos pela Missão Antropológica de Moçambique em 1956.** Joaquim Santos Júnior, chefe da Missão, conheceu Mafumo quando este se encontrava preso, e todo o seu instrumental havia sido apreendido pelas autoridades coloniais. Através da conversa estabelecida, foi possível recolher não apenas os instrumentos e as mezinhas, mas também os seus receiptuários, anotados nos manuscritos de Santos Júnior. Tal como referido por Ana Roque (2000), «Pela sua própria natureza esse instrumental é parte integrante de si próprio enquanto Ñanga e, por isso, quando instado a demonstrar as suas capacidades e o seu trabalho, o Ñanga da Matola só pôde dizer que “não pode adivinhar nada porque o chicuambo já saiu dele. O chicuambo já fugiu no momento em que os cipais tiraram a ferramenta dele”».



**Imagem 8. Imagem que documenta os trabalhos de prospeção arqueológica realizados pela Missão Antropológica de Timor.** “(...) entre 1953 e 1957, [a Missão Antropológica de Timor] foi alargando o âmbito das suas investigações arqueológicas realizando prospeções, identificação de estações e sítios arqueológicos, abertura de valas de sondagens e escavações, não só na região de Laga, como também em Maliana, Suai e Viqueque” (Roque e Ferrão, 2001). Universidade de Lisboa, UL-IICT-Col.MAT 26212.



**BIBLIOGRAFIA**

- Agostinho, D. (2019). Archival encounters: rethinking access and care in digital colonial archives. *Archival Science*, 19, 141-165.
- Alexandre, V. (2000). *Velho Brasil, Novas Áfricas: Portugal e o Império (1808-1975)*. Porto: Afrontamento.
- Alexandre, V. (2017). *Contra o vento: Portugal, o Império e a Maré Anticolonial (1945-1960)*. Lisboa: Temas e Debates.
- Aljoe, N. & Dillon, E. M. (2017) *The Early Caribbean Digital Archive*. Northeastern University. Disponível online em <https://ecda.northeastern.edu/> [consultado a 15.11.2021].
- Casanova, C. & Romeiras, M. M. (2020). Legacy of the scientific collections of the Instituto de Investigação Científica Tropical, University of Lisbon: a critical review and outlook. *Conservar Património*, 33, 1-12.
- Cascais, F. & Costa, M. (2019). Corpos colonizados: recursos com paisagem em fundo. Uma agenda de pesquisa. *Vista*, 5: *Vista Imperiais: Visualidades coloniais e processos de descolonização*, 101-126.
- Castelli, F. (2019). *The decolonisation of the ethnographic museum: A case study on the AfricaMuseum in Tervuren*. Dissertação de mestrado em Museum Cultures apresentada à Birkbeck University of London.
- Castelo, C. (1998). "O modo português de estar no mundo": o Luso-Tropicalismo e a ideologia colonial portuguesa (1933-1961). Porto: Edições Afrontamento,
- Castelo, C. (2012). Investigação científica e política colonial portuguesa: evolução e articulações, 1936-1974. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, 19 (2), 391-408.
- Castelo, C. (2021). Ciência de «Saber Durar»? Missões científicas e desenvolvimento no Império Português Tardio. In M. P. Diogo, C. Luís & M. L. Sousa (Coords.), *Inovação e Contestação, Séc. XX*, 457-483. Vol. 4 de M. P. Diogo & A. Simões (Eds.), *Ciência, Tecnologia e Medicina na Construção de Portugal*.
- Castelo, C., Havik, P. J., & Jerónimo, M. B. (2017) (Eds.), *Historical Trajectories of the Third Portuguese Empire: Re-examining the Dynamics of Imperial Rule and Colonial Societies (1900-1975)*, número temático de *Portuguese Studies Review* 25 (1).
- Das, S. & Lowe, M. (2018). Nature Read in Black and White: decolonial approaches to interpreting natural history collections. *Journal of Natural Science Collections*, 6, 4-14.
- Deutscher Museums Bund (2021) (Ed.). *Guidelines for German Museums. Care of Collections from Colonial Contexts*. 3ª edição. Berlim: Associação dos Museus Alemães.
- Jerónimo, M. B. (2021) (Ed.). *O Império colonial em questão*. Lisboa: Edições 70.
- Liryo, A., Souza, S. M., & Cook, D. C. (2011). Dentes intencionalmente modificados e etnicidade em cemitérios do Brasil Colônia e Império. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo*, 21, 315-334.
- Lobato, M. (2008). Da *Comissão de Cartographia* ao Instituto de Investigação Científica Tropical (1883-1893). In T. P. Albino (org.), *Saber Tropical. 125 Anos* (pp. 11-69). Lisboa: IICT.
- Macron, E. (2017). Speech at the University of Ouagadougou, 28 November 2017. Disponível no *Élysée* (site oficial da Presidência da República Francesa), em <https://www.elysee.fr/en/emmanuel-macron/2017/11/28/emmanuel-macrons-speech-at-the-university-of-ouagadougou>.
- Roque, A. (2000). Conversas com Artur Mafumo, Ñanga da Matola. *Anais de História de Além-Mar*, 1, 33-52.
- Roque, A. C. e Ferrão, L. (2001). Notas para um inventário do património histórico cultural de Timor Lorosa'e. *Anais de História de Além-Mar*, 2, 423-448.
- Roque, R. (2019). The blood that remains: card collections from the colonial anthropological missions. *BJHS: Themes*, 4, 29-53.
- Santos, P. C. (2006). As Missões Geográficas (1883-1940). Construção de um documento cartográfico. *Africana Studia*, 9, 17-40.
- Sarr, F. & Savoy, B. (2018). *The Restitution of African Cultural Heritage. Toward a New Relational Ethics*. Relatório encomendado pelo Ministério da Cultura da República Francesa.
- Vasconcelos, J. L. (1913). Instrumentos pré-históricos da África Portuguesa. *O Arqueólogo Português*, vol.XVIII, pp.174-177.

**NOTAS**

- <sup>1</sup> Para uma panorâmica sobre o IICT e as instituições que lhe antecederam, veja-se, por exemplo, Lobato 2008. Sobre a história do terceiro império colonial português, as últimas décadas conheceram uma vasta produção historiográfica, sendo especialmente relevantes como enquadramento à temática deste texto as obras de Valentim Alexandre, Cláudia Castelo ou Miguel Bandeira Jerónimo (Alexandre 2000 e 2017, Castelo 1998, Jerónimo 2021, e Castelo, Havik e Jerónimo 2017).
- <sup>2</sup> Posteriormente, após o final da Iª Guerra Mundial, o desenvolvimento e a civilização dos territórios e povos colonizados passaram mesmo a ser encarados como um dever providencial das potências coloniais, estabelecendo-se uma nova conceção da política colonial como responsabilidade dos colonizadores (vd Castelo 2021, 459).

- <sup>3</sup> Em 1936 passou a designar-se Junta das Missões Geográficas e de Investigações Coloniais e em 1945, Junta de Investigações Coloniais. Em 1951, as colónias portuguesas passam a ser chamadas de “Províncias Ultramarinas” numa tentativa de melhorar a imagem internacional de Portugal, uma vez que o estatuto de potência colonial já não se encontrava em conformidade com a nova ordem internacional saída da II Guerra; a Junta passa, então, a denominar-se de Investigações do Ultramar. Em 1979, já em democracia, passa a Laboratório Nacional de Investigação Científica Tropical e por fim, em 1982, torna-se em Instituto de Investigação Científica Tropical (a este propósito veja-se Castelo 2021 e Lobato 2008).
- <sup>4</sup> Sobre o carácter problemático das coleções de história natural, veja-se Das & Lowe, 2018.
- <sup>5</sup> Esta publicação, cuja primeira edição é de 2018, foi sendo sucessivamente atualizada, tendo a sua terceira e última edição, que citamos, sido publicada em 2021.
- <sup>6</sup> Na documentação associada às coleções e em artigos científicos escritos sobre o assunto podemos encontrar exemplos de como estes artefactos eram encontrados. A título de exemplo, em Vasconcelos 1913 podemos ler: “*Lança de sílex de 0m,266 de comprimento, que apareceu em Quifagondo (Loanda), numa furna descoberta pela abertura da trincheira do caminho de ferro, próximo desta vila, (...) Encontrada na posição vertical, entre barros e gesso, à altura de 4 metros, sobre o leito da via. Colheita e oferta do Tenente-Coronel Teixeira de Moraes*” (p. 174).
- <sup>7</sup> Note-se que neste artigo apenas são referidos os artefactos recolhidos nas missões antropológicas. Em 1966 foi organizada por Miguel Ramos uma missão de cariz exclusivamente arqueológico, ao Sudoeste de Angola, em que para além do trabalho de prospeção se realizou uma escavação arqueológica que se traduziu na recolha de mais de 101 mil artefactos. Em 1971 seguiram-se as escavações na área de Cabora-Bassa, Zambeze, Moçambique, dirigidas pelo mesmo investigador, que permitiram a recolha de cerca de 1.200 artefactos.
- <sup>8</sup> Para uma problematização desta coleção, veja-se Roque, 2019.
- <sup>9</sup> Damos como exemplos a Missão Antropológica de Moçambique (1936-1956), a Missão Botânica a Angola e Moçambique (1942) e a Missão Zoológica à Guiné (1945-1946).
- <sup>10</sup> No contexto deste texto exclui-se a fotografia digital criada mais recentemente.
- <sup>11</sup> Através de programas como o Arquivo Científico Tropical e Promoção do Saber Tropical, financiados pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) através de bolsas.
- <sup>12</sup> ACTD é a sigla de Arquivo Científico Tropical Digital, repositório digital criado em 2007 para disponibilizar e divulgar as coleções à guarda do IICT. Consultar em linha [https://actd.iict.pt].
- <sup>13</sup> Por exemplo, a fotografia, já o dissemos, tem um carácter de reportagem, não é produzida isoladamente; já a cartografia tem uma vasta documentação escrita associada, de cadernos de campo e outros tipos de fontes, e muitos outros exemplos poderiam ser enunciados.
- <sup>14</sup> Decreto-Lei no. 34 478, de 03 de abril de 1945, que “Autoriza o Governo a, pelo Ministro das Colónias, organizar e enviar às colónias, missões antropológicas e etnológicas, para o estudo das respectivas populações no ponto de vista bio-étnico”. [em linha] https://files.dre.pt/1s/1945/04/07000/02220223.pdf
- <sup>15</sup> Para aprofundamento sobre a agenda colonial para a antropologia portuguesa e europeias, recomenda-se Cascais e Costa 2019.
- <sup>16</sup> Escolhe-se aqui a expressão “modificação intencional dos dentes” por oposição a “mutilação dentária” porque se tratam de práticas culturais com intenções iniciatórias, estéticas e religiosas, sem a intenção de mutilar. Ver Liryo, Souza & Cook 2011.
- <sup>17</sup> Estas temáticas têm sido amplamente estudadas pela comunidade académica internacional, e, num mundo cada vez mais globalizado e com o peso das redes sociais, encontram também eco na sociedade civil, galvanizada por movimentos como o “Black Lives Matter”. No meio académico português, as abordagens de Filipa Lowndes Vicente, Joana Pontes ou Miguel Bandeira Jerónimo, têm sido especialmente frutíferas e conseguido alcançar uma particular irradiação por diversos tipos de públicos; num plano mais alargado, plataformas como a Buala, associações como a DJASS, e iniciativas como a série “Racismo em Português” do jornal diário Público (2015-2017) têm contribuído imensamente para o debate público sobre estas questões.
- <sup>18</sup> Veja-se o exemplo do *The Early Caribbean Digital Archive*, que se identifica como tendo dois objetivos principais: desvendar e tornar acessível uma história literária das Caraíbas, escrita ou contada por negros, escravos, crioulos, indígenas e povos colonizados; e promotor do uso do arquivo como plataforma de revisão e (re)mistura por parte de estudantes e estudiosos, como forma de o descolonizar. Veja-se o site do projecto, em https://ecda.northeastern.edu/.
- <sup>19</sup> O Canto do Curió está a desenvolver esta atividade em parceria com o projeto Photo Impulse e o MUHNAC, integrado no projeto internacional T-Factor, que promove a regeneração de zonas urbanas periféricas às grandes cidades. A Universidade Nova de Lisboa é o representante português que faz a mediação das atividades.
- <sup>20</sup> Atividade desenvolvida através do projeto europeu “Pass The Mic! Decolonizing Education Through Art”.
- <sup>21</sup> Photo Impulse – O Impulso Fotográfico: Medindo as Colónias e os Corpos Colonizados. O Arquivo Fotográfico e Fílmico das Missões Portuguesas de Geografia e Antropologia [PTDC/COM-OUT/29608/2017] é um projeto de investigação, financiado pela FCT, que estuda exclusivamente o arquivo fotográfico do IICT, tendo como objetivo contribuir para a história e a teoria portuguesas da fotografia e do filme científicos, ao trazer para este campo as imagens produzidas em diversas expedições geográficas e antropológicas realizadas às então colónias portuguesas em África e na Ásia. O MUHNAC é parceiro na disponibilização integral das coleções estudadas e no desenvolvimento de atividades, nomeadamente uma exposição em 2022.

# A Museologia e a Guerra Cultural

*Jaime Nogueira Pinto*  
*Professor Universitário e escritor*



---

*How can museums contribute to the dialogue of civilizations and avoid the trap of the “cultural wars”? A realistic perception of the past as a “fact of life” and the recognition of uses and abuses, by the Europeans, to other peoples cannot be solved by a spirit of revenge, interdiction and cancellation, but only by a crossed effort of mutual understanding and cooperation.*

---

A História das civilizações e das culturas é sempre um confronto de narrativas onde impera a lei do mais forte. Se são os vencedores domésticos que escrevem as Histórias nacionais, são os poderes hegemónicos que escrevem a História geral. Até meados do século XX, essa História era eurocêntrica, na medida em que os povos europeus e os seus descendentes da América do Norte monopolizavam o poder político, militar e cultural e impunham a sua narrativa como narrativa dominante.

A mundivisão preponderante tinha então que ver com a expansão da civilização ocidental e cristã (mesmo se laicizada e secularizada a partir do século XIX), que, navegando e descobrindo, transportava saberes, pioneiros, missionários e professores, levando ao resto do mundo os melhores e mais brandos costumes, a ciência, a técnica, as cidades, as máquinas, a medicina, numa palavra, “a civilização”. E de lá trazia pessoas e coisas – escravos, especiarias, prata, ouro –, numa troca que estava longe de ser equitativa. A hegemonia e o domínio vinham de uma superioridade estratégica, militar e técnica, nas velas, nos canhões e nas máquinas, que acabava por traduzir-se em domínio e num sentimento de superioridade total, material, ética e étnica, que podia levar à tirania exploratória ou ao paternalismo solidário.

Daqui viriam as teses “orientalistas”, muito ligadas ao nome de Edward W. Said, e que Eça de Queirós assim resumiria:

“A complicada abundância da nossa civilização material, as nossas máquinas, os nossos telefones, a nossa luz eléctrica, tem-nos tornado intoleravelmente pedantes: estamos prontos a declarar desprezível uma raça, desde que ela não sabe fabricar pianos de Erard; e se há algures um povo que não possua como nós o talento de compor óperas cómicas consideramo-lo *ipso facto* votado para sempre à escravidão...”

A imaginação e reprodução do Oriente pelo Ocidente e, depois, de outros “exotismos”, como os africanos, eram uma forma conveniente de confirmar e perpetuar a tutela sobre povos cujas diferenças e subtilezas se esbatiam num mesmo “exotismo”, ora digno de admiração e de fascínio, ora de menosprezo e repúdio. Assim, uma percepção cultural, de certo modo



---

induzida por processos de investigação e reconstituição “objectiva”, levaria a situações de contraposição e diferença em que superioridade do Ocidente e a consequente inferioridade do Oriente ou do Sul se tornava “racional e científica”.

Deste modo, e como tem vindo a ser revelado e sublinhado recentemente, parte substancial das colecções dos museus ocidentais tiveram origem na pilhagem histórica da conquista: Thomas Bruce, Lord Elgin, saqueou os mármore do Partenon para o Museu Britânico, graças à generosidade dos otomanos, ocupantes da Grécia. Byron denunciou o saque, mas estava feito. Napoleão, esse, saqueou a Europa, de Veneza a Portugal, e o Egipto, enriquecendo o Louvre.

Durante séculos de hegemonia, os europeus apropriaram-se dos tesouros dos lugares “exóticos” e expuseram-nos em museus, com paternalística impunidade, mas também com a generosa curiosidade e admiração de quem quer trazer “novos mundos ao mundo”. Porém, a História é a História e a tentativa de reparação dessa História com destruições, anulações, cancelamentos e devoluções reais e simbólicas de coisas e objectos que parece ter cativado as elites europeias e americanas, não deixa de ser também uma nova forma de afirmação de superioridade moral e de paternalismo – tanto perante os pares, a “moralizar”, como perante “as vítimas de passadas opressões”, a “indemnizar”.

O processo de apagar o passado, ou de julgar o passado à luz do presente – derrubando ou retirando estátuas, censurando textos, esvaziando museus, mudando os nomes de instituições ou de patronos de instituições que levaram vidas contrárias à moral actual – além de ser um processo infundável e inexecutável, é, outra vez, um processo arbitrário. E um processo arbitrário e ideológico com a agravante da imposição de uma narrativa como a única verdadeiramente “justa e isenta”.

É uma espécie de reedição laica do arrependimento judaico-cristão em versão puritana, em que os filhos pagam pelos pecados dos pais; um espírito que, como muito bem referiu Berdaiev, serviu de inspiração para a liturgia comunista da autocritica, da auto-acusação e da punição por pecados e crimes contra a Humanidade ou o Partido.

A guerra cultural pelo passado que já se vai desenhando na radicalização dos campos adversos alimentando um novo conflito de civilizações, só poderá ser travada com a procura de uma verdade pedagógica a par do reconhecimento da própria humanidade, nacionalidade, identidade, circunstancialidade. Só assim, sem romantismos eurocêntricos, mas também sem complexos revisionistas ou pedagogias da culpabilização, poderão expor-se nos museus europeus e extra-europeus objectos e peças capazes de trazer ao visitante a complexa história dos homens e da imutável natureza humana, nas suas maravilhas e misérias. ♦

## Coleções extraeuropeias em Portugal: o exemplo do Museu do Oriente

*Joana Belard da Fonseca  
Diretora-adjunta do Museu do Oriente  
Conservadora da coleção  
“Presença Portuguesa na Ásia”*

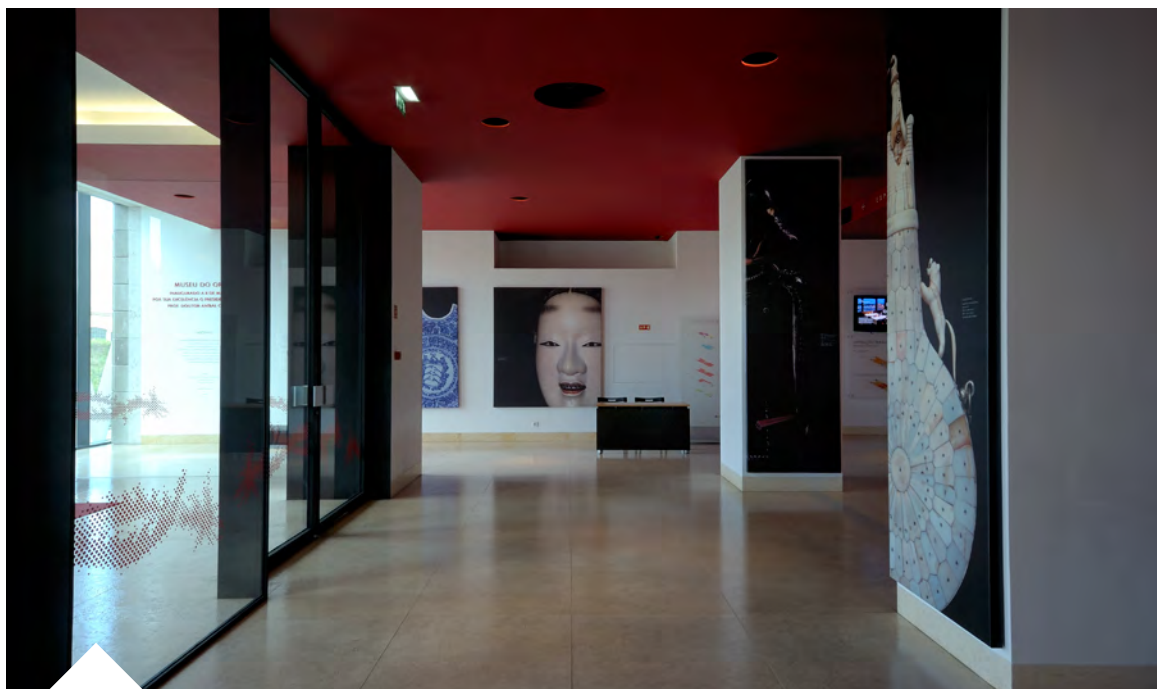


*The creation in Lisbon, in 2008, of the Museu do Oriente, embodied the reinforcement of the historical relations between Portugal and the countries of Asia.*

*The Museum permanently exhibits a set of decorative arts collections related to the historic heritage of the Portuguese Presence in Asia, which the Fundação Oriente has been acquiring at Portuguese and international markets, in auctions and from private collectors, to which have been added donations such as that of the Asian popular art, Kwok On collection, in 1999.*

*With a collection of over 17.000 items, it has objects with places of provenance as diverse as India, Sri Lanka, Turkey, Thailand, Cambodia, Malaysia, Korea, China, Indonesia, Japan, East Timor, Vietnam and Myanmar.*

A ideia de criar em Portugal um Museu dedicado ao Oriente, surgiu praticamente desde o início da criação da Fundação Oriente em 1988. A prossecução de ações de carácter cultural, educativo, artístico e científico, a desenvolver entre Portugal e o Oriente, nomeadamente com a China, estão definidas nos Estatutos fundadores desta instituição.



1. Entrada do Museu do Oriente. © João Silveira Ramos/Fundação Oriente

Desde o início da sua criação que a Fundação Oriente começou a adquirir objetos de produção asiática relacionados quer com a presença portuguesa na Ásia e com o encontro de culturas daí resultante (exemplo das diversas artes decorativas luso-orientais de países como a Índia ou o Sri Lanka), quer de objetos de produção local asiática para exportação para a Europa (ex. China e Macau), junto dos mercados de arte nacional e internacional, em antiquários, leilões ou diretamente a colecionadores privados e doadores. Estes objetos viriam a integrar a atual coleção do Museu do Oriente que abriu portas em Lisboa a 8 de maio de 2008, instalado no edifício Pedro Álvares Cabral, construído nos anos 40 do século XX, e que veio materializar o reforço das relações históricas entre Portugal e os países da Ásia.

Em 1999, a Fundação Oriente viria a receber sob a forma de doação, a coleção “Kwok On”, um acervo de artes performativas asiáticas, anteriormente pertencente ao Musée des Arts et Traditions de l’Asie – Musée Kwok On, de Paris, fundado pelo sinólogo francês Jacques Pimpaneau. São estes os dois acervos que o Museu do Oriente exhibe, sob a forma de coleção permanente (piso 1 – exposição da coleção “Presença Portuguesa na Ásia – Testemunhos, Memórias e Colecionismo”) e de exposições temporárias de longa duração (piso 2 – dedicado à coleção Kwok On), às quais se juntam depósitos temporários de particulares e de várias instituições públicas, privadas e museus nacionais.

A apresentação de ambas as coleções nesta dinâmica expositiva e a integração de peças de ambas as coleções em exposições temporárias com temáticas associadas às mesmas (ex. “Encomendas Namban – Os Portugueses no Japão da Idade Moderna”, “Histórias de Um Império”, “Deuses da Ásia”, “Máscaras da Ásia”, “Sombras da Ásia” ou “A Ópera Chinesa”), têm permitido a divulgação de conhecimentos resultantes de investigação por parte de investigadores nacionais e estrangeiros, bem como a abertura a novas perspetivas, interpretações e leituras sobre os objetos.

Tendo tido como autor do plano conceptual e do projeto museológico o Prof. Doutor Fernando António Baptista Pereira, o Museu do Oriente é atualmente uma unidade museológica permanente que tem por missão valorizar os testemunhos, quer da presença portuguesa na Ásia, quer das distintas culturas asiáticas. É um museu de âmbito territorial internacional e de carácter transdisciplinar que procura, através do cruzamento de pontos de vista emergentes dos campos da História, da História de Arte, das Artes Decorativas e da Antropologia, proporcionar aos Portugueses e aos estrangeiros que o visitam, uma memória viva e atuante das culturas asiáticas e da relação secular estabelecida entre o Oriente e o Ocidente. Tem como princípios base a diversidade de expressões culturais, o respeito pelo outro, pelos direitos humanos, pela cidadania, pelo diálogo intercultural, pela inclusão (nomeadamente das comunidades migrantes asiáticas com base em parcerias estabelecidas com as várias embaixadas e associações de países asiáticos) e pelos objetivos de desenvolvimento sustentável.

Para além do Centro de Documentação António Alçada Baptista, que disponibiliza ao público bibliografia especializada sobre a Ásia Oriental, a Ásia do Sul e do Sudeste, a ativa e diversificada programação cultural do museu, divulgada nas suas redes sociais, website e imprensa, obedece a um contínuo de eventos expositivos, educacionais, musicais, de dança, cinema, cursos, conferências e workshops, que contribuem para a formação de novos públicos e para a criação de um polo cultural que veio valorizar ainda mais a área ribeirinha de Lisboa.

## Presença portuguesa na Ásia

O acervo associado à “Presença portuguesa na Ásia” é constituído por cerca de três milhares de objetos artísticos e documentais desde o séc. XVI ao séc. XX, de diferentes tipologias, provenientes de países como a Índia, Sri Lanka, China, Japão, Coreia e Timor-Leste, entre peças de mobiliário, porcelana, têxteis, lacas, esmaltes, pintura, escultura, prataria, ourivesaria, leques, marfins e documentos gráficos entre outros, sob a temática do comércio, da administração e do poder, da missionação, do encontro de culturas e do colecionismo de arte do Extremo Oriente. Integra várias peças excecionais com destaque para os biombos chineses e japoneses dos séculos XVII e XVIII, peças de arte namban de grande raridade, porcelanas chinesas brasonadas da Companhia das Índias e primeiras importações para o mercado português, e porcelanas decoradas com temática ocidental de exportação para o mercado europeu e ainda um significativo núcleo relacionado com as culturas dos povos de Timor.

Associado à arte do colecionismo exhibe também um vasto conjunto de peças de cerâmica e porcelana chinesa desde o neolítico até ao século XX, e fruto de um protocolo assinado em 2002 com o Museu Nacional Machado de Castro, dá a conhecer ao público, entre outros, os acervos orientais doados a este museu por figuras ilustres como Camilo Pessanha ou Manuel Teixeira Gomes.



2. Coleção “Presença portuguesa na Ásia”. © Nuno Carrancho/Fundação Oriente

## Coleção Kwok On

O acervo da coleção Kwok On é constituído por mais de 15.000 objetos que testemunham as artes performativas do continente asiático e dos patrimónios narrativo, religioso e ritual de que essas artes são expressão. Documenta as principais religiões asiáticas, as suas manifestações rituais, as suas variantes e panteões, da Índia ao Japão, do Vietname à China, da Indonésia à Tailândia, passando pela religião popular chinesa, o Hinduísmo, o Xintoísmo, o Budismo e o Islamismo.



Este acervo teve início a partir de um pequeno núcleo de instrumentos musicais e marionetas cantonenses, reunidas pelo Senhor Kwok On, que posteriormente o doou ao Prof. Jacques Pimpaneau, que decidiu criar um pequeno museu, enriquecendo a coleção com outras peças e alargando o seu âmbito geográfico a toda a Ásia Oriental, da Índia ao Japão, criando em Paris, em 1971, o Musée Kwok On. Em 1994 o imóvel onde o mesmo estava instalado, foi vendido e a coleção teve de ser encaixotada à espera de encontrar um espaço alternativo. É nessa altura que surge a possibilidade de doação deste espólio à Fundação Oriente, o que viria a ocorrer em 1999, com o conhecimento e autorização do governo francês. Da coleção destacam-se os núcleos de trajes, marionetas, máscaras, jogos, instrumentos musicais, gravuras e pinturas, cartazes, estatuetas, brinquedos, papagaios e um sem número de objetos rituais.

A coleção tem aumentado ao longo das últimas décadas através de missões organizadas anualmente pela Fundação Oriente, a locais onde estas práticas sociais e culturais ainda se realizam. Estas missões de aquisição de peças, mas também de registo dos seus contextos de produção e uso, cumprem um duplo propósito: enriquecer a coleção e evitar a sua cristalização e a dos temas que a compõem, dando assim a conhecer uma outra Ásia, mais popular e transversal a todos os grupos sociais e menos estereotipada.

Dada a sua representatividade geográfica (com objetos oriundos de países como a Índia, o Sri Lanka, a Turquia, a Tailândia, o Camboja, a Malásia, a Coreia, a China, a Indonésia, o Japão, Timor-Leste, o Vietname e Mianmar), a Coleção Kwok On é considerada uma das melhores no seu género, à escala europeia. Inclui artefactos de notável qualidade e grande impacto visual, alguns únicos e raros mesmo entre os principais museus congéneres (ex. Musée du Quai Branly e Musée Guimet), e destaca-se por documentar práticas sociais e culturais ainda atuais.

Dada a dimensão desta coleção, o Museu do Oriente tem optado por fazer mostras temáticas das suas peças, em exposições temporárias de longa duração, como por exemplo, “Máscaras da Ásia”, “Deuses da Ásia”, “Sombras da Ásia” e atualmente “A Ópera Chinesa”.



3. Exposição “A Ópera Chinesa”. © Nuno Vieira/Fundação Oriente

Todos os objetos de ambas as coleções foram adquiridos, oferecidos e doados por meios legítimos, com proveniência documentada, estão segurados e inventariados no programa InArte Plus.

## O Museu do Oriente no futuro

Nestes quase 14 anos de existência, o Museu do Oriente, um dos raros museus na Europa vocacionado para as relações entre as grandes civilizações do Ocidente e do Oriente, foi reconhecido nacional e internacionalmente, tendo-lhe sido atribuído pela Associação Portuguesa de Museologia (APOM) o prémio de Melhor Museu Português do Ano (2008), uma nomeação do European Museum of the Year Award (EMYA) (2010) e vários prémios atribuídos quer pela Associação Portuguesa de Museologia (APOM), quer pela Federação Portuguesa dos Amigos dos Museus (FPAM), relativos a várias exposições temporárias por si organizadas.

No futuro, pretende continuar a ser um museu inclusivo (nomeadamente através da continuação da realização de atividades com as comunidades locais) e a desenvolver uma programação dinâmica e atrativa em torno das suas coleções e da realização de exposições permanentes, temporárias e itinerantes, que promovam a divulgação a nível nacional e internacional do seu importante património histórico (expôs já peças do seu acervo em países como a China, Japão, Tailândia, Austrália, Itália, Espanha, França, Bélgica, Brasil e no território de Macau), fidelizando públicos já existentes e captando novos, e contribuindo para a investigação e estudo das suas coleções. ◆

---

### BIBLIOGRAFIA

- ALVES, Jorge Santos [et al.], 2018. *Três Embaixadas Europeias à China. Three European Embassies to China*. Lisboa, Fundação Oriente, 144 pp.
- CURVELO, Alexandra [et al.], 2010. *Encomendas Namban. Os Portugueses no Japão da Idade Moderna. Namban Commissions. The Portuguese in Modern Age Japan*. Lisboa, Fundação Oriente, 223pp.
- CURVELO, Alexandra [et al.], 2008. *Museu do Oriente – Lisboa*. Bélgica, Fondation BNP Paribas, 128 pp.
- CURVELO, Alexandra [et al.], 2008. *Presença portuguesa na Ásia*. Catálogo. Lisboa, Fundação Oriente, 455 pp.
- FONSECA, Joana Belard (Coord. Geral), 2018. *Um Museu do Outro Mundo. A Museum from another world*. Lisboa, Documenta e Fundação Oriente, 128 pp.
- GUEDES, Natália Correia e CRESPO, Carlos, 2015. *A Arte da Falcoaria. De Oriente para Ocidente. The Art of Falconry from the East to the West*. Lisboa, Fundação Oriente, 88 pp.
- HOOPEN, Peter ten, 2019. *Timor, Totems e Traços. Timor, Totems and Tokens*. Lisboa, Fundação Oriente, 190 pp.
- MARTINS, Maria Manuela d'Oliveira (Coord.), 2011. *Brinquedos e Jogos da Ásia*. Lisboa, Fundação Oriente, 27 pp.
- MARTINS, Maria Manuela d'Oliveira (Coord.), 2011. *Papagaios da China*. Lisboa, Fundação Oriente, 33 pp.
- PIMPANEAU, Jacques [et al.], 2008. *Deuses da Ásia. Lisboa*. Lisboa, Fundação Oriente, 138 pp.
- PIMPANEAU, Jacques, 2008. *Máscaras da Ásia*. Lisboa, Fundação Oriente, 59 pp.
- PIMPANEAU, Jacques e LOPES, Rui Oliveira, 2013. *Cartazes de Propaganda Chinesa. A Arte ao Serviço da Política*. Lisboa, Fundação Oriente, 47 pp.
- PIMPANEAU, Jacques e ROCHA, Luzia Aurora, 2016. *A Ópera Chinesa. The Chinese Opera*. Lisboa, Fundação Oriente, 159 pp.
- PIMPANEAU, Jacques, Sylvie PIMPANEAU, 2013. *Sombras da Ásia*. Lisboa, Fundação Oriente, 64 pp.
- SALGADO, Deolinda [et al.], 2008. *Museu do Oriente: de armazéns frigoríficos a espaço museológico*. Lisboa, Fundação Oriente, 84 pp.
- SILVA, Nuno Vassallo e [et al.], 2021. *Histórias de Um Império. Coleção Távora Sequeira Pinto*. Lisboa, Fundação Oriente, 295 pp.

## As colecções estrangeiras de José de Guimarães

*José de Guimarães*  
*Artista e colecionador*



*José de Guimarães's foreign collections. The three foreign collections mentioned here are the African, the Pre-Columbian and the Chinese (archaic). José de Guimarães lived in Angola for seven years and became interested in the African culture that would lead him to the construction of the "Alphabet African". Returned to Portugal in 1974, his work was impregnated with a series of memories from that culture. From the 80's, in Europe already, began to collect non-western artifacts that later spread to Latin America and Asia (archaic China).*

Escrevi em tempos um texto intitulado "Vida de Artista – As Viagens" publicado no volume "Arte e Viagem (pós-colonial) na obra de José de Guimarães", coordenado por Maria João Castro.

Aí explicava não só o local de nascimento (Guimarães), os locais que então frequentava (anos cinquenta) enquanto jovem, citando a Sociedade Martins Sarmento – associação de arqueólogos e, como aí passava os tempos livres quer na biblioteca ou no museu verificando os achados arqueológicos e recordando a campanha de escavações arqueológicas em Vila Praia de Âncora sob a direcção do Professor Howks da Universidade de Oxford, em que eu era utilizado como desenhador dos "cacos" – achados arqueológicos, que iam sendo encontrados. O meu interesse por tais achados começou a partir daí.

Findo o quinto ano do liceu em Guimarães, e após terminado o sétimo ano em Braga, parti para Lisboa onde durante sete anos, terminei o curso de Engenharia Civil e Militar no Instituto Superior Técnico e na Academia Militar.

Em 1967 parti para Angola em comissão de serviço militar.

Aí, o meu primeiro contacto com a cultura local foi feito no Museu de Angola, sito em Luanda, que a par duma colecção de arte contemporânea portuguesa, possuía uma variada colecção de arte tribal de Angola, com relevância para os artefactos dos povos da Lunda.

Não tinha até então qualquer informação da cultura africana mas o encontro com aqueles objectos iria transformar-se numa vivência profunda que ia prolongar-se por sete anos.

Ao confrontar-me com aquele continente mágico, como que uma transformação psicológica se operou dentro da estrutura do meu pensamento no que se refere à construção dum novo atlas cultural. Esta confrontação ou choque cultural, após o embate inicial, acabou num profundo interesse de conhecimentos dessa nova cultura embora distante da minha ocidental, quer nas formas de actuação quer nos seus conceitos. As manifestações artísticas, das populações nativas, traduziam-se tanto em objectos ditos de arte tribal – esculturas e máscaras, por exemplo, como

em tatuagens, desenhos na areia, em pinturas murais, em símbolos e sinais umas vezes mais codificados, outras mais narrativas como as de certas cenas domésticas.

Ao contrário da arte ocidental, o forte conteúdo mágico-religioso da arte tribal transforma os objectos artísticos em obras de arte utilitária que se destinam à prática de rituais. Em geral, são esculturas de figuração muito explícita, umas vezes mais misteriosas que outras, em virtude de determinados ingredientes – espelhos, pregos, ossos – passavam a ter uma forte carga mágica ou, como as tatuagens, por exemplo – bem características dos povos africanos –, inscrições no corpo humano com intenções nitidamente mágicas, ou ainda as pinturas de sinais que, na pele dos homens, têm por exemplo o poder de propiciar vitórias na guerra, e nas mulheres podem ter a função de invocar fertilidade, etc.



Imagem 1. “Boneca, Camarões, Coleção José de Guimarães” ©Vasco Célio, Stills

Mas as manifestações artísticas não se ficam por aqui. Por vezes, transformam-se em verdadeiros processos de comunicação – comunicação ideográfica, que funciona como se de verdadeira escrita se tratasse. Refiro-me a determinadas tribos da região de Cabinda, ao norte de Angola, como a dos Ngoyos, que se comunicavam entre si através de sinais ideográficos, inscritos nas tampas de utensílios domésticos – terrinas – uma espécie de altos-relevos com significados diversos, conforme as imagens utilizadas nas suas mensagens, como se fossem provérbios de forte conteúdo moral, aliás muito mais eficazes do que porventura seriam se utilizassem a expressão oral.

Conforme referi, o primeiro contacto com esta nova cultura foi angustiante. Senti-me alheio e incapaz de entender o que quer que fosse. Este confronto demorou cerca de dois anos, extremamente difíceis por não dispor de parâmetros comparativos ou de pontes que permitissem transpor esta grande diferença de conceitos.

Porém, com a ajuda de amigos etnólogos, pude debruçar-me sobre o estudo da etnografia africana, da angolana e da arte tribal em geral, o que me permitiu chegar a um certo conhecimento



---

do conteúdo das manifestações artísticas africanas que se apoiam em arquétipos culturais e sociológicos diferentes, ou até opostos dos meus.

A partir de 1970, já na posse de um certo conhecimento sobre arte tribal e desejando utilizar a pintura como meio de comunicação e entendimento, efectuando uma espécie de osmose cultural entre as duas culturas propus-me criar um alfabeto ideográfico composto por cerca de cento e quarenta caracteres gráficos.

Posso, ainda, afirmar que a mais relevante transformação na minha pintura se deu após o entendimento da arte tribal africana. Transformação que, sendo mais de conteúdo do que de forma, não exclui, porém, esta última. Eis o que, a propósito desta simbologia, escrevi em 1970: “A arte negra fez-me saber como se efectua a concentração do significar e da carga mítica das formas. E, assim, na minha pintura, a forma passou a ser símbolo e um agente de grande poder actuante.”

Vi, em África, como eram usados os símbolos e para que serviam. Eles são, aliás, prerrogativa desse grande povo Ngoyo, de Cabinda, no norte de Angola, que tão magistralmente os sabe utilizar no quotidiano. Apropriei-me de uma parte da sua utilidade: mais do seu ritual do que dos próprios significados.

As formas que lhes dei, essas, foram nascendo geradas e multiplicadas segundo o ritmo das circunstâncias e a necessidade de ampliar um vocabulário. Com símbolos, uns substantivos, outros adjectivos, uns emancipados, outros dependentes. Uns a gerarem os outros. A sua génese demorou dois anos (1970-1972). Anos de angústia e de intensa convivência com o mundo africano.

Só depois houve diálogo e, com ele, a possibilidade de eu compreender melhor a cultura e o homem africano. E precisamente assim, através de um vocabulário misterioso e codificado, único diálogo possível que eu, como europeu, pude estabelecer com esse mundo africano de cultura poderosamente intuitiva e que se exprime com formas carregadas, todas, de um grande poder de intervenção.

Neste artigo não devo exhibir a relação com a minha própria actividade artística, já que não é esse o seu propósito.

Porém a paixão quer pela cultura africana quer por outras culturas fez com que tentasse rodear-me de objectos artísticos seja da cultura pré-hispânica, da cultura chinesa ou da cultura africana como atrás referi em primeiro lugar.

Assim recordo que, quando na minha primeira estada em Angola, fiz uma pequena colecção de artesanato, hoje no Museu de Arqueologia da Sociedade Martins Sarmento, de Guimarães.

Foi porém a partir do início dos anos 80, já na Europa, que comecei a coleccionar objectos de artes não ocidentais, de África, América Latina e Ásia (China arcaica).

É o momento de referir que a minha intenção de coleccionador não se reduz à singela atitude de ajuntador de objectos. Existe sim não só o lado de reconhecimento, curiosidade e respeito por outras culturas, ditas culturas exóticas, como o de alimentar o meu conhecimento nas culturas de outras regiões do mundo por onde os portugueses passaram e muitas vezes se fixaram.

Refiro-me a algumas peças africanas, a título de exemplo: Mambilas, Kanacas, Tchokwes, Baulés, Bagas, Fangues, Igbo, Bambaras, Dogons, Noks, Dans, Jukuns, etc.

Sendo a africana a principal colecção, que embora adquirida lentamente, na Europa, anos depois da minha partida de África (1967-74), razões outras me levaram ao México, ao Japão e à China.

De novo estas culturas, ditas também exóticas me extasiaram quer pela sua surpresa formal e estética. De novo retomei a forma de aprofundar o seu conhecimento e a sua génese procurando as suas raízes que nos são dadas pela arqueologia.



Imagem2. “Múmia, Peru, Chancay, Coleção José de Guimarães” ©Vasco Célio, Stills

O México com as culturas Maia e Azteca, a sua literatura, Juan Rulfo, Sorar Mariana de La Cruz, a morte e o erotismo, a festa dos mortos e o “inframundo”. Desta relação mais uma vez surge um novo alfabeto que haveria de preencher as minhas obras por largo período conhecido como “Série México”.

Tal como Aby Warburg que criou um atlas artístico com fotocópias de imagens de obras de arte de várias épocas, inserindo-as não cronologicamente, eu próprio desejei construir um mapa mundo com obras etnológicas de vários continentes.

Já falei demasiado dos objectos artísticos do continente africano e agora resta-me citar as obras do continente latino americano.

Há medida que conhecia melhor aquele continente, ficava estupefacto com a qualidade dos seus museus e dos seus objectos arqueológicos. A cultura mexicana e pré-colombiana em geral, são duma profundidade imensa e as manifestações artísticas são vastas e variadas. Refiro apenas os Maias, os Aztecas, ou o Peru, com as culturas Nasca, Mochica, Chancai ou os Incas.

Entretanto quase em simultâneo haveria de seguir-se tanto a Ásia, como o Japão e a China.

O Japão interessou-me porque por virtude dum projecto que desenvolvi em Kushiro, na ilha de Hokaido, levou-me até aos Ainus, mongóis e talvez os primeiros estrangeiros chegados ao Japão, dos quais me debrucei sobre as suas tradições, tatuagens e práticas animistas, os seus hábitos e a sua actual situação de deslocados.

Depois vem a China. “A viagem como metáfora para o movimento de aproximação e posterior assimilação de uma realidade não raras vezes abstracta, obscura e incompreensível aos olhos de quem a aborda” (Nuno Faria, catálogo da exposição “Bronzes e Jades da China Antiga na Coleção de José de Guimarães”, 2011).





Imagem 3. “Cavalo, Dinastia Han, 202 a.C. - 220 d.C., Colecção José de Guimarães” ©Vasco Célio, Stills

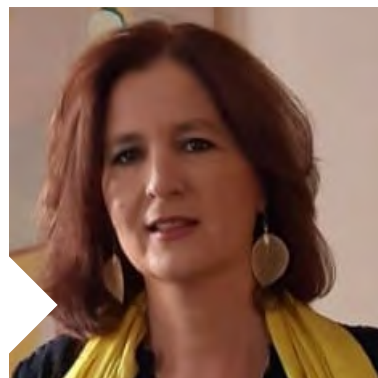
Isto para dizer que mais uma vez o interesse pela cultura chinesa, é uma das novidades culturais a acrescentar às duas outras anteriormente citadas.

A China arqueológica, do Neolítico à Dinastia Han, foi uma das zonas da Ásia que mais me entusiasmou pela feitura arcaica das peças, por um lado, e pela originalidade das formas e dos símbolos por outro. Referindo a título de exemplo: objectos do Neolítico, Shang, Zhou e Dinastia Han.

Com uma bagagem de informação que se estendia a três continentes e interessado nas culturas ditas “exóticas”, procurei lentamente rodear-me, se possível, de objectos culturais provenientes das áreas do mundo que muito contribuíram para a minha actividade criativa. Razão porque sou coleccionador. Nenhum lado mercantil pesou na balança da minha escolha. ♦

# Os marfins luso-africanos do reino do Benim

*Leonor Amaral*  
*Doutoranda em História de Arte*  
*(ARTIS-Instituto de História da Arte -*  
*Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa).*  
*Bolseira FCT*



---

*Luso-African ivories, hybrid historical-artistic works carried out under Portuguese patronage in the pre-colonial period. The present text deals with a group of these African ivories, the edo-portuguese ivories of the ancient kingdom of Benin, in modern Nigeria, produced between the 16<sup>th</sup> century and the middle of the 17<sup>th</sup> century. This salt-cellars, olifants and spoons carved in elephant tusks reveal the cultural 'dialogue' between the Portuguese merchants and navigators and the Edo people during the beginning of the globalization.*

---

## Os marfins luso-africanos do reino do Benim

Os marfins luso-africanos (ou “afro-portugueses”)<sup>1</sup> são criações artísticas sincréticas, raros testemunhos históricos do fenómeno de interculturalidade artística e cultural que resultou dos contactos iniciais dos portugueses decorrentes das viagens de exploração marítima e comercial na costa Ocidental Africana, desde o séc. XV. Sobreviveram mais de duas centenas de marfins, objetos hábil e minuciosamente esculpidos em presas de elefante, designadamente recipientes (saleiros e píxides), talheres (colheres e garfos) e olifantes (ou trompas), e outras peças, atualmente dispersados pelo mundo inteiro, tendo sido incorporados em instituições públicas nacionais e em coleções privadas (principalmente internacionais, como nos E.U.A. e em vários países europeus). Estes marfins ilustram as inter-relações estabelecidas entre a Europa e a África Subsaariana nos inícios da globalização.<sup>2</sup>

Esta produção ebúrnea distribui-se pela África Ocidental – a antiga Serra Leoa (marfins sapi-portugueses), e o reino do Benim (marfins bini-portugueses ou *edo-portugueses*)<sup>3</sup> –, e pela África Central— reino do Congo. Contudo, subsistem dúvidas acerca do carácter híbrido do conjunto dos marfins esculpidos, i.e., dos *inputs* europeus nas obras africanas, dificultando a identificação dos elementos (formas, iconografia, estilo e técnicas) de cada uma das culturas envolvidas no seu processo de criação. É este o caso de algumas das peças, como os olifantes do Congo, cujas características e cronologia apontam para uma produção local (Curnow 1983), também considerados “apócrifos”, tal como os marfins Owo (reino Iorubá) (Bassani et Fagg 1988). Na perspetiva das análises relativas ao conhecimento das perceções dos africanos nos marfins “afro-portugueses”, estas questões tornam-se menos prementes, realçando-se o seu significado como peças reveladoras de um processo intercultural resultante das interações dos portugueses com as populações destas três regiões de produção de marfins de encomenda portuguesa (ou que resultavam da presença portuguesa) (Blier 1993).

O estudo dos marfins africanos antigos iniciou-se nos finais do séc. XIX, numa altura em



que chegou à Europa uma grande diversidade de objetos provenientes do saque da expedição punitiva dos ingleses no Benim, em 1897, evento que marcou o início do colonialismo britânico nesta região (1897-1960). Na sequência da invasão à Cidade do Benim, foram saqueados e trazidos para a Europa inúmeros objetos que se encontravam no palácio real, contando-se entre estes as presas de elefante esculpidas, as placas relevadas em bronze/latão (ligas de cobre), entre outras peças que faziam parte da *regalia*. Estes objetos eram utilizados em cerimónias e rituais com o intuito de evocar os antepassados do *Oba* (ou rei) e legitimar os reinados vindouros, propiciando o bem-estar e a riqueza do reino. Estas peças foram, então, dispersadas e grande parte acabou por ser vendida em grandes leilões públicos, em 1898. O catálogo do *British Museum*, redigido por Charles H. Read e Ormond M. Dalton (*Antiquities from the City of Benin and from other Parts of West Africa*, 1899), apresentava a arte do reino do Benim, em marfim e metal, bem como outro tipo de objetos, designadamente os marfins esculpidos que já se encontravam na Europa desde os inícios do séc. XVI, desconhecendo-se a sua origem. Assim, o confronto e a comparação entre estas duas categorias de obras, que apresentavam diferentes percursos, contribuíram para o estudo dos marfins africanos antigos, o qual incidiu principalmente na procura da sua proveniência geográfica e cronologia. Contudo, nesta altura prevaleceu a atribuição generalizada destes marfins ao reino do Benim, obras estas produzidas durante o séc. XVI, durante o período de contato com os portugueses na costa de África. Mais tarde, William Fagg (1959) identificou uma nova categoria de marfins de entre os marfins africanos conservados no *British Museum*, designando-os de marfins “afro-portugueses”, e distribuindo-os, então, por diferentes regiões de produção, apesar de só mais tarde (1961) atribuir um grupo destas peças ao Benim. As características destes marfins antigos, a nível estilístico e iconográfico, evidenciavam o hibridismo artístico que resultara da fusão de duas culturas distintas (Fagg 1959). Posteriormente, houve novos contributos no que respeita ao desenvolvimento dos estudos historiográficos (Ryder 1969), bem como da arqueologia na região da Nigéria (Eyo et Willett 1980), e ainda, da história da arte, valorizando-se as histórias orais e a própria arte como fonte histórica (Curnow 1983). No âmbito dos estudos histórico-artísticos, salienta-se o cotejo realizado entre os marfins de encomenda portuguesa no Benim (ou marfins de exportação) e a arte autóctone, produzida para consumo interno, considerando-se a demarcação clara entre estes marfins e os da Serra Leoa. Destacam-se, igualmente, as abordagens e metodologias interdisciplinares necessárias nesta investigação, tendo em mente as problemáticas que concernem os estudos do continente africano, principalmente no que respeita ao facto de as sociedades africanas não terem privilegiado a escrita como registo histórico. Por outro lado, a produção artística tem vindo a ser considerada fonte fundamental para a construção histórica das sociedades e reinos da África Subsaariana, nomeadamente do reino do Benim (Thornton 1988; Gunsch 2018). Deste modo, tem havido diversos contributos neste estudo, de diferentes áreas disciplinares, articulando os diversos dados das ciências sociais e humanas, bem como outras análises relativas à materialidade do marfim (Amaral 2021).

Se, por um lado, a procura da autenticidade destas obras (origem, cronologia, materialidade, etc.) tem marcado o estudo destes marfins, a sua relevância como criações artísticas novas, reveladoras da visão do “Outro”, tem sido, de igual modo, evidenciada (Curnow 1991; Blier 1993). Todavia, no que respeita às investigações realizadas no âmbito dos fenómenos interculturais e dos hibridismos daí resultantes, pode-se incorrer na tendência de adotar perspectivas unilaterais, dependendo do “referente” cultural destas mesmas visões (Horta 1991; Burke 2003). Com efeito, foram adotadas visões etnocêntricas, frequentemente consideradas “afro-cêntricas” ou “euro-cêntricas” (incluindo as luso-cêntricas), salientando-se as perspectivas que visam uma neutralidade, apesar de esta dificilmente ser alcançada (Bhabha 1994). Contudo, a noção de um espaço fronteiro relativo aos “entre-lugares” e aos hibridismos revelados na produção artística, pode ser profícua na análise destes marfins que foram realizados, em grande parte, sob encomenda portuguesa em diferentes regiões da costa africana.

No que respeita a um dos grupos dos marfins luso-africanos, os marfins produzidos pelos povos Edo (ou Bini) numa das regiões de produção escultórica, o Benim, antigo reino da atual Nigéria,<sup>4</sup> este perfaz um *corpus* de oitenta e uma peças (dezassete saleiros, três olifantes e sessenta e uma colheres).<sup>5</sup> Designados de marfins edo-portugueses (Amaral 2022), estas peças combinam características formais, iconográficas e estilísticas locais (dos Edo) com as europeias (portuguesas). De forma geral, estes marfins apresentam composições em *horror vacui*, ou seja, as superfícies são densamente preenchidas com motivos iconográficos diversos (figuras humanas, zoomórficas e partes ornamentais). Na composição iconográfica de um dos grupos tipológicos, nomeadamente dos saleiros edo-portugueses, a imagens dos portugueses, representados como cavaleiros e outros oficiais apeados, talhados em alto-relevo, segurando lanças, espingardas e outros objetos, alternam-se em posições de movimento e outras mais estáticas, constituindo os principais temas destes invulgares recetáculos duplos (dois contentores) (Figuras 1- 3). Os fundos destes saleiros, em baixo-relevo, são preenchidos por padrões ornamentais semelhantes aos têxteis desta região, sendo também comuns a diversos objetos locais, e ainda a elementos escultóricos também presentes na arte manuelina (Amaral 2021). A relativa standardização com que estas figuras de “estrangeiros” são representadas nestes saleiros, designadamente no que respeita às fisionomias, ao vestuário e adereços, e às armas que estes empunham, denota uma certa padronização, evidenciando as convenções plásticas ou regras de representação dos escultores Edo. Os olifantes (nome medieval para designar trompas ou cornos de caça de marfim de dente de elefante) apresentam a morfologia das trompas dos Edo, com o bocal retangular situado na parte convexa do instrumento, característica exclusiva a esta região. Na composição talhada em baixo-relevo ao redor da presa, destaca-se a emblemática e as armas reais portuguesas, de D. Manuel I (r. 1495-1521), além das figuras de europeus, intercaladas com os motivos ornamentais típicos da guilda real *igbesanmwan* (ou oficina de escultura de marfim e madeira), uma das mais importantes guildas que operavam nas dependências do palácio, sob patronato real (além da guilda de metal, *igun eronmwon*, que encabeçava esta hierarquia). Muitas das colheres apresentam nos cabos uma grande elaboração formal e compositiva, combinando motivos zoomórficos diversos, talhados com naturalismo, principalmente da fauna desta região da floresta tropical, com motivos ornamentais, salientando-se a única figura de homem – um português vestido à moda do séc. XVI, semelhante a algumas das figuras dos saleiros. A concha destas colheres é única, terminando num enrolamento em forma de folha tripartida, evidenciando um grande virtuosismo no seu delicado talhe. Distinguindo-se das obras autóctones e das obras europeias, estas apresentam um ‘estilo’ artístico próprio, revelando a sua natureza híbrida, por apresentarem elementos das duas culturas envolvidas no seu processo criativo, que se fundem ou combinam. Estas peças esculpidas em marfim incorporam uma “identidade” cultural dupla, podendo ser entendidas num enquadramento histórico-artístico relativo aos fenómenos das trocas interculturais que ocorreram entre os portugueses e os povos do reino do Benim, de finais do séc. XV em diante.

### **Percurso histórico dos marfins edo-portugueses**

Tendo em mente a tradição escultórica do Benim, assim como a intensificação da produção ebúrnea para exportação, durante séc. XVI, no período dos contactos intercontinentais com os portugueses, seguidos mais tarde de outros europeus, principalmente a partir de meados deste século, como já foi referido, considera-se a reconstituição histórica deste reino que tem vindo a ser realizada de forma interdisciplinar (baseando-se nas fontes orais, nos dados arqueológicos, na arte como “documento” histórico, etc.). O percurso histórico destas obras interliga-se com a história de África e suas problemáticas, como sejam a ausência da escrita das sociedades africanas, a destruição das peças em diversos contextos, ao longo dos tempos, também tendo em mente as visões que se formaram na Europa acerca dos povos “primitivos”,

bem como da sua cultura material e artística, condicionando o seu conhecimento e a própria percepção das peças. De facto, desde a chegada ao noroeste da Europa de inúmeros objetos destas culturas africanas e de outros continentes, inicialmente vistas no âmbito etnográfico, estas peças acabaram por desafiar as mentalidades instituídas, as quais começaram a se questionar acerca da sua receção como obras de arte, devido ao seu mérito estético e antiguidade (Luschan 1919 In Gunsch 2013, 22). Contudo a apreciação mais assumida da arte africana ocorreu apenas em meados do séc. XX, apesar de esta ter tido um papel marcante na construção do modernismo ocidental. Deste modo, na identificação destes marfins esculpidos influem os fenómenos de gosto, bem como as descontextualizações e as (re)contextualizações a que foram sujeitos, contribuindo para se perceber o modo como estes foram sendo apreciados e valorizados, e/ou esquecidos, ao longo dos tempos, até ao seu percurso atual nos mercados de arte ou museológico.

É, pois, de ter em mente que no período da sua produção, no período pré-colonial, os marfins africanos antigos foram, efetivamente, registados de forma elogiosa na documentação coetânea portuguesa (e europeia), destacando-se, por exemplo, os registos alfandegários da Casa da Guiné (1504-1505), e *Esmeraldo de Situ Orbis*, de Duarte Pacheco Pereira (entre 1505-1508). Estes registos davam conta da entrada, no porto de Lisboa, de colheres, saleiros e trompas ou buzinas, vindos de diversas regiões da costa Ocidental de África (In Ryder 1964; Mota 1975).

Deste modo, produzidos entre o séc. XVI e o séc. XVII, os marfins edo-portugueses foram registados em fontes escritas europeias, apesar de as menções diretas a marfins lavrados no reino do Benim serem escassas, em comparação com as referências às “maravilhosas” obras produzidas na Serra Leoa (*Códice de Valentim Fernandes*, 1997). No que respeita ao Benim, Duarte Pacheco Pereira menciona as trocas comerciais realizadas neste reino, como seja da pimenta negra, terra esta onde há “muitos elefantes, dos quais os dentes, a que chamamos marfim, muitas vezes compramos (...)” (In Peres 1992, 131). Além dos registos alfandegários e das menções em inventários a “buzinas pequenas” (por exemplo, de Álvaro Borges, 1507), Damião de Góis (1542), refere que “da terra dos Negros [Nigéria] também provém o marfim (vasos e imagens feitos igualmente com certa arte” (In Mota 1975, 586). As colheres talhadas nesta região foram louvadas pelos viajantes europeus que passaram por este reino, nomeadamente pelo capitão inglês por James Welsh, em 1588, que se refere aos “bonitos tapetes e cestos que eles fazem [os locais], e as curiosas colheres de dentes de elefante curiosamente talhadas em diversas proporções de aves e feras sobre as mesmas” (In Ryder 1964, 365). Um relato direto semelhante é realizado mais tarde, em 1621, por Garcia Mendes de Castelo Branco (In Mota 1975), permitindo aferir balizas cronológicas mais precisas, podendo-se aferir a produção desta tipologia de marfins até às primeiras décadas do séc. XVII.

De entre os registos nos inventários das *Kunstkammern*, coleções de objetos artísticos da aristocracia europeia, podem-se referir as menções nos inventários, desde 1560, a colheres destas coleções (Florença, na coleção dos Médici) (Bassani et Fagg 1988, 171). Estas também são mencionadas na *Kunstkammern* de Eleitor da Saxónia (Dresden) e do arquiduque Fernando do Tirol (Castelo de *Ambras*, 1596), destacando-se desta última as requintadas colheres hoje identificadas como edo-portuguesas. Também o saleiro edo-português, mencionado na coleção do rei da Dinamarca (1674), constitui um testemunho da presença destes objetos nestas coleções das elites europeias. Contudo, neste processo de incorporação de uma grande variedade de marfins, e de outros objetos raros nas “câmaras das maravilhas” reais e da nobreza europeia, principalmente os que foram registados no período moderno, os registos são vagos e muitas vezes erróneos no que respeita à sua proveniência, frequentemente identificados como indianos ou turcos, apesar de se verificar a presença de marfins luso-africanos nestas coleções, os quais têm vindo a ser identificados no desenvolvimento destes estudos (Curnow 1983; Bassani et Fagg 1988; Bassani 2000).

Embora os marfins luso-africanos do reino do Benim (ou edo-portugueses), tal como das outras regiões atrás referidas, tenham sido registados na documentação no período da sua produção, e posteriormente, antes do início do regime colonial britânico (em 1897, data da expedição punitiva à Cidade do Benim), muitas das peças são mencionadas apenas a partir 1800, segundo os estudos das reservas e dos inventários dos museus e das coleções europeias empreendidos por Ezio Bassani (2000), pelo que grande parte deste conjunto de peças não se encontra documentada. Sob este aspeto, além das fontes escritas coetâneas, considera-se a relevância de Lisboa como cidade “global” e o seu papel na distribuição de uma grande diversidade de objetos raros e ‘exóticos’ através das feitorias portuguesas na Europa, designadamente de Antuérpia, lembrando a referência no *Diário* de Albertch Dürer (1521), famoso artista e humanista alemão, à compra neste entreposto comercial de “dois saleiros de marfim de Calecute, por três florins”<sup>6</sup>, tratando-se de saleiros identificados como “afro-portugueses” (Curnow 1983; Bassani et Fagg 1988).



Figura 1 e 2. Saleiro edo-português com figuras equestres de portugueses. Escultura em marfim, 19, 2 cm (alt.) x 7, 2 (larg.) x 8 (prof.), c. 1520-30, reino do Benim, Nigéria. *Etnografisch Museum, Antuérpia*, Inv. no. A.E.74.25.1. Cortesia de Collection City of Antwerp-MAS.

Pode-se, então, verificar que a maior parte dos marfins talhados na guilda real do Benim encontra-se incorporada em coleções internacionais, principalmente nos E.U.A. e em vários países europeus (como Inglaterra, Áustria, Alemanha, etc.). Assim, paradoxalmente, apesar de terem resultado das interações entre os Edo e os portugueses, são escassas as peças que se encontram em Portugal, e as que figuram em museus e coleções portuguesas foram adquiridas nos mercados internacionais de antiguidades (Bassani 2000, xvi). O saleiro edo-português constituiu o único testemunho de marfins edo-portugueses que foi incorporado num museu português, o Museu Nacional de Arte Antiga, em 1951, sendo, aliás, um raríssimo exemplar pelo facto de ser o único dos dezassete saleiros luso-africanos do reino do Benim que apresenta na sua iconografia a combinação de cavaleiros e figuras apeadas (um par de idiossincráticos ‘escrivães’) (Amaral 2021). Também recentemente foi (re)localizado um dos três olifantes edo-portugueses existentes (os outros dois pertencem a coleções museológicas internacionais), numa coleção privada portuguesa, além de outras peças incorporadas nestes contextos privados, como um saleiro (incompleto) e algumas colheres. Possivelmente decorrendo do facto de a maior parte destes marfins se encontrarem em coleções privadas e museológicas estrangeiras, o estudo destes interessantes marfins esculpidos pelos povos Edo, grande parte deles produzidos sob encomenda



portuguesa, foi realizado principalmente em âmbito internacional. Outra questão relevante centra-se nos diferentes modos como estes objetos foram percebidos e utilizados, em Portugal e em outros países europeus, tendo em mente o protagonismo comercial e político nacional de Quinhentos, no que respeita à expansão ultramarina e comercial a nível global. Com efeito, os marfins de maior aparato constituíram, certamente, ofertas diplomáticas dos portugueses à realeza e aristocracia europeias, considerando, ainda, outro tipo de trocas, usos e funções.



**Figura 3. Saleiro edo-português, pormenor (português em pé). Escultura em marfim, c. 1540, reino do Benim, Nigéria.**  
*Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque, A.N: 1972.63.a, b. Public Domain Dedication CC01.0 Universal.*

Desta forma, se por um lado, no seu período de produção, se pôde verificar um apreço e gosto por adquirir estes marfins esculpidos, evidenciado pelas menções nas fontes escritas europeias, e refletido mais tarde pela incorporação destas obras nas coleções das elites reais e principescas, por outro lado, a perceção destas peças apresentou e suscitou diferentes visões ao longo dos tempos, até aos dias de hoje. As mudanças de contextos fazem parte do percurso destas obras, sendo que os espaços museológicos permitem apreciar e conservar estas obras (entre outras funções), e, embora proporcionem estudar e perceber melhor estas peças, o conhecimento cabal dos seus significados originais apresenta um cenário mais complexo de se apreender. De qualquer modo, o percurso intercontinental destas obras permitiu colocar questões relacionadas com a identidade dos intervenientes na sua produção e consumo, chamando a atenção para os fenómenos e processos de hibridismo e miscigenação cultural (Burke 2003).

### **Representação do “Outro” nos saleiros edo-portugueses**

Desde o início do estudo dos marfins africanos antigos, nos finais do séc. XIX, à sua posterior identificação como obras que se distinguiam da arte local, bem como da arte europeia, sendo classificadas como peças estilística e iconograficamente híbridas (Fagg 1959), verificaram-se mudanças significativas na perceção dos marfins “afro-portugueses” ou “luso-africanos”, segundo um termo adotado que visa enfatizar a natureza africana destas obras (Mark 2007). Se em meados do séc. XX, as obras africanas ainda eram vistas sob a perspetiva do colonialismo que ainda vigorava, como uma ‘arte’ “indígena” ou “tribal”, houve um reconhecimento da sua qualidade escultórica, bem como a sua estética não usual no contexto europeu, e ainda a sua antiguidade, salientando-se os marfins do Benim, além dos da antiga Serra Leoa. Esta nova categorização como obras artísticas de estilo híbrido marcou a mudança da sua perceção de objetos etnográficos para objetos artísticos. Estas são, de facto, criações sincréticas novas, relativamente aos dois contextos socioculturais envolvidos na sua produção. Kathy Curnow (1983) debruçou-se sobre o hibridismo cultural e artístico que os marfins “afro-portugueses” refletem, evidenciando a forma diferenciada como essas interações se deram na Serra Leoa e no Benim, durante o período de contacto com os portugueses, determinando os graus de absorção artística visíveis nas peças (forma, estilo e iconografia) e classificando esta produção de marfins para um mercado exterior,

como uma “arte do viajante” (Curnow 1983 X, 4-5). Já o catálogo *Africa and the Renaissance, Art in Ivory* (1988), de Ezio Bassani e William Fagg, embora seguindo a linha de investigação de Curnow, privilegia a identificação das fontes ou modelos iconográficos europeus (fontes gravadas, pictóricas, etc.). Posteriormente, Kathy Curnow (1991) e Suzanne Blier (1993) colocam a ênfase no carácter africano destes marfins esculpidos, incidindo as suas investigações na forma como estas peças revelam os encontros interculturais que se deram em diferentes regiões, analisando os marfins “afro-portugueses” sob a perspetiva da representação do “Outro”. Com efeito, Suzanne Blier (1993, 375) realça a relevância dos marfins dos Sapes (da Serra Leoa) e dos Edo (do Benim), bem como os olifantes do Congo, considerando serem estas obras reveladoras das cosmogonias locais, refletindo igualmente o modo como os portugueses foram percebidos localmente.

O contexto das tradições escultóricas do reino do Benim e a forma como a sociedade dos Edo se encontrava estruturada e hierarquizada, na qual se realça o papel do *Oba*, ou rei divinizado, assim como os costumes e rituais que se realizavam para o servir no amplo complexo palatino, são fundamentais para se poder entender a iconografia dos marfins *edo-portugueses* e a dimensão simbólica inerente à sua produção. Esta designação é por si mesma indicadora do carácter destes marfins, entendidos como peças que refletem um diálogo “bicultural” (Curnow 1991). A chegada dos portugueses a este reino, em finais do séc. XV, vindos do Oceano, meio aquático a que os Edo não estavam habituados, em parte, devido à localização geográfica deste reino situado acima do delta do Níger, na região da floresta tropical, teve notório impacto na sociedade do Benim. Estes estrangeiros ficaram associados a Olokun, o deus Edo dos mares e dos rios, tendo sido incorporados nas cosmogonias locais como seres “liminares”, por se encontrarem entre o mundo dos espíritos e o mundo terrestre (Blier 1993, 378-380). Os navegadores e comerciantes portugueses trouxeram riquezas ao reino, tendo contribuindo não apenas para o comércio intercontinental que se abria e intensificava, como também para a expansão militar e territorial do Benim durante o séc. XVI.

O próprio marfim continha um simbolismo para ambas as sociedades, notando que a encomenda de objetos esculpidos em marfim era uma prerrogativa do *Oba*, lembrando que desde o séc. XV, as presas de elefante constituíam ofertas e trocas diplomáticas para os reis portugueses, além do simbolismo atribuído à fonte do marfim (o elefante). Os objetos esculpidos nesta matéria biológica valorizada de parte a parte, incorporava o intuito comercial e diplomático dos Edo em relação aos portugueses, e vice-versa, tendo em mente o metal por estes levado, como as designadas “manilhas” (braceletes), que eram unidades monetárias muito apreciadas localmente, as quais foram frequentemente representadas nas placas de bronze autóctones a par dos portugueses. As espingardas que os portugueses empunham, representadas em alguns saleiros, também evidenciam o valor que os Edo deram às armas de fogo, nunca antes vistas, salientando-se que os mercenários portugueses ajudaram o *Oba* nas suas batalhas internas. Da parte dos portugueses, estes estavam interessados não apenas nas trocas de escravos, ouro (principalmente da Mina), marfim e especiarias, mas também na propagação do cristianismo, conforme ficou atestado nas fontes escritas portuguesas, por exemplo, na carta de D. Manuel I (1495-1521) dirigida ao *Oba* (1514). Nesta carta, o rei português menciona que recebeu um embaixador Edo, de nome Dom Jorge, referindo a importância da adesão à fé cristã e que apenas lhe poderia enviar “(...) d'armas, como bõbardas e todas as outras cousas da guerra, pera cõtra vossos jmgos, de que teemos tamtas como vos dirá Dom Jorge vosso embaixador. As quaeês agora vos nam emviamos, como elle nos requereo, porque a ley de Deus nollo defeende emquamto estaeês (...)” (In Brásio, *M.M.A.*, Vol. IV, 1954, 88-90).

Em suma, o “retrato” dos portugueses, esculpido de forma detalhada, não obstante a relativa estereotipia, revela a atenção que os escultores deram às fisionomias afiladas, ao cabelo liso e comprido, às armas e ao vestuário destes ‘estrangeiros’. Estas peças refletem as inter-

relações diplomáticas e comerciais que se estabeleceram entre os portugueses e os povos do Benim, salientando-se a capacidade dos escultores de marfim da guilda real de adaptação às diretrizes de encomenda estrangeira, mas também à presença destes europeus no reino. A progressiva estilização e standardização da imagem dos portugueses (em busto e em corpo inteiro), incorporada em inúmeros objetos da arte do Benim para consumo local, ao longo de vários séculos, é reveladora do papel que estes primeiros europeus a contactar com os povos Edo desempenharam neste antigo reino africano. Por fim, estes interessantes marfins são criações artísticas novas e relevantes testemunhos históricos, reveladores de conexões e diálogos transculturais, os quais contribuíram para a pluralidade cultural de Lisboa, no arranque do período moderno. Simultaneamente, refletem o período áureo do reino do Benim, numa altura em que este se expandia territorial e militarmente, durante o séc. XV e o séc. XVI, e se inaugurava o comércio transatlântico. Atualmente, estas obras continuam a suscitar curiosidade e interesse, senão espanto, sendo, contudo, ainda relativamente pouco conhecidas no contexto nacional. ◆

#### BIBLIOGRAFIA

- ALMARAL, Leonor. 2021. "Os marfins luso-africanos do reino do Benim (séc. XVI-XVII). Estudo histórico artístico e material" (Tese de doutoramento, FLUL) [não publicada].
- \_\_\_\_\_. 2022. "Os marfins edo-portugueses: questões de proveniência". *African Ivories in the Atlantic World/Marfins Africanos no Mundo Atlântico*, org. José Silva Horta, Carlos Almeida e Peter Mark. Edições Centro de História da Universidade de Lisboa [aceite para publicação].
- BARROS, João de. 1988. *Ásia de João de Barros. Dos feitos que os Portugueses fizeram no descobrimento e conquista dos mares e terras do Oriente. Primeira Década* [reprod. fac-similada da ed. de 1932]. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- BASSANI, Ezio, et FAGG, William. 1988. *Africa and the Renaissance: Art in Ivory*. New York: Prestael Verlag.
- BASSANI, Ezio. 2000. *African Art and Artefacts in European Collections, 1400-1800*. London: British Museum.
- BEN-AMOS, P. Girshick. 1995 (1ª ed. 1980). *The art of Benin*. London: The British Museum Press.
- BHABHA, Homi K. 1994. *The Location of Culture*, London and New York: Routledge.
- BLIER, Suzanne Preston. 1993. "Imaging Otherness in Ivory: African Portrayals of the Portuguese ca. 1492." *Art Bulletin*, Vol. 75, No. 3, 375-396. College Art Association.
- BRADBURY, R. E. 1957. *The Benin Kingdom and the Edo-Speaking Peoples of South-Western Nigeria, together with a section on the Itsekiri*. Western Africa, Part XIII, Ethnographic Survey of Africa. London: International African Institute.
- BRÁSIO, António (ed.). 1952-1960. *Monumenta Missionaria Africana, África Ocidental (1469-1599)*. (15 Vols.), 1ª Série, Vol. 1, 2, 4, 8. Lisboa: Agência Geral do Ultramar.
- BURKE, Peter. 2003. *Hibridismo cultural*. Coleção Aldus, 18, São Leopoldo RS Brasil: Editora Unisinos.
- CURNOW, Kathy. 1983. *The Afro-Portuguese Ivories: classification and stylistic analysis of a hybrid art form*. ([s.I], PhD Dissertation, University of Indiana. 2 Vols.).
- \_\_\_\_\_. 1990. "Alien or Accepted: African Perspectives on the Western 'Other' in 15th and 16th Century Art." *Society for Visual Anthropology Review* 6, No. 1, 38-44.
- \_\_\_\_\_. 1991. "Oberlin's Sierra Leonean Saltcellar: Documenting a Bicultural Dialogue." *Allen Memorial Art Museum Bulletin*, Vol. 2, Oberlin College, XLIV.
- DALTON, Ormond, et READ, Charles. 1899. *Antiquities from the City of Benin and from other parts of West Africa*. British Museum. London: William Clowes and Sons, Limited.
- EGHAREVBA, Jacob U., 1936. *A Short History of Benin*, Lagos: Church Missionary Society Bookshop.
- EYO, Ekpo, et WILLETT, Frank. 1980. *Treasures of Ancient Nigeria*. New York: Founders Society Detroit Institute of Arts.
- EZRA, Kate. 1992. *Royal Art of Benin, The Pearls Collection in The Metropolitan Museum of Art*. New York: The Metropolitan Museum of Art.

- FERNANDES, Valentim. 1997. *Códice Valentim Fernandes*. Leitura Paleográfica, leitura, notas e índice por José Pereira da Costa. Lisboa: Academia Portuguesa da História.
- FAGG, William. 1951. "Tribal Sculpture and the Festival of Britain." *Man*, Vol. 51 (Jun.), 73-76.
- \_\_\_\_\_. 1959. *Afro-Portuguese Ivories*. London: Batchworth Press.
- GSCHWEND, Annemarie J., et LOWE, K. J. P. 2017. *A Cidade Global: Lisboa no Renascimento. The Global City: Lisbon in the Renaissance*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga/ IMC.
- GUNSCH, Kathryn. 2018. *The Benin Plaques: a 16<sup>th</sup> century imperial monument*. London: Routledge.
- \_\_\_\_\_. 2013. "Art and/or Ethnographica? The Reception of Benin Works from 1897 to 1935." *African Arts*, Vol. 46, No. 4, 22-31.
- HORTA, José da Silva. 1991. "A Representação do Africano na Literatura de Viagens, do Senegal à Serra Leoa (1453-1508)." *Mare Liberum*, Sep. 2, 209-339.
- MARK, Peter. 2007. "Towards a Reassessment of the Dating and the geographical Origins of the Luso-African Ivories: fifteenth – seventeenth Century." *History in Africa* 34, 189-211.
- MARTINEZ, Eugenia Soledad. 2007. "Crossing-cultures: Afro-Portuguese Ivories of Fifteenth- and Sixteenth Century Sierra Leone." [s.1]. [s.n.]. MA Thesis, University of Florida.
- PERES, Damião. 1992. *Os Mais Antigos Roteiros da Guiné*. Lisboa: Academia Portuguesa da História.
- PLANKENSTEINER, Barbara (dir.). 2007. *Bénin, Cinq Siècles d'Art Royal*. Paris: Musée du quai Branly, Snoeck Editions / Publisheurs.
- RYDER, Alan F. C. 1964. "A Note on the Afro-Portuguese Ivories." *The Journal of African History*, Vol. 5, No. 3, 363-365. Cambridge University Press. [www.jstor.org/stable/179972](http://www.jstor.org/stable/179972).
- \_\_\_\_\_. 1969. *Benin and the Europeans, 1485-1897*. London and Harlow: Longmans, Green and Co Ltd.
- TEIXEIRA DA MOTA, Avelino. 1975. "Gli avori africani nella documentazione portoghese dei secoli XV-XVII." *Africa* 30, 580-589.
- THORNTON, John K. 1988. "Traditions, Documents and the Ife-Benin Relationship." *History in Africa* 15, 351-362. African Studies Association. doi:10.2307/3171867.

#### NOTAS

- <sup>1</sup> A identificação e classificação de uma nova categoria de marfins (híbridos), foi realizada em 1959 (*Afro-Portuguese Ivories*), por William Fagg, conservador do *British Museum*. A designação de marfins "lusó-africanos" visa salientar a sua "identidade" africana (Mark 2007). O tema sobre os marfins atribuídos ao reino do Benim foi investigado no âmbito da tese de doutoramento, intitulada "Os marfins lusó-africanos do reino do Benim (séc. XVI-XVII). Estudo histórico artístico e material" (FLUL), bolsa FCT-SFRH/BD/117749/2016.
- <sup>2</sup> No que respeita ao reino do Benim (atual Nigéria), João Afonso de Aveiro chegou à Cidade do Benim (capital do reino) em 1486 (João de Barros 1988, *Década I*, Livro III, Cap. iv, 82), durante o reinado de D. João II (r. 1481-1495), altura do reinado de Oba Ozolua, o *Conquistador* (r. década de 1480 a 1516/1517).
- <sup>3</sup> A nova designação de marfins *edo-portugueses*, adotada na tese de doutoramento atrás referida, remete para as origens deste reino formado a partir das primeiras comunidades Edo que se instalaram nesta região. 'Edo' é um nome vernacular igualmente dado à língua e, por vezes, a todo o reino (Bradbury 1957, 13-14; Ezra 1992, 2).
- <sup>4</sup> O reino do Benim localiza-se a sul da floresta tropical e a oeste do rio Níger (e a norte do delta deste rio). Segundo as tradições orais, este antigo reino remonta ao séc. XI, depois de os povos Edo se instalarem nas florestas tropicais da África Ocidental (c. 900) (Curnow 2016).
- <sup>5</sup> O catálogo das peças foi constituído no âmbito da tese de doutoramento sobre os marfins lusó-africanos do reino do Benim (Amaral 2021), baseando-se em grande parte nos estudos anteriormente realizados (Curnow 1983; Bassani et Fagg 1988; Bassani 2000).
- <sup>6</sup> Albrecht Dürer, *Diary of his Journey to the Netherlands 1520-1521* (Goris, Jan-Albert and Marlier, Georges, 1971: 83, in Martinez, 2007).



---

# Coleções Africanas em Museus Europeus: sua Restituição ou Gestão Compartilhada dos Bens Culturais

*Lucília Chuquela*

*Licenciada em Biologia, Mestre em Museologia  
pela Reinwardt Academy, Amsterdam-Holanda*



*Daniel Inoque*

*Licenciado em História pela Universidade  
Eduardo Mondlane, Mestrado em Estudos  
de Património, Doutorando do Programa  
de História de Africa Contemporânea  
na Universidade Pedagógica de Maputo-  
Moçambique*



---

***African Collections in European Museums: heir Return or Management Shared.*** Based on professional activity at Natural History Museum and Institute Superior of Cultural Arts (ISARC), we wrote this article as a contribution to the convergent debate on ***“African Collections In European Museums, their return or Management Shared”***.

*This article is the result of the professional experience of the authors on Natural Heritage and Cultural Institutions and their knowledge in the area of Museology, which accentuates their Post Graduations.*

*This article reviews the contours of the transfer of cultural assets to European Museums, the History of Museums in Mozambique and reflection of the authors on the current problem **“African Collection in European Museums vs Shared Management of Cultural exchanges”**.*

*Knowing that the issue of African collections in European Museums in the World today is considered a political issue, the reflection we bring centers on the Museological context not wanting to underestimate the issue raised in the political area of the moment.*

---

## **Introdução**

Para iniciar este debate voltaremos no tempo e faremos uma análise holística, como chegaram as coleções Africanas aos Museus Europeus?

Podemos recuar no tempo e analisar os seguintes aspectos:

- O Comércio Triangular entre os Povos;
- Pilhagem vs. Comércio Triangular;
- Processo de Colonização.

A dinâmica da vivência entre os povos do mundo, gerou no início o comércio triangular que dinamizou trocas de objetos e mercadorias em atos de comércio, mas deve realçar-se que este comércio obrigou à migração de Objetos chamados identidades de povos e que constituíram as coleções em Museus Europeus, o mesmo pode ser dito para África como expressão do símbolo da presença colonizadora no Continente Africano.

Por isso, a existência do comércio criou base para enriquecimento de coleções em Museus, no caso de Moçambique pode ser citado o Museu da Ilha de Moçambique, que constitui o primeiro Museu da colónia Portuguesa, apesar de, na evolução dos Museus, o Museu de Historia Natural de Maputo ser o Museu que está na génese de outros Museus em Moçambique.

Debruçando-nos sobre o período de colonização, este foi o auge da migração dos bens culturais, foi um período de legitimidade de ocupação efetiva dos países europeus na África e América. Numa afirmação da presença colonial, objetos e pessoas foram trocados e hoje esses objetos que constituem a identidade dos povos encontram-se espalhados pelo Mundo.

As expedições missionárias, científicas ou militares constituíram um processo de migração de bens culturais entre as colónias e os colonizadores que ditaram também hoje o que são as coleções Africanas em Museus Europeus, e coleções Europeias em Museus Africanos, caso específico das coleções Indo-europeias nos Museus da Ilha de Moçambique.

Com o movimento da Independência das Colónias outro paradigma inicia-se que não pode ser dissociado das coleções Africanas em países Europeus, alimentou o chamado tráfico ilícito de bens culturais, que se alastrou com os outros tipos de conflitos que foram ocorrendo no mundo inteiro.

A convenção de 1950 tende a salvaguardar o aumento da pilhagem principalmente no contexto da Segunda Guerra Mundial, com o grande movimento das independências das colónias, a questão do tráfico ilícito de bens culturais ganhou força, pois os novos estados independentes emergiram no sentido de recuperar os objetos em Museus dos países colonizadores.

A convenção de 1970 vem dar um impulso aos países independentes no sentido de recuperar os objectos em Museus nos países colonizadores, introduzida como forma de impedir a importação, exportação e transferência de propriedade ilícita dos bens culturais; porém é pouco usada pela fragilidade de implementação pelos países não signatários da convenção.

Esta convenção é adoptada por vários países e Moçambique não é excluído, e por isso que hoje a política dos Museus, que se enquadra no quadro jurídico Moçambicano, protege a importação e exportação dos bens culturais Moçambicanos.

### **Coleções Africanas em Museus Europeus: Restituição ou Gestão Compartilhada**

Este capítulo constitui a base principal de reflexão do nosso artigo, carece que reflitamos no conceito de Restituição.

O termo Restituição significa em linguagem simples a devolução dos objetos culturais.

O conceito de restituição de bens culturais para as colónias pelos colonizadores emerge no pronunciamento do Presidente Francês em 2017. A afirmação da necessidade de restituição dos objetos é um pronunciamento político, este pronunciamento levou a que muitos países iniciassem a discussão sobre a necessidade de restituição dos objetos para as antigas colónias.

Em 2019, o titular da Cultura e Turismo de Moçambique contactado por órgão de informação, o jornal Notícias, afirmou que Moçambique ainda não tinha uma resposta sobre o assunto e que estava a refletir sobre mesmo.

Com apoio do centro Franco-Moçambique, é organizada uma oficina com vários intervenientes sobre a restituição dos objetos culturais para as colónias. Nesta oficina estiveram presentes académicos e intelectuais que foram unânimes em afirmar que a restituição dos objetos é uma questão legítima, contudo existem pontos de divergência no sentido da sua restituição legal.

A nível intelectual é consensual que a restituição é uma forma de resgate da dignidade e identidade dos Africanos, **“Devolver para não apagar a História”**.

A nível da questão da legalidade das práticas de restituição, assenta-se nas convenções com enfoque nas convenções de 1954, 1970 e 1995. Segundo o que foi reforçado na Oficina estas convenções garantem capacidade de advocacia, dos países em reivindicar os bens culturais nas colónias.

### **Perante os factos expostos qual é o caminho a seguir?**

Os Museus desempenham um papel importante na preservação, investigação e comunicação da memória coletiva da Cultura material e espiritual do povo Moçambicano, e de outros povos ao longo da História.

Neste contexto o conceito de Museu corresponde a um espaço de preservação, investigação e comunicação do património Natural e Cultural.

A política do governo em relação aos Museus encoraja o melhoramento e a expansão da rede de Museus nacionais, regionais e especializados sob tutela administrativa do Estado ou de organizações individuais.

A restituição dos objetos para as antigas colónias deve ter em conta a conjuntura atual dos Museus, caracterizada por falta de:

- Quadro jurídico dos Museus quase inexistente;
- Fragilidade dos recursos Humanos e financeiros dos Museus.

### **Restituição ou não dos objectos das colónias**

Analisando a situação actual dos Museus o caminho a seguir a nosso ver seria a gestão partilhada dos bens culturais através:

- Bases de dados compartilhadas entre os Museus;
- Formação do pessoal dos Museus na Conservação dos objetos.

No mundo atual globalizado os objetos ganham uma dimensão universal, no sentido que um museu hoje situado em Moçambique pode partilhar os seus objetos através de uma base de dados. É assim cada vez menor a necessidade de movimento dos objetos e, vendo a situação actual dos Museus Moçambicanos, os objectos em Museus Europeus podem ser partilhados através de bases de dados.

A gestão conjunta das bases de dados deve ser acompanhada por uma profissionalização dos profissionais, designadamente técnicas de conservação dos objectos, iniciativas neste sentido já foram iniciadas pelo comité do Conselho de Museus em Moçambique ICOM, através de um Memorandum com a Universidade de Unilicungo na Beira em 2020, para o desenvolvimento de projectos de formação em parceria com universidades nacionais e estrangeiras.

Em termos de cooperação internacional, o Ministério da Cultura e Turismo e a Embaixada da França em Moçambique, procederam ao lançamento do fundo de solidariedade para os projectos inovadores para as indústrias culturais e criativas 2021-2022 que inclui a área de Museologia e vai ajudar a melhorar os conhecimentos dos profissionais na área da Cultura em Moçambique.

Ao nível do Ministério da Cultura e Turismo através do Memorandum de Entendimento, está prevista uma assessoria técnica para o desenvolvimento dos Museus, incluindo os profissionais, e que abrange desde o nível de cursos de curta duração até cursos de Graduação e Pós-Graduação.

Assente nesta perspetiva, a gestão partilhada do Património Cultural parece ser uma saída deste diálogo Cultural numa visão partilhada da nossa Humanidade, sendo os Museus um lugar para construção de um desenvolvimento sustentável para todas as nações com o conhecimento profundo das realidades culturais dos povos, afinal a restituição deverá ser vista de ambos os lados uma vez que as trocas culturais envolveram quase todos os continentes do globo terrestre. ♦

---

#### BIBLIOGRAFIA

**Boletim** da República de Moçambique, Conselho de Ministros - Política Cultural de Moçambique e estratégia da sua implementação, Resolução n.º 12/97 (1ª série, número-23, 10 de Junho de 1997);

**Hodges**. História de Moçambique no Auge do Colonialismo, 1930-1961) vol. 2, 2 Edição, Maputo-Livraria Universitária Universidade Eduardo Mondlane, 1999;

**Matusse Júnior**, Julho 4, 2018. Devolução de bens culturais Espoliados no Colonialismo. “Devolver é preciso mas o caminho ainda é longo”;

**Nevita, Malns**. 1997. História de Moçambique, Mem Martins, Publicações – Europa;

**Serra, Carlos**, 200-300-1885. História de Moçambique Parte 1- Primeiras Sociedades Sedentárias e Impacto dos Mercadores -200-300-1885, Parte II-Agressão Imperialista -1886-Vol I, 2 Edição – Maputo, Universidade Eduardo Mondlane.

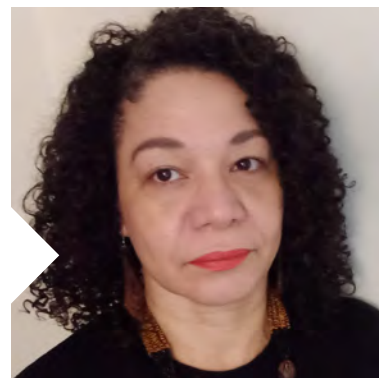


## Acervos coloniais: para uma leitura crítica das heranças

*Mário Moutinho<sup>1</sup>*  
*Reitor da Universidade Lusófona*



*Judite Primo<sup>2</sup>*  
*Investigadora Principal da FCT e titular da*  
*Cátedra UNESCO “Educação, Cidadania e*  
*Diversidade Cultural”*



---

*The article deals with the issue of colonial heritage in museums in Portugal, highlighting the need for museums themselves to critically think about their narratives, which in general reproduce colonial ideology. It addresses the need for this issue to be addressed within the broader framework of new public policies that favor the critique of coloniality. It considers the need to implement museological practices that favor Human Rights in light of which solutions can be found for colonial collections in public and private institutions.*

---

Com o 25 de Abril, Portugal viu-se a braços com milhões de objetos trazidos dos territórios até então colonizados por meio de múltiplos expedientes, os quais foram armazenados em instituições públicas ou em casas particulares. Constituíram-se assim coleções privadas ou acervos que jazem nas reservas de Museus, caves de Universidades e de outras instituições. Atualmente por força de reivindicações dos setores subalternizados nos países colonizadores e de instituições e forças da sociedade civil nessas ex-colónias, tem vindo a tomar nova dimensão a necessidade de encontrar solução para esta complicada herança do colonialismo.

O fim da colonização não implicou o fim da ideologia colonial e, este será talvez o maior obstáculo para um encaminhamento assertivo, assente numa compreensão crítica das questões em apreço.<sup>3</sup>

A relação colonial teve ao longo dos séculos diferentes paradigmas, desde questionar-se sobre a existência de alma nos povos originários da América do Sul *versus* nas pessoas escravizadas levadas de África, para trabalho forçado nas fazendas e minas de nobrezas expatriadas, colonos e jesuítas. Apesar de nunca termos tido em Portugal uma “Controvérsia de Valladolid”<sup>4</sup> sobre esta questão, muito fica certamente por ser lido na obra e pensamento do Marquês de Pombal, do padre António Vieira e de tantos outros personagens centrais, nas diferentes épocas do processo colonial na África, no Brasil e no Oriente.

Contudo será apenas no período que começou a seguir à Conferência de Berlim (1885) que se formou verdadeiramente uma ideologia colonial, enquanto corpo consistente de ideias estruturadas para justificar a relação colonial de ocupação de terras e dominação de povos.

Sendo esta Ideologia Colonial aquela que no essencial se mantém inalterada, apesar da relação colonial formal ter cessado, no termo da última guerra de Libertação. Guerras essas que a própria ideologia ignora, esquecendo as centenas de “Campanhas” militares levadas a cabo em Angola, Moçambique e na Guiné, particularmente entre o fim do século XIX e os anos 40 do século XX com a guerra contra os Hereros no sul de Angola ou ainda o massacre da Baixa do Cassangue, em janeiro de 1961.

A vasta e rigorosamente documentada obra de René Pellissier<sup>5</sup> nunca será abordada nos programas escolares, nos museus, nem em São Bento. Em lugar algum da Ideologia Colonial portuguesa, isso foi visto como expressão de resistência e luta contra a perpetuação do domínio colonial português, que se insiste até hoje como sendo uma forma própria de “colonização diferente baseada na doutrina cristã” Como dizia António Enes:

*“que acostumem os indígenas a orarem a Deus na língua do Rei”* ou ainda *“a empresa misericordiosa de salvar almas para Deus tem de se conciliar com a de educar corpos para o trabalho”*.<sup>6</sup>

Não se trata de olhar o passado com os valores do presente, como tantas vezes se ouve, considerando que a relação colonial seria parte de um consenso geral. Esse consenso apenas existia na sociedade dominante, já que da outra parte, sempre houve resistência à ocupação. Mas esta nunca é tida em consideração pela ideologia colonial. Os corpos como locus de dominação, opressão e “educação” perpetuam-se na lógica da colonialidade dos nossos tempos. Basta olharmos com atenção as instituições que legitimam o Saber, como escolas e museus, que usam da “educação” para a opressão dos povos racializados. E, no entanto, a história da ocupação colonial é na verdade uma história de resistência, testemunhada pela parafernália de instrumentos de tortura sobre os corpos humanos que sempre foram o primeiro “locus” da dominação nas relações de poder, nos processos escravistas, nos processos coloniais e pós-coloniais, nas relações patriarcais, na dominação sexual e no controle de suas subjetividades e saberes, pela colonialidade contemporânea: goleiras, grilhões e grilhetas, algemas de tornozelos, pés e mãos, chicotes e açoites, troncos e pelourinhos, cepos e correntes, anjinhos, bolas de ferro e correntes, máscaras de rosto e de boca, calabouços, fortes e fortalezas onde os corpos humanos foram lugares da violência.

*“O que os guardiães do consenso não fazem, pelo contrário, é explicar estas opções ou sequer admitir que elas existem enquanto tais. Possivelmente, na sua imaginação, serão autores de uma história universal e eterna: válida para sempre e em todos os lugares; imune a releituras; impérvia ao debate e acima de qualquer dúvida. E é precisamente a partir deste equívoco que emana a fraude da história consensual: querer naturalizar uma só interpretação da História como a única possível ontem, hoje e amanhã”*.<sup>7</sup>

Entre os autores que maior contributo deram para a criação de uma ideologia colonial podemos referir: Sampaio e Melo, António Enes, Adriano Moreira, Marcelo Caetano, Oliveira Salazar, Marnoco e Sousa, Ruy Ennes Ulrich, Hélio Felgas, Lourenço Cayolla, Silva Cunha, Norton de Matos, António Mendes Correia, Jorge Dias. Todos eles sustentaram a colonização com argumentações de ordem jurídica, teológica, militar, antropológica, utilitária, ou simplesmente defenderam a colonização e o direito de colonizar como fruto do “destino civilizador”<sup>8</sup> atribuído a Portugal.

Umás vezes mais abertamente, outras mais cinicamente, constituíram um corpo teórico consistente, sustentado nas Universidades de Coimbra, Lisboa e Porto, em Congressos, Exposições e nos Institutos e Sociedades vulgo coloniais ou ultramarinas, como a Escola Superior Colonial fundada em 1906 e mais tarde denominada por Instituto Superior de Estudos Ultramarinos.

Outros, sem negar ou sequer pôr em dúvida o direito a colonizar, levantaram dúvidas sobre a utilidade das colónias e dos seus fundamentos, como a chamada geração de 70 que se questionava sobre a utilidade de Portugal continuar a manter colónias em tão longínquos territórios.

*Porventura - dizia Oliveira Martins - a franqueza com que estas coisas são ditas, magoará muitos ouvidos educados pelas notas ingénuas ou hipócritas da idolatria do nosso século. Com a liberdade, com a humanidade jamais se fizeram colónias-fazendas*<sup>9</sup>

A reflexão que em boa hora o ICOM-Portugal propõe, diz naturalmente respeito à situação levantada pela questão do destino e lugar dos bens patrimoniais trazidos no essencial das colónias africanas e do Brasil, associando-se a um debate internacional sobre essas questões.

Os contextos alteraram-se desde o tempo do Marquês de Pombal e das “Viagens Filosóficas” que de filosófico, mesmo nos termos da época nada tinham, até às campanhas das missões antropológicas dos anos 50 a 70. Aliados a estes contextos temos ainda as coleções privadas constituídas ao sabor do acaso durante a última guerra contra os Direitos Humanos (vulgo Guerra Colonial) e que foram posteriormente oferecidas a museus, na medida em que a sua conservação doméstica passou a ser um gasto inútil relativamente à utilidade que poderiam ter para os “coletores”/proprietários. A estas coleções privadas acresce ainda os materiais adquiridos pelos museus a comerciantes, resultantes de negócios de contornos nem sempre transparentes.

Não pretendemos ter uma ideia conclusiva que possa resolver a questão da repatriação, nem da reparação, tal com formuladas em numerosos documentos sobre a matéria.

Repatriação por que já não são úteis para afirmar a expansão colonial e neste caso tornaram-se nos museus um encargo difícil de manter com a retração dos orçamentos públicos orientados para a “cultura”. Também porque a economia que rodeia museus e exposições ainda não encontrou para esses acervos uma racionalidade económica/turística baseada no não existente interesse por parte de possíveis públicos. Repatriação por que é simplesmente legítimo devolver o que não foi obtido por mútuo e ético acordo.

Reparação pelos danos causados a pessoas e comunidades espoliadas, tanto como os danos por terem sustentado discursos e versões da história colonial contadas a partir desses acervos, exibidas como trofeus, em museus e exposições sempre de forma unilateral.

Mas no caso de Portugal o essencial dos acervos de origem colonial é relativamente recente correspondendo ao fim do século XIX e durante o século XX, sendo possível, se para isso existir vontade, identificar a sua origem e os seus legítimos proprietários.

Mas antes de pensar em repatriar seria necessário que os museus que guardam esses objetos, assumissem a necessidade de refletir sobre o processo colonial de aquisição indevida de artefactos, e sobre as suas narrativas que podem contribuir para um diálogo assertivo, ou favorecer a permanência de discursos da ideologia colonial recomposta.

A título de exemplo pensamos no Museu do Ar na Granja do Marquês que apresenta junto a um avião T-6 uma bomba de Napalm. Sobre as questões que a própria utilização deste tipo de armamento levantou e levanta na comunidade internacional o Museu não referencia ou propõe qualquer reflexão. Sobre o avião, para além de algumas informações de ordem técnica laconicamente diz-se apenas: “Os T-6 para além da instrução e treino de pilotos cumpriram com grande eficácia missões nos teatros de operação em Angola, Moçambique e Guiné”. Relativamente perto, numa parede uma pintura de grandes dimensões, representa o bombardeamento de uma aldeia por helicópteros e diversos tipos de aviões e claramente mostra um rastro provocado por uma ou mais bombas napalm.



**Imagem1. Museu do Ar na Granja do Marquês. Sintra, novembro 2021** Foto: Arquivo autores

Sabemos que foi assim. Mas importa questionar: como é possível que um Museu em pleno século XXI ofereça ao seu público uma exposição que deliberadamente reproduz a ideologia colonial? Porque silencia e banaliza o que deveria ser refletido de forma crítica? Que ideia o museu transmite aos seus visitantes, às suas turmas de público escolar? Certamente não apresentam os elementos que poderiam levantar questionamentos, abrir as portas para uma postura mais humana, mais sustentada numa epistemologia decolonial<sup>10</sup>, a fim de contribuir para a criação de um pensamento mais consentâneo com os valores da Dignidade Humana.

Quando os museus estiverem preparados para enfrentar a realidade, talvez possam encontrar as soluções adequadas, para que de forma partilhada seja encontrado um destino para as apropriações ilegítimas do tempo colonial ou para a formulação de narrativas decoloniais.

Podemos mesmo pretender que tudo o que veio dos territórios e dos povos colonizados é, em última instância, ilegítimo, pois ocorreu no âmbito de uma relação de dominação, a qual direta ou indiretamente, era uma relação de opressão.

Se não temos como alterar a realidade colonial que herdámos, podemos, no presente, lutar para a construção de uma nova relação assente no respeito mútuo. Uma relação que compreenda e tente superar, por exemplo, a subalternização dos afrodescendentes portugueses sobre a qual os meios de comunicação apenas dão conta para estereotipar, referindo no essencial os aspetos mais mediáticos de cada caso. Situação esta que está em concordância com a inconsistência dos tribunais e de toda a institucionalidade dos poderes, que por não atuarem em tempo útil, se tornam mais um elemento da indiferença que reforça a branquitude.

O devido tratamento da questão da repatriação/reparação ou simplesmente da criação de uma compreensão dos processos em apreço, não favorece uma nova leitura dessas questões tratadas no âmbito da Interseccionalidade, onde se evidencia a sobreposição das múltiplas camadas de opressão (género, raça, classe, sexualidade e outras). A abordagem interseccional nos museus é quase totalmente ausente no debate público em Portugal.<sup>11</sup>

É mais fácil falar do futuro museu dos descobrimentos do que das barreiras sociais provocadas por ideias racistas nas suas formas de racismo reverso ou escancarado, de subalternização, de ações xenófobas consistentemente repetidas, para condicionar a opinião pública.



Pensar as questões da restituição/reparação ou tão simplesmente, do fomento de um pensamento crítico que permita um entendimento à luz dos Direitos Humanos de todas estas questões, está longe de tomar forma sobretudo se for equacionada fora da dimensão da colonialidade do Poder<sup>12</sup>. A ideologia colonial dominante está aí, nos meios de comunicação social, nos tribunais, nas esquadras de polícia, na Assembleia da República, nos programas escolares<sup>13</sup> e nos museus.

Mas a generalidade dos museus não parece estar nem atenta, nem preparada, para participar neste processo, nem sequer para se questionar sobre as narrativas que produzem ou subcontratam a empresas externas.

Pensamos no enquadramento global da museologia normativa, que insiste em não se questionar, ou imaginar outros rumos mais consentâneos com os valores sociais que temos vindo a questionar.

Lembremos a recente iniciativa do Governo<sup>14</sup> em 2019 ao criar um grupo de projeto visando, *construir um programa para os «Museus no Futuro», assente numa estratégia transversal, programada e adequada às transformações sociais e económicas do País e do mundo*. Este grupo de trabalho tinha por missão *identificar, conceber e propor medidas que contribuam para a sustentabilidade, a acessibilidade, a inovação e a relevância dos museus sob dependência da Direção-Geral do Património Cultural (DGPC) e das Direções Regionais de Cultura*.

Mas os objetivos que foram delineados, iam ainda mais além pois definiam um enquadramento conceitual da maior relevância. Com efeito, o preâmbulo da referida resolução, chamava a atenção para um conjunto de entendimentos que deveriam naturalmente sustentar o pretendido programa para os Museus do Futuro. Entre outros:

*Os museus são agenciadores de mudança de atitude e, por isso, devem igualmente assumir a sua responsabilidade na concretização dos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável, aprovados pela Organização das Nações Unidas, e concretizar os princípios da Recomendação da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura, de 2015, relativa à Proteção e Promoção de Museus e Coleções, sua Diversidade e Papel na Sociedade, de forma totalmente inclusiva e garantindo que todos os cidadãos se envolvam fortemente na construção de comunidades culturais ativas, resilientes e relevantes.*

Sobre estas matérias de extrema importância para a conexão da museologia com os desafios societais, o relatório final queda-se mudo, não referindo uma só vez nem o lugar, nem como os museus deveriam responder aos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável da ONU, nem como a aplicação da Recomendação da UNESCO de 2015 pelos museus em Portugal, poderia, ou melhor, deveria incorporar e fomentar a responsabilidade social dos museus.

Obviamente que tal não está vedado a nenhum museu e, pelo contrário, poderia em nosso entender, ser exatamente uma das bandeiras dos museus da Direção-Geral do Património Cultural (DGPC) e das Direções Regionais de Cultura, que pelo exemplo, poderiam não só apoiar como incentivar os outros museus do país, incluindo aqueles que já se reconhecem no quadro traçado pelas recomendações da UNESCO, como acreditam que há mais Museologia para além da curadoria de acervos. Na Recomendação da UNESCO no ponto 16 em particular é explicitado o seguinte:

*Os museus são espaços públicos vitais que deveriam dedicar-se a toda a sociedade e podem, portanto, desempenhar uma função importante no desenvolvimento de laços sociais e coesão, na construção da cidadania, e na reflexão sobre as identidades coletivas. Os museus deveriam ser lugares abertos a todos e comprometidos com a acessibilidade física e cultural para todos, inclusive grupos desfavorecidos. Eles podem constituir-se como espaços para a reflexão e o debate sobre temas históricos, sociais, culturais e científicos. Os museus devem também promover o respeito aos direitos humanos e à igualdade de gênero. Os Estados Membros devem encorajar os museus a desempenhar todas essas funções<sup>15</sup>.*

Ou seja, a UNESCO convoca todos os países membros a tratar com um novo rigor o lugar e a função social dos museus na contemporaneidade. Assumir os museus como espaços de reflexão, debate e promoção dos Direitos Humanos, muito ajudaria a repensar as questões da herança colonial em geral, no país e nos museus.

Aos museus cabe certamente um lugar de destaque na definição de caminhos que ajudem os meios de comunicação social, os tribunais, as esquadras de polícia, a Assembleia da República e os próprios museus, para que esse debate tão necessário seja uma realidade.

Em nosso entender seria necessário que fossem tomadas medidas que favorecessem uma profunda mudança de atitudes e de compreensão em relação ao lugar que os museus deveriam assumir na “releitura do mundo” como diria Paulo Freire<sup>16</sup>, ou seja na releitura da herança colonial perspetivando novos tipos de relacionamento mais conformes com a Dignidade Humana. Entre essas medidas necessárias, algumas serão certamente de longa duração, outras apenas dependem da vontade de quem tem os meios para intervir nas diferentes instâncias. E neste caso, cabe aos responsáveis dos Museus e corpos técnicos um lugar fundamental, olhando criticamente para o que fazem no presente, ao mesmo tempo que repensam que lugar que pretendem dar aos “seus museus” na construção de uma sociedade mais tolerante, e mais inclusiva. E neste sentido, nada impede que se trabalhe em favor da adoção de uma Política Pública para os Museus que sirva ao diálogo, aos Direitos Humanos, à compreensão das questões da interseccionalidade, da inclusão, da equidade, das acessibilidades, dos ODS e da Agenda 2030, cada vez mais prementes para a sociedade portuguesa.

O não enfrentamento destas questões essenciais, torna-se um freio à sua própria transformação para um maior compromisso da Museologia com a sociedade e, conseqüentemente, ao melhor encaminhamento das questões que decorrem do passado colonial.

Também na perspetiva do contexto geral da museologia em Portugal e dos seus desafios, nada impede que se promova um debate alargado, visando a adoção de uma Lei para as instituições museológicas, que substitua a atual Lei-Quadro dos Museus<sup>17</sup>. A atual lei, ficou muito aquém daquilo que constava no Regulamento Geral dos Museus de Arte, História e Arqueologia, publicado em 1965. Este Regulamento, preparado no contexto atávico do Estado Novo, afirmava no seu preâmbulo:

*Se o museu não for mais do que uma instituição com finalidade conservadora, poderá então qualificar-se de necrópole. É a definição que cabe aos museus privados de contacto com o mundo científico, com os artistas, com o público em geral e a juventude em particular. O museu deve ser um organismo cultural ao serviço da comunidade»<sup>18</sup>.*

Para que efetivamente os museus em Portugal sejam organismos culturais ao serviço da comunidade ou das comunidades, é necessário a adoção de uma nova Lei geral consentânea com os desafios do tempo em que vivemos, sem contraordenações nem receitas curatoriais simplificadas, mas com uma visão do caminho que os Museus podem fazer ao serviço dos Direitos Humanos.

Nada impede que se pense também a criação de uma nova rede portuguesa de museus, assente na partilha e no diálogo, que seja mais ambiciosa que a anterior RPM, cujas benfeitorias reconhecemos em particular no campo da formação, mas que na verdade nunca conseguiu mobilizar os mais de 1.000 museus<sup>19</sup> existentes em Portugal.

Enfim, que se promova um debate nacional que permita um mais amplo conhecimento e aprofundamento da Recomendação da UNESCO de 2015 à qual Portugal está vinculado, fornecendo assim uma visão contemporânea do lugar e da função social dos museus. Assim se poderá contribuir para encontrar os caminhos para a questão das heranças culturais e da inevitável questão do destino e múltiplos significados dos acervos coloniais. ♦

## NOTAS

- <sup>1</sup> Doutor em Antropologia Cultural (1983) pela Universidade de Paris VII-Jussieu (UNL). É arquiteto (1972) diplomado pela Escola Superior das Belas Artes de Paris (FBAUL). Reitor da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia desde 2007. Coordenador do Departamento de Museologia da ULHT. Docente e Investigador na área da Sociomuseologia. Investigadora do Centro de Estudos Interdisciplinares de Educação – CeIED. Foi signatário da Declaração de Québec. Membro Fundador, Presidente e atual Vice-presidente do MINOM - Movimento Internacional para uma Nova Museologia – MINOM-ICOM. Diretor da Revista Científica Cadernos de Sociomuseologia entre os anos de 1993 e 2017. Trabalhou no MNHN por 15 anos
- <sup>2</sup> Doutora em Educação (2007) pela Universidade Portucalense Infante D. Henrique. Mestre em Museologia (2000) pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Licenciada em Museologia (1996) pela Universidade Federal da Bahia. Atualmente é Investigadora Principal da FCT e Titular da Cátedra UNESCO “Educação, Cidadania e Diversidade Cultural”. Investigadora do Centro de Estudos Interdisciplinares de Educação - CeIED e Professora no Programa de Estudos Pós-Graduados em Museologia - Doutoramento e Mestrado em Museologia – no Departamento em Museologia da ULHT. Diretora da Revista Científica Cadernos de Sociomuseologia. Atuou como Diretora do Departamento em Museologia da ULHT entre 2008 e 2018. Possui experiência na área da Museologia, com ênfase na Sociomuseologia, Teoria Museológica e Políticas Públicas.
- <sup>3</sup> Mignolo, W., (2007) ‘Epistemic Disobedience’: the de-colonial option and the meaning of identity in politics, Cadernos de Letras da UFF nº 34, p. 287-324,
- <sup>4</sup> A “Controvérsia de Valladolid” (1550-1551) foi protagonizada por Frei Bartolomeu de las Casas e Juan Ginés de Sepúlveda sobre as questões decorrentes da ocupação da América central e do Sul
- <sup>5</sup> Ver por exemplo: Les guerres grises. Résistances et révoltes en Angola (1845-1941); La colonie du Minotaure. Nationalismes et révoltes en Angola (1926-1961); Naissance du Mozambique. Résistance et révoltes anticoloniales (1854-1918); Naissance de la Guinée. Portugais et Africains en Sénégal (1841-1936).
- <sup>6</sup> Enes António, (1971) Moçambique - Relatório Apresentado ao Governo, Lisboa, Agência Geral do Ultramar, Ed. 1946, 2ª Ed. Pp 206 e 217
- <sup>7</sup> O padre António Vieira no país dos cordiais, Inês Beza Barreiros, Pedro Schacht Pereira, Rui Gomes Coelho e Patrícia Martins Marcos, <https://www.publico.pt/2020/02/02/sociedade/noticia/padre-antonio-vieira-pais-cordiais-eterna-leveza-anacronismo-guardiaes-consenso-lusotropical-1902135>
- <sup>8</sup> Moutinho, M., (2001) O Indígena no pensamento Colonial Português, Lisboa, Edições Universitárias Lusófonas.
- <sup>9</sup> MARTINS, J. P. Oliveira, O Brasil e as Colónias Portuguesas, Lisboa, Parceria António Mário Pereira, 1904. P. 234
- <sup>10</sup> Ver a obra fundadora de Aníbal Quijano, Walter Mignolo e Boaventura Sousa Santos.
- <sup>11</sup> Ver por exemplo os trabalhos de Kimberlé Crenshaw, Gloria Jean - bell hooks, Carla Akotirene, Lélia Gonzalez.
- <sup>12</sup> Quijano, A. (1992). Colonialidad y modernidad/razionalidad. Perú indígena, 13(29), 11-20.
- <sup>13</sup> Veja-se por exemplos os textos produzidos pelo Projeto ‘Race’ and Africa in Portugal: a study on history textbooks no âmbito do CES-UC, entre os quais Araújo, M., & Maeso, S. R. (2010). Explorando o eurocentrismo nos manuais portugueses de História. Estudos De Sociologia, 15(28). Recuperado de <https://periodicos.fclar.unesp.br/estudos/article/view/2559>
- <sup>14</sup> Diário da República n.º 34/2019, Série I de 2019-02-18, páginas 1272 - 1274
- <sup>15</sup> Recomendação da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura, de 2015, relativa à Proteção e Promoção de Museus e Coleções, sua Diversidade e Papel na Sociedade
- <sup>16</sup> FREIRE, P. Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 2004
- <sup>17</sup> Lei-quadro dos Museus Portugueses – Lei n.º 47/2004, de 19 de agosto
- <sup>18</sup> Diário do Governo n.º 286/1965, Série I de 1965-12-18, páginas 1696 - 1705
- <sup>19</sup> O Panorama Museológico em Portugal. Os Museus e a Rede Portuguesa de Museus na Primeira Década do Século XXI, José Soares Neves (coord.), Jorge Alves dos Santos, Maria João Lima, Direção-Geral do Património Cultural, ISBN: 978-989-8052-62-9, Lisboa 2013

# Coleções não europeias em museus europeus: questões e desafios

Nélia Dias

Departamento de Antropologia da Escola  
de Ciências Sociais e Humanas  
ISCTE – CRIA



---

*The paper is divided into three parts: the first part aims to demonstrate, by focusing on several ethnographic museums in Europe, the extreme heterogeneity and diversity underlying the term non-European collections as well as the need to problematize this notion. The second section examines the ways in which non-European collections assembled by European museums are intertwined with colonialism and with the development of anthropology as a knowledge formation. The third and last part deals with the redesigning and refurbishing of ethnographic museums since the last twenty years in the wake of the increasing awareness of ethical issues related with ownership, research on provenance and involvement with the communities.*

---

## Coleções não europeias: questões terminológicas

A temática das coleções não europeias nos museus europeus requer alguma clarificação terminológica. Por um lado, o que se entende por coleções não europeias? Por outro lado, o estatuto destas coleções varia em função do tipo de museus. Se as coleções não europeias estão maioritariamente conservadas nos museus etnográficos, convém, contudo, lembrar que este tipo de coleções também se encontra nos museus de arte e nos chamados museus universais. A designação ‘coleções não europeias’ é extremamente lata e vaga, cobrindo não apenas os quatro continentes – África, Ásia, Oceânia e América – como objetos que remetem para regimes temporais diferentes. Apesar do termo ‘coleções não europeias’ tender a estar associado a objetos provenientes sobretudo de África e da Oceânia, importa, contudo, esclarecer que esta identificação não corresponde ao espólio realmente existente nos museus e que tal designação – que abarcou diferentes conteúdos e sofreu significativas transformações desde a segunda metade do século XIX – é, portanto, questionável. Por exemplo, o estatuto dos objetos provenientes da Ásia, sobretudo os das chamadas ‘grandes civilizações’ – como a China, Índia, Japão e Camboja – constituiu, desde o século XIX, um problema epistemológico aos museus. Por se tratar de sociedades caracterizadas por uma longa tradição baseada na escrita, ou seja de ‘civilizações’, as suas produções materiais foram investidas do estatuto de antiguidades e/ou de objetos arqueológicos, e consequentemente foram preservadas e expostas em museus específicos, tais como o India Museum (1801-1879) – fundado pela British East India Company e cujas coleções arqueológicas foram integradas no British Museum entre 1880 e 1882 – e o Museu Guimet (criado primeiro em Lyon em 1879 e transferido para Paris em 1889). Por oposição, os objetos modernos e contemporâneos provenientes das sociedades asiáticas de pequena escala, apelidadas de ‘tribais’, foram remetidos para os



museus etnográficos, nomeadamente para o Musée d’Etnographie du Trocadéro criado em 1878 em Paris. Subjacente a esta distribuição institucional entre dois tipos de museus está assim o delinear da distinção entre civilizações e culturas, e, correlativamente, entre objetos de antiguidade e objetos etnográficos.

Encontramos uma situação análoga relativamente aos objetos provenientes das antigas civilizações Pré-hispânicas. A criação em 1850, no seio do museu do Louvre, do Musée américain, contendo essencialmente objetos Incas, Maias e Astecas, atesta do estatuto conferido às produções materiais das civilizações Pré-colombianas, consideradas dignas de serem expostas no espaço museológico mais importante de França com um estatuto equivalente ao das antiguidades greco-romanas. Posteriormente, e atestando a fluidez dessas categorias e hierarquias, com a criação de um museu de etnografia em Paris, estas coleções passaram a incorporar o espólio deste museu sendo conseqüentemente (re)classificadas como etnográficas.

Quanto aos objetos provenientes de África subsariana e da Oceânia, é fundamentalmente com a dominação colonial que são criados, ao longo da segunda metade do século XIX, museus etnográficos nas capitais e algumas das principais cidades europeias; em alguns contextos nacionais, as coleções de África subsariana e da Oceânia integraram o espólio dos museus de história natural, à luz da conceção hierárquica vigente nessa altura relativamente aos povos apelidados de ‘exóticos’ e de ‘primitivos’ que supostamente estariam próximos da ‘natureza’ contrastando desta forma com as ‘altas civilizações’ cujas manifestações materiais seriam do domínio da arte. As categorias arte/artefacto não apenas ganham assim consistência teórica, como se definem mutuamente e institucionalizam através da distinção entre museus de arte e de etnografia.

Na segunda metade do século XX com a criação de museus dedicados às produções artísticas de África e da Oceânia – ver por exemplo o Musée des arts africains et océaniens em Paris criado em 1960 – é, mais uma vez, a definição ocidental de arte – identificada prioritariamente com a pintura e a escultura – que serve de padrão para o reconhecimento e/ou para a ‘elevação’ de objetos não europeus ao estatuto de obras de arte. Importa salientar que o recurso ao termo ‘artes’ no plural serve, não apenas como uma forma de demarcação em relação aos museus de ‘arte’ (ocidental entenda-se) no singular, como também para caracterizar o espólio constituído por artefactos e objetos da vida quotidiana. Assim, é em relação às conceções ocidentais de obra de arte e à definição do que é um objeto artístico no campo da história da arte, que os objetos ditos etnográficos são categorizados e classificados (Dias 2007). Este alinhamento dos objetos não ocidentais nos critérios estéticos ocidentais que regem os museus de arte teve, entre outras conseqüências, a restrição da definição de arte às produções materiais, deixando assim de lado as artes decorativas bem como as artes corporais.

Importa salientar que o modelo de referência do museu europeu é o museu de arte e mais propriamente o museu qualificado de universal, exemplificados pelo British Museum e pelo Musée du Louvre. É significativo que as coleções não europeias conservadas no Museum of Mankind (Londres) tenham sido incorporadas em 2004 no British Museum. Igualmente, a criação em 2000 do Pavillon des Sessions, uma extensão (inicialmente concebida como provisória) do Musée du quai Branly no Musée du Louvre, contendo uma centena de ‘obras-primas’ dos quatro continentes, foi considerada como uma forma de reconhecimento da igualdade entre produções artísticas, e por extensão entre os povos (Dias 2002). Não é certamente por acaso que o Musée du quai Branly, inaugurado em 2005, se apresenta como um museu de artes e civilizações dedicado à diversidade cultural.

Em suma, os vários trânsitos das coleções não europeias nos museus informam-nos sobre as diversas alterações da noção de arte no Ocidente e a sua extensão (ou não) às artes não

européias; bem como sobre a forma como estas coleções foram sucessivamente categorizadas e classificadas à luz daquilo que Daniel Sherman e Irit Rogoff designaram por a ‘cultura do museu’ (1994, IX-XX). Como sublinham estes dois autores, o exercício classificatório é intrínseco à instituição museu: com efeito, qualquer museu é, desde da sua criação, classificado numa das seguintes categorias – belas artes, história natural, design, história – de seguida, a instituição está organizada internamente e sub-classificada em função de épocas históricas, estilos artísticos, áreas geográficas, por último as legendas, os catálogos e outros materiais visuais e textuais providenciam o ‘contexto’ à luz do qual o objeto ganha sentido (Sherman and Rogoff 1994, XI). No que diz respeito às coleções não europeias, estas revestiram o estatuto de objetos artísticos e/ou de objetos etnográficos consoante as instituições no seio das quais estavam expostas. Longe de ser uma propriedade inerente ao objeto, o qualificativo ‘etnográfico’ é, como Barbara Kirshenblatt-Gimblett destacou pertinentemente no seu célebre artigo ‘Objects of Ethnography’ (1991), o produto de toda uma série de procedimentos teóricos em termos de definição, segmentação e separação face a outro tipo de objetos, procedimentos esses levados a cabo por um saber disciplinar de natureza etnográfica. Assim, e segundo a autora, ‘ethnographic artifacts (...) are artifacts created by ethnographers’ (1991, 387). Nesta ordem de ideias, os objetos não europeus tornam-se objetos etnográficos devido à constituição da antropologia enquanto disciplina autónoma e conseqüentemente à criação de museus etnográficos.

### **Museus etnográficos e dominação colonial**

Ancorada no modelo positivista vigente no século XIX, a antropologia constituiu-se, enquanto saber distinto de outros campos de conhecimento, pelo estabelecimento não apenas de um *corpus* teórico, mas também e sobretudo através de instituições, entre as quais os museus. Concebidos como espaços de produção de conhecimento, os museus e as coleções neles contidos revestiram o estatuto de provas materiais, passíveis de ilustrar as teorias antropológicas nos seus sucessivos períodos, nomeadamente o evolucionismo e, ulteriormente, o difusionismo. À luz do quadro teórico do evolucionismo antropológico centrado na explicação da origem e evolução das culturas e sociedades, os objetos foram concebidos como índices de um estágio de evolução e como testemunhos de modos de vida supostamente desaparecidos ou em vias de extinção. Importa salientar que o quadro teórico do pensamento evolucionista se aplicava tanto às sociedades ‘exóticas’ como às sociedades europeias ‘tradicionais’, nomeadamente as sociedades camponesas, traduzindo-se no caso do Musée d’Ethnographie du Trocadéro pela apresentação num mesmo espaço físico de objetos ‘populares’ e de objetos ‘exóticos’. A ordenação dos artefactos segundo tipologias morfológicas e sob forma de séries permitindo deste modo a comparação entre objetos enquadrava-se nos postulados evolucionistas com o intuito de tornar visível o progresso da humanidade e a marcha inexorável em direção à civilização representada pelo ocidente.

Integrados num sistema de classificação *a priori* segundo critérios geográficos e/ou tipológicos, os objetos revestiam o estatuto de arquivos (na ausência de documentos escritos), de evidências materiais suscetíveis de ilustrar e de esclarecer a história das sociedades. Para além da sua vertente enquanto objetos de conhecimento, as coleções não europeias participavam do projeto de afirmação da identidade nacional, enquanto manifestações simbólicas da apropriação e da conquista dos territórios.

É incontestável o paralelismo entre o ritmo de crescimento das coleções não europeias nos museus e a expansão colonial. Com efeito, a constituição dos acervos segue de perto a dominação colonial, sendo as coleções relativas à África subsariana no seguimento da Conferência de Berlim (1884-1885) e à Oceânia – nomeadamente à Nova-Guiné e à Austrália – as últimas a incorporarem os espólios dos museus.



**Imagem 1. Vasco Araújo. Ethos #1, 2016. Escultura/ Sculpture. Mesa em Madeira, 14 fotografias digitais, molduras de Madeira, fitas dimo/ Wood table, 14 digital photographs, wood frames, dimo tapes. Dimensões/ Dimensions: 210x105x180cm. Cortesia Galeria Francisco Fino, Lisboa**

A constituição de acervos não europeus esteve largamente dependente de uma rede composta de vários agentes – exploradores, militares, administradores coloniais, comerciantes, funcionários e missionários – que, direta ou indiretamente, eram parte integrante do empreendimento colonial. Uma grande parte das coleções não europeias é proveniente de conquistas, saques e expedições militares; são numerosos os exemplos de apropriação indevida e de violência subjacentes à constituição de alguns dos espólios dos museus: o saque do Palácio de Verão em Pequim pelas forças militares francesas e britânicas em 1860 e a consequente repartição dos objetos pelas duas nações; a pilhagem do palácio real no Daomé (atual Benim) em 1892 pelas tropas francesas e consequente incorporação dos objetos nas coleções do Musée d’Ethnographie du Trocadéro; a destruição do palácio do reino do Benim (atual Nigéria) pelo exército britânico em 1897, os bens integraram os acervos dos museus europeus. Se o espólio relativo às coleções não europeias é revelador de relações assimétricas de poder, importa, contudo, destacar a maneira como vários objetos foram obtidos através de outras modalidades tais como ofertas, trocas, aquisições, prendas e encomendas. Como frisou Nicholas Thomas, reputado antropólogo da Oceânia e diretor do Museum of Archaeology and Anthropology da Universidade de Cambridge, a prática de recolha de objetos revestiu incontestavelmente uma dimensão de apropriação, mas também de inovação e de invenção (2016). Noutras palavras, os povos não europeus não foram somente sujeitos passivos, mas sujeitos dotados de agencialidade nas suas relações com as várias situações coloniais e com os processos de recolha, de ordenação e de governação (Bennett and all 2017, 1-8). Neste sentido, considerar que as práticas de recolha de objetos não europeus refletem apenas e exclusivamente a agenda colonial contribui para reduzir e minimizar as agencialidades humanas, tanto por parte dos sujeitos coloniais como dos diversos indivíduos associados, direta ou indiretamente, ao empreendimento colonial.

Se nem todas as coleções não europeias são o resultado direto da colonização, contudo elas enquadram-se no contexto de ‘relações coloniais’, para utilizar a expressão de Benoît de

L'Estoile (2008, 268-269), no sentido em que elas foram recolhidas e transportadas de uma parte do mundo para a Europa, traduzindo, desta forma, relações assimétricas de poder. Esta distinção entre colonização e 'relações coloniais' forjada por de L'Estoile (2008) torna inteligível a presença de coleções não europeias em países europeus que, não tendo estado diretamente envolvidos na colonização, foram, contudo, parte integrante de um processo histórico-político marcado por relações coloniais. Importa também salientar a maneira como os museus constituíram importantes fontes de informação e de divulgação sobre os povos não europeus contribuindo para criar imaginários e conceções valorativas e hierárquicas cujas repercussões se fizeram sentir não apenas nas metrópoles, mas também nas antigas colónias. No livro *Colonialism in Question* (2005), o historiador Frederick Cooper salientou a necessidade de tomar em conta as manifestações diversas e particulares da colonização e do colonialismo enquanto processos históricos que revestiram contornos distintos consoante os contextos nacionais; relativamente às coleções não europeias é igualmente necessário atender à diversidade e à complexidade das relações coloniais e consequentemente às várias nuances subjacentes às modalidades de constituição dos acervos.

As missões no terreno de recolha de objetos organizadas pelos museus etnográficos constituíram uma das mais importantes modalidades de constituição do espólio museológico. Guiadas pelo espírito de uma etnografia de salvação, estas missões etnográficas tinham por objetivo 'preencher as lacunas' em termos de coleções, numa tentativa de 'cobrir' áreas culturais até então não representadas nos museus. Contudo, as práticas de recolha no âmbito destas missões etnográficas não se limitaram à mera acumulação de objetos, elas foram acompanhadas de recolha de documentação textual e visual – notas de terreno, vocabulário, fotografias, desenhos e filmes – associada aos contextos culturais de produção e de utilização desses mesmos objetos. Como salientou Thomas, apesar da etnografia estar associada, na prática e na teoria, à atividade imperial, contudo a etnografia foi também, desde os seus primórdios, caracterizada por um interesse genuíno em termos de documentação e de celebração das culturas não europeias, zelo esse considerado importante nos dias de hoje pelos respetivos descendentes das comunidades de origem (Thomas 2016).

A expedição antropológica no Estreito de Torres (Papua-Nova Guiné) organizada pela Universidade de Cambridge (1888-1898) e conduzida por Alfred C. Haddon – contando com a participação de vários antropólogos entre os quais W.H. Rivers e Charles Seligman – atesta da relevância contemporânea das coleções etnográficas tanto para as comunidades de origem bem como para os antropólogos. No âmbito desta expedição, foram recolhidos 2000 objetos, registos sonoros, filmes, várias centenas de fotografias e desenhos. O Museum of Archaeology and Anthropology da Universidade de Cambridge para além de ter organizado uma exposição em 1998, aquando do centenário desta expedição, com co-curadoria dos habitantes do Estreito de Torres (Herle and Rouse 1998), levou a cabo a exploração da documentação material e documental num espírito de 'co-activating the archive' (Herle and Philipp 2021). Os objetos bem como os materiais visuais e sonoros, apesar de terem sido recolhidos num âmbito de uma etnografia de salvação, são atualmente utilizados pelos habitantes do Estreito de Torres como um meio de conexão com o passado e como um recurso com vista a preservar e revitalizar no presente certas práticas culturais. Desta forma, a preservação e documentação das coleções não europeias nos museus europeus podem fornecer oportunidades de colaborações inovadoras com as comunidades de origem. Isto implica tomar em consideração que a vida dos objetos não se circunscreve apenas à sua presença no seio da instituição museu – presença essa que constitui uma das etapas da biografia dos objetos – e que o significado do objeto não é definido apenas pelas relações coloniais, podendo ser reapropriado pelas comunidades de origem que lhe conferem novos significados. Estes novos significados e diferentes soluções de reapropriação podem passar pela atribuição aos objetos do estatuto de 'embaixadores da cultura', como atesta o exemplo dos bambus gravados da cultura Kanak.



O Musée du quai Branly e o Museu de etnografia de Genebra possuem cerca de trezentos bambus gravados da cultura Kanak recolhidos entre 1850 e 1917, data a partir da qual estes objetos deixaram de ser fabricados no seguimento de uma revolta anticolonial na Nova Caledónia (Colombo Dougoud 2013). Estes bambus, concebidos como suportes visuais destinados a lembrar acontecimentos importantes e funcionando como registos das atividades materiais e religiosas dos Kanak bem como dos colonizadores, têm sido recentemente revitalizados por artistas contemporâneos Kanak que, através de técnicas tradicionais, visam exprimir as preocupações contemporâneas da sociedade Kanak nomeadamente o alcoolismo, a violência, etc. Uma série de exposições organizadas nos anos 2010 tanto na Europa (Musée du quai Branly e Museu de etnografia de Genebra) como na Nova Caledónia (Museu da Nova Caledónia e Centro Cultural Tjibaou) contribuíram para dar reconhecimento e visibilidade a estes objetos recolhidos num contexto colonial. Importa salientar que os bambus, enquanto parte de um património Kanak disperso, não têm sido objeto de pedidos de restituição, pelo contrário a sua presença nos museus europeus é encarada como uma ‘nova forma de representação da cultura Kanak’, ou seja os objetos funcionam como ‘embaixadores através do mundo, da cultura Kanak’ (Colombo Dougoud 2013, 129-130).

### **Transformação e reconfiguração dos museus etnográficos**

A reconfiguração nos últimos 20 anos dos museus etnográficos em museus de arte e o processo de renomeação dos museus anteriormente etnográficos em museus das culturas do mundo e/ou em museus de civilizações, são significativos não apenas do questionamento do papel dos museus no seio da disciplina antropológica, como também das transformações da instituição museu face aos desafios contemporâneos e às questões éticas associadas à natureza dos espólios.

A função das coleções, tanto não europeias como europeias, relativamente à investigação antropológica tem sido, desde os anos 1990, alvo de críticas e de debates não apenas por parte do mundo académico como da sociedade civil. Num artigo com um título provocador ‘Faut-il brûler les musées ethnographiques?’ publicado em 1998, o antropólogo francês Jean Jamin, constatando a existência de um fosso entre as temáticas da pesquisa antropológica e a natureza das coleções, sublinhava a forma como os museus etnográficos se tinham transformado gradualmente em repositórios, com a tónica posta essencialmente na dimensão da preservação. De espaços de produção e de elaboração do saber antropológico, e neste sentido centrais para o desenvolvimento da antropologia, os museus etnográficos transformaram-se progressivamente em meros espaços de apresentação e de divulgação de um conhecimento produzido essencialmente fora do contexto dos museus e mais especificamente nas universidades; com o advento das novas tecnologias digitais, a função de disseminação tendo passado para segundo plano, os museus ditos etnográficos tornaram-se de certo modo obsoletos. São múltiplas as razões que conduziram ao fosso gradual entre a instituição museu e o saber antropológico: a problematização em torno da possibilidade de reconstituir, no seio de um museu etnográfico, uma sociedade a partir das suas produções materiais; a tomada em consideração de que vários aspetos da vida social não são suscetíveis de serem expressos através de produções materiais; a rejeição do modelo enciclopédico de museu, herdado do século XIX com o intuito de dar a ver, através de um número máximo de objetos, todas as culturas do mundo; a contestação da autoridade do museu, enquanto instituição com raízes europeias, em representar culturas não europeias, e da autoridade do conservador do museu na sua qualidade de *expert* da diversidade cultural, e, por fim, o questionamento sobre a propriedade dos objetos e a proveniência do espólio museológico. A crise de representação na antropologia dos anos 1980 que esteve na base da viragem pós-moderna teve obviamente repercussões no campo museológico. Num contexto marcado pela globalização e pelo pós-colonialismo, vários museus etnográficos abandonaram o modo de expor, herdado do século XIX, baseado em critérios geográficos – próximo da versão ‘viagem ao mundo’ – optando por exposições temáticas propícias às comparações transculturais, rompendo assim com uma perspetiva essencialista das culturas.

Com o início do novo milénio, as transformações dos museus etnográficos em museus de arte e a emergência de novas designações tais como museus da(s) cultura(s) do mundo, museus das civilizações e museus de sociedade, testemunham do fim do paradigma disciplinar que unia os museus etnográficos ao saber antropológico. Alterar o nome de um museu é não apenas uma mera mudança de designação, mas também um ato com profundas implicações ao nível científico, social, político e económico. Consequentemente o abandono do termo etnográfico é deliberadamente uma tomada de posição a favor de um modelo de museu interdisciplinar, em diálogo com a arte e virado para os desafios contemporâneos. É também uma tomada de posição em relação a um saber disciplinar supostamente considerado prisioneiro do seu passado colonial. Assim, ‘libertos’ da tutela disciplinar e do peso da herança colonial associada à constituição dos seus espólios, os museus antigamente designados de etnográficos reinventaram-se, com maior ou menor sucesso, através de duas vias essencialmente. A primeira via foi a da sua reconversão em museus de arte ou de artes; a tónica posta na apresentação estética dos objetos com destaque nos criadores e nas suas produções artísticas veio substituir o imperativo etnográfico assente na necessidade de contextualizar os artefactos (considerados ‘anónimos’ visto remeterem para coletivos tais como comunidades e grupos ‘étnicos’). A dimensão do sensível e da contemplação estética foram deste modo privilegiadas em detrimento da esfera do inteligível. A opção pela apresentação estética das coleções não-europeias fundamenta-se em dois princípios: na dignidade igual das obras de arte e no postulado de que a arte é um valor universal. A transformação dos objetos etnográficos em obras de arte implica, como salientou Benoît de l’Estoile na sua análise do Musée du quai Branly (2006, 280-286), um processo complexo de mudança de valores – morais, económicos e estéticos. Enquanto o museu etnográfico ‘tradicional’ salientava a dignidade igual dos povos e das culturas, com a reconfiguração do museu etnográfico em museu de arte a premissa da dignidade igual é transferida dos povos e suas culturas para as obras de arte (Dias 2007). A suposição do valor universal da arte, longe de ser questionada, é reivindicada como sendo a via por excelência para a afirmação e celebração da diversidade cultural. Por outro lado, a crescente participação e intervenção, por parte de artistas contemporâneos, no espaço do museu como forma de atração de um público mais alargado (visitantes nacionais, mas e sobretudo turistas) pode ser encarada como uma estratégia que dispensa a instituição de assumir posições controversas, críticas ou incómodas, dado que é a perspetiva do artista que é expressa e não a do museu. A tão aclamada ‘abertura’ do acervo dos museus a artistas contemporâneos como meio de captação de um maior número de visitantes com o intuito de tornar os museus mais apelativos, tende, porém, a subestimar o conhecimento e a experiência acumulados pelos profissionais dos museus.

A segunda via, a dos museus das culturas do mundo, assenta na rejeição do modelo enciclopédico do museu e no enfatizar, a partir de uma perspetiva comparativa, dos problemas sociais contemporâneos (desenvolvimento sustentável, refugiados, migrações, problemas ecológicos, globalização, restituição dos objetos, preconceitos raciais, etc.). A ausência de um espaço de exposição permanente e a opção por exposições temporárias vão ao encontro do princípio subjacente a este tipo de museus, o de mostrar os desafios contemporâneos e de questionar o legado colonial das coleções. Curiosamente, o modelo ‘world culture museums’ que acabou por predominar em vários países europeus (entre os quais a Suécia, os Países Baixos e a Alemanha) é raramente questionado e não tem suscitado análises críticas. A suposta rutura com o museu etnográfico ‘tradicional’ manifesta na rejeição do modelo enciclopédico e consequentemente ausência de um espaço dedicado às coleções permanentes é talvez a característica mais relevante desta transformação. Acresce a recusa do termo ‘etnográfico’ com o intuito de romper com o passado colonial do museu etnográfico e com a violência subjacente à constituição das coleções; contudo e como sublinhou recentemente Nicholas Thomas ‘the argument that the museum is a site of “extreme violence” rests on a pretty simple error. The identity, value and effect of a place is not a historical microchip /.../ The notion of permanence associated with the museum is utterly misleading.’ (Thomas 2021). Com efeito, associar apenas e exclusivamente os museus etnográficos ao legado colonial implica negligenciar as posições críticas dos antropólogos em

relação à dominação colonial e a maneira como a instituição museu pretendeu ser um bastião contra o racismo e em defesa de valores humanistas. Aliás, a mudança de designação em 1937 de Musée d'Ethnographie du Trocadéro para Musée de l'Homme é reveladora da dimensão universalista e humanista atribuída a esta instituição, bem como da vontade manifesta de combater todas as formas de desigualdade, numa altura em que o racismo se expandia na Europa. Poder-se-á interrogar até que ponto o termo 'culturas do mundo' não constitui uma roupagem elegante para designar ao fim ao cabo aquilo que constitui o cerne dos museus etnográficos, ou seja a diversidade cultural? Talvez a diferença resida meramente na tónica posta na globalização, nas histórias transnacionais e nas interconexões entre culturas. O termo 'culturas do mundo' pode pressupor que o museu expõe essencialmente as diferentes culturas do mundo e não reflete e discute a cultura a partir da qual o museu olha para o mundo; noutras palavras, as culturas do mundo seriam expostas a partir de um ponto de vista localizado e de um lugar específico, o museu europeu. A proposta avançada por Daan van Dartel de substituição do termo 'museu das culturas do mundo' por 'museu das culturas' (2009, 38) implica que o museu tome em consideração as diferentes definições de cultura, todos os tipos de produções culturais (o património material e imaterial) e os vários produtores de cultura (os museus bem como os artistas). Tratar-se ia em suma de expor, no 'museu das culturas', a própria 'cultura do museu' (para retomar a expressão de Sherman/Rogoff 1994).

A polémica em torno da proposta de uma nova definição de museu por parte do ICOM em 2019 veio revelar, mais uma vez, que os museus não são espaços neutros (<https://icom.museum/en/news/icom-announces-the-alternative-museum-definition-that-will-be-subject-to-a-vote/>). Não é por acaso que os diversos modelos de museu têm vindo a ser sucessivamente rejeitados: primeiro o modelo enciclopédico de museu veiculando um tipo de conhecimento com raízes no Iluminismo.



**Imagem 2. Vasco Araújo. Exotismo - Enciclopedia/ Encyclopedias, 2017. Escultura sonora/ Sound sculpture. Crocodilo embalsamado; Enciclopedia Luso-Brasileira; som em MP3, Coluna de som/ Embalmed crocodile; Luso Brasileira encyclopedia; MP3 sound; Sound speaker. Texto/ Text: Vasco Araújo. Voz/ Voice: Mariana Sá Nogueira. Dimensões/ Dimensions: 100x60x60cm. Cortesia Galeria Francisco Fino, Lisboa**

De seguida, o modelo de museu universal. O questionamento em torno da ideia de universal que, explicitamente ou implicitamente, o museu e nomeadamente o museu etnográfico tentou veicular e que esteve no cerne da antropologia, conduziu à identificação do universalismo com valores ocidentais e, portanto, eurocêntricos. A noção de ‘museus universais’ ganhou visibilidade no seguimento da controversa ‘Declaration on the importance and value of universal museums’ (2002), assinada por dezoito grandes instituições europeias e norte-americanas. Esta declaração, verdadeiro manifesto em defesa dos museus enquanto espaços ao serviço dos povos de cada nação e não apenas ao serviço dos cidadãos de uma nação, constituiu uma tentativa por parte destas instituições de prevenir os eventuais pedidos de restituição e de devolução de objetos (‘Les musées universels’, 2004). Na sua qualidade de supostos guardiães dos bens materiais da humanidade, os ‘museus universais’ outorgavam-se a capacidade de falar em nome dos povos de cada nação, ultrapassando assim os interesses específicos dos cidadãos de uma nação. O presumido carácter universal destes museus derivaria da natureza dos seus espólios (provenientes de quase todas as partes do mundo) bem como do fato de serem instituições ocidentais. Os intensos debates e críticas suscitados por esta Declaração contribuíram para a rejeição categórica da noção de universal e da conceção do museu enquanto veículo de uma certa conceção do universal. Contudo, os museus etnográficos e/ou os museus das culturas do mundo continuam a veicular um universalismo distinto daquele que vingou na Declaração dos Direitos do Homem de 1948. Este novo tipo de universalismo, cujos fundamentos se baseiam na Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural da UNESCO (2001) pode ser caracterizado como um ‘universalismo pluralista’ (L’Estoile 2006,24-26) na medida em que a dimensão universal reside no somatório das identidades culturais particulares. Como foi referido anteriormente, a diversidade cultural como valor e a sua defesa estão na base da reconfiguração dos museus anteriormente etnográficos em museus de artes e civilizações e/ou em museus das culturas do mundo. O universalismo pluralista, distinto do universalismo assimilacionista da segunda metade do século XX, não está isento de críticas pelo fato de ser enunciado e promovido a partir de uma instituição ocidental. Consequentemente têm surgido recentemente solicitações e tentativas de apelo ‘ao potencial cosmopolita dos museus etnográficos’ (Macdonald and all 2017) num momento histórico caracterizado pela emergência de nacionalismos extremos. Nesta ordem de ideias, os museus podem desempenhar um papel em termos de apoiar e favorecer relações conviviais e cosmopolitas entre os povos (Macdonald and all 2017). A tónica posta na função adstrita aos museus no que diz respeito à concretização e implementação de novas formas de relações culturais e de uma ‘nova ética relacional’ (Savoy et Sarr 2018) pressupõe que as coleções se transformem em procuradoras das pessoas e que os museus instaurem, através dos objetos, diálogos com as comunidades de origem e com os membros das diásporas, diálogos esses que, de uma certa forma, substituem a ausência de diálogo na sociedade. Como Barbara Kirshenblatt-Gimblett sublinhou, ‘a history of museums could be written that would reveal the museum to be a series of utopian projects’ (2004,1). Neste sentido, ‘the museu is not simply a place for representing utopia, but rather a site for practicing it as a way of imagining’ (2004, 2). Esta espécie de confluência entre o ‘utopian ideal of the museum’ e ‘the projection of the ideal society’(2004, 1) torna inteligível a maneira como os museus se transformaram em campos de batalha política; as múltiplas controvérsias em torno de uma nova definição de museu por parte do ICOM em 2019 e o adiamento desta proposta devido à ausência de consenso, traduzem o difícil equilíbrio entre as funções educativas e de investigação tradicionalmente associadas aos museus e o crescente papel em termo de intervenção social e de reparação das injustiças sociais que estas instituições são chamadas a desempenhar. O inquérito à presença de património proveniente de territórios não europeus nos museus portugueses (<https://icom-portugal.org/2021/05/29/inquerito-a-presenca-de-patrimonio-proveniente-de-territorios-nao-europeus-nos-museus-portugueses/>) conduzido este ano pelo ICOM traduz a necessária tomada de consciência e de responsabilização para uma futura análise histórica e crítica destas coleções. ♦



## BIBLIOGRAFIA

- BENNETT, Tony, CAMERON, Fiona, DIAS, Nélia, DIBLEY, Ben, HARRISON, Rodney, JACKNIS, Ira and McCARTHY, Conan. 2017. *Collecting, Ordering, Governing. Anthropology, Museums and Liberal Government*. Durham: Duke University Press.
- COLOMBO DOUGOUD, Roberta, 2013. "Les bambous graves, objets ambassadeurs de la culture kanak", *Journal de la Société des Océanistes*, n°136-137: 119-132.
- COOPER, Frederick. 2005. *Colonialism in Question: Theory, Knowledge, History*. Berkeley: University of California Press.
- DIAS, Nélia. 2002 "Une place au Louvre", in Marc Gonseth et Jacques Hainard eds., *Le Musée Cannibale*, Neuchâtel: Musée d'Ethnographie de Neuchâtel: 15-29.
- DIAS, Nélia. 2007. 'Des "arts méconnus" aux "arts premiers": inclusions et exclusions en anthropologie et en histoire de l'art', *Histoire de l'art*, n°60:1-9.
- HERLE, Anita and Sandra ROUSE eds. 1998. *Cambridge and the Torres Strait: Centenary Essays on the 1898 Anthropological Expedition*. New York: Cambridge University Press.
- HERLE Anita and Jude PHILIPP. 2021. "Activating the Torres Strait Archive: An Interview with Anita Herle and Jude Philipp on recording Kastom", *History of Anthropology Newsletter*, 15 September.  
<https://histanthro.org/notes/activating-the-torres-strait-archive/>
- ICOM – 25 July 2019  
<https://icom.museum/en/news/icom-announces-the-alternative-museum-definition-that-will-be-subject-to-a-vote/>
- ICOM Portugal, 'Inquérito à presença de património proveniente de territórios não europeus nos museus portugueses', 29 de Maio de 2021.  
<https://icom-portugal.org/2021/05/29/inquerito-a-presenca-de-patrimonio-proveniente-de-territorios-nao-europeus-nos-museus-portugueses/>
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT Barbara. 1991. "Objects of Ethnography" in Ivan Karp and Steven D. Lavine eds., *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington and London: Smithsonian Institution Press: 386-443.
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT Barbara. 2004. "The Museum – A Refuge for Utopian Thought", Appeared in German translation in *Die Unruhe der Kultur: Potentiale des Utopischen*, in Jörn Rüsen, Michael Fehr, and Annelie Ramsbrock eds., *Velbrück Wissenschaft*: 1-6.
- JAMIN, Jean. 1998. "Faut-il brûler les musées d'ethnographie ?", *Gradhiva*, n° 24: 65-69.  
[https://www.persee.fr/doc/gradh\\_0764-8928\\_1998\\_num\\_24\\_1\\_1049](https://www.persee.fr/doc/gradh_0764-8928_1998_num_24_1_1049)
- L'ESTOILE, Benoit de. 2006. *Le goût des autres. De l'Exposition coloniale aux arts premiers*. Paris: Flammarion.
- L'ESTOILE, Benoit de. 2008. "Introduction: The Past as it lives now – an Anthropology of Colonial Legacies". *Social Anthropology*, 16(3): 267-279.
- "Les Musées universels". 2004. *Les Nouvelles de l'ICOM*, n°1:3-11.  
<https://www.icom-musees.fr/sites/default/files/2018-09/Vol57n1%2C2004.pdf>
- MACDONALD, Sharon, Henriette LIDCHI and Margareta VON OSWALD. 2017. "Introduction. Engaging Anthropological Legacies toward Cosmo-optimistic Futures?", *Museum Worlds: Advances in Research*, n°5: 95-107.
- SAVOY, Béatrice et Felwine SARR, 2018. Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle.  
<https://www.vie-publique.fr/rapport/38563-la-restitution-du-patrimoine-culturel-africain>
- SHERMAN Daniel and Irit ROGOFF. 1994. "Introduction: Frameworks for Critical Analysis", in Daniel Sherman and Irit Rogoff eds., *Museum Culture. Histories, Discourses, Spectacles*. Minneapolis: University of Minnesota Press: IX-XX.
- THOMAS, Nicholas, 2016, "We need ethnographic museums today whatever you think of their past", *Apollo*, 29 March 2016.  
<https://www.apollo-magazine.com/we-need-ethnographic-museums-today-whatever-you-think-of-their-past/>
- THOMAS, Nicholas. 2021. "Don't trash talk museums at this perilous time: we must adapt - not throw away – our cultural heritage", *The Arts Newspaper*, 2 June.  
<https://www.theartsnewspaper.com/2021/06/02/dont-trash-talk-museums-at-this-perilous-time-we-must-adapt-not-throw-awayour-cultural-heritage>
- VAN DARTEL, Daan. 2009. "Dilemmas of the ethnographic museums", in Paul R. Voogt ed., *Can we make a difference: museums, society and development in North and South*. Amsterdam: KIT Publishers: 29-38.

## Arte Africano en plena meseta castellana?

*Oliva Cachafeiro*  
*Directora del Museo de Arte Africano Arellano*  
*Alonso de la Universidad de Valladolid*



---

*The presence of a museum of African art in the heart of the Castilian plateau is surprising. And the works that make up our collection surprise even more those who see them for the first time. An art different from the one they imagined that, deep down, is not so alien to them. But everyday work sometimes runs into difficulties such as low funding, fighting stereotypes or lack of information. Despite this, we continue in our task of bringing people closer together and demonstrating that there is a reality in Africa other than the one that the media is trying to spread.*

---

La presencia colonial española en África negra no tiene nada que ver, en cuanto a extensión y duración, con lo ocurrido en otros países europeos. Más centrada en Latinoamérica, y necesitada constantemente de mano de obra esclava para las plantaciones cubanas fundamentalmente, la metrópolis española ocupó el territorio ubicado en el Golfo de Guinea que actualmente se corresponde con Guinea Ecuatorial. El período colonial se extendió desde 1778 hasta 1968, cuando el país africano se independiza.

A causa de esta circunstancia, la presencia de arte de este continente en España es residual y la existencia de centros expositivos dedicados a las creaciones de África subsahariana son pues una excepcionalidad.

Entre los espacios que cuentan con colecciones africanas actualmente (al margen de las que pudieran estar en manos de particulares o no son públicas) se encuentran, por ejemplo, el Museo Nacional de Antropología<sup>1</sup> y el Museo Africano de los Misioneros Combonianos<sup>2</sup>, ambos en Madrid; o el Museu Etnologic i de Cultures del Món en Barcelona<sup>3</sup>.

Y a estos centros se suma el Museo de Arte Africano Arellano Alonso de la Universidad de Valladolid (España), que actualmente dirijo, que se ubica en una provincia, fuera por tanto de los grandes circuitos del arte en el país. Esto demuestra que, frente al centralismo cultural, fuera de las grandes capitales también existen colecciones singulares y que, pese a las dificultades, estamos realizando un duro trabajo para dar a conocer, en este caso, la historia y las culturas africanas.

El Museo está gestionado a través de la Fundación Alberto Jiménez-Arellano Alonso. Se trata de una fundación privada, nacida en 2014 por iniciativa del matrimonio compuesto por Alberto Jiménez-Arellano Guajardo y Ana Alonso Cuadrado. Su deseo era crear una institución en la que mantener agrupada la colección artística de su hijo, Alberto Jiménez-Arellano Alonso, fallecido prematuramente. A sus obras se sumaron las adquiridas, ya desde los años 50 del siglo XX, por el propio matrimonio, gran amante del arte contemporáneo

y africano. Además de preservar la unidad de todas las colecciones, deseaban contar con el respaldo de una institución académica que garantizase que podrían ser expuestas adecuadamente y que se llevaría a cabo una labor de investigación y de difusión de las mismas.



**Imagen 1. Fachada del Palacio de Santa Cruz.** As imágenes son propiedad del museo.

Con estos objetivos buscaron una universidad dispuesta a acoger su donación. Tras varios intentos, y de forma totalmente casual, se iniciaron las conversaciones con la Universidad de Valladolid, ciudad con la que no tenían ninguna vinculación previa. El equipo rectoral de ese momento vio claramente la oportunidad que suponía para la institución académica, y también para la comunidad, aceptar este legado que enlaza perfectamente con la tradición escultórica de la ciudad, que durante el Barroco fue uno de los grandes centros de producción de escultura religiosa en madera.

**Imagen 2. Sala Renacimiento.**  
As imágenes son propiedad del museo.

De esta forma, en 2006, se inauguró la galería etnográfica de la Sala de San Ambrosio y la Sala Renacimiento (que entonces albergaba parte de los fondos de arte contemporáneo con los que también cuenta la Fundación). Ambos espacios se localizan en el popularmente conocido como Palacio de Santa Cruz (aunque en realidad es un Colegio Mayor). Fundado a finales del siglo XV por el cardenal Mendoza (la tercera autoridad del reino en época de los Reyes Católicos), el edificio, considerado como uno de los primeros ejemplos de arquitectura civil renacentista española, fue finalizado en torno a 1489. En los siglos posteriores (XVII y XVIII) sufrió diversas modificaciones por lo que su aspecto actual





no coincidiría exactamente con el original. Tuvo también distintos usos tras dejar de ser colegio mayor, permaneciendo cerrado en varios períodos, hasta que a principios del siglo XX acogió las colecciones artísticas trasladadas más tarde al no muy distante Colegio de San Gregorio, donde en 1933 se fundó el Museo Nacional de Escultura.

Después de este hecho el Palacio de Santa Cruz permaneció cerrado hasta que, tras su adquisición por la Universidad de Valladolid, se convirtió en la sede del Rectorado. Alberga además la capilla del Cristo de la Luz (obra maestra del imaginero barroco Gregorio Fernández) y la Biblioteca Histórica del siglo XVIII. En 2004 también se instaló en él la sede de la Fundación Arellano Alonso y sus salas expositivas. En concreto son tres. En un principio una de ellas acogía parte de la colección de arte contemporáneo como ya se ha mencionado, pero desde 2009 el Patronato de la Fundación (órgano gestor máximo) decidió que todos los espacios se dedicaran de forma monográfica al arte africano por su originalidad y excepcionalidad en España.

Como consecuencia, en la actualidad se exponen: en el Salón de Rectores, monedas tradicionales; en la Sala Renacimiento, escultura figurativa en terracota; y en la Sala de San Ambrosio, el conjunto reino de Oku (Camerún), además de la galería etnográfica y la zona de exposiciones temporales (no necesariamente vinculadas al mundo africano).



**Imagen 3. Salón de Rectores.**  
As imágenes son propiedad del museo.

En 2018, la Junta de Castilla y León concedió a la Fundación la categoría de colección museográfica, y la autorización para que su denominación fuera, a partir de entonces, la de Museo de Arte Africano Arellano Alonso de la Uva. Todos los fondos están donados a la Universidad quien es en última instancia la propietaria de los mismos, aunque la gestión se siga realizando a través de la Fundación.

Tanto por el número de piezas y de culturas representadas, como por la calidad de las mismas, se trata de una colección excepcional a nivel europeo. Además, tiene carácter público y puede visitarse de forma gratuita, dando la posibilidad a toda la sociedad de acceder a ella.

En lo que se refiere a la escultura en terracota, se exponen aproximadamente el 75% de los fondos totales. Las piezas abarcan desde el siglo V a.C. hasta el siglo XX, mostrando cómo el trabajo de este material se ha mantenido a lo largo del tiempo respetando las técnicas tradicionales, aunque la decoración se ha ido modificando al incorporar iconografías de los distintos pueblos con los que las comunidades tenían contacto. Entre las culturas representadas destacan los Nok (pioneros en la escultura figurativa en barro en la zona



oriental del continente), los Ife y los Edo (representantes de un exquisito arte cortesano), los Djenné (con sus formas en movimiento que contrastan con la idea del hieratismo del arte africano), los Mambila, los Igbo, los Ashanti, los Ewe, los Ségou o los Mangbetu, por citar algunos ejemplos. Se trata pues de las más relevantes culturas que han trabajado el barro cocido en la zona subsahariana. Todas ellas tienen en común localizarse en territorios ribereños a los ríos Níger y Congo, o sus respectivos afluentes, donde es fácil encontrar el material para trabajar: el barro.

**Imagen 3. Sala de San Ambrosio.**  
As imágenes son propiedad del museo.



El segundo gran grupo de obras es el compuesto por el conjunto denominado Reino de Oku. Se expuso en la Sala de San Ambrosio a partir de mayo de 2012 y lo conforman piezas que primera vez pueden contemplarse fuera de su lugar de origen, en el noroeste de Camerún. Oku es uno de los reinos tradicionales que aún subsisten en la actual república camerunesa. Debido a lo complicado de su orografía, ha permanecido bastante aislado, lo cual ha permitido que muchas de sus costumbres y prácticas tradicionales se hayan conservado. Esto afecta también a la estructura social, muy jerarquizada, en cuya cumbre se sitúa el *Oba* (rey), aconsejado por el *Kwifon* (consejo compuesto por los Jefes de Linaje locales), y en la cual las Sociedades Secretas conservan gran influencia y poder. Los objetos expuestos reflejan esta circunstancia, mostrando por un lado regalías (objetos que simbolizan la autoridad del soberano y que solo él puede utilizar) como camas de jefatura, tronos o el propio pórtico del palacio real. El otro gran conjunto está compuesto por los diversos objetos vinculados a las Sociedades Secretas (máscaras, asientos, recipientes...), utilizados por éstas en sus ceremonias y que normalmente solo pueden ser contempladas en esos momentos, permaneciendo el resto del tiempo guardados en el más absoluto secreto.

La última incorporación a los fondos del Museo, y la última colección en ser expuesta, es la de monedas tradicionales. Puede contemplarse desde finales del 2019 en el Salón de Rectores, poco antes del cierre de las salas a causa del confinamiento obligado por la COVID-19. Lejos de la idea de monedas acuñadas, la exposición sorprende porque se trata de objetos útiles, en su mayoría fabricados en metal, que una vez dejaron de ser empleados para su función original, adquirieron un valor simbólico y económico. Pasaron entonces a ser utilizadas como medio de pago, tanto para transacciones cotidianas como para pagos rituales (dotes o ceremonias). A ellas se suman las monedas no metálicas como moluscos, cauris, cuentas de vidrio o tejidos.

De esta forma, en la actualidad, contamos con tres exposiciones temáticas e independientes. Aunque todas tienen en común proceder del África subsahariana. A partir de ellas, intentamos dar a conocer en nuestro entorno (y a las personas que nos visitan de otros lugares) el arte y la cultura africanas desde un punto de vista positivo. Lejos de la imagen de pobreza, pandemia y guerra (que no se puede negar), intentamos mostrar que el continente cuenta con un patrimonio desconocido en general, variado y único del que sin embargo pocas veces se habla. Así, por ejemplo, mostramos como mientras Europa está en plena Edad Media, en Ife se modelan unas efigies de soberanos y de otros miembros de la familia real que en el momento de su hallazgo (finales del siglo XIX) llevaron a los africanistas de la época a defender que, por su belleza y armonía, debían ser obra de griegos.

Esta es uno de los retos a los que nos enfrentamos en nuestro trabajo cotidiano: romper con los estereotipos. Por un lado, en lo referente a la imagen del propio continente, alimentada constantemente por los medios de comunicación; y por el otro sobre el arte africano. Éste va mucho más allá de las máscaras faciales de madera. Existe toda una gama de materiales que se han utilizado a lo largo de la historia y que demuestran un grado de desarrollo técnico a veces superior al que se estaba produciendo en Europa. Además, las esculturas no son siempre rígidas y hieráticas. Pueden mostrar ciertos estados de ánimo y emociones, e incluso algún movimiento. El arte africano no es pues monolítico y ese es uno de los tópicos con los que acabar.

Otro es el de la imagen del artesano frente a la idea de artista. El primero suele ser minusvalorado como un simple trabajador, cuando en realidad su habilidad es la misma que la del considerado artista, y también pueden incluir la estética en sus piezas, pero su nombre no ha trascendido. El ser anónimo ha hecho que sean considerados inferiores, cuando las obras que contemplamos nos demuestran lo contrario.

Hay que tener en cuenta que, como en realidad ocurre con todo el arte, los objetos están descontextualizados. Los vemos dentro de vitrinas lejos ya no solo de su país de origen, sino del lugar donde cumplían su función. Porque toda la producción africana está creada para un fin. Pueden ser objetos útiles (para la casa, el campo, la caza o la supervivencia), objetos simbólicos (del estatus social o el nivel económico) o destinados a rituales (funerarios, religiosos, culto a los antepasados). Pero siempre son empleados para algo. Ahora los hemos musealizado y transformado en obras de arte. Desde el museo, a través de nuestro programa educativo/mediación, debemos ayudar a los visitantes a descubrir esa funcionalidad para ir más allá de la simple contemplación y, finalmente, a través del objeto acercarnos a la vida de los sujetos que los crearon.

Otra de las funciones que tiene asignada nuestro Museo es la de la investigación. Hasta el momento hemos publicado dos catálogos: el general de la colección (terracota y piedra) y el de monedas tradicionales. A ellos se suman textos en catálogos de exposiciones organizadas en colaboración con otros centros expositivos y multitud de artículos en diversas publicaciones periódicas. Esta tarea no resulta tampoco sencilla debido a la dificultad de encontrar documentación. Al no existir en España una tradición de estudio de arte africano, no existe a penas producción bibliográfica. Tampoco en las universidades existen asignaturas sobre esta temática, salvo grupos de trabajo sobre el continente en los que, de forma tangencial, se trata el tema artístico y/o patrimonial. Esto nos obliga a recurrir a publicaciones que conseguimos con dificultad al estar muchas de ellas descatalogadas y, lo más habitual en otros idiomas, sobre todo francés, inglés y alemán, por este orden. En función de la formación del personal del Museo (en este momento dos personas con contrato fijo y a tiempo completo) puede resultarnos más fácil o difícil la consulta. Afortunadamente, dentro de la donación inicial de los señores Arellano Alonso, se incluye una nutrida biblioteca, en la cual se conservan algunas de los estudios clásicos sobre arte africano que hoy sería prácticamente imposible adquirir. En la actualidad contamos además con las ventajas que ofrece Internet, no solo a la

---

hora de buscar libros, sino de consultar la información online. A pesar de ello, el no tener un centro de referencia ya no en Valladolid, sino en España, complica algo la tarea de investigar.

No puedo terminar este artículo sin hacer referencia a la financiación, siempre escasa e inestable. Pero no se trata de un problema único de nuestro Museo. Es evidente que en toda España y, muy probablemente en todos los países, el dinero para la cultura es escaso y siempre parece prescindible. Cuando en realidad invertir en cultura es invertir en toda la comunidad y en su futuro. No se si esto tendrá solución alguna vez. ¡Ojalá!

A pesar de todas estas limitaciones el trabajo en el centro resulta gratificante. Sobre todo, por la reacción de los visitantes que descubren un arte y un continente que no esperaban. Logramos despertar su curiosidad, su deseo de conocer más y ayudamos a eliminar prejuicios sobre esos inmigrantes que, por desgracia, muchos desprecian, más por su pobreza que por su color de piel. En este sentido nos sentimos orgullosos porque cumplimos nuestro papel como museos sociales, vinculados a nuestra comunidad y que, de forma humilde, intentan cambiar y mejorar en lo posible nuestro entorno. ♦

---

#### NOTAS

- <sup>1</sup> Sus colecciones proceden de dos zonas geográficas fundamentalmente: el Magreb y el entorno del Golfo de Guinea, junto con algunos conjuntos de África occidental.
- <sup>2</sup> Las piezas proceden de los diversos países africanos en los que está presente la Orden de los Monjes Combonianos.
- <sup>3</sup> Con fondos de los siglos XIX y XX procedentes de África central y occidental.

## Santo António pelo mundo

*Pedro Teotónio Pereira*  
*Coordenador do Museu de Lisboa – Santo António*



*The presence of a museum dedicated to Saint Anthony in Lisbon attests the privileged relationship of the city with one of the best-known Portuguese in the world. The Museum's collections reflect the importance of this figure globally, testimony to the meeting of cultures and the richness of syncretism that are still alive and present today, revealing how beliefs and practices taken by the Portuguese and Italians were creatively used in other latitudes and continents.*

A presença de um núcleo museológico dedicado a Santo António em Lisboa, de gestão municipal, atesta a relação privilegiada da cidade com um dos portugueses mais conhecidos em todo o mundo.

Santo António nasceu em Lisboa no final do século XII, e a afirmação da sua importância intelectual e simbólica acompanha a afirmação e importância da cidade de Lisboa enquanto capital do país. A casa onde nasceu tornou-se propriedade municipal no século XIII, e aí esteve instalado o senado da cidade durante mais de 400 anos. Ainda hoje a igreja, que se ergue onde era a casa de seus pais, permanece propriedade da Câmara Municipal, e Lisboa dedica-lhe as festas que marcam o calendário anual.

Mas a veneração que lhe consagram ultrapassa as fronteiras do país e da religião, e as coleções do Museu espelham a devoção não só de católicos, mas também de muçulmanos, hindus e judeus, assim como agnósticos ou ateus, afirmando-se como um elemento de identidade cultural, assimilado pelas diferentes comunidades nos mais diversos pontos do globo.

Daí que neste museu em Lisboa, as referências não se limitem apenas à história de vida de Santo António, à sua relevância como teólogo e doutor da igreja, ou às tradições que se desenvolveram ao longo dos séculos em Portugal e que o tornaram num dos mais festejados Santos Populares. Para além de tudo isso, o Museu destaca a importância desta figura a nível global, testemunho do encontro de culturas e da riqueza dos sincretismos que se mantêm vivos e presentes na atualidade.

**Imagem 1. Vinheta proveniente da Terra Santa (região atualmente entre Israel, Cisjordânia e Jordânia) da comunidade franciscana de Jerusalém (guardiã da Custódia da Terra Santa) com a imagem de Santo António e com uma pequena oração, também conhecido como exorcismo de Santo António (MA.FIL.0025)**





Por isso, podemos descobrir na exposição permanente do Museu objetos que interrelacionam povos, afirmam mentalidades e difundem saberes, como uma pequena estampilha da Terra Santa (Santo António é o padroeiro da custódia da Terra Santa) [IMAGEM 1], com a oração *Breve de Santo António*, oração essa proveniente de um milagre atribuído a Santo António, que a entregou a uma devota em Santarém no tempo de el-rei D. Diniz. Essa mesma oração surge esculpida nas cruzes de pedra que habitualmente estão nas entradas das localidades (como por exemplo no lugar de Cruz Quebrada, nos arredores de Lisboa), assim como num obelisco, também em pedra, que se ergue no centro da praça de São Pedro no Vaticano, mandada esculpir pelo Papa franciscano Sisto V (1585-1590).

Podemos também referir uma pequena pintura de Santo António da Escola Cusquenha (Perú), pinturas que eram oferecidas pelas senhoras da cidade às aldeãs dos *pueblos* em troca de trabalhos têxteis artesanais, imagens que eram guardadas com grande devoção e passadas de geração em geração como tesouro e símbolo de prestígio, ou ainda as pequenas esculturas de marfim e madeira do século XVII e XVIII, de origem indo-portuguesa [IMAGEM 2], onde o santo surge com traços orientais e atributos equivocados, resultado do olhar da população local às ideias e imagens que chegavam da Europa.



**Imagem2. Escultura indo-portuguesa em marfim, Séc. XVII (MA.ESC.0020), que apresenta Santo António com traços orientais e erradamente com uma palma na mão, atributo próprio dos santos mártires.**

Mas talvez as peças mais extraordinárias sejam as imagens de Santo António de origem africana, do antigo reino do Congo, que ilustram a miscigenação da catequização católica com os cultos africanos e o excesso do fervor religioso em torno da figura do santo.

Remete para a história que nos leva a 1483, quando os portugueses chegaram à costa do Reino do Congo (que ocupava uma área geográfica que incluía parte da atual Angola, República do Congo, República Democrática do Congo e parte do Gabão). Os missionários que acompanharam os primeiros navegadores estabeleceram uma presença cristã que aí permaneceu até meados do século XVIII.

A forte identidade cultural do reino do Congo, cuja monarquia rapidamente integrou os modelos europeus, adotando os comportamentos das famílias reais europeias, refletiu-se também no desenvolvimento de devoções sincréticas que integraram elementos do catolicismo com as crenças e rituais africanos. O sincretismo era, aliás, uma forma de conciliar a relação entre os bacongus e os outros povos, e são vários os testemunhos de manifestações de profetismo sincrético desde meados do século XVII.

No entanto, foi a guerra civil de finais do século XVI e início do séc. XVII, que revelava sinais claros de desagregação do reino do Congo, que levou à ascensão de movimentos populares cristãos que procuravam soluções espirituais para os problemas do reino.

É neste contexto que se desenvolveu o movimento designado antonionismo, iniciado em 1704 por Dona Beatriz, uma rapariga que toma o nome de Kimpa Vita.

Kimpa Vita incarnava Santo António e afirmava que a forma de salvar o Congo estava na africanização mais profunda da Igreja Católica. Uma visão mística revelou-lhe que a Sagrada Família era, na verdade, uma família de negros nascida em Mbanza Congo (capital do reino) e que Jesus Cristo fora batizado no Norte, na província de Nizundi. Kimpa Vita pretendia restabelecer novamente o reino do Congo, que estava dividido em três movimentos políticos, e restaurar a capital em São Salvador, recuperando a antiga glória e importância do país.

O movimento acabou por ser desfeito pelas tropas do rei do Congo, sob comando de frades capuchinhos italianos, que prenderam Kimpa Vita e a condenaram à fogueira por heresia.

É deste período a imagem de Santo António exposta no Museu [IMAGEM 3], conhecida localmente como Toni Malau ou “António da boa sorte”. Estas imagens foram incorporadas pelo movimento antonionismo, servindo para proteger os seus membros da doença e da infelicidade.



**Imagem 3.**  
*Toni Malau* ou Santo António da Boa Sorte, peças em marfim do séc. XVII e séc. XIX respetivamente, provenientes do reino do Congo (MA.ESC.0234 e MA.ESC.0235) e Santo António em nó de pinho, à direita, proveniente do Vale do rio Paraíba, São Paulo, Brasil. (c. 1830) (MA.ESC.0242).

Toni Malau era representado por pequenas estátuas de madeira, metal, osso ou marfim, com a cabeça tonsurada, envergando o hábito franciscano com o cordão com os três nós. Normalmente apresenta um crucifixo numa mão, e um livro aberto ou o Menino Jesus na outra, cujos traços faciais são africanizados. Para Anísio Franco a peça do Museu tem a particularidade de figurar ao modo de D. Afonso Henriques (ver por exemplo a pintura de D. Afonso Henrique de Carlos Falch, 1655-1656, na Sala dos Capelos da Universidade de Coimbra), guerreiro e pelejador, uma evocação da extraordinária carreira militar de Santo António que teve início no século XV e que se estendeu a todo o território português, brasileiro e africano no período das batalhas da Restauração, sempre na defesa dos portugueses contra os ataques estrangeiros (espanhóis e holandeses). Neste período, em África, a imagem de Santo António militar foi levada para Angola por um grupo de escravos que tinham sido protegidos por ele, e a população garantia que o santo tinha sido visto a defender os soldados numa batalha contra os holandeses.

As pequenas esculturas de Santo António Toni Malau têm uma argola ou gancho de sustentação na parte posterior, pois eram levadas como uma espécie de amuletos, usados

para proteger contra os ataques dos inimigos ou simplesmente para interceder pelos seus detentores. Eram também verdadeiras insígnias de determinados grupos, servindo de símbolo dos seus ofícios. Para além destas funções ligadas ao mundo masculino, o santo era padroeiro das mulheres e das crianças, e usado pelas mulheres que o seguravam nos joelhos para que as ajudasse nos partos. Noutras regiões do Congo, as mulheres recorriam à intercessão do santo para lhes dar filhos varões, ou uma filha, se até então apenas tivessem rapazes. Tinha ainda o poder de recuperar objetos perdidos ou roubados, proteger as embarcações e os passageiros dos naufrágios e também poderes curativos, quando em contacto com as áreas enfermas do crente. Por isso esta imagem apresenta sinais evidentes de uso, com o rosto desgastado pela fricção a que era sujeito.

A chegada dos bacongos ao Brasil, levados da região do Congo para trabalho escravo nas fazendas de café do Vale do Paraíba na região de São Paulo, foi acompanhada também por esta devoção a Santo António, manifestada através de pequenas esculturas talhadas em nó de pinho, a parte mais dura do pinheiro (árvore rara no vale do rio Paraíba) que o aproximava do ébano africano, invocando uma memória de uma religiosidade ancestral. Estas peças, atualmente presentes em coleções e objeto de estudos académicos, são também símbolos de um importante legado da arte afro-brasileira. Mas são também expressão material da circulação de informações culturais entre Portugal, África e Brasil.

Tanto os Toni Malau como os Santo António em nó de pinho incluem os elementos básicos da iconografia religiosa de Santo António português (e europeu), muitas vezes de forma simplificada e esquemática. E se à primeira vista as imagens podem parecer uma evidente prova da conversão dos escravizados ao catolicismo, um olhar mais atento revela de forma extraordinária como as crenças e práticas levadas pelos missionários portugueses e italianos foram criativamente utilizadas no continente africano, e mais tarde levadas pelos escravos para o Brasil, mantendo-se como sinais da cultura africana no imaginário devocional brasileiro.

Mas permitem também problematizar questões que estão na ordem do dia, como o interculturalismo, ou o papel da mulher na luta anti esclavagista, na defesa de ideais nacionalistas e na história africana. ♦

---

#### BIBLIOGRAFIA

- AAVV, *Du Journain au Congo. Art et Christianisme en Afrique centrale*. Musée du Quai Branly Jacques Chirac, Paris, 2016
- FRANCO, Anísio, *Toni Malau ou o Santo António da boa sorte. Uma nova escultura em exposição no Museu de Santo António*. Conferência no Museu de Lisboa – Santo António, Abril 2017
- JESUS, José Duarte de, *Dona Beatriz Kimpa Vita. A visionária do Reino do Congo*. Chiado Publishers, 2019
- PINTO, Alberto Oliveira, *História de Angola. Da pré-história ao início do século XXI*. Mercado de Letras Editores, 2015
- SOUZA, Marina de Mello e, *Santo António em nó de pinho: expressão material de uma devoção mestiça*. Congresso “A devoção de Santo Antonio em Portugal e no Brasil”, Lisboa, 2017
- THORTON, John, *The Kongolese Saint Anthony. Dona Beatriz Kimpa Vita and the Anthonian Movement, 1684-1706*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998

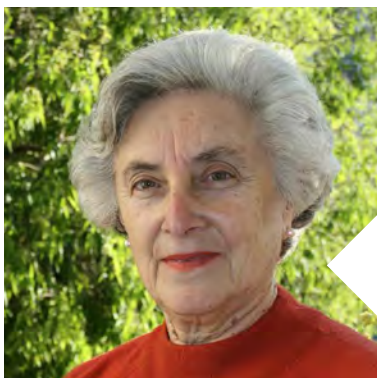


# À Conversa com ...



Exotismo #2, 2014 | Vasco Araújo | Escultura sonora | Sound sculpture | 150 x 40 x 40 cm  
Coco, flores de plástico, mesa de madeira, som em MP3, auscultadores | Coconut, plastic flower, wood table, MP3 Sound, headphones.  
Texto/Text: Vasco Araújo | Vozes/Voices: Diogo Bento





# À Conversa com Doutora Natália Correia Guedes

*Presidente da Academia Nacional de Belas-Artes*

*Entrevista realizada por Sofia Marçal*

Academia Nacional de Belas-Artes  
27 de Outubro, 10h.

## **Conversa com a Doutora Natália Correia Guedes Contributo do ICOM em 50 anos de actividade museológica, 1971-2021**

Estou muito grata à Presidente da Comissão Nacional Portuguesa do ICOM (CNP), Dr.<sup>a</sup> Maria de Jesus Monge, por me atribuir este tempo de antena virtual. Reconheço grande utilidade em contar esta história, para que as novas gerações saibam que os contactos da nossa Comissão Nacional do ICOM com os países africanos, assim como o caminho para o estudo das coleções africanas, há muito que foram começados. Aos cinco Encontros que organizámos assistiram centenas de pessoas sensibilizadas para esta matéria que agora se prevê que venha a retomar novo impulso.

Como o meu *curriculum* não pode deixar de estar associado ao ICOM e explica, em grande parte, as diversas opções que fui tomando, apresento-o abreviadamente.

Quando estava a acabar a licenciatura em História, na Faculdade de Letras de Lisboa, não tinha intenção de iniciar uma carreira nos museus, mas seguir estudos académicos em História de Arte, a convite do orientador da tese, o Prof. Mário Tavares Chicó; mas a poucos meses de entregar a tese, sobre “O Paço dos Senhores do Infantado em Queluz”, o Professor faleceu e aquele projecto não teve sequência.

O trabalho final da tese, por decorrer sem orientador, foi duplamente exigente; numa verificação de autoria de obras, por exemplo, decidi deslocar-me a todos os edifícios onde trabalhara um entalhador, até então inédito, de que eu encontrara o *curriculum* para candidatura a “Mestre”. É um documento raro porque, nas artes decorativas consideradas “menores”, os autores dificilmente se identificam com a obra. Um dos locais onde investiguei foi o Museu Nacional dos Coches, instalado no antigo Picadeiro Real, onde aquele entalhador trabalhara. A Directora, Dr.<sup>a</sup> Maria José de Mendonça, facultou-me o acesso e convidou-me para colaborar no Museu. A porta que então se abriu no Museu Nacional dos Coches, determinou assim a minha futura carreira.

Comecei por fazer o inventário de todo o traje real, incluindo o manto da Rainha D. Amélia, dos fardamentos e de um conjunto de têxteis.

Algum tempo depois a Dr.<sup>a</sup> Maria José é nomeada Directora do Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA), convidando-me para ali exercer novas funções. No Museu só havia duas Conservadoras, a Dr.<sup>a</sup> Maria Alice Beaumont, responsável pelo sector de Pintura, Escultura e Desenho e eu, que fiquei responsável pelo sector das Artes Decorativas - Ourivesaria, Porcelana, Têxteis, entre outras matérias que se incluem nesta temática.

Retomei o estudo dos têxteis que tinha começado no Museu Nacional dos Coches, aprofundando conhecimentos na frequência do “Curso de Tecidos Antigos”, administrado no Museu Histórico de Tecidos, de Lyon, centro de investigação de referência que possui um dos mais ricos acervos do mundo. Esta é uma especialidade difícilíssima; em dois anos fiz apenas uma introdução, o suficiente para gostar profundamente da matéria e me permitir com segurança rever o inventário da colecção do MNAA.

Como já tinha estudado a colecção de traje do Museu Nacional dos Coches, propus à Dr.ª Maria José de Mendonça que se organizasse uma exposição conjunta com a colecção do MNAA. Esta iniciativa deu origem à exposição *O Traje Civil em Portugal*, realizada em 1973 e que viria a ser o embrião do Museu Nacional do Traje (MNT). A exposição foi inaugurada, em Janeiro de 1974, mantendo-se até final de Março e veio a beneficiar da Revolução porque muitas pessoas que tinham colecções de traje civil burguês e alguns de corte, sem condições para as conservar devidamente, ofereceram-nas ao Museu.

Entretanto iniciara o Curso de Conservador de Museu e apresentei como dissertação final a “Organização de um Museu de Indumentária em Lisboa”. Seguiram-se três anos de trabalho intensivo até à inauguração do Museu, em 1977: escolha e aquisição de um edifício para a instalação condigna do Museu, recolha de colecções, montagem e programação de actividades.

Enquanto decorriam as negociações para aquisição do Palácio Palmela, ao Lumiar, a proprietária colocou-o à nossa disposição; com uma pequena equipa, muito entusiasmada e a autorização da Dr.ª Maria José de Mendonça que sempre nos apoiou. Vários móveis das reservas do MNAA foram nele depositados, com a ajuda do pessoal auxiliar do MNAA.

Passando-se esta iniciativa em plena Revolução, consideramos importante explicar o porquê de tanto movimento no palácio Palmela e escrevemos numa grande tábuca de pinho, *Museu Nacional do Traje em organização* que colocámos no portão principal do Palácio; no dia seguinte, apareceram os revolucionários da LUAR que ali perto, tinham ocupado casas no Paço do Lumiar. Perguntaram-nos se queríamos o guarda-roupa do banqueiro Manuel Bulhosa, cuja casa tinham ocupado; situação delicada, não aceitámos, argumentando que não tínhamos ainda condições adequadas de conservação...

O Estado adquiriu pouco tempo depois o Palácio Palmela e outro palacete contínuo arruinado, inseridos num jardim botânico histórico com 11 hectares, com nascentes, poços e tanques. Elaborámos um projecto para a realização de um Complexo Cultural que se mantém ainda por cumprir na globalidade.

O Museu foi inaugurado pelo Primeiro-Ministro, Dr. Mário Soares, tendo-me sido confiada a Direcção. Passado algum tempo sou convidada para assumir a Direcção Geral do Património Cultural (DGPC), herdeira da Direcção Geral dos Assuntos Culturais; esta instituição ainda tinha a tutela dos museus, dos palácios e de alguns monumentos, abrangendo também o Teatro de São Carlos, o Teatro D. Maria, a Biblioteca Nacional e a Torre do Tombo, que em anos seguintes se autonomizaram.

Em 1987, liderei o processo de criação do Instituto Português de Museus, (iniciado pelas direcções do ICOM e da Associação Portuguesa de Museus - APOM), reivindicando para tutela administrativa e técnica dos Museus da Secretaria de Estado da Cultura (SEC), um organismo idêntico aos já oficializados para as Bibliotecas (Instituto Português do Livro e da Leitura) e dos Arquivos (Instituto Português de Arquivos). Quando sai da DGPC (que evoluiu para Instituto Português do Património Cultural, pelo DL. 278/91 de 9 de Agosto), fui designada, a meu pedido, para Directora do Museu Nacional dos Coches.

Neste Museu, estive envolvida em vários projectos, principalmente na organização de uma exposição que me deu enorme prazer, a “Falcoaria Real”. Constou de colecções do Museu dos

Coches (como os fardamentos da Casa Real e a charamela utilizados nas caçadas nas vastas coutadas de Salvaterra de Magos) e de objectos de colecionadores privados. Foi um importante incentivo para que se constituísse uma Associação Portuguesa da Falcoaria e a Câmara Municipal de Salvaterra adquirisse e recuperasse o edifício do Falcoaria para instalação de um Centro de Interpretação.

Trinta anos depois, em 2010, a UNESCO classificou a prática da Falcoaria como “Património Imaterial da Humanidade”.

Destaco a utilidade de organização prévia das duas exposições referidas (MNAA e Museu dos Coches) para provar que existiam colecções e condições de conservação e segurança que justificavam a organização de um Museu e de um Centro de Interpretação!

Depois do Museu dos Coches fui responsável por diversas exposições de âmbito internacional e exerci actividades noutras instituições, em que destaco a Direcção do Museu do Oriente, cujo projecto é da autoria do nosso colega Prof. Fernando António Baptista Pereira.

Vejamos agora o contributo do ICOM nestas iniciativas:

A minha relação com o ICOM iniciou-se desde que comecei a trabalhar no Museu dos Coches, em 1971. Completo este ano 50 anos de actividade no ICOM!

Primeiro informalmente, como membro individual; nos dois anos seguintes (1973 e 1974) como Secretária da Comissão Nacional Portuguesa (CNP), de 1973 a 1974, comecei a inteirar-me dos objectivos e a ter contactos nacionais. Os de âmbito internacional, nessa altura, eram feitos pela Dra. Maria José ou pelo Dr. João Bairrão Oleiro (Director Geral). Em 1973, participei no Comité Internacional dos Museus de Traje em Riggisberg, em 1974 em Copenhague, em 1975 em Zurique, em 1976 em Londres e em 1978 em Moscovo e Leninegrado.

Colaborei na redacção dos Estatutos do CNP, editados a 20 de Maio de 1975, e acabei por ser uma das assinantes fundacionais, com Maria José de Mendonça e Maria Helena Mendes Pinto.

Entre 1978 e 1985, atenta a todos os Comités Internacionais especializados, participei, em 1978, no Comité dos Museus do Traje e no Comité dos Museus de Artes Decorativas; em 1979, no Comité dos Museus de Transportes e no Comité da Educação e Acção Cultural (CECA); e, em 1985, no Comité para uma Nova Museologia. Todos tinham imenso interesse nas matérias nas quais eu estava envolvida.

Fui presidente do CNP ICOM de 1986 a 1991; durante esses mandatos promovi a redacção e divulgação da Folha Informativa do ICOM Portugal (15 números), o único órgão de comunicação museológica em Portugal, nessa época, e promovi a tradução e edição do “Código de Deontologia Profissional” (1986); participei em todas as reuniões anuais do Comité Consultivo em Paris e em todas as Assembleias trienais. Em 1986, em Buenos Aires, em 1989, em Haia e, em 1991, no Québec, o que me deu uma panorâmica mundial absolutamente de excepção. Reeleita Presidente da CNP do ICOM em 1999 até 2001, participei nas Assembleias Gerais de Barcelona em 2001 e em todas as reuniões anuais do Conselho Consultivo, em Paris<sup>1</sup>.

Em 1987-1988, orientei a recolha de elementos para a *Bibliografia Portuguesa de Museologia* que viria a ser publicada em 2011.

Em 2000, como Presidente do ICOM Portugal, organizei no Museu Vieira da Silva, em Lisboa, a I reunião de Presidentes de Comissões Nacionais do ICOM, de países da União Europeia, sob o tema *Os profissionais de Museu e a livre circulação de profissionais na EU*.

Nas reuniões do Conselho Geral, tive a oportunidade de contactar três personalidades únicas e que foram decisivas na minha acção museológica: Hugues de Varine, Alfa Omar Konaré e Pascal Makambila.

Hugues de Varine, uma personalidade cultíssima que gostava muito de Portugal, foi Presidente do ICOM entre 1965 a 1974. Enquanto exerceu essa função esteve empenhado em criar Comissões Nacionais do ICOM nos países africanos. Nessa época só alguns países africanos eram convidados a participar no Conselho Geral, subsidiados pelo ICOM. Pedi-me para eu o ajudar nesse sentido e comecei precisamente pelos países lusófonos, primeiro em Angola e depois em Moçambique.

Hugues de Varine tinha organizado Ecomuseus pioneiros, com Georges Henri Rivière, assim como várias experiências de âmbito museológico com comunidades.

Consideravam que estas eram soluções a implementar nos países africanos. Quando saiu da presidência do ICOM, Hugues de Varine é nomeado Conselheiro da UNESCO nesta área, organiza o Instituto Franco-Português em Lisboa e constitui uma empresa de aconselhamento de projectos relacionados com o desenvolvimento das comunidades, especialmente activa em Portugal.

Tive o privilégio de conhecer Georges Henri Rivière, não só através do ICOM, mas porque ele foi um dos autores do programa do Museu Calouste Gulbenkian e numa das estadias em Lisboa visitou durante uma tarde, o Museu Nacional do Traje, ainda em organização, elogiando a equipa e incentivando-nos a prosseguir.

Alpha Oumar Konaré, outra personalidade importantíssima e que me influenciou bastante, foi o sucessor de Hugues de Varine na Presidência do ICOM. Director do Museu de Bamako e Presidente da CN ICOM, do Mali, em 1982. Ele participava activamente nas reuniões do Comité Consultivo e no Conselho Geral, ficando sempre sentado ao meu lado (respeitando a ordem alfabética dos países) o que proporcionou uma amizade sem termo.

O Mali foi uma antiga colónia francesa, por essa razão Alpha Oumar Konaré fala correctamente francês, e também teve uma formação francesa. França convidava-o frequentemente para ele ir a Paris emitir pareceres sobre os grandes objectivos do ICOM. Na altura, constatei a importância do investimento político-cultural francês nos jovens países francófonos; comparativamente, Portugal tinha feito muito pouco pelo desenvolvimento académico de africanos lusófonos. Quer em Moçambique, quer em Angola, só em 1962 foram oficializados os Estudos Gerais Universitários, dando origem à Universidade Eduardo Mondlane e à Universidade Agostinho Neto.

Alpha Konaré e Pascal Makambila são dois Doutores privilegiados pela política francófona – o primeiro, muito culto, é Doutor *honoris causa* pela Universidade de Rennes; Pascal Makambila é doutorado em Museologia, pela Universidade de Bordéus.

Alpha Konaré, em 1991, convidou-me para participar no I Encontro de Museus Africanos. Realizou-se no Togo, com a presença de representantes de países ex-colonizadores de África (França, Itália, Portugal e Alemanha), subordinado ao tema *Quels Musées pour l'Afrique? Patrimoine en devenir*<sup>2</sup>. Uma reunião decisiva no contexto museológico internacional e uma oportunidade única de aprendizagem.

Conheci Alpha Konaré quando em 1990 o convidámos para participar no II Encontro Luso Espanhol, realizado em Pamplona<sup>3</sup>.

Nessa ocasião, já estava empenhado na sua candidatura à Presidência da República do Mali, cargo que cumpriu em dois mandatos (1992 a 2009), vindo posteriormente a exercer a 1.ª Presidência da União Africana.

Em 2012, na Presidência da CNP ICOM de Luís Raposo, convidámos Alpha a participar no VI Encontro de Museus de Países e Comunidades de Língua Portuguesa, que se realizou no Museu do Oriente, em Lisboa. Embora tenha aceite o convite não veio, por motivos relacionados com a segurança pessoal. Penso que se deve recuperar esta relação, pela importância que se reveste para Portugal.



Conheci também Pascal Makambila nas reuniões do Conselho Geral. Era Director do Museu de Brazzaville, no Congo e tinha grande proximidade cultural com Angola. Interessava-se sobretudo pelos territórios limítrofes, a norte, pela familiaridade de grupos com troncos étnicos comuns; também conselheiro da UNESCO, é uma pessoa extrovertida, muito conversador e interveniente. A sua experiência e os seus conselhos enriqueceram sobremaneira a minha sensibilidade às culturas africanas e abriram-me perspectivas únicas para a compreensão das várias etnias.

Os conhecimentos que me transmitiram relativos à aproximação dos museus de África com os de outros continentes, foram-me extremamente úteis quando elaborei, em 2002, a dissertação para o concurso de Agregação à Universidade Nova de Lisboa, sobre *Museologia e Comunicação*. Propus que se fizesse uma exposição itinerante em África que se realizou em Cabo Verde, intitulada *A Arte de trabalhar a madeira*, sobre o entalhador do Picadeiro Real (Museu dos Coches). Desafiaram-se jovens do Mindelo, a frequentar um *atelier* de entalhador (artista das oficinas da Fundação Espírito Santo que integrava o grupo de montagem da exposição) e iniciando deste modo um percurso que se completava em Lisboa. Esta exposição foi patrocinada pela CNP ICOM e financiada pelo Instituto de Defesa Nacional. A exposição também foi apresentada em Moçambique<sup>4</sup>.

A minha sensibilidade por temáticas africanas não surgiu com o ICOM. Cresci com o gosto e a curiosidade em conhecer Angola e Moçambique porque o meu pai projectou e acompanhou a construção das Fábricas de Cimento da Matola, em Lourenço Marques (Moçambique) e a do Lobito (Angola), transmitindo-nos com entusiasmo as suas Memórias decorrentes de três situações distintas: as viagens marítimas prolongadas, a vida social de Lourenço Marques no Hotel Polana onde residia, a participação em caçadas ao elefante na Gorongosa entre perigos e festejos e a familiaridade, nos pequenos aldeamentos, com habitantes autóctones. Adquiri artefactos, de interesse etnográfico e guardo álbuns de fotografias suas, com aspectos da vida quotidiana.

A ideia de organizarmos os Encontros dos Países lusófonos, como iniciativa do ICOM, surgiu numa primeira conversa com a arqueóloga Fernanda Camargo que era Presidente da Comissão Nacional do Brasil. Em 1987 decorreu no Rio de Janeiro o I Encontro, envolvendo apenas os Países de Língua Portuguesa, promovido pelas Comissões Nacionais Brasileira e Portuguesa, coincidindo com a 1ª Trienal Internacional de Museus (TRIOMUS).

Fomos consolidando e estruturando o projecto de um segundo Encontro, para o qual foi muito útil a experiência que tivemos em 1988, com a organização do I Encontro das Comissões Nacionais Portuguesa e Espanhola, no Paço Ducal de Vila Viçosa. Assim, organizámos em 1989 o II Encontro lusófono em Mafra, aberto não só a Países de língua portuguesa, mas igualmente a Comunidades de língua portuguesa; estabelecemos que teriam periodicidade bienal, de modo a consolidar a logística e assegurar patrocínios. Neste aspecto, tivemos sempre muita abertura quer da Fundação Calouste Gulbenkian, quer da Fundação Oriente, dependendo dos locais onde eram realizados.

A proveniência das colecções foi aí sublinhada com toda a clareza e oportunidade, por estarmos em plena discussão relativa à devolução dos bens culturais aos países de origem.

O Dr. Ernesto Veiga de Oliveira, Director jubilado do Museu de Etnologia que participou activamente neste Encontro, apresentou uma comunicação que se diria histórica, esclarecendo definitivamente a política seguida para a recolha das colecções e para a organização do Museu; cito: “É por isso o momento de dizer o que ele foi, como ele surgiu e se fez, o que ele pretendeu ser – o que Jorge Dias, que foi o seu criador, quis que ele fosse e que marcou o nosso percurso de continuadores da sua obra”<sup>5</sup>.

Como ainda não existia nenhuma Comissão de países africanos lusófonos, este Encontro proporcionou-nos os contactos com personalidades convidadas que propuseram candidaturas a apresentar no Conselho Geral.

A partir do III Encontro, realizado em Bissau, em 1991, cada organização local foi responsável pela respectiva realização. A CNP financiava a ida de membros portugueses e eles obtinham o financiamento para as estadias de participantes de outros países. Neste Encontro, apresentámos a exposição *Museus Portugueses* que itinerou previamente em diversos museus do nosso país e terminou em Bissau; coincidiu com a crise de recuperação do Museu que, entretanto, sofrera a perda de um colecção reunida com o apoio de Portugal.

Destaco a participação, neste Encontro, do Prof. Henrique Coutinho Gouveia, antigo Director do Departamento de Etnologia do Instituto Português do Património Cultural (IPPC), que tem uma grande sensibilidade para os museus africanos porque trabalhou no Museu de Angola, em Luanda, com o Prof. Augusto Mesquitela de Lima. Quando regressa a Portugal é docente na Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Nova de Lisboa, no Mestrado de Museologia, organizado com características pioneiras interdisciplinares, pelos Professores Fernando Bragança Gil, Mesquitela de Lima e eu própria.

Em 1994, realizou-se, em Macau, o IV Encontro presidido pela Dra. Isabel Silveira Godinho, coadjuvada pela presidência anterior. Graças ao apoio financeiro da Fundação Oriente e ao apoio local da Dr.<sup>a</sup> Margarida Marques Matias (membro da CNP então residente em Macau), este foi considerado um dos de maior projecção.

Em 2000, realizou-se o V Encontro em Maputo, Moçambique, organizado pela Dra. Alda Costa, já então na qualidade de Presidente da Comissão Nacional de Moçambique; uma colega muitíssimo culta que nos honramos de ter contribuído para o conhecimento da realidade portuguesa. Trabalhou como museóloga no Departamento de Museus do Ministério da Cultura, que chefiou entre 1986 e 2001 e fez um doutoramento em História da Arte, na Universidade Nova de Lisboa, com uma tese sobre Arte Moderna e Contemporânea de Moçambique (2005). O convite que Alda Costa dirigiu ao pintor Malangatana (um dos fundadores do *Movimento Moçambicano para a Paz* e membro do grupo *Artistas do Mundo contra o Apartheid*) proporcionou-nos a visita ao Museu Biblioteca que instituiu em Matalana.

Particpei no VI Encontro realizado no Museu do Oriente, em Lisboa, em 2012, onde apresentei a comunicação *Museus Portugueses. 1980-2010*.

Relativamente aos Encontros com Espanha, fizemos o I Encontro em Vila Viçosa em 1988 e o II em Pamplona, em 1990. Publicámos as actas do I Encontro, mas Espanha não publicou as do II. Tenho comigo todas as comunicações que continuam inéditas.

Estes Encontros foram muito importantes porque abriram portas para outras acções de carácter cultural em que Portugal, por óbvias razões históricas, deve estar comprometido. ♦

#### NOTAS

- <sup>1</sup> *Elementos para a História da Comissão Nacional Portuguesa do ICOM: 15 anos de actividade, 1986-2001*, editado no site do ICOM.
- <sup>2</sup> vd. "Actas", ICOM, Paris, 1992.
- <sup>3</sup> O I Encontro foi realizado em 1988, no Paço Ducal de Vila Viçosa.
- <sup>4</sup> GUEDES, Natália Correia – "Cultura lusófona. Projecto de um ciclo de exposições temporárias" in "V Encontro de Países e Comunidades de Língua Portuguesa". Maputo, 2000, pg.81. BRANDÃO, Ana Maria – "Exposição a Arte de trabalhar a Madeira", Mindelo, 1997. Idem, pg.167.
- <sup>5</sup> OLIVEIRA, Ernesto Veiga – "O Museu de Etnologia", in "II Encontro de Museus de Países e Comunidades de Língua Portuguesa", Mafra, 1989, pg.55.



*Resultados do inquérito sobre a presença  
de património proveniente de territórios  
não-Europeus em Museus Portugueses*



*Exotismo #4, 2014 | Vasco Araújo | Escultura sonora | Sound sculpture | 100 x 80 x 60 cm*

*Plantas de plástico, Madeira, plantas secas, som em MP3, auscultadores | Plastic plants, wood, Dry plants, MP3 Sound, headphones.*

*Texto/Text: Vasco Araújo | Vozes/ Voices: Mariana Sá Nogueira, Paula Sá Nogueira, Vasco Araújo*



# Resultados do inquérito sobre a presença de património proveniente de territórios não-Europeus em Museus Portugueses

*Gonçalo de Carvalho Amaro*  
*Técnico superior no Museu de São Roque,*  
*Vogal do Conselho Fiscal do ICOM Portugal*



*David Felismino*  
*Diretor-adjunto do Museu de Lisboa (EGEAC),*  
*Secretário do ICOM Portugal*



---

*In a perspective of knowledge of the heritage we have in our care as a country with a multi-secular history of global contacts and open to intercultural dialogue, ICOM Portugal launched, in 2021, a survey among all national museological entities, to better understand the reality at national level and assess the presence of objects from outside the European context in Portuguese museums, contributing to their quantification, distribution throughout the country, as well as their state of conservation, study and inventory, but also how they were acquired/incorporated.*

*The results summarized and presented here represent a first contribution to a global knowledge of non-European heritage in national public and private collections and museums.*

---

## INTRODUÇÃO

Nas últimas décadas, em particular desde os anos 70 do século passado, assiste-se a um importante debate, à escala internacional, sobre a descolonização dos museus. A discussão assenta na constatação efetiva que os museus não são neutrais. Muito do património não-europeu, existente em museus e coleções ocidentais, assenta no aprisionamento, tortura e violência de pessoas e comunidades e no roubo e usurpação de muitos dos seus testemunhos e produções materiais.



No caso europeu, este debate parece ter ganho renovado fulgor com o denominado relatório Macron<sup>1</sup> (2018), intensificando-se a discussão em torno da alteração de conteúdos expositivos e das narrativas discursivas sobre os povos não europeus, da inclusão das comunidades de origem nas novas propostas museográficas, e da repatriação de objetos que tenham sido obtidos através de processos de colonização, aos países de origem, entre outros aspetos.

Um pouco por toda a Europa, são muitas as iniciativas individualizadas desenvolvidas por museus, locais e nacionais, para a descolonização das suas coleções, das suas narrativas, das suas práticas, materializadas em estudos detalhados, inventários rigorosos das suas coleções e renovadas exposições temporárias e de longa duração, muitas vezes, em colaboração e articulação com as comunidades de origem das suas coleções (França<sup>2</sup>, Bélgica<sup>3</sup>, Alemanha, Espanha<sup>4</sup> entre outros). Contudo, permanecem raros os exemplos de gestão centralizada estatal da matéria com o desenvolvimento e financiamento de políticas estruturadas de identificação, inventário e estudo das coleções, com vista à possível devolução de coleções e objetos.

A Bélgica e a Holanda apresentaram, recentemente, listas com coleções passíveis de repatriação. Também a Alemanha, com grande investimento no inventário das suas coleções, tem avançado formalmente com a devolução de objetos a vários países<sup>5</sup>, além de estimulado a criação de projetos de formação com os países não-europeus, nomeadamente africanos<sup>6</sup>. Nestes países e em França, são ainda frequentes os projetos de museologia partilhada, nomeadamente em museus etnográficos onde existe uma colaboração entre os curadores locais com os povos de origem das peças.

Em Portugal, são vários os museus, em particular etnográficos<sup>7</sup>, antropológicos, universitários, mas também municipais<sup>8</sup> e de arte que procuram, multiplicando estratégias, renovar os seus discursos, construir e comunicar uma leitura plural dos seus acervos. Não obstante, é muito o património não-europeu, preservado em coleções e museus nacionais, por inventariar, estudar e valorizar, desconhecendo-se a sua quantificação, a sua natureza, a sua história custodial (colonial ou não colonial).

Nesse sentido e numa perspetiva de conhecimento do património que temos à nossa guarda enquanto país com uma história multissecular de contactos globais e aberto ao diálogo intercultural, o ICOM Portugal lançou, em 2021, um inquérito junto de todas as entidades museológicas nacionais, para melhor conhecer a realidade a nível nacional e avaliar a presença de objetos provenientes de um contexto extra europeu nos museus portugueses, contribuindo para a sua quantificação, distribuição pelo país, bem como o seu estado de conservação, estudo e inventariação, mas também o modo como foram adquiridos/incorporados.

## **INQUÉRITO / METODOLOGIA**

O Inquérito à presença de património proveniente de territórios não-europeus nos museus portugueses, realizado *online* através da plataforma GoogleDocs, esteve aberto para resposta a todo o tecido museológico nacional, público e privado, de 1 de junho a 1 de dezembro 2021.

Este inquérito, pensado em torno de dois eixos fundamentais (caracterização e conhecimento das coleções), organizado em 16 perguntas, procurou abranger 6 tópicos para a caracterização dos bens culturais em análise: i) existência ou não destes bens nas coleções (1 pergunta); ii) natureza tipológica das mesmas (1 pergunta); iii) a sua origem e proveniência (2 perguntas); iv) a sua datação e incorporação nos acervos (2 perguntas); v) sua documentação e inventário (5 perguntas); vi) e a sua valorização, exposição e mediação (1 pergunta). A estas acrescem 4 perguntas para a caracterização dos respondentes (nome, tutela, localização e contactos).

Para divulgação e difusão do inquérito junto dos museus, foi solicitado apoio às tutelas de âmbito nacional (Direção-geral do Património Cultural - DGPC, Rede Portuguesa de Museus - RPM), regional (Direções Regionais de Cultura - DRC, Redes de museus) e locais (Municípios

e empresas municipais de gestão cultural), bem como foram promovidas conferências online, nos meses de setembro e outubro de 2021, em torno de alguns temas associados à questão do património não-europeu.

A primeira conferência, realizada a 21 de setembro, teve como oradora convidada Marta Lourenço (MUHNAC/UMAC), como uma proposta de *Esboço de um roteiro para um Património Partilhado* das coleções coloniais. A segunda, a 7 de outubro, contou com o exemplo da *Coleção de Cerâmica de Cabo Verde no Museu de Olaria de Barcelos*, numa apresentação do investigador João Lopes Filho. A terceira, com Alexandra Curvelo (NOVA FCSH – IHA), realizada a 14 de outubro, debruçou-se sobre *A presença de objetos de origem asiática em coleções portuguesas*. A última, a 21 de outubro, abordou a questão das *Ciências e Coleções Coloniais em Portugal*, numa apresentação de Ricardo Roque (ICS-Lisboa).

Os debates realizaram-se *online*, na plataforma Zoom, sem inscrição prévia, tendo difusão aberta e simultânea no canal de Facebook do ICOM Portugal. Em todas as sessões, cada orador apresentou as suas reflexões em torno das recomendações preconizadas para o eixo em discussão durante 20 minutos, seguindo-se um momento de debate alargado à audiência no Facebook. Quanto à audiência em direto destes debates, verificou-se uma participação diminuta e muito variável, que oscilou entre os 36 (sessão de João Lopes Filho) e 89 participantes (apresentação de Marta Lourenço).

Neste texto, fazemos um balanço quantitativo dos resultados do inquérito tendo por base as estatísticas da plataforma utilizada na difusão. Incluímos, quanto aos museus respondentes, uma breve caracterização segundo as 3 variáveis utilizadas (Tutela; Tipo; Localização).

## RESULTADOS

### Respostas e Participação ao inquérito

Responderam ao inquérito 67 museus portugueses. A apreciação qualitativa do índice de participação ao inquérito levanta questões metodológicas que remetem para a definição e delimitação do universo a inquirir.

O último levantamento do parque museológico português do INE data de 2020 e identifica 414 museus<sup>9</sup>. Apesar da existência de uma definição de museu do ICOM e da UNESCO internacionalmente aceite, as características e a natureza de muitas das instituições inscritas neste recenseamento limitam a sua apreciação para aplicação deste questionário (existência de recursos humanos, financeiros e instalações próprias; existência de inventário; garantia do acesso público, entre outros aspetos). Se considerarmos antes a Rede Portuguesa de Museus, promotora da valorização e da qualificação da realidade museológica nacional, através da credenciação de museus, de acordo com o artigo 110º da Lei Quadro dos Museus Portugueses<sup>10</sup>, 161 museus cumprem, atualmente, as funções museológicas previstas no artigo 3º da referida lei<sup>11</sup>.

Desta forma, pode-se considerar apreciável a participação dos museus portugueses ao inquérito promovido, tendo respondido perto de 40% do tecido museológico atual. Constatando-se que a grande maioria dos museus com as principais coleções não europeias acedeu participar.

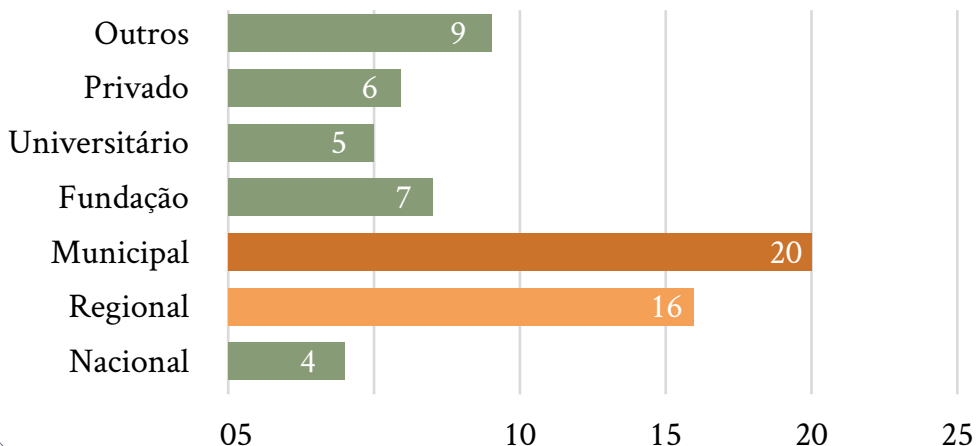
### Caracterização dos museus respondentes

Numa breve caracterização dos respondentes segundo as 3 seguintes variáveis (Tutela; Tipo; Localização) salientam-se os seguintes aspetos.

Verifica-se uma diversidade de tutelas públicas e privadas. Perto de 80% são museus públicos e os restantes cerca de 20% são privados. De entre os públicos, as administrações locais e regionais representam a maior fatia (54%): 30% dos respondentes são museus municipais e 24% são museus regionais (na tutela das DRC). Seguem-se os museus privados (19%): 10% dos inquiridos são

museus de fundações e 9% de outras tutelas privadas. Por fim, os museus da administração central (apenas 13%): 6% são museus da tutela da DGPC (MC) e 8% são museus universitários (MCTES), tendo respondido ao inquérito os 3 grandes museus universitários portugueses (Lisboa, Coimbra e Porto (Gráfico 1).

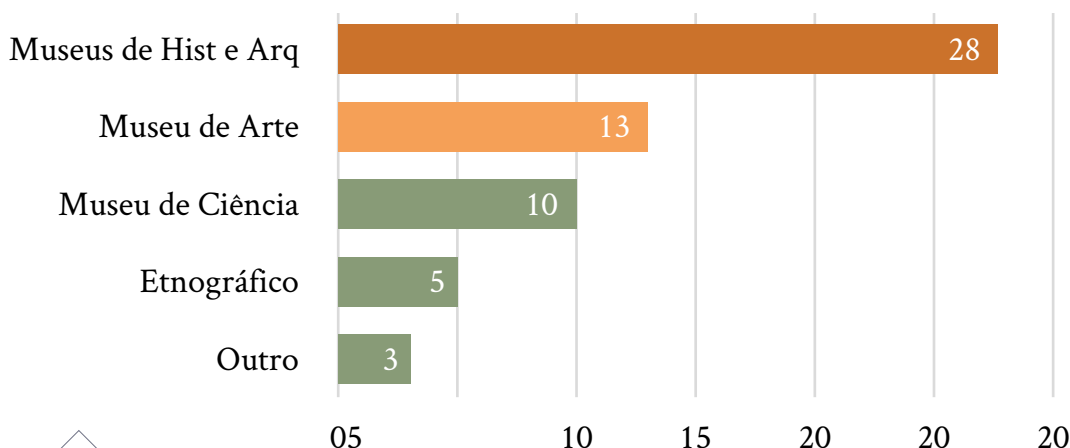
**Gráfico 1: Museus respondentes por tutela (nº de respostas)**



Fonte: ICOM Portugal.

Relativamente à tipologia dos museus respondentes existe um maior predomínio dos museus de história e arqueologia (47%), seguidos dos museus de arte (13%), museus de ciência (10%), museus etnográficos (9%) e outros (5%) (Gráfico 2).

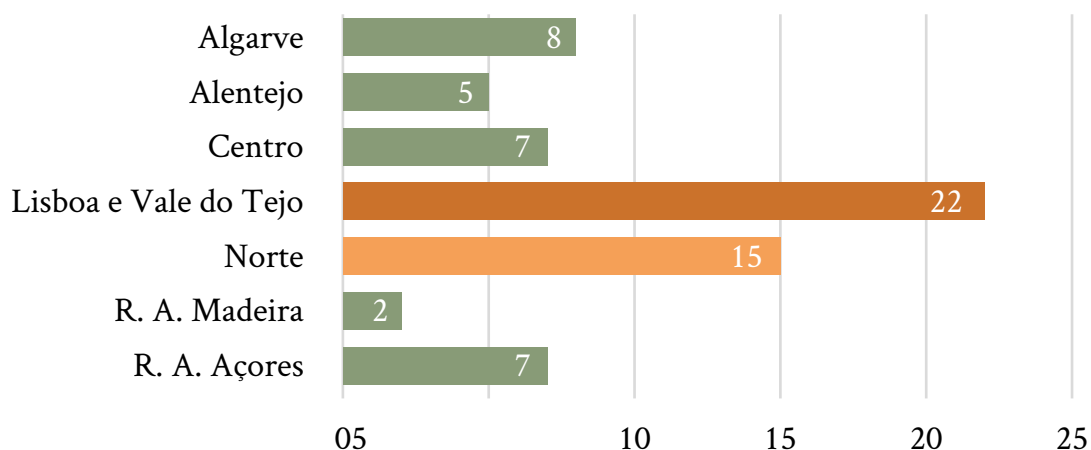
**Gráfico 2: Museus respondentes por tipologia (nº de respostas)**



Fonte: ICOM Portugal.

Quanto à localização por NUTS II, na região de Lisboa e Vale do Tejo concentra-se a maioria dos museus respondentes (33%), seguida da região Norte (23 %) e do Algarve (12%), espelhando a diversidade do tecido museal do país bem como a tradicional maior concentração dos museus na faixa litoral do Continente (litoral Norte e Centro e concelhos de Lisboa e Porto). De sublinhar ainda a participação significativa dos museus das regiões autónomas da Madeira e dos Açores (13%), estimuladas pelas DRC para resposta ao inquérito (Gráfico 3).

Gráfico 3: Museus respondentes por localização – NUTS II (nº de respostas)



Fonte: ICOM Portugal.

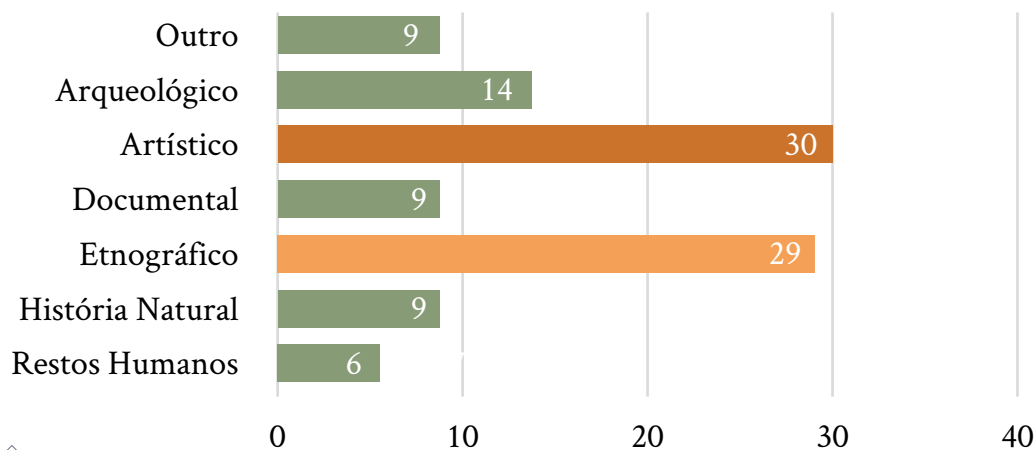
### Caracterização do património não-europeu preservado pelos museus respondentes

Dos 67 respondentes, 52 museus (78%) afirmaram preservar coleções não europeias e 15 museus (22%) informaram o contrário, não conservarem património não europeu.

#### • Tipologia de objetos não europeus preservados

A natureza destes objetos é diversa e plural, predominando as coleções artísticas (28%) e etnográficas (27%), seguidas das coleções arqueológicas (13%), de história natural e documentais (ambas com 9%) e, por último, as coleções de antropologia física (6%). Estas identificações estão em consonância com a natureza dos museus respondentes, como já referido, na sua maioria, museus genéricos de história (que combinam, nos seus acervos, arte, arqueologia e etnografia), de arqueologia e de arte (Gráfico 4).

Gráfico 4: Coleções não-europeias identificadas por tipologia (nº de respostas)



Fonte: ICOM Portugal.

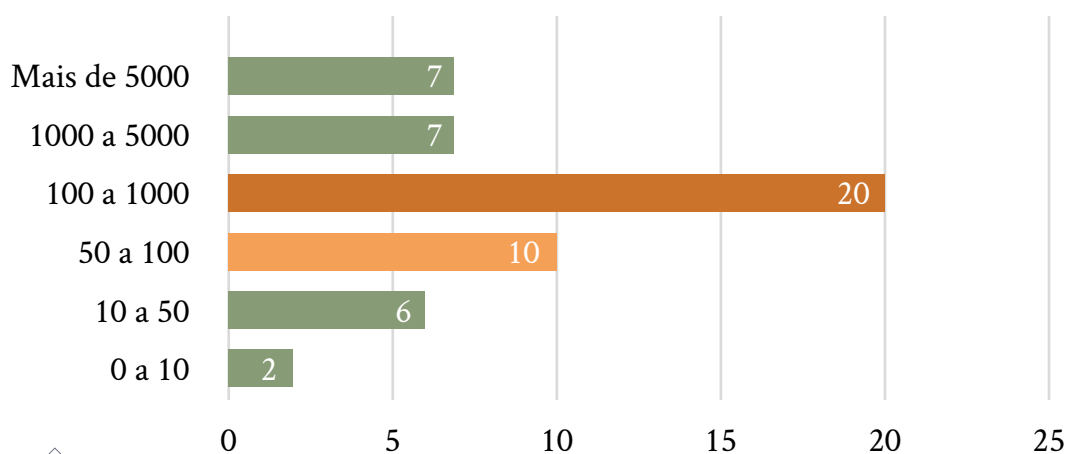


### • **Quantificação dos objetos não europeus preservados**

Para a quantificação genérica destas coleções propôs-se uma escala quantitativa que vai dos 10 objetos aos mais de 5000 objetos, organizada nos seguintes intervalos: de 0 a 10 objetos, de 10 a 50 objetos, de 50 e 100 objetos, de 100 e 1000 objetos, entre 1000 e 5000 objetos e mais de 5000 objetos.

Dos 52 museus respondentes, 40% quantificou o património não-europeu à sua guarda entre 100 a 1000 objetos. 34% afirmou conservar um número inferior ou igual a 100 objetos. 27% respondeu ter mais de 1000 objetos e 13% indicou ter coleções não-europeias com mais de 5000 objetos, sendo estes na sua maioria museus universitários (80%) que, pela sua natureza e história secular de estudo, ensino e prática das ciências, albergam uma grande variedade de coleções de história natural, etnologia e antropologia com números avultados de espécimes (Gráfico 5).

Gráfico 5: Quantificação das coleções não-europeias por nº de objetos / espécimes (nº de respostas)



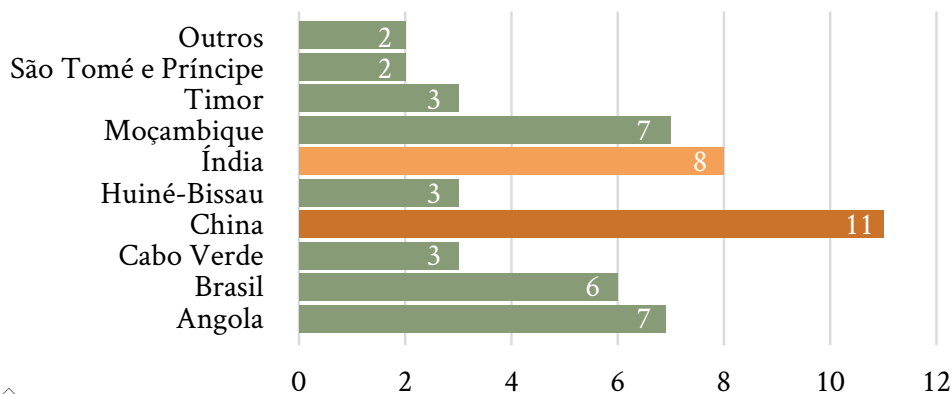
Fonte: ICOM Portugal.

### • **Origem e proveniência geográfica dos objetos não europeus preservados**

Quando interrogados sobre a origem e proveniência, qualificaram os seus objetos como provenientes principalmente do continente asiático (19%) e africano (19%), da América do Sul (13%), da América Central (11%), da América do Norte (11%), do Médio Oriente (11%), bem como do Sudeste Asiático (10%) e da Oceânia (6%).

Quando interrogados mais especificamente sobre os países de origem destes objetos, a maioria (96%) identificou as suas coleções como provenientes de antigos territórios ultramarinos portugueses, nomeadamente de determinadas áreas da China (18%) e da Índia (16%), como também de Moçambique (14%), de Angola (13%) e do Brasil (12%). Apenas 4% identificaram outros territórios, designadamente na Oceânia (Gráfico 6).

Gráfico 6: Proveniência das coleções não-europeias por país (nº de respostas)



Fonte: ICOM Portugal.

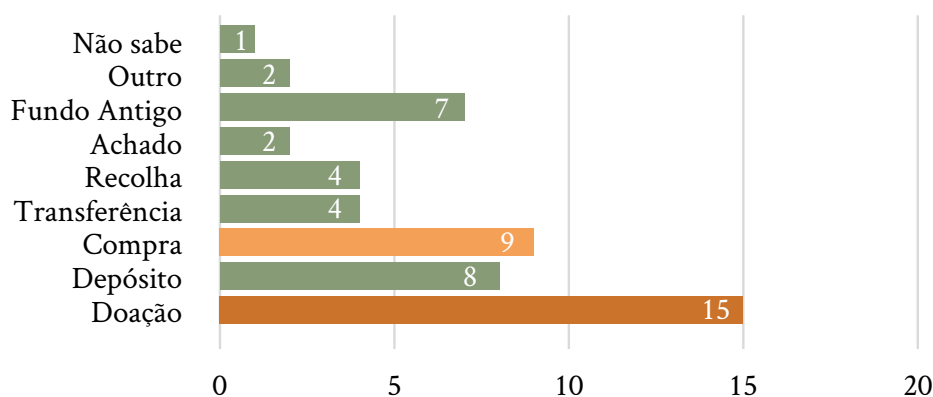
Estas proveniências remetem diretamente para a natureza da maioria dos museus respondentes nos quais abundam, no caso dos museus de história e de arte, coleções de porcelana da China e mobiliário indo-português e, no caso dos museus científicos e etnográficos, espécimes biológicos e objetos etnográficos, recolhidos em expedições científicas em África e no Brasil, em diversas cronologias.

#### • *Incorporação das coleções não europeias nos acervos dos museus*

Sobre o momento da incorporação dos objetos nos seus acervos, a grande maioria dos museus respondentes (94%) afirmou que estes foram reunidos em data anterior à Convenção UNESCO (Paris, 1970) que proíbe e impede a importação, a exportação e a transferência ilícitas da propriedade de bens culturais<sup>12</sup>. 2 museus (6%) responderam não saber.

Sobre a forma de incorporação nos acervos, as respostas testemunham uma grande diversidade de modalidades, predominando a doação (30%), a compra (9%) e o depósito (8%), além da referência frequente ao Fundo Antigo (7%). Embora em menor número, outros referenciaram o achado (2%), no caso de coleções arqueológicas, e a recolha (4%), no caso das coleções etnográficas e de história natural. Esta imensa variedade de modalidades traduz, por um lado, a complexidade da história subjacente aos trânsitos destes objetos e, por outro, sublinha a importância do fazer a história custodial das mesmas (Gráfico 7)

Gráfico 7: Formas de incorporação dos objetos não europeus nos acervos (nº de respostas)

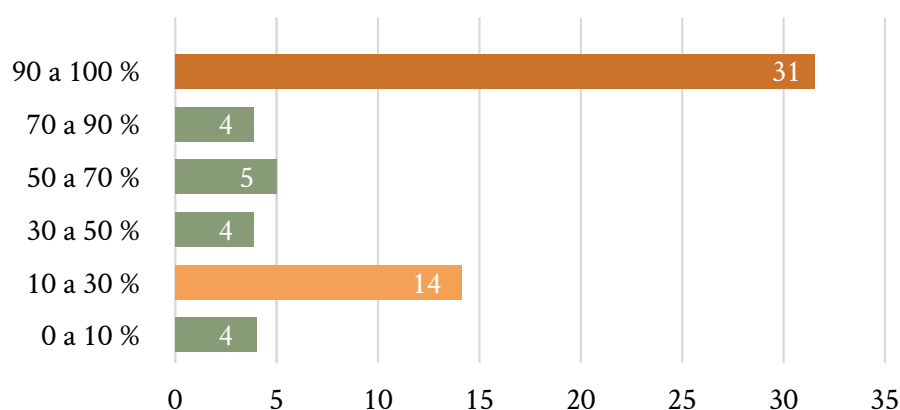


Fonte: ICOM Portugal.

### • *Conhecimento dos objetos não europeus preservados: documentação, inventário e valorização*

Considerando a documentação associada às coleções não-europeias preservadas, 57% dos museus respondeu que tinha documentação associada sobre a incorporação ou/e proveniência destas coleções. 91% dos respondentes afirmou ainda que tinha estes objetos inventariados ou em processo de inventariação. Isto é, 66% afirmou ter mais de 90% destas coleções inventariadas, 9% indicaram ter entre 70% e 90% inventariado; e, 11%, entre 50% e 70%. 14% dos museus respondeu indicou ter apenas metade ou menos de metade das coleções inventariadas (Gráfico 8).

Gráfico 8: % dos objetos não europeus inventariados (nº de respostas)



Fonte: ICOM Portugal.

Se o inventário destas coleções continua a ser, em certa medida, deficitário, o estudo das mesmas continua em larga medida por fazer, embora muitas delas tenham documentação e arquivos associados. Quando inquiridos sobre a existência de investigação sobre as suas coleções não europeias, 46% respondeu que tem parte deste património estudado (+ de 50% dos objetos estudados) e 44% respondeu ter apenas uma ínfima parte das suas coleções estudadas (<30% dos objetos estudados).

Por fim, 84% dos museus respondeu que parte destes objetos já tinham sido objeto recente de exposições, atividades educativas ou/e publicações específicas.

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os resultados aqui sintetizados e apresentados representam um primeiro contributo para um conhecimento global do património não-europeu nas coleções e museus públicos e privados nacionais. Do conjunto das respostas depreendem-se três aspetos fundamentais: i) a existência de coleções não-europeias na grande maioria dos museus, muitas delas com documentação associada; ii) a inexistência de um inventário detalhado destas coleções; iii) um estudo deficitário destas coleções. A garantia de uma fruição cultural para estes bens só será possível através do seu estudo, inventário, interpretação, exposição e divulgação, com objetivos científicos, educativos e lúdicos. Acreditamos que estes primeiros resultados possam servir de impulso para potenciar estratégias de gestão e divulgação, em particular por parte das tutelas, e ainda fomentar o diálogo com os membros das diásporas originárias dos territórios representados nos museus portugueses. ◆

## AGRADECIMENTOS

O ICOM Portugal agradece aos 67 museus que responderam ao *Inquérito à presença de património proveniente de territórios não-europeus nos museus portugueses*:

ARQUIPÉLAGO - Centro de Artes Contemporâneas	Museu de Lamego
Casa-Museu Frederico de Freitas	Museu de Leiria
Casa-Museu Medeiros e Almeida	Museu de Lisboa
Centro Ciência Viva do Algarve	Museu de Olaria de Barcelos
Centro Internacional das Artes José de Guimarães	Museu de Portimão
Centro Interpretativo da Máscara Ibérica	Museu de Santa Maria
Consolata Museu   Arte Sacra e Etnologia	Museu do Abade de Baçal
Ecomuseu do Corvo	Museu do Aljube Resistência e Liberdade
Forte de S. Julião	Museu do Mar e da Terra da Carrapateira
Município de Lagoa (Algarve)	Museu do Oriente – Fundação Oriente
Museu AfroDigital	Museu do Sabugal
Museu Arqueológico do Carmo	Museu dos Biscainhos
Museu Arqueológico Municipal José Monteiro	Museu Francisco de Lacerda
Museu Botânico do Instituto Politécnico de Beja	Museu Geológico - LNEG
Museu Calouste Gulbenkian	Museu Municipal de Matosinhos
Museu Carlos Machado	Museu Municipal de Arqueologia de Albufeira
Museu Coleção Berardo	Museu Municipal de Arqueologia de Silves
Museu D. Diogo de Sousa	Museu Municipal de Faro
Museu da Batata	Museu Municipal de Loulé
Museu da Cidade do Porto	Museu Municipal de Marvão
Museu da Ciência de universidade de Coimbra	Museu Municipal Santos Rocha
Museu da Comunidade Concelhia da Batalha	Museu Nacional de Arqueologia
Museu da Farmácia	Museu Nacional de Etnologia
Museu da Fundação Cupertino de Miranda	Museu Nacional de História Natural e da Ciência
Museu da Horta	Museu Nacional Soares dos Reis
Museu da Música Portuguesa	Museu Sporting
Museu da Terra de Miranda	Museu-Biblioteca da Casa de Bragança
Museu das Artes Decorativas Portuguesas	Paço dos Duques
Museu de Alberto Sampaio, Guimarães	Palácio Nacional da Ajuda
Museu de Angra do Heroísmo	Palácio Nacional da Pena
Museu de Arqueologia e Etnografia de Elvas	Palácio Nacional de Queluz
Museu de Aveiro	Palácio Nacional de Sintra
Museu de Fotografia da Madeira Atelier Vicente's	União das Misericórdias Portuguesas
Museu de História Natural e da Ciência da Universidade do Porto	



---

## NOTAS

- <sup>1</sup> Trata-se de um relatório encomendado a duas especialistas, Bénédicte Savoy e a Felwine Sarr e que incidia sobre o património de origem africana nas coleções públicas francesas.
- <sup>2</sup> Por exemplo, o Musée du Quai Branly em França (<https://www.quaibrantly.fr/en/>)
- <sup>3</sup> Por exemplo, o Africa Museum (<https://www.africamuseum.be/en>)
- <sup>4</sup> Veja-se o extenso volume da *Revista del Comité Español de ICOM*, nº 16 (2019) dedicada ao tema *Museos: Almacén de coloniales? Lecturas de lo ajeno com museos próprios*.
- <sup>5</sup> Nomeadamente os conhecidos bronzes do Benim.
- <sup>6</sup> Como o MuseumLab (<https://themuseumslab.org>)
- <sup>7</sup> Veja-se a este respeito o texto dedicado ao Museu Nacional de Etnologia neste *Boletim*.
- <sup>8</sup> Entre outros, os exemplos da exposição *Lisboa Plural* (2019, Museu de Lisboa-EGEAC), as múltiplas exposições do Padrão dos Descobrimentos (EGEAC), em particular *Contar Áfricas!* (2018) e *Racismo e Cidadania* (2017).
- <sup>9</sup> N.º de Museus em Portugal em 2020 (Fonte: INE – Instituto Nacional de Estatística, [www.ine.pt](http://www.ine.pt))
- <sup>10</sup> *Diário da República*, I Série, N.º 195 — 19 de Agosto de 2004 ([http://www.patrimoniocultural.gov.pt/static/data/museus\\_e\\_monumentos/credenciacao\\_de\\_museus/lei\\_dos\\_museus.pdf](http://www.patrimoniocultural.gov.pt/static/data/museus_e_monumentos/credenciacao_de_museus/lei_dos_museus.pdf))
- <sup>11</sup> Fazem parte da Rede Portuguesa de Museus todos os Museus Nacionais (afetos à DGPC e das DRC) mais cerca de 90 museus que cumprem com os critérios de credenciação.
- <sup>12</sup> Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000160638?C=N;O=D>.

# *Encontros de Outono*



*Exotismo #3*, 2019 | Vasco Araújo | Escultura sonora | Sound sculpture | 100 x 90 x 60 cm  
Coco de mer, bolotas e folhas de palmeira em plástico, mesa de madeira, som em MP3, auscultadores | Coco de mer, Plastic palm tree acorn and leafs, wood table, MP3 Sound, headphones | Texto/ Text: Vasco Araújo | Vozes/ Voices: Francesco Troisi

# Jornadas de Outono

Nos dias 4 e 5 de novembro, tiveram lugar no Museu Municipal Santos Rocha, na Figueira da Foz, os Encontros de Outono ICOM 2021 com o tema Museus com colecções não europeias.

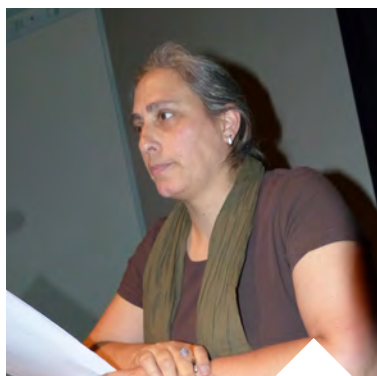
Tiveram os seguintes oradores convidados:

- Fernando António Baptista Pereira da FBAUL;
- Paulo Costa do Museu Nacional de Enologia;
- Sofia Lovegrove, da Agência do Património Cultural dos Países Baixos;
- Ana Margarida Ferreira do Museu Municipal Santos Rocha, Figueira da Foz;
- Maria José Santos, Filipa Leite, Gonçalo Amaro e David Felismino do ICOM Portugal;
- Elke Kellner, do ICOM Áustria, Guido Gryseels, do Royal Museum for Central Africa, Bélgica;
- Hanna Pennock, da Cultural Heritage Agency of the Netherlands, Luís Pérez, do Museu Nacional de Antropologia, ICOM Espanha e Luís Raposo, do ICOM Europa.





## As coleções não europeias do Museu Municipal Santos Rocha, na Figueira da Foz



*Ana Margarida Ferreira, Ana Paula Cardoso, Anabela Bento  
Conservadoras do Museu Municipal Santos Rocha*

*Elisabete Pereira  
Investigadora do IHC (NOVA FCSH, Univ. Évora),  
Coordenadora do Projeto TRANSMAT*

---

*Neste artigo dá-se uma breve explicação sobre a fundação do Museu Municipal Santos Rocha (MMSR), no final do século XIX, enveredando, de seguida, pela análise da sua secção etnográfica, composta, maioritariamente, de objetos de proveniência não europeia. Demonstra-se como esta secção servia objetivos de estudo comparativo com os acervos arqueológicos pré-históricos e rastreia-se a evolução das formas de expor estas coleções no MMSR. Apresenta-se o projeto TRANSMAT que investiga, no MMSR e no Museu Nacional de Arqueologia (MNA), as coleções de comparação em museus de arqueologia. Finalmente, apresenta-se a coleção de mobiliário indo-português que, na segunda metade do século XX, dá continuidade à incorporação de objetos não europeus no acervo do MMSR, dentro de um paradigma museológico de Museu de Arte completamente diferente do paradigma do Museu de Ciência do século XIX.*

---



## Introdução

O Museu Municipal da Figueira foi fundado em 1894, por António dos Santos Rocha (1853-1910), figueirense pertencente à elite económica, social e política local. Licenciou-se em Direito na Universidade de Coimbra, estagiou em Lisboa, abriu escritório de advocacia na Figueira da Foz, militou no partido regenerador, foi vereador e Presidente da Câmara Municipal, “desistiu” da política, casou-se, viajou por Espanha e voltou arqueólogo, ou pelo menos decidido a sê-lo, já que a disciplina arqueológica não lhe era de todo estranha, tendo privado desde a infância com Adolfo Ferreira Loureiro, vulto maior da geração dos percursores e, já adulto (enquanto autarca de 1878 a 1880) com outro ilustre arqueólogo, Nery Delgado. As suas primeiras escavações arqueológicas ocorreram em 1886, com o apoio de uma comissão de sábios apontados pelo Instituto de Coimbra, associação científica e literária, parauniversitária, que mantinha uma Secção de Arqueologia e um Museu, de que era sócio correspondente. Os objetos dessa expedição e das subsequentes foram, aliás, oferecidos ao Museu do Instituto. Porém, a colheita de objetos ter-se-á tornado muito avultada e Santos Rocha sentir-se-ia suficientemente seguro e motivado para propor à Câmara Municipal a criação de um Museu. Assim aconteceu, de facto, e o estabelecimento abriu portas no dia 6 de maio de 1894, em instalação provisória, num antigo palácio episcopal de veraneio que neste fim de século albergava diversos serviços públicos, a Casa do Paço. No mesmo dia, ocorreu uma dupla inauguração deveras significativa, pois, além da abertura do Museu “provisório”, era lançada a primeira pedra do edifício público destinado a receber os Paços do Concelho, projeto de arquitetos italianos sob programa da elite governante: repartições públicas, mas também Museu e Biblioteca, Escola Comercial e Tribunal; e uma Sala de Sessões onde iriam pontificar os mais emblemáticos objetos arqueológicos. A inauguração do “verdadeiro” Museu viria a ocorrer no dia 1 de junho de 1899. Estava aberta uma estrada larga de estudo e investigação, tanto mais que, em simultâneo com a nova montagem do museu, se tinha organizado, e legalmente fundado, uma sociedade científica para “auxiliar o desenvolvimento do Museu Municipal” (Estatutos da Sociedade Arqueológica da Figueira da Foz, 1898).

O Museu Municipal da Figueira da Foz, como então se designava, teve, desde a primeira hora, um programa científico muito bem definido e claramente enunciado nas sucessivas versões do seu regulamento interno. Vocação e organização são matéria dos artigos de abertura: O Museu da Figueira é: “etnográfico e industrial” (1894); “arqueológico, etnográfico e industrial” (1900); “arqueológico e etnográfico” (1902). Desde a primeira hora, o Museu dividiu-se em secções, que pouco variaram. À parte a secção das indústrias do concelho, que foi extinta em 1902, as outras secções são de arqueologia pré-histórica, arqueologia proto-histórica, arqueologia histórica e “etnográfica dos povos selvagens dos tempos modernos” (última versão do regulamento, 1902, publicado em 1905 nas páginas iniciais do *Catálogo Geral* (Rocha 1905).

### 1. A Secção Etnográfica ou Sala de Comparação

Para a análise das proveniências da Sala de Comparação centrámos a nossa atenção em fontes documentais que consideramos de especial relevância não só para a história da instituição, mas igualmente para a reconstituição do percurso dos objetos, desde o seu fabrico até à sua incorporação no Museu Municipal: o “Livro de Registo das Entradas por Donativo” e o “Livro de Registo de Entradas por Depósito”, ambos com termo de abertura de 1 de setembro de 1893 e assinatura do então Presidente da Câmara Municipal da Figueira da Foz, Joaquin Pereira Jardim, e o já mencionado *Catálogo Geral* (Rocha 1905).

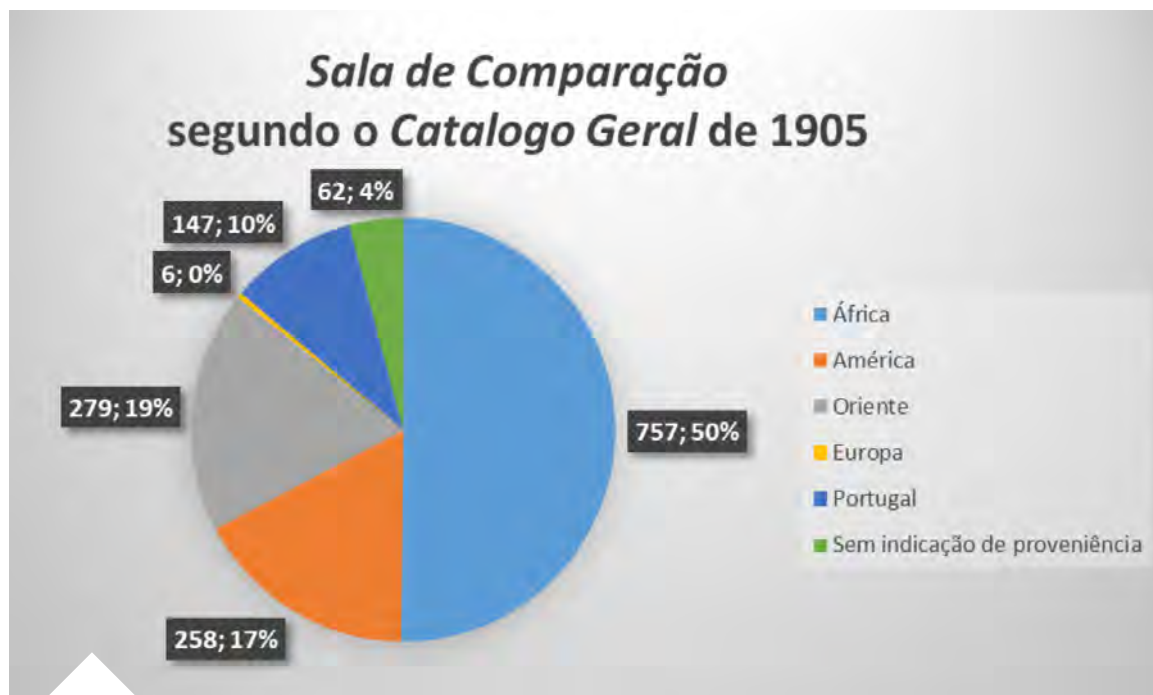


Figura 1. Proveniência dos objetos da Sala de Comparação segundo o *Catálogo Geral* de 1905.

É através destes documentos que percebemos a predominância dos objetos provenientes do continente africano, sobretudo de Angola e Moçambique, e do continente asiático com especial destaque para o acervo relativo a Timor (que Santos Rocha inclui na Oceânia), enquadrados no âmbito da chamada 3.<sup>a</sup> secção de “etnografia dos povos selvagens dos tempos modernos”. São também eles que nos remetem para o extenso leque de personagens que contribuem para o enriquecimento do espólio museológico de 1893 até 1910, ano em que ocorre o falecimento precoce de Santos Rocha.

Uma análise aprofundada do “Livro de Registo das Entradas por Donativo” permite-nos salientar, de entre os nomes registados e referenciados, António d’Oliveira e Silva, da Figueira da Foz, mas que sabemos ter viajado e residido em Angola, e o Comandante João dos Santos Pereira Jardim que, não só adquire objetos em Timor com o propósito concreto de os oferecer ao Museu da Figueira, como elabora ainda dois relatórios com estudos etnográficos sobre aqueles povos, relatórios esses que serão apresentados por Santos Rocha em sessão plenária da Sociedade Arqueológica, publicados na revista *Portugalia*, cujas separatas foram anexadas ao *Boletim* da Sociedade, em 1905.

O *Catálogo Geral* fornece-nos uma clara perceção de que a maior fatia do acervo integrado na então denominada Sala de Comparação é proveniente de África, seguindo-se a Ásia e, por fim, a América do Sul. Menos relevante é o conjunto de objetos não europeus que são designados para integrar a Secção de Arqueologia Histórica.

Como se pode verificar, a presença de objetos não europeus no acervo fundador está relacionada com a conceção teórica do museu enquanto museu etnográfico, numa época em que a etnografia, conceito mais lato do que o de arqueologia, pretendia compreender os povos pré-históricos. Desde a primeira hora, desde o anteprojeto do regulamento interno que data de 1894 até ao regulamento de 1902, publicado em 1905, que existe neste museu uma Secção Etnográfica ou Sala de Comparação. Há pequenos detalhes na evolução do articulado das três versões conhecidas dos regulamentos que são relevantes e suscetíveis de elucidar a evolução teórica do pensamento do fundador. Porém, esse é assunto que transcende o objetivo da nossa apresentação e por isso será relegado para trabalhos subsequentes. Fixemo-nos, portanto, no articulado do regulamento interno de 1902, publicado em 1905.

## Regulamento do Museu Municipal da Figueira da Foz

### Título I

#### Da organização do museu

ARTIGO 1.º - O museu municipal da Figueira da Foz é arqueológico e etnográfico.

(...)

ART. 3.º - O museu divide-se em quatro secções:

1.ª – Secção de arqueologia pré-histórica, destinada a reunir principalmente todos os vestígios do homem pré-histórico no concelho da Figueira e acessoriamente os seus vestígios em outras regiões, para o estudo etnográfico dos povos dessa obscura época.

2.ª – Secção etnográfica dos povos selvagens dos tempos modernos, compreendendo os objetos das suas artes ou indústrias, que possam interessar ao estudo etnográfico dos selvagens dos tempos pré-históricos na Europa.

3.ª – Secção de proto-história, na qual se recolherão todos os vestígios do homem dos tempos proto-históricos do concelho da Figueira, e também os seus vestígios encontrados em quaisquer outras regiões do país, para o estudo etnográfico dos povos dessa época.

4.ª – Secção de arqueologia histórica, destinada a reunir todos os objetos de arte ou indústria, que possam interessar à história do trabalho humano ou ao estudo dos usos e costumes dos povos nas épocas anteriores à atual.

§ único. – A 2.ª secção que é propriamente de *comparação*, pode reunir também todos os objetos produzidos ou usados em qualquer lugar ou época, que tenham semelhanças ou concorram para explicar os das civilizações primitivas (Rocha 1905, 9-10).

Por ser relevante para a clarificação do objetivo da Sala de Comparação, tomemos também em conta uma nota intitulada “Explicações”, igualmente publicada no *Catálogo Geral* imediatamente a seguir ao regulamento.

Entre as secções de Pré-história e Proto-história está intercalada a Sala de Comparação. Esta secção serve para auxiliar o estudo das civilizações pré-históricas ou proto-históricas, principalmente pela comparação dos seus monumentos e restos de indústrias com os dos selvagens dos tempos modernos. O catálogo regista as suas coleções logo em seguida às da Pré-história; e depois é que passa às da Proto-história, não só por ser a ordem estabelecida na organização do Museu, mas porque é principalmente ao estudo da idade da pedra que elas interessam (Rocha 1905, 18).

No *Catálogo Geral*, fica assim perfeitamente clara a vocação etnográfica do Museu da Figueira da Foz e a intenção de estudo comparativo que preside à criação da sua secção etnográfica dos “primitivos selvagens dos tempos modernos”. É nesta secção ou sala (expressões da época) que se concentram as mais ricas coleções (terminologia nossa) provenientes de fora da Europa que este museu estuda, conserva e divulga há 127 anos.

## 2. As formas de expor: da Sala de Comparação à Sala de Etnografia

É possível acompanhar a evolução da “Sala de Comparação” desde a primeira instalação provisória (1894-1899) na Casa do Paço até à atualidade, através de um conjunto de fotografias que reproduzimos, em parte. As fotografias da Casa do Paço são inconfundíveis devido à existência do friso de azulejos de Delft que ornamenta as paredes e sobre o qual – estranhamente para os padrões patrimoniais da atualidade – se vêem algumas peças avulsas ou vitrinas adossadas. Conhecemos duas fotos da secção etnográfica tiradas de lados opostos (Fig. 2, A e B). Ao centro, impera uma instalação hexagonal, composta por um estrado e o que aparenta ser uma mesa a partir da qual pendem esteiras africanas, sobre as quais pousam cestas de palha. O andar imediatamente superior aparenta ser uma composição de mais esteiras enroladas e acopladas por um tecido franjado, prosseguindo em altura, com chapéus num primeiro nível, mais cestos, em dois níveis e, finalmente, um cesto em forma de açafate. Nas paredes, os objetos dispõem-se em forma de panóplia tirando partido das formas longilíneas das armas, setas especialmente, mas também um arco enquadrando diversos outros objetos ainda hoje existentes na coleção, supomos que na sua quase totalidade. Estas fotografias documentam uma cuidada “disposição artística dos objetos” que sabemos ter estado a cargo de Francisco Ferreira Loureiro, técnico silvicultor, membro da comissão instaladora do museu e companheiro de Santos Rocha, muitas vezes elogiado pelos “seus variados conhecimentos e reconhecida competência artística” (Correio da Figueira, 22 de junho de 1893, citado por Pereira e Cardoso 1994, 33).

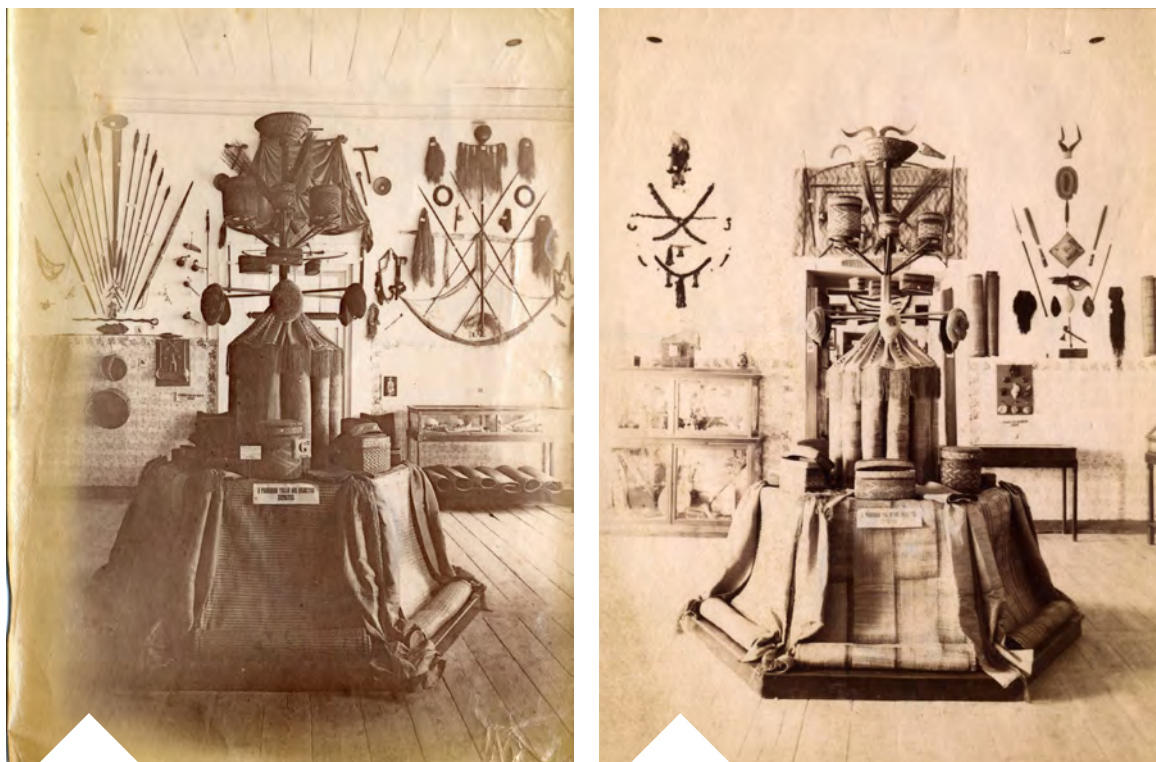


Figura 2 A e B. Os dois lados opostos da Sala de Comparação, Casa do Paço, 1894-1897.

Como se referiu esta disposição durou até à transferência para as instalações “definitivas”, projetadas e construídas de raiz no edifício dos Paços do Concelho, onde abriu ao público a 1 de junho de 1899, agora com mobiliário novo desenhado e produzido para o efeito. Nos “trabalhos de instalação que foram longos e fatigantes” Santos Rocha menciona a “eficaz coadjuvação na disposição dos objetos e no fornecimento de desenhos” por parte de Francisco Ferreira Loureiro (citações de um ofício dirigido por Santos Rocha à Câmara Municipal, incluso na Acta da sessão camarária de 6 de abril de 1899, transcrita por Pereira 1986, 27)





Figura 3. Sala de Comparação. Edifício dos Paços do Concelho, primeiro andar, instalação que durou de 1899 a 1941.

De facto, as fotografias (Fig. 3) desta segunda instalação mostram a mesma mão na disposição artística dos objetos e não é difícil de imaginar o seu dono, Francisco Ferreira Loureiro. Nesta fotografia vê-se, em primeiro plano, uma pequena vitrina, com prateleiras cheias de cacos cerâmicos (alguns armados em quadros de cartão) e uma imponente ânfora inteira (n.º 4331 – ânfora de estilo grego, proveniente de Onteniente, Valência del Cid, Espanha), que alberga as coleções arqueológicas próprias da Sala de Comparação. São cerâmicas de diversos sítios de Portugal, de Espanha, de Itália e até do Norte de África que estão ali para serem comparadas entre si, e talvez especialmente com as da segunda Idade do Ferro nas vizinhanças da Figueira: Santa Olaia, Crasto e Chões (Vitrina J, Rocha 1905, 103).

Este programa científico do Museu arqueológico e etnográfico morreu em 1910 com o seu fundador. Dos companheiros, alguns já tinham falecido (Rocha Peixoto 1868-1909), outros dispersaram-se (Ricardo Severo, emigrou para o Brasil) e os que permaneceram na Figueira não tinham os conhecimentos, o ânimo ou as prioridades de Santos Rocha<sup>1</sup>. O Museu manteve-se mais ou menos estático até aos anos 40 do século XX, quando já sopram novos ventos e os protagonistas são outros. O acervo é transferido para o segundo andar do edifício camarário e a agulha programática altera-se radicalmente. Se é certo que continuam a existir uma Sala de Arqueologia e uma Sala de Etnografia (assim designada pela primeira vez) surgem novas salas com nomes de grandes vultos figueirenses ligados às artes, Sala Mário Augusto (Pintor) e Sala David de Sousa (Músico), Sala de Escultura Religiosa, Sala de Cerâmica, Sala de Numismática e – pasme-se! – uma Sala de Curiosidades, qual negação de qualquer programa científico<sup>2</sup>. Aparentemente o termo secção passa a denominar apenas os corredores: Secção de Armas e Secção de Lapidar<sup>3</sup>. Para as coleções artísticas, a museografia acompanha o ar dos tempos, modernista na luz zenital e nos sofás.



Figura 4. Sala Mário Augusto, 1945.

O discurso do Professor Doutor Joaquim de Carvalho, na sessão inaugural deste programa e disposição museográfica, depois de fazer o elogio de Santos Rocha como arqueólogo pré e proto-historiador, justifica a mudança de rumo de forma lapidar: “porque os olhos Santos Rocha, de tanto perscrutarem no passado longínquo e nebuloso, como que se haviam tornado cansados para a visão próxima de outras manifestações, designadamente da criação estética.” (In Memoriam, 1945, 18) A Figueira alinhava com a “Política do Espírito” do Estado Novo.

Na Sala de Etnografia, tudo parece limpo e asseado, a avaliar pela reportagem fotográfica das novas instalações. O pé direito é escasso e por isso os armários já não podem apresentar-se por inteiro; separam-se as partes de baixo (à direita) das partes de cima. O papel do museógrafo Ferreira Loureiro (1839-1904) pertence agora a António Vítor Guerra, conservador e diretor.



Figura 5.  
Sala de Etnografia.  
Edifício dos Paços do  
Concelho, 1945.

MUSEU MUNICIPAL DR. SANTOS ROCHA. — NOVAS INSTALAÇÕES. — SALA DE  
ETNOGRAFIA. — JUNHO DE 1945.



Em 1981, a Sala de Etnografia abriu ao público em novo edifício, projetado pelo arquiteto figueirense Isaías Cardoso, sob patrocínio da Fundação Calouste Gulbenkian. Concretamente esta sala beneficiou do desenho museográfico do arquiteto Fernando Lanhas, com programa da conservadora Isabel Sousa Pereira. Para a exposição permanente foi feita uma seleção de peças africanas, de Angola e Moçambique.

Em 2014, a mesma sala foi objeto de alterações ao programa museográfico tendo sido retirada de exposição a coleção proveniente de Moçambique. Passou a estar exposto um núcleo considerável da coleção de Timor. As vitrinas permaneceram as mesmas e o pequeno mobiliário interior foi substituído por outro considerado mais adequado. (Fig. 6)



**Figura 6.**  
Sala de Etnografia no “edifício Gulbenkian”. Coleções de Timor e Angola, versão 2014, atualmente em exposição.

No momento presente, para além da parte exposta no circuito permanente, a coleção é visitável em reserva, mediante marcação prévia. Todo o mobiliário antigo sobrevivente foi recuperado para acomodar os objetos, garantindo a sua conservação preventiva e permitindo a sua visualização, num arranjo que evoca o espírito dos museus do século XIX/inícios do século XX.



**Figura 7.**  
Reserva de Etnografia, visitável desde 2014.

Rastreado o percurso da secção etnográfica ou sala de comparação e dos modos como foi exposta, importa neste momento dar conta das linhas de investigação que sobre ela recaem na atualidade.

### 3. O Projeto “TRANSMAT: Materialidades transnacionais (1850-1930): reconstituir coleções e conectar histórias”

Este projeto de investigação financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (2021-2024), tem como objetivo aprofundar o conhecimento sobre as coleções transnacionais de dois museus portugueses, o Museu Nacional de Arqueologia (MNA) e o Museu Municipal Santos Rocha (MMSR). Nesse âmbito a coleção de comparação do Museu Municipal Santos Rocha, atualmente designada como coleção etnográfica (parcialmente exposta no circuito de visita permanente e acessível nas reservas visitáveis desta instituição) irá assim ser analisada, interpretada e documentada por uma equipa multidisciplinar no âmbito do projeto TRANSMAT. Cruzando os olhares de museólogos, arqueólogos, antropólogos, filósofos, historiadores da ciência e da arte, o projeto recorrerá a uma metodologia de análise cruzada de múltiplas fontes históricas com o objetivo de reconstituir a biografia dos objetos e o itinerário geográfico e científico das coleções dos dois museus.

Contextualizando o significado da circulação dos bens culturais provenientes de vários países e continentes, em particular na segunda metade do século XIX e na primeira metade do século XX, o projeto pretende identificar os processos de deslocação dos bens culturais que compõem estas coleções, documentar redes de atores, as cronologias e as formas de deslocação, bem como compreender o papel desempenhado por essas coleções ao longo do tempo, desde a sua incorporação nos dois museus até ao presente. O projeto compreende ainda uma outra vertente de investigação que procurará compreender como as redes intelectuais e comerciais formadas a partir de meados do século XIX (algumas até ao século XX) contribuíram para o desenvolvimento da Arqueologia, da Antropologia e da perceção do ‘outro’ em contextos europeus.

Por opção e coerência conceptual o projeto TRANSMAT detém-se em 1930 e, por isso, não abrange as incorporações posteriores, o que equivale a dizer que não abrange quase um século (92 anos) de vida do MMSR. Não sendo este o momento e o lugar para rastrear todas as incorporações de objetos não europeus, existe, porém, uma coleção que merece destaque pelo importante papel que tem na exposição permanente e pelos múltiplos olhares investigativos de que pode beneficiar.

### 4. A coleção de mobiliário indo-português: doações, legados e compras

No Museu Municipal Santos Rocha, o núcleo de mobiliário indo-português, que nos remete para outras culturas e outras épocas, foi sendo formado por peças de diferentes proveniências, fruto de doações, legados e compras, que o foram aumentando e enriquecendo.

Notícia em diversos jornais coevos, a 25 de setembro de 1967, no Grémio do Comércio (Casa do Paço), foi inaugurada uma exposição que mostrava ao público o espólio doado ao Museu pelo Conde de Vinhó e Almedina, António Homem Machado de Figueiredo de Abreu Castelo Branco (1871-1969). Desta doação, composta por 18 objetos, destaca-se um jarrão japonês e o mobiliário indo-português: duas mesas; um aparador e um contador, atribuídos ao século XVII.



Figura 8.  
Doação do conde de Vinhó e Almedina, em exposição temporária na Casa do Paço, 1967.



A 19 do mesmo mês, o Conde de Vinhó e Almedina foi unanimemente nomeado pela Câmara como “Cidadão Honorário da Cidade da Figueira da Foz” e ao receber esta distinção informou que todo o recheio do seu Solar de Gouveia e do Palacete de Lisboa, ora expostos na Casa do Paço, na Figueira da Foz seriam doados ao Museu Santos Rocha.

Posteriormente, e por disposição testamentária de sua viúva, deu entrada no Museu outro conjunto de mobiliário, legado de Florinda Fragoso Machado Homem (? -1976), Condessa de Vinhó e Almedina, cumprindo a vontade expressa pelo seu marido.

Para além do mobiliário indo-português, foram legadas outras peças de valor artístico, algumas de fabrico oriental, como é o caso de alguns leques, das respetivas caixas, e de peças de cerâmica.



**Figura 9.**  
Contador indo português, do século XVII, doado pelo Conde de Vinhó e Almedina, “(...) desvelado protetor dos artistas – verdadeiro espírito de mecenas! – e colecionador de obras de arte (...)” (Ruy Tovar 1958). Em 1970 figurou numa exposição em Londres, no Victoria & Albert Museum, intitulada “A Arte e o Comércio com a Índia”.

Em 1975 todas as coleções são transferidas e instaladas no atual edifício do Museu Municipal Santos Rocha. O espaço destinado ao mobiliário indo-português é cuidadosamente pensado e desenhado pelo arquiteto Fernando Lanhas e pela Conservadora do Museu, Isabel Pereira, abrindo ao público em 1980. Desde então, este espólio inicial foi aumentado e enriquecido com outros objetos de distinto valor museológico.



**Figura 10.**  
Mobília adquirida a Maria Eugénia Águas Cruz em 1975.

Num processo iniciado em 1959, e após diversos anos de negociações, a Câmara Municipal adquire a Maria Eugénia Águas Cruz, em 1975, um conjunto de 12 móveis indo-portugueses, do século XIX, adquiridos na Índia por um seu familiar, Capitão da Marinha Mercante. Ao inicial acervo do Museu juntou-se 1 mesa-redonda, 2 mesas de encostar, 1 canapé e 8 cadeiras. Esta mobília terá sido utilizada pela família real, D. Luís I e D. Maria Pia, aquando da sua visita à Figueira da Foz em 1882 para a inauguração da linha do caminho-de-ferro da Beira Alta.



**Figura 11.**  
**Mobiliária adquirida à família**  
**Beja da Silva.**  
**O pano estampado não faz**  
**parte desta incorporação.**

Em 1976 entra no Museu, em depósito, um conjunto de mobiliário indo-português do século XIX, pertença de Domingos Alexandrino Poeira Beja da Silva. Posteriormente, Lídia Beja da Silva manifesta à Câmara a sua intenção de vender este mobiliário e, em 1987, a Câmara delibera a aquisição de 7 peças: 2 cadeiras, 1 canapé, 2 pequenas mesas quadrangulares, 1 mesa de centro hexagonal e 1 espelho. A esta família foi ainda adquirida uma colcha indo-portuguesa, em seda.

Feita a instalação do mobiliário na exposição permanente, e numa segunda fase de aperfeiçoamento, foram compradas três colchas com motivos indo-portugueses, que se colocaram no mesmo espaço, e que se pretendia contribuíssem “(...) para dar o ambiente necessário à exposição” (Pereira 1982).

Se os processos de incorporação, por doação, legado e compra geraram ampla documentação que os elucida cabalmente, já a origem dos objetos, o seu contexto de produção e comercialização carecem de investigação que, em substância, não difere das problemáticas teóricas que presidem ao projeto TRANSMAT. Biografias dos objetos, seus trajetos geográficos e científicos; biografias dos atores: os antigos possuidores, os negociantes, os beneméritos dos Museus e os profissionais que os estudam, conservam e comunicam em “celebração” expositiva, ao longo da vida dos Museus... É assim a vida fascinante dos objetos e das pessoas a quem servem e que deles se servem. ♦

#### BIBLIOGRAFIA

- Jardim, João. [1898]. Notas etnográficas sobre os povos de Timor. *Portugalia*, tomo 1, fasc. 2: 355-359.
- Jardim, João. [1900]. A cerâmica em Timor. *Portugalia*, tomo 1, fasc. 4: 823-825.
- In Memoriam da reabertura do Museu Municipal Dr. Santos Rocha. 1945. Figueira da Foz: Grupo dos Amigos do Museu.
- Livro de Actas. 1967. Câmara Municipal do Concelho, n.º 139. Figueira da Foz.
- Pereira, Isabel. 1982. *Roteiro do Museu Municipal do «Dr. Santos Rocha»*. Câmara Municipal da Figueira da Foz.
- Pereira, Isabel. 1986. *Museu Municipal. Noção Histórica*. Cadernos Municipais 17. Câmara Municipal da Figueira da Foz.
- Pereira, Isabel e Cardoso, Paula. 1994. *Museu Municipal Dr. Santos Rocha: Noção Histórica*. In Museu Municipal Santos Rocha: Centenário (1894-1994), Figueira da Foz: Câmara Municipal.
- Rocha, António dos Santos. 1905. *O Museu Municipal da Figueira da Foz. Catálogo Geral*. Figueira: Imprensa Lusitana.
- Art & The East India Trade. 1970. London: Victoria and Albert Museum.
- Tovar, Ruy. 1958. Conde de Vinhó e Almedina. *O Figueirense*, Ano 40, n.º 3184, 11 de Outubro.

#### NOTAS

- <sup>1</sup> Há vários indícios de que Santos Rocha depositava muitas esperanças em Luiz Wittnich Carrisso (1886-1937), jovem membro da Sociedade Arqueológica (SA) a quem até deu a primazia em escavações da fase final da vida. Porém, Carrisso acabaria por trilhar brilhante carreira universitária como botânico, esquecendo a SA que assim se finou com o seu fundador.
- <sup>2</sup> Em 1962 seria inaugurada a Sala Raul Xavier, escultor.
- <sup>3</sup> A partir de 1962, surge a seção de escultura religiosa, também um corredor, já que o espaço – e a dignidade – passou para a Sala Raúl Xavier.

## ICOM Austria: our responsibility for objects with contested history

*Elke Kellner*

*Art historian and managing director of  
the Austrian National Committee of the  
International Council of Museums – ICOM  
Austria and board member of ICOM Europe*



**“Proactively addressing inequalities and exclusion becomes essential for museums when fulfilling their mission to serving society. This becomes even more important in a context of increasing movements of populations, polarization and divisive public discourses.”**<sup>1</sup> This opening sentence of the ICOM mission statement on the subject of “cultural democracy and inclusion” highlights an essential role of museums in our society, a role that, alongside the classical tasks of collecting, preserving, exhibiting, researching and communicating objects, emphasizes social sustainability aspects. Museums are public places in an open society. In times of crisis in particular they offer important new perspectives but also the possibility of providing sensory, emotional and aesthetic experiences beyond the difficult challenges of everyday life. Museums focus on the challenges of today’s world and in this sense are also important extracurricular educational institutions. In a world of increasing complexity, they attempt to communicate facts and context, but also values such as justice and equality, as precursors to sustainable development.

If museums wish to achieve this aim, it is vital for them to confront their own history and that of their collections. Through the contribution by **the art historian Bénédicte Savoy and the Senegalese economist Felwine Sarr**, who demand a systematic restitution policy with regard to contested objects, public awareness of the processing of the colonial past has turned its focus to the responsibility of museums. This has given rise in recent years to intensive discussion by the international museum community on an ethical approach to contested objects in museum collections. The positions range from the demand for restitution of individual objects that are particularly encumbered by the illegitimate context in which they were acquired to ways in which European museums and their international partners can address the difficult heritage of the colonial past.

**As an international council of museums, ICOM is aware of its special role in dealing with this responsibility. The eight basic principles in the ICOM Code of Ethics for Museums<sup>2</sup> offer a universal ethical basis for modern museum work and are acknowledged as international guidelines supported by museums throughout the world.** The basic principle that museums should work in close collaboration with the communities from which their collections originate as well as those they serve<sup>3</sup> also provides a framework for dealing with collection objects from colonial contexts. **“Museum collections reflect the cultural and natural heritage of the communities from which they have been derived. As such, they have a character beyond that of ordinary property, which may include strong affinities with national, regional, local, ethnic, religious or political identity.”** The great importance of international cooperation



between museums is highlighted: **“Museums should promote the sharing of knowledge, documentation and collections with museums and cultural organizations in the countries and communities of origin. The possibility of developing partnerships with museums in countries or areas that have lost a significant part of their heritage should be explored.”** The ICOM Code of Ethics thus offers an internationally recognized ethical guideline for restituting cultural objects of particular significance for the history or identity of a country or nation by suggesting that museums declare their willingness **“to initiate dialogue for the return of cultural property to a country or people of origin. This should be undertaken in an impartial manner, based on scientific, professional and humanitarian principles as well as applicable local, national and international legislation. [...] When a country or people of origin seeks the restitution of an object or specimen that can be demonstrated to have been exported or otherwise transferred in violation of the principles of international and national conventions, and shown to be part of that country’s or people’s cultural or natural heritage, the museum concerned should, if legally free to do so, take prompt and responsible steps to cooperate in its return.”** This passage also demonstrates the difficulties and limitations confronting museums in this process. If the objects, as is the case in Austrian federal museums, are not owned by the museums but by a higher statutory authority – in this case the Republic of Austria – apart from the ethical and scientific expertise of the museum in question, the approval of this authority must be obtained before the objects can be restituted. This situation, of course, does not release museums from their responsibility. On the contrary, museum collections are called upon to fulfil their role in social education and culture by investigating and communicating information about objects in a cultural, intellectual and art historical context that goes beyond a Eurocentric world view. In addressing the colonial era, new questions therefore arise today: How did the objects arrive in our collections? What significance do they have in their countries of origin? Were they acquired legitimately or perhaps by force? What information do the museum archives have about them?

**The event series “The museum in a colonial context” in October and December 2019, organized jointly by the Austrian Federal Chancellery and ICOM Austria in cooperation with the Weltmuseum Wien, was a first step towards addressing these questions.** The first part, entitled **“Austrian federal museums and acquisitions in the nineteenth and twentieth centuries”** led by the Federal Chancellery, dealt with research into objects in Austrian federal museum collections, while the second part, conceived by ICOM Austria, **“Our responsibility for objects with a contested history”**, looked in particular at the practical examples from the international museum community.

**The various contributions confirmed that the results of provenance research inevitably have to be taken into account when processing the colonial past of museums and their collections.** Knowledge of the origins of an object is the basis for a responsible ethical approach to it. Provenance research on contested objects in a colonial context must therefore become a priority for museums so as to enable them to respond appropriately. Political decision-makers are also called on to create the necessary framework by supporting provenance research projects. I believe that the Austrian Commission for Provenance Research, which has acquired exceptional competence in its investigations under the 1998 Art Restitution Act of the provenance of objects expropriated as a result of persecution during the Nazi period, could act as a model in this regard. In collaboration with the excellent provenance research departments in Austrian federal museums, great progress could be made in this way in provenance research in a colonial context.

A further important step would be to extend this research to contested objects in the collections of provincial, municipal and regional museums. This intensive academic research would provide a stable basis for dealing with contested collection objects.



---

As a parallel measure, ICOM Austria could develop guidelines for Austrian museums and decision-makers – similar to the German “Guidelines for German Museums: Care of Collections from Colonial Contexts”<sup>4</sup> – based on the Austrian situation and legislation. Apart from basic information from various disciplines on colonialism and museums, these guidelines should above all include international perspectives. This would create an awareness that “the acquisition of collections items in colonial contexts can be associated with the use of force and/or pronounced dependency relationships. In addition, collection items which can be assigned to colonial contexts can reflect discriminatory representations and colonial or racist ideologies.”<sup>5</sup>

**Respectful, responsible and sensitive dialogue on dealing with collection items from colonial contexts with the states, originating societies, interest groups, museums and research institutions must also play a central role.** Apart from the restitution of objects, possibilities for sharing, cooperation and knowledge transfer on an equal basis should also be investigated. The digitization of collections and their public accessibility allows us to create a suitable framework for considering cooperation within the international research and museum community promoting knowledge exchange. Apart from this basic position, a further aspect is the provision of practical assistance to museums so as to identify possibilities for decolonization in collection and exhibition management and to offer instructions for the measures involved. These measures could result in the restitution of individual particularly contested objects of significance for the history, culture or identity of a country or originating society. Digital solutions (digitized objects, 3D reproductions, apps, etc.), loans, research cooperation or mutual know-how transfer could also offer potential solutions in museum work.

**Museums have a great opportunity for making the knowledge of the different aspects of an object that they acquire through research and cooperation even more accessible to visitors through modern story-telling.** Apart from classic indications of the aesthetic, religious or cultural significance of an object, the way the object came into the collection, the underlying historical context and the knowledge that has been gained as a result could also be related. A single object could thus be the source of an extreme wealth of information.

But the significance of cultural objects goes much further than this, as **Irina Bokova, former UNESCO director-general** pointed out on 26 April 2016 in the ICOM Palmyra Talks at the Kunsthistorisches Museum Vienna: **“This is not about stones and monuments - this is about who we are as human beings - it is about the history of an entire people. ...It sends a powerful message of shared responsibility. It sends also a strong signal about the importance of culture in modern conflicts.... The protection of culture is much more than a cultural issue. It is a humanitarian imperative and a security issue. It is also a recovery issue, giving people strength and confidence.”**<sup>6</sup>

**Culture is about our identity and origins. It is about protecting witnesses to the past, preserving those values that could help today and tomorrow in the reconciliation of conflicts. It is about culture as a force of resistance, as a source of strength to combat need and rebuild what has been destroyed. The protection and preservation of our shared cultural heritage is vital for security and peace in the future. Our awareness of the need to protect our shared cultural heritage and the social responsibility we are prepared to assume is reflected in the way we face up to our responsibility for objects with a burdened history and the strategies to be developed jointly to do justice to this difficult legacy.** ◆

---

**NOTAS**

- <sup>1</sup> From the ICOM Mission Statement on Cultural Democracy and Inclusion, ICOM <https://icom.museum/en/our-actions/museums-society/cultural-democracy-and-inclusion/> (4 May 2021).
- <sup>2</sup> ICOM Code of Ethics for Museums, 2007, unrevised new version 2017, <https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/ICOM-code-en-web.pdf> (4 May 2021). Like the new museum definition currently being developed and expected to be adopted at the 2022 ICOM General Conference, the ICOM Code of Ethics will also be revised from 2022.
- <sup>3</sup> Ibid., Principle VI, “Origin of collections”, 6.1–6.4, 33.
- <sup>4</sup> Introduction to the Guidelines for German Museums: Care of Collections from Colonial Contexts”, Deutscher Museumsbund, 2021, <https://www.museumsbund.de/wp-content/uploads/2021/03/mb-leitfaden-en-web.pdf> (4 May 2021).
- <sup>5</sup> Ibid.
- <sup>6</sup> Speech manuscript, keynote, <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000244960?posInSet=1&queryId=ccb90f9d-d2c1-4a42-a413-c60b4036f96d> ICOM Palmyra Talks, 26 April 2018, Kunsthistorisches Museum Wien, <http://icom-oesterreich.at/news/rueckblick-icom-palmyra-gespraech-weltkulturerbe-gefahr> (4 May 2021).



## Alguns pontos prévios e propostas de estratégia no que respeita às questões de devolução de bens culturais

*Fernando António Baptista Pereira  
Historiador de arte e museólogo, Professor e  
Presidente da FBAUL e investigador do CIEBA*



*In this short essay we propose a methodology regarding the technical and training work to be done before, during and after the devolution of non-European museum collections to countries that were former colonies of the states that presently own those collections. We begin by insisting that this is not a new issue, in fact it encompasses some of the museums' origins and developments since Antiquity, and by remembering devolution procedures in the recent past as well as the work yet to be done in Europe itself. We stress that not all the collections brought to European countries by artists and collectors that loved and admired those cultures under colonial rule should be returned back to those countries but rather re-presented in the local, regional and even national European museums, always with the help and co-production of the former colonised peoples, in order to enhance cultural self-esteem and empowerment of the communities from those countries living in European societies. The methodology we propose for the technical and training work leading to the rightful devolution processes insists in the collaborative work during all devolution procedures as well as in the final destination of the collections in order to prevent any kind of commercial deviation of those cultural assets.*

A questão da incorporação e posterior devolução de bens frutos de pilhagens ou apropriações ilegais em contextos de invasões ou de guerra ou, ainda, de ocupações territoriais de tipo colonial não é nova.

Basta lembrar-nos, no que respeita às incorporações, de como foram constituídas as coleções romanas de escultura grega após a conquista da Grécia pela República Romana no século II AEC. Como sabemos, daí derivou uma quase indústria de cópias romanas de escultura grega que ainda hoje se expõem em muitos dos grandes museus do mundo. Dir-se-ia que, na origem deste tipo de colecionismo, que é uma das fontes dos acervos de muitos museus ocidentais, europeus e norte-americanos, há uma espécie de «pecado original», no que concerne à constituição inicial das coleções museológicas, herdado do Mundo Antigo.

Já no que respeita às devoluções, também é conveniente lembrar que o primeiro grande movimento de restituição de bens pilhados em vários países da Europa durante as invasões napoleónicas foi decretado pelo Congresso de Viena, em 1815, e graças a essa decisão, refiram-se a título de exemplo, obras como a *Bíblia dos Jerónimos* foram devolvidas a Portugal e peças relevantes da escultura clássica foram devolvidas a Roma, graças, neste caso, à intervenção do Escultor Antonio Canova. Bem mais perto de nós, durante e após a II Guerra Mundial, regista-se a resistência dos conservadores do Museu do Louvre perante as exigências espoliadoras dos Nazis ou a meritória ação do grupo de peritos norte-americanos

que resgatou de minas alemãs inúmeras peças roubadas durante a ocupação alemã nazi de vastos territórios de países europeus. Porventura ainda hoje continuam nos tribunais de países em que vigora um Estado de Direito Democrático processos destinados à restituição a famílias judaicas de bens artísticos espoliados pelos Nazis durante as perseguições que conduziram ao Holocausto.

Lembremos, ainda, que faltará avaliar, na sua eventualmente gigantesca extensão, o que foi espoliado direta ou indiretamente pelos Aliados nos territórios das potências do Eixo durante as contraofensivas que ditaram o fim da guerra ou o que escapou da Europa nas malas dos milhares de refugiados espalhados pelo mundo e que foi posteriormente contrabandeado para garantir sobrevivências... De tempos a tempos, vão-se descobrindo pistas de descaminho de coleções ou mesmo casas ou apartamentos anónimos recheados de coleções constituídas por obras de arte pilhadas graças a posições de proximidade com o poder ditatorial nazi, durante os anos negros que precederam e em que se desenrolou esse conflito, e nunca até então reclamadas, porque desconhecidas ou porque desapareceram os seus possuidores primeiros.

No que respeita às devoluções, e além dos exemplos referidos, há registos muito positivos recentes, como a devolução de uma múmia, que havia sido transacionada ilegalmente, por um museu americano ao Egipto ou a devolução de um Padrão colocado por navegadores portugueses à Namíbia pelas autoridades alemãs. Em ambos os casos, os países requerentes organizaram processos para obterem o que pretendiam.

Também há casos estrondosamente falhados, até à data, como a devolução à Grécia dos chamados «Elgin Marbles» (designação que perpetua Thomas Bruce, Lord Elgin, o mandante do infame ato de mandar arrancar os frisos e frontões do Pártenon, em 1808, com autorização do sultão do Império Otomano, nessa data a potência ocupante do território grego), apesar das exigências e propostas do Governo grego desde os tempos da saudosa Ministra da Cultura Melina Mercouri nos anos oitenta do século passado. A última proposta falava até na categoria de «depósito» por parte do Museu Britânico no Museu da Acrópole e não de transferência de propriedade.

Curiosamente, no clamor que se tem levantado pelas devoluções às culturas de origem de bens transferidos para as metrópoles ocupantes durante o colonialismo dos séculos XIX e XX e integrados em museus de glorificação desse passado colonial – processo que merece todo o nosso apoio –, esta última questão, ainda pendente e reclamada, tem ficado esquecida ou secundarizada incompreensivelmente... E passa-se na Europa...

A primeira coisa que temos de considerar é que para haver devoluções tem de haver inventário e processos de reclamação devidamente instruídos e fundamentados! Já voltaremos a esta questão e às consequências que ela levanta nos países virtualmente recetores desses bens!

A segunda questão é que nem tudo foi recolhido graças à espoliação colonial e muitas coleções foram obtidas por artistas que admiravam a arte desses povos e nela por vezes se inspiraram ou por colecionadores que partilhavam o mesmo gosto, a título individual, dando entrada mais tarde em museus das suas cidades ou países, podendo vir a ser instrumentos para a documentação da diversidade cultural e para o reconhecimento identitário e até para o empoderamento das populações com essas origens residentes nesses países. Isso foi compreendido por vários museólogos britânicos que procuraram transformar as velhas «secções coloniais» dos seus museus em lugares de reconhecimento identitário das comunidades asiáticas ou africanas residentes nessas regiões, fazendo-as participantes ativos nesse processo de transformação. Esta dimensão parece-me ser a mais adequada para pequenas, médias e até grandes coleções em museus de cidades e regiões com forte implantação dessas comunidades, contribuindo para o respeito coletivo pela sua cultura, desde que as mesmas sejam chamadas a coparticipar nessa reprogramação museológica. Esta



---

última questão é fundamental, porque o modo como apresentamos essas coleções de outras culturas deve respeitar a percepção simbólica e cultural desses artefactos pelas culturas em presença e só os seus naturais nos podem ajudar a compreender como tal deve ser feito.

A presença dessas coleções noutros países que não os de origem deve ser fator de reconhecimento e reforço de autoestima e, como dissemos, de empoderamento das comunidades e oportunidade para a divulgação e valorização da sua cultura. A arte italiana não está toda em Itália, nem a francesa só em França, nem a espanhola só em Espanha e isso é um fator fundamental do seu estudo e fama em muitos países do mundo. Infelizmente isso não tem acontecido com a Portuguesa: se tal acontecesse, muitos mais estudos estariam a ser feitos internacionalmente sobre a Arte Portuguesa e os seus principais vultos.

Mas defrontemos a questão do que terá mesmo de ser devolvido. Insisto: primeiro o inventário e a instrução dos pedidos de devolução devidamente fundamentados, tarefas em que deveremos colaborar ativamente. Depois, a celebração de protocolos com esses estados reclamantes para que seja garantido, em formas colaborativas e cooperativas, o apoio à formação de museólogos, conservadores e curadores e a requalificação de instalações museológicas destinadas a receber esses acervos. Para que esses acervos, votados ao abandono ou armazenados sem condições de conservação (como está a coleção de Pintura Portuguesa dos séculos XIX e XX em Angola), não venham a deteriorar-se irremediavelmente ou a sofrer descaminhos, caindo no mercado ilícito de bens culturais e alimentando-o.

Insisto que a formação de museólogos, conservadores e curadores deve ser feita de forma não-eurocêntrica, mas sim no absoluto respeito pelas condições ditadas pelas culturas de origem dos artefactos, suscitando o enriquecimento teórico e prático da própria museografia e museologia com os contributos extraeuropeus. Do mesmo modo, a reabilitação, reconfiguração ou mesmo construção de novas unidades museológicas, regionalmente distribuídas, deve respeitar esses mesmos princípios e não serem meras extensões das suas congéneres europeias ou norte-americanas. Para que tudo isto aconteça, os protocolos a celebrar devem contemplar a ativa colaboração e a participação efetiva das comunidades interessadas. Só assim, todo o processo enriquecerá para sempre não só quem recebe legitimamente, mas também quem abdica do que conservou e agora devolve com boa vontade e colabora na sua valorização e dignificação<sup>1</sup>. ♦

Lisboa, 3.11.2021

---

#### NOTAS

- <sup>1</sup> No decurso da frutuosa discussão desta nossa intervenção como *Keynote speaker*, o nosso colega e amigo Luís Raposo, que manifestou total concordância com o exposto, lembrou um texto seu em que manifesta posições coincidentes, com amplo desenvolvimento, que não queremos deixar de referir: Luís Raposo, «Património Cultural e Sentimento de Pertença», publicado mais recentemente no livro do autor *Arqueologia, Património e Museus. Meio século de intervenção cívica e cultural*, Lisboa: Colibri, 2021, pp. 176-184.

# African cultural heritage: reconstitution and restitution

*Guido Gryseels*  
*Director General, Royal Museum*  
*for Central Africa, Tervuren, Belgium*



---

*The Royal Museum for Central Africa in Tervuren, Belgium, was established in 1898 as a colonial museum and research institute. In the beginning of the 21<sup>st</sup> century it engaged in a major program of decolonisation and of renovation of the museum. The RMCA has among the largest collections worldwide of Central African cultural and natural heritage. This paper gives an overview of restitution approaches in different European countries and the particular approach in Belgium. It also highlights a number of particular issues to be dealt with in the restitution debate.*

---

## 1. Introduction

The Royal Museum for Central Africa (RMCA) in Tervuren, Belgium, was established in 1898 by King Leopold II as the 'Musée du Congo'.

It resulted from a temporary exhibition in 1897 on the Congo, also organised by King Leopold II, who was looking for investors to support his colonial projects in Congo Free State, and to convince the Belgian public of the civilisation mission of his colonial activities.

For that temporary exhibition, King Leopold II also brought 267 Congolese to Belgium who demonstrated their daily lives in reconstructed traditional villages. Today we call such exhibitions 'Human zoos' and at our museum is currently a temporary exhibition on this topic<sup>1</sup>.

In 1908, the RMCA became the 'Musée du Congo belge' and in 1960, with the independence of DR Congo, the name was changed again to 'Royal Museum for Central Africa'. Originally, the museum was housed in the Colonial Palace of King Leopold II, but in 1910 it moved to a newly constructed building, the current museum (picture 1).



From 1898 to 1960, the Royal Museum for Central Africa (RMCA) served as a colonial institute with a triple mission: to conduct research in natural and social sciences, to manage its vast collections both in the human and natural sciences, and to serve as a colonial propaganda instrument for the public at large. While Congo became independent in 1960, the RMCA in spirit remained colonial until the end of the 20<sup>th</sup> century with a mission to “promote the Belgian realisations overseas”. The RMCA started its decolonisation efforts at the beginning of the 21<sup>st</sup> century.

## 2. The RMCA today

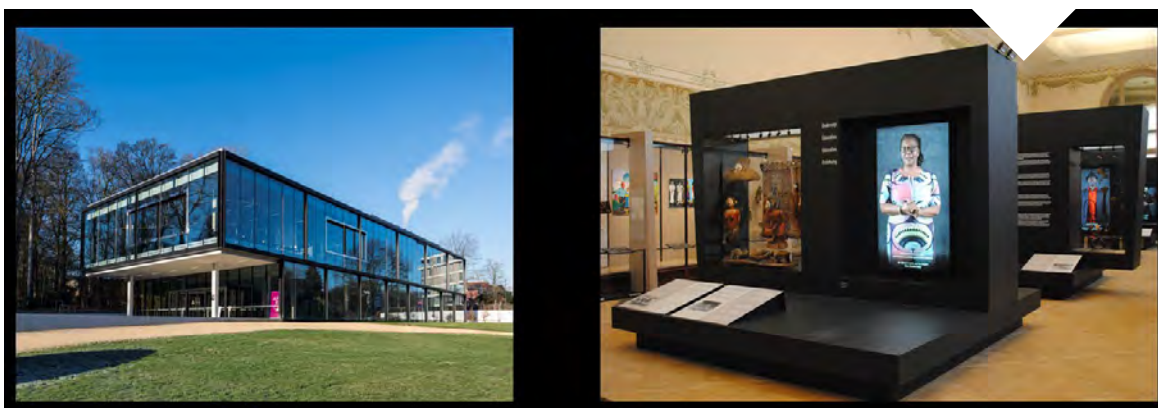
The RMCA currently has 230 members of staff of which 80 scientists, organises training and scientific support to on average 150 African scientists a year, works in about 14 African countries and has an annual budget of around 18 million euros. Its main activities are collection management, scientific research in the fields of anthropology, history, biology and earth sciences and the valorisation of results, services to the public, dissemination of knowledge, and organisation of exhibitions, sensitisation programs about societal issues and reinforcement of national capacities in Africa (picture 2).



The RMCA has among the largest collections in the world with 125 000 ethnographic objects, 8 000 musical instruments, 10 000 000 zoological specimens, 4 km of historical archives, 1 000 000 photos and films and 3 000 historical maps, 80 000 tropical wood samples, 15 000 minerals, 300 000 aerial photographs (picture 3). It also contributes to on average 25 exhibitions a year through loans of collections.



Between 2013 and 2018, the museum went through a major renovation program that involved the development of an entirely new permanent exhibition, the restoration of the historic building and the expansion of the museum with a new entrance building with conference facilities and an underground passage to the historic building (picture 4).





The new permanent exhibition has a critical view on Belgian colonial past, focuses on contemporary Central Africa, focuses on themes of importance to sustainable development of Central Africa and puts the African voice central in the exhibition.



Where several galleries in the historical building still showed signs of colonial messages, these were put in contrast with contemporary art of African artists (picture 5).

The Museum condemns colonialism a system of governance as colonialism is by definition a system which is based on military occupation, racist and authoritarian rule and exploitation of a country.

While the RMCA has made initial steps in its efforts to decolonise its way of working, a lot of work remains to be done in the fields of collections management, organisation of research, collaboration with diaspora, and the implementation of a diversity policy for its staff and management committees.

### 3. The collections

The RMCA has a total of 128.900 ethnographical objects of which 9.111 are musical instruments. About 70% of this collection is from Central Africa, with 85.000 from Congo, 2.300 from Rwanda and 1.150 from Burundi. The other 30% of the collection are from countries in Western, Eastern and Southern Africa. About 60% of the collection was acquired during the colonial period, between 1885 and the independence of Congo in 1960.



About 40% was registered in the museum collections after 1960. Most of these were gifts or purchases, even though the original acquisition also originated from the colonial period. It is to be noted that not every object is a work of art, that most of the collection are day-to-day signs of material culture, such as forks or spoons, cooking pots, plates, fishing nets etc. without real artistic value (picture 6).

The ethnographical collections of the RMCA are among the largest and most diverse in the world from Central Africa.



#### 4. Restitution debate

The demand for restitution of the collections from Congo housed by the RMCA was already formulated in the negotiations about the independence of Congo in 1960. However, the Belgian negotiators refused to put it on the agenda.

The debate got a new impulse when in 1973 President Mobutu Sese Seko gave a speech at the UN General Assembly, where he said “*Our country has been plundered of its cultural heritage during the colonial period. I demand the return of our artistic heritage to our country*”. He made this speech following the exhibition “Art of the Congo” of the RMCA, that toured at that moment as a travelling exhibit in the USA. President Mobutu raised the question as to why the American public was entitled to seeing the masterpieces of African cultural heritage which the Congolese public unfortunately was not able to see. He demanded immediate access for the Congolese population to its own cultural heritage (picture 7).

Following that speech, the AfricaMuseum returned in the mid seventies about 114 objects back to the National Museums of Congo.



In 2017, President Macron of France delivered a speech at the University of Ouagadougou in Burkina Faso, where he declared that “*Le patrimoine africain ne peut pas être uniquement dans des collections privées et des musées européens. Le patrimoine africain doit être mis en valeur à Paris, mais aussi à Dakar, à Lagos, à Cotonou, ce sera une de mes priorités. Je veux que d’ici cinq ans, les conditions soient réunies pour des restitutions temporaires ou définitives du patrimoine africain en Afrique* ». He subsequently asked Professor Felwine Sarr and Professor Bénédicte Savoy to write a report on the issue. This report was published as a book ‘Restituer le patrimoine africain’ in which they state that “*La jeunesse d’Afrique, comme la jeunesse de France ou d’Europe, a un droit au patrimoine*».

Since the appearance of that report, many European countries with collections from the colonial period, have issued policies on restitution.

Germany followed very quickly with the publication by the German Federal Minister of Culture of a strategic plan that asked German museums with colonial collections to give high priority to provenance research on the origin and way of acquisition of colonial collections and to put the results of this research online. Objects that had been acquired through illegitimate means such as plundering or violence, were candidate for restitution. Additional budgetary means were provided to the museums concerned for provenance research.

Germany also restituted hundreds of objects to Nigeria, Namibia, Benin and other countries.

In 2021, it also launched a new program ‘The Museums Lab’ as a network, and information program between German and African museums. In 2022, this program will become a truly European program with participation of 10 European countries, including the RMCA.

France returned 26 objects to Benin and is constructing 3 new museums in that country. The French senate is also preparing a legislative framework for future restitutions.

The Netherlands have, through the Museum of World Cultures, developed a restitution policy on colonial collections. It considers that all collections that have been acquired through illegitimate means should be returned to the countries of origin. The country recognises that injustices have occurred during the colonial period. The country also invested heavily in provenance research on its collections of colonial origin.

In Belgium, the Federal Government, through its Secretary of State for Science Policy, has recently introduced legislation that any collection that was acquired during the colonial period and that was acquired through illegitimate means should be the legal property of the country of origin. A separation is made between material transfer and legal ownership. Once the legal ownership is transferred to the country of origin it is up to that country to decide whether that object can stay in Belgium or whether it should be returned.

It is a joint Congo-Belgian commission, consisting of 8 people (4 from each country) with scientific expertise, that will consider whether the acquisition of an object has been done legitimately and will advise on restitution.

The legislation is expected to be finalised and operationalised during 2022. In first instance, it will only deal with federal collections and only with those from the Congo. The collections concerned are primarily those of the RMCA.

## 5. Follow up by the RMCA

The RMCA has a clear restitution policy which is available on its website. The museum takes an open and constructive attitude towards the restitution issue, and recognises that many acquisitions of collections have been made in a situation of unequal exchange between the coloniser and the colonised.

While the RMCA is the keeper and manager of federal collections, they are owned by the Federal State. State owned collections are inalienable and special legislation will be needed to transfer objects that have been targeted for restitution from the public to the private domain. The RMCA will support government policies on restitution. It sees those discussions in a larger context of collaboration with African museums. It will give African museums access to its inventories in order to ensure transparency and to facilitate the dialogue. It will reinforce its collaboration with African museums and engage a major capacity building program such as training in the fields of restoration and management of collections, exhibition design and educational services (picture 8). It will also invest heavily in provenance research of the RMCA collections thanks to a special subsidy of 2,4 million euros of the federal government.

The RMCA also invests heavily in digitising its collections and is returning part of the cultural heritage such as archives, films and photographs in digital form. A major pilot program runs for the moment with Rwanda. The RMCA also intends to work with African museums through joint and traveling exhibits. A travelling exhibit on the Bantu with the Museum for African Civilisation in Dakar is in collaboration. It is to be noted also that Congolese authorities talk particularly of “reconstitution” rather than of “restitution”. There is still an important part of cultural heritage available in Congo and Congolese give priority to reconstituting a representative collection rather than restitution per se. It sees such reconstitution in the context of scientific collaboration.

The country also considers restitution more as a long term issue when issues such as storage and reorganisation of an efficient museum sector have been established. In the president’s words “We have to put our own house in order first”.

In the meantime, the RMCA also introduces a provenance tour in its museum where, by using an app, information on the provenance of objects is provided to museum visitors.

---

## 6. Next steps

Restitution is high on the political agenda of both Africa and many European countries with colonial collections. It is mostly seen in the context of coming to terms with the colonial past of each of these countries. However, several questions remain, such as: Definition of “unequal exchange” and “illegitimate acquisition”; to whom to return: state to state, source communities, national museum?; the role of the diaspora in the restitution debate.

In Belgium, recommendations on restitution are also expected from the special parliamentary commission on the colonial past (“Commission on truth and reconciliation”). The report of experts to prepare the work of the parliamentary commission has a major chapter on cultural heritage and restitution.

Recommendations of the parliamentary commission are expected by July 2022. ♦

---

### NOTAS

<sup>1</sup> “*Human zoo. The age of colonial exhibitions*” runs in the AfricaMuseum, Tervuren from 9 November 2021 to 6 March 2022

## Traces of slavery and colonial history in the museum collection. Experiences in the Netherlands

Hanna Pennock

Senior Advisor and Project Manager, Cultural Heritage Agency of the Netherlands



---

*The objects in the database of a museum collection are often described in an art-historical way. If you wish to show objects that are related to slavery and colonial history, how do you find them among the thousands of items? The Cultural Heritage Agency of the Netherlands started a pilot project focused on its own collection and recently published the results. This summer another pilot project was carried out based on the question: What does it mean to do provenance research on 'colonial' objects? Are they really colonial? Can smaller museums do such a research easily?*

---

### Introduction

The Cultural Heritage Agency is the Netherlands' centre of expertise for heritage and is part of the Dutch Ministry of Education, Culture and Science. It focuses on built heritage, archaeology, cultural landscapes and movable heritage, and keeps a part of the large State Collection. The more than 100,000 art objects in the care of the Cultural Heritage Agency are lent to museums and ministries, or kept in our brand new storage facility that we share with the Rijksmuseum, the Dutch Open Air Museum and Paleis Het Loo.

In early 2018, we started a new study of our collection, instigated by various societal developments, nationally and internationally. In a more and more diverse society, there is a growing attention to slavery and colonial history. Especially since 2020 (following the murder of George Floyd and ensuing Black Lives Matter protests), ongoing discussions about the colonial past, the statues representing so-called national heroes and the stereotypes and racism connected to this past became even more visible in the public debate. Whose story do the museums tell, which museum objects bear witness to this, and which perspectives are we lacking? The existing call for decolonising the museum became more widespread and several museums started to critically review their collections and their history. The Amsterdam Museum, for instance, banned the term 'Golden Age' used to refer to the 17<sup>th</sup> century, and in 2021, the Rijksmuseum in Amsterdam organised an exhibition on slavery<sup>1</sup>. We see a shift from a one-sided perspective to multiple viewpoints. In this context, it became clear that descriptions and terms in collection registrations are often incomplete, outdated, offensive or derogatory. It is time to ask new questions to our collections and see them in a different light.

### Research into the collection of the Cultural Heritage Agency

Since colonial history was for long not a topic of special interest, information related to it was not included in the collection registration or in the collection database. How to search for objects in the collection that have a link with slavery and the colonial past? How do you trace relevant objects if you search for what has not been specifically named and described?



Do we have such objects at all? Our curators, however well they know their collections, aren't able to just point them out. There are no related keywords in the collection database, and the title or description offers no leads. Therefore, searching the collection required developing a new method.

We started this project setting up a small team within the Cultural Heritage Agency, consisting of Simone Vermaat, senior curator, Margot Langelaan, researcher, and myself as project manager. Since we were all white, all women, and 50+, we set up an Advisory Board consisting of professionals from the world of science and museums, whose work pertains to slavery, colonialism, and their histories. The members were diverse in age, background, specialisation, approach, and strategy. The expectation was that each of these professionals would look at the study, terminology, and findings from their own perspective and help us identify our own blind spots.

With the help of external specialists (we always work together with other parties as much as possible), a list of search terms was compiled and with that we started searching the collection. This was a type of experimental research in which we did not know in advance what we would find, or how many objects we would encounter related to slavery and colonial history. We just got started.

It was helpful to search in more detail in subcollections where you might expect to find such 'traces', for example in the 18<sup>th</sup> century portrait collection. And also to search for the work of artists whom we knew had worked in one of the former Dutch colonies. We also checked the old inventory cards: our collection was digitised early, in the 1980's, and data entry typists had to work lean and mean and didn't take over all the information. The inventory cards often included additional information about the positions that a historical person had held, with which organisations, and in what period they had served. Along the way, it became clear that just looking while working in the storage rooms brought to light new 'findings' as well.

### Examples

Titles and descriptions usually don't give us a clue regarding what is really depicted or who, besides the name, the person in a portrait was. Descriptions are usually short and concentrate on the composition of the figures in the portrait. Persons of African descent are seldom mentioned in 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> century portraits, let alone individualised. Below I present the former descriptions of three women's portraits in our collection that illustrate this, in which I emphasise in italics the way the person next to the white women was described.

Adriana Wilhelmina Burlamacchi, portrayed by Marcus Lodovicus Antonius Clifford in 1730 (fig. 1) was described as: "Sitting to the right. Brown-yellow silk dress, red overdress, white half-length sleeves. *Negro boy in white-red striped coat and a silver collar. Carries a basket with flowers.* Background: park with statue of Mercury."



**Figure 1.**  
**Marcus Lodovicus Antonius Clifford (1670/75-1738),**  
***Adriana Wilhelmina Burlamacchi (1684-1760)***  
***with a servant, 1730***  
**Oil on canvas, 132 x 98 cm**  
**Object number LM03297**  
**Cultural Heritage Agency, Amersfoort**  
Photo: Margareta Svensson



Emilia van Nassau, wife of Thomas Butler, Duke of Ossory, 1655, portrayed by an unknown painter around 1655 (fig. 2), was described as: “A woman with blond curly hair and feathers in her hair, in a black and green dress with large white sleeves, she has one hand on the table on which stands a box with jewels, on the left a person in an orange coat, bending towards the woman.”

**Figure 2.**  
Anonymous, *Emilia van Nassau-Beverweerd (1635-1688) with a servant*, c. 1655  
Oil on canvas, 74,5 x 58 cm  
Object number C277  
Cultural Heritage Agency, Amersfoort



Whereas in the description of the Portrait of Anna de Bye, wife of Jacob van den Steen, portrayed by Nicolaes van Ravesteyn around 1690-1712 (fig. 3), the black boy was not mentioned at all.

**Figure 3.**  
Nicolaes van Ravesteyn (1661-1750), *Portrait of a woman, possibly Anna de Bye (1636-1713), with a servant*, 1690-1712  
Oil on canvas, 85 x 74 cm  
Object number C2014  
Cultural Heritage Agency, Amersfoort



**Figure 4.**  
Anonymous, *Sugar casters*, c. 1700-1720  
Porcelain, silver, h. 17 cm  
Object number AB1573-A-B  
Cultural Heritage Agency, on permanent loan to Zeeuws Museum, Middelburg

Sugar casters (fig. 4)  
These early 18<sup>th</sup> century sugar casters are an example of objects that have a direct connection to slavery and colonialism. In the collection registration they are described in an art-historical way, mentioning that they are made of Chinese porcelain from the Qing Dynasty period. The technique is described as glazed and decorated with an underglaze of blue on white. The form and the decorations are detailed, as well as the silver knob. The

fact that the sugar that was used in these casters came from plantations in the colonies where enslaved people worked in inhuman circumstances – there is no mention of that in our inventories.

When we show these objects in exhibitions or include them in our publications, we don't want to ignore this important part of history they represent. By telling also this story, we include other perspectives and add extra layers of meaning to the object. By putting it in a broader context, we enrich the history of this object and listen to its story.

### **Eye-opener**

For the team this project was an eye-opener: it was educational to search and question the collection from a perspective other than the art-historical one. The project also contributed to a broader awareness of topics that we actually know very little about. It led other colleagues not directly involved to also contribute and follow the project enthusiastically. For example, a preservation staff member pointed out to us the fittings of a 17<sup>th</sup> century china cabinet showing a figure with a feather headdress (fig. 5), that would otherwise not have been associated with the pilot study.



**Figure 5.**  
**China cabinet, detail of the fittings, c. 1700**  
**Object number NK253**  
**Cultural Heritage Agency, Amersfoort**  
*Photo: Margareta Svensson*

### **Publications of the project**

#### ***Subcollection of the findings***

This pilot research project, using the list of search terms, looking into subcollections and checking inventory cards, brought to light some 1900 findings. This was raw material that had to be further analysed to see whether the objects really were connected to slavery or colonial history. To share our approach and findings we produced several publications. The almost 1900 findings were published on the website of the so-called *Collectie Nederland*<sup>2</sup>. This website of the Cultural Heritage Agency is an accumulation of more than 170 Dutch collections (not only State collections) which are also included in the Europeana collections online. The objects found in our project were gathered in what you might call a subcollection<sup>3</sup>. This is still work in progress: the second and ongoing project is to analyse the objects and judge whether they really belong in this selection. In the meantime, they have already been reduced to around 1500 items.

To make these objects more accessible, the collection registration has to be adjusted with new key words and search terms, and new information has to be added. To do this, initial deeper research is necessary, the results of which have to be entered in the database in a consistent way. This of course is the real handwork in a museum, it has to be done precisely and it takes



time. In this way, we enrich the information about the collection. New connections become visible, networks of people who were active in colonial structures come to the surface.

By publishing these findings online we hope that researchers, students, volunteers and others feel invited to do further research on the objects.

### ***Report and virtual exhibition in an e-magazine***

To share our approach and findings we published a report in the format of an e-magazine about how our research went, how we were advised, and included the long list of search terms that we used<sup>4</sup>. We also presented a 'virtual exhibition' of 25 objects that are representative of the many 'discoveries' in the collection. For a theme like this, it is valuable to adopt multiple viewpoints and look at your objects or have them looked at from various perspectives. To achieve this, each of the 25 objects in this publication was described by three different authors, from inside and outside the Cultural Heritage Agency. A total of 31 curators, specialists, and people from various backgrounds, both young and not so young, contributed. The assignment had an open description: write a piece about this object from your own viewpoint and knowledge. With their knowledge, ideas, and feelings, they added new layers and meanings to the objects, giving a voice to these long silent witnesses from the past. The results are unexpected and sometimes confrontational. They offer new insights and are often cause for reflection. This publication was translated into English to make our results internationally available as well<sup>5</sup>.

### ***A guide for museums***

From the museum field, and based on our experiences described above, we were requested to write a guide for museums and other types of institutions with collections on how to tackle such an investigation into collections<sup>6</sup>. We certainly don't own the truth and our approach is not the only way forward – each museum has its own specific history and collections. Yet starting this research always gives results, even if one initially thinks that nothing can be found. It helps raise awareness and look at collections in a different light, and it offers opportunities to connect with other communities. The many examples in this guide - which we very recently published - are illustrative, and the list of Dutch former colonies and trading posts, as well as the many search terms, can be eye-opening.

### ***A pilot project on provenance research***

Another recent pilot project which is still ongoing while writing this article, is a provenance research regarding six 'colonial' objects. We are aware that in our collections we may have objects that were unlawfully obtained or that are of great importance for the country of origin. Provenance research should bring to light the history of how these objects were acquired. It would as well provide all the information on the object in case of a possible request of restitution. The Dutch Council for Culture wrote an advice for the Minister of Education, Culture and Science on the restitution of colonial objects<sup>7</sup>. This advice includes many important recommendations, starting with the recognition that during the colonial period an injustice was done and that it is necessary to rectify it. Among the recommendations was the urgency to unconditionally return the objects that former colonised countries lost involuntarily, and to collaborate with these source countries. The advice was well received by the Ministry. However, since we currently have an outgoing government, it has not yet been translated into official policy.

In anticipation of a possible policy based on this advice of the Council of Culture, the Cultural Heritage Agency decided to carry out a pilot project. What is the provenance of objects in our collection, were they unlawfully obtained or are they of great importance to source countries? Our collection is an art collection and could therefore be representative of many museum collections, contrary to the ethnographic museums that are already dealing more intensely with the provenance of their collections. They have large collections and have worked



---

internationally for a long time. Other museums, especially the smaller ones, might have a few objects with a colonial history. They lack the experience and staff to do research on an international level. What would it mean for them to do provenance research?

Thus we decided to select six objects in our collection that might be 'colonial' to find out what it actually means for a museum if a request might come to do research on the provenance of objects from a colonial context. What happens if you start such a research? How much time does it take? Is the collection information sufficient? What does it mean to work internationally?

We asked independent specialists and researchers to do provenance research and position the object in the context of the country of origin and of comparable objects in Dutch museum collections. We assigned them 40 hours of research time, and if there were enough leads to find more information, they could add another maximum of 40 hours. 20 extra hours were designated for keeping a logbook and writing the report with the results. Important to mention that 'no' is an answer as well, in cases where nothing could be found. For this project, we hired six Dutch researchers and two researchers in countries of origin: in Indonesia and in DR Congo. It should be added that it was not possible to find specialists for each field of expertise. For several objects we asked provenance researchers or 'just good researchers'. To find them in the countries of origin had to be done via via, activating various networks.

The term 'colonial' is not always applicable. Take, for instance, a mask from Papua New Guinea that came into our collection together with the works of a Dutch painter: was it dated to the 19<sup>th</sup> century and therefore colonial and maybe taken illegally? Through our research, we learnt that it was made for the tourist market, and entered the Netherlands in the 1950's or 1960's.

Our project also made clear that we first ought to do more research ourselves about our collections, before we can ask a counterpart in the country of origin to support provenance research, as another example - an ivory sacrifice bowl from 'Asia' - shows. Which country in Asia does it come from?

A really collaborative research was done about a cup from the Kuba Kingdom in what is today the Democratic Republic of the Congo. Via ICOM's network, it was possible to find a researcher from the National Museum in Kinshasa who could do the research there. He travelled by airplane and on the back of a motorcycle to interview members of the Kuba notability and had an active and fruitful exchange of information with the researcher in the Netherlands. The same goes for the two researchers who focused on four cannons from Indonesia, although internet connections were not always stable. On the other hand, a collaboration with another African country did not work out.

This pilot research shows us many things. We should start by doing research ourselves, to know more about the origin of objects in collections in the Netherlands. It is necessary to find researchers. Working together with counterparts in countries of origin can be a pleasure but also very challenging. What is the quality we expect from a research, from a report, and how do we weigh in information derived from oral history? All these questions reflect on ourselves as well: what is the value of our working method, our archival research, our style of reporting? This pilot project is a success in the sense that it gives us many insights, and it was appreciated immensely by the researchers. The next steps are to write an overall report and turn it into an advice for the policy makers. It is clear that many steps are required to start a research project, that the research itself is specialist work and that the collaboration with the country of origin can be very fruitful. Evidently this all takes time. It is worth it, however, in order to know our collections better and to make the information accessible and available to our colleagues in the source countries. Both for the collection and for the museum staff, this research is relevant, inspiring and enriching. Ultimately, building this kind of experience can help us in our work to do preparatory research for the possible return of objects taken in situations of injustice to their countries of origin. ♦

## NOTES

- <sup>1</sup> *Slavery. Ten true stories*, Rijksmuseum Amsterdam, [Slavery - Rijksmuseum](#).
- <sup>2</sup> [Collectie Nederland: Musea, Monumenten en Archeologie](#).
- <sup>3</sup> 'Sporen van slavernij en koloniaal verleden in de Rijkscollectie RCE', [Collectie Nederland: Musea, Monumenten en Archeologie](#).
- <sup>4</sup> H. Pennock and S. Vermaat (eds.), *Sporen van slavernij en koloniaal verleden*, Cultural Heritage Agency of the Netherlands, 2020 (1st ed. 2019) [Sporen van slavernij en koloniaal verleden - editie 2 | & \(cultureelerfgoed.nl\)](#).
- <sup>5</sup> H. Pennock and S. Vermaat (eds.), *Traces of slavery and colonial history in the art collection*, Cultural Heritage Agency of the Netherlands, 2020 (1st ed. 2019) [Traces of Slavery and Colonial History in the Art Collection - edition 2 | Publication | Cultural Heritage Agency \(cultureelerfgoed.nl\)](#).
- <sup>6</sup> H. Pennock and S. Vermaat (eds.), *Onderzoek naar sporen van slavernij en het koloniale verleden in de collectieregistratie. Een handreiking*, Cultural Heritage Agency of the Netherlands, 2021 [Handreiking 'Onderzoek naar sporen van slavernij en het koloniale verleden in de collectieregistratie' | Publicatie | Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed](#).
- <sup>7</sup> Advisory Committee on the National Policy Framework for Colonial Collections, *Colonial collection. A recognition of injustice. Guidance on the way forward for colonial collections*, Council for Culture, 2021 [Colonial Collection and a Recognition of Injustice | Advies | Raad voor Cultuur](#).



## A través del espejo. Repensar las colecciones del Museo Nacional de Antropología (Madrid, Spain)

Pérez Armiño  
*Museo Nacional de Antropología*



*Since its creation in 1875, the Museo Nacional de Antropología (Madrid, Spain) has changed. The old anatomical museum became, in the 1940s, a colonial museum. Its aim was to pay homage to Spain's colonial history. Now that this phase has passed, the museum has renewed its aims and objectives. It has also begun a process of redefining its collections. The current museum understands its social role in the service of a diverse and plural society. It is a tool for understanding the present social complexity and its future challenges.*

La antropología española ha sufrido un desarrollo desigual desde prácticamente mediados del siglo XIX a la actualidad, en cierto modo lastrado por las peculiaridades sociopolíticas y económicas que han determinado la historia reciente del país. Esta situación, por supuesto, ha encontrado eco en el Museo Nacional de Antropología. La institución, con más de ciento cuarenta años de historia, ha transitado por muy diferentes momentos, en ocasiones decididos por circunstancias ajenas. Sin embargo, su actualidad es muy distinta, y ha sabido adaptarse a los modernos parámetros, que rigen tanto en la antropología contemporánea como en el panorama museístico nacional e internacional.

Es imposible comprender la actualidad del museo si no echamos la vista atrás en el tiempo y analizamos la historia de la institución a lo largo de este casi siglo y medio de existencia. Pero, además, es fundamental establecer las líneas que han guiado la formación de las colecciones. Estos factores, obligatoriamente, descansan y se entrecruzan con los contextos sociales, culturales, ideológicos, incluso políticos, que han ayudado a escribir la historia del siglo XX español.

Analizados de forma somera todos estos elementos, se podrá comprender mejor el papel del Museo Nacional de Antropología y su relación con la sociedad española del siglo XXI, qué retos debe afrontar y cómo debe interpretar las colecciones que custodia para ofrecer un servicio social y cultural de calidad y, ante todo, provechoso para nuestro entorno.

## Primera parte: una historia de la institución



Parece que el único elemento inmutable en la historia del Museo Nacional de Antropología ha sido su arquitectura, su sede. Pero, incluso, esta afirmación habría que matizarla. El edificio, construido exprofeso por el marqués de Cubas por encargo del fundador del museo, el Dr. Velasco, ha sufrido modificaciones internas destinadas a mejorar la presentación de las colecciones (Romero de Tejada, 1988). Pero en esencia, el inmueble sigue ofreciendo su aspecto de templo neoclásico, enfrentado a una de las estaciones de mayor tráfico ferroviario del país, Atocha. Más allá del edificio, el museo, cuyo lema luce en su portada «*Nosce Te Ipsum*» o «Conócete a ti mismo», ha cambiado su denominación en varias ocasiones, tantas como sus fines y objetivos, pero siempre tomando como pilar central el conocimiento del ser humano.

Tradicionalmente, la historia del museo<sup>1</sup> se establece en cuatro periodos, determinados por su titularidad y, evidentemente, por sus planteamientos y objetivos (Romero de Tejada, 1992). Sin embargo, voy a plantear una distinción más sistemática, apostando por dividir la historia del museo en dos grandes momentos, con sus respectivos hitos cronológicos.

El museo es creado en 1875, por la iniciativa particular de un médico segoviano, el Dr. Velasco (Sánchez Gómez, 2014). Desde entonces, el museo ha transitado por dos etapas diferenciadas. La primera de ellas podemos prolongarla desde el momento de creación hasta 1940. A partir de ese año y tomando como referencia la reordenación museística establecida por las autoridades culturales de la dictadura impuesta por la guerra civil (1936 – 1939), se abre un nuevo periodo histórico, que podríamos dar por concluido en 1993. A partir de esta referencia cronológica, el museo entra en un profundo proceso de readaptación, que todavía hoy es evidente.

### Del museo naturalista a la aproximación cultural (1875 – 1940)

Los inicios de la antropología española (Aguirre Baztán, 1992), a partir de mediados del siglo XIX, se relacionan con dos formas de entender la materia: por una parte, especialmente médicos que se acercan a los nuevos estudios desde una posición eminentemente naturalista. Dentro de esta corriente, podemos incluir al fundador del museo, el Dr. Velasco. El Museo Anatómico, primera denominación del centro cuando se crea en 1875, se parece más a un antiguo gabinete



de curiosidades, donde los objetos que hoy inscribimos dentro de los parámetros de la cultura material compartían espacio con curiosidades de la naturaleza y elementos anatómicos muy dispares. Junto a esta corriente naturalista, de forma paralela, comienzan los estudios folklóricos, marcados por los diversos regionalismos y nacionalismos del país. Fruto de estos estudios, más adelante se crearía el Museo del Pueblo Español (1934), una sombra que siempre ha acompañado de una u otra forma al Museo Nacional de Antropología.

El Dr. Velasco fallece en 1882, y después de las negociaciones oportunas, el Estado adquiere el edificio y sus colecciones. En 1890 el museo se integra como sección de Antropología, Etnografía y Prehistoria del Museo Nacional de Ciencias Naturales, hasta que en 1910 pasa a convertirse en Museo de Antropología, Etnografía y Prehistoria, institución ya autónoma. En estos años, y bajo la dirección de Manuel Antón (1910 – 1929) y Francisco de las Barras de Aragón (1929 – 1939) (Ortiz García y Sánchez Gómez 1994), el museo empieza lentamente a configurarse y adquirir una personalidad propia, más acorde con los principios de la disciplina antropológica tal y como la entendemos hoy. Empieza la deriva desde las posiciones naturalistas a visiones más culturalistas.

Esta primera etapa, que se prolongaría hasta 1940 como ya hemos comentado, se caracteriza sobre todo por la forma de entender su objeto de estudio: el ser humano. Las posiciones desde las que se aborda esta tarea están más próximas a las ciencias naturales que a las disciplinas humanísticas. El ser humano es comprendido como una parte de la naturaleza bajo evidentes principios evolucionistas. Por supuesto, ese ser humano es el otro no europeo, en pie de igualdad con toda la serie de objetos de la naturaleza y curiosidades que se exponían. Casi, y llevando el paralelismo al extremo, las muestras de otras culturas ya sean asiáticas o africanas, también americanas fuera del ámbito cultural occidental, eran igualadas a las colecciones de teratología, o deformidades y rarezas anatómicas.

### **De museo colonial al museo intercultural (1940 – 1993)**

Después de la guerra civil y con la imposición de una dictadura, el nuevo Gobierno propone una reordenación de la red museística, y la creación de centros que debían rendir homenaje a las glorias españolas del pasado. Dentro de esta nueva política, el antiguo Museo de Antropología, Etnografía y Prehistoria iba a jugar un papel fundamental. Por decreto de 1940 se creaba el Museo Nacional de Etnología, que tomando como referencia la cultura material de determinados grupos extraeuropeos, debía servir de homenaje a la misión colonial española a lo largo de la historia, civilizadora y evangelizadora. Para dar testimonio de esta labor, nada más apropiado que la exposición de las culturas de aquellos pueblos a los que España había sometido a su dominación colonial (Pérez de Barradas 1947). La exposición permanente del museo, articulada en tres alturas diferentes, pretendía mostrar el desarrollo evolutivo de las sociedades humanas, desde las más primitivas pasando por las muestras de salvajismo hasta la civilización.

Como mera curiosidad, pero plena de significado, el Museo Nacional de Etnología no incluía dentro de ese desarrollo cultural ninguna evidencia referida a las poblaciones españolas. Para ello, existía un museo específico, ya creado en 1934: el Museo del Pueblo Español. Estando las dos instituciones bajo una misma dirección, mantuvieron vidas separadas. Con aperturas muy parciales, el Museo del Pueblo Español cerró sus puertas al público en 1944 mientras que el Nacional de Etnología continuaba su actividad.

En estos años se consolidó el cambio de orientación en el objeto de interés del museo, que se había ido gestando en el periodo anterior. La visión exclusivamente naturalista del ser humano da paso a una apreciación cultural, que primaba una tendencia evolucionista a la hora de presentar el desarrollo cultural de los diferentes grupos humanos. Por supuesto, en ese esquema evolucionista no tenían cabida los grandes logros civilizatorios europeos, y cualquier referencia a la cultura europea se remontaba a las evidencias prehistóricas, siempre desde la perspectiva

que descansaba en la idea de progreso acuñada a lo largo del siglo XVIII. El Museo Nacional de Etnología privilegiaba esa visión evolucionista, mostrando a otras culturas, siempre no europeas, en episodios inferiores del desarrollo evolutivo, vestigios de un pasado contemporáneo.

### **El museo de la gente como nosotros**

Antes de abordar el origen de las colecciones del museo, sí creo conveniente hacer una breve referencia a la configuración actual de los espacios del museo, que delimitan la capacidad expositiva de la institución. El museo fue adaptándose a los modernos parámetros de la antropología internacional, de forma paralela a lo que ocurría en el ámbito universitario. Administrativamente, en 1962 el museo pasa a depender de la Dirección General de Bellas Artes, y como informa en su página web, las sucesivas direcciones comienzan a abandonar la visión colonialista optando por aproximaciones de carácter universalista.

La antigua exposición de corte evolucionista da paso a la presentación de las culturas extraeuropeas de acuerdo con diferentes ámbitos geográficos, pero mostrando una clasificación transversal de su cultura material. En una aproximación horizontal, la exposición se dispone en tres plantas en torno a un patio central. En la baja, junto a un pequeño salón dedicado a los orígenes del museo del Dr. Velasco, los pasillos en torno al patio se dedican a la exposición de los objetos de culturas filipinas, relacionados con la exposición que sobre las islas tuvo lugar en el parque del Retiro en 1887. Al fondo de esta planta baja, se abre otra sala expositiva, dedicada a tres grandes religiones orientales (islamismo, budismo, hinduismo). La planta primera se dedica por entero a las culturas africanas, reservando la segunda y última a las americanas.

Además de la ordenación geográfica, se optó por una visión transversal, arquitectónicamente vertical, que favorecía una lectura comparativa sobre aspectos concretos de la cultura material de esos ámbitos geográficos concretos. Esta aproximación pretendía favorecer las interpretaciones comparativas, resaltando tanto la diversidad como aquellos elementos comunes a todos los ámbitos culturales.

Una fecha clave, y ya resaltada por la actual dirección del museo (Saez Lara, 2019) es 1993. Ese año, un Real Decreto creaba el Museo Nacional de Antropología mediante la unión del Museo del Pueblo Español y el Nacional de Etnología (Real Decreto 684/1993, de 7 de mayo, por el que se crea el Museo Nacional de Antropología, publicado el 27 de mayo en el BOE núm. 126). El nuevo centro debía ocupar el edificio del antiguo Museo Español de Arte Contemporáneo, en la Ciudad Universitaria de Madrid, mientras que la antigua sede del Dr. Velasco se dedicaría a mostrar los fondos del Museo Nacional de Reproducciones Artísticas. Interesa del proyecto destacar que, por primera vez, se creaba un centro, que, desde una perspectiva antropológica, pretendía abordar la complejidad de la sociedad española en su conjunto, en un momento de trascendentales cambios que marcarían su configuración actual. Superaba la vieja división entre un museo dedicado a los «españoles» y otro museo centrado en el análisis de las culturas «exóticas». Es cierto que el proyecto planteaba una división geográfica de las diferentes colecciones en su exposición permanente, pero al menos optaba por abordar la complejidad cultural desde un análisis antropológico riguroso y actualizado, en cierto modo muy innovador (Carretero Pérez 1994).

Sin embargo, el proyecto nunca llegó a ver la luz. Las dos instituciones mantuvieron sus respectivas sedes, trabajando de forma paralela e independiente, cada una centrada en sus respectivos ámbitos geográficos de interés. El punto final llegó en 2004, cuando se decide la creación por Real Decreto del Museo del Traje, con un Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico, que asumía los antiguos fondos del Pueblo Español (Real Decreto 120/2004, de 23 de enero, por el que se crea el Museo del Traje, Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico, publicado el 5 de febrero en el BOE núm. 31). Otro Real Decreto creaba el Museo Nacional de

Antropología, asumiendo la sede y fondos del Nacional de Etnología (Real Decreto 119/2004, de 23 de enero, por el que se reorganiza el Museo Nacional de Antropología, publicado el 5 de febrero en el BOE núm. 31). Este documento constituye la normativa fundacional de nuestro actual museo.

## Segunda parte: las colecciones, de la perspectiva colonial a la superación de límites



Al examinar las colecciones que custodia el museo percibimos más claramente su originario carácter colonial. Su gestión está condicionada por su procedencia geográfica. El núcleo fundamental está constituido por las colecciones sobre las que descansa la exposición permanente: las asiáticas, las africanas y las americanas. Junto a ellas, menores en cantidad, las colecciones de antropología física y las europeas.

### Las colecciones asiáticas: Filipinas y religiones orientales

Las colecciones asiáticas (Santos Moro 1996; Sagaste 2005) se distribuyen en la exposición permanente, como hemos visto, en dos grandes espacios: las procedentes de Filipinas, y las relacionadas con las diferentes creencias orientales.

Las colecciones filipinas se relacionan estrechamente con el sistema colonial español. A finales del siglo XIX, el antiguo imperio español se veía reducido a los territorios de Cuba, las reducidas posesiones africanas y las islas Filipinas, junto a las Marianas y las Carolinas. De acuerdo con la moda imperante a finales del XIX en toda Europa, el parque del Retiro acoge la Exposición General de las islas Filipinas en 1887. La muestra supuso la llegada a la capital de una importante colección de objetos procedentes de las Filipinas, y también de las islas Marianas y las Carolinas. Precisamente, los objetos procedentes de estos dos archipiélagos son fundamentales en la constitución de la colección de Oceanía. Además de los ejemplos de cultura material, la muestra se dotó de diferentes tipos humanos filipinos, en paralelismo con los zoos humanos tan en boga a finales del XIX en Europa. Estos objetos, finalizada la muestra, formarían el Museo y Biblioteca de Ultramar, centro que en 1908 cerraba sus puertas. Todas sus colecciones, consideradas de

carácter etnológico, fueron transferidas a la sección de Antropología, Etnografía y Prehistoria del Museo Nacional de Ciencias Naturales, hoy Nacional de Antropología.

Los objetos que hoy componen la exposición permanente de Religiones Orientales tienen su origen, en gran parte, en las colecciones de la antigua Sección IV del Museo Arqueológico Nacional (Pérez Armiño 2017). La mayoría de los objetos asiáticos procedían del antiguo Real Gabinete de Historia Natural (hoy Museo Nacional de Ciencias Naturales) o de otras procedencias. Al extinguir la sección IV en 1940 y en lo que se refiere a los fondos de procedencia asiática, aquellos relacionados con las creencias fueron destinados al entonces Museo Nacional de Etnología, mientras que los que fueron etiquetados como «artes decorativas» ingresaron en el Nacional de Artes Decorativas.

Estas colecciones, al igual que ha sucedido con las de otros ámbitos, se ha completado a lo largo del tiempo con donaciones y adquisiciones más puntuales, además de los fondos originarios del museo del Dr. Velasco.

### **Las colecciones africanas: expediciones y Museo de África**

El final del siglo XIX supone el descalabro del antiguo imperio ultramarino español: la pérdida de Filipinas y Cuba pone punto final a las aspiraciones imperiales. España solo mantiene la soberanía sobre territorios africanos, especialmente en el norte del actual Marruecos mediante la figura de un protectorado, y los territorios del África Occidental: Sidi Ifni y Sahara occidental. En el golfo de Guinea, los derechos españoles se reducen a un exiguo territorio, la isla de Fernando Poo (hoy Bioko) y los territorios de Río Muni, que en la actualidad constituyen la República de Guinea Ecuatorial. Frente a la derrota de 1898, movimientos africanistas y colonialistas defienden la aventura africana. Sin embargo, el desinterés y la falta de recursos fueron la tónica general.

La mayoría de las colecciones africanas (Santos Moro 2014) tienen esta procedencia geográfica: se trata de objetos procedentes del Magreb, especialmente de los antiguos territorios españoles de Sahara, destacando las colecciones de joyería y de cerámica. Junto a ellos, los procedentes de diferentes puntos del golfo de Guinea, recolectados con motivo de las diversas expediciones científicas que discurrieron por la región. Casi todas ellas trataban de delimitar las posibilidades económicas de los territorios, que pertenecían por derecho a España (no de hecho). En el transcurso de esas expediciones era habitual recoger muestras de la cultura material de los diferentes grupos que habitaban esos territorios, y eran trasladadas a la metrópolis.

Otro fondo importante es el procedente del antiguo Museo de África (Pérez Armiño 2020). Creado en 1946, el Museo pretendía ilustrar las formas de vida en las colonias españolas en el continente, haciendo hincapié en aquellas manifestaciones culturales llamadas a desaparecer por obra de la misión colonizadora española. Para nutrir las colecciones de este museo, el Instituto de Estudios Africanos (IDEA) organizó una expedición científica a la Guinea Española en 1948. En ella, el etnólogo Augusto Panyella realiza una importante recolección de la cultura material en la zona, que ingresaría en el Museo de África. Sus colecciones se completaron, además, con las aportadas por otras expediciones científicas y arqueológicas, tanto en el golfo de Guinea como en las posesiones norteafricanas. El Museo cerró sus puertas en 1973, siendo depositadas sus colecciones en el entonces Nacional de Etnología, hasta que son adscritas a este museo en 1984.

### **Las colecciones americanas**

Al referirnos a las colecciones de procedencia americana, creo necesario establecer un breve paréntesis. Dependiente del Ministerio de Cultura y Deporte, existe en Madrid un Museo de América específico, que trata de resaltar la estrecha relación que une a España con el continente americano. Creado en 1941, es llamativa su arquitectura, cuya obra se prolongó desde 1942



hasta su apertura en 1965, destaca su carácter historicista, rememorando la arquitectura religiosa desarrollada en el continente en época colonial, de acuerdo con la labor fundacional del museo, ensalzando la labor misionera y colonizadora de España.

En el caso de las colecciones que custodia el Museo Nacional de Antropología, su grueso es el compuesto por la adquisición del capitán Francisco Iglesias Brage, entre 1933 y 1934<sup>2</sup>, con objetos adscritos a diferentes culturas amazónicas. Fruto de donaciones posteriores y de trabajo de campo, la colección se completa con fondos no solo procedentes de la región amazónica, sino de otros ámbitos geográficos del continente. El resultado es una colección representativa en el que están presentes grupos culturales de todos los ámbitos geográficos americanos.

Junto a estos elementos fundamentales sobre los que descansa buena parte de las colecciones del museo, y como ya hemos comentado, deberíamos añadir las procedentes de diferentes ámbitos europeos, especialmente nórdicos y orientales.

### Tercera parte. Retos de futuro



El panorama museístico actual en España, si nos referimos a los museos de temática etnográfica o antropológica, ha privilegiado una separación entre las culturas locales, las que conforman la diversidad española, y las extra peninsulares. La red museística etnográfica española es la más amplia en cuanto a número de centros. Sin embargo, la cantidad no se corresponde con una calidad muchas veces desigual. Esta proliferación de «centros etnográficos» dedicados a lo local se explica por varias razones, casi siempre relacionadas con los procesos de modernización e industrialización que sufre el país. Además, habría que tener en cuenta la peculiar organización territorial del Estado, surgida de la Constitución de 1978, hoy vigente. Cada comunidad autónoma, cada diputación y cada municipio se dotaron con un equipamiento de carácter etnográfico, dedicado a ensalzar la identidad propia.

En este prolífico panorama, sin embargo, nunca se halló la solución para la creación de un museo destinado a explorar la identidad o identidades españolas. El Museo del Pueblo Español siempre se convirtió en un proyecto frustrado y hoy está condenado a luchar contra su olvido.

Por su parte, el Museo Nacional de Antropología dedica su esfuerzo a la exposición de las culturas foráneas, tomando como referencia tres ejes fundamentales: Asia, América y África. Sobre este pilar ha descansado las diferentes formas de presentación de las colecciones. Tomando como referencia la creación del Museo Nacional de Etnología en 1940, se privilegió una exposición evolucionista clásica, partiendo desde el salvajismo hasta la civilización, transitando por la barbarie. Los diferentes grupos culturales eran presentados de acuerdo con esta clasificación. Esta postura museológica contrastaba, paradójicamente, con las posturas teóricas de sus promotores, abiertamente contrarias a un evolucionismo, que consideraban atacaba los principios fundamentales sobre los que descansaba el régimen franquista. Con la llegada de la democracia, se inicia un proceso de transición, que encuentra su relato expositivo en el abandono de la presentación evolucionista en favor de una muestra, que toma como referencia la distribución geográfica de las culturas materiales que conserva el museo.

Los problemas actuales de los museos antropológicos son también comunes al Nacional de Antropología. El museo custodia una colección en ocasiones descontextualizada. Los objetos pertenecen a un momento cronológico concreto y un ámbito geográfico específico. Tratando de retratar formas de vida de culturas exóticas, son objetos que forman parte de una referencia pasada, en la mayor parte de los casos inexistente. Las soluciones habituales a esta problemática transitan entre las presentaciones esteticistas y las descontextualizadas. En el museo, se ha optado por una reinterpretación de los objetos, entendidos como mediadores que no solo establecen una referencia con formas culturales pretéritas y lejanas, sino que pueden convertirse en vehículo de lecturas que nos relacionen con problemáticas actuales y presentes en la sociedad global.

La actual disposición de la exposición permanente, a falta de una revisión conceptual que tome forma en un nuevo proyecto expositivo, contrasta con una activa política de exposiciones temporales. El museo dispone de tres salas de temporales, que se han completado con otros espacios ocupados por diversas propuestas. A día de hoy, no son extrañas las exposiciones que se insertan en el discurso de la permanente, favoreciendo lecturas alternativas de las colecciones y acercando al público a la realidad actual de los diferentes contextos geográficos tratados. Además, el espacio central en torno al que se articulan la permanente se ha convertido en un espacio multifuncional, que acoge diversas actividades y exposiciones, tanto individuales como en relación con las salas temporales. Incluso, el museo ha salido más allá de sus muros, ocupando los espacios exteriores mediante recursos expositivos en las vallas que rodean el edificio y las fachadas.

El programa de exposiciones temporales es la base de buena parte de la actividad pública del museo. Las muestras temporales se dividen en dos tipos (Sáez Lara 2016): las denominadas «con voz propia» y las que se engloban dentro del programa «Personas que migran, Objetos que migran» (Sáez Lara 2016 y 2019).

Dentro de las primeras, y por no extenderme, me referiré a unos pocos ejemplos concretos entre las muchas organizadas hasta el momento. Se trata de exposiciones en las que, de una manera u otra, se invita a reflexionar a miembros de las comunidades representadas en el museo. La propuesta suele tomar forma en la presentación de la obra de algún artista, en diálogo con los objetos de la colección que representan su ámbito cultural de referencia, y que ha transitado desde los territorios de Australia («Jarracharra. Viento de la estación seca. Arte textil de la Tierra de Arnhem (Australia)», celebrada en 2020) hasta las regiones árticas de Canadá («Los colores del ártico: arte y cultura inuit», en 2016)<sup>3</sup>.

El 1 de octubre de 2015 se inauguró «Tigua: arte desde el centro del mundo», exposición que se prolongó hasta el 21 de febrero de 2016. El arte de Tigua, como informa la página web del museo<sup>4</sup>, se desarrolla a partir de los años setenta del siglo XX en las comunidades kichwa de esta región ecuatoriana. Las pinturas sobre la piel de los tambores fueron trasladadas a la pintura sobre caballete, destacando la representación de escenas festivas religiosas. La exposición, formada por cuadros de este personal estilo, contó con la activa participación de Alfredo Toaquiza, uno de sus

artistas más reconocidos en la actualidad.

Desde el 23 de junio y hasta el 15 de octubre de 2017 el museo expuso «Fernando Nguema y su universo fang: raíces y palabras del bosque guineano»<sup>5</sup>. Fernando Nguema fue un reconocido escultor ecuatoguineano, fallecido en 2008. Con la colaboración de la Agencia Española de Cooperación Internacional y bajo el comisariado de uno de los mejores conocedores y amigos del escultor, Kike León, la exposición puso en diálogo la obra del artista con la colección del museo adscrita a la cultura fang. En una primera sala se recreó el ambiente de un gabinete colonial, con objetos que explicaban aspectos concretos de la cultura fang. En la segunda sala, y a modo de galería artística, se presentó la obra de Nguema.

Estas exposiciones se programan dentro de ciclos más amplios. En estos últimos años, el museo se ha embarcado en un ciclo que celebra el 500 aniversario de la primera vuelta al mundo, realizada por Magallanes y Elcano. Dentro del ciclo «Démole la vuelta al mundo», se han programado exposiciones que toman como referencia las escalas geográficas en ese primer trayecto de circunnavegación, ofreciendo un panorama sobre esos enclaves geográficos, abordando su pasado, pero haciendo hincapié en su complejidad cultural actual. El ciclo comenzó el 22 de noviembre de 2020 con «Rio Somos Nós!»<sup>6</sup>, sobre la experiencia de los museos comunitarios en Brasil y el giro decolonial. La actual exposición, inaugurada el 17 de noviembre, se ha dedicado a las islas Marianas y Guam<sup>7</sup>, antiguas colonias españolas. La muestra describe el poblamiento de la isla, el proceso de colonización y su actualidad. Además de la también celebrada sobre el estrecho de Magallanes, se prevé una en torno a Filipinas, otra sobre las islas Molucas, y una última sobre Cabo Verde, en este caso abordando el proceso migratorio que llevó a cientos de caboverdianos a las cuencas mineras del norte de la provincia de León, en los años setenta y ochenta del siglo XX, una de las primeras experiencias migratorias que tuvo como destino España.

Hasta el momento se han celebrado dos ediciones de «Personas que migran, objetos que migran» (Soguero Mambrilla 2016). La actividad invita a comunidades inmigrantes en Madrid a participar en la vida del museo, mediante la programación de una exposición en la que desarrollan todo el proceso migratorio que han vivido y la adaptación en España. Cada una de estas actividades implica el contacto con asociaciones y agrupaciones de inmigrantes, que se integran en la vida del museo y conocen su funcionamiento. En estrecha colaboración con los técnicos del museo, desarrollan un proyecto expositivo, totalmente comisariado por los participantes. Como se explica en la página web de la institución, se trata de un «proyecto colaborativo... donde deciden qué ha de ser el museo y cómo puede servirles para obtener visibilidad y respeto hacia sus valores y su cultura». La primera edición contó con la participación de asociaciones ecuatorianas<sup>8</sup> (con su exposición del 2 de diciembre de 2015 al 28 de febrero de 2018) y la segunda se centró en los colectivos senegaleses<sup>9</sup> (del 23 de noviembre de 2018 al 10 de marzo de 2019).

## Conclusión

El Museo Nacional de Antropología enfrenta retos de futuro comunes a otras instituciones de similar temática. Este futuro pasa por una necesaria revisión conceptual del discurso expositivo central, de la muestra permanente. Sin embargo, la complejidad específica de las colecciones que custodia, a la vez que dificulta el propósito lo convierte en un reto de sumo interés, y una oportunidad profesional única. El museo no vive ajeno a las problemáticas actuales, que ya se muestran en su aspecto más global. Buena muestra de ello ya no son solo las exposiciones o actividades que, por ejemplo, toman como referencia los Objetivos de Desarrollo Sostenible; el museo, incluso, ha adoptado una carta de compromiso medioambiental<sup>10</sup>, que se recomienda de obligado cumplimiento, mediante la fijación de una serie de objetivos. Este compromiso es buena muestra de la perspectiva de futuro que afronta el museo, comprometido y consciente de su capacidad para explorar diferentes formas de vivir mejor un futuro cada vez más incierto. ♦

**BIBLIOGRAFIA**

AGUIRRE BAZTÁN, Ángel

(1992): *Historia de la antropología española*. Barcelona: Boixareu Universitaria

CARRETERO PÉREZ, Andrés

(1994): «El Museo Nacional de Antropología: nos/otros», *Anales del Museo Nacional de Antropología*, I, pp. 209 - 250

ROMERO DE TEJADA, Pilar

(1988): «Evolución del uso del espacio en los museos: las tres etapas del Museo Nacional de Etnología de Madrid», *Actas del Congreso del ICOM*, s.n., pp. 73 - 89

(1992): *Un templo a la ciencia. La historia del Museo Nacional de Etnología*. Madrid: Ministerio de Cultura

ORTIZ GARCÍA, Carmen y SÁNCHEZ GÓMEZ, Luis Ángel

(1994): *Diccionario histórico de la antropología española*. Madrid: CSIC, Departamento de Antropología de España y América

PÉREZ ARMIÑO, Luis

(2017): «El Museo Nacional de Antropología: de los orígenes a una perspectiva intercultural», Rodrigo del Blanco, Javier (Ed.): *La Exposición Histórica - Natural y Etnográfica de 1893*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 279 - 293

(2020): «El Museo de África. Historia en blanco y negro», Arnaldo, Francisco Javier, Herrero, Alicia y Di Paola, Modesta (Coord.): *Historia de los museos, historia de la museología: España, Portugal, América*. Gijón: Ed. Trea, 355 - 360

PÉREZ DE BARRADAS, José et al.

(1947): *Guía del Museo Etnológico*. CSIC, Instituto Bernardino de Sahagún

SÁEZ LARA, Fernando

(2016): «Una nueva finalidad social para el Museo Nacional de Antropología: el reconocimiento de las comunidades de migrantes y su riqueza cultural», *Anales del Museo Nacional de Antropología*, XVIII, pp. 169 - 183.

(2019): «Museos y antropología: ¿hacia dónde deberíamos ir y cómo deberíamos ser? Retos para el Museo Nacional de Antropología», *Revista del Comité Español de ICOM*, nº16. *Museos: ¿almacén de coloniales? Lecturas de lo ajeno en museos propios*, pp. 24 - 33

SÁNCHEZ GÓMEZ, Luis Ángel

(2014): «El museo antropológico del doctor Velasco (anatomía de una obsesión)», *Anales del Museo Nacional de Antropología*, XVI, pp. 265 - 297

SAGASTE, Delia

(2005): «Oriente en Madrid: las colecciones asiáticas del Museo Nacional de Artes Decorativas y del Museo Nacional de Antropología. Estado de la cuestión», *Artígrama*, 20, pp. 473 - 485

SANTOS MORO, Francisco

(1996): «Asia en las colecciones de un museo», *Anales del Museo Nacional de Antropología*, III, pp. 299 - 319

(2014): «Las formas de representación del africano en el Museo Nacional de Antropología», *Anales del Museo Nacional de Antropología*, 16, pp. 234 - 263

SOGUERO MAMBRILLA, Belén

(2016): «Personas que migran, objetos que migran... desde Ecuador», *Anales del Museo Nacional de Antropología*, XVIII, pp. 142 - 168.

**NOTAS**

<sup>1</sup> Página web del Museo Nacional de Antropología: <https://www.culturaydeporte.gob.es/mnantropologia/museo/historia.html>

<sup>2</sup> Información facilitada por la página web de la institución, <https://www.culturaydeporte.gob.es/mnantropologia/fondos/fondos-museogr-ficos-y-documentales/nuestra-coleccion/america.html>

<sup>3</sup> El histórico de las exposiciones temporales celebradas en el museo puede consultarse en <https://www.culturaydeporte.gob.es/mnantropologia/actividades/exposiciones-temporales/historico.html>

<sup>4</sup> <https://www.culturaydeporte.gob.es/mnantropologia/actividades/exposiciones-temporales/historico/2015/tigua.html>

<sup>5</sup> <https://www.culturaydeporte.gob.es/mnantropologia/actividades/exposiciones-temporales/historico/2017/fernando-anguema.html>

<sup>6</sup> <https://www.culturaydeporte.gob.es/mnantropologia/actividades/exposiciones-temporales/historico/2019/rio.html>

<sup>7</sup> <https://www.culturaydeporte.gob.es/mnantropologia/actividades/agenda/2021/bibachamoru.html>

<sup>8</sup> <https://www.culturaydeporte.gob.es/mnantropologia/actividades/exposiciones-temporales/historico/2015/personas-que-migran.html>

<sup>9</sup> <https://www.culturaydeporte.gob.es/mnantropologia/actividades/exposiciones-temporales/historico.html>

<sup>10</sup> <https://www.culturaydeporte.gob.es/mnantropologia/museo/museo/compromisomediambiental.html>



## Colecções extra-europeias: O elefante na sala que ninguém quer ver, preferindo concentrar-se em moscas

Luís Raposo  
Arqueólogo. Presidente do ICOM Europa



*Non-European collections, colonial or not, in European museums are in this paper considered as flies in a world where the truly elephants are the legal or illegal, licit or illicit traffic of antiquities and the ensuing “market”. Examples of this wide “market”, where looters and dealers, investors and collectors mix in a fairly well harmony, are given both at the international as at the national, Portuguese, levels. And a critical view is adopted on the apparent disinterest of “activists” on the real elephants and their unbalanced focus on the flies. These, the flies, meaning museums, have to make their own home work, certainly: inventory (including search on the circumstances of acquisition), community involvement, shared curatorship and open empowering narratives. They have also to consider possible situations of collections returning to the “origins” and a vademecum inquiry based on six principles is suggested for this purpose: Legality of incorporations; collecting conditions; definition of the sense of belonging; nature of the collections; identity icons uniqueness; final destination after return.*

Quase todos os museus, em todo o mundo, possuem colecções com origem exterior aos territórios que no presente delimitam os respectivos países. Compreende-se que assim seja. Primeiro porque a história, toda a história, é feita de interacções, sendo as realidades de cada presente meras acomodações, frequentemente circunstanciais, das relações de força que as originaram. Tome-se, por exemplo, os países que definem a chamada “ordem internacional” emergente das duas Grandes Guerras Mundiais do século passado e do Processo de Descolonização: quase todos, sejam antigas metrópoles imperiais e coloniais, sejam aqueles que lhes sentiram a subjugação e a colonização, constituem geometrias traçadas a régua e esquadro, nas mesas dos vencedores.

Na Europa, foi a Primeira Grande Guerra que mais reconfigurou e criou países; nos outros continentes, foi um processo lento, que remonta aos finais do século XIX e tardou quase um século. Dele se disse ser de descolonização, ou mesmo de emancipação nacional, mas em bom rigor tratou-se de conferir novo formato jurídico às antigas colónias, as quais, em muitos casos (como na América Latina, de forma chocante), mantiveram internamente as mesmas, ou até piores, relações de exploração de classe, acentuadas pela segregação étnica. Nestes termos, falar de “pós-colonialidade” no mundo contemporâneo, profundamente neo-colonial, ou constitui uma mera e ingénua ilusão, ou então uma forma que o capitalismo internacional e maximamente o das potências que nunca ocuparam extensivamente o território nas modalidades coloniais tradicionais – mas de facto construíram impérios de subjugação, com extensões tais que neles o sol nunca se põe (e não, não falamos aqui do Império Britânico, mas do imperialismo norte-americano) – encontrou para desviar as atenções, se mostrar compassivo para com os povos oprimidos em todo mundo e, do mesmo passo, aliciar os mais incautos, mascarados de “activistas”.

Ora, entre “império” e “colónia”, entre imperialismo e colonização, não é possível estabelecer fronteiras rígidas – a não ser talvez na cabeça dos ditos “activistas”, daqueles que assim se declaram como profissão de fé inconsequente, para provável salvamento das suas más consciências, pessoais, de grupo e de classe. Daqueles que aplaudem entusiasmados três parágrafos de dezanove páginas de um discurso de Emanuel Macron, perante universitários em Ouagadougou (cf. aqui: <https://www.elysee.fr/emmanuel-macron/2017/11/28/discours-demmanuel-macron-a-luniversite-de-ouagadougou>), discurso onde se usa uma vez a palavra “restituição” para mais de duas dezenas de vezes as palavras “investimento” e “fundo” financeiro, um discurso de evidente feição neo-colonial, com o rosto angélico-paternalista que o poder francês sabe bem aferroar.

Acresce a tudo o que fica dito, poderosamente incitador da circulação a grande escala, no limite mundial, de colecções originadas em áreas específicas (e em direcções muito variadas, até inversas, porque são igualmente vastas as colecções das metrópoles coloniais recolhidas em antigas colónias, hoje países independentes), acresce a natureza mesma do “ser museu”, na sua condição de respigador de memórias – uma das mais genéricas características da humanidade, ainda que com percursos históricos diversos, sendo o do primado da Razão, indutor da ciência, do universalismo e do enciclopedismo, após séculos de obscurantismo e interditos na observação do mundo, um traço distintivo europeu, onde precisamente, por entre revoluções e tomadas de bastilhas e palácios reais, foram modernamente “reinventados” os museus.

Os museus possuem, pois, colecções encontradas fora dos quintais onde se situam. Muitas delas foram “saqueadas” no passado (e nós, portugueses, sabemos bem que assim foi porque o povo nos ensinou que entre franceses e ingleses, “salve-nos deus” dado que ambos nos pilharam, como ainda hoje disso testemunham os seus museus imperiais). Outras foram “doadas” em condições de duvidosa igualdade (que o diga Cleópatra quando “ofereceu” a Augusto o obelisco que tomou acento em Roma, onde ainda se encontra). Outras foram “recolhidas” em missões religiosas ou científicas (caso dos fósseis e animais empalhados embarcados no Beagle, que o Chile hoje reclama serem devolvidos por se tratarem de tesouros nacionais). Outras ainda foram “capturadas” *manu militari*, por vezes em raids punitivos (casos famoso de grande parte dos célebres bronzes e marfins do Benim, roubados em campanha de represália, no final do século XIX). Há de tudo nos museus.

Possuindo tão desvairadas colecções, os museus não têm razões especiais de “má consciência” ou “sentimento de culpa”. Primeiro, porque nem tudo nas acumulações que guardam correspondem a trevas do passado – dão também, em muitos casos antes, testemunho de luzes desse mesmo passado, constituindo janelas abertas no sentido da melhor compreensão do outro. Depois, e principalmente, porque eles, os museus, sempre foram e sempre serão o “elo fraco” de uma cadeia que é principalmente constituída pela exploração e pela sujeição de recursos e pessoas. Por cada grama de jóia em ouro que exista num museu, quantos quilogramas do mesmo metal foram explorados pelas metrópoles coloniais? Por cada peça de marfim, quantas centenas, milhares, de defesas de elefante? Por cada objecto de tortura, quantos milhares de vidas escravizadas? Por cada máscara ritual funerária, quantos massacres? Etc. etc.

Podem ou devem os museus ser insensíveis a este tipo de peças que “queimam as mãos”, para usar a expressão de José Leite de Vasconcelos relativa a coleira de escravo encontrada escondida no forro de um armário no Carvalhal de Óbidos (hoje Bombarral) e que ele logrou incorporar no actual Museu Nacional de Arqueologia? Não, não podem e sobretudo não devem, porque nenhuma instituição social é neutra e os museus não somente o não são, como não o devem pretender ser.

Mas entendamo-nos quanto ao papel interventivo dos museus. Antes de tudo, ele deve assentar em boas práticas profissionais. Importa, como em relação a todas as colecções, que os museus e os seus profissionais executem com diligência aquilo que as casas onde trabalham e a sua própria deontologia lhes exigem: primeiro, inventariar, investigar o percurso de cada peça, e depois disponibilizar toda a informação publicamente, permitindo nomeadamente o acesso dos

investigadores à mesma e promovendo eles próprios publicações e exposições, devendo estas ser inequívocas na denúncia das alevisias cometidas no passado, quando for o caso. Nestas tarefas, os museus devem recorrer com a maior latitude possível às chamadas “tutelas partilhadas”, quer dizer, devem procurar e envolver especialistas ou simples membros das comunidades que eventualmente ainda existam e possam legitimamente ser consideradas como “representantes” dos povos que tenham produzido as colecções sob escrutínio. Devem-no fazer como em geral devem envolver na sua actividade as comunidades em que se inserem ou a que se dirigem. Pelo nosso lado, vamos mesmo mais longe, considerando que o “empoderamento” social constitui uma das principais e mais nobre missões dos museus (v., por exemplo, L. Raposo, “Empowerment as the key feature of community museums”, Brown , K E (ed.) , Davis , P (ed.) , Raposo , L (ed.) 2019, *On Community and Sustainable Museums*. V. em <https://zenodo.org/record/2646479#.YZPXXIXP1dg>). E se, a dado momento, estas comunidades “exigirem” aos museus a devolução de colecções que neles se encerram, o tema deve ser tratado com naturalidade, sem enquistamentos, ainda aqui dentro dos princípios das boas práticas museológicas, acrescidos das opções que os poderes políticos legítimos entendam adoptar e que serão sempre e fatalmente historicamente determinadas.

Chegados aqui, porque falamos principalmente de colecções extra-europeias e, dentro delas, da minoria (em Portugal, entenda-se) originada em contextos coloniais recentes (séculos XIX e XX), importaria desenvolver um pouco mais os princípios éticos (muito mais do que legais) que os museus e os seus profissionais deveriam seguir, em obediência ao seu Código Deontológico. Apresentámos em diversas publicações o que pensamos sobre a matéria (v., por exemplo, “Museus e Patrimónios Nacionais”, Público, 5 e 6.3.2004, republicado em L. Raposo *Arqueologia, Património e Museus*, pp. 404-407, Ed. Colibri, 2021) e retomamos de uma delas (v. “Museus e Patrimónios Nacionais”, *Patrimónios Contestados*, ed. Público, pp. 176-184, 2021) aquilo que propomos constituir uma espécie de *vademecum* do inquérito que nos deve orientar. Assim:

- a) **Legalidade das incorporações:** Anteriores à legislação internacional sobre a compra e venda de obras de arte ou ulteriores? Oferecidas, compradas, roubadas...? Duas situações extremas (e porque extremas igualmente claras) poderão ser consideradas neste apartado: colecções oferecidas ou adquiridas em séculos passados fora de contextos coercivos, que não se vê porque tenham de ser devolvidas “à origem” (salvo argumentos de outro tipo, a seguir indicados); e colecções roubadas depois da ordem jurídica estabelecida no âmbito do sistema das Nações Unidas, que devem ser imediatamente devolvidas.
- b) **Condições da recolha:** Missão científica? Campanha militar? Objectos/ colecções em uso pelos autores ou proprietários? Ao abandono? Fabricados expressamente para venda a investigadores/turistas? É óbvio que, mesmo para colecções anteriores à actual ordem jurídica internacional, se deve tratar diferentemente as que resultem de missões científicas pacíficas e sem contencioso na época em que foram realizadas e as que decorram de acções militares, máxime de “campanhas punitivas”. Mas, dito isto, onde e quando estabelecer a separação entre “colonial” e “imperial”? A história foi sempre feita de ocupações e saques. Em todo os sentidos: Conquista e Reconquista sucederam-se. Quando por exemplo as expedições napoleónicas no Egipto inventavam a egiptologia e a Egiptomania se espalhava na Europa, alimentando também as colecções dos museus, nós estávamos na mesma condição dos egípcios, ou seja, colonizados, invadidos e saqueados. O mesmo se diga em relação aos ingleses: ainda hoje colecções importantes de documentos e livros saqueados no Algarve pelo corsário Francis Drake (terror nosso, herói inglês), no final do séc. XVI, enriquecem uma biblioteca histórica em Oxford. Devemos, por princípio e sem outras considerações adicionais, exigir a devolução de tudo isso?
- c) **Definição do sentido de pertença:** são os presentes efectivos “herdeiros” dos autores originais? Todos sabemos nos países de longa continuidade histórica – e nós estamos maximamente nessa condição – que somos simultaneamente aquilo que somos e aquilo que

todos os povos antes de nós foram. Os vestígios romanos ou islâmicos que encontramos são tão nossos como os das cruzes processionais medievais. Inversamente, em alguns países árabes os testemunhos romanos são considerados como heréticos e escondidos ou até destruídos, como vimos mais chocantemente acontecer em Palmira. Dir-se-á que a destruição de bens a que outros atribuem significado é exclusivo do fundamentalismo islâmico. Nada disso. Tomemos um outro exemplo extremo, o do crânio de Kennewick (EUA), datado de há cerca de 7500 anos antes de Cristo, mas reclamado como seu por descendentes actuais de comunidades índias sem qualquer relação com essas populações iniciais da América (embora possamos dizer, afinal que todos descendemos de Adão e Eva...), originando intensa batalha jurídica que, depois de sentenças contraditórias, se consumou na retirada do museu e destruição, pelo seu enterramento. Devemos todos os que defendemos o paradigma da Luzes (de que os museus são expressão), resignarmo-nos com um regresso a épocas de Trevas, nas quais se considerava existirem interditos na perscrutação do mundo (um deles, o mais sensível, o dos corpos humanos de que nem dissecações se autorizavam) e assim admitir a destruição do que chamamos “coleções científicas” ou “de museu” (aqui um crânio, ali uma máscara destinada a queimar em nome da consumação do ritual que a tal obrigava)?

- d) Natureza das coleções:** mesmo que obtidas legalmente e ainda quando as tenhamos entendido como científicas, coloca-se a questão de poderem existir nos museus ou nos laboratórios objectos que, à luz da ética contemporânea, representam ofensas graves aos nossos padrões societários, maxime à dignidade da pessoa humana. Haveria lugar a negar a devolução à África do Sul do corpo de Sarah Baartman, a quase ofensivamente chamada “Vénus Hotentote”? Creio que não: devia mesmo ter sido devolvida e reenterrada, como foi. Mas aplicaremos o mesmo critério a todos os exemplos de humanos com deformações que inundaram as feiras e exposições positivistas europeias, os quais em alguns casos foram recolhidos em museus? E estenderemos a bitola aos teatros de ceras anatómicas de pessoas bem identificadas, ademais frequentemente “marginais” ou “vadios”? E, de patamar em patamar, chegaremos aos animais? Destruiremos, portanto, grande parte das coleções científicas guardadas nos museus de história natural?
- e) Ícones identitários:** sendo a história o que é na sua contingência, a percepção comum da mesma e a construção das mitologias de cada presente são ainda mais aleatórias. Haverá por isso sempre lugar a reclamar que algumas peças hoje em museus, ainda que legal e legitimamente obtidas, deveriam ser devolvidas “às origens”, porque constituem emblemas essenciais daqueles que as fizeram ou delas se sentem herdeiros. Um exemplo famoso: tenho para mim evidente que os Frisos do Pártenon deveriam ser devolvidos à Grécia, porque entram nesta categoria de ícones identitários nacionais (e existem hoje, além disso, todas as condições para a sua exposição e melhor fruição em belo museu situado frente à acrópole de Atenas). O mesmo diria do busto de Nefretiti, em Berlim. E ainda o mesmo diria, por exemplo, da Bíblia dos Jerónimos, se depois do saque napoleónico não tivesse sido, como foi, recuperada pelo governo português. Mas vejamos o invés: deverá Portugal exigir ao Museu Britânico a devolução da xorca de Sintra, espécime belíssimo de ourivesaria pré-histórica, adquirida por mandatário daquele museu no início do séc. XX, dado o desinteresse do governo português? Eu penso que sim, porque como todos os arqueólogos, lhe atribuo valor icónico. Mas haverá alguém mais neste país, para além de nós, que faça tal avaliação? Não há e por isso trata-se de um não-assunto. Os casos de devoluções de peças “à origem” na base de argumentos identitários, para serem levados a sério, têm de ser muito criteriosamente argumentados e realmente suportados em sentimentos colectivos e longamente sedimentados, não em activismos de circunstância.
- f) Destino final após devolução.** Dir-se-á que os museus e as sociedades das metrópoles coloniais não têm nada a ver com isto. Será assim? Se por tal se entende que não devem



exigir condições de conservação e segurança perfeitas (que nem sequer existem nos museus coloniais) e antes devem comprometer-se em ajudar a criá-las no destino, se for isto, estamos de acordo. Mas... e se o destino final não for a conservação e exposição pública? Se for o colecionismo privado e/ou a reintrodução (legal ou ilegal) no mercado de arte, como sucedeu repetidamente no passado? Pior: e se for a destruição pura e dura, em nome da consumação de rituais que tinham ficado por executar aquando da captura pelos colonialistas, assentes na sua força ou simplesmente cegos pela sua ciência?

Se tudo isto fizerem, os museus não devem ter “má-consciência” ou “sentimentos de culpas”. E poderão então com toda a legitimidade apontar aos “activistas pós-coloniais” os limites dos seus discursos e das suas pelepas.

Ora, tais limites, talvez inscientes, talvez apenas pusilânimes, talvez declaradamente manhosos, são os que justificam o título deste texto e dão corpo ao maior escândalo que a vamos assistindo, por entre a pesporrência de quem se entretém em zurzir os museus. Falamos do mercado de antiguidades internacional, onde se movimentam em cada ano somas que em certas regiões do mundo apenas são ultrapassadas pelos negócios das armas, do petróleo e das drogas (aqui incluindo o dos medicamentos). Recordemos a propósito a confissão dos jihadistas do chamado “Estado Islâmico” que, quando ocupavam a Síria, tinham como principal fonte de receita o tráfico de antiguidades obtidas em museus e em saques em sítios arqueológicos, num comércio que, devemos reconhecer, existe porque é alimentado por gente “acima de toda a suspeita” (incluindo, vergonhosamente, museus: cf. L. Raposo, “Os Pandora papers e a (des)vergonha nos museus”, *Público*, 9.10.2021), porque afinal, como em tempos também escrevemos, “Seremos sempre nós, na nossa abundância, os destinatários de todos os saques” (*Público*, 19.4.2003).

Na última década começou felizmente a ver-se alguma acção mais aguerrida, às vezes até coordenada, de países da origem de colecções postas em leilão (sendo estes, os leilões, apenas uma pequena parte de um vasto sub-mundo). Em 2013, por exemplo, quatro países latino-americanos (México, Peru, Guatemala e Costa Rica) reclamaram da Sotheby’s a anulação de um leilão a ter lugar em Paris de cerca de 300 peças de arte pré-colombiana, apresentando evidência da ilegalidade da obtenção de grande parte delas: 51 provenientes do México, 67 do Peru e 13 da Guatemala. Não tiveram sucesso: a leiloeira indicou que tinha levado “seis meses” a investigar a origem da colecção leiloada e não encontrara sinais de tráfico ilegal. Daí para cá, situações similares têm-se sucedido a alargado a todos os continentes, sejam eles África (v., por exemplo, <https://www.nytimes.com/2020/06/29/arts/design/christies-african-art-auction.html>; <https://qz.com/africa/1865162/africas-stolen-artifacts-up-for-sale-during-global-economic-crisis/>), Ásia, onde a situação é porventura e mais dramática de todas (v., por exemplo, <https://artreview.com/a-history-of-looting-in-southeast-asia-the-real-cultural-appropriation/>), e de novo e sempre a América Latina, agora com maior soma de países envolvidos nas disputas (o mais recente litígio reuniu oito países, México, Bolívia, Costa Rica, Colômbia, Equador, Guatemala, Panamá e Peru... mas sem que tivessem sucesso: v. <https://www.theartnewspaper.com/2021/09/22/german-auction-of-latin-american-antiquities-goes-ahead-but-many-works-fail-to-sell>).

A verdade é que o mundo do comércio de antiguidades não mostra sinais de abrandamento – antes utiliza em seu benefício os excessos dos ditos “activistas”, como sucedeu no mais recente caso de supostos (e muito discutíveis) descendentes dos Taino das Caraíbas, que em Manhattan protestaram contra leilão das Christy’s em Paris, neste caso validado pelo Museu do Louvre, reclamando que as peças em venda, tal como todas as que se contém em colecções de museus na Europa, nos EUA e nos próprios países latino-americanos, deveriam ser-lhe devolvidas porque “não se trata apenas de património cultural... (mas) de ídolos, que acreditamos serem seres espirituais que precisam ser alimentados, homenageados e abrigados, que acreditamos

que alguns de nossos poderes estão com eles - enterramos nossos mortos com eles. Todos eles têm imensos poderes culturais e sagrados para nós. Eles não são apenas objetos inanimados” (v. <https://www.artnews.com/art-news/news/activists-protest-christies-over-sale-of-taino-objects-these-arent-just-cultural-heritage-1234609514/>).

É de notar, todavia, que nestes combates persistentes contra os leilões de antiguidades os “activistas” contra os museus estão as mais das vezes ausentes, porque na sua sanha contra os museus desenvolvem cegueira que nem sequer lhe permite ver como não encontram respaldo nos próprios povos indígenas de origem das colecções, quando estes existem. Estes sabem distinguir o essencial do acessório, reconhecem a legitimidade do olhar “heterológico” (ou patrimonial), que eles mesmos em muitos casos têm em relação ao seu próprio passado e dispõem-se a compromissos que em certos casos passam mesmo pela “dessacralização” de colecções guardadas em museus europeus. Veja-se a propósito os rituais de “desconexão” praticados pelos “anciãos” do povo Maasai no Museu Pitt-Rivers, permitindo que peças sagradas continuem em exposição naquele museu.

Trata-se aqui de processo equivalente ao que sucedeu no passado e continua a suceder com frequência no caso das missões antropológicas, de que podemos tomar o exemplo paradigmático da colecção de máscaras dos índios Wauja do Museu Nacional de Etnologia, a que já nos referimos noutras ocasiões (v., por exemplo, “Museu: a Fénix sempre renascida”, *Al-Madan*, 2.<sup>a</sup> série, n.º 19, pp. 37-39, Almada, 2015). Cumpriam elas na origem funções essencialmente profiláticas e esconjuratórias. Uma vez usadas, deveriam ser queimadas para que os espíritos malignos fossem definitivamente vencidos. Ou seja, deveriam deixar de existir. Interpôs-se porém neste processo, o investigador, fazendo das ditas máscaras objecto de estudo através de uma ciência ocidental (a antropologia), baseada em pressupostos de racionalização do mundo, herdeiros das Luzes. Em nome desta reinvenção, conseguiu o antropólogo convencer a comunidade amazónica a fazer alguns exemplares “para investigador” (noutros casos, será “para turista”) e dar-lhes destino longínquo: um museu situado do outro lado do mar. Tratou-se de uma troca justa e aceitável para ambas as partes: o cientista, o museu e a sociedade destinatária ganharam uma colecção a que chamam património e reconfortaram-se numa maior compreensão racional da diversidade humana; os Wauja ganharam algum proveito económico uma vez que as máscaras e outras peças foram meio ofertadas, meio vendidas, e ganharam sobretudo o amor-próprio de quem vê os seus costumes e os seus objectos apreciados por forasteiros, que ainda por cima lhes pagam. No fundo, alienaram bonecos a que amputaram os olhos (noutras latitudes seriam as vestes ou as cores), assim lhes retirando também o *animus*. Se, daqui a anos ou décadas, houver descendentes daqueles Wauja que reivindiquem o regresso das máscaras, porventura para as queimar como devia ter sido feito, eles não possuirão legitimidade de pertença maior do que a do museu ocidental onde se guardam. E assim será não por razões éticas ou legais, mas porque o seu olhar será tão “de fora”, tão “heterológico” no dizer de Marc Guillaume, no fundo, tão patrimonialista como o nosso.

Como se vê, o mundo das colecções extra-europeias, mesmo somente as de origem colonial, é bem mais complexo (e interessante) do que deixa supor a agitação de superfície, que pode benignamente apenas considerar-se infantilmente impulsiva. O problema é que, dirigindo-se para a mosca deixa-se o elefante à solta. E este é o mercado do comércio de antiguidades, que passa entre os pingos da chuva e continua a florescer, não obstante a legislação internacional (mais piedosa do que outra coisa), as denúncias crescentes dos países de origem e até a acção de algumas ONGs com especiais responsabilidades na matéria. Está neste caso o ICOM, que através do seu Observatório de Tráfico Ilícito de Bens Culturais (v. <https://www.obs-traffic.museum/>) e do seu programa de “Listas Vermelhas” (v. <https://icom.museum/en/resources/red-lists/>) tem feito o que pode e conseguido obter alguns resultados, como sejam a identificação, recuperação e restituição de largos milhares de peças do Iraque, Afeganistão e Mali (só entre 2007 e 2009, por exemplo, mais de um milhar e meio de peças do Afeganistão foram detectadas nas alfândegas do Reino Unido e devolvidas ao Museu Nacional, em Kabul).

Tudo o que até aqui se disse quanto ao mercado de antiguidades internacional, à dimensão elefantídea do mesmo quando comparada com a dimensão muscídea dos museus, encontra correspondência em Portugal. Nem outra coisa seria de esperar num país europeu que deu corpo ao primeiro e também último império colonial tradicional.

As notícias sobre vastíssimas colecções de objectos trazidos das colónias, sobretudo de África e de Timor, sucedem-se e constituem somente a ponte de um iceberg de dimensão na verdade desconhecida, mas obviamente imensa, maior da do que afundou o Titanic. Não haverá porventura casa de antigo colono, dito retornado em tempos recentes, ou de militar em comissão de serviço na guerra colonial, e de suas amplas famílias, que não tenha “recordações” africanistas. E mais sofisticada e publicamente contam-se as colecções milhentas reunidas por artistas, amantes do “ultramar”, investidores ou meros especuladores. As galerias comerciais florescem: a African Arte, criada no Porto em 1998 e alargada a Lisboa em 2019, afirma-se como “a maior galeria de arte africana de Portugal, apresentando exclusivamente uma das mais diversas colecções de arte tribal e antiguidades”. Diz-se “fundada pelo visionário conhecedor e negociante de arte, Seydou Mamadou Keita”, estabelecendo “fortes relações com colecionadores e famílias de algumas das culturas mais profundamente enraizadas da África, para garantir que tenhamos acesso exclusivo às peças de trabalho mais importantes” (v. <https://www.africanartelisboa.com/>). Os leilões e vendas em “segunda mão” sucedem-se, sem especial rebulição: v. <https://artbid.pt/artbid/Leiloes/view/772>, <https://www.catawiki.com/pt/c/495-arte-africana>, <https://www.olx.pt/lazer/colecoes-antiguidades/q-arte-africana-olx/>, etc., etc.

Os jornais tecem elogios, não raro encomiásticos, aos tais artistas-colecionadores. O Pátio da Galé serviu-lhes a dado momento como placa giratória. José de Guimarães, aparece como um dos mais celebrados. Dele diz o jornal *Público* (<https://www.publico.pt/2009/07/14/culturaipilon/noticia/jose-de-guimaraes-mestico-1391662>): Não foram fáceis os primeiros tempos no continente negro deste oficial do Exército de origem minhota a quem o serviço militar em Angola, no final dos anos 60, ajudou a mudar o destino. “Ao confrontar-me com aquele novo continente, o choque cultural não podia ter sido maior”, descreve o próprio, a propósito dos primeiros dois anos ali passados. “Foi angustiante. Senti-me alheio e incapaz de entender o que quer que fosse.” O fascínio pela cultura africana só surgiu depois. Em Cabinda comprou os primeiros objectos desta colecção, uns cavalinhos de madeira sem cabeça. “Há 40 anos ninguém ligava a isto, era baratíssimo.” Hoje o seguro da exposição, que inclui 360 das mais de mil peças do acervo e várias obras da sua autoria, tem um valor de cinco milhões de euros”. E mais acrescenta o jornal: O valor acrescido provém, para José de Guimarães, da sua autenticidade: não se trata de reproduções de peças usadas em rituais mágicos de tribos já extintas ou em extinção, mas dos objectos originais utilizados nessas funções. Por isso, o artista olha com orgulho para as manchas que alguns deles ainda conservam, vestígios de sangue de animais sacrificados. O interior dos relicários que vão estar no Terreiro do Paço não se encontra vazio: lá dentro há ossos, pequenas pedras e outros objectos usados em feitiçaria. Mas afinal isto é mesmo arte? É, garante José de Guimarães, sem no entanto negar o “valor etnográfico” que o fez adquirir muitas destas peças. E acrescenta que não é à toa que o Museu do Louvre dedica seis salas à arte africana. No Pátio da Galé saltam à vista as figuras humanas revestidas a missangas, esculturas de grandes dimensões fabricadas por uma etnia com fama de gente avarenta nos Camarões, os bamileques. E também os imponentes pássaros da Costa do Marfim, um deles com mais de cem quilos. Mas se o proprietário da colecção tivesse de eleger uma entre todas escolheria algo bem mais discreto: um pequeno e tosco cavaleiro fabricado pelos Dogones do Mali - uma etnia que há quem defenda descender dos antigos egípcios -, o tronco do homem montado inclinado para trás, suspenso no ar, numa posição improvável. Pela sua raridade destaca ainda um relicário do Gabão, uma figura humana de ventre descomunal adornada com pequenos crânios de macaco. Isto tem valor estético? Sem dúvida, confirma o comissário da exposição, o antropólogo Rui Pereira, que estabelece paralelismos com a arte sacra europeia.

Atentos, os poderes públicos acorrem pressurosos em apoio desta *movida*, enterrando nela centenas ou até milhões de euros e procurando encontrar espaços, a que chamam centros culturais ou até museus. Durante o consulado de José Sócrates como primeiro-ministro pretendeu-se abrir uma “extraordinária praça pública”, onde haveria uma “bela justaposição entre a História e o futuro” – conforme então dizia (v. <https://www.publico.pt/2008/12/10/jornal/africacont-uma-extraordinaria-praca-para-a-arte-africana-vai-nascer-em-lisboa-287405>) o arquitecto britânico de origem tanzaniana David Adjaye, numa mensagem gravada na qual apresentou aquilo que se dizia ter surgido da cimeira UE-África, sendo depois apadrinhado por Sócrates e entusiasticamente desenvolvida pelo presidente da Câmara de Lisboa, António Costa. Afinal, meio milhão de euros depois, tudo se desvaneceu (tal como os fumos da canela, na expressão de Sá de Miranda, esse velho e bota-de-elástico que se cansou da corte e, pelo que diz Camões, acabou por morrer de “humores melancólicos” no seu retiro minhoto) e o projecto grandioso foi abandonado (v. [https://ionline.sapo.pt/artigo/477107/africa-cont-c-mara-de-lisboa-abandona-projecto-que-custou-meio-milhao-?seccao=Portugal\\_i](https://ionline.sapo.pt/artigo/477107/africa-cont-c-mara-de-lisboa-abandona-projecto-que-custou-meio-milhao-?seccao=Portugal_i)).

Tudo se desvaneceu? Não tanto. Houve quem aproveitasse. Informava em 2017 o *Diário de Notícias* (<https://www.dn.pt/artes/berardo-comprou-colecao-de-arte-africana-do-artista-plastico-eduardo-nery-8636827.html>): José Berardo comprou a coleção de arte africana do artista plástico Eduardo Nery (falecido poucos anos depois do projecto do Africa.cont), composta por cerca de um milhar de peças, entre as quais máscaras, esculturas, cerâmicas, e outros objetos, representando 153 etnias dos povos africanos subsaarianos. Salientam-se as máscaras e esculturas dos Camarões, Guiné Bissau, República Democrática do Congo (antigo Zaire), Costa do Marfim, Nigéria ou Guiné. Esta colecção soma-se a “uma vasta coleção de arte africana que está dispersa pelos museus privados na Bacalhoa, em Azeitão, no Underground Museum, na Anadia, ligados ao enoturismo, e na Madeira”, dizendo o comendador: “Tenho um afeto especial por África e pela cultura africana e, por isso, vou adquirindo as coleções de pessoas que dedicaram a sua vida a colecioná-la e a investigá-la.”

É certo que mesmo um comendador pode sofrer percalços (não são apenas os governos que os suportam). Em 2019, os museus de Berardo no Alentejo estavam a ir ao fundo (v. <https://www.sabado.pt/portugal/detalhe/museus-de-berardo-no-alentejo-estao-a-ir-ao-fundo>) e entre eles especialmente o de Arte Africana a situar em Estremoz. Porquê? Porque lhe faltou músculo financeiro privado, pensar-se-á. Nada disso: porque “foi chumbada a candidatura a fundos europeus, operacionalizados pela Comissão de Coordenação e Desenvolvimento Regional do Alentejo (CCDRA)... um investimento de cerca de 3,8 milhões de euros, financiados a 85% (€3,2 milhões) pelo programa Portugal 2020”. Tudo foi por água-abaixo, continuará a pensar-se. E mais uma vez, não. A verdadeira menina-dos-olhos do comendador tinha sido já inaugurada antes e está noutro lado, “nas salas húmidas e nos túneis sombrios das Caves Aliança”, naquilo que dá pelo nome de “Aliança Underground Museum”, onde se reúne um *bric-a-brac* de sete-colecções-sete, com o “objectivo de cruzar ‘a arte de fazer vinhos com a arte’ e criar uma novo tipo de oferta turística e cultural” (<https://www.publico.pt/2010/04/24/jornal/colecao-berardo-abre-museu-subterraneo--na-bairrada-onde-a-arte-convive-com-o-vinho-19261874>). Aí se amalgamam as colecções Arqueológica, Arte Etnográfica Africana, Escultura Contemporânea do Zimbabué, Minerais, Fósseis e Cerâmica das Caldas. “É um espaço com ambientes muito fortes”, “uma experiência sensorial intensa e inusitada; o espaço e as peças interagem muito bem e fazem uma apologia completa dos sentidos” (proferia Álvaro Silva, director adjunto do Museu Monte Palace, um dos quatro museus da Colecção Berardo), sendo o jornal que dá notícia mais prosaico ao dizer que “o resultado é surpreendente e desconcertante: num túnel, na penumbra, perfilam-se centenas de amostras de minerais e fósseis, alguns com mais de 20 milhões de anos; na cave dos vinhos, onde os cascos de carvalho se amontoam quase até ao tecto, foram colocados nas paredes azulejos de origem portuguesa e francesa, do século XVIII até à actualidade; na cave das aguardentes, onde o líquido espirituoso repousa em enormes barricas e tonéis, há vistosos candeeiros dourados que descem do tecto e iluminam os subterrâneos a meia-luz; na sala das



---

faianças e cerâmica, de autores como Rafael Bordalo Pinheiro e Manuel Cipriano Gomes, ouvem-se, ao longe, as garrafas de vinho a tilintar na linha de produção”.

Um verdadeiro comboio-fantasma. Um não museu, acharão alguns. Ou não, mais uma vez, porque na bíblia conselheira dos turistas, a Tripadvisor, se sucedem os elogios – incrível, fantástico, marcante, surpreendente, fascinante, sensacional, extraordinário, soberbo, espectacular, excelente... –, num florilégio de encómios em que se mistura indistintamente provas de vinho e estátuas ou máscaras rituais asiáticas e africanas, mas que os proprietários, a Bacalhoa VP, humildemente agradece. Curiosamente, ou não, ninguém aqui mostra reservas quanto à legalidade e/ou legitimidade das proveniências, muitos menos quanto a profanação de *animus* sagrados e menos ainda, claro, quanto à adequação do todo à exposição daquelas colecções. É “um excelente museu”. Ponto final.

E chegados aqui, como em qualquer estória “de moral e proveito”, talvez se perceba melhor o título do presente texto: *O elefante na sala que ninguém quer ver, preferindo concentrar-se em moscas*, que se poderia dizer procurarem ser alvejadas com carabina de caça grossa. ♦

# Webinares



Exotismo #5, 2017 | Vasco Araújo | Escultura | Sound | 100 x 50 x 50 cm

Cinzeiro em pata de antilope; capa de espingarda, porta cartuchos, chicote e livro | Antelope foot ashtray, gun cover, cartusian monk belt; whip and book.



# Webinares

## Conferências sobre Património não-europeu nos museus portugueses

Subordinadas ao tema em debate nos últimos meses, decorreram entre setembro e outubro quatro conferências on line, que estão disponíveis no facebook do ICOM Portugal.

Quatro oradores com perfis e percursos pessoais muito diversos, Marta Lourenço, João Lopes Filho, Alexandra Curvelo e Ricardo Roque, abordaram o tema do *Património não-europeu nos museus portugueses*. ♦



**ICOM** International council of museums Portugal

**PATRIMÓNIO NÃO-EUROPEU NOS MUSEUS PORTUGUESES**  
CONFERÊNCIAS

**COLEÇÕES COLONIAIS. ESBOÇO DE UM ROTEIRO PARA UM PATRIMÓNIO PARTILHADO**  
Marta Lourenço  
21 SET – 18H00

**A COLEÇÃO DE CERÂMICA DE CABO VERDE DO MUSEU DE OLARIA DE BARCELOS**  
João Lopes Filho  
7 OUT – 18H00

**A PRESENÇA DE OBJETOS DE ORIGEM ASIÁTICA EM COLEÇÕES PORTUGUESAS: ORIGENS E PROVENIÊNCIAS**  
Alexandra Curvelo  
14 OUT - 18H00

**VIVER COM O QUE RESTA: CIÊNCIAS E COLEÇÕES COLONIAIS EM PORTUGAL**  
Ricardo Roque  
21 OUT – 18H00

**EM DIRETO NO FACEBOOK**  
SETEMBRO – OUTUBRO 2021

# Publicações





## • The Value of Museums

Autor: John Falk

Ano: 2021

ISBN10 1538149214

ISBN13 9781538149218



## • Novo Mundo

Arte Contemporânea  
no tempo da pós-memória

Autor: António Pinto Ribeiro

Ano: 2021

ISBN: 9789723618648

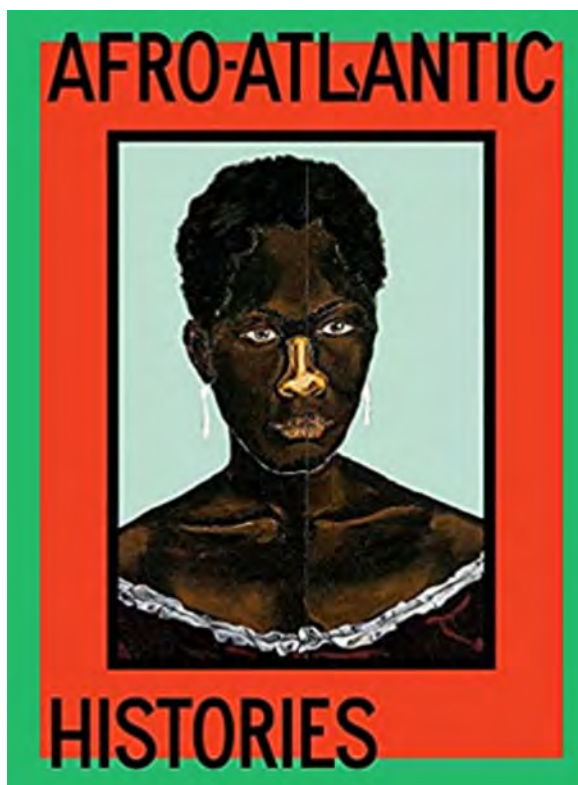
• **Afro-Atlantic Histories**

Editor:  
Adriano Pedrosa e Tomás Toledo

Autor:  
Vivian Crockett Kanitra Fletcher,  
Ayrson Heráclito, Hélio Menezes,  
Lília Moritz Schwarcz e  
Deborah Willis.

Ano: 2021

ISBN: 1636810020



**THE INFORMAL ECONOMY**  
MEASURES, CAUSES, AND CONSEQUENCES

Ceyhun Elgin

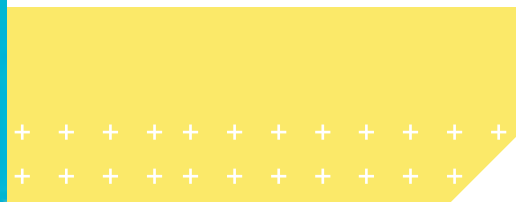


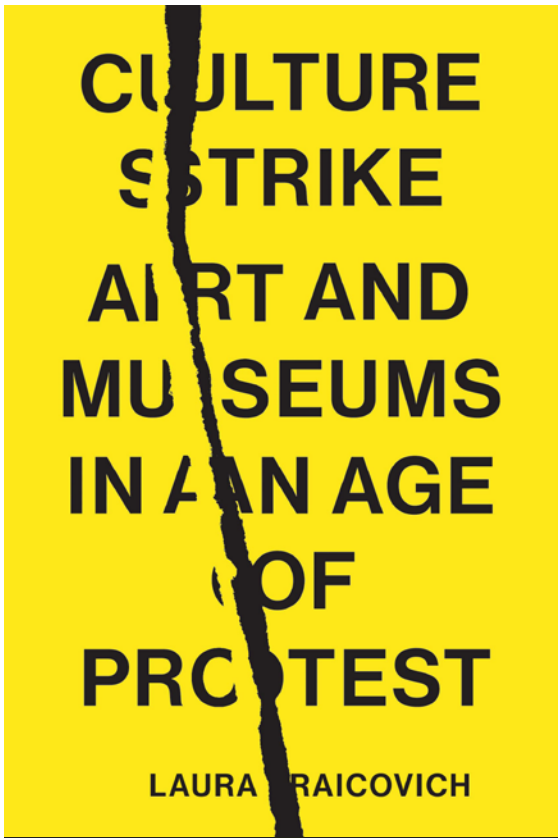
• **Museums,  
Societies and  
the Creation of Value**

Editor:  
Howard Morphy e  
Robyn McKenzie

Ano: 2021

ISBN: 9780367688486



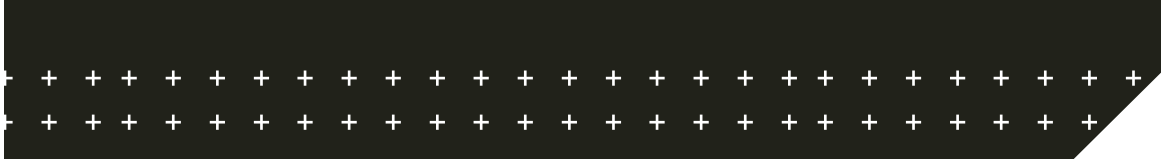


- **Culture Strike:  
Art and Museums in an  
Age of Protest**

Autor: Laura Raicovich

Ano: 2021

ISBN: 1839760508

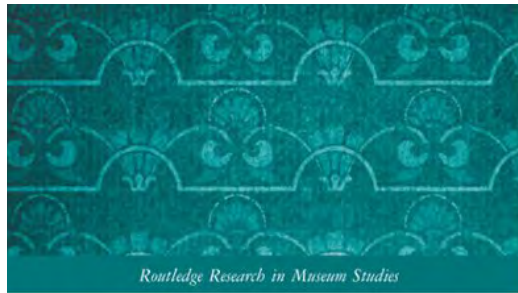


- **Revisiting the Past  
in Museums  
and at Historic Sites**

Editor: Anca I. Lasc, Andrew McClellan  
e Anne Söll

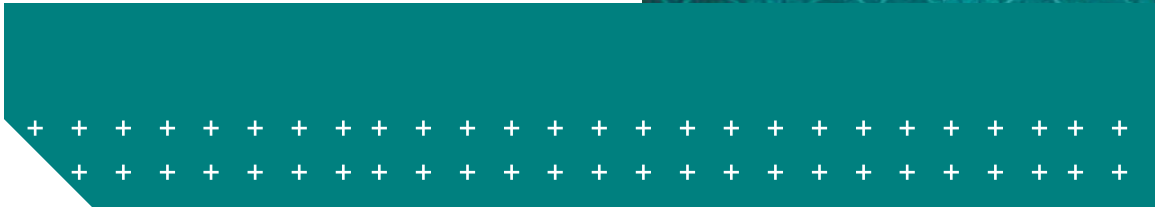
Ano: 2021

ISBN: 9780367707224



**REVISITING THE PAST IN  
MUSEUMS AND AT HISTORIC  
SITES**

Edited by  
Anca I. Lasc, Andrew McClellan and Anne Söll





## MUSEUMS, INTERNATIONAL EXHIBITIONS AND CHINA'S CULTURAL DIPLOMACY

Da Kong



### • Museums, International Exhibitions and China's Cultural Diplomacy

Autor: Da Kong

Ano: 2021

ISBN: 9780367611828

### • Designing Museum Experiences

Autor: Mark Walhimer

Ano: 2021

ISBN:13: 978-1538150467

ISBN:10: 1538150468

## Designing Museum Experiences



mark walhimer



Texto/Text: De "Pele negra, máscaras brancas" de Frantz Fanon/ by Frantz Fanon's Black skin, white masks.

Nota/Note: Todas as penas foram apanhadas no chão e/ou doadas pelo Jardim Zoológico de Lisboa/ All feathers were collected on the ground and/or donated by the Lisbon Zoo.

Texto/Text:

"... ficámos todos iguais, fizeram-nos um grupo, todos com a mesma voz, uma não voz. Perdemos a nossa origem, já não somos de nenhum lado. Pertencemos ao que eles chamam o nosso mundo."

'...we become all the same, we were made as a group, all with the same voice, a non-voice. We have lost our origin; we no longer belong anywhere. We belong to what they call our world.'



Do mesmo e do outro... #1, 2018 (On the same and the other ...) | Vasco Araújo

Penas de pássaros, caixa em madeira e metal, estrutura de metal/ Bird feathers, wooden and metal box, metal structure.

## BOLETIM ICOM PORTUGAL

*As Coleções extra-europeias*

Série III Dezembro 2021 N.º 17

