



O museu ***Eu.***
Nós *e os museus.*

O museu ***EU.***
NÓS *e os museus.*



Oliveira, caderno de campo, 2008 | Pedro Salgado
ilustração



Introdução

Andante un poco maestoso - - Allegro molto vivace¹

Sofia Marçal
Secretária da direção do ICOM Portugal



Respondendo ao desafio da Presidente do ICOM Portugal, Maria de Jesus Monge, propusemo-nos entrevistar profissionais de museus, ou que trabalhem para museus, com o intuito de dar a conhecer profissões na área da museologia. A publicação, *O museu e Eu, Nós e os museus*, não pretende ser um mero testemunho, mas sim ajudar a preparar o futuro dos profissionais de museus e, conseqüentemente, salvaguardar um património coletivo de saberes tão diversos, como os que aqui se descrevem. “O trabalho é a actividade correspondente ao artificialismo da existência humana, existência esta não necessariamente contida no eterno ciclo vital da espécie, cuja mortalidade não é compensada por este último. O trabalho produz um mundo ‘artificial’ de coisas, nitidamente diferentes de qualquer ambiente natural. Dentro das suas fronteiras habita cada vida individual, embora esse mundo se destine a sobreviver e a transcender todas as vidas individuais. A condição humana do trabalho é a mundanidade.”² Agradecemos todos estes valorosíssimos depoimentos, vivências de trabalho que se cruzam com as próprias vidas, que valorizam o homem e o seu propósito como individuo e que contribuem para o bem coletivo.

Esta publicação, está dividida em três partes, na 1^a: **Eu**, apresentam-se nove textos de entrevistas realizadas a profissionais de museus: António Alberto Fontes Martins, do Paço dos Duques de Bragança, Guimarães; Domitila Brocas, do Banco de Sementes do Museu Nacional de História Natural e da Ciência, Lisboa; Fernanda Fortunato, da Manufatura de Tapeçarias de Portalegre; Guilhermina Bento, do Museu de Mértola – Cláudio Torres; José Barata Ribeiro, do Museu Francisco Tavares Proença Júnior, Castelo Branco; Pedro Andrade, do Museu Nacional de História Natural e da Ciência, Lisboa. Ou que trabalhem para museus como é o caso de Victor Vajão, especialista em Luminotecnia, de António Viana, museógrafo e de Lília Esteves, bióloga do Laboratório José de Figueiredo, Lisboa. “Mas será que posso estar seguro? Eu estaria, caso não houvesse dúvidas agitando-se naquela escura masmorra do inesperado onde as tranquei na vã esperança de nunca mais ouvir falar nelas. Aflições, apreensões, receios de que a virtude possa ser imperfeita, a glória fantasiosa... de que a distância entre eu tal como sou e o verdadeiro eu que anseia por vir à tona, mas ainda não conseguiu, precisa ser negociada – e isso é uma exigência exorbitante.”³ A riqueza destes testemunhos, unânimes no entusiasmo e dedicação ao seu trabalho, mas também preocupados com o que se segue depois das suas aposentações, em pensar o futuro, e passar o testemunho e a sua herança de prática de conhecimento.

Na 2ª parte, *Conversa com...* considerámos oportuno incorporar as entrevistas que foram publicadas nos Boletins do ICOM Portugal, durante os três anos destes corpos sociais, de 2020 a 2023. Respetivamente, a Fernando António Baptista Pereira, Simonetta Luz Afonso, Mariano Piçarra, Natália Correia Guedes, Luís Raposo e Graça Filipe, dando o seu precioso contributo para o estudo da museologia em Portugal.

Na 3ª parte, *Nós, para memória futura*, com o mesmo desígnio optámos também por integrar os textos já publicados nos boletins do ICOM Portugal, de Natália Correia Guedes sobre o Museu Nacional do Traje e de Victor Pavão dos Santos sobre o Museu Nacional do Teatro. Era útil e importante termos o registo da história de cada museu português, fica lançado esse desafio.

Ao incluirmos trabalhos artísticos e desenhos de ilustrações científicas estamos a valorizar a interação da ciência com a arte e proporcionar a convivência de várias sensibilidades culturais. Para mantermos a coerência e o propósito desta publicação, convidámos artistas plásticos que trabalham em museus ou para museus: António Viana, João Santa-Rita, Rui Abreu, Luís Pavão e Mariano Piçarra assim como o ilustrador científico Pedro Salgado. Estes trabalhos artísticos comportam-se também como mais-valia ao possibilitar o cruzamento entre os vários profissionais de museus. Agradecemos a generosidade deste contributo, alargando o agradecimento à designer da publicação, Mariana Gaudich, que nos tem vindo a acompanhar deste o primeiro Boletim por nós editado.

Ao lermos todos estes testemunhos, podemos verificar o bem que fizeram, que fazem, e farão estas pessoas, na salvaguarda do património cultural. “Tudo aquilo que o homem trouxe ao mundo com a sua ciência e técnica, o mundo em que ele entrou como animal fraco e a que cada indivíduo da sua espécie chega sempre como cria indefesa, não parece apenas um conto de fadas, é antes o cumprimento imediato de todos – não, de quase todos – os desejos de um conto de fadas. Todos estes feitos podem ser considerados uma conquista da civilização.”⁴ O museu contemporâneo tende para a convergência e interação das actividades culturais, potenciadoras de conhecimento e conservação dos bens culturais materiais e imateriais.

Tentámos abranger com estes testemunhos profissões distintas distribuídas por museus do Norte ao Sul de Portugal, esperamos que seja o princípio de um caminho de divulgação de conhecimento de práticas museológicas e que outros testemunhos possam ser ouvidos. São as novas questões que convergem para a inclusão, sem se perder a individualidade criativa própria de cada domínio da museologia. ●

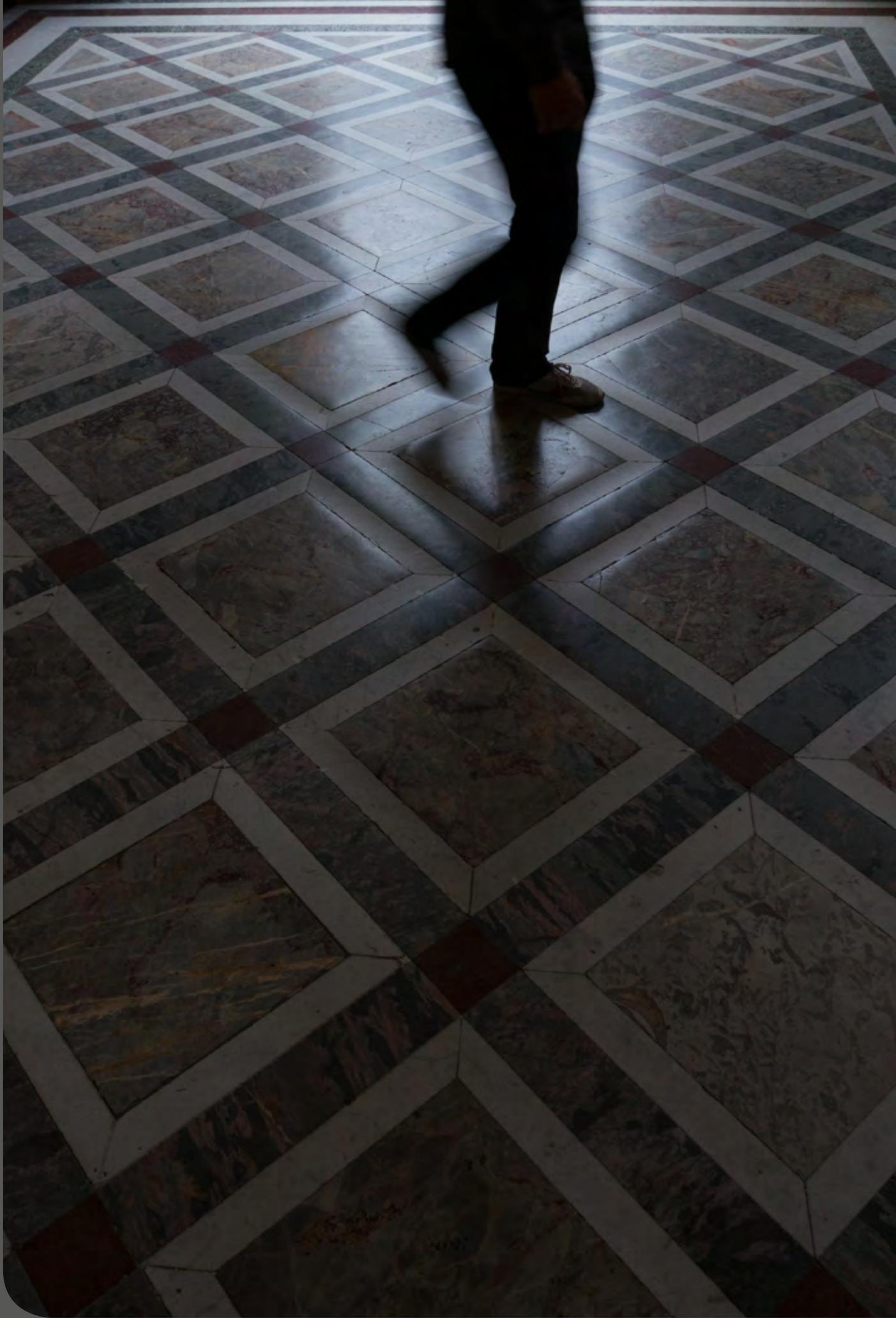
NOTAS

¹ Robert Schumann, in: *Symphonie Nr. 1 B-Dur op. 38 Frühlingssinfonie*.

² Hannah Arendt, in: *A condição Humana*, P.15

³ Zygmunt Bauman, In: *Amor líquido, sobre a fragilidade dos laços humanos*, p.26.

⁴ Sigmund Freud, in: *O mal-estar na civilização*, p.44-43.



Apresentação

Maria de Jesus Monge
Presidente da direção do ICOM Portugal



Évora, 3 de março de 2023

Os corpos sociais eleitos para as comissões nacionais do *International Council of Museums* trabalham durante três anos, habitualmente sucedidos por um segundo mandato de outros três anos. Durante esse período procuram responder às necessidades e desafios colocados pelas respectivas realidades nacionais, dentro do espaço mais amplo que é a comunidade museológica internacional. A cada novo período surgem temas e circunstâncias que moldam as iniciativas a desenvolver, tendo sempre como enquadramento pré-definido os museus e os seus profissionais.

Ao longo do ciclo de três anos, 2020-2023, durante os quais tive o privilégio de dirigir o ICOM Portugal, voltei a sentir a falta de voz que todos temos na definição de políticas e estratégias, contudo, se os que ocupam cargos de direcção ou têm um perfil mais mediático são ocasionalmente chamados a manifestar-se, a esmagadora maioria dos nossos colegas não tem oportunidade de fazer ouvir-se.

O tempo e o espaço têm vindo a adquirir novos contornos e percepções, fruto da transformação tecnológica que tomou conta do quotidiano. A Cultura em geral e o Património Cultural e Natural em particular, são chamados a garantir que não sucumbimos à homogeneização e descaracterização, estimulando o apreço pela diversidade, garante de sustentabilidade e viabilidade do ser humano, das sociedades que constrói e dos eco-sistemas em que está inserido. A missão dos museus e dos seus profissionais é serem instrumentos que garantem a variedade de diferentes seres, olhares e tempos.

Esta publicação, que reúne mais de uma dezena de vozes, é apenas um pequeno gesto, menos que um compromisso (que não podemos assumir) e só um pouco mais que uma intenção... Através destas experiências partilhadas pretendemos deixar uma via aberta para que aquela que é a nossa missão primeira – ouvir, testemunhar, dar voz, comunicar, estejamos a falar de um artefacto ou de um edifício com milhares de anos, ou ainda de uma competência que está em gestação e a dar os primeiros passos.

É aqui oportuno agradecer a todos os que durante estes três anos nos acompanharam quer nas preocupações, reflexões e intervenções, públicas ou mais reservadas, quer na publicação do Boletim do ICOM Portugal.

O trabalho entusiasmado e perseverante da Sofia Marçal deu-nos um Boletim ICOM Portugal que acolheu dezenas de vozes que partilham experiências e perspectivas, seis entrevistados que falam dos respectivos percursos nos Museus, dois textos que contam na primeira pessoa a



gênese e consolidação de dois museus nacionais. Uma palavra especial de agradecimento aos artistas – Isabel Almeida Garret, Miguel Palma, Vasco Araújo, João Paulo Serafim, Fernanda Fragateiro e Pedro Cabrita Reis, que aceitaram integrar a visão multidisciplinar e plural que procurámos trazer a todos os que trabalham e se interessam pelos Museus.

Na publicação que agora apresentamos são colegas do ofício museológico, os artistas que oferecem o seu olhar: Rui Abreu, Luís Pavão, Mariano Piçarra, Pedro Salgado, João Santa-Rita, António Viana. Achámos oportuno reunir nesta publicação as entrevistas e textos sobre os Museus Nacionais do Traje e do Teatro, porque são também vozes ‘de dentro’, reunidas incansavelmente pela Sofia Marçal ao longo destes três anos.

Estes projectos editoriais contaram com a revisão criteriosa da Isabel Maria Fernandes (Vice-presidente do ICOM Portugal) e o apoio de todos os que nestes anos integraram os corpos sociais do ICOM Portugal (David Felismino, Luís Soares, José Gameiro, Maria José Santos, Gonçalo Amaro, Joaquim Caetano, Ana Mercedes Stoffel e Mário Antas) nos quais se inclui Olinda Carvalho, sempre amável e eficiente.

Os MUSEUS somos cada UM de NÓS e são feitos de muitos, de todos os EU, entrelaçados...

No singular e no plural, na plenitude da diversidade que garantimos ao dar palco, mostrar, expôr... porque cada experiência não partilhada, cada competência não transmitida, cada memória esquecida, é uma perda irre recuperável.

Guardemos estas sementes como a Domitila, devolvamos a forma como o Pedro, e asseguremos a cor como a Fernanda, continuaremos ‘aquém do ideal’, como nos diz a Guilhermina, mas continuaremos a persegui-lo! ●



Estufa fria de Lisboa, 2020 | Luís Pavão
técnica negativo de 35 mm gelatina e prata



Índice

Introdução 5

Apresentação 8

Eu...

- O museu e Eu. Nós e os museus. 13
- *António Alberto Fontes Martins* 15
Paço dos Duques de Bragança, Guimarães
- *António Viana* 19
Artista e Museógrafo, Lisboa
- *Domitila Brocas* 22
Banco de Sementes do Museu Nacional de História Natural e da Ciência, Lisboa
- *Fernanda Fortunato* 26
Manufatura de Tapeçarias de Portalegre, Portalegre
- *Guilhermina Bento* 31
Museu de Mértola – Cláudio Torres, Mértola
- *José Varanda Ribeiro* 37
Museu Francisco Tavares Proença Júnior, Castelo Branco
- *Lília Maria de Almeida Alfarra Esteves* 41
Laboratório José de Figueiredo, Lisboa
- *Pedro Andrade* 47
Museu Nacional de História Natural e da Ciência, Lisboa
- *Vitor Vajão* 53
Engenheiro Conselheiro Eletrotécnico / Especialista em Luminotecnia

À Conversa com...

- *Fernando António Baptista Pereira* 58
- *Graça Filipe* 69
- *Luís Raposo* 80
- *Mariano Piçarra* 93
- *Natália Correia Guedes* 103
- *Simonetta Luz Afonso* 110

Nós... • Para memória futura

- *Natália Correia Guedes* 122
Museu Nacional do Traje. Cinquentenário de um projeto pioneiro.
- *Vitor Pavão dos Santos* 152
Museu Nacional do Teatro. Como subiu o pano e o palco se iluminou.

Eu ...



Sem título, 2010 | Rui Abreu
Escultura em pinho patinado



O museu e Eu. Nós e os museus. The museum and Me. We and the museums.

Museum professionals are the energy that keep the institutions working.

With very different backgrounds and varied education, those who dedicate their lives to performing the multidisciplinary tasks needed in museological institutions very seldom have a public voice.

In this publication a few present themselves, they talk about their professional careers but, above all, they tell us what means to them to work in a Museum. Those professionals come from a wide range of institutions, perform very different tasks and talk of different skills and experiences. From whatever geography, from Guimarães to Mértola, Castelo Branco to Lisbon, they all share a passion for what has been the road they have travelled as heritage agents.

Six interviews and two texts that evoke the birth of significant national museums have already been published in the Boletim ICOM Portugal, between 2020 and 2022, it was decided to publish them all together, as they give us a glimpse of what it has been to work in Portuguese museums in the last decades.



Proximidades, 2013 | António Viana
110 x 80 cm - óleo s/tela



Entrevista a António Alberto Fontes Martins

Assistente técnico
Paço dos Duques de Bragança
Direção Regional da Cultura do Norte –
Guimarães



Paço dos Duques de Bragança, Guimarães,
16h30, 6 de junho de 2022

Comecei a trabalhar aos 10 anos, depois de completar a 4ª classe, primeiro no comércio local e, depois, aos 12 anos comecei como aprendiz numa empresa de carpintaria. Por essa altura o meu pai já trabalhava no Paço dos Duques de Bragança, no restauro. Após o seu falecimento fui admitido, no dia 20 de abril de 1987, como guarda provisório, em regime de aquisição de serviço, passando a exercer as tarefas que eram executadas pelo meu pai. Tinha experiência no restauro, pois tinha trabalhado durante seis anos a restaurar a Pousada de Santa Marinha da Costa e quatro anos a restaurar a Pousada da Oliveira. Em 26 de setembro de 1991, após concurso público fiquei como guarda de museu no Paço dos Duques.

Exerci muitas funções durante esta minha longa temporada no Paço dos Duques: guardaria, visitas orientadas, portaria/receção, atendimento na loja, entre outras. Por exemplo, relativamente à minha contribuição para a manutenção e conservação, executei umas estruturas para fixar as tapeçarias que estavam colocadas diretamente na parede. Assim como para os tapetes que estavam colocados no pavimento para deixarem de estarem em contacto direto com o chão. Nos quadros que estão expostos no museu, também consegui fazer uns suportes em madeira com barreira «roofmate» para que a humidade não passe para as pinturas em madeira ou sobre tela.

Gostava de transmitir o meu conhecimento e deixar a minha experiência de trabalho no Paço à nova geração, mas hoje em dia não há pessoas interessadas em terem formação específica nesta área. Não vai ser fácil deixar esta herança a outra pessoa. Este Palácio sem manutenção não sobrevive. Faltam condições para conseguirmos trabalhar mais e melhor. Todos os dias temos muito trabalho para fazer. Cuidar do Paço não é só a manutenção da carpintaria, do mobiliário, da pintura, são todos os pequenos trabalhos que são necessários diariamente fazer. A Doutora Isabel a Sr.ª Diretora do Paço atualmente, conseguiu criar uma equipa com mais gente para trabalhar nesta área, mas ainda não é suficiente, mesmo sendo uma Diretora que se interessa muito pela manutenção e pela conservação preventiva.

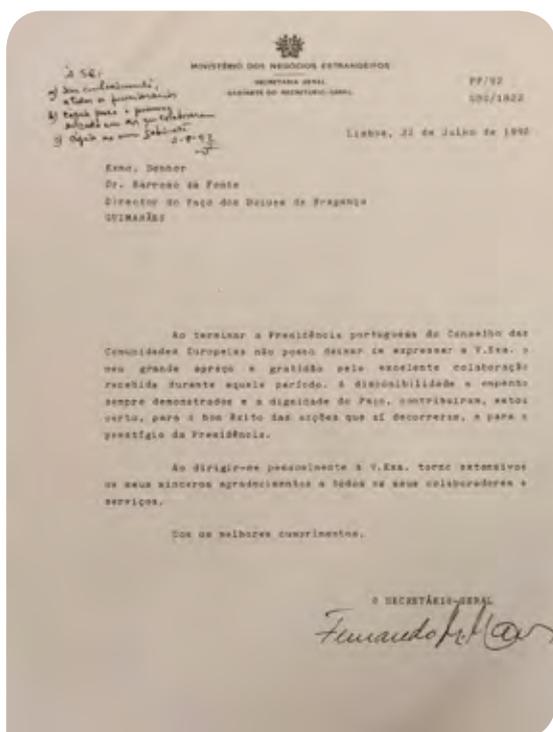
Há pouco tempo realizou-se uma formação na área da Conservação e Restauro onde eu participei e acabei por ficar como responsável. Dei formação a várias pessoas provenientes do IEFEP na parte de limpeza de móveis, das portadas e da desinfestação.

Colaborei com várias montagens de exposições temporárias no Paço dos Duques, que enriqueceram muito a minha formação, das quais destaco as organizadas em colaboração com o Museu da Presidência da República, sendo que, pelo meu desempenho, cheguei mesmo a ser convidado para ir para lá trabalhar.

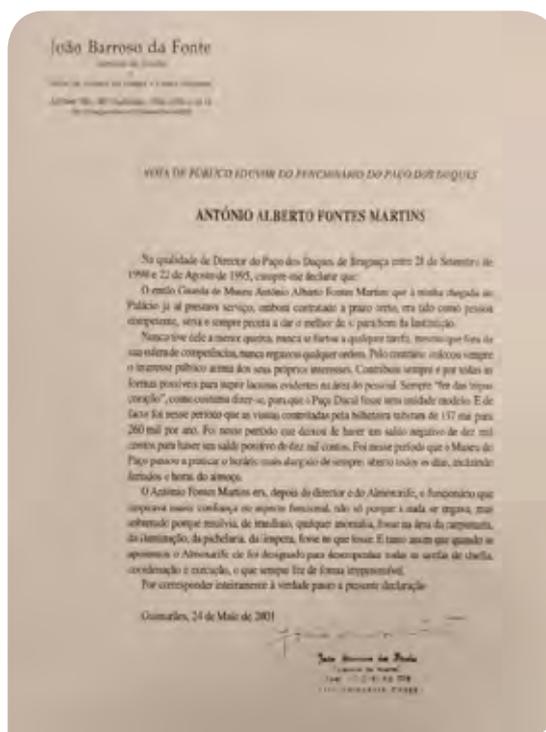
1.
Montagem da exposição,
O Poder dos Museus
6 de Maio a 6 de junho de 2022.



Procurei ser sempre um funcionário exemplar e desempenhar as minhas funções da melhor forma. Orgulho-me de ter recebido vários louvores de diferentes Diretores. Vou para casa todos os dias satisfeito com o meu trabalho e com o meu empenho, entrega e dedicação ao cuidar de um Património que é de todos nós.



2. Agradecimento, 1992

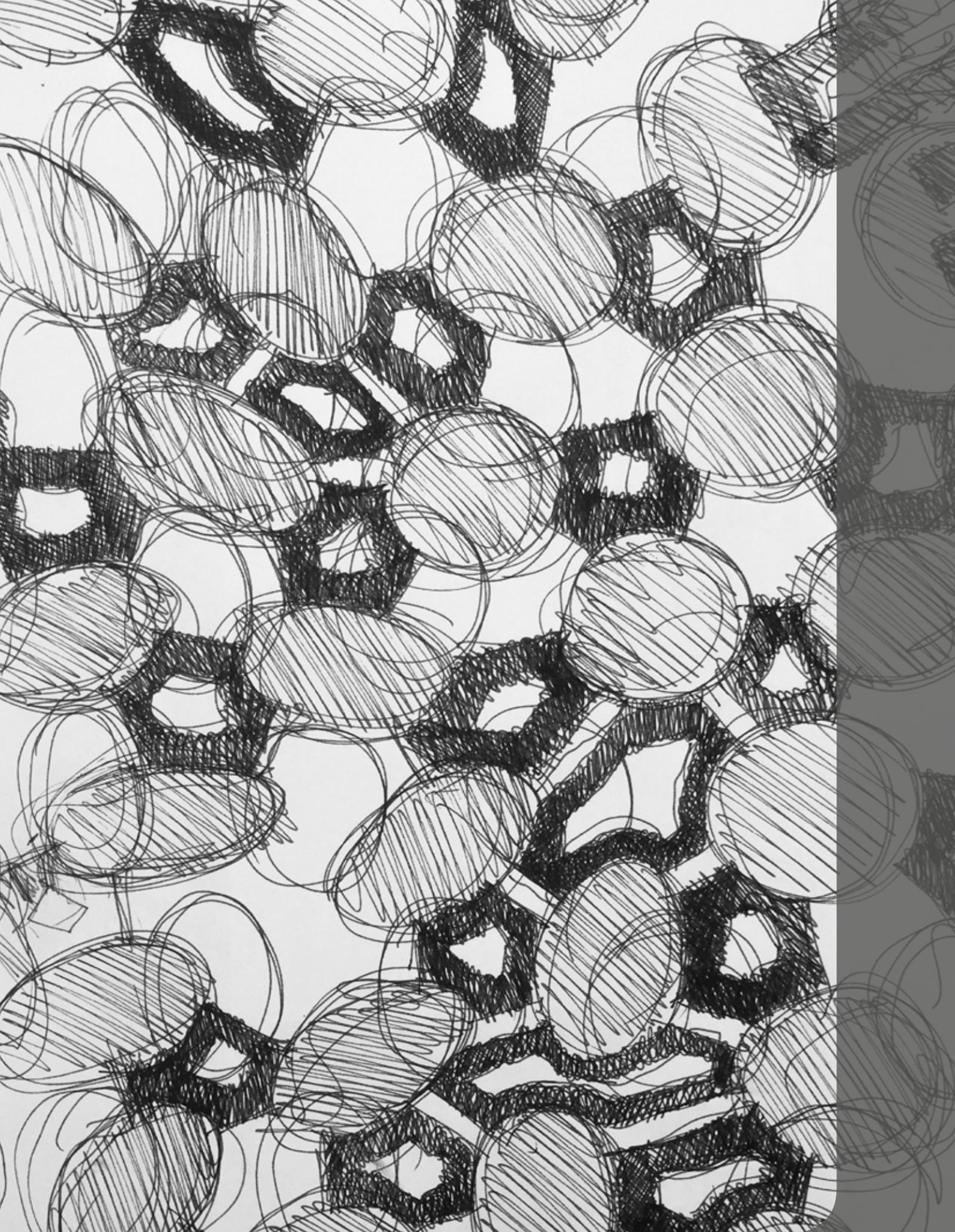


3. Nota de público Louvor, 2001.



Por vezes o trabalho não termina quando saio do Paço, pois levo para casa o pensamento na organização dos trabalhos que tenho que fazer no dia seguinte. Não há uma rotina diária, há sempre tarefas diferentes e uma equipa para gerir é estimulante, mas requer muita dedicação.

Gosto muito do meu trabalho, é um envolvimento de uma vida. Trabalho com muita satisfação e muitos dias prolongo o meu horário de trabalho. Tenho-me sacrificado ao longo dos anos, porque gosto do que faço. Espero e desejo sinceramente que quando eu me for embora o Paço dos Duques de Bragança continue a ser bem cuidado. Gostava de contribuir para passar o testemunho, para que todo o meu trabalho e dedicação não se perca. ●



Título, 2021 | João Santa-Rita
papel Windsor & Newton e a tinta da China, com 21 x 29,7 cm



Entrevista a António Viana

Museógrafo e artista plástico



Campo de Ourique, Lisboa,
15h, 20 de dezembro de 2022

Anos vividos, locais de trabalho, encontros e desencontros, são os motivos para não esquecer o tempo e os espaços onde mostrei a ARTE.

As aprendizagens, os mestres, as histórias, as viagens e as exposições, todo um percurso que percorri e continuo a percorrer.

Quando se inicia a conceção de um projecto museográfico, penso que se deve sempre olhar pelo lado da obra de arte. Normalmente as pessoas que fazem exposições vêm sempre de fora para dentro. Eu considero que com a formação de artista plástico e o caminho que fiz, venho de “dentro da vitrina”. É sempre a minha posição vir do lado da peça, perceber a peça no seu todo, seja pintura, escultura, ou achados arqueológicos, ou documentos, ou livros, ou outros.

Gosto de sentir primeiro as peças na sua envolvimento, gosto de andar com as peças “ao colo”, é esse o meu desafio, o grande trabalho e o grande gosto que tenho. Da minha parte, tudo isso funciona na pintura, na instalação e na museografia. Para mim uma exposição é uma instalação artística. Tem a obra, tem o guião, mas tem outra coisa, a peça de arte como centro de um espaço.



1. Exposição *Made in China - Heróis e Beldades, Palhaços e Vilões*, Museu da Marioneta, Lisboa, 2019.

No fundo é como se fazem as instalações que criamos com os nossos objectos. Neste caso estes não são os nossos objectos, mas sim as peças que fazem aquela instalação, naquela forma de espaço recriado. A forma do espaço, a cor do espaço tudo isso é muito importante e é sobre isso que eu penso e trabalho.

Tive o privilégio de fazer muitas exposições, de diferenciadas ordens e dimensões, desde os anos 80 até hoje. Em Portugal e pelo mundo, de Vancouver a Tóquio.

De uma Europa que descobri em locais de encantamento, a uma América colorida, num Brasil de mostras constantes.



2 e 3. Exposição *Os Loucos Anos 20 em Lisboa*, Museu de Lisboa, 2022.

Envolvo-me nos projectos e sou uma pessoa feliz, porque sempre fiz o que queria fazer. Digo em meia brincadeira que gostava de ser antiquário, as “antiguidades” são uma coisa que me apaixonou, gostava de ser um antiquário, daqueles que têm um conhecimento profundo sobre as coisas, com grande formação nestas áreas, que poderiam ser diretores de um museu em qualquer parte do mundo. Essa é a figura do antiquário que eu sigo e que vou continuar a seguir, sempre.



4. Exposição *PARQUE CINE - Um Cinema Paraíso*, Quartel da Imagem, Figueira da Foz, 2021.



5. Exposição *Primaveras Estudantis: da crise de 1962 ao 25 de Abril*, Museu Nacional de História Natural e da Ciência, Lisboa, 2022.

Depois ficaram os companheiros de aventura das minhas soluções estéticas do início de um percurso de décadas de participação, na demonstração de “um olhar” sereno, mas ao mesmo tempo interativo e atuante.

Neste pequeno depoimento findo com a citação do meu mestre e amigo Fernando de Azevedo, que um dia escreveu no texto de uma exposição que realizei: “A curiosidade insatisfeita, projecta-se no imaginário porque o real é também o que se inventa”. ●



Entrevista a Domitila Brocas

*Assistente operacional Banco de Sementes
Museu Nacional de História Natural
e da Ciência – Universidade de Lisboa*



Museu Nacional de História Natural e da Ciência, Lisboa,
11h30, 11 de março de 2022

O Banco de Sementes A.L. Belo é um dos maiores e mais antigo banco de sementes de espécies autóctones em Portugal Continental. Estão depositadas no Banco de Sementes 3788 amostras relativas a 1253 taxa (espécies, subespécies, variedades).

Fui trabalhar para o Banco de Sementes através do Instituto de Emprego e Formação Profissional, em 2004. Nessa altura eu desconhecia por completo este tipo de trabalho. Nunca tive formação nesta área, tudo o que aprendi foi a trabalhar no Banco de Sementes, com os cientistas e os técnicos do Jardim Botânico. Tenho o 12º e segui vários cursos de atualização dispensados pela Universidade de Lisboa para os funcionários (inglês, socorrismo, informática).

Não imaginava que era um trabalho tão interessante e com muitas etapas, desde a limpeza à conservação. Comecei a trabalhar com o *Index Seminum*, um catálogo de sementes que são disponibilizadas para intercâmbio entre Jardins Botânicos e instituições científicas, a nível global.

Dei apoio a vários projetos a decorrer no Banco de Sementes, nomeadamente sobre a região atualmente submersa pela barragem de Alqueva, sobre as plantas endémicas e ameaçadas de Portugal, sobre a divulgação de Leguminosas, no Ano Internacional dedicado a estas plantas pela ONU, com o tema “Sementes Nutritivas para um Futuro Sustentável”. Também faz parte do meu trabalho receber visitas de estudo e o público em geral. Estive a apoiar o projeto BIP ZIP, que envolve crianças. Além disso recebemos alunos de Erasmus, bolseiros e dou assistência a mestrandos.

O Banco de Sementes tem como função a conservação de sementes a longo prazo. Estas sementes provêm de espécies autóctones da flora portuguesa e das espécies dos Jardins Botânicos da Universidade de Lisboa, na sua maioria exóticas.

É um processo demorado desde que as amostras são colhidas até as sementes serem conservadas. O material vegetal que chega ao laboratório tem de ser limpo. Tenho de extrair as sementes



dos frutos, verificar que as sementes estão bem constituídas e que não estejam contaminadas por insetos ou bolores. Depois, uma vez as sementes limpas e identificadas, siga uma rotina de trabalho.

A minha rotina semanal no Banco de Sementes consiste em processar os lotes de sementes que foram retirados da arca de conservação a longo prazo porque apresentam problemas de conservação, ou dar entrada aos lotes novos que, entretanto, preparei.

Tenho de controlar a desidratação das sementes por meio de pesagens feitas várias vezes por semana. Se houver muita humidade nas sementes, estas podem germinar, ou pode-se desenvolver bolor que estraga as sementes. Além do mais, é necessário secar as sementes para serem conservadas na arca a -18°C senão formam-se cristais de água que podem estragar as sementes.

Para preparar os lotes de sementes para conservação, tenho de contar ou estimar o número de sementes de cada lote; separar os lotes consoante o destino (testes de germinação, coleção ativa, coleção de base); colocar os códigos aos lotes de sementes. Estes códigos são impressos em etiquetas com códigos de barra. Finalmente as sementes são conservadas em tubos de vidro com sílica-gel como indicador da presença de humidade.

1.
Ilustração
das fases
do trabalho
no Banco de
Sementes sobre
Erythrina caffra,
Uma planta
do Jardim Botânico
da U.L.

Erythrina caffra Thunb. (Família Fabaceae. Sub-família Faboideae)



Jardim Botânico - MUHNAC: Localização de *Erythrina caffra* nos canteiros. Exemplar adulto.



Distribuição geográfica de *Erythrina caffra* Thunb. Distribuição baseada em 109 registos. Esta massa pode não corresponder à distribuição total da espécie (fonte: GBIF.org).



Inflorescência de *Erythrina caffra*.



Frutos de *Erythrina caffra*.



Vagem deiscente.



Processo de colocação de sementes em tubos para conservação a longo termo (-18°C).



Sementes de *Erythrina caffra*.

Fotografias:
Inflorescência: Mark Hyde, Bart Wursten, Petra Ballings.
Fruto: Wolfgang Stupay.
Árvore, sementes, germinação, plântulas: Domitila Gonçalves Brocas.

Sequência de germinação, e plântula de *Erythrina caffra*.



Faço também testes de germinação para ser avaliada a viabilidade das sementes. Estes testes seguem normas rigorosas; são feitos em câmaras de germinação e devem ser controlados vários parâmetros (temperatura, duração do período de luminosidade) para os resultados dos testes poderem ser comparados entre laboratórios.

Os testes de germinação são feitos sobre placas de Petri sobre meio de agar. Para cada amostra de sementes que vai ser testada, são preparadas quatro placas de Petri (réplicas). Durante um mês faço o registo do número de sementes que germinaram em cada placa de Petri. Os resultados das contagens são introduzidos no computador para posteriormente ser calculada a taxa de germinação de cada amostra.

Por acaso, não há muito tempo retirei algumas sementes da câmara de conservação a longo prazo, sementes que já lá estavam há quase vinte anos. Estavam todas viáveis, o que demonstra que o trabalho está a ser bem feito.



2.
Detalhe da selagem dos tubos de
conservação pelo calor da chama.

Nunca esperei gostar tanto do que faço, sinto-me muito realizada e é uma atividade na qual estou sempre a aprender. Sei que o meu trabalho é valorizado e gostava de contribuir para transmitir o conhecimento que me foi dado, para assim haver continuidade neste trabalho e para a conservação e Divulgação do Banco de Sementes do Museu Nacional de História Natural e da Ciência. ●



Estufa fria de Lisboa, 2020 | Luís Pavão
técnica negativo de 35 mm gelatina e prata

Entrevista a Fernanda Fortunato

Manufatura de Tapeçarias de Portalegre



Manufatura de Tapeçarias de Portalegre, Portalegre,
16h, 7 de outubro de 2022

Vim para a Manufatura de Tapeçarias pela mão do Dr. João Tavares, artista plástico e professor de desenho no Liceu Nacional de Portalegre, a quem o Sr. Guy Fino pediu colaboração na escolha de candidatas a desenhadoras. A preferência recaiu em jovens alunas da Escola Industrial e que tivessem tido como principal disciplina, do 1.º ao 5.º ano, desenho à vista e criativo.

Após o meu nome ter sido indicado, reuni-me com o Dr. João Tavares, no Antigo Liceu, com outra colega da mesma escola, onde nos foi explicado o trabalho que iríamos executar. No dia seguinte, após aceitar o convite, entrei na Manufatura e fui recebida pelo Sr. Guy Fino. O primeiro trabalho que me entregou foi a ampliação para a tapeçaria *Passagem do Rio Letes*, de Almada Negreiros.

Estávamos em 1957 e nessa altura éramos quatro desenhadoras. Três de nós fazíamos a ampliação e correção das formas, e apenas uma fazia a escolha das cores em lã de acordo com o original. Mais tarde, nos anos 60, cada uma das desenhadoras passou a fazer todo o trabalho. A correção é comparar o desenho que fizemos na ampliação com o original. Temos de lhe dar a mesma intenção de forma e não podemos atraiçoar o artista. Ele tem de olhar para a peça e reconhecer o seu trabalho.

Alguns artistas acompanham a evolução da tecelagem da tapeçaria. Por exemplo, conheci o Almada pela tapeçaria que já referi. Quando ele veio a Portalegre já estávamos a fazer a correção das formas e a escolher as cores, cingindo-nos sempre ao original. Outro exemplo que posso referir foi quando o pintor Mestre Resende veio ver a sua primeira peça concluída e fez no ar o gesto da pincelada que reconheceu como sua na tapeçaria já colocada na parede.

Refiro também um episódio que se passou com o Professor Renato Torres. Ele tinha sido meu professor e dizia-me em modo de elogio: “Tens muita sorte porque eu ensinei-te a pegar no lápis e a ver”.

Temos que aprender a ver para podermos desenhar. Eu tinha feito a ampliação e achava que estava tudo bem, mas não estava. Houve pormenores que não ficaram tão bem e tiveram que ser corrigidos. Sempre tivemos essa grande preocupação em respeitar o artista. Ele é que criou e assina a peça, por isso, tem que se reconhecer nela.



A preparação, ou seja, a escolha da cor tem que ser feita à luz do dia e não a uma luz ou hora qualquer. No verão, na parte da tarde, a luz é quente de mais, cria um tom quente. No Inverno é horrível, porque só temos luz de manhã. Na primavera, também temos que andar à procura da melhor altura para escolher a cor. Tudo isto nos influencia na escolha da cor, porque nós temos que respeitar na totalidade a cor original.

Disponemos de um catálogo de cores muito grande, temos à volta de 7000 cores (tons), todas catalogadas e com a data em que foram tingidas.

Temos que escolher muito bem qual é o tom certo, por exemplo, quando estamos a casar uma cor com outra, esta vai ser influenciada. Se por acaso não temos em quantidade determinada cor, mandamos tingir. O Arquiteto Siza Vieira fez-nos um cartão com uma paleta de cor que não correspondia às cores que tínhamos. Como não havia o azul em quantidade, nem o tom exato, tivemos que mandar tingir.

Chamamos sempre cartão à obra original, seja ela um óleo, uma aguarela, um pastel, um esmalte, etc. Seja qual for a criação do artista e a técnica utilizada. Os esmaltes têm uma complicação devido ao seu relevo, a cor varia com a posição, temos de decidir com o artista qual é a posição correta. Lembro-me de uma pintora suíça, a Sílvia Magnin, que teve que decidir qual era a posição certa para se escolher a cor. Nós decidimos por comparação com o original.

Até 2003 tingíamos a lã em Portalegre na Fábrica de Lanifícios que pertencia ao Sr. Guy Fino. Já não tingimos aqui, agora tingimos em Mira de Aire, numa empresa que faz fios de tricotar que é belíssima na qualidade e resistência da cor; o que é muito importante para nós. Não estamos a tingir com cores naturais, as cores naturais têm uma paleta muito limitada.

Por vezes, temos de fazer mesclas para conseguirmos criar o tom pretendido. Isto é um trabalho que leva muito tempo a ser feito, dependendo da complexidade do desenho. Há uma tapeçaria da autoria da Mimi Fogt, no Museu da Tapeçaria de Portalegre, que tem 600 cores, parece impossível, são 600 mesclas.

O Sr. Guy Fino associou-se ao Sr. Manuel do Carmo Peixeiro que foi quem criou o ponto. O ponto é a maneira como tecemos. Pode saber-se o ponto, mas não se saber tecer com ele. O ponto tem 2mm, mas se olharmos, as fronteiras entre as cores não têm o escadeado dos 2mm. É a tecedeira que tem que saber como dividir o ponto e quantos fios da trama de lã usar, nunca ultrapassando os 8 fios. Uma tecedeira para aprender leva entre 3 a 5 anos de trabalho. Faz a aprendizagem com uma tecedeira mais velha, começando por fazer pequenas amostras.

O preço da tapeçaria varia entre os 9 000 e os 30 000€ o m², dependendo do grau de dificuldade da própria peça. Isso é muito importante porque nós podemos estar um ano a executar todo o trabalho, como foi o caso da tapeçaria que eu referi que tem as 600 mesclas. Olhamos em profundidade para o trabalho dos artistas, porque eles têm que reconhecer a sua pincelada e as suas formas.

As lãs estão organizadas nas gavetas por ordem, por cores. Gastamos cerca de 2,5 kg de lã por m². A tapeçaria depois de pronta, pesa 1,9 kg / m² com o fio de algodão lá dentro. Há desperdício de mais de 600 gr. de lã.

Neste momento, nós só fazemos as tapeçarias quando temos clientes para as comprar. Antigamente não era assim, por isso é que temos tapeçarias para vender. Temos uma galeria em Lisboa, a *Galeria de Tapeçarias de Portalegre*, na Rua da Academia das Ciências.

O trabalho de preparação antes da tecelagem é muito complexo. É um trabalho totalmente feito à mão. Não considero que seja artesanato, porque o pintor que cria a obra, o artista plástico, não é um artesão. Desenhamos num papel com quadrados que medem 2mm, que é o tamanho do ponto. Quando estamos a escolher as cores torcemos a pontinha da lã para facilitar a comparação com o original.

1.
Este desenho é um exemplo
de um trabalho de Álvaro Siza Vieira



A maior parte dos desenhos estão guardados numa sala juntamente com as paletas de cor.

A tapeçaria *Alegoria à Escrita*, de 1965 do Mestre Camarinha é a maior em superfície que nós fizemos. Tem 57 m² e está na Biblioteca Nacional, em Lisboa, na Sala de Leitura. É o pintor com mais m² de tapeçaria feitos. Tinha a particularidade de vir à Manufatura corrigir ele próprio a ampliação já feita pela desenhadora.

Carlos Botelho, António Charrua, Manuela de Sousa, Maria Flávia de Monsaraz, Manuela Madureira, Malangatana, Maria Keil são, entre outros, alguns dos nomes de artistas portugueses dos quais fizemos tapeçarias.

Maria Keil, juntamente com o Júlio Pomar e Lima de Freitas, foram dos primeiros pintores a criar cartões para tapeçarias. O primeiro foi Dr. João Tavares, artista plástico e professor de desenho em Portalegre.

Em 1945, Manuel Celestino Peixeiro tem um acidente de aviação e perde o *brevet*. Na sequência vai propor ao Sr. Guy Fino, que já estava a trabalhar na fábrica de lanifícios com o pai, um negócio ligado a madeiras. O Sr. Guy disse-lhe que não, só se tivesse um projeto relacionado com tecidos, algodão ou lã.

A história das tapeçarias de Portalegre é, então, uma história recente. Em 1946, Guy Fino e Manuel Celestino, resolveram fazer reviver a tradição dos tapetes de ponto de nó, em Portalegre. A concorrência era grande e o negócio não mostrava viabilidade. Foi então que Manuel do Carmo Peixeiro, pai de Manuel Celestino, desafiou os dois jovens a fazer tapeçaria mural com um ponto inventado por ele, nos anos 20, enquanto estudante têxtil em Roubaix, e após entrar em contato com a tapeçaria francesa.

A diferença entre a tapeçaria francesa e a de Portalegre é notória. Em França a tecelagem é o cruzamento simples da teia com a lã, em Portalegre é o envolvimento da teia pela lã. Na tapeçaria francesa quando duas cores diferentes se tocam é preciso coser-se pelo avesso, em Portalegre colocamos a trama de união que vai a toda a largura da tapeçaria.

Em Portalegre ampliamos o original do pintor sobre o nosso papel de tecelagem, quadriculado com a dimensão do ponto, em tamanho natural. Em França, os pintores franceses têm que fazer o cartão em tamanho natural para ser colocado atrás da teia, e tecem sobre eles.

A primeira tapeçaria criada por nós com cartão é a *Diana*, de João Tavares, em 1947. O Sr. Guy Fino vendia os seus tecidos para fora de Portugal, por toda a Europa, e também para alguns países fora da Europa, como é o caso de África do Sul, Austrália, Brasil. Nesses locais procurava sempre os grandes nomes da pintura internacional. Conheceu Jean Lurçat, precursor da tapeçaria contemporânea no séc. XX, que num dos seus encontros em Paris, ofereceu uma tapeçaria à esposa do Sr. Guy Fino, e autorizou a sua reprodução em Portalegre. Em 1958, aquando da sua grande exposição na Fundação Ricardo Espírito Santo, visitou a Manufatura de Tapeçarias de Portalegre, e ao olhar para as duas peças, a dele e a nossa, rendeu-se à sua qualidade e respeito pela



criação do artista, e a partir daí mandou tecer em Portalegre um grande número de tapeçarias da sua autoria. Ambos mantiveram uma amizade até à morte do Jean Lurçat, em 1966.

Para as tapeçarias *As tentações de S. Francisco*, de Arthur Boyd, o artista enviou-nos transparências coloridas, de muito boa qualidade, visto que o cartão era em pastel, não sendo possível transportá-lo para Portugal. Colocávamos as transparências na janela, fixávamos a cor e escolhíamos o tom certo comparando uns com os outros. Foi um trabalho que demorou quatro anos. São 22 tapeçarias de grandes dimensões. Estiveram numa grande exposição em Sidney e foram para uma igreja. Também trabalhámos muito com uma artista americana, da Califórnia, a Martha Mood, que fazia trabalhos em Patchwork, de quem fizemos mais de 50 tapeçarias.

Na sala onde fazemos a escolha da cor, temos um mostruário de todas as cores, cujo registo está computadorizado e anotado em livros, para sabermos a quantidade de lã existente.

Só fazemos tapeçarias de artistas com autorização dos próprios ou, se já tiverem morrido, dos seus herdeiros. Posso contar que veio uma pessoa à Manufatura para fazer uma tapeçaria da Vieira da Silva. O cliente contactou a artista, ela não autorizou que se fizesse essa peça em específico, mas sugeriu que se fizesse a tapeçaria a partir do original da capa do catálogo da exposição que tinha na altura na Gulbenkian, por volta dos anos 70, proposta essa que foi aceite de bom grado – *A Mina*, 1974.

Nas anteriores instalações tínhamos dois teares de 40 m e dois de 22 m. Os teares podem adaptar-se ao tamanho pretendido. Trabalhamos pelo lado do avesso e a paleta das cores acompanha o desenho de tecelagem. Antes de se sentarem a tecer, as tecedeiras têm que fazer os novelinhos das cores e das mesclas.

O desenho está invertido e as tecedeiras leem o desenho de cima para baixo, trabalhando no tear de baixo para cima, e da esquerda para a direita. Cada uma tem um pente, feito à sua mão para irem batendo no final de cada carreira de pontos. Tem de se cruzar o fio da teia para se introduzir a trama de união, que é em fio de algodão. Fica então o tecido igual ao quadradinho do papel. No fim tosquamos a tapeçaria, cortando a lã que sobra no avesso, rente.

Temos guardados todos os catálogos das exposições que realizámos, dentro e fora de Portugal.



1 a 3. Salas da Manufatura onde se guardam os diferentes materiais.

4. Fernanda Fortunato com o carão do Siza Vieira na mão.

Em 2005, as nossas antigas instalações foram adquiridas e ocupadas pela Câmara Municipal de Portalegre, a Manufatura passou para as instalações atuais, um antigo lagar. A escolha recaiu sobre este espaço devido ao edifício ter a mesma orientação solar que o anterior, facto fundamental para a escolha da cor.

A manufatura é hoje dirigida pela filha do Senhor Guy Fino, a Dra. Vera Fino. Nós somos uma empresa privada, o Estado não nos está a ajudar, nem aos artistas plásticos. Eu sinto que muitos artistas estão a ser esquecidos e pouco bem tratados. ●





Entrevista a Guilhermina Bento

*Assistente técnica
de museografia arqueológica do Museu de
Mértola – Cláudio Torres
Câmara Municipal de Mértola*



Pavilhão Multiusos, Mértola,
18h, 18 de novembro de 2022

Nasci numa aldeia, perto de Mértola, Corte Gafo de Cima, onde fiz a primária, depois para continuar os meus estudos vim para Mértola. Vivo em Mértola desde os 10 anos, mas com uma ligação muito forte à minha aldeia.¹

Depois do 5º ano fui para Beja para continuar a estudar. Nessa altura o Cláudio Torres começa a vir para Mértola com os seus alunos, entre eles havia um que era um grande visionário, Serrão Martins, foi o 1º Presidente da Câmara, pós 25 de abril. Ele achava que a sua vila tinha características históricas únicas e convidou-o a visitá-la.

O Cláudio ficou de imediato entusiasmado com as potencialidades do património arqueológico, começou a vir com maior frequência a Mértola e motivou os seus alunos da Faculdade. Nessa altura começo a ter alguma curiosidade em saber o que se estava a passar lá em cima junto ao Castelo, hoje a denominada *Alcáçova do Castelo de Mértola*, onde foram feitas as primeiras intervenções arqueológicas. Juntei-me à equipa e comecei a colaborar. Nessa altura não tinha ideia do que em termos profissionais poderia vir a fazer. Sempre gostei de Humanidades, a Sociologia Rural, dizia-me alguma coisa, mas era tudo muito vago, não tinha ideias concretas sobre o que poderia vir a estudar.

Nesse contexto começa a construção do Campo Arqueológico de Mértola e o Cláudio começa a pôr em prática os seus sonhos. Havia um enorme património cultural, natural, material e imaterial, que era necessário preservar e valorizar. Era necessário apostar na arqueologia e na história local; foi aí que eu iniciei! Na escavação arqueológica da Alcáçova do Castelo, como voluntária, como curiosa. Gostei muito e continuei.

Nós escavávamos e apareciam “cacos”, por vezes também algumas peças de cerâmica mais completas. Explicaram-nos que era como fazer um puzzle, os fragmentos têm que se encaixar uns nos outros, mas por vezes existiam alguns que não encaixavam ou nem existiam. Aprendi toda a metodologia da arqueologia e da conservação na prática, no contacto com os materiais e as estruturas.

O meu processo de aprendizagem foi evoluindo e comecei a ter mais tarefas. A cerâmica recolhida era colocada em saquinhos, com uma pequena ficha de identificação; comecei depois a lavar esses

fragmentos. A prepará-los para o tratamento em laboratório. Aqui não existia um laboratório! A Câmara Municipal disponibilizou um espaço, uma casa convencional de habitação, onde em tempos tinha funcionado o Dispensário, e que viria a servir como zona de apoio aos alunos do Cláudio e a toda a equipa e atividades ligadas à arqueologia. Aqui criámos “laboratórios” rudimentares: umas mesas, uns contentores e estantes para dividirmos os materiais.

As intervenções eram realizadas tendo em conta os conhecimentos do Cláudio e o seu trabalho próximo com os alunos e os colaboradores locais. Foi-se estruturando uma equipa diversificada e empenhada. Na altura estudava francês na *Alliance Française*, em Beja, o que me viria a ser muito útil no contacto com os voluntários e colaboradores estrangeiros.

Todo o património interessava ao Cláudio. Um dos seus interesses eram os têxteis, principalmente o processo que utilizava a lã, um saber-fazer que se estava a perder. A sua preocupação era também o património imaterial e a consciência da urgência em preservá-lo. Para colmatar essa lacuna, o Cláudio propõe a criação de equipas para percorrerem o-concelho de Mértola na recolha de objetos, de saberes e de tradições. Eu como conhecia mais ou menos o concelho, percorri-o juntamente com pessoas mais habilitadas e ia aprendendo com elas.

Na tecelagem fizemos os inventários, o que existia não só ao nível do fabrico da peça, mas também o que se relacionava com toda a informação complementar de estruturas, equipamentos e produtos, entre eles o que se relacionava com os teares e as tecedeiras. Também fizemos o levantamento das tecedeiras que ainda existiam para posteriormente organizarmos uma oficina, a Cooperativa Oficina de Tecelagem, que se mantém ainda em funcionamento em Mértola e que integra o Museu de Mértola. Também me desviei por aqui. Isto passou-se nos anos oitenta do século passado.

Eu não tenho um curso superior. Neste momento desempenho as funções de Assistente técnica de Museografia Arqueológica. Mas na prática tenho sob a minha responsabilidade o Gabinete de Conservação de objetos cerâmicos do Museu de Mértola. Obviamente durante este meu percurso foi fazendo formações específicas. Fui-me socorrendo das pessoas que faziam parte da equipa do Cláudio e outras.

Foi na área da Arte Sacra que eu tive a primeira experiência com a conservação, não foi com a cerâmica onde estou hoje, mas sim no imaginário religioso. Temos um vasto património religioso, aqui em Mértola. As igrejas em termos de conservação estavam a precisar de intervenção. A própria imaginária religiosa também precisava de ser tratada. Foi aí que me deu o grande clique para a conservação.

O Cláudio trouxe uma amiga francesa, a Monique Pequinot, que era uma grande especialista na Sorbonne. Ela começou a vir todos os anos! Aqui colhi os frutos do investimento no estudo do francês. A Dominique deu formação a mim e a outra colega, irmã do Serrão Martins, uma formação básica de primeiros socorros sobre a escultura religiosa e alguma informação teórica. Anualmente, em conjunto, fazíamos o diagnóstico de cada peça a intervir, delineávamos estratégias de intervenção e a metodologia adequada ao conjunto a intervir, sempre baseado na ética e teoria inerentes à salvaguarda das peças, visando primordialmente parar o processo de deterioração das mesmas uma vez que o estado de conservação das igrejas onde estas se encontravam sofriam exatamente do mesmo problema. Sempre que a Monique regressava, reportávamos-lhe, e ela avaliava o trabalho executado. Claro que não existiam as tecnologias atuais e a comunicação era dificultada por isso.

À altura quase não existiam produtos na área da conservação e restauro. Produtos de limpeza, como solventes e colas, eram trazidos pela Monique em cada uma das suas vindas a Mértola. O álcool, os bisturis, o algodão, entre outros (trabalhamos muito com material cirúrgico), eram adquiridos, sempre que possível, pela Câmara Municipal.



Consegui conciliar atividades com o estudo e concluí o antigo 7º ano em Beja. Decidi ficar por Mértola e aqui fiz um curso profissional de Técnico de Museografia Arqueológica. Comecei a trabalhar a tempo inteiro na conservação de cerâmica arqueológica com o colega Manuel Passinhas, outro mestre importante na minha formação.

No decorrer de todos estes anos de especialização, e pela necessidade sentida de formação noutras áreas, fui desafiada pelo Cláudio a fazer uma formação de conservação de mosaico e estruturas arqueológicas. Fui para Conímbriga onde durante três anos me especializei nesta área. No decurso das escavações na Alcáçova, vão surgindo fragmentos de mosaicos que era preciso preservar. Tratou-se de mais uma fase interessante de aplicação de conhecimentos e de intervenção de conservação nos mosaicos de Mértola.

Mais tarde, fiquei sozinha com a responsabilidade de ser a única técnica na área da conservação e restauro de cerâmica arqueológica, já lá vão mais de 20 anos. Não tenho formação académica na área, mas tenho colegas que sempre foram generosos comigo e uma vontade imensa de crescer profissionalmente na área. Não posso deixar de referir a atual diretora do Museu Regional de Beja, D.^{ra} Deolinda Tavares, que tem sido para mim um apoio extraordinário, de uma grande generosidade, sempre disponível para aconselhar e propor formações.

Nas primeiras décadas do trabalho realizado em Mértola, a Câmara Municipal não dispunha de funcionários nestas áreas pelo que fui integrada na equipa do Campo Arqueológico de Mértola, a minha casa-mãe. Estive vários anos ligada a esta instituição e, mesmo depois de integrar os quadros da Câmara, e até aos dias de hoje, continuo a colaborar de perto com ela. Unem-nos muitos anos de cumplicidade, amizade e carinho a um projeto tão inspirador na defesa e salvaguarda deste vasto e rico património de Mértola.

Em 1992 integrei os quadros técnicos da Autarquia de Mértola. Desde 1999, assumo a responsabilidade da gestão e coordenação do Gabinete de Conservação de Cerâmica, funções de um técnico superior, que não sou. Nós recebemos, na área técnica do Museu, vários estagiários, desde o secundário a universitários, assim como alunos do ensino profissional. O Museu dá um apoio incondicional à Academia, a todos os níveis, o que inclui níveis de mestrado e doutoramento. Colocamos à disposição dos estudantes e investigadores os materiais, a documentação e o nosso conhecimento e experiência. Quando os estagiários passam pelo meu Gabinete digo-lhes sempre, “tratem todas as peças como se estivessem a tomar conta de um bebé”.

Houve uma altura em que senti a necessidade de ter uma formação académica, não se proporcionou, e hoje não sinto falta, porque estou em constante atualização, quer seja através da participação em formações específicas, em *workshops*, em encontros e conferências e contactos muito estreitos com colegas na área da conservação. Além disso acompanhei de perto os projetos museográficos de todos os núcleos do Museu, desde o tratamento dos objetos até à sua colocação na vitrine. São décadas de aprendizagem, de formação contínua, de experiências e de especialização numa área muito específica com o objetivo de aumentar conhecimentos e desenvolver novas competências técnicas.

A equipa sempre foi polivalente e, desde o trabalho técnico e especializado até às questões mais práticas e funcionais, como a limpeza e o atendimento, todos eram assumidos por nós. Todo um trabalho que vai muito além dos conteúdos funcionais e da minha especialização. O Cláudio propiciou-nos sempre forma de evoluirmos e incentivava-nos ao crescimento e foi ele que sempre me desafiou. A experiência de Conímbriga foi incrível e permitiu-me, no período de estágio, passar por diversas estações arqueológicas, de norte a sul de Portugal.

Consegui a partir da prática construir a teoria que necessitava para o meu trabalho. Vim encorajada e com confiança plena para intervir nos primeiros mosaicos escavados em Mértola. Como veio a acontecer, pois desde 1979, que as escavações na Alcáçova têm posto a descoberto

significativos conjuntos de vestígios musivos sendo necessário a intervenção de conservação em todos eles. Em inícios de 2000 é descoberto sobre o criptopórtico um longo pavimento de mosaico sobre o qual foi necessário intervir e mais uma vez a aplicação dos meus conhecimentos foi fundamental para a conservação dos mesmos. Posteriormente houve a necessidade de musealizar a Alcáçova e é nessa altura que é feita uma grande intervenção de conservação e restauro sobre os mosaicos, *in situ*, estando eu desde a primeira hora com a empresa de conservação e restauro de património histórico responsável para o efeito, fazendo, aprendendo e crescendo mais uma vez profissionalmente.

Para além dos mosaicos de Mértola, fiz algumas intervenções pontuais de conservação em algumas estações arqueológicas sempre que era solicitado apoio na área, nomeadamente no Montinho das Laranjeiras em Alcoutim e na Vila Romana de Pisões.

Ainda vou trabalhar mais algum tempo, não muitos mais. Quero também dar continuidade a trabalhos pessoais noutras áreas de interesse que se prendem com o Património Imaterial, as memórias, as vivências dos tempos antigos, a nossa gastronomia, o cante e o teatro. Gostaria também de continuar a dar apoio na área formativa como o fiz no passado. Dei formação na Escola Profissional Bento de Jesus Caraça, atual ALSUD, não só nos cursos de Técnicos de Museografia Arqueológica, mas também com a Universidade Sénior que funciona sob a alçada da Escola Profissional ALSUD.

Recentemente, e pelos laços afetivos que me unem também a esta escola, não pude recusar o desafio da sua diretora, em integrar dois projetos comunitários, ambos dinamizados pela Universidade Sénior de Mértola que se complementam e para os quais tive permissão do serviço: “*Há festa no Monte*”, trabalho que valoriza as festividades cíclicas tradicionais (como o Entrudo, Páscoa, S. João, Cante aos Reis, entre outros) e “*Há cantigas na Rua*”, ambos com o objetivo da valorização da memória e da tradição dos lugares.

O primeiro teve início com a recolha e registo de práticas de danças e cantares em desuso junto dos seniores da Universidade. O segundo, uma estratégia de combate ao isolamento e solidão em tempo de pandemia, da população sénior do concelho de Mértola que é bastante grande, e com a população muito dispersa. Foi uma experiência que não esquecerei, gratificante: levar música, alegria e humanidade às mais remotas aldeias e montes de Mértola. Sentir que fizemos a diferença por algumas horas no dia daquelas pessoas, que em segurança máxima e ao longe, víamo-nos, ouvíamo-nos e bailávamos de forma espontânea, não interessava se era ao postigo, à porta ou no terreiro. Este é também é um património em risco...

A Escola Profissional também nasceu desta dinâmica do Cláudio. A necessidade de conhecer o território, de perceber a articulação com as pessoas, de as ligar ao seu passado, e a componente formativa, à qual continuo a dar apoio.

Aqui em Mértola, todo este projeto museológico está cimentado, mas ainda são necessárias muitas coisas porque estamos aquém do ideal. A grande lacuna é, de facto, os recursos humanos: temos uma escassez incrível e também é fundamental capacitar as pessoas com formação adequada. As nossas reservas técnicas também precisam de melhores condições, estou confiante que estará para breve, neste momento decorre a obra para as instalações da mesma, seria tão importante e necessário poder acompanhar todo esse processo de incorporação do acervo cerâmico.

É muito importante salvuardarmos a passagem de testemunho. A mim preocupa-me o presente e o futuro não estarem assegurados. Está na altura de alguém vir para junto de mim, são décadas de trabalho, muita informação. O Museu de Mértola detém um acervo grande e diversificado, as coleções dos museus diferenciam-se umas das outras, em conteúdo, partilham outras semelhantes, para além dos métodos legais e éticos, tem dinâmica própria que é preciso conhecer para poder assegurar a continuidade.



A seriedade e o rigor do trabalho por mim desenvolvido está expresso na qualidade do acervo, quer em exposição, reserva e laboratório. Tem sido tão prazeroso este meu percurso, tenho o enorme privilégio e a gratidão de me ter cruzado com pessoas solidárias e amigas. Colegas sempre disponíveis, generosos e humildes nos momentos mais necessários.

No decorrer deste já longo percurso profissional, há uma colega que me acompanha há algumas décadas, a quem também muito devo o meu crescimento profissional, sem a sua ajuda, disponibilidade, acompanhamento e amizade, sobretudo nos momentos mais duros, incertos e de desânimo, tudo teria sido mais pesado. Obrigada também a ti, Lígia Rafael!

Conto com todos vós para continuar a aprender sobre o maravilhoso universo que é a Salvaguarda do Património. ●



1 a 4. Gabinete de Conservação de Cerâmica



5. Reserva de Cerâmica Museu de Mértola, CM Mértola

NOTAS

¹ A minha aldeia está para o Distrito de Beja assim como os alentejanos estão para o país, são ridicularizados. Conta-se a história da chegada à lua, o povo da minha aldeia queria chegar à lua, mas não sabiam como. Então tiveram a ideia de colocar canastras empilhadas, estavam quase a atingir o ponto, mas faltava uma e resolveram tirar a de baixo.



Sem título, 2010 | Rui Abreu
Escultura em pinho patinado



Entrevista a José Varanda Ribeiro

*Assistente técnico
Museu Francisco Tavares Proença Júnior,
Castelo Branco*



**1. Monumento Funerário, Romano,
Capinha, Fundão**

Museu Francisco Tavares Proença Júnior, Castelo Branco,
17h, 15 de novembro e 12h, 16 de novembro de 2022

Trabalho no Museu Francisco Tavares Proença Júnior há 38 anos. Vim para o museu por acaso, eu trabalhava em Lisboa, quando soube da abertura do concurso, em 1983, para os museus a nível nacional. Concorri em primeiro lugar para os museus e palácios da zona de Lisboa, porque vivia em Lisboa. Mas saiu-me Castelo Branco que é a minha terra e por isso aqui estou, entrei em 1984.

Tenho uma formação secundária, mas sempre tive interesse por História, por isso a minha opção de concorrer para trabalhar num museu foi óbvia.

Nós aqui no museu, somos polivalentes. A minha carreira é de Assistente Técnico. Mas faço montagem e desmontagem de exposições, trabalho de bilheteira e também faço visitas orientadas.

Entre para o Museu com o primeiro Diretor Conservador após o 25 de Abril, o Dr. António Forte Salvado, poeta que desempenhou essa função desde 1974 até 1990. Comecei com a categoria de guarda de museu-estagiário. Ao longo dos anos foram-se alterando as categorias, até à categoria que tenho atualmente.

Posso dizer que realizámos no museu várias exposições de grandes artistas portugueses, por exemplo Nadir Afonso, Artur Bual, entre outros.

Em 1910, quando o museu começou, foi com um acervo arqueológico, porque o fundador era arqueólogo, Francisco Tavares Proença Júnior (1883-1916). Era natural de Lisboa, mas adotou Castelo Branco como sua terra. Morreu na Suíça com Tuberculose aos 33 anos.

Mas, quando eu entrei já existiam outros núcleos para além da Arqueologia. Havia: o núcleo do Bordado de Castelo Branco, integrado em 1976; a Arte Sacra com a coleção de arte sacra do Paço Episcopal, nesta coleção estão quatro tapeçarias flamengas que foram apresentadas na exposição Europália em 1991. Agora só está exposta uma, a “História de Lot”, o episódio de *Sodoma e Gomorra*. As outras estão em reserva, duas são sobre a *Histórias de Roma* e a outra “*Ciro liberta os hebreus*”. Supõem-se que o edifício seria todo forrado a tapeçarias, como forma de decoração e de aquecimento.

A pintura exposta na coleção permanente inclui pintura Renascentista do séc. XVI, duas atribuídas a Grão Vasco e outras duas Francisco Henriques. O edifício estava bastante composto, contribuindo a exposição arqueológica “*Solo do habitat do paleolítico*” que tinha sido organizada em colaboração com o Professor Luís Raposo em 1982.

A antiga capela do Paço Episcopal, está praticamente intacta. O teto é atribuído a Bento Coelho da Silveira. Nas paredes estão retratos de personagens do clero e da nobreza importantes para Castelo Branco no séc. XVIII e XIX.

O jardim foi mandado construir por D. João de Mendonça, Bispo da Guarda e terminado por D. Vicente Ferrer da Rocha, que também mandou contruir a sacristia da Sé Catedral, está lá o seu brasão de armas.

A diretora da altura era D.^{ra} Clara Vaz Pinto que fez uma grande remodelação. A exposição de arqueologia foi desmontada, indo nessa altura o solo do habitat do Paleolítico para Vila Velha de Rodão. Passados uns anos, pode encontrar-se no Centro de Interpretação de Arte Rupestre do Vale do Tejo, com o título *Arqueologia de Rodão*.

Mais tarde com a nova diretora Dra. Ana Margarida Serra Ferreira foi elaborado o núcleo de arqueologia conforme está agora exposto.

O edifício onde se encontra agora o museu foi construído entre 1596 e 1598, para residência de inverno do Bispo da cidade da Guarda. Nessa altura o território da diocese vinha desde a Guarda ao rio Tejo. No século XVIII a diocese dividiu-se em duas, a da Guarda e a de Castelo Branco. Nessa época o edifício foi acrescentado e passou a Paço Episcopal. Depois, em 1881, a diocese passou para Portalegre e agora chama-se Diocese de Portalegre - Castelo Branco, a residência oficial do Bispo é em Portalegre.

O Museu foi inicialmente instalado no Convento de S.^{to} António dos Capuchos de Castelo Branco, em 1910. Em 1971 foi instalado no edifício do antigo Paço Episcopal, aquando do bicentenário de Castelo Branco.

Desde 1831 até que o Património Cultural adquiriu este edifício ao clero, passaram por aqui várias instituições. Esteve aqui o Liceu e mais tarde Escola Comercial e Industrial.

O museu está neste edifício desde 1971. Este é o 5º local onde o museu foi instalado. O museu começou em 1910.

Também existe no museu uma sacristia assim como um jardim, na altura em que o jardim foi concebido era para parecer um paraíso.

Temos a coleção das colchas, as famosas colchas de Castelo Branco, têm essa designação deste o princípio do séc. XX, porque foi em Castelo Branco que se preservou este bordado. Se existem colchas de Castelo Branco no Porto, em Lisboa que não eram feitas em Castelo Branco era porque o bordado se fazia em todo o território.

Quanto à influência do bordado, há quem defenda que é oriental e também com algumas influências árabes. As colchas de Castelo Branco consoante a técnica, podem ser eruditas ou populares. Pode haver colchas com barra e sem barra. A maioria tem um centro, mas podem ser simétricas. As matérias-primas é seda sobre linho, seda sobre seda e linho sobre linho. O comum é seda sobre linho. A seda sobre seda é muito difícil de bordar porque a seda escorrega na agulha. Podem ser policromadas, monocromáticas ou em degradé. Aqui expostas são todas do séc. XVIII e XIX. Transformamos os motivos orientais em motivos ocidentais, com a introdução de animais domésticos, galos, galinhas, entre outros. No Liceu de Castelo Branco, as raparigas aprendiam na disciplina de Liores femininos, o bordado de Castelo Branco. Não há um consenso sobre para que serviam as colchas de Castelo Branco, há quem defenda que



eram utilizadas na noite de núpcias. Mas tinha de ser bordada pela noiva, o que implicava começar muito cedo a bordar a colcha. As colchas eruditas têm pontos de trabalho de agulha mais complexos, como por exemplo: o ponto matiz, o ponto de pena. Há pontos em que as bordadeiras têm de contar os fios de seda, uns levam 2 outros 3. Quando as colchas só têm o ponto chamado de Castelo Branco, são chamadas populares e não são tão preenchidas.

No núcleo de Arqueologia, estão representas as Idades da Pedra, do Bronze e do Ferro. O museu tem tesouros nacionais: um deles são os 3 menires da Idade do Bronze, conhecidos como os Menires de São Martinho; uma estatueta romana, não está exposta devido ao seu estado de conservação; fíbula (Prata dourada) e o Tesouro de Monsanto (dois braceletes, seis torques e quatro fíbulas). Temos também uma peça emblemática que é o Touro em bronze da serra de Oleiros (Século II D.C. época romana).



2 e 3. Junto ao Núcleo de Arqueologia do Distrito de Castelo Branco

Gosto do que faço, vou-me reformar daqui a um ano. Quando eu comecei a trabalhar no museu, não sabia praticamente nada sobre as suas coleções.

Se eu mandasse no Museu, o núcleo da exposição *O ciclo do linho*, nunca deveria ter sido retirado. Porque em 1976, as bordadeiras de Castelo Branco estavam inseridas no Museu, *O ciclo do linho* complementava o bordado, uma vez que as matérias primas são o linho e a seda. A autarquia considerou que deveria criar um outro espaço para acolher este núcleo, e deslocou também as bordadeiras para o Centro de Interpretação do Bordado de Castelo Branco. A minha opinião é baseada em visitantes que revisitam o museu passados 10, ou 15 anos e continuam a perguntar onde está o linho, onde estão as bordadeiras.

Do meu trabalho, o que gosto mais de fazer são as visitas orientadas, porque gosto muito de interagir com o público e gosto muito de lidar com as crianças. Adapto o meu discurso às visitas escolares conforme a faixa etária. Ao longo da minha vida de trabalho, fui-me apercebendo quais são os visitantes que têm interesse por determinado assunto. ●

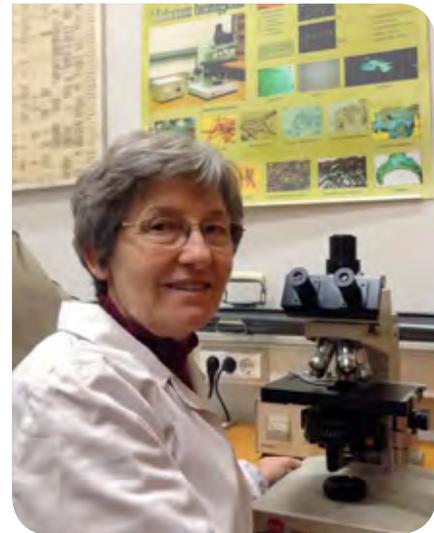


Titulo, 2021 | João Santa-Rita
papel Windsor & Newton e a tinta da China, com 21 x 29,7 cm



Entrevista a Lília Maria de Almeida Alfarra Esteves

*Bióloga do Laboratório José de Figueiredo,
Direção Geral do Património Cultural*



Laboratório José de Figueiredo, Lisboa,
15h, 6 de abril de 2022

Fiz o meu curso de Biologia da Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa, todo realizado na Rua da Escola Politécnica, onde atualmente é o Museu Nacional de História Natural e da Ciência. O curso de Biologia até ao 3º ano era comum, ficávamos com o Bacharelato, depois para fazer a licenciatura havia dois ramos, educacional e científico, ambos com um ano na Faculdade e um ano de estágio. Escolhi o da especialização científica.

Fui para Biologia porque, desde criança, gosto muito de animais invertebrados, sobretudo insetos e moluscos dos quais tenho uma coleção de conchas razoável. Por isso recordo com gosto as aulas com os Professores Luís Saldanha, Carlos Alმაça, Helena Barahona.

Queria fazer o meu estágio em moluscos, falei com o Doutor Antunes Dias, que era o Diretor da Reserva Natural do Estuário do Sado, e também com a Doutora Lídia Ruivo, do IPIMAR (Instituto de Investigação das Pescas e do Mar), mulher do Doutor Mário Ruivo. Quando estava a preparar-me para fazer o estágio sobre as ostras do Sado, estas começaram a desaparecer.

Quanto aos insetos, falei com o Professor Luís Mendes, que na altura não podia, e ainda não havia professor para orientar estágios. Entretanto, por coincidência, a Professora Manuela Picciochi informou que o Laboratório Nacional de Investigação Veterinária (LNIV) tinha aberto uns estágios em microscopia eletrónica, concorri e entrei para o estágio final do curso de Biologia, durante o qual tive vários apoios, nomeadamente do Doutor A. P. Alves de Matos. O tema foi “*O estudo da penetração do vírus da peste suína africana em células CV1*”. Fui orientada pela Professora Manuela Picciochi (Faculdade de Ciências) e pelo Doutor José Dias Vigário (LNIV). Discuti a tese em maio de 1980.

Entretanto, também através da Professora Manuela Picciochi, soube que no Laboratório de Físico-química do Instituto José de Figueiredo estavam a precisar de um biólogo. A Diretora do dito Laboratório, Dra. Luísa Maria Alves, no final de 1978, fez-me uma entrevista no seu gabinete que é este onde agora nos encontramos. Entrei no dia 1 de outubro de 1979 e comecei como tarefaira, um estágio de 3 meses.

Entretanto, nesse mesmo ano, tinha dado aulas na Escola Secundária de Josefa de Óbidos e em outubro fui colocada na Escola Secundária Emídio Navarro. Gosto de explicar, mas gosto mais de investigar, e prescindi do ensino para ficar como tarefeira no laboratório. Em junho de 1981, depois de ano e meio como tarefeira, entrei para o quadro do Instituto José de Figueiredo, era a Dra. Simonetta Luz Afonso a diretora.

Em 1978 tinha havido um grande incêndio na Faculdade de Ciências na Rua da Escola Politécnica, no atual Museu Nacional de História Natural e da Ciência. Foi solicitada a intervenção do Instituto José de Figueiredo para a recuperação de livros da biblioteca ardida. Não havia ainda no Instituto o departamento para recuperação de papel, havia de pintura, pintura mural, escultura e têxteis. Os livros que foram salvos do incêndio estavam molhados, foram colocados em redes a secar. Nessa altura compraram-se ventoinhas que foram colocadas no sótão para se conseguir recuperar os livros. Como se pretendia iniciar a recuperação de papel, quando entrei para o Instituto, comecei a fazer o estudo biológico sobre a identificação desse material, chegando mesmo a dar umas aulas na Associação Portuguesa dos Bibliotecários e Arquivistas.

A Dra. Luísa Maria Alves tinha feito uma monitorização do estado de conservação de várias bibliotecas do país para estudar os insetos que aí se encontravam e eu também colaborei nesse trabalho. Publicámos sobre esse tema nos relatórios internos do Laboratório José de Figueiredo.

Nesses primeiros anos também analisei organismos nos nossos monumentos que estavam a deteriorar o património, como líquenes, nas esculturas do jardim do Palácio de Queluz, onde conheci a Dra. Simonetta Luz Afonso.

Em 1981 inicia-se um curso de Conservação e Restauro, fiquei a dar aulas na parte da Biologia. Foi o primeiro curso superior desta área em Portugal. Ainda aqui trabalham vários colegas que na altura frequentaram esse curso.

Lentamente, comecei a identificar os suportes de origem biológica, madeira, pergaminho, tartaruga, marfim, dentes, osso, conchas, entre muitos outros materiais. Por exemplo há umas taças no museu, feitas de chifre de rinoceronte e foi preciso fazer a sua identificação. Mas também tive de identificar os organismos que deterioram estes materiais, por isso, além de insetos e líquenes, já aqui referidos, identifiquei, fungos, osgas, morcegos, carraças, pombos, entre outros e, felizmente apenas uma vez, bactérias.

Como bióloga gosto de pesquisar, por isso este tipo de trabalho fascina-me. Aparecem sempre novidades para estudar.

Nesta área dos bens patrimoniais não se podem tirar grandes amostras, não vou cortar uma pintura ou escultura. De uma gravura ou de um desenho, posso apenas recolher umas fibras de um canto da peça. Por essa razão a minha análise é qualitativa e não quantitativa. Depois com a lupa e o microscópio vou tentar identificar, se conseguir chegar ao género já é muito bom, à espécie é muito difícil e por vezes impossível. Por exemplo, muitas espécies de árvore são classificadas pelos frutos e pelas folhas, mas a sua madeira é semelhante.

Quando comecei a trabalhar foi principalmente em bens móveis, onde identificava os suportes das peças. Desde que pertenço à Direção Geral do Património Cultural (DGPC), comecei a trabalhar também em estruturas dos monumentos. Tenho ido recorrentemente ao Palácio Nacional de Mafra. Fui no tempo da Dra. Margarida Montenegro e posteriormente com o Dr. Mário Pereira que foi vice-diretor do Instituto Português de Conservação e Restauro. Nos anos 60 fizeram uma cobertura na Biblioteca de Mafra e começaram a aparecer insetos. Há um trabalho, sobre as minhas idas ao Palácio Nacional de Mafra, publicado nas actas dos encontros sobre os 300 anos do lançamento da primeira pedra, em 2017.



Há uns insetos da família dos carunchos, género *Nicobium* sp., que geralmente se encontram nas bibliotecas porque gostam mais de livros. No caso da Biblioteca de Mafra, nunca os encontrei a não ser nas fezes dos morcegos. Encontro carunchos do género *Anobium* sp. e insectos de outra família, género *Attagenus* sp., que se alimentam dos restos de outros organismos.

Quando se trata de identificar espécies que estão a danificar um espaço ou peças, o meu trabalho consta da recolha *in loco* do que é necessário para identificar a espécie em causa. Por vezes não tenho o organismo, mas sim o serrim que deixa ou o tipo de orifício de saída para o tentar identificar. Essas amostras são recolhidas por mim, ou por colegas que depois me entregam.

Identifico as espécies a olho nu, com a lupa manual ou binocular e com microscópio ótico, não tenho instrumentos sofisticados. Por vezes consigo identificar logo, outras vezes é mais complicado.

Quando me aparece alguma coisa que eu não conheço, e como geralmente as bibliografias são baseadas em traduções de livros estrangeiros, recorro a colegas que investigam estas áreas na Faculdade de Ciências, no ISA, etc.



1.
Camelo de um presépio,
cujo dorso é feito com um dente semelhante
ao colocado na imagem.

Agora estou a tentar identificar um inseto, encontrado no interior de uma Casa-Museu na Ilha da Madeira, provavelmente vive nas plantas, mas como voam, caminham e são atraídos pela luz, entram pelas portas e janelas dos edifícios.

Posso dar um exemplo interessante da Assembleia da República. A primeira vez que lá fui, estavam com um problema com as térmites e pediram a minha ajuda. Na segunda vez que lá fui, tinha caído um bocado do teto do corredor do Senado. Desta vez não eram as térmites era simplesmente podridão provocada por um fungo [*Gyrophana lacrymans* (Wulfen)] que ataca madeiras. Neste caso o que aconteceu foi um pombo que fez o ninho no algeroz e entupiu-o. A água que caía não ia para o algeroz e entrava para o interior da parede, o fungo desenvolveu-se e apodreceu a madeira que suportava o teto.

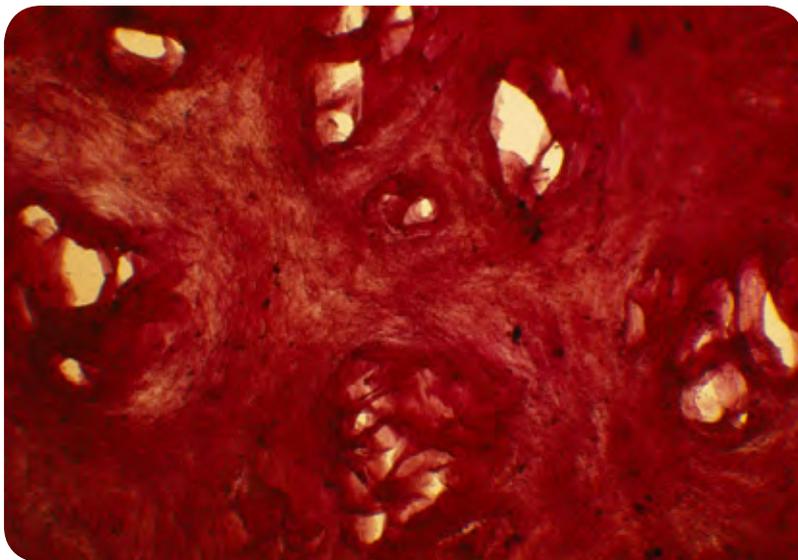
O curso de Biologia deu-me um leque de conhecimento da sistemática, dos organismos de todos os reinos. A sistemática tem dois ramos: a taxonomia, que é colocar as espécies em determinados grupos, e a nomenclatura, que agrupa as regras e leis em que nos baseamos para não haver sobreposição de nomes. Como tive umas aulas muito boas de citologia, de identificação de invertebrados e de vertebrados tenho a sistemática de todos os seres vivos em bibliografia e em pesquisas que faço.

As novas gerações já são mais especializadas, sabem mais de determinada área, mas menos na generalidade. Isso nota-se nos cursos, antigamente eram mais generalistas, hoje são mais específicos. A ciência evoluiu muito, aprendeu-se tanto que é impossível uma pessoa saber a fundo da sua área e também saber das outras. Acho que tenho em vantagem, saber procurar, saber pesquisar, ter muita bibliografia e ter a ajuda de colegas mais especializados.

Para estarmos atualizados temos de estar continuamente a estudar. Por exemplo, há uns anos

havia duas espécies de elefantes, a indiana e a africana, constituída por duas subespécies. Hoje temos três espécies de elefantes, os dois africanos passaram a ser espécies diferentes. Como identifico marfim dos dentes de elefante, estes dados são importantes pois o local onde habita o animal, além do tipo de alimentação, etc. também influencia o tipo de dente.

Particpei no livro “Controlo homeostático no Organismo Humano”, escrito por uma bióloga amiga, Ana Paula Carneiro (Escolar Editora, 1987) numa Informação Adicional sobre vírus. Como tinha feito o estágio em vírus e a cadeira de virologia na Faculdade fui convidada para esta publicação.



Gostaria de ter uma lupa digital que captasse as imagens, mas não deixo de fazer o meu trabalho porque não a tenho.

2.
**Observação microscópica
de um corte transversal
de couro de ovino (65X).**

Tenho receio que o futuro nesta área não esteja assegurado, tive que estudar muito para saber o que sei. Hoje, com o acesso à internet o conhecimento está mais facilitado, portanto, há uma maior exigência. O meu trabalho é técnico, não faço investigação. Não quero dizer que não publique e que não participe em congressos conjuntamente com outros colegas.

Tenho pena que não venha ninguém dar continuidade ao meu trabalho. Por enquanto ninguém apareceu, estou a tentar deixar tudo bem organizado de maneira a que quem vier se possa orientar. Por outro lado, este tipo de Biologia, que é a Biologia do naturalista não é apelativo, quando a alternativa é estudar golfinhos, lobos, etc. Também fiz um curso de mergulho.

Gosto muito do que faço, por isso ainda aqui estou. Fico entusiasmada com o meu trabalho e tenho imensos desafios. Por exemplo, um Arquitecto da CML pediu-me para ir ver o teto do Museu Bordalo Pinheiro e também irei ao Museu da Marioneta. A maior parte das pessoas com quem contacto (DGPC/EGEAC/Câmaras) são pessoas impecáveis e gostam do que fazem. Muitas vezes não temos o reconhecimento que nos é devido, mas sentimo-nos contentes connosco e com o trabalho que fazemos.

A minha vida confunde-se com o meu trabalho.

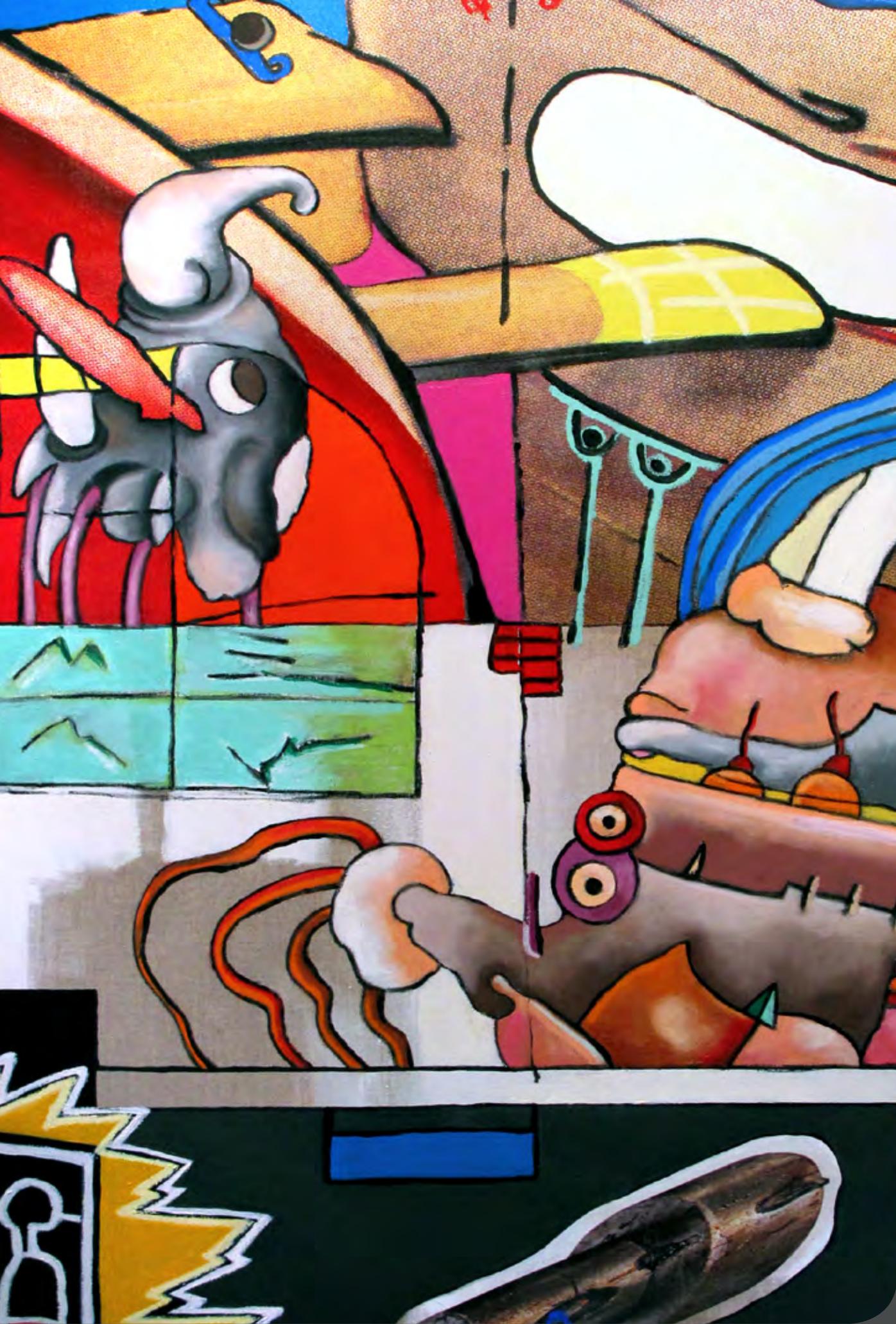
E como este caminho não se faz isoladamente, agradeço aqui a todos com quem tenho colaborado e de algum modo me têm ajudado: familiares, amigos, biólogos, veterinários, engenheiros, colegas e dirigentes, alunos, muitos dos quais passaram a colegas e amigos, das seguintes instituições, algumas já extintas: Laboratório Nacional de Investigação Veterinária, Laboratório Nacional de Engenharia Civil, Instituto de Investigação Científica Tropical (Botânica e Zoologia), Instituto Superior de Agronomia, Sociedade Portuguesa de Entomologia, Asociación Española de Entomología, Universidades de Lisboa, Porto, Açores, Aveiro, Minho e Trás-os-Montes, Évora, Hamburgo e Marburg, Museu de Grenoble, Governo Regional da Região Autónoma da Madeira, Escola de recuperação do Património



de Sintra, Fundação Ricardo Espírito Santo Silva, Câmara de Lisboa/EGEAC, Biblioteca Nacional de Portugal, Torre do Tombo, Museu da Assembleia da República, vários Museus Municipais ou particulares, empresas particulares, ICOM, APOM e Direcção Geral do Património Cultural. ●



3.
Quando a entrevista foi realizada a Lília Esteves ainda não tinha recebido o prémio Personalidade na Área da Museologia da APOM, (Associação Portuguesa de Museologia). O prémio foi entregue no dia 27 de Maio de 2022.



Proximidades, 2013 | António Viana
110 x 80 cm - óleo s/tela

em branco



Entrevista a Pedro Andrade

Biólogo e taxidermista



Museu Nacional de História Natural e da Ciência, Lisboa,
17h, 9 de setembro de 2022

Sou biólogo de formação, fiz o curso na Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa. Depois de me formar tive bolsas de investigação para realizar trabalhos de campo nesta área.

Dediquei-me e aprofundi mais a parte dos répteis e anfíbios, é a área da herpetologia. Embora as minhas bolsas de investigação abrangessem outros temas da biologia, com outros grupos de animais.

Sempre gostei muito de fazer modelos, de criar. Fazia modelos em casa e nessa altura trabalhava com o Professor Rui Rebelo, professor de Biologia na FCUL, especialista em herpetologia. Um dia estava com ele a discutir um texto e falámos sobre o Museu Nacional de História Natural e da Ciência porque ele nessa época era curador da Coleção dos répteis.

Nesta altura, estava-se a delinear a exposição *A Aventura da Terra: um planeta em evolução*, que foi inaugurada a 19 de novembro de 2009 e ficou aberta ao público até 1 de setembro de 2019. Precisavam de modelos de dinossáurios e de outras criaturas das várias épocas da evolução da Terra para integrarem a exposição. Fizeram-me uma proposta para eu executar trinta e tal modelos, eu aceitei e assim começou a minha aventura no museu. Depois de desmontada a exposição os modelos foram guardados e agora vão voltar a ser expostos nos armários da sala de reuniões do museu.

Quando comecei a trabalhar na execução destes modelos, vim para o espaço no qual eu estou atualmente, que estava desocupado. Não estava todo disponível, havia uma parte que servia para arrumos. Esta sala já era o antigo espaço da taxidermia no museu.

Durante o tempo em que estive a executar os modelos no museu, trabalhava também com o José Pedro Ganadeiro que era o curador da Coleção das Aves, atualmente é professor na FCUL. Fui muitas vezes fazer trabalho de campo com ele e ele propôs-me que eu experimentasse fazer taxidermia, não havia taxidermistas nessa altura no museu.

Comecei a recuperar alguns espécimes das coleções do museu e claro que comecei com as aves. No museu gostaram muito do meu trabalho e foram-me atribuídas bolsas de investigação para eu continuar a trabalhar em taxidermia.

Entretanto foi criada uma bolsa para eu fazer uma exposição que se chamava *O Sucesso das Aves*. Desenvolvi o guião, era uma exposição muito grande, foi pensada para ser apresentada em duas salas do museu. A exposição abrangia toda a história das aves, desde a pré-história até aos nossos dias. No fundo as aves vêm de um grupo de dinossáurios, mas infelizmente este projecto expositivo não se concretizou, mas quem sabe se um dia se fará.

Entretanto fui continuando a trabalhar como taxidermista na preparação das coleções do museu e finalmente entrei para o quadro através de concurso.

O meu trabalho é um misto de apoio às exposições em termos de criação da parte artística e as preparações para as coleções do museu da parte da Zoologia; peixes, répteis, anfíbios, aves e mamíferos. Por exemplo os peixes podem ser preparados em meio líquido e têm que ficar bonitos para poderem ser expostos. Também posso dar como exemplo como faço a preparação das aves ou dos mamíferos.

Os investigadores que estão no campo, ou pessoas particulares, ou eu e a Ana Campos que trabalha comigo, quando estamos no campo e encontramos animais mortos, atropelados, trazemo-los para o museu.

Os animais mortos são colocados em arcas frigoríficas para serem congelados. São identificados com uma ficha que contem a data e o local da recolha, para poderem ser incorporados nas coleções científicas do museu. Estes exemplares servem para serem estudados pelos investigadores nos seus estudos científicos.

Também recebemos animais que vêm de centros de recuperação e de outros locais. Eu seleciono os bichos e vejo os que estão em bom estado de conservação. Não nos serve de nada se tivermos um bicho que não tenha condições para ser tratado e estudado, a não ser que seja muito raro e possamos aproveitar o esqueleto.

Quando precisamos de um exemplar para uma exposição ou para uma coleção que lhe falte um determinado exemplar, descongelamo-lo e vemos o seu estado de conservação, se estiver em bom ou muito bom estado vai ser naturalizado, para posteriormente ir para exposição e ser colocado na posição em que parece que está vivo.

Se o estado de conservação dos animais for mais ou menos, então vão ser incorporados nas coleções científicas do museu, podendo somente usar a pele solta e o esqueleto desarticulado.

Quando estamos a preparar um exemplar retiramos um bocado de tecido muscular, para a nossa coleção de ADN. Todos os exemplares preparados por nós estão no Banco de ADN, que está inserido numa plataforma a nível europeu. Quando precisas de determinado animal acedes via internet e poderá não haver necessidade de vir ao museu consultar esse espécime.

Usamos o esqueleto dos animais, mas os crânios são de maior importância. Se só utilizarmos as peles dos mamíferos temos que guardar os crânios, porque o crânio é identificativo da espécie. Temos umas reservas onde se guardam todos esses exemplares por categorias: mamíferos, aves, répteis, etc.

Os animais para entrarem numa exposição têm que estar perfeitos.

Quando os animais chegam eu limpo-os de um modo superficial, muitas vezes vêm com folhas, ramos, sujidade e depois são congelados. Quando são necessários, descongelo-os, lavo-os, vejo o estado do pelo ou das penas. Se estiveram em bom estado, tiro as medidas todas, a distância entre as orelhas, das orelhas aos cantos dos olhos, dos cantos dos olhos à ponta do nariz, o tamanho das falanges, dos dedos, das pernas, comprimento total, o diâmetro em vários pontos do corpo.



Depois do animal ser medido, tira-se a pele com todo o cuidado porque é preciso serem feitos uns cortes específicos para que se possa posteriormente montar. Se forem mamíferos de médio ou grande porte a pele tem que ser curtida, para que a pele fique resistente. Trata-se a pele com uns produtos químicos específicos. Primeiro a pele é posta em salga, para as bactérias deixarem de ser ativas, porque o sal extrai toda a humidade e mais tarde hidratamo-la.

Quando retiramos o corpo do animal, o corpo sai inteiro com os órgãos todos agarrados e não há sangue. Se for para aproveitar os ossos, temos que esquartejar e tirar os ossos. Uma empresa vem ao museu buscar os restos que não se aproveitam para posterior incineração. Em todos os exemplares retiramos um pedaço de tecido muscular, normalmente da coxa.

Depois faz-se a chamada piclagem, preparar a pele para receber um ácido, normalmente utilizamos ácido sulfúrico. Depois fazemos uma neutralização desse ácido, depois sim, começamos a fazer a curtimenta da pele com produtos químicos que vão substituir algumas das moléculas que tiveram que ser retiradas, as células que guardam gordura, por exemplo.

Entretanto com as medidas que tirámos construimos um corpo, anatomicamente correto, com os músculos todos. Temos que estudar primeiro a posição que queremos do animal e temos que ter a noção como é que são os músculos nas várias partes do corpo, é tudo esculpido à mão. Utilizamos vários materiais, geralmente usamos espuma expansiva poliuretano. Primeiro fazemos blocos em grande quantidade e a partir daí fazemos a escultura.

Esculpimos o manequim e depois testamos o manequim com a pele que previamente tinha sido preparada para vermos se o tamanho está certo. Se estiver tudo ok, colocamos os ferros para sustentarem ao corpo.

Entretanto quando o manequim tiver todos os ferros dentro, voltamos a colocar mais poliuretano. Quando estiver tudo bem, colocamos uma camada de resina para endurecer o poliuretano, o poliuretano é uma espécie de espuma rígida.

Depois de termos o manequim feito com todos os arames colocados temos que vestir o manequim com a pele. Mas antes colocamos os olhos, olhos de vidro transparentes que posteriormente pintámos e que previamente foram comprados a uma empresa alemã.

A cor dos olhos dos animais tem variações, conforme a idade, a espécie. Tudo o resto fica agarrado à pele do animal até à última falange que é a que tem a unha agarrada.

Depois vestimos o animal, que posteriormente é cosido e por fim penteamos o animal, alinhamos as penas ou os pelos no lugar, as orelhas tudo na posição correta, depois deixamos secar durante aproximadamente duas semanas. A pele tem tendência a encolher ligeiramente, se o processo que foi feito foi a curtimenta a pele encolhe muito pouco.

Outros trabalhos que fazemos é a recuperação de exemplares antigos, de peças de coleção de vários locais. Neste momento estamos a recuperar um lobo caçado pela Rainha D. Amélia que pertence à coleção do Paço Ducal de Vila Viçosa, assim como algumas aves. Também vamos aos Açores, ao Museu Carlos Machado para recuperar alguns animais que fazem parte da coleção do museu.

Relativamente ao tempo para se montar uma ave, se eu trabalhar de manhã até à noite quase de madrugada, demora um dia. Tirar a pele, lavar a pele, esculpir, coser, colocar na posição correta. As penas têm que ser todas alinhadas uma a uma na posição correta antes de secarem. Se for um mamífero demora mais tempo porque temos que curtir a pele, e o estudo desse animal é muito mais elaborado.

Não tenho nenhuma formação académica nesta área, faço investigação e falo com outros taxidermistas estrangeiros, pesquiso novos materiais.

Gostava de dar formação se tivesse mais gente a trabalhar comigo. Não há muita gente a trabalhar nesta área. É necessário ter-se sensibilidade em Biologia, porque é preciso saber-se a posição correta dos membros dos animais, tem de se conhecer a anatomia dos animais, assim como o seu comportamento. Se andam com a cabeça esticada, a expressão, a abertura dos olhos, a postura.

Além disso há a parte artística, para se esculpir tem que se ter jeito de mãos e saber antecipar o que se está a fazer. Quando estamos a esculpir temos que deixar material suficiente para colocarmos as patas por exemplo, na posição pretendida, de maneira que apanhe a parte do músculo. Temos que estar 50% à frente do que já está feito.

Posso dar como exemplo a moa, foi feita para a exposição que não se chegou a realizar, *O Sucesso das Aves*. Havia um módulo que era as aves extintas pelo Homem e a moa foi uma delas, na Nova Zelândia. Fiz o dodô, a arqueoptérix que é a passagem entre os répteis e as aves, esta espécie ainda tem dentes, as mãos com os dedos e a cauda comprida.

No processo de evolução das aves para que elas conseguissem voar, foi preciso reduzirem-se, ou mesmo perderem, alguns dos órgãos, como foi o caso da cauda, a perda dos dentes, a bexiga e aumentar os braços. Alguns dinossáurios, como é o caso do grupo dos terópodes, já tinham um osso que lhes permitia dobrar a mão para trás, é o pulso. Basicamente deixa de ter a função de agarrar, passou a ter a função para o voo. As penas desenvolveram-se a partir da necessidade de se manter a temperatura do corpo, não foi para voar.



1. Ana Campos – Taxidermista

Como havia um nicho que não estava ocupado, que era o ar, quase nada voava eram só os pterodáctilos e os insectos. E assim, as aves foram se adaptando ao voo, primeiro a planar.

Tenho boas condições para fazer o trabalho que faço, mas gostava de ter melhores condições para ir mais além. Ter uma sala para cada processo do trabalho, desde a pintura, à montagem. E mais importante é ter alguém a ajudar-me, por exemplo a Ana, já estou a dar-lhe formação há sete anos. A Ana tem o doutoramento em Aves.

Eu sou semi-daltónico, por essa razão dava-me jeito ter uma ajudante mulher. Normalmente quase todos os homens são daltónicos, tem a ver com a evolução da espécie. Temos dois tipos de



células nos olhos, os bastonetes e os cones. Uma servem para detetar contrastes e movimento e a outra para detetar cor. Numa panóplia de 50 tipos de vermelhos, as mulheres veem todos, os homens só 3 ou 4, porque evolutivamente as mulheres ficavam com as crianças no grupo familiar e tinham que colher os frutos, as bagas, as flores e saber reconhecer as cores. Os homens caçavam em grupos e a evolução levou-os para detetarem movimentos e contrastes, para serem mais rápidos a reagirem.



2 e 3. Laboratório de Taxidermia – Museu Nacional de História Natural e da ciência

Adoro o que faço, especialmente no museu, onde podemos dar a nossa opinião, Não me imaginava num emprego que não gostasse e no museu dão valor ao meu trabalho. ●



Mero, 1990 | Pedro Salgado
Ilustração



Entrevista a Vitor Vajão

*Engenheiro Conselheiro Eletrotécnico
Especialista em Luminotecnia*



Museu Nacional de História Natural e da Ciência, Lisboa,
10h30, 15 de fevereiro 2022

A minha relação com os museus é já de 50 anos. Iniciou-se com um convite do Engenheiro Luís Casanovas, nos anos 70, para fazer uma intervenção no Museu Nacional de Arte Antiga. Posteriormente, aquando da *XVII Exposição Europeia de Arte Ciência e Cultura*, em 1983, foi o museu todo renovado e fiz o projeto integral de iluminação.

Já intervimos como conselheiro e projetista na criação de infraestruturas e sistemas de iluminação em dezenas de museus. Essas estruturas constituem a base para se ter uma boa e flexível solução luminotécnica. Como exemplo, o MNAA em todos os seus andares, com a exceção do terceiro, ainda tem a rede da iluminação elétrica que foi feita em 1983, continuando a estar funcional. Construiu-se uma rede mais densa de calhas eletrificadas e ainda totalmente operacional (apenas com outros projetores porque a evolução da ciência e da tecnologia luminotécnica fez aparecer novos equipamentos).

A primeira intervenção que temos que fazer num museu é corrigir as entradas de luz natural, porque a luz natural é muito variável e dificilmente controlável. Muitos museus têm excesso de janelas o que dificulta o eficaz controlo da iluminação.

Há a ideia errada que nós vemos por quantidade de luz, quando na realidade vemos por contraste, por isso, ao controlar-se a quantidade de luz natural, o contraste a criar exige menor contributo da luz elétrica. Para haver contraste é necessária uma relação mínima de 1 para 3, ou seja, se tivermos 50 lux de luz natural vamos precisar de 150 lux de luz elétrica. Contrariamente ao que muitas pessoas pensam, a franca entrada de luz natural não é adequada na iluminação das exposições.

Se os espaços museológicos forem completamente fechados a ambiência pode tornar-se cansativa, porque a pupila do olho fica limitada à visão próxima não se alterando como acontece na visão normal, onde o campo visual abrange o perto e o longe. Um espaço museológico com a entrada de luz natural controlada (por exemplo com telas que atenuem a luminosidade, mas permitam ver o exterior) será a situação ideal porque a atividade visual se processa em condições naturais e saudáveis.

A luz solar é a mais danosa para as obras de arte sensíveis à luz: o fator de dano por radiação dos ultravioletas é 9x superior ao de uma lâmpada incandescente.

Com a luz vemos e sentimos. Num ambiente luminoso saudável, devem coexistir componentes de luz difusa e de luz dirigida, tal como acontece na natureza na relação da luz solar com a vista humana, construída ao longo de milhões de anos.

Num dia de sol, sentimo-nos bem porque dispomos da luz difusa refletida na abóboda celeste e da luz dirigida dos raios solares responsáveis pelas sombras e efeitos de modelação. Essas condições devem ser sempre criadas em qualquer ambiência de luz elétrica, seja de que natureza for. Perante vários dias de céu nublado, com a ausência dos raios de sol, dispomos apenas de luz difusa, faltando-nos as sombras para realçarem o contraste, a modulação e a perceção espacial. A ambiência torna-se doentia porque a exclusividade das uniformidades de iluminação é perniciosa para o bem-estar humano.

Na iluminação de espaços expositivos a noção de boa iluminação vem evoluindo ao longo dos tempos:

- Inicialmente, nos séculos XVIII e XIX, privilegiava-se a luz diurna; com difusão zenital através de claraboias, tetos translúcidos, aberturas superiores de luz indireta ou janelas laterais, estabelecendo ambiências de luz difusa mais ou menos intensa;
- Em meados do século XX, a sensibilização para a necessidade de preservação das obras de arte, protegendo-as dos danos por radiações ultravioletas e de luz visível na composição orgânica dos artefactos, conduziu à substituição da luz diurna por luz elétrica, quase sempre direcional. Criavam-se acentuados contrastes, mas potenciavam-se ambiências muito marcantes, cansativas para o ser humano;
- Nas últimas décadas, o melhor conhecimento das relações entre a biologia da visão e da luz, da sua importância no bem-estar visual e emocional, levou à conceção de ambiências o mais naturais possível, contendo judiciosas proporções de luz difusa e de luz de realce, otimizando a atividade visual e a sua acuidade em condições sãs e confortáveis.

As preocupações ecológicas e de preservação da natureza tão presentes, associadas ao maior conhecimento da influência da luz no comportamento biológico e psicológico do ser humano têm sugerido maior aproveitamento da luz diurna como componente base de luz difusa. Exige-se-lhe harmonioso e eficaz controlo, assegurado por técnicas de condução de luz indireta, ou elementos de filtragem ou ensombramento, garantindo de forma passiva ou dinâmica a manutenção das condições de boa ambiência, de conforto humano e cuidada preservação dos artefactos. Essa contribuição da luz diurna terá de ser complementada com luz elétrica para corresponder às diferentes solicitações ao longo do dia e do ano, da luz solar.

A luz de realce, componente que permitirá observar com precisão as mais elementares características das obras de arte, criar efeitos de modelação e de encenação, evidenciar texturas e corrigir noções espaciais, deverá ser sempre concretizada com luz elétrica, a partir de pontos de aplicação estratégicos, para que as evidências e reflexões de luz nos objetos otimizem a sua perceção, minimizando eventuais danos. A afinação das incidências de luz é de extrema importância, por conduzir às reflexões que nos permitem ver com acuidade.



A conceção de ambiências de iluminação museológica assenta em características muito peculiares. Trabalha-se com quantidades de luz relativamente baixas, mas de elevada qualidade e sempre muito controlada. Exigem-se condições de precisão visual nos ambientes, em linha com as necessidades de atividade visual sãs e naturais, para pessoas com diferentes capacidades de visão e escalões etários muito diferenciados. Os bons princípios inerentes a qualquer tipo de iluminação, de interiores ou de exteriores, têm na iluminação museológica a sua génese e expressão mais exigente. As obras de arte, têm frequentemente características únicas, em tamanho, forma, textura e cor, e são mais ou menos sensíveis às incidências de luz, em qualidade, quantidade e duração.

O desenho de luz baseia-se na criação de diferentes padrões de luminâncias e de contrastes relativos, trabalhando com luz, penumbra e sombras, iluminando e não iluminando e encenando para estimular a perceção visual.

As incidências de luz devem ser corretas, precisas e limitadas para garantir em cada caso, a luz certa, no local certo, na direção certa, na qualidade e quantidade certas e, até muitas vezes, em tempos certos de maior ou menor duração. O desenvolvimento do conceito luminotécnico começa pela interpretação da natureza, características e objetos da exposição identificando a sua mensagem, os elementos mais relevantes e o seu enquadramento espacial. O sistema de iluminação deve integrar-se na conceção arquitetónica ou decorativa existente ou idealizada, ir ao encontro do *layout* expositivo, por vezes até valorizar o próprio espaço arquitetónico, corrigir noções espaciais, criar hierarquias visuais, ser estimulante e apelativo.

A conceção de um projeto museológico ou de bens do património pressupõe a concretização de três intervenções:

- Primeiramente, criação de luz difusa geral, mais ou menos abrangente, em função do carácter ambiental a impor;
- Seguida da implementação da luz de realce, dirigida às obras de arte, estrategicamente posicionada, vocacionada para estimular a acuidade visual, através de corretas incidências de efeitos de modelação, de produção de sombra para evidenciar texturas e da acentuação de tridimensionalidades, onde for caso disso;
- Finalmente, com ações para implementação de encenação espacial, destinadas a humanizar a ambiência, a dar apoio à luz de realce, a criar atividade, a favorecer a adaptação visual, a corrigir perceções espaciais, impondo interligação entre a luz difusa geral e a de realce.

A flexibilidade na implantação dos pontos de luz para que a incidência e conseqüente reflexão da luz assegure a melhor acuidade visual exige que a infraestrutura elétrica essencial seja constituída por rede de calhas eletrificadas, que cubra as eventuais necessidades de colocação de projetores. Estes, para além de terem a emissão de luz desejável, em potência e abertura de feixe, devem possuir regulador de luz individual (nunca por grupos).

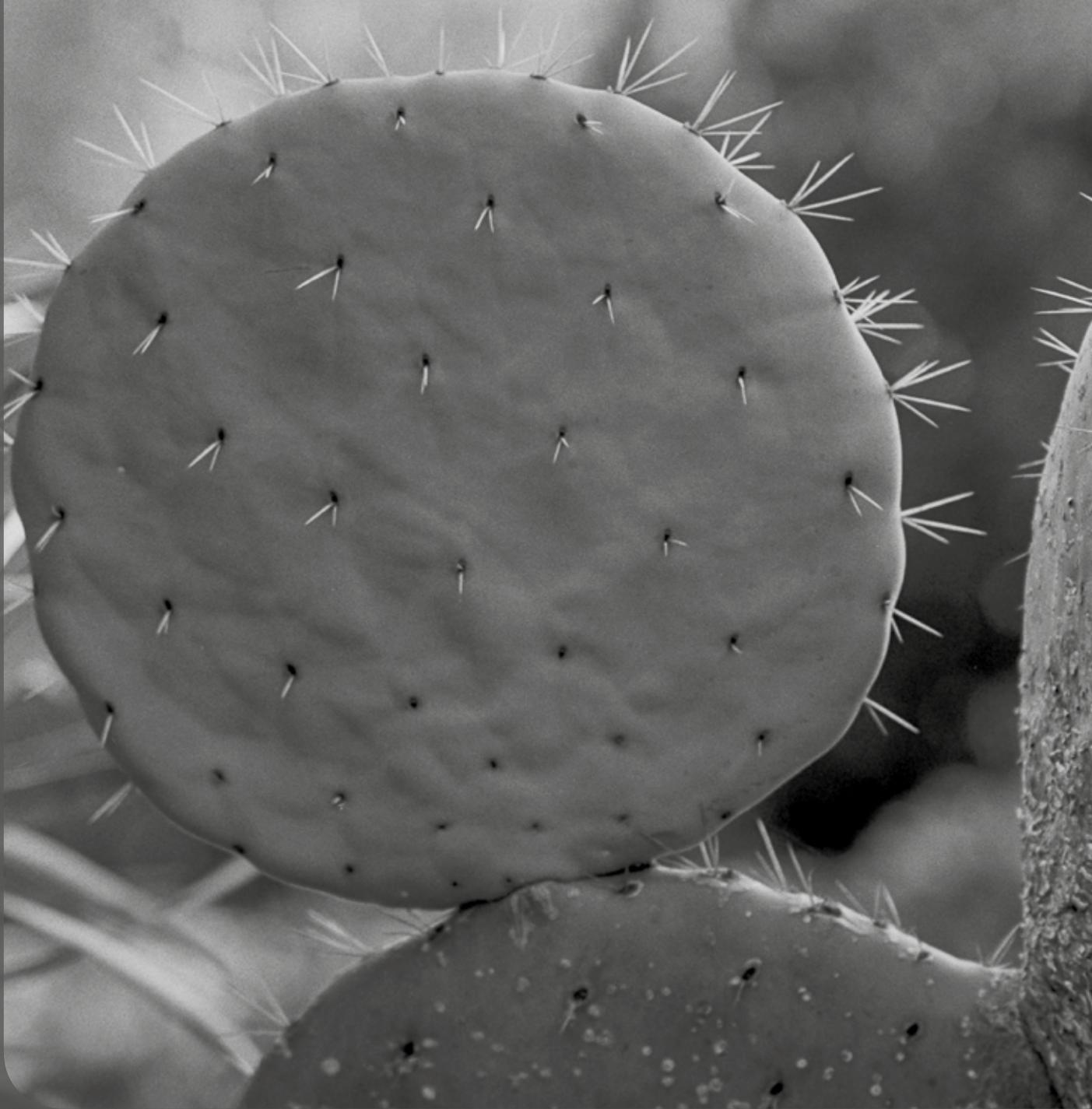
Hoje em dia a fonte de luz determinante são os *leds*, devido à sua elevada eficácia luminosa e longa vida útil. Mas há *leds* e “*leds*”, porque não há dois *leds* iguais em emissão luminosa, tonalidade de luz e fidelidade de reprodução cromática. Os mais parecidos entre si são escolhidos e aplicados em equipamentos destinados a utilizações mais exigentes, como é o caso da iluminação museológica. Por isso são de preço mais elevado. Principalmente na emissão na banda dos vermelhos, existem grandes diferenças chegando a detetar-se valores de 5 a 7% (isto, apesar do Índice de Restituição de Cores global poder ser superior a 80)!

O desenvolvimento do projeto de luminotecnia de um museu exige muita sensibilidade, devendo ser feito exclusivamente por especialistas em luminotecnia, para poder resultar num ambiente agradável, estimulante, afetivo, apelativo e sensorial e não num outro, desagradável, inadequado, perturbador, incapacitante visual, irritante e cansativo. Tem de imperar a avaliação custo/benefício, até porque, o valor da iluminação é mínimo comparativamente com o custo global do museu, mas a sua importância é vital para que se atinjam os objetivos desejáveis.

Projetar a iluminação de um museu é um trabalho de arte a iluminar a Arte.

Infelizmente a formação em luminotecnia é muito escassa no país, havendo esporádicas ações levadas a cabo por entidades como o CPI-Centro Português de Iluminação, Ordem dos Engenheiros, Clube dos 13, num cenário que constitui o maior sucesso do ensino oficial, porque não se ensina em lado algum, mas toda a gente sabe da matéria... ●

À Conversa com ...





À Conversa com Fernando António Baptista Pereira

*Presidente da Faculdade de Belas Artes
da Universidade de Lisboa*

Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, Lisboa
15h, 3 de junho de 2020

Reflexões a propósito dos Museus e da Museologia

Pensar a definição de Museu e a realidade física do Museu

Começamos por falar na definição do conceito de Museu. Penso que a discussão foi marcada por aquilo que nos dias de hoje se considera ser «politicamente correto». Houve um desejo por parte da direção do ICOM e de outros sectores de tentarem adaptar a novas circunstâncias a definição em vigor, que era praticamente a mesma desde os anos 70. Tinha sido meramente afinada nas sucessivas Assembleias Gerais do ICOM e alargada para contemplar a maior diversidade possível de práticas e realidades museológicas.

Temos que pensar que o Museu é uma realidade multiforme. Não podemos querer que os museus que estão a ser pensados para diversas realidades de África tenham que ser definidos nos mesmos termos que aplicamos aos museus da Europa ou aos museus dos Estados Unidos ou, ainda, às diferentes regiões e meios da América Latina. Se pensarmos, por exemplo, na museologia canadiana ela própria também é muito diferenciada. A definição ainda em vigor, por falta de consenso para adotar uma nova, tinha e tem a vantagem de ser uma definição abrangente, que aceitava a existência de uma enorme pluralidade de possibilidades museológicas desde que houvesse um mínimo denominador comum, que era aquele que a definição pretendia alcançar.

A não existência de consenso mostra que a própria comunidade museológica à escala mundial está dividida e não encontrou ainda esses novos denominadores comuns, inclusivos e não discriminatórios. Nós temos que encontrar esse mínimo denominador comum que possa servir as mais diferenciadas realidades museológicas que se encontram em todos os continentes e em todas as regiões dentro de cada país, que tem de ser formulado ao nível das funções que são irrevogáveis, aquelas que só o museu pode desempenhar **dentro da e com a** sociedade. Se não se conseguir encontrar esse consenso então é muito mau, quer dizer que não sabemos para que servem os museus nas mais diversas sociedades.

Fala-se hoje muito – e sobretudo desde a pandemia – na dimensão virtual dos museus. Podemos considerar um museu um espaço virtual, não invalidando o museu físico. Os museus das migrações, por exemplo, começaram por ser museus virtuais, mas depois chegou-se à



conclusão que as pessoas quando iam visitar os países ou cidades sedes desses museus virtuais queriam ver o museu físico. Na realidade, pode existir uma dimensão virtual em muitos, para não dizer todos, os museus, mas terá que haver também uma dimensão física que é aquela que preserva os vestígios físicos de uma realidade imaterial, que até pode estar tratada com maior aprofundamento ao nível do museu virtual.

No entanto, para mim, um museu tem de ter sempre uma dimensão física. Note-se que a dimensão física pode ser, por exemplo, a intervenção comunitária, não necessariamente a existência de coleções armazenadas nos museus, mas essa capacidade de intervenção comunitária. Ou seja, as pessoas poderem deslocar-se a um espaço onde são acolhidas e que lhes permite ter acesso a bens de natureza patrimonial, materiais ou imateriais, e sobretudo que esse museu possa ter uma participação diferenciadora na vida das populações e para isso é necessário que ele tenha uma realidade física, nem que seja uma sala de exposições que simultaneamente também é uma sala auditório onde as pessoas se reúnem e debatem. Não precisa de ser um espaço com coleções acumuladas, mas essas coleções, que são os vestígios físicos de toda uma cultura, que tem sempre uma componente material e uma outra imaterial, têm de estar sinalizados, têm de estar identificados pelo museu, dentro ou fora dele. O museu tem essa responsabilidade perante a comunidade se o não fizer não desempenha convenientemente as suas funções.

Que fique bem claro que, para mim, essa dimensão física não se reduz a um conjunto de coleções armazenadas e muitas vezes não mostradas, o que é uma questão dramática. Posso perguntar, a este respeito, será que os museus estão a desempenhar convenientemente o seu papel perante a sociedade? Não estão, são depósitos, são reservas. A relação do museu com a sua comunidade tem que ser mediada por um aspeto fundamental da sua vocação – a abrangência territorial do setor do património a que diz respeito. Um museu local/regional tem uma comunidade à qual prioritariamente se dirige, um museu Nacional dirige-se prioritariamente a um todo nacional.

Momentos de um Percurso Museológico

Não considero que o meu percurso museológico seja importante a não ser pelos resultados práticos que deixou ou ainda deixa. No início dos anos 80, já estava a ensinar na Faculdade de Letras, quando vi a abertura de um concurso para o Curso de Conservadores, curso com características de mestrado, porque tinha 2 anos letivos e com um trabalho final que era como se fosse uma tese, discutido perante júri. Como não era lecionado no seio de uma universidade não podia ser designado por esse grau académico. Era lecionado no seio do então IPPC (Instituto Português do Património Cultural). O curso começou em 1981-82 e terminou em 1984. Foram 2 intensos anos letivos com estágios e visitas em Portugal e em França, onde se tomou contacto com o momento em que o *Museu D'Orsay* estava a ser programado, até aos museus de natureza comunitária que existiam em certas regiões de França e que já estavam de alguma maneira inseridos no movimento de renovação que viria logo a seguir a ser chamado Nova Museologia, hoje com mais de quarenta anos!

Visitas que nos permitiram um contacto com essa realidade museológica extremamente diversificada que já acontecia em França. Ao mesmo tempo, também durante esse período fizemos outras viagens, por exemplo com a APOM, à República Federal da Alemanha, para vermos as grandes realizações museológicas que estavam em curso. Lembro-me, por exemplo, do novo Museu em Möchengladbach, desenhado por Hans Hollein, que tinha peças do artista Joseph Beuys. Todos esses museus, na França ou na Alemanha, concebidos por grandes arquitetos que estavam pela primeira vez a trabalhar para a museologia, estavam a criar uma nova imagem para a museologia internacional.

Nessa altura, o IPPC era dirigido por Natália Correia Guedes, o curso funcionava sob a égide de

Manuela Mota, que era conservadora do Museu Gulbenkian e tinha feito várias especializações, sobretudo em Arte Islâmica, trazendo esse seu mundo aberto e internacionalizado para dentro do curso de museologia.

Não me posso esquecer que, na primeira sessão, realizada na Gulbenkian, esteve presente a famosa Maria José Mendonça, figura lendária na museologia portuguesa. Fez-nos a pergunta: Qual é a primeira tarefa que um conservador deverá fazer quando chega ao museu? Ninguém soube responder. Disse ela logo: deve ser a verificação ou realização do inventário! Tinha toda a razão: sem estarem inventariados os testemunhos, sem estar feita a conferência do inventário não podemos começar a trabalhar, temos que garantir que os espólios que são colocado sob a nossa responsabilidade estão conferidos, porque pode haver no futuro algum problema de furto ou de não localização de peças. Hoje em dia, um inventário digitalizado é um instrumento de estudo e investigação, não é apenas um instrumento de fiscalização e de conservação das peças e por isso deve estar on-line para que todos possam ter acesso às peças que não estão expostas. Temos muitos exemplos internacionais, mas cito o caso do *Victoria and Albert Museum* que tem a esmagadora maioria das suas peças *on-line*, permitindo assim o acesso a todas as pessoas e sobretudo aos investigadores. Mas, para mim, o exemplo porventura mais paradigmático é site do *Metropolitan Museum of Art* de Nova Iorque: sabemos onde todas as peças se encontram e temos três níveis de acesso à informação: no primeiro, a tabela que está na sala com a informação básica, mas com algum desenvolvimento, no segundo nível de informação consulta-se a *timeline*, para se saber onde essa obra se insere na linha de escolas, culturas e civilizações, e finalmente, no terceiro nível, tem-se acesso aos «pdfs» dos estudos que o museu tem à sua disposição sobre aquelas peças. Isto é que eu considero ser efetivamente um site como deve ser.

Uma das tarefas fundamentais, sobretudo nesta altura de pandemia, é a transição digital, um pouco mais adiante falarei sobre este assunto. Não podemos ficar só com a construção de pequenos *teasers*, como tão bem fez o MNAA sobre importantes obras de arte que ali se encontram. No Museu Gulbenkian, fizeram sensivelmente a mesma coisa, com concursos entre os participantes do fb. Isto não consegue esconder a quase total ausência de conteúdos que os sites desses museus disponibilizam. Não colocam assim ao dispor da sociedade toda a informação das peças que já se acumulou. Por outro lado, plataformas como o Matriz ou o MatrizNet estão completamente desatualizadas.

Esses foram esforços louváveis, mas não chegam. Numa altura em que fui co-comissário da Exposição *As ilhas do ouro branco* no MNAA, fiz alguns *teasers* sobre a exposição com a duração de 3 a 4 minutos, que explicavam, cada um, uma das obras que estava exposta e ia fazendo a história da própria exposição. O Museu do Louvre fez o mesmo com a exposição do Leonardo da Vinci, em que os comissários explicavam qual era a mensagem que se pretendia transmitir com a exposição.

Uma das tarefas que eu considero fundamental e necessária é a criação de sites com qualidade e que os nossos museus se ponham efetivamente ao serviço da comunidade, da investigação e da comunidade estudantil, que quer utilizar as coleções para realizar dissertações de mestrado e teses de doutoramento. A informação que os museus disponibilizarem poderá ter os links para teses académicas que tenham sido ou virão a ser realizadas. Este trabalho vai custar a ser realizado, mas é essencial e urgente.

Voltando ao meu percurso, devo dizer que o curso de conservadores de museus foi extraordinário por nos ter colocado à disposição o panorama da museologia internacional, quer da museologia tipo *Museu D'Orsay* quer da museologia comunitária, nessa primeira metade dos anos oitenta do século XX.

Ofereceram-nos a hipótese de escolhermos o nosso caminho. Nessa altura ofereci-me para fazer o meu estágio em dois museus, o Museu da Cidade de Lisboa com a Dra. Irisalva Moita,



com quem aprendi imenso. Realizámos a exposição *Lisboa Quinhentista* e conseguimos que os vestígios que estavam associados às escavações na Casa dos Bicos e de outros locais que tinham sido recolhidos durante décadas se conseguissem colocar numa narrativa coerente sobre esse período da história da cidade, até entrarmos na sala onde está a maquete de Lisboa antes do terramoto.

No outro semestre escolhi Setúbal, distrito onde eu vivia nessa época. Quando cheguei ao Museu do Convento de Jesus, não havia diretor, tinha morrido sete anos antes. Fiquei no museu ao longo dos 30 anos seguintes, durante esse período animei a vida cultural da cidade através de uma vasta programação de exposições que chamaríamos hoje de curadoria de arte contemporânea, porque também coincidiu com a minha passagem para a FBA, onde eu assisti e participei na formação de inúmeras gerações de artistas. Muitos desses artistas foram por mim convidados para exporem pela primeira vez nos espaços que Setúbal oferecia, como a Casa Bocage, a Casa do Corpo Santo e o próprio Convento de Jesus.

Formei, com a minha mulher, Ana Duarte, o Museu do Trabalho Michel Giacometti que inaugurou em 1995. Setúbal foi um laboratório onde durante 30 anos se ensaiou a experiência curatorial de relação e divulgação da arte moderna e contemporânea. Uma cidade que sob este ponto de vista tinha parado nos anos 60.

Por outro lado, tentar encontrar um caminho para a recuperação do Convento de Jesus. Finalmente está a terminar, irá ser inaugurado no próximo ano, a última fase, com o projeto do Arquitecto Carrilho da Graça. Espero bem que abra definitivamente todo o espaço, recuperado, ao público, com a coleção devidamente apresentada, onde se inclui o retábulo que tanto estudei. O Museu associa duas narrativas: a narrativa da história da cidade, por um lado, a partir dos testemunhos patrimoniais, quer a narrativa da história de arte, que começa no final da Idade média e se estende até ao século XX. O museu deverá parar nos anos 60-70 e deixará que as obras mais contemporâneas da sua coleção possam ser apresentadas noutra espaço da cidade que é o antigo edifício do Banco de Portugal que seguirá um modelo de Casa das Artes Contemporâneas.

Como eu sempre achei que o museu continuaria na tutela do município, defini a vocação do museu como de Arte (local, nacional e internacional) e de História (local). Por um lado, recolher o máximo de testemunhos sobre a história da cidade e por outro lado atualizar as coleções artísticas continuando a internacionalização. O outro edifício, do Banco de Portugal, apresentará a coleção contemporânea, realizando-se exposições temporárias, mas sempre com uma secção de exposição permanente que pode ser rotativa. Tudo isto se poderá concretizar se houver orçamento. Na situação que vivemos pode bem perguntar-se: vamos continuar a ter exposições que atraem grandes massas? Ou: continuará a ser possível pensar a museologia dessa maneira?

Voltando ao meu percurso, comecei a ensinar em 1979 na Faculdade de Letras e a partir de 1987 passei para a FBA, tive apenas um ano de intervalo em que não dei aulas, para grande desgosto meu, porque eu sou um professor. Nesse ano fiquei como conservador em exclusividade. Ganhei o concurso em 1987 na FBA e desde então aqui estou, hoje em dia já estou num ponto de quase despedida, daqui a três anos atingirei a idade de jubilação.

Lembro, sempre com muito gosto, que entrei para uma escola com 2 anos e 3 meses, provavelmente na minha geração serei o único. Eu era filho único, neto único e sobrinho único e a minha mãe achando que eu necessitava de expandir toda a criatividade e energia inesgotável que eu tinha foi falar com o Colégio O Cortiço, que existia na Av. Guerra Junqueira, dirigido por uma Senhora muito famosa na altura, Aurora Constança, e nunca mais saí. Aqueles anos iniciais devem ter sido tão felizes na minha vida que eu não posso pensar fora da escola.

O ensino é, para mim, a outra contrapartida da museologia, em ambos os casos estamos diante e por dentro da comunicação. Eu, como investigador e comunicador, vejo a museologia como a

outra parte da minha atividade como professor. Sou também um investigador e um comunicador quando faço exposições. Nunca vivi estas duas atividades separadas, são absolutamente complementares. Isto é o que eu penso que é o que tenho de importante para dizer, quem quiser pode ler a minha obra de historiador e curador, recordar os museus que eu fiz, que são vários, como é o caso do Museu do Oriente, ou três museus em Macau, entre muitas exposições que comissariei e museus mais pequenos por esse país fora, alguns ainda em realização (Cantanhede, Castelo de Vide, Abrantes).

Desejo que esses museus sejam superados por outros, a lógica da realidade museológica é não ficar petrificada no tempo, é ter que representar naquele momento de avanço e reflexão sobre o passado e sobre o presente e depois, naturalmente, o que se deseja sempre é que a nossa investigação científica seja continuada por novos investigadores. É a prova de que a investigação está a evoluir, assim como no campo da museologia novos museus que tragam novas soluções que eu não tinha previsto, quer no Museu do Trabalho, quer na proposta do museu do Convento de Jesus, em Setúbal, ainda não totalmente completa, quer no Museu do Oriente, só para referir estes exemplos.

A nossa atitude deve ser de humildade perante aquilo que são as realizações coletivas e até individuais que possam ser melhores do que as que nós realizámos.

Política museológica

Estive durante 20 meses como Adjunto do Senhor Ministro Luís Filipe Castro Mendes, foi com imenso gosto que o fiz, a convite dele, e o trabalho com ele correu muito bem. Não sei se hoje em dia aceitaria uma tarefa dessa natureza com outro ministro, porque o conhecimento de como funciona por dentro o Ministério da Cultura não me deixou grandes recordações, assim como o funcionamento no interior do governo não me agradou.

Tínhamos uma proposta muito mais ousada para a política museológica que o Sr. Ministro tinha aprovado, mas que foi recusada superiormente. Consistia em separar museus e monumentos da DGPC e constituir um grande instituto que chamaríamos, à semelhança do Turismo de Portugal, «Museus e Monumentos de Portugal», dotá-lo de uma autonomia administrativa, económica e financeira. Permitiria uma parceria constante com o Turismo de Portugal para canalizar verbas do turismo para o desenvolvimento de um verdadeiro turismo cultural.

É muito importante nunca separar os museus dos monumentos, este foi um dos erros tremendos que se cometeu no passado com a autonomização do IPM do IGESPAR. Ainda por cima o IPM ficou pobrezinho, com os museus que não eram lucrativos na sua grande maioria, e o IGESPAR com os monumentos lucrativos. A separação entre museus e monumentos não pode nunca mais ser admitida.

A então Ministra da Reforma Administrativa, que estava a pensar fazer a grande reforma do Estado que nunca fez, porque passou a ser deputada no Parlamento Europeu, não autorizou que nós fizéssemos essa mudança radical. Subterraneamente, a direção da DGPC de então fez todos os esforços possíveis para que essa reforma fosse bloqueada.

A única coisa que nos foi permitido fazer foi a Lei da Autonomia dos Museus, que a DGPC também não queria, mas que foi forçada a aceitar. A lei foi pensada e estruturada enquanto eu estava no Ministério da Cultura, embora só aprovada pela Ministra atualmente em funções. A lei manteve basicamente aquilo que foram as nossas grandes bandeiras: a autonomia financeira, os concursos abertos e a questão da formação museológica que eu, de qualquer modo, alargava à formação específica no âmbito das coleções dos museus. Em museus de arte tem que haver pessoas com formação em arte, em museus de etnologia, etnólogos, em museus de arqueologia,



arqueólogos, obviamente esta questão tem que ser prevista. A formação museológica também deve ser uma exigência. Concordo com o Luís Raposo quando diz que a versão que tínhamos feito inicialmente era mais abrangente, mais lata.

Também considero muito positivo terem já aberto (apesar de mais de seis meses de espera) os primeiros concursos para diretores dos museus e monumentos; também me parecem bem os júris entretanto constituídos e publicitados. Há algumas omissões, mas pode ser que nos próximos concursos essas omissões sejam colmatadas. Há muito mais gente do meio museológico que não está nos júris destes concursos, não sendo necessário estar a repetir os mesmos nomes.

Outra coisa fundamental é que os júris dos concursos devem ter maioria de pessoas de fora, para que os candidatos da casa não sejam favorecidos, como sempre aconteceu nos últimos 30 anos. Faço questão que isto fique escrito porque efetivamente era o que acontecia. Eu quis acabar com isso de uma vez por todas e, com grande tristeza, não tive o apoio generalizado dos meus colegas dos museus porque estes não queriam acabar com o «rodizio» dos lugares de direção. Alguns deles trabalharam muito pouco ao longo destes 30 anos para poderem ganhar de pleno direito concursos internacionais essa é que é a triste realidade. Para meu grande desgosto, a APOM foi a que deu mais voz a este tipo de pensamento, tendo eu sido Presidente da APOM durante dois mandatos nos anos noventa.

Pelo contrário, o ICOM-Portugal e Europa apoiaram de uma forma direta as minhas propostas de se realizarem concursos abertos internacionais. Qual é o medo se vier uma pessoa de fora dirigir um museu em Portugal? Como os portugueses também podem ir para fora. Como não se mexeu no regime remuneratório isso não vai acontecer, porque o regime remuneratório não é muito favorável: não se prevê que muita gente de grande craveira internacional queira vir para Portugal. No caso do Museu Gulbenkian quem ganhou o anterior concurso foi uma curadora internacional, assim como em Serralves. A presença dessas pessoas cria uma evolução positiva dentro da classe museológica. Se os portugueses tiverem de facto uma formação de destaque à escala internacional ganham concursos cá e lá fora.

Em muitos casos, estiveram encostados à velha fórmula de que «não há dinheiro para nada» e foi exatamente isto que eu quis que acabasse com esta legislação. Havendo uma dotação de verba já não vai haver desculpa de que não há dinheiro. Não haver dinheiro para nada era uma circunstância e uma desculpa conveniente. Não havia projetos porque as pessoas não se deram ao trabalho de pensar e de trabalhar com a comunidade para alcançar projetos ou muito raramente o fizeram. Agora vão ser obrigados a pensar em projetos e ficarei muito contente que alguns dos melhores diretores permaneçam nos lugares e que noutros casos se renove a massa crítica.

Ensino da Museologia

O ensino da museologia, para mim, tem que ter sempre uma componente de reflexão teórica sobre a História e Teoria da Museologia. Tenho lutado para que sejam publicadas teses de doutoramento que não tenham exclusivamente uma perspetiva histórica dos museus, da história da museologia ou da história de personalidades da vida museológica, mas que tenham novas visões teóricas e práticas sobre a própria museologia.

A museologia não é só a história dos museus, nem é só a história das exposições. É também um conjunto de reflexões sobre outros temas, desde as reservas até a outro tipo de funções museológicas como a questão da educação, da comunicação, das novas tecnologias, das acessibilidades. Dirigi uma tese da Carmina Guedes sobre a luz no espaço museológico e outra da Patrícia Roque Martins sobre a questão das acessibilidades para pessoas portadoras de deficiência. Ambas foram publicadas.

Tudo isso tem que ser tratado e tem de se perceber que a museologia tem um leque de possibilidades gigantesco e isso deve ser tratado teoricamente a nível das aulas, mas também com exemplos práticos e para isso é fundamental que entre os professores dos mestrados estejam pessoas que tenham um percurso prático na museologia e não apenas de teoria da museologia e de história da museologia, que tenham sido curadores de exposições, feito museus, etc.. Na FBA isso acontece, mas não em várias outras escolas...

A FBAUL tem essa sorte, porque no Mestrado de Museologia e Museografia, tem-me a mim e o Mariano Piçarra. A dimensão do trabalho no terreno é fundamental e tem de estar presente desde o início de todo o mestrado. O mestrado tem como finalidade formar não apenas académicos, mas também pessoas que possam ir trabalhar para os museus de toda a escala. Desde os museus nacionais aos museus locais. Os alunos são convidados durante o período letivo a realizarem não só estudos de casos e diagnósticos de situações como depois projetos de intervenção.

Temos três modalidades de conclusão do Mestrado: os alunos podem fazer um estágio com um relatório final, podem fazer um projeto para uma realidade museológica, ou fazerem uma dissertação. A vantagem deste curso de museologia é de que não forma só pessoas para museus de arte, forma pessoas para todo o tipo de museus. Isto também se deve ao facto de contarmos com profissionais que trabalham em diversos tipos de museus.

O nosso mestrado já tem mais de 100 dissertações defendidas. Tem havido uma grande procura. O máximo de alunos que temos por turma são 25, as turmas mais pequenas são o ideal para fazermos visitas guiadas. Temos muitos alunos internacionais, sobretudo do Brasil. Tivemos, num ano, a melhor aluna de toda a Universidade de Lisboa, Cláudia Cardoso, infelizmente já falecida. Era de Minas Gerais e quando voltou ao Brasil apresentou a tese no Curso de Museologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro e foi imediatamente dada a equivalência. A sua tese era sobre o Jardim Tropical.

O ensino da museologia tem que ter uma sólida componente teórica. Já temos muitos textos publicados ou acessíveis na internet e é perfeitamente possível trazer para discussão dentro do mestrado quer na sua parte letiva quer nas suas dissertações a discussão teórica fundamentada sobre as grandes questões da museologia contemporânea. Existe produção teórica suficiente para se fazerem cursos de museologia absolutamente extraordinários.

Para o próximo ano vamos poder contar com o grande curador Delfim Sardo. Temos também um mestrado de Teorias da Arte, Curadoria e Crítica da Arte. No nosso mestrado de Museologia e museografia há as duas dimensões: a dimensão mais museológica e a dimensão mais curatorial. Hoje em dia há, em termos conceptuais, uma grande coincidência entre uma e outra. Aliás, nenhum grande curador pode deixar de ser um museólogo e nenhum grande museólogo pode deixar de ser curador.

Para o estudo do património mais recuado no tempo vale mais a experiência da museologia, para um património mais recente vale mais a experiência da curadoria. Temos que respeitar e cultivar a diferença nas escolhas, nos percursos, porque isso é que traz a riqueza. Desde que seja baseada na pesquisa e na investigação séria e depois em propostas de seriedade intelectual que tragam progresso no campo de desenvolvimento científico, intelectual e artístico.

Tarefas para o museu atual: a transição digital nos Museus; a mediação

Nunca concordei muito com a sistemática utilização de tecnologia nas exposições permanentes ou temporárias porque rapidamente os aparelhos e instrumentos ficam obsoletos e se transformam em velharias tecnológicas. Enquanto que o património ao envelhecer ganha valor, a tecnologia ao envelhecer perde valor. É das coisas que mais desconsidera o museu aos olhos do público é ver aparelhos obsoletos ou avariados no meio dos espaços expositivos.



Com o problema que estamos a viver agora da pandemia, a utilização dos aparelhos *touch screen* pode tornar-se desaconselhável por questões sanitárias. Não podemos obrigar todos os visitantes a estarem com luvas nem proceder à permanente desinfeção por parte do pessoal do museu. Nunca esteve tão pertinente a frase que todos odiamos, mas que nos vimos obrigados a impor: não tocar. Os museus de ciência, nomeadamente os museus interativos vão ter que encontrar outras soluções.

No entanto, temos outro tipo de dispositivos tecnológicos à nossa disposição que têm uma enorme vantagem, não implica tocar e permitem que o visitante tenha no seu telefone toda a informação, como é o caso dos códigos QR e os *beacons*. Esses códigos QR já estão implementados em muitos museus substituindo-se assim os áudio-guias. O nosso telefone vai-nos permitir ser o auxiliar da visita guiada e inclusive pode sugerir soluções de visitas personalizadas ao museu. No final, levamos a informação essencial para casa, no telemóvel. Implica que exista *wi-fi* generalizado em todo o museu. O dinheiro que vem da Europa para facilitar a transição digital deverá ser aplicado nestas necessidades absolutas. Outro aspeto muito importante é a digitalização das coleções, digitalização da informação com elas relacionada e a implementação dos sites e dispositivos capazes de tornar cada visitante autónomo através do seu próprio telefone ou da consulta do site. No Museu dos Coches já foi feita a primeira experiência de transmissores (*beacons*) que permitem descarregar uma *app* nos *smartphones* para acompanhar a visita ao museu.

Podemos continuar a aceitar que museus como o Museu Nacional de Arte Antiga tenha 90% da sua coleção nas reservas? Assim como vários outros museus nacionais. E essas coleções não estão sequer disponíveis *online*. Nem tão pouco as expostas!

A incorporação do sistema de *beacons* também tem a vantagem de permitir aos conservadores e investigadores do museu, a partir dos dados da presença do público junto de cada um dos objetos, ou de cada vitrine, averiguar do interesse que ao longo do percurso cada um dos itens de exposição desperta no público. Consegue-se, assim, fazer um mapeamento permanente das preferências do público que visita o museu, podendo ser detetadas as deficiências dos percursos museológicos, os pontos mortos do circuito, aquilo que desperta mais ou menos interesse aos visitantes, ajudando assim os diretores e conservadores do museu a arranjar soluções que vão ao encontro das necessidades dos seus visitantes. Poderemos ter *feedbacks* permanentes ao serem colocados pequenos questionários de avaliação do museu ou de determinada exposição.

Há uma espécie de mitologia na cabeça de muitos dos profissionais de museus que pensam que sabem o que é que o público quer. Isso só é possível se forem feitos regularmente inquéritos junto do público. É importantíssimo que se façam estudos de público e que se saiba qual é o perfil do visitante de cada museu.

Outro aspeto importante e fundamental dos museus é a existência de bons Serviços Educativos dentro do processo de mediação. A presença física do monitor, mediador para vários tipos de públicos, para o público infantil, público juvenil, público sénior, é fundamental. Uma visita guiada bem-feita é uma mais valia para o sucesso do museu. Faço imensas visitas guiadas a exposições e tenho sempre muita audiência. Uma visita guiada é uma síntese relativamente à mensagem que a exposição tem a propor, não pode explicar objeto a objeto. Essa mediação é a contrapartida física presencial da indispensável mediação *online* e da mediação através das *apps*.

Não se pode pensar que a transição digital vai eliminar a mediação presencial, vai sim torná-la mais universal. Poderá haver sistemas mistos, onde as pessoas estão associadas à aplicação ligadas a um operador. A transição digital vai dar aos mediadores a dimensão que é absolutamente única que não pode ser substituída pelo digital que é a presença física, a simpatia, a empatia. A educação museal ao nível dos sentidos e das expressões é absolutamente essencial é essa tem que ter a mediação presencial.

O que deve exigir-se agora ao Governo é que os museus, as instituições de cultura, os monumentos têm de avançar para a transição digital. Dotá-los todos de circuitos *wi-fi* e começar a criar aplicações de informação, bons sites e fundos substanciais para a digitalização das coleções e da informação com elas relacionada.

Estratégia para os Museus a longo prazo

Relativamente ao longo prazo, a década 20-30, há outros desafios. É uma década decisiva porque vai ser a última em que vamos ter acesso a grandes fundos europeus. Vão ter que ser pensadas estratégias que não têm sido pensadas em Portugal. Como, por exemplo, o destino para o Terreiro do Paço. Temos que pensar que o Museu Nacional de Arqueologia está no limite do seu crescimento e é o museu sobre a História da formação de Portugal, da formação do território e das culturas antes de Portugal aparecer como nação.

O Museu da Marinha, que acho extremamente importante, sem dúvida nenhuma, provavelmente pode sair do local onde se encontra e ir para a zona poente encostada às docas que já lá estão, onde foram fabricados e donde saíram os navios da expansão marítima portuguesa. Deixando assim a parte do Mosteiro dos Jerónimos integralmente para o Museu Nacional de Arqueologia. Com exceção do Planetário e do Pavilhão das Galeotas que foram realizados especificamente para aquele lugar e que continuariam como polo de Belém do Museu da Marinha. O facto de o Museu da Marinha ter dois polos até é interessante. O Museu Nacional de Arqueologia ganhava em Belém um espaço verdadeiramente fantástico para expor as suas riquíssimas coleções históricas e apresenta-las como deve ser.

No outro polo do Terreiro do Paço, onde está o Ministério das Finanças, este ministério pode ser deslocado para outro lugar. Aí seria o outro polo do Museu Nacional de Arte Antiga, este museu tem 90% do seu espólio em reserva. Ampliar o museu para a Av. 24 de Julho não me parece viável, é uma solução caríssima. No museu na Rua das Janelas Verdes ficaria toda a coleção ligada às Artes decorativas e no polo oriental norte do Terreiro do Paço ficaria o Museu Nacional de Arte Antiga 2 para onde transitaria a coleção do século XIX do Museu do Chiado, porque o Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado não tem espaço para apresentar o espólio dos séculos XIX, XX e XXI.

No Museu do Chiado ficaria a coleção dos séculos XX e XXI, ao lado da FBAUL, casa onde se formam as gerações artísticas. Deixando ao MNAA o Romantismo, o Naturalismo e o Simbolismo, que já estão representados no museu ao nível internacional, o Museu do Chiado ficava com o espaço dos dois pisos do Governo Civil, incluindo o de um Museu da Polícia, que não existe nem nunca existiu.

Isto permitiria por a Escola Portuguesa do século XIX esplendorosamente apresentada no Terreiro do Paço. O dinheiro que se poupava na milionária ampliação do MNAA para a Av. 24 de Julho (exceto uma entrada em elevador alternativa, absolutamente necessária) era utilizado em aquisições, em novas incorporações de peças fundamentais do património artístico europeu e mundial, não em construção civil.

Quando estava no Ministério da Cultura comecei a trabalhar num plano estratégico para a década 20-30 relativo ao desenvolvimento de reservas museológicas à escala nacional. Grandes reservas museológicas associadas a laboratórios de conservação e restauro. Foi uma das grandes propostas que ficou na gaveta, mas que tem de sair de lá. Essas reservas são fundamentais e em alguns casos poderiam aproveitar-se laboratórios já existentes. O Museu Machado de Castro tem um laboratório que não está a funcionar, o Museu de Arqueologia D. Diogo de Sousa no Minho tem um laboratório que funciona escassamente. Basta aproveitarem-se equipamentos



existentes no terreno, podendo ser dirigidos pelos diretores regionais da cultura, escolhidos por concursos abertos. Os laboratórios das Universidades são também indispensáveis, como os de química, de física, que têm os mesmos aparelhos que são exigidos para o estudo dos objetos museológicos.

Isto iria potenciar os espólios das coleções portuguesas resultantes sobretudo da arqueologia, de recolhas etnográficas, mas também artísticas. Permitiria potenciar exposições temporárias que em seguida circulavam porque haveria equipas curatoriais destinadas a esse fim. Deveria ser sobretudo promovida a associação com os laboratórios de conservação e restauro, apoiando também microempresas de conservação e restauro que, em parceria com os laboratórios, levariam a cabo o sistemático e necessário trabalho de conservação e restauro à escala nacional.

Essas reservas também seriam aproveitadas para o espólio ligado às artes performativas. Por outro lado, era mais uma um conjunto de equipamentos que iria absorver a massa crítica criada pelas universidades e fazer com que ela devolva à comunidade aquilo que o Estado investiu na sua formação.

Estas foram as minhas grandes ideias, tenho pena que nunca tenham sido aproveitadas.

Um último apontamento: o Museu Nacional de Arte Antiga apresentou a exposição *Álvaro Pirez d' Évora*, exposição muito boa, com grande qualidade, que poderia ter sido apresentada em qualquer museu do mundo. Se estivesse em algum dos grandes museus da Europa ou dos EUA, teria sido badaladíssima como uma grande exposição sobre as origens do Renascimento, no qual um pintor português teve algum papel. Poderia ter sido negociada para ir a Espanha ou a Itália. Sem dúvida nenhuma iria ser imensamente valorizada. Nós precisamos de, pelo menos uma vez por ano, ter uma grande exposição internacional, valorizando-se assim o bom turismo cultural. O turismo tem um bem precioso à sua disposição que é a riqueza do nosso património cultural.

Se o Estado tomar esta iniciativa tenho a certeza que as Autarquias copiarão, até porque neste momento as Autarquias têm mais dinheiro do que o Estado Central. As Câmaras Municipais podem ter um papel de renovação e de explosão do património cultural e da vida museológica. Mas têm de adotar a legislação da autonomia definida para o Estado Central, sob pena de continuarmos a assistir a situações deprimentes de interferência inadmissível do poder autárquico na gestão técnica do património e dos museus locais.

Também está na hora de se pensar que, se os grandes museus nacionais não têm condições para exporem as suas coleções, poderem e deverem fazer depósitos de longa duração em museus de província, de tutela central ou local, que tenham condições para receber esse espólio, para assim estar exposto ao público.

A realidade dos museus portugueses é imensamente carente a vários níveis, ainda temos muito trabalho para fazer e espero sinceramente que os novos diretores dos museus venham a contribuir decisivamente para colmatar essas lacunas. ●



Palácio da Pena, Sintra, 2016 | Mariano Piçarra



À Conversa com Graça Filipe

Museóloga

Museu Nacional de História Natural e da Ciência, Lisboa,
11h, 25 de outubro de 2022

Para falar do meu percurso profissional ligado aos museus, como me é pedido pela Sofia Marçal, para partilhar com os leitores do boletim do ICOM-Portugal, seria útil ou exigiria mesmo um exercício de balanço sistematizado de mais de três décadas do meu trabalho, o qual, sinceramente, ainda não senti necessidade de fazer. Admito que se torne pertinente fazê-lo dentro de algum tempo. Por enquanto, tenho privilegiado reflexões pontuais sobre ciclos do meu trabalho, que me ajudem em opções de percurso.

Assim, não conseguirei falar-lhe de forma muito organizada sobre as minhas experiências profissionalmente ligadas ao património, iniciadas no final de 1989, como técnica superior da Câmara Municipal do Seixal, no Ecomuseu Municipal do Seixal.

Certo é que não conseguirei dissociar esse meu percurso de outras importantes escolhas de vida, anteriores e concomitantes, em diferentes momentos, nomeadamente em termos académicos, mas não só.

Recordo que, muito nova, no ensino secundário, a minha área era ciências e simultaneamente fizera admissão à Faculdade de Belas-Artes. A opção pela licenciatura em História, disciplina por que desde cedo me interessara, decorreu de fatores conjunturais, pessoais e profissionais, após a revolução de 25 de Abril de 1974. Foi precisamente nesse ano que eu conclui o ciclo secundário e me defrontei com a escolha de licenciatura. A minha formação universitária em História não fora, portanto, planeada como primeira opção.

Na licenciatura, então de 5 anos, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (1975-1980), tive professores muito importantes na minha formação, e não só no campo historiográfico. Desses, recordo em particular Joaquim Barradas de Carvalho e José Tengarrinha. A história contribuiu bastante para um pensamento crítico associado ao meu envolvimento cívico num período tão marcante nas vivências coletivas de muitas pessoas da minha geração.

Foi essa formação académica que me levou à docência em História, no ensino público, a qual, por sua vez, me permitiu explorar a ligação a uma área que já era de meu interesse desde jovem, a do património e dos museus.

Na minha experiência de professora no ensino público (1984-1989) e na atividade que envolveu museus, destaco o papel do Serviço Educativo do Museu Nacional de Arte Antiga, levando-me a questionar tipos de uso e de recursos para a educação, não só a educação pela Arte, mas, em termos gerais e socialmente inclusivos, a educação patrimonial.

Foi com gosto que dediquei aqueles anos ao ensino, mas no final da década de 1980 e depois

de anteriores experiências profissionais, senti necessidade de procurar um outro rumo. Na altura, o meu interesse pela investigação associava-se à minha curiosidade por diversas áreas disciplinares e à vontade de que, com o meu trabalho, me pudesse envolver na transformação de mentalidades, sob uma visão utópica de contribuir para um desenvolvimento social.

Nessa fase de transição profissional teve relevância a minha participação na Associação de Professores de História e a minha colaboração com o seu Centro de Formação, como formadora. Desempenhei também esta atividade em vários contextos posteriores, com programas que eu própria fui elaborando, começando por interligar os campos da História e do Património e mais tarde focando-me na Museologia.



1. 1998, Maio, Seixal (Fábrica de Pólvora de Vale de Milhaços) – Durante visita à Fábrica de Pólvora de Vale de Milhaços, à conversa com especialistas de património industrial – ao centro, da esquerda para a direita: Jorge Custódio, Eusebi Casanelles e José Manuel Lopes Cordeiro. © EMS-CDI

Ligada a contextos e questões de cidadania e de educação, interessei-me pelos processos geradores do que, na contemporaneidade, chamamos património e da construção de memórias sociais. Também me preocupei com linhas mais clássicas de abordagem à gestão das coleções, até porque sempre me questioneei sobre o que é que os museus colecionam, porquê e para quem, numa perspetiva de serviço à sociedade. Paradigma que, recordo, na altura já estava inscrito na definição universal de museus emanada do ICOM.

O caso concreto do Ecomuseu do Seixal motivara-me a concorrer a um posto de trabalho (a termo certo) na Câmara Municipal do Seixal, em que fui admitida, conforme já referi, em 1989, rescindindo o meu contrato de professora na escola secundária em que então estava colocada.

Naquela época, o Ecomuseu Municipal do Seixal era um serviço relativamente consolidado, com uma estrutura equivalente a uma unidade orgânica municipal, situação bastante rara no âmbito autárquico português. O museu tinha sido criado em 1982 e designara-se ecomuseu a partir de 1983. Recordo que, no campo museológico, António Nabais foi um dos seus grandes impulsionadores, juntamente com Fernando António Baptista Pereira, ambos com formação, à época, de conservadores de museu. Eu não tinha essa formação quando me submeti ao concurso para técnico superior e coordenador do Ecomuseu, mas na fase final do processo eu estava a frequentar uma especialização em Museologia Social, coordenada por Mário Moutinho e onde António Nabais também lecionava.



Comecei por ser contratada a prazo pela CMS, embora o perfil funcional incluísse a coordenação da unidade orgânica correspondente ao Ecomuseu Municipal. Poucos anos depois entrei na carreira de técnico superior, na CMS. Toda a década de 1990 me dediquei em exclusividade ao projeto (eco)museológico da autarquia. À prática profissional assumi, porém, associar a continuidade da minha formação académica. A que se ligaria, mais tarde, já na década de 2000, a docência universitária, quando esta surgiu como uma oportunidade de complementaridade de trabalho como museóloga.

A especialização em Museologia Social, a que aludi anteriormente, feita na Universidade Autónoma Luís de Camões, entre 1989 e 1991, teve uma grande importância na minha formação e na minha vivência como profissional deste sector. Tal como o mestrado em Museologia e Património na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, enquadrado no Departamento de Antropologia.

Para além da componente curricular do mestrado, que liguei tanto a questões conceptuais como a problemas práticos que identificava no Ecomuseu, a dissertação, concluída em 2000, sob a orientação dos professores Maria Olímpia Lameiras-Campagnolo e Henrique Coutinho Gouveia, pesou significativamente no meu percurso pessoal e profissional.

Defendida em 2001, não foi surpreendente para mim que a tutela tenha ignorado o trabalho de dissertação [*O Ecomuseu Municipal do Seixal no movimento renovador da museologia contemporânea em Portugal (1979-1999)*] como potencial instrumento reflexivo e crítico. Mas nem por isso a deixei de usar na prática, no contexto municipal.



2. 2000, Abril, Seixal (Fórum Cultural) – Da esquerda para a direita: Raquel Henriques da Silva, Graça Filipe, Alfredo Monteiro e Eusebi Casanelles conversando durante a Conferência Internacional Cortiça, Património Industrial e Museologia, organizada pelo Ecomuseu Municipal do Seixal. © EMS-CDI.

Entre 1995 e 2009, fiz um esforço por integrar na função de responsável técnica e científica do Ecomuseu, enquanto chefe de divisão da respetiva unidade orgânica, um sequenciado exercício propositivo de programação museológica, que até certo ponto se refletiu na implantação territorial do Ecomuseu. Consoante os meios técnicos e humanos alcançados através da gestão municipal e por via de candidaturas a financiamento externo, a nossa intervenção abarcava vários campos temáticos e disciplinares, através de projetos e ações muitos diversificados, em que também se pretendeu ampliar a interação social com o Ecomuseu.

É curioso, porém, recordar que fui a primeira técnica superior a tempo inteiro no Ecomuseu do Seixal, começando por estagiária, e que passados alguns anos a autarquia de tutela constituiu uma equipa ampla, a que proporcionou durante vários anos um relativo desenvolvimento

profissional e de carreiras, muito importante para o desempenho institucional. Hoje seria interessante refletir sobre isto, pois, passadas mais de três décadas, esta realidade mudou substancialmente, por fatores diversos, decorrentes das políticas públicas e do desinvestimento nos museus, também no plano autárquico. A escassez de recursos humanos a que estamos a assistir em muitas instituições museais não terá sido antevista em devido tempo e não temos resposta para muitos dos problemas que a atual realidade coloca, tais como o recrutamento e a formação dos seus profissionais, para assegurar o funcionamento das entidades museais e como as quereremos projetar para futuro.



3. 2001, Maio, Fagersta, Suécia – Participando numa reunião de parceiros do projecto europeu *People are the real history*, acolhida pelo Ecomuseu de Bergslagen, um dos seus parceiros, juntamente com o Ecomuseu Municipal do Seixal, o Museu del Suro de Palafrugell (Espanha-Catalunha) e o Museu Industrial de Solingen/Conselho Regional da Renânia (Alemanha). © EMS-CDI.

Enquanto responsável pelo Ecomuseu do Seixal, procurei também fazer uma abordagem crítica, de análise e reequacionamento das práticas museológicas. A minha escolha pelo Seixal já se relacionara, por um lado, com a relação do museu com o território e o desenvolvimento local. Por outro lado, com a valorização da museologia no funcionamento de uma identidade museal.

A diversidade e a complementaridade de áreas temáticas e de campos disciplinares inerente ao projeto ecomuseológico convocaram meios específicos para problemas concretos. Dou como exemplo a necessidade de um sistema de informação e documentação, em que procurámos integrar as várias áreas funcionais do processo (eco)museal e os diferentes patrimónios, imóveis e móveis, tanto em dimensão material, como imaterial.

Neste trabalho, esteve presente o conceito de museu integral, consagrado na Carta de Santiago, em 1972, em Santiago do Chile e em que fora verdadeiramente revolucionário considerar-se que o museólogo estava vocacionado para intervir e trabalhar com as comunidades e ter uma ação política, no sentido de conferir liberdade e responsabilidade aos museus.

Este conceito (de museu integral) influencia até certo ponto o de museu de território. E este foi reconhecido em Portugal para efeitos de estatística de museus pelo INE, como sabemos [Documento metodológico versão 4.0 – Inquérito aos Museus, outubro de 2012, INE (Portugal) – Conceitos]. Logo, deverá haver uma interação entre as práticas museológicas e a sua sustentação teórica oficial. Essa definição de museu de território já previa trabalhar com as comunidades. Algo que o ICOM inscreveu em 2022 na nova definição de museu.



Entre as oportunidades que tive na minha experiência profissional no Seixal, destaco o desenvolvimento de ações participativas e de implicação de pessoas e comunidades de interesse, nas mais importantes linhas programáticas delineadas, supostamente clarificadas no início da década de dois mil. Infelizmente, veio a verificar-se que nem todas eram exequíveis. O Ecomuseu sempre foi expressão de ambiguidades políticas e de ordem conceptual, que com o tempo e as mudanças geracionais se agudizaram. Como sabemos o projeto do Ecomuseu do Seixal, apesar de alguma notoriedade e reconhecimento nacional e internacional, por vezes também foi visto, fruto dessas ambiguidades e de outros fatores, como marginal e questionável à luz de práticas tradicionais do sector museológico. Seria interessante refletir melhor sobre tudo isto, mas não é aqui o momento para tal.



4. 2007, Maio, Seixal (Núcleo Naval do Ecomuseu Municipal do Seixal, Arrentela) – Visita no âmbito do programa Maio Património 2007 e 25º aniversário do Ecomuseu. Graça Filipe conversa com Ministra da Cultura, Isabel Pires de Lima e Presidente da Câmara do Seixal, Alfredo Monteiro. © EMS-CDI.

Voltando ao meu percurso profissional, importa que saliente o papel de outros colegas e de alguns autarcas excepcionalmente visionários em relação ao património como domínio de intervenção autárquica, num quadro amplo de desenvolvimento local. Uma das razões por que dou relevância quer aos modelos de gestão, quer às tutelas. Estas fazem toda a diferença na estratégia e no funcionamento dos museus. É infrutífero querermos remar contra a maré. É fundamental a renovação das práticas, mas para isso é necessário haver convergência e implicação entre os profissionais e entre estes e as tutelas. Não importa o que façamos se as tutelas não quiserem um determinado rumo a um projeto. Muitas vezes, as tutelas têm mais força que muitos profissionais bem informados, determinados e atuando juntos. Acredito, porém, que estes também fazem ou podem ajudar a fazer a diferença.

Acredito que a sustentabilidade dos museus passa por terem compromissos com a sociedade, ancorados em missões e objetivos estratégicos claros. E que tem de haver cumplicidade ou boa convivência entre tutela e equipa, nomeadamente através de uma liderança propositiva, mas que não pode estar desligada da realidade, procurando reunir e validar recursos numa perspetiva multiescalar.

Um projeto museológico ou um museu de tutela autárquica, para além de ter de construir uma dinâmica local, requer igualmente a contextualização em dinâmicas nacionais e internacionais.

Partilhei alguns destes tópicos, ao longo de anos, nos breves textos publicados no boletim *Ecomuseu Informação*, por que fui responsável em 54 edições trimestrais, entre o último trimestre de 1996 e o primeiro trimestre de 2010. Sem o trabalho de equipa e a articulação de recursos municipais que a tutela entendeu pertinente atribuir ao Ecomuseu durante esse período não teria sido possível divulgar o nosso trabalho e comunicar património da forma como o fizemos e que contribuiu para as tais dinâmicas que nos importava desenvolver.

Destaco dois campos temáticos do Ecomuseu a que me dediquei especialmente: o do património marítimo e o do património industrial. Foi neste último, aliás, que me concentrei, nos períodos em que já não me coube a direção ou responsabilidade técnica e científica do Ecomuseu.

Num e noutro campo temático, penso que foi essencial fazer convergir a investigação e o estudo de património, o papel do próprio Ecomuseu na patrimonialização e no inventário de património, a organização de exposições, os continuados programas de mediação, o envolvimento de comunidades e grupos de interesse e o desenvolvimento de parcerias, com entidades nacionais e outras internacionais.

As componentes participativas e as parcerias foram de grande valor para o nosso trabalho, no Ecomuseu. Frequentemente associaram-se à realização ou participação em encontros técnicos e científicos, tanto no Seixal e em Portugal, como no estrangeiro, que sempre reconheci como momentos essenciais de discussão e de partilha públicas. Não só eu, como vários outros técnicos superiores do Ecomuseu procurámos ter um papel dinâmico nessas atividades, contribuindo de alguma forma, creio, para a valorização do sector museal e até para a sua renovação, no panorama museológico do nosso país.



5. 2008, Outubro, Lisboa (Doca de Santo Amaro) – Recepção a bordo do palhabote Santa Eulalia, do Museu Marítimo de Barcelona, com a sua directora, Elvira Mata, por ocasião do XIV Fórum sobre Património Marítimo do Mediterrâneo, realizado no Seixal, subordinado ao tema Inventários e Divulgação de Património Marítimo e Fluvial: o papel dos museus e a participação das comunidades. © EMS-CDI.

Recordo a importante fase de constituição da Rede Portuguesa de Museus (RPM) como estrutura de projeto do Instituto Português de Museus e o processo de adesão do Ecomuseu Municipal do Seixal.

Tive ainda a oportunidade de fazer parte do Grupo de Trabalho da RPM (2000-2003) e de colaborar com aquela estrutura de projeto como formadora (2001-2004).



Também fui membro do Conselho Consultivo do Instituto Português de Museus (2002-2004). Participei igualmente na Secção de Museus da Associação Nacional de Municípios Portugueses, órgão a que infelizmente aquela associação não deu continuidade a partir da publicação da Lei-Quadro dos Museus Portugueses (2004).



6. 2011, Setembro, Lisboa (Museu do Oriente) – Trabalhos do VI Encontro de Museus de Países e Comunidades de Língua Portuguesa, organizado pelo ICOM-Portugal com diversos parceiros.

Em tempos de significativas evoluções para os museus portugueses, com muitos museus de tutela autárquica a terem um papel notável neste quadro evolutivo, também se repercutiu no Ecomuseu a necessidade de fazer face e se adaptar a novas oportunidades externas, sem deixar de refletir sobre as suas condições internas de existência e de funcionamento.

Um dos momentos de partilha pública dessa reflexão foi o colóquio *Ecomuseus – que perspetivas, em Portugal, na Europa* em 30 de Abril de 2004, no Seixal, do qual decorreu a publicação, no nosso boletim, em 2005, do meu texto *Ecomuseu – para além da palavra, refletir sobre os princípios e a ação museal* e, de especial interesse, do artigo de Hugues de Varine intitulado *Museologia e museografia dos territórios*.

No final de 2009, aceitei um inesperado convite e fui nomeada subdiretora do Instituto de Museus e da Conservação, I.P. Por minha demissão, saí, em 2011, voltando à Câmara Municipal do Seixal, como técnica superior. O Ecomuseu entrava num ciclo de substanciais alterações de gestão, as quais se traduziram, entre outros aspetos, na perda de correspondência a uma unidade orgânica própria.

A minha passagem pelo Instituto dos Museus e da Conservação, o qual, como sabemos, veio a ser extinto em seguida, é uma das situações que já me impôs, com algum distanciamento, especial reflexão. Concluindo que, apesar das deceções causadas por aquela experiência, não só contribuiu para a diversificação da minha atividade profissional, como me proporcionou vivências valiosas com pessoas com que eu não teria tido oportunidade de trabalhar noutro contexto institucional.

Penso que em qualquer profissão é positivo diversificarmos a nossa atenção por vários desafios e instituições. Deveria ser quase a nossa primeira regra, não nos concentrarmos demasiado num só projeto.

Em 2014, por convite da Câmara Municipal de Tomar, voltei a sair do Ecomuseu Municipal do Seixal para trabalhar naquela autarquia, até 2015, em regime de mobilidade como técnica superior, no âmbito do projeto de requalificação arquitetónica e de programação museológica da Levada de Tomar. Depois de outras colaborações anteriormente ligadas a programas museológicos focados em património industrial, quer em Tomar, quer em Portalegre (neste caso através da Fundação Robinson), o ano e meio que vivi em Tomar e dediquei ao projeto da Levada de Tomar foi um período muito importante de aprendizagens e de experiência prática.

Como técnica superior, voltei à Câmara Municipal do Seixal, dedicando-me, desde final de 2015, à gestão patrimonial e ao projeto de musealização da Fábrica de Pólvora de Vale de Milhaços, sítio pós-industrial (monumento de interesse público) integrado desde 2001 no Ecomuseu Municipal do Seixal.

Conhecer distintos territórios, em que trabalhei não apenas com autarquias, mas com comunidades e diferentes entidades, contribuiu para aprofundar a minha perceção da importância da museologia e das particularidades do meu percurso profissional como museóloga, ao lidar com um conjunto de ferramentas, em processos potencialmente impulsionadores de dinâmicas participativas, numa dimensão de desenvolvimento local. Isto não é de todo um chavão, não é uma utopia, é uma prática que exige muito dos profissionais, porque nos obriga a adquirir ou reformular e sistematizar conceitos e meios, em dinâmicas de adaptação aos territórios, às pessoas, às comunidades e aos grupos de interesse com quem nos conseguimos relacionar.



7. 2012, Junho, Belém (Brasil) – Participação em viagem fluvial e visita ao território amazónico, no VI Encontro Internacional de Ecomuseus e Museus Comunitários organizado pelo Ecomuseu da Amazônia.

No meu percurso profissional quero também salientar a importância que tem tido o campo associativo. E, por razão óbvia, ligada a esta conversa, a minha participação na Comissão Nacional Portuguesa do ICOM, do qual me tornei membro na década de 1990. Particpei intensamente nos corpos gerentes do ICOM-Portugal durante mais de uma década: como vogal da direção em 2001-2005 (sendo presidente da sua direção João Castel-Branco Pereira); como presidente da assembleia geral em 2005-2008; e como vogal da direção em 2008-2011 e em 2011-2014 (sendo presidente da direção Luís Raposo). Na minha participação em geral no ICOM recordo particularmente as conferências internacionais de 1995, em Stavanger,



de 2001, em Barcelona, de 2007 em Viena e de 2013, no Rio de Janeiro. Numa perspetiva de iniciativa e envolvimento diretos, destaco, pessoalmente, a minha participação na realização do VI Encontro de Museus de Países e Comunidades de Língua Portuguesa (organização ICOM-Portugal, ICOM-Brasil, CPLP, UCCLA e Fundação Oriente), em 26-27 de Setembro 2021 no Museu do Oriente, em Lisboa, de que publicámos as respetivas atas em 2013. E a realização das XI Jornadas da Primavera do ICOM-PT 2014 – *Planear e Programar Museus: criar conexões, envolver a sociedade, construir uma visão cultural para o desenvolvimento*, contando com a participação de Gail Dexter Lord e de Barry Lord, na Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa.



8. 2015, Setembro, Tomar (Central Elétrica Mendes Godinho, Levada de Tomar) – Visita orientada por Graça Filipe, no âmbito de programação municipal associada às Jornadas Europeias de Património 2015.

Falta-me obviamente destacar outra componente do meu percurso profissional, a docência académica e o ensino da museologia, como professora convidada da Universidade de Évora, em 2006-2007 e, sobretudo, desde 2007, da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (NOVA FCSH). Nesta faculdade, desde aquela data até ao presente ano lectivo lecionei no seminário de Planificação e Programação Museológica do mestrado em Museologia. Para além de ter sido docente, no mesmo mestrado, no seminário de Inventariação e Conservação de Coleções (2013-2016) e nos mestrados em Práticas Culturais para Municípios (2007-2016) e em Património (2016-2017).

Talvez não tenhamos tido nas últimas duas décadas a capacidade para adequar os processos de formação académica e profissional às exigências das diferentes realidades no nosso país, onde não temos um tecido museológico minimamente estruturado. Note-se que, não obstante a formação académica em museologia não constituir rigorosamente um caminho para a formação profissional, merece-nos mais discussão e medidas de ordem prática e visão de futuro. É um tema de evidente atualidade, mas teria de o estudar aprofundadamente para refletir melhor sobre ele (porventura reperspetivando o que sintetizei em *Breves reflexões sobre o ensino e a formação em museologia, o papel da museologia no trabalho de museu e os novos profissionais de museu*, no Boletim ICOM Portugal, 2018).

A investigação também tem estado associada à minha atividade docente e relacionada com o desempenho prático como museóloga, em processos ou entidades museais. Ora com uma prevalência disciplinar da história, ora explorando a interdisciplinaridade com a museologia e os estudos de património.

Como investigadora, estou também ligada à NOVA FCSH. Primeiro estive integrada no Instituto de História Contemporânea (2011-2020) e desde 2020 no pólo História, Territórios e Comunidades do Centro de Ecologia Funcional da Universidade de Coimbra.

Devido a minha dispersão por várias vertentes profissionais, interrompi o ciclo de formação académica de doutoramento, apesar de o meu projeto de investigação (2013) ter continuado presente no meu percurso profissional, desde então.

Mas como estou a aproximar-me de um novo ciclo de vida, com a oportunidade de me aposentar na administração pública, terei a possibilidade de escolher mais livremente a resposta aos meus interesses e a ocupação de parte do meu tempo. ●



Sem título, 2022 | Rui Abreu
Escultura em pinho patinado



À Conversa com Luís Raposo

Arqueólogo

Museu Nacional de História Natural e da Ciência, Lisboa
10h, 27 de outubro de 2021

Conte-nos como começou a sua ligação à arqueologia e aos museus

Desde muito cedo, desde a adolescência na verdade, interessei-me pela arqueologia ainda andava no Liceu Nacional D. João de Castro e deveria ter 13 ou 14 anos, quando participei em encontros juvenis de Arqueologia. Para isso contribuiu muito um professor de História, que desenvolvia laços de grande proximidade com os alunos. Chamava-se João Salvado, arqueólogo amador e jornalista do *Diário de Notícias*. Posso dizer que, sem ambos o sabermos, foi ele quem me abriu o gosto e o interesse pela arqueologia e pela escrita nos jornais, gostos que mantive até hoje.

Toda a minha vida depois foi de ligação à arqueologia. Ainda hoje não me sinto um museólogo e prefiro assinar apenas como arqueólogo – o que nem sempre é possível, quando se trata de textos institucionais ou porque os editores muitas vezes preferem colocar o desempenho de cargos como forma de identificar os autores. No entanto, é simplesmente como arqueólogo que me sinto melhor: entrei para a Universidade, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde estudei História, fiz o que então se chamava uma “pré-especialização” em Arqueologia e Pré-história, e é nesse terreno disciplinar que sempre me mantive, não obstante as décadas que levo de trabalho em museus. Ainda em finais do Liceu comecei a conviver com colegas mais velhos, que já andavam na Faculdade de Letras e se dedicavam ao estudo do Paleolítico, tendo criado mesmo um grupo que veio a instalar-se no Museu Nacional de Arqueologia, por simpatia do director de então, que era também professor na Faculdade.



1.
1972 no MNA Grupo para o Estudo do
Paleolítico Português. Luís Raposo é o
segundo à direita.

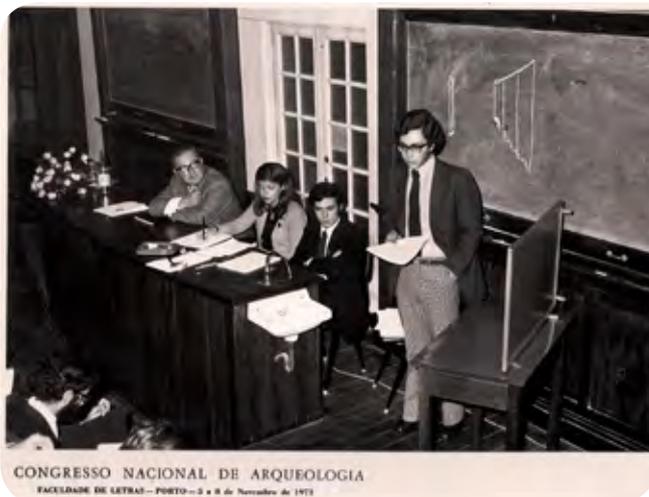
Foi nesse contexto que iniciámos trabalhos de arqueologia no Vale do Tejo, na região de Vila Velha de Ródão, os quais levaram à descoberta e registo *in extremis*



da chamada arte rupestre do Tejo, que, entretanto, foi quase toda coberta pela barragem de Fratel. Hoje, até somos conhecidos como “a geração do Tejo” e ainda recordo por exemplo o alvoroço que causámos em 1973, no 3º Congresso Nacional de Arqueologia, reunido no Porto, quando lá fomos apresentar essa descoberta e outras do Paleolítico: foi uma autêntica revolução na Arqueologia, que prenunciava talvez outra mais ampla, no próprio País. Dito isto, tenho de acrescentar que me considero um arqueólogo que optou por trabalhar em museus. E foi uma opção consciente, feita nomeadamente em detrimento da carreira de professor universitário. Podia ter seguido esta, mas preferi ficar dentro de um museu, o Museu Nacional de Arqueologia, próximo das colecções, primeiro mais como arqueólogo de campo e depois fazendo todos os trabalhos inerentes à vida de profissional de museu, que me tornaram “um prático dos museus”.

Foi e é um arqueólogo que trabalha em museus, mas foi e é também uma pessoa com grande intervenção cívica.

Sim, mantive também sempre uma acentuada intervenção cívica, fosse ela sindical (sobretudo quando fui professor dos Ensinos Preparatório e Secundário, ou seja, antes de ingressar no MNA e desde que era estudante na Faculdade, onde percorri todos os degraus desde provisório com horário parcial até metodólogo, quer dizer, orientador e formador de professores), fosse político-partidária (durante os anos em que militei no PCP), fosse sobretudo associativa, terreno a que verdadeiramente me dediquei até hoje.



2.
1973 - 3º Congresso Nacional de Arqueologia, Porto.
Apresentação de comunicação sobre o Paleolítico de Ródão.

É curioso como nestes combates cívicos nunca reconhecerei a dicotomia ideológica esquerda / direita, tal como tradicionalmente se dizia existir. Durante muito tempo, desde o pós-guerra talvez, construiu-se a ideia que as ideologias de esquerda estão mais ligadas à Arte Contemporânea, à Cultura Viva. Em Portugal, por exemplo, a criação do Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado é uma obra típica da República, desse ambiente que se pode dizer ser conduzido por ideias de progresso social, de esquerda diríamos. E, sim, é verdade que existe alguma razão para se pensar que as ideologias de esquerda protegem e acarinham bastante a Arte Contemporânea, sendo a Direita mais idólatra do passado e por isso mais ligada à celebração das ‘pedras mortas’ e das colecções dos museus. Mas esta dicotomia nunca me convenceu, não me convence e acho-a completamente errada. Os valores patrimoniais não são de esquerda ou de direita, desde que os saibamos viver em plenitude e com espírito crítico. Recentemente, numa carta em defesa do património cultural, diziam um conjunto de associações que em relação aos monumentos antigos, nem iconoclastia, nem iconofilia. É esse o meu ponto de vista também e tenho grande prazer em encontrar na defesa do património cultural pessoas com as mais diversas e mesmo opostas visões do mundo. De resto, se não fosse na defesa do património, em toda a sua amplitude (incluindo a língua, por exemplo), pergunto-me em que outro domínio da vida poderia existir essa unidade que nos faz sermos uma nação, juridicamente constituída em país.

Conte-nos da sua história no Museu Nacional de Arqueologia

Bem, existe uma espécie de “pré-história” de que já falei: posso dizer que comecei a frequentar o museu ainda andava de calções. Mas a ligação profissional veio mais tarde, já depois de ter sido professor, como referi também, e num contexto muito especial vivido em 1980. Este ano foi talvez o de maior mudança no domínio da Arqueologia do pós-25 de Abril. E é curioso que assim seja, porque foi quando pela primeira depois de 1974 vez se constituiu um Governo de coligação de Direita, a Aliança Democrática, chefiado por Francisco Sá Carneiro, isto após uma fase conturbada, na qual se dizia que estávamos a caminhar para o socialismo, para uma sociedade muito orientada por valores de esquerda.

Foi nessa altura que se realizou o IV Congresso Nacional de Arqueologia, em Faro, pouco tempo depois de Vasco Polido Valente (1941-2020) ter sido nomeado Secretário de Estado da Cultura desse governo. Era um homem de pensamento livre, um historiador com um grande conhecimento da História do século XIX. Tinha estado em Paris no *Maio de 68*, tinha uma visão e um pensamento largo, de anti exclusão. Convidou para Diretor do Museu Nacional de Arqueologia, Francisco Alves, que conhecera nesse contexto de barricadas de rua e plenários de estudantes. Como disse antes, era um Museu que eu já frequentava, conjuntamente com outros jovens a convite do antigo Diretor, D. Fernando de Almeida (1903-1979), que foi Director de 1966 a 1973. Antes dele, esse Museu era uma fortaleza, com um acesso muito difícil aos investigadores e impossível aos jovens sem currículo, como era o nosso caso.

Ora, em 1980 o Museu Nacional de Arqueologia estava a atravessar uma crise muito grande, estando mesmo fechado ao público. Francisco Alves, que era um *outsider* da academia portuguesa, com formação em Educação Física e que só em França tinha feito uma pós-graduação na área da Arqueologia, colocou como condição levar para o MNA um grupo de jovens, no qual em me incluía. Foi assim que entrei no Museu, como arqueólogo e para estudar coleções da minha área, o período Paleolítico. Aí permaneci de 1980 a 1996, ano em que fui convidado pelo Ministro da Cultura do Governo de António Guterres, António Maria Carrilho, para ser Diretor do museu, cargo que exerci até 2012.

Durante o período anterior a 1996 fui basicamente um arqueólogo. De 1980 a 1990 é a minha época dourada de trabalho de campo, como diretor de escavações, nas quais reuni coleções que fazem hoje parte do acervo do Museu Nacional de Arqueologia. Nos finais dos anos 80, colocou-se a questão de alguns de nós terem de fazer formação em Conservador de Museus e, mesmo então, já totalmente inserido no trabalho geral do Museu, eu recusei porque queria continuar a ser arqueólogo. Mas o envolvimento com tudo o resto em minha volta estava lá, ia-me (talvez ainda insensivelmente) tomando cada vez mais conta do espírito.



3.
2007 GAMNA
visita Ucanha
casa nascimento
J Leite de Vasoncelos.
Luís Raposo é o primeiro
à esquerda.



Em 1995, travou-se a grande batalha para se salvarem as gravuras rupestres de Foz Côa. Em artigo que escrevi na altura e tenho citado muitas vezes, dizia que passava a existir um aC e um dC na Arqueologia portuguesa: um antes do Côa e um depois do Côa. Essa luta teve um grande impacto nacional e internacional. Passámos depois dessa data a ter um maior reconhecimento como arqueólogos e o termo arqueologia passou a ser utilizado com frequência. Coloquei-me no lado da defesa das gravuras e contra a construção da barragem e participei ativamente nestas ações de luta, sendo a minha intervenção potenciada pela escrita em jornais, sobretudo no *Diário de Notícias* onde então era responsável por uma página semanal de Arqueologia, no *Suplemento de Cultura*, página para que convidei também o meu colega e amigo António Carlos Silva, de modo a que nos pudéssemos revezar cada quinze dias, e da qual resultou um livro: *A Linguagem das Coisas. Ensaios e crónicas de arqueologia*, edição Publicações Europa-América, 1997 (ISBN: 9789721041189).

Estando já Francisco Alves em 1996 cansado de ser Diretor do MNA, tendo substituído esse seu interesse inicial pelo da Arqueologia Subaquática, de que fundou os primeiros serviços públicos em Portugal, colocou-se a situação do lugar de Diretor do Museu Nacional de Arqueologia ficar disponível – e foi nessa altura que o convite me foi feito e eu resolvi aceitar.

Essa opção teve consequências para si?

Sim, muitas. O facto de ser Diretor do Museu Nacional de Arqueologia alterou toda a minha vida. Durante algum tempo ainda consegui fazer trabalho de campo. Já eu era Diretor do museu quando Raquel Henriques da Silva, que era já a diretora do Instituto Português dos Museus, me foi visitar a uma escavação que eu dirigia em Vila Velha de Rodão. Recebia-a com a informalidade própria de um arqueólogo no campo, de calções e camisola, sujo, com um colherim numa mão e uma prancheta de desenho na outra.. e ela ficou espantada, mas espantada num sentido positivo. Eu talvez fosse na altura o único diretor de um museu nacional que conseguia manter tal atividade de campo.

Mas com o tempo eu mesmo fui verificando que as obrigações de diretor de museu não são compatíveis com temporadas longas fora do mesmo, em trabalhos de campo, em escavações arqueológicas. Com a agravante de que nessa altura não havia telemóveis, nem Internet. Cada vez que havia um telefonema do Museu, tinham de vir avisar-me à escavação num carro da Câmara Municipal e eu tinha de me deslocar lá para atender o telefone..

Fui por isso, a pouco e pouco, modificando o meu plano de vida. Nessa altura tinha a minha tese de doutoramento muito avançada e com centenas de páginas, vários capítulos, já escritas. Mas mesmo este projeto do doutoramento eu tive que abandonar. Ainda hoje revejo alguns desses capítulos do que seria a minha tese e que nunca foram publicados.. e passo-os a jovens para poderem continuar a estudar os sítios e as coleções, quando entendo que eles têm a necessária força de vontade, o saber e a solidez ética. Fiquei, pois, sem ser doutor, mas isso nunca me incomodou e não estou nada, mesmo nada, arrependido de ter feito as opções que fiz. Dá-se até o caso engraçado de, sem ser doutor, ter sido convidado na qualidade de técnico especialista para dezenas de júris de doutoramento em Portugal e no estrangeiro, inclusive como arguente, e de ter sido durante décadas Professor convidado, equiparado a doutorado.

E quanto à ligação ao ICOM?

No final dos anos noventa, quando já era diretor do MNA, fui aliciado para aderir ao ICOM.

Passados dois anos fui convidado para integrar os corpos gerentes e mais tarde para me candidatar a Presidente do ICOM Portugal, lugar que exerci de 2008 a 2014, pelos dois mandatos consecutivos que os estatutos do ICOM permitem. Mas desde o início, deixei sempre claro aos colegas que me motivaram para entrar no ICOM que sou Arqueólogo e não Conservador de Museus (e na altura nem sequer se falava ainda muito em Museólogo). E, por outro lado, avisei, sobretudo quando me convenceram a ser candidato a Presidente do ICOM Portugal, que sou uma pessoa que não me conformo com os rituais muito policiados da relação social de salão ou com a iniquidade e a opressão social em geral. Sempre me revolttei contra isso, tenho um estilo mais ativo e cheguei a advertir que comigo o ICOM iria mudar para ser muito mais interventivo na sociedade e, desde logo, nas políticas culturais e de museus.



4. Conferências ICOM | Lisboa, 2013 • S. Petersburgo, 2016 • Quioto, 2019 • Milão, 2016.

Imprimi depois aos dois mandatos directivos que exerci, aliás com uma equipa magnífica em que nunca, nunca mesmo, houve divergências significativas, uma grande dinâmica: encontros, congressos, conferências, seminários... e tomadas de posição públicas, algumas sob a forma de manifestos dirigidos não apenas aos governantes, como aos cidadãos em geral. Já durante o período em que fui Diretor do Museu Nacional de Arqueologia, que é um cargo mais técnico do que político, atravessando Governos com orientações políticas diversas, eu tinha sempre mantido intervenção cívica, originando frequentemente incómodo à tutela. É evidente que como Presidente de uma organização não-governamental como o ICOM Portugal, continuaria essa linha de intervenção.

Mas soube e sei também manter a disciplina, a sensibilidade, a diplomacia e o espírito de diálogo. Fi-lo desde logo quando era Diretor de Museu, para poder cumprir as orientações superiores, mesmo que em vários casos não concordasse com elas. Noutros casos procurava influenciar dentro da normalidade de Diretor de museu. Portanto, se até nessa condição de



dirigente da Administração Pública, eu não prescindia da minha condição de cidadão, muito mais assim seria na condição de dirigente associativo, onde apenas tinha uma lealdade: a de representar e eventualmente dizer em voz alta aquilo que os meus colegas muitas vezes só podiam dizer em voz baixa.



5. Várias atividades do ICOM Portugal durante a direcção de Luís Raposo
Festa dos Museus, em 2013: Isabel Cordeiro (Diretora-Geral), Silvana Bessone, Luís Raposo e Clara Vaz Pinto (todos dos corpos gerentes do ICOM Portugal).

Valeu a pena ser Diretor de Museu?

Ser Diretor de um Museu da área das colecções de que se é especialista, como era o meu caso, é altamente compensador. Mas é preciso que a isso se junte a capacidade de liderança de equipas, a qual, modéstia à parte, eu penso que tinha.

Refiro-me em primeiro lugar ao conhecimento e amor das colecções. Lembro-me sempre do livro *A Biblioteca* de Umberto Eco, quando ele diz que um dos mal-entendidos que dominam a noção de biblioteca é o facto de se pensar que se vai à biblioteca apenas com a intenção pedir um livro cujo título se conhece e se fica por aí. Mas na verdade a principal função da biblioteca, pelo menos a função da biblioteca da minha casa, ou a de qualquer amigo que possamos ir visitar, e também das bibliotecas públicas de acesso direto, é a de permitir descobrir livros de cuja existência nem se suspeitava e que, todavia, se revelam extremamente importantes para nós. Aconteceu-me isso como Arqueólogo do Museu: eu ir ao depósito da biblioteca, subia um escadote à procura de um determinado livro, segundo a ordem alfabética, e no caminho encontrava outros livros e ficava horas a folheá-los e lê-los, mesmo empoleirado em cima do tal escadote. O mesmo se passa com as colecções. E aqui a situação para mim foi ainda muito mais compensadora quando Diretor do Museu, porque já não era apenas uma descoberta guiada pelos meus interesses de investigação. Não, o prazer maior era quando algum membro da minha equipa entrava no meu gabinete e me dizia para eu ir à reserva ver determinada peça, porque no trabalho que estavam a fazer da revisão sistemática das colecções encontravam algo com bastante interesse.

Com a minha particular experiência naquele Museu, construí a convicção que os diretores dos museus devem ser sobretudo técnicos, conhecedores dos acervos dos museus onde estão. Não devem ser gestores, prontos a dirigir um museu ou qualquer fábrica de sabonetes. E muito menos devem ser uma espécie de “comissários políticos”, pessoas sem qualificações específicas que não sejam as da ligação aos poderes de cada momento. Hoje admito que o mundo dos museus é tão vasto que pode haver lugar a preferir diretores com formações como a da gestão, mas continuo a pensar que o conhecimento das colecções deve constituir o principal e mais comum critério de escolha, dentro da ótica que o lugar de Diretor não constitui carreira profissional, mas serviço cívico exercido por tempo limitado.



Por tudo isto é que eu sempre defendi e defendo que existam concursos para Director de museus, concursos transparentes, corretos, com júris qualificados... e que os mandatos depois sejam exercidos por tempo limitado – tudo princípios que têm acolhimento na atual legislação dos concursos para Diretores de Museu Nacionais, em que o ICOM (Portugal e Europa) interveio significativamente. Recordo por exemplo que a alínea referente à composição dos júris foi toda escrita por mim e aceite depois pelo ministro da altura, Luís Castro Mendes, com a assessoria muito relevante de Fernando António Baptista Pereira. Hoje penso que talvez deva ser alterada para reforçar ainda mais a componente profissional prática na seleção. Mas tanto este com outros aspetos em que a legislação pode melhorar não nos devem conduzir a um vício terrível que é o de “bota abaixo”, de começar tudo de novo, deitando fora o bebé com a água do banho.

E nunca o convidaram para outros cargos, administrativos ou políticos?

Sim, houve alguns convites. Mas nunca os aceitei. Não porque tenha alguma coisa contra o exercício de um cargo político, ou técnico dependente de lealdade política, por alguém que, sendo técnico, entenda em determinado momento que essa é a melhor opção para a sua vida, as suas ambições. Considero isso até bastante saudável, se for exercido com base em princípios ou ideais e competências específicas. Mas é necessário que haja uma relação de confiança muito sólida, humana e ideológica ou pelo menos programática, com o nível político superior. Tal coisa nunca existiu da minha parte, porque sempre em algum desses planos faltou a confiança suficiente para aceitar o pacote de compromissos que me era proposto. Fiz bem? Fiz mal? Não sei. Fiz o que a minha consciência me mandava fazer em cada momento. É muito importante ver o pacote dos interditos que vêm em cada convite e eu nunca considerei que o conjunto de impossibilidades que passavam a existir, por exemplo ao nível de expressão da opinião pública, fosse compatível com o meu posicionamento. Já como Diretor do Museu Nacional de Arqueologia nunca deixei de expressar o que pensava sobre determinado assunto, nomeadamente nos jornais, com opiniões que por vezes eram bastante contrárias à posição política da cada Governo. Só me autoimpunha um limite: não discutir na praça pública assuntos de serviço ou fazer uso de informação reservada, decorrente da condição de dirigente da Administração Pública. Talvez por isso e para ser justo deva dizer que nunca tive pressões significativas sobre o meu posicionamento, pressões que me impedissem expressar a minha opinião. Se tal acontecesse, deixaria certamente os lugares que tivesse de deixar.

Só no final do meu mandato é que, em nome dos valores do museu, da sua memória, das suas coleções, de todos os meus antepassados que estiveram na direção do museu, do público atual e do interesse das gerações futuras, entendi que me deveria pronunciar frontalmente contra o projeto de desalojar o Museu Nacional de Arqueologia do Mosteiro dos Jerónimos, onde se encontra desde o início do séc. XX, e transferi-lo para a Cordoaria Nacional, edifício que eu considerava não ter as condições necessárias para albergar o Museu. Até poderia considerar a sua reposição noutro qualquer espaço digno, idealmente construído de raiz com as condições próprias para o Museu Nacional de Arqueologia e bem situado na cidade, mas nunca naquele local.

Com efeito, eu sabia que nos anos 50 do século XX já tinha sido proposta a Cordoaria Nacional para albergar o Museu e que o Director da altura, Manuel Domingues Heleno Júnior, não obstante as vinculações políticas muito grandes ao regime do Estado Novo, até pessoalmente ao Professor Oliveira Salazar, soube defender o museu e soube recusar.

Ora, se em ditadura houve alguém que defendeu o Museu, não seria eu em democracia que o iria deixar de fazer. E paguei o preço. Mas paguei-o sem hesitações e sobretudo com a satisfação de ver que afinal o Museu Nacional de Arqueologia ainda se encontra no Mosteiro dos Jerónimos e tem até no início uma obra de fundo muito importante, obra pela qual eu



me bati e me dá imenso prazer ver que o meu sucessor vai conseguir concretizar. Com se sabe, agora no âmbito do PRR (Plano de Recuperação e Resiliência) está atribuída uma verba muito significativa para a recuperação do Museu Nacional de Arqueologia, que será o mais beneficiado dos museus nacionais, com mais de 25 milhões de euros para obras.

O que fica da sua ação como Diretor do MNA?

Bom, é talvez ainda cedo para o dizer e nem sequer serei eu a pessoa mais adequada. Mas, assim de repente e sem reflexão aprofundada, diria que enquanto Diretor do Museu Nacional de Arqueologia considero ter deixado vários tipos de contributos. Posso referir por exemplo que iniciei uma nova política expositiva, direcionada para a cooperação entre o nacional e o local, entre o Museu Nacional e os museus locais, autárquicos. Comecei com uma exposição em cooperação com a Câmara Municipal de Oeiras e depois percorremos o resto do país, de norte a sul do litoral ao interior. Foram cerca de vinte exposições organizadas por mim em cooperação com as Câmaras e Museus Municipais.

Importa dizer algo sobre a programação destas e de outras exposições. Existe, antes do mais, subjacente a esta linha expositiva uma reflexão política estratégica: algumas das descobertas mais recentes da arqueologia portuguesa já não estão representadas no Museu Nacional de Arqueologia. Qualquer museu nacional tende a ter coleções datadas porque a evolução da sociedade faz com que hoje em dia existam mais museus locais, com a possibilidade de se instalarem as coleções descobertas junto dos seus locais de origem. Ora, todos os níveis geográficos de agregação são necessários e têm de existir as instituições nacionais, como os arquivos, os museus, as óperas, os teatros. Trata-se de instituições que nos identificam a nós todos como comunidade e enquanto formos um País entendo que a sua existência é não apenas um dever do Estado como um prazer da cidadania. Ou seja, o MNA deveria continuar a receber peças de descobertas recentes, mas a verdade é que muitas vezes isso já não acontece. Nestas condições, poder expor num espaço central, emblemático como é o Mosteiro dos Jerónimos, descobertas recentes da arqueologia portuguesa, serve o Museu Nacional de Arqueologia e serve também os museus locais, que têm outra dimensão para apresentarem as suas descobertas.

Por outro lado, existem dimensões operacionais ou instrumentais nesta linha expositiva. É que estas exposições de cooperação que nós organizávamos serviam também para restaurar e estudar algumas dessas coleções. Por vezes esses convites partiam dos diretores dos museus locais. Assim, ao mesmo tempo que se podia dar um olhar nacional que transportava para outra dimensão a divulgação das coleções, obtinha-se também uma mais-valia para ambas as partes. Foram de tal modo exitosas estas exposições, que tenho o gosto de ver que têm sido continuadas até hoje.

A questão da programação expositiva é central num museu, qualquer que seja. Deve ser algo de profundamente amadurecido e adequado às coleções e às missões de cada museu, não apenas uma forma de criar *movida* e proporcionar às tutelas (ou aos próprios diretores) “momentos de glória”, de discurso e de croquetes. Tenho vários textos publicados sobre o que entendo que deve ser um programa expositivo de um museu nacional e em concreto do Museu Nacional de Arqueologia, neste caso com linhas de cooperação entre o nacional e o local, como já disse, e também de internacionalização.

No plano internacional, consegui trazer a Portugal e levar ao estrangeiro importantes coleções nossas. Posso referir uma exposição muito importante onde apresentámos inúmeras peças do nosso Museu, bem como nos responsabilizamos por transportar e cuidar de peças

de outros museus: a exposição *Lusa – a matriz portuguesa*, que foi apresentada no Centro Cultural do Banco do Brasil, no Rio de Janeiro e depois em Brasília, em 2007, com mais de um milhão de visitantes. O tema abordava a raiz portuguesa do Brasil e o Museu Nacional de Arqueologia levou esqueletos do Mesolítico, de caçadores-recolectores do Vale do Sado, ou estátuas dos guerreiros calaico-lusitanos, da Idade do Ferro. Os brasileiros ficaram fascinados com esta exposição porque estavam habituados a pensarem nos portugueses quinhentistas, europeus “civilizados” e viam afinal uma raiz em povos tão “selvagens” como se diziam ser os chamados índios brasileiros. Ao invés, trouxemos para o Museu Nacional de Arqueologia a exposição *Aqua Romana – Técnica Humana e Força Divina* em 2005, uma exposição organizada conjuntamente entre os museus de Lisboa, Mérida e Barcelona. A temática da exposição era sobre os mecanismos hidráulicos, tratamento das águas a sua captação, a sua distribuição e o seu consumo.

Finalmente, mas não menos importante, antes pelo contrário, há as exposições do próprio Museu, a apresentação dos sítios mais emblemáticos das coleções e as sínteses nacionais. Fizemos alguma coisa sobretudo em relação às primeiras, muitas vezes aproveitando investigação universitária recente. Mas devo confessar a minha frustração por não ter conseguido ir aqui tão longe quanto desejaria, sobretudo no que respeita às sínteses históricas globais. Estas são essencialíssimas num Museu Nacional. E só o MNA as pode fazer na História vista pelo olhar da Arqueologia. Em minha opinião faz absolutamente falta no Museu uma galeria de exposição permanente, ou de longa duração, que conte a história do que foi a ocupação do território desde as Origens, os primeiros habitantes, até à Fundação da Nacionalidade. Não o consegui fazer para grande pena minha.

E para além das exposições...?

Outra dimensão da minha ação diretiva foi a que se relaciona com o envolvimento comunitário, que em museus nacionais, situados em grandes metrópoles é muito mais difícil do que em museus locais. Em várias ocasiões ofereci o Museu para receber iniciativas sociais. Recordo os casos dos primeiros anos da vinda de imigrantes do Leste europeu para Portugal, em que chegaram a existir cerimónias de casamento de ucranianos e outros dentro do museu e no seu espaço exterior. Recordo as chamadas “Festas do Museu”, que organizávamos para celebração do Dia Internacional dos Museus. Recordo a Plataforma Global contra a Fome, que recebemos aquando da grave crise ocorrida durante a subordinação à chamada “troika”.

Recordo sobretudo a primeira grande iniciativa que tomei em termos de envolvimento da comunidade para com o Museu, ou seja, a criação em 1999 do Grupo de Amigos do Museu Nacional de Arqueologia (GAMNA), uma associação com uma atividade que penso ser singular no nosso País, onde os grupos de amigos dos museus não passam, as mais das vezes, de pontos de encontro de segmentos muito elitistas dos seus públicos. Ora, o GAMNA nunca foi nada disso: seja no programa muito intenso de visitas de estudo em Portugal e no estrangeiro, seja na oferta ao Museu de equipamentos, livros ou peças adquiridas em leilões, seja sobretudo na intervenção cívica, por vezes muito ruidosa, em defesa do Museu. Por exemplo, não me lembro de outros casos em que um Grupo de Amigos tenha inserido em jornais nacionais anúncios de página inteira, como publicidade paga, perguntando “Para quando as obras” no Museu.

O elitismo *nos* e *dos* museus incomoda-me sobremaneira. Dou este exemplo: em 2016 assinalaram-se os 50 anos da obra *L’Amour de L’Art: Les Musées d’Art Européens et leur Public* do Pierre Bourdieu, no Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL). Esta obra de referência



no campo da museologia, é o primeiro grande inquérito sociológico aos públicos de museus de arte na Europa. Chamei então a atenção para o facto aí se dizer que 40% dos visitantes dos museus de arte franceses tinham na altura algum conhecimento de latim. Ora, pergunto hoje em dia qual é a percentagem dos visitantes dos museus de arte portugueses que sabem inglês? Talvez 80% ou mais, enquanto na sociedade portuguesa serão menos de 20% dos portugueses que sabem inglês. Continua, pois, a existir um grande elitismo nos museus portugueses e os grupos de amigos dos museus refletem isso.



6.
2009. Usando da palavra em manifestação do GAMNA em defesa do MNA.

O Grupo de Amigos do Museu Nacional de Arqueologia foi sempre mais aberto do ponto de vista da composição social e do próprio posicionamento na sociedade. Quando se colocou a questão da transferência de local do Museu Nacional de Arqueologia, o grupo de amigos chegou a pagar publicidade nos jornais de referência para protestar contra esta iniciativa. Ponderaram também interpor uma ação popular contra o Estado. Este tipo de iniciativas de combate social, normalmente não faz parte dos Grupo de Amigos dos museus e tenho muita pena que assim seja, considerando-o como um indicador de subdesenvolvimento cívico e democrático.

Desculpe se insisto nisto porque a verdade é que atribuo muita importância aos Grupos de Amigos dos museus. Mas, entendamo-nos, Grupos de Amigos que procurem tanto quanto possível traduzir a realidade social em que cada museu se inscreve. Um Grupo de Amigos de um museu municipal situado em alguma localidade industrial que seja composto principalmente por advogados, professores, colecionadores e “amantes da arte”, por exemplo, não me diz especialmente muito. Se me calhasse ser diretor de um tal museu, certamente que acarinharia um tal grupo, mas procuraria alargá-lo tanto quanto pudesse. No caso do GAMNA, por exemplo, chegámos a ter 900 membros, a grande maioria pessoas sem especial formação e seguramente sem rotinas de sociedade chique. Foi, creio que é ainda, um Grupo pensado como força cívica de apoio ao museu e não apenas como elite para inaugurações.

A atual definição de museus do ICOM, que vai ser alterada no congresso de Praga, não corresponde à nossa definição de museus, principalmente num detalhe que é muito importante para mim: Quais são as funções dos museus?

Existe essa diferença, de que infelizmente a maior parte das pessoas não se dá conta. E recorde que ela não é casual, bem pelo contrário. Pertenci ao grupo de trabalho que entregou ao Governo, era então Ministro da Cultura o Dr. Pedro Roseta, um amigo meu que ainda hoje é Presidente da mesa da Assembleia Geral do GAMNA, o texto de Lei que depois veio a ser

aprovada por unanimidade na Assembleia da República, e essa diferença vem daí. Segundo o ICOM, a primeira função dos museus é a conservação das coleções. Segundo a nossa lei, é a investigação de coleções. O nosso ponto de vista, que eu defendo fortemente, é que só se pode conservar o que considerarmos que é importante. E para se saber o que merece ser conservado, tem que se investigar primeiro. O museu sem investigação é um museu incompleto.

Sem investigação e sem tudo o mais que faz o pessoal de um museu, imagino...

Com certeza. Quando eu cheguei ao Museu Nacional de Arqueologia havia uma equipa bastante diversificada, com formação superior e intermédia que abrangia muitas profissões: museografia, técnicos auxiliares de museografia, técnicos de laboratório, etc. Até almoxarife e carpinteiro havia. Hoje em dia eu sinto que se dá a ideia, muito induzida pela prevalência ou formatação crescente da chamada “museologia”, que o museu é uma casa onde basicamente fazem falta pessoas com formação superior. Não é verdade e é um erro muito grande. Fazem muita falta nos museus os técnicos intermédios.

Claro que também fazem falta no museu técnicos superiores. Entre estes, acima de todos, os que tenham formação em gestão e conservação das coleções, seja do ponto de vista da conservação preventiva, seja da conservação propriamente dita, seja do restauro. Assim como se precisam técnicos superiores especializados nas áreas específicas das coleções dos museus, técnicos capazes de as saber interrogar criativamente.

E volto a dar o exemplo do MNA. Quando lá entrei, para se ser Conservador do Museu tinha que se ter uma licenciatura de cinco anos numa qualquer área científica apropriada (no meu tempo essa era principalmente a Arqueologia, mas antes fora também a Etnologia) e por cima disso um curso de pós-graduação em Conservador de Museu, sendo este lugar muito prestigiado, auferindo até salário superior. Depois tentámos que nos museus houvesse também a carreira de Investigador, com os mesmos requisitos da que existe na esfera universitária. Estivemos quase a alcançá-lo quando eu consegui junto da FCT equiparar o MNA a um dos seus centros de investigação. Mas tal nunca veio a concretizar-se. Continuo a defender que deveria existir a carreira de Conservador de Museu, assim como a de Investigador.

Qual o lugar dos museólogos nos museus?

Boa questão. É uma questão fraturante, segundo me apercebo – a menos que por “museólogo” se entenda todo e qualquer profissional de museu.

Começamos por Diretor de museu. Eu entendo que para ser Diretor do Museu não é necessário ser-se museólogo, nem sequer ter conhecimento aprofundado das coleções do museu que se vai dirigir. Claro que é vantajoso possuir tais conhecimentos, mas não é imprescindível. Pode ser que em determinada fase do museu se ache necessário que o Diretor tenha conhecimentos sobretudo em... em administração ou finanças, para dar exemplos que os mais distraídos poderiam pensar que eu jamais daria.

Eu penso que a direção do museu deverá ser vista de uma forma mais holística, muito mais envolvente, menos tecnocrática e até mais política, se se quiser, política no sentido mais nobre da palavra: do envolvimento na *polis*. Diria até que, num país ideal, que não é o que temos, não acharia sequer necessário ser-se licenciado para ser Diretor de museu. Um dos melhores profissionais de museus que conheci, infelizmente já falecido, uma das pessoas que mais sabia



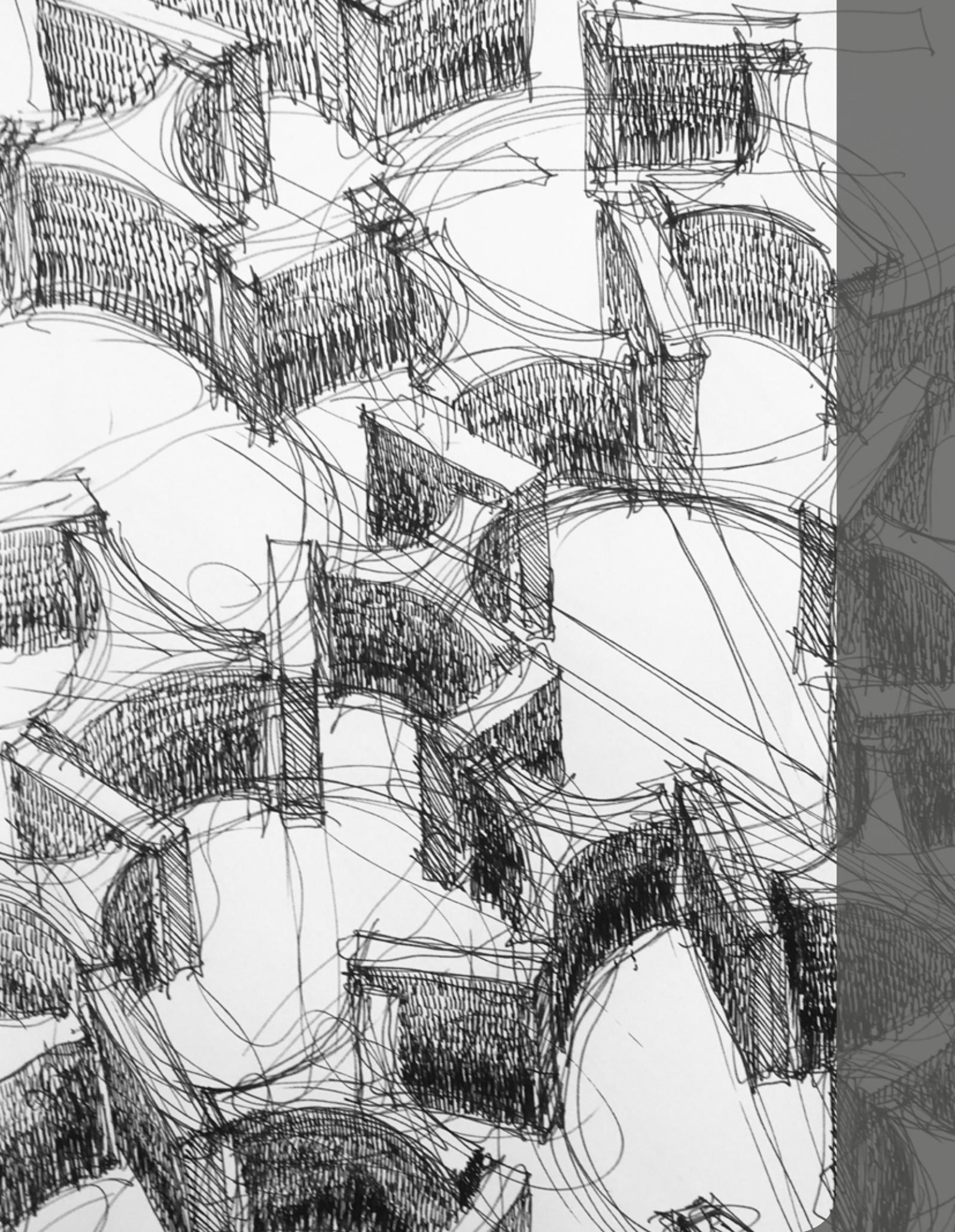
de museus e com quem mais aprendi, não era licenciado. Refiro-me ao Benjamim Enes Pereira, que não pôde ser Diretor do Museu Nacional de Etnologia porque não era licenciado. Uma tremenda injustiça.



7.
2021 no gabinete de trabalho no
MNA em vésperas da reforma

Depois há os profissionais com competências particulares, obtidas necessariamente por formação superior. E aqui eu continuo a achar que a “museologia” como ciência não existe. Existem saberes aplicados aos museus, aquilo que os ingleses, que raramente usam o termo “museologia”, preferem chamar por “estudos de museus”. Se por “museologia” se entende o saber sobre a gestão e conservação de coleções, então, estamos a falar de conservadores de museus – e estes devem idealmente possuir formação de base e / ou experiência prática nas coleções dos domínios disciplinares do museu onde estejam colocados. Se por “museologia” se entende a administração de museus, então, é melhor recorrer a administradores, formados em escolas de administração. Se por “museologia” se entende ação educativa, capacidade de contacto com os públicos, então, haverá quem possam preencher esses desideratos em melhores condições, porque formado em escolas de educação ou de comunicação. Etc, etc. Em qualquer destas áreas há formação académica mais válida do que a formação generalista em Museologia. Esta é normalmente tão, tão generalista que de pouco serve depois, na prática. Há exceções, claro. Por exemplo, a Faculdade de Letras do Porto possui cursos nestas áreas com importante aprofundamento das matérias. Mas o quadro geral parece-me ser o que indico. Ah, falta talvez um domínio, o dos estudos sobre museus. Aqui, sim, parece-me que se pode falar propriamente em Museologia e encontrar lugar para os seus autores, os museólogos – que tenderão a situar-se predominantemente em universidades e centros de investigação, olhando os museus “de fora”. Não se confunda, pois, isto, com as profissões daqueles que trabalham dentro de museus, todo o dia, de manhã ao sol-pôr.

Insisto, concluindo: a ideia do museólogo para mim é muito difusa e vaga. O que faz sentido, penso eu, é que haja profissionais de museu com formação específica e a mais aprofundada possível em algum ou alguns dos seus domínios de atividade. O importante é que venha gente nova e qualificada para os museus. Gente que aprenda a sentir os museus “por dentro”, porque o Museu é uma instituição que tem que ser vivida no dia-a-dia, na sua plenitude, com muita dedicação e empenho. É um amor para a vida e dir-se-á que tal coisa já não existe. Bem, mas se os museus não servirem para dar sentido à vida em toda sua perenidade, então, de pouco servem. ●



Titulo, 2021 | João Santa-Rita
papel Windsor & Newton e a tinta da China, com 21 x 29,7 cm



À Conversa com Mariano Piçarra

Museógrafo

Museu Nacional de História Natural e da Ciência, Lisboa
11h, 12 de abril de 2021

Num primeiro momento das nossas vidas, agimos por impulsos, somos uma esponja para onde tudo converge. Possuímos vários filtros ou pré-determinações de cuja existência e densidade não temos consciência. Só com o tempo, com mesmo muito tempo, se torna muito claro qual era o centro aglutinador, ou polos de interesses aparentemente tão dispersos e autónomos entre si que nos tangiam.

Começo por revelar que nunca me atraíram os brinquedos, não lhes achava graça, quando me eram oferecidos passava de imediato para a sua desmontagem metódica, era a forma das peças e sua lógica estrutural que estimulava a minha atenção. Recordo perfeitamente qual foi a minha reação quando abri uma caixa com um kit de um avião da 2ª Guerra Mundial: vi as peças e as instruções e senti-me insultado! O que me era proposto consistia em cumprir um guião previamente estabelecido. O meu grande prazer era construir os meus próprios brinquedos, alguns deles realizados em grande sigilo: os meus canhões eram contruídos com cargas metálicas de esferográficas vazias as quais, uma vez cheias com cabeças de fósforo, eram muito eficazes para derrotar os meus inimigos, também eles talhados por mim com destino incluído. Seria injusto se não rendesse aqui a minha homenagem ao LEGO. Mesmo este, na ausência dos meus pais, era transformado com facas e outros apetrechos domésticos previamente aquecidos nos bicos do fogão em módulos com outras funcionalidades.

Um sentimento houve que me trespassava e trazia uma angústia constante e profunda: a fealdade do mundo. Essa falta de beleza era sentida não só no mundo material, como na falta de valores humanos nas relações interpessoais. O mundo para mim era um inferno. No entanto, os prazeres de que me recordo obtive-os pelo olhar. Creio que tinha o sentimento de viver só pelo olhar e para o olhar.

Como o meu Pai trabalhava na Fundação Calouste Gulbenkian, tive desde a minha infância um contato muito direto com o que lá se passava, nomeadamente as exposições. Ainda não existia a atual sede quando foi organizada uma exposição na galeria principal da Sociedade Nacional de Belas Artes sobre cultura material do Índio Brasileiro em 1966, tinha à data seis anos. O espaço cénico foi concebido pelo Pintor Fernando de Azevedo. Este consistia

da apresentação de artefactos da cultura material de diversas etnias do índio brasileiro, isolados entre si em nichos recortados sobre fundos de cores intensas e puras, iluminados por feixes de luz direcionados. Foi uma revelação! As mesmas penas, que associava aos perus vendidos na Praça de Espanha na quadra natalícia e objeto de repulsa, eram as que agora me enfeitavam naquele evento. Foi um momento de revelação que me estruturou para o resto da minha vida: a importância do contexto para fruir de um objeto, para o transformar no vértice do universo apreensível. Aprendi, num mesmo instante, o poder da projeção dos nossos valores e a humildade do reconhecimento e da contemplação.

O ensino formal foi um período trágico e de infelicidade do qual só guardo um momento feliz. As aulas experimentais de Francês que a Maria Wallenstein lecionou na Escola Secundária Eugénio dos Santos são a única memória de felicidade que tenho e quanto a este período está tudo dito. Foi este breve contato que me despertou a consciência de que mais importante do que *o que se diz*, é *o como se diz*.

O meu Pai, em 1972, ingressou nos cursos livres da Sociedade Nacional de Belas Artes e um dia acompanhei-o às aulas práticas de fotografia e entrei pela primeira vez num laboratório. Fiquei encantado com a magia daquele lugar onde se podia replicar o mundo num espaço confinado e escuro. Senti que, com aquela instrumentalização, eu podia construir uma realidade perfeita, paralela à existente: um mundo, construído e habitado por mim! Apropriei-me da sua máquina fotográfica e nunca mais a larguei.

No Liceu Padre António Vieira o ensino continuava a ser desmotivante, embora tenha encontrado centros de interesse; a Físico-Química, a Geometria Descritiva e a Filosofia. Foi aí que saí do meu autoisolamento e fiz amizades com as quais mantenho contato regular e colaboro profissionalmente até hoje. Os resultados académicos iam melhorando, embora com uma absoluta irregularidade, nas pautas oscilava entre o oito muito sofrido e o dezoito.

A opção mais lógica nessa altura teria sido estudar Arquitetura. Fascinavam-me os ateliers com as suas maquetas, esboços e amostras de materiais. No entanto, assustou-me uma cadeia tortuosa de trabalho, obras muito grandes, muito dilatadas no tempo e, acima de tudo, sujeitas a constrangimentos incontroláveis. Pensei: *Será que algum dia poderei ter uma voz própria? Se falhar não existe recuo possível!* Por outro lado, encantava-me as visitas que fazia aos ateliers dos artistas, não posso esquecer a coleção de arte africana do Eduardo Nery, ou a disponibilidade afetiva do Ernesto de Sousa, ou ainda a generosidade do Cruz Filipe que me surpreendeu com a oferta da obra de Rudolfo Harneim, *Arte e Percepção Visual*. Recordo ainda como que tive sempre bem presente a revelação que foi ter assistido às duas edições das exposições de design organizadas por Sena da Silva – Design e Circunstância em 1970 e 1972. Foram estes eventos que me revelaram que havia mais projeto para além da arquitetura.

Neste impasse, tomei conhecimento da criação dos cursos de Design na Escola Superior de Belas Artes, para cujo ingresso eram exigidas disciplinas que eu não tinha no meu curriculum. Assim, concluído o último ciclo de ensino do liceu, inscrevi-me nos cursos noturnos da António Arroio em Design de Comunicação e complementei a minha formação com disciplinas artísticas e de humanidades, passagem esta onde fiz muitas e valiosas amizades com os colegas e os professores.



Paralelamente às aulas trabalhei como fotógrafo na revista *Intervenção* e no semanário *Voz do Povo*. Esta vivência deu-me a oportunidade de conhecer realidades como a vida dos mineiros, as aldeias comunitárias da Trás-os-Montes ou de personalidades como Yasser Arafat, Tito de Morais, Mário Soares. Relembro igualmente o orgulho de ver as minhas imagens impressas e de fazer corpo com uma outra geração. No entanto, depois do fascínio desse primeiro contato, desencantei-me com o imediatismo e a falta de reflexão em torno da imagem fotográfica: as evocações subtis eram sempre preteridas por outras mais limitadas, mas com um caráter denotativo.

Na Escola Superior de Belas-Artes, onde entrei em Design de Equipamento, encontrei um móbil onde focar todas as minhas energias. Foi um período muito intenso, de aprendizagem e convívio entre colegas e professores, com os quais a minha relação ultrapassava as paredes do convento. Muitas oportunidades se me ofereceram, de convites de trabalho a concursos, sempre com resultados muito gratificantes. Para lá dos trabalhos curriculares que me eram solicitados, abraçava desafios e projetos pessoais e, aos meus olhos, comecei a obter resultados satisfatórios com a fotografia e os meus primeiros projetos de design. Recordo com nostalgia a satisfação com que, no segundo ano, vi o meu trabalho premiado da primeira Bienal de Design promovida pela Secretaria de Estado da Cultura, em 1982. Se, por um lado, sentia que obtinha progressos naquilo em que me empenhava e realizava, por outro lado era atormentado pela enorme angústia que consistia em não encontrar a teia de relações que unia estas duas atividades, fotografia e design. Confesso que só muito recentemente encontrei o cerzir dessas linhas e a construção de uma narrativa própria.



1. 1978 _ Lisboa



2. 1993 _ Carneiro

Foi nesse período que soube do projeto que o Cláudio Torres tinha iniciado em Mértola e, sem nenhum prévio aviso ou contato, tomei a iniciativa de me apresentar no Campo Arqueológico de Mértola levando na bagagem uma máquina fotográfica, película e químicas de revelação. A equipa residente recebeu-me com uma total informalidade, como se me conhecessem de longa data. Aquele espaço era um centro para onde convergiam não só os estudantes de História ou Arqueologia, como outros oriundos da Medicina, Arquitetura, Restauro ou Pintura. O projeto que o Cláudio lançou era, e é, muito mais vasto que uma intervenção de investigação arqueológica. Esta experiência representou uma imensa formação e foi a base de muitas unidades curriculares que fiz com distinção durante o meu percurso académico. Foram cinco anos muito gratificantes e marcantes na minha educação, dos quais guardo, a par das minhas melhores recordações, uma dívida imensa para com o Cláudio Torres.



Sempre li um pouco de tudo. Procurei entender todos os géneros, não como algo fechado em si, mas como uma forma de transmissão de conhecimentos mais lata, um subtexto. Fiz a iniciação de qualquer jovem, com as utopias de Júlio Verne, passei pelo Eça, o vinte cinco de abril ofereceu-me péssimas traduções dos clássicos do Marxismo que li com afínco, devorei todos os volumes que tive oportunidade das edições Cosmos, os textos de Almada Negreiros foram uma revelação e entrei na Nova História com compulsão desenfreada, de onde transitei para os clássicos da antropologia e, claro, sempre acompanhado da filosofia, em contraste com manuais técnicos. O Vergílio Ferreira, com quem tive a sorte de vir a privar mais tarde, foi um autor que me deu a dimensão mais metafísica do homem. Hoje tenho menos método, compro mais livros do que aqueles que alguma vez conseguirei ler, todos os dias lhes faço festas com os olhos, leio-os uns, releio-os outros, a outros folhei-os e atribuo-lhes coeficientes na lista de espera.



No início do último ciclo de estudos nas Belas-Artes, a direção da Escola António Arroio convidou-me para lecionar a cadeira de Projeto de Design Industrial. Esta colaboração durou dois anos e foi interrompida por ter ganho um concurso para a Fundação Calouste Gulbenkian, onde colaborava pontualmente na execução de trabalhos gráficos dos projetos das exposições com um grupo de colegas.

Deparei-me com uma instituição muito formal, com uma hierarquia pesada em que eu ocupava a base de uma cadeia operativa. As melhores memórias que guardo desses primeiros tempos foram os trabalhos de pormenorização técnica de alguns projetos mais exigentes. Não posso deixar de referir a verdadeira tertúlia constituída pelas horas de almoço com o Fernando de Azevedo, o José Augusto-França e o Carlos Wallenstein, através deles conheci ainda o Fernando Lemos que se tornou um cúmplice das aventuras e desventuras da fotografia. Não me esqueço da definição, sábia e humorada, que dava do seu trabalho como fotógrafo: *Faço fotografia desempregada.*

A convite de António Sena iniciei nessa altura uma colaboração com a galeria *Ether / Vale tudo menos tirar olhos.* O António Sena havia sido meu professor nas Belas Artes e já me conhecia como fotógrafo através do que publicava na imprensa, para além de partilharmos um corpo de valores muito próximos. Esta associação entrava na segunda fase da sua existência pois, para lá da programação da galeria, tinha sido desafiada a organizar eventos exteriores de grande fôlego tais como: *Europália 1991, 2ª Bienal de Fotografia de Serralves*, ou a exposição comemorativa dos cento e cinquenta anos da descoberta oficial da fotografia, *1839-1989 Um Ano Depois*, na Secretaria de Estado da Cultura, comissariada por Jorge Calado. Neste contexto conheci o Luís Afonso, à data o responsável pelos projetos levados a cabo pela associação Ether, com quem mantenho uma relação de amizade e de colaboração que perdura. Não posso deixar de sublinhar a relevância deste projeto, em si mesmo e por toda a aprendizagem e instrumentalização que adquiri ao longo desses anos intensos de trabalho. O grupo era liderado por António Sena e, uma vez lançadas as linhas programáticas, tudo fruía de uma forma muito eficaz e orgânica entre os diversos polos. No meu percurso esta colaboração veio num tempo cirúrgico e, para lá da formação e dos contactos que me proporcionou, ofereceu-me um espaço de criação absoluto. Esta é mais uma das grandes dívidas que contrai ao longo do meu percurso.



4. Fundação Calouste Gulbenkian, 2005 _ *Concebera as Artes Decorativas - Desenhos Franceses do século XVIII*

Paralelamente iniciei uma colaboração como fotógrafo de cena com o grupo de teatro *O Bando* e com a produtora *Proteia*. Fotografar teatro foi a fórmula que encontrei para registar um evento que se construía em torno da *palavra*, da *tridimensionalidade da forma* e da modulação da *luz*; um laboratório para criar imagens. Da colaboração com *O Bando* viria a conceção de uma cenografia em torno de uma enorme lente com dois metros de diâmetro. Como num projeto museológico, a instrumentalização de uma peça de teatro implica a modulação de um espaço, a utilização da cor e da luz, o domínio da palavra, a construção de uma narrativa. Através desta praxis posicionei-me entre o meu trabalho fotográfico de matriz autoral e o exercício da museografia.

Coincidiu o final deste ciclo com o convite do Museu Gulbenkian para desenhar a exposição de fotografia *Simulacro e tromp-l'oeil*, de Gérard Castello-Lopes, sob proposta da Rosa Figueiredo, à data conservadora no museu. Com este evento iniciei uma colaboração regular com o núcleo de trabalho do Museu Calouste Gulbenkian, primeiro com a direção da Maria Gomes Ferreira e depois com o seu sucessor, João Castello-Branco, com o qual integrei definitivamente o quadro do Museu. Foram inúmeros os projetos que realizei em estreita relação com os comissários e conservadores, com uma equipa que me apoiou incondicionalmente: *A imagem do tempo*, *Livros manuscritos ocidentais*, no ano 2000; *Art Déco – Paris 1925*, em 2009; *A perspetiva das coisas*, *A Natureza-Morta na Europa, séculos XVII / XVIII*, em 2010, com continuidade numa outra exposição realizada no ano seguinte dedicada ao século XIX e XX. Não posso deixar ainda de destacar o projeto da exposição *360° Ciência – Descoberta*, em 2013, promovida pelo Serviço de Ciência da FCG. Estes projetos trouxeram-me vários reconhecimentos, entre os quais realço os prémios do ICOM e a atribuição do Prémio Pádua Ramos na categoria de Design de Interiores no Ano do Design Português em 2015.



5. Fundação Calouste Gulbenkian, 2013 _ 360° Ciência Descoberta

Colaboro igualmente, desde há duas décadas, com a Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa como professor assistente convidado. Atualmente leciono, entre outras, as unidades curriculares de Museografia ao nível da licenciatura e de mestrado. Esta experiência não tem paralelo com qualquer outra atividade profissional que exerço, pois o que se constrói é da esfera do intangível: lecionar tem momentos mágicos.



A convite de Luiz Oosterbeek, participo no projeto de lançamento e implementação de um centro de investigação de arqueologia em Mação, projeto esse que hoje gere uma vastíssima rede internacional de colaborações. O domínio do meu contributo nesta aventura é vasto e, para além da intervenção no Museu de Mação, estende-se a outros núcleos. Muito embora com um suporte diferente, este projeto recorda-me a experiência pioneira de Mértola. Ambos, mais que uma dimensão científica, são um espaço de intervenção social e um centro aglutinador de vontades. A arqueologia, esse meu eterno retorno.



6. Fundação Calouste Gulbenkian, 2014 _ A história partilhada - Tesouros dos palácios reais de Espanha

Com a recente reorganização do organigrama das estruturas museológicas da Gulbenkian e a indigitação de uma nova direção, tem início um novo ciclo de trabalho. Todas as instituições resultam de um equilíbrio entre o ideário da matriz conceptual da sua fundação e os agentes que nelas operam. Neste momento do meu percurso, tão importante quanto manter a qualidade e a inovação constante com que tenho procurado nortear a minha atividade profissional, importa instrumentalizar o espaço de trabalho que me é oferecido por esta instituição como plataforma de formação das novas gerações.



7. Fundação Calouste Gulbenkian, 2017 _ Do outro lado do espelho

Desde muito cedo ensaiei uma reflexão sob as ligações possíveis entre as diferentes vertentes da minha produção, sem resultados consistentes. O tempo deu-me a distância necessária para conseguir decifrar este palimpsesto que, afinal, fui eu que escrevi, apaguei, rasurei, através da associação de pequenos detalhes e afloramentos, até se transformar numa mundividência.



8. Fundação Calouste Gulbenkian, 2017 _ Mundo derrudado - Grande Guerra

Num primeiro momento foi muito fácil entender as duas bases conceptuais que suportavam a minha produção: o interesse por matérias com uma vertente mais técnica e científica como a Física, a Química ou a Geometria, e as disciplinas convencionalmente atribuídas às humanidades. Se as primeiras forneciam uma base operacional, com as segundas criei a minha *caverna*, de onde podia projetar o *meu mundo*. O segundo período dessa reflexão foi mais moroso e consistiu em encontrar as relações formais e as preocupações conceptuais entre estes diversos territórios operativos. Além de procurar um ponto de onde tudo derivava e um lugar para o qual tudo convergia, importava desfiar uma fina rede de relações, de contaminações e motivações recíprocas entre essas diversas geografias.

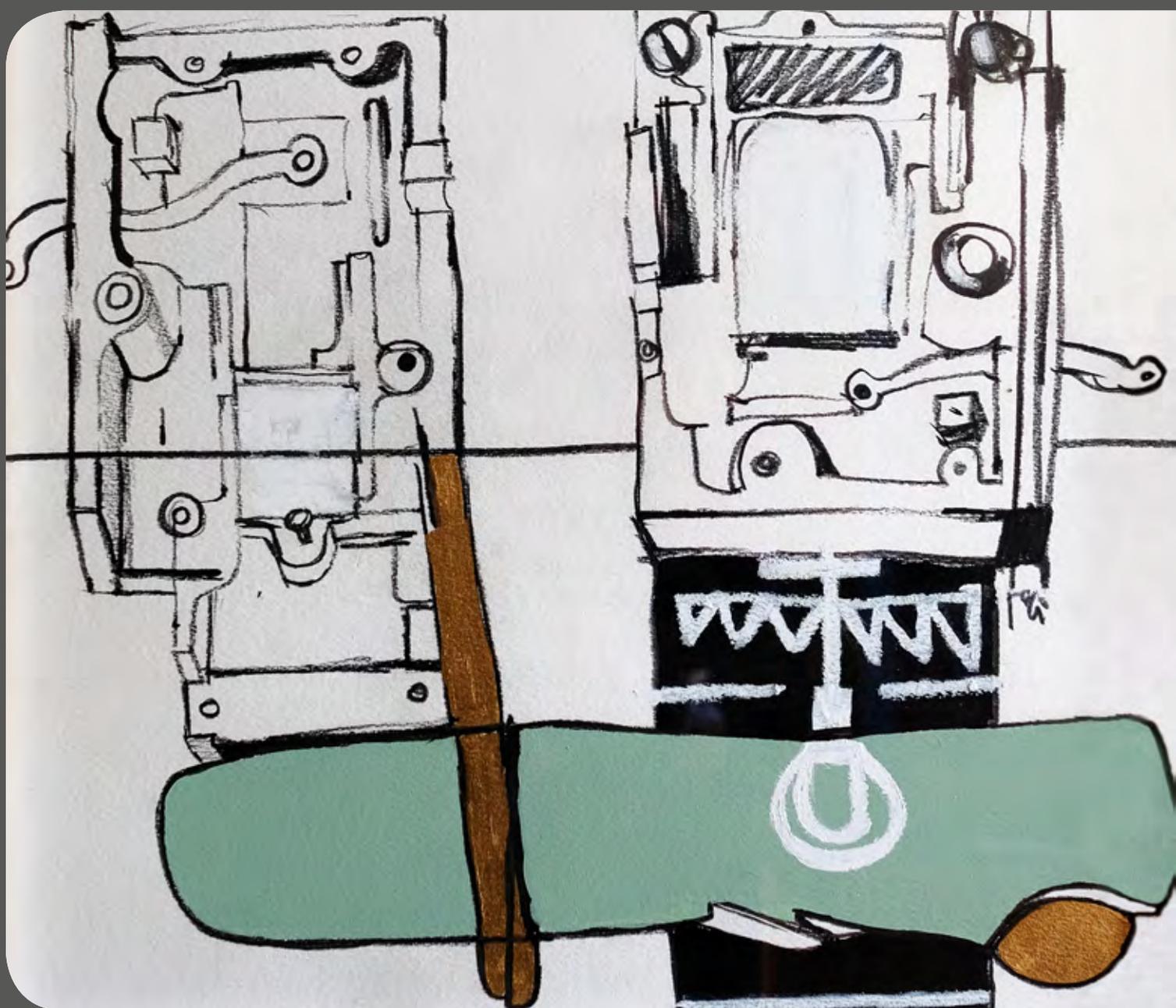


9. Fundação Calouste Gulbenkian, 2019 _ Cérebro



10. Fundação Calouste Gulbenkian, 2008 _ Douro

Entendo hoje a minha práxis como fotógrafo enquanto um espaço de reclusão e um tempo de reflexão no qual aprendi a “*pensar com os olhos*”, projetar nas “*coisas*” um sentido e com esses fragmentos, construir os significados e narrativas dessas mesmas “*coisas*”. Construir um mundo só meu e habitá-lo, era essa a minha única e exclusiva preocupação. Aprendi também que essas mesmas “*coisas*” têm uma ressonância ontológica que não se pode forçar, elas partem de um centro, mas possuem uma fronteira. Com a fotografia também aprendi a potência da luz e o seu grande segredo: revelar com a sombra e ofuscar com a luz. Encetei um esforço gigantesco para contrariar a representação cônica que é a gênese ontológica deste grafo; assim desloquei, na terminologia de Roland Barthes, o *punctum* para as periferias, servi-me de fontes de iluminação tangenciais aos objetos de forma a contrariar um espaço umbilical da câmara escura. ●



Linha de Fractura, 2019 | António Viana
45 x 45 cm lápis e acrílico s/papel



À Conversa com Natália Correia Guedes

Presidente da Academia Nacional de Belas-Artes

Academia de Belas-Artes, Lisboa
10h, 27 de outubro de 2021

Contributo do ICOM em 50 anos de actividade museológica, 1971-2021

Estou muito grata à Presidente da Comissão Nacional Portuguesa do ICOM (CNP), Dr.^a 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.^a 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.^a 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.^a 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 difícil; 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 Paris¹.

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. Pediu-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*². 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 Pamplona³.

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 Moçambique⁴.

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. Adquiriu 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”⁵.

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.^a 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.

Participei 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

¹ *Elementos para a História da Comissão Nacional Portuguesa do ICOM: 15 anos de actividade, 1986-2001*, editado no site do ICOM.

² vd. "Actas", ICOM, Paris, 1992.

³ O I Encontro foi realizado em 1988, no Paço Ducal de Vila Viçosa.

⁴ 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.

⁵ OLIVEIRA, Ernesto Veiga – "O Museu de Etnologia", in "II Encontro de Museus de Países e Comunidades de Língua Portuguesa", Mafra, 1989, pg.55.





À Conversa com Simonetta Luz Afonso

Museóloga e Gestora Cultural

Ulgueira,
15h, 25 de setembro de 2020

Eu nasci no meio de gente das artes. O meu avô morreu na Guerra de 1914, era italiano e tinha sido conservador do Palácio *Pitti*, em Florença. O meu pai era historiador de arte, pintor, foi Conservador do Palácio Nacional de Mafra, do Palácio Nacional da Ajuda. No meu tempo, quando eramos pequenos, íamos com os nossos pais a todo o lado, eu passava a vida a viajar e a visitar museus. Desde que me lembro sempre quis fazer História da Arte quando me licenciiei na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra não havia História da Arte. Fiz História e a especialização em Museologia no Museu Nacional de Arte Antiga que tinha uma parceria com a Universidade.

Assim que acabei o curso de História e o curso de Museologia abriu um concurso para o Palácio Nacional da Pena e eu candidatei-me, foi o meu primeiro trabalho (1972). Eram tempos muito difíceis e muito diferentes dos de hoje em dia, que espero que não voltem. O palácio não tinha inventário, os objectos estavam ali desde 1910 ou foram integrados sem serem correctamente catalogados. Havia arrecadações cheias de cadeiras, de mesas, etc. Era um não conceito.

De facto, quando olhamos para trás e nos lembramos daquilo que vivemos, não queremos acreditar que tivesse sido possível. O único técnico superior nos Palácios Nacionais era o Conservador que era equiparado a Técnico Administrativo de Segunda Classe.

Felizmente havia um grupo de homens, muito interessados, com a categoria de Contínuos, com a 4ª classe, que gostavam do seu local de trabalho e a quem nas suas valências específicas eu pedia ajuda nas tarefas mais diversas. Um deles, curiosamente, ainda tinha trabalhado no Palácio antes da implantação da República e contava histórias das vivências da casa muito curiosas. Não havia mulheres, as primeiras vieram comigo e passei a dar-lhes os serviços de limpeza e tarefas mais delicadas. Até então os Contínuos também se encarregavam da limpeza.

É evidente que esta narrativa que hoje parece ficção, e que se passou em 1972, é uma situação extrema, porém gostaria de dizer que acho útil que os Técnicos em início de carreira integrem equipas que desenvolvam diferentes tarefas dentro do Museu, ganhando assim uma excelente capacitação para futuros lugares de direção.

Conto isto só para explicar que quando as pessoas se queixam que não têm colaboradores, eu também não tinha. Nós fazíamos tudo, de A a Z. Não é mau para começar porque se aprende a fazer tudo e sabe-se o trabalho que cada tarefa tem para ser feita sem meios. Eu não tinha meios, nem pessoal superior, só pessoal auxiliar. Mas, fui conseguindo fazer.



O Palácio Nacional da Pena ficava um bocado longe do sítio onde eu vivia que era Lisboa e candidatei-me ao Palácio Nacional de Queluz. Ali passei muitos anos, desde 1974 até 1991, quando fui dirigir o Instituto Português de Museus.

Esses anos muito ricos só foram interrompidos por um período em que eu estive a dirigir e a instalar os Cursos de Conservação e Restauro no Instituto José de Figueiredo, agora Instituto Português de Conservação e Restauro. Esses cursos foram extremamente importantes e foram implementados em parceria com o Ministério do Trabalho, em 1981. O 25 de Abril tinha sido há pouco tempo e havia um Ministério do Trabalho com vontade de capacitar as pessoas para novas profissões. É fundamental termos gente formada para trabalhar o património, principalmente para prevenir a sua degradação.

Na minha formação de Conservadora de Museu interessei-me muito pela conservação preventiva. Fui aluna do ICCROM (Centro Internacional de Estudos para a Conservação e Restauro de Bens Culturais) que dá formação a técnicos ligados ao Património na área da conservação preventiva, pois é precisamente aqui que se deve investir, evitando dispendiosas intervenções ulteriores.

Anos mais tarde (1995-97), fui eleita Presidente da Mesa da Assembleia Geral do ICCROM, tendo então sido tomadas medidas importantes tendentes a dar um novo rumo à organização, repensar a nível mundial a formação de Técnicos de Conservação e Restauro do Património e sanear financeiramente a instituição que depende da contribuição anual dos Estados Membros.

Mas voltando aos cursos de Conservação e Restauro, o facto de terem sido realizados no Instituto José de Figueiredo foi muito importante, porque era ali de facto que estava a matéria prima e o conhecimento prático dos velhos técnicos. Estamos a falar de há 30, 40 anos e é importante que estas coisas fiquem registadas para que as pessoas saibam como foi todo este processo, pois pode parecer que foi tudo muito fácil.

Foi feita uma experimentação com os próprios alunos para percebermos o que podia falhar, qual seria a carga teórica dos cursos, da física, da química, do laboratório e a carga prática. Tínhamos no Instituto José de Figueiredo técnicos altamente qualificados, mas que se iam reformar, por isso esse foi o momento chave.

É muito interessante olhar para estes alunos que são agora técnicos de conservação e restauro bem-sucedidos, estão nos quadros do Estado ou no sistema privado, onde alguns criaram as suas próprias “oficinas”.

O Instituto José de Figueiredo era uma escola importantíssima porque as pessoas que lá estavam tinham todas ido fazer formação ao estrangeiro, a Paris, a Roma, a Bruxelas, ao ICCROM. O Estado tinha investido naquelas pessoas e não iria retirar nenhum benefício a não ser o trabalho quotidiano deles, mas não teriam a possibilidade de deixarem o seu testemunho para o futuro e assim foi possível.

Estes cursos cobriam todas as áreas, não só as que o Instituto já tinha, como áreas novas, como é o caso do mobiliário, dos documentos gráficos, (papel, pergaminho, encadernação), azulejo, pintura mural, a talha, metais e vitral. Conseguimos ter o Palácio Pombal na Rua das Janelas Verdes, cedido pela CML por 25 anos, onde fizemos grandes obras e adaptámo-lo a Escola de Conservação. Cerca 10 anos mais tarde estes Cursos passaram a fazer parte do sistema nacional de ensino e foram integrados na Universidade Nova de Lisboa.

Na minha cabeça a conservação é um todo, isto é, um Conservador de Museu tem que ter a noção vasta de todo o património, como ele se conserva e preserva. Não é fazer restauro é saber fazer o diagnóstico e ter a capacidade de perceber quando uma obra de arte não está bem. Quando a temperatura e a humidade relativa não são as desejáveis. Quando o edifício do museu não oferece condições, por vezes são coisas sem importância, como uma caleira entupida que pode provocar infiltrações e fazer cair o teto. Estas noções rudimentares que podem parecer ridículas, não o são, porque fazem parte do quotidiano da casa. Como cada vez mais temos menos meios, temos que voltar a saber utilizar a prata da casa para resolver estes problemas do quotidiano.

Eu costumo dizer que não assentei praça em general, mas sim em soldado, o que é o normal. Fui aprendendo também pela minha própria experiência, porque no curso de Conservadores do Museu Nacional de Arte Antiga não havia grande formação prática. Tínhamos aulas teóricas, fazíamos fichas de inventário, mas não aprendíamos a cuidar do património edificado. É fundamental saber-se cuidar das coleções e do edifício como um todo.

Mesmo num museu construído há 50, 60 anos, existem problemas de conservação do edifício que se repercutem na conservação das colecções. Existem por exemplo problemas com a luz natural e as pessoas têm que estar motivadas e preparadas para saberem diagnosticar todos estes problemas e com os especialistas encontrar as soluções.

Ao Palácio Nacional de Queluz cheguei no dia 2 de Maio de 1974, em plena época revolucionária. Queluz era um subúrbio de Lisboa, onde as pessoas não iam ao Palácio porque achavam que não era para elas, era para os Turistas. Havia um desencontro entre a população e o palácio, era preciso trabalhar com a população.

E a oportunidade surgiu quando foi preciso encontrar espaços alternativos para uma população escolar que crescera exponencialmente num curto período de poucos meses. Não havia escolas suficientes, mas o Palácio tinha numa das alas boas instalações usadas pela GNR quando fazia a segurança dos Chefes de Estado estrangeiros, convidados do País e que podiam perfeitamente servir este desígnio.

E assim foi, até que foram construídas novas escolas e que terá levado uns bons anos. Esta aproximação às crianças, aos pais e aos professores, os programas que criámos para eles, tornaram o Palácio próximo da população que o passou a frequentar, a respeitar e a saber fruir, incluindo-o nos seus lazeres.

Ao mesmo tempo criámos programas de entretenimento para as famílias, privilegiando os Domingos, dias em que as mães de família e donas de casa trabalhadoras tinham o seu lazer, "concorrendo" com os Centros Comerciais entretanto surgidos na zona.

Criámos com a colaboração das Bandas de Música e Grupos Corais do Concelho, de Jovens Músicos e também de Músicos conceituados, um programa musical para todas as estações - A Música no Palácio, A Música nos Jardins e a Música na Capela, que foram desde logo um sucesso associado à visita gratuita ao Palácio. Afinal o Palácio podia ser dos habitantes de Queluz! Foi preciso dar um primeiro passo e mudar mentalidades.

Aproveitando a celebração do Dia Internacional da Criança conseguimos criar uma pequena equipe que visitava as escolas com um projetor de diapositivos debaixo do braço e contava histórias do Palácio e dos Jardins, incentivando alunos e professores a vir até nós, e daqui nasceu o projeto "A Escola vai ao Museu."



Comecei por trabalhar muito essa área da educação, da Educação pela Arte. Como o palácio também tem jardins, nós começamos a criar ateliers nas férias para os miúdos. Eles trabalhavam os ateliers do princípio ao fim, contavam uma história, faziam os cenários, era um trabalho muito interativo. Os miúdos eram escolhidos pelas professoras de entre os que tinham mais necessidades, mais dificuldades na Escola, mais dificuldade de integração.

Tive uma experiência muito interessante com esses miúdos, os motoristas das camionetas de carreira não os queriam transportar por se portarem mal. Falei com os motoristas, fui com eles na camioneta e correu tudo bem daí para a frente. São recordações muito fortes para mim.

O museu também pode educar, também pode socializar, tudo isso faz parte da cultura de um povo. Interessei-me muito por esta parte social. Não descurando a outra que é a investigação, base fundamental para podermos criar narrativas à volta dos objectos ou dos espaços.

O Palácio Nacional de Queluz tem uma documentação vastíssima. Nessa altura encontrava-se em vários arquivos: no Arquivo Histórico do Ministério das Finanças, na Torre do Tombo, no Arquivo do Tribunal de Contas, não nos podemos esquecer que se trata da vida e do quotidiano da Casa Real.

Foi nisso que me empenhei. Achei que era importante para o público que vai a um palácio, montado como se fosse a uma casa saber quem eram os seus habitantes. Fui trabalhar toda a documentação para perceber como se vivia o quotidiano do palácio, o que faziam, quando se divertiam, quando tinham festas, o que comiam, onde comiam, quais eram os serviços de louça utilizados, etc.

As colecções existem, mas não falam, é preciso pôr a falar as colecções. Entretanto, finalmente tinham-me atribuído colaboradores de nível técnico.

Quando eu cheguei ao Palácio de Queluz não havia um único texto que explicasse a vida quotidiana no Palácio. Nessa altura eram os vigilantes que se encarregavam de fazer a explicação, davam o seu melhor, mas não tinham formação para o fazerem. Suprimos essa lacuna com a colocação de textos nas salas de exposição, com identificação dos espaços e dos objetos e com um embrião de visitas guiadas, ao mesmo tempo que demos aos Guardas de Museu a informação e formação devidas.

Os palácios finalmente passaram para a tutela do Ministério da Cultura, saíram da tutela do património do Estado, ou seja, do Ministério das Finanças que não se ocupava mais do que dar um orçamento para o funcionamento básico, ou seja serviços de higiene e limpeza. Quando transitámos para o Ministério da Cultura passámos a ter um orçamento mais consentâneo com as necessidades educativas e culturais de um edifício e de uma instituição daquela importância.

Dos resultados da pesquisa em Arquivos nasceu a ideia de recriar o que teria podido ser uma noite de Festa no Palácio, por ocasião da celebração do onomástico de D. Pedro III, marido de D. Maria I, durante o mês de Junho. E assim nasceram As Noites de Queluz, que não só recriavam uma noite de festa na Corte no século XVIII, como permitiram que o público se sentisse parte, uma vez que o cenário era o próprio Palácio iluminado à noite, dando novas perspetivas, pontos de vista e leituras da arquitectura e dos Jardins. O espectáculo era dinâmico e a própria “Corte” convidava o público a segui-la, ora pela Sala da Música, ouvindo umas “Modinhas”, ora pelos Jardins assistindo a um espectáculo de fogo preso de artifício, ora dançando na Escadaria Robillion.

E assim, digamos, sem esforço, o público tinha ocasião de entender uma nova dimensão do edifício, da arquitetura, das suas vivências, da música da época, dos divertimentos, do traje, do cerimonial, dos efeitos de iluminação noturna a velas ou archotes.

Demos trabalho a jovens que hoje são figuras do teatro ou da dança, mas nessa altura eram alunos do Conservatório. Tivemos um grande encenador e coreógrafo, o Nuno Côrte-Real, que infelizmente já morreu, trabalhava com o Maurice Béjart e no Verão vinha a Portugal. A Marquesa de Cadaval que era uma grande amiga do Palácio de Queluz apresentou-me o Nuno e eu pedi-lhe se ele poderia fazer o guarda-roupa das Noites de Queluz. Tivemos o apoio da Câmara Municipal de Sintra, que também já promovia o Festival de Música de Sintra. Um belo dia mudou o Presidente da Câmara, acabou-se o apoio, acabaram as Noites de Queluz!

Foram estas as grandes manifestações que conseguimos organizar para atrair o grande público português. O Palácio Nacional de Queluz era quase só visitado por estrangeiros que vinham em camionetas, visitavam com as guias, depois iam para o Palácio de Sintra e para o Palácio Nacional da Pena com o tempo contado para ainda irem ao Cabo da Roca. Não poderia continuar a ser assim, hoje em dia o turismo é diferente, estamos a falar de há quarenta anos.

É importante que as pessoas percebam que toda esta evolução da aproximação dos monumentos ao público não nasceu de repente, foi-se fazendo.

Também tivemos uma outra vertente muito interessante que eram as festas de anos infantis. Nunca se tinham feito festas de anos nos museus para as crianças. O menino, ou a menina dos anos era o Rei ou a Rainha e depois tinha a Côrte toda que eram os amigos. Nós ensinávamo-los como se deveriam comportar se estivessem no século XVIII, como se fazia uma vénia, como se cumprimentava, ou seja, eram também aulas de boas maneiras. Foi um grande sucesso e gerava receita que nos permitia pagar aos monitores visitas guiadas a outras crianças menos favorecidas.

Quando transitámos para o Ministério da Cultura foi possível arrecadar as receitas, isto é, as receitas iam para o Orçamento do Estado e voltavam a ser investidas no Palácio em projetos de conservação.

O Palácio estava muito necessitado de obras, a Sala do Trono e a Sala da Música tinham os telhados muito deteriorados. Conseguimos autorização para fazer jantares de gala com empresas que ofereciam aos seus clientes um jantar com um programa cultural obrigatório. Poderia ser o Pedro Caldeira Cabral a tocar guitarra portuguesa, muito à época do Palácio. Poderia ser também uma orquestra, conforme os meios de que as empresas dispunham. As receitas provenientes desta atividade destinavam-se a recuperar os telhados do Palácio, que aguardavam há anos por este investimento prioritário. O jantar tinha uma ementa trabalhada com o restaurante Cozinha Velha que estava nas instalações do Palácio. O restaurante tinha um Director, Vergílio Gomes, que era muito entendido na história da culinária e da gastronomia e é um conceituado investigador de gastronomia portuguesa. Em conjunto foram preparadas ementas partindo das ementas antigas que foram adaptadas ao gosto do século XX, sem as deturpar.

A melhor maneira de se entender uma época, um edifício, é vivê-lo. A gastronomia também é cultura, foi uma linha que abrimos e que pouca gente tinha feito até então.



O Palácio Nacional de Queluz foi o meu laboratório, foi o lugar onde talvez tenha sido mais feliz durante toda a minha vida profissional, onde estive mais tempo, o que me permitiu trabalhar as ideias e concretizá-las. As ideias podemos até tê-las, temos é que saber até que ponto elas funcionam, se os outros as entendem, as absorvem e se se integram nelas. A minha passagem pelo Palácio Nacional de Queluz deu-me tempo para testar tudo isto.

Entretanto saiu a Lei do Mecenato o que também foi muito importante. Fui das primeiras pessoas a trabalhar a Lei do Mecenato e tivemos grandes alegrias. Eram tempos muito diferentes dos de hoje, a Banca tinha muitos meios para investir em promoção e o facto de se aliar a atividades culturais ou defesa do Património conferia-lhe outro estatuto e dava-lhe a visibilidade pretendida.

A sociedade contemporânea é feita de marketing e é preciso saber-se entrar nesse meio, mas sem desvirtuar a ideia inicial. A grande diferença é um trabalho bem feito ou um trabalho mal feito. Com o trabalho bem feito não se desvirtua a ideia inicial e também se faz pedagogia.

Muito mudara nestes anos na economia e na sociedade com o 25 de Abril e a integração na União Europeia. Eu senti necessidade de me atualizar em termos de gestão cultural e a ocasião proporcionou-se com o 1º curso de Gestão Cultural criado pela Secretaria de Estado da Cultura no Instituto Nacional de Administração em colaboração com a Universidade de Columbia nos EUA. Foi uma aprendizagem muito interessante, com novas perspetivas e que me permitiu teorizar muitas das iniciativas que na prática já realizava.

Existiram várias frentes que eu nesses anos trabalhei, a investigação, o estudo, a promoção, o marketing, o mecenato, a divulgação, a publicação e a edição.

Entretanto fui convidada para dirigir o Instituto Português de Museus e fui a primeira directora desse Instituto, recém-criado. O IPM tutelava 29 museus, do norte ao sul do país, o Sul ficava em Évora, só em Lisboa tínhamos 10 museus.

Consegui dar aos diretores dos museus bastantes meios para que se realizassem muitos dos projetos que tinham em mente, mas que por falta de meios tinham ficado na gaveta. Aproveitámos os Fundos Comunitários para fazermos o grande Inventário do Património que não estava feito. Íamos entrar para a União Europeia e tínhamos que ter o património inventariado, assim como a identificação das obras de arte que nós considerávamos que não poderiam sair do país a não ser em situações muitíssimo especiais, os Tesouros Nacionais.

Criámos jovens equipas de universitários para começarem a trabalhar em inventariação sistemática. Os museus não tinham computadores, foi a primeira vez que se distribuíram computadores pelos museus. Fizeram-se as fichas informáticas do património, mas tudo isto foi também facilitado por um trabalho anterior que tinha sido realizado para a *Europália 91*.

A *Europália* era um grande Festival de artes, ciência, cultura, literatura, música, teatro, dança, arquitetura, fotografia, design, gastronomia que tinha lugar em várias cidades da Bélgica como Antuérpia, Mons, Gent, ou Bruxelas, destinado a dar a conhecer o País convidado na sede da União Europeia.

Portugal que tinha entrado recentemente na União Europeia, foi o País convidado para a edição de 1991 e eu tive a honra e o privilégio de comissariar as Exposições realizadas (19) em prestigiados museus da Bélgica e da Holanda, cobrindo a arte e a cultura portuguesa desde a Idade Média à Contemporaneidade.

O interesse suscitado por este Portugal quase desconhecido culturalmente, originou convites de prestigiados museus de Paris, Madrid, Washington ou S. Diego para receberem algumas das Exposições realizadas na Europália. E curiosamente os portugueses “exigiram” que se repetissem em Portugal, no Museu de Arte Antiga, no Soares dos Reis no Porto ou no Machado de Castro em Coimbra. Porquê? Porque Portugal estava em 1991 a anos de luz da museografia contemporânea e os visitantes sentiam a necessidade de ver as obras de arte em Museus renovados e modernizados.

A Europália teve um papel muito importante para a nossa cultura, por um lado nunca se tinha feito um evento cultural desta dimensão fora do país, por outro “acordou” de certa forma os Portugueses para a riqueza e a importância do seu património.

A parte mais interessante para mim da Europália, além da realização e conceção das exposições, foi a pesquisa prévia que permitiu fazer um trabalho enorme de levantamento do património num tempo muito curto. A Europália foi em 1991 e nós começámos a trabalhar em 1988/89.

Percorremos o país de norte a sul e com o património identificado criámos 19 exposições desde a Idade Média à atualidade. Para cada exposição convidávamos um especialista que criava a sua equipa de trabalho.

O trabalho que precedeu estas exposições permitiu-nos criar equipas com gente jovem que nunca tinham tido essa experiência e que teve ocasião de aprender a montar uma exposição do A ao Z, desde a embalagem à conservação preventiva, ao transporte, as decisões sobre o transporte, à montagem das exposições, aos catálogos, à tradução, à edição, à comunicação. Por outro lado, foi feita a fotografia sistemática de todas as obras de arte que foram selecionadas, numa primeira fase 17500, das quais foram expostas 2500. O grande património português ficou fotografado, trabalho que se adiantou ao próprio inventário e foi preservado no Arquivo Nacional de Fotografia.

Tínhamos entrado para a União Europeia há pouco tempo e era fundamental dar-nos a conhecer culturalmente, para sermos reconhecidos como um dos países mais antigos da Europa com a mesma língua e o mesmo território.

Claro que no ano seguinte tivemos mais e melhor turismo, tivemos um turismo que quase não existia, um turismo cultural.

Em relação ao nosso país a Europália teve uma enorme importância porque levou as pessoas às pequenas igrejas, aos pequenos museus de província. Fez com que os colecionadores ganhassem confiança no Estado, a quem poderiam emprestar as suas obras de arte para uma exposição. Não foi fácil porque alguns colecionadores levantavam muitas dúvidas, tinham muitas reservas, foi preciso um grande trabalho de persuasão através do estabelecimento de confiança.

Por exemplo, restaurámos a pintura flamenga da Ilha da Madeira que veio para Lisboa de barco, e foi tratada no Instituto José de Figueiredo. Depois foi para Bruxelas, regressou à Madeira em óptimo estado de conservação. São pinturas sobre madeira, peças belíssimas que deixaram os belgas admirados por causa da sua escala. A Ilha da Madeira era rica, tinha açúcar e em troca deste produto encomendaram grandes retábulos flamengos.

Houve todo um trabalho articulado que deixou muitos frutos e hábitos de colaboração nacional e internacional.



A Europália ajudou-me muito a montar o Instituto Português dos Museus porque tinha gente com experiência para formar uma boa equipa. Este trabalho da Europália foi intenso e num espaço relativamente curto de tempo. Conseguir ter pessoas disponíveis e muito capazes para podermos pegar no IPM, que acabou por ser em parte uma tarefa semelhante, deu aos museus a capacidade para serem verdadeiramente museus do século XX.

Nessa altura todos os museus portugueses estavam a precisar de obras, maiores ou mais pequenas. As grandes obras nos museus tinham sido feitas quando foram as festividades dos anos 40, a *Exposição do Mundo Português* evocativa de três comemorações: 1140 Fundação de Portugal, 1640 Restauração da Independência e 1940 Estado Novo. Por essa época fizeram-se grandes obras, nos castelos, algumas discutíveis, nos palácios e nos museus. Desde essa altura que não tinha havido um olhar sistemático sobre o património museológico, era preciso modernizar a museografia, atualizar a iluminação, criar condições de segurança para as colecções e de conforto para os visitantes do século XX.

Esse trabalho de requalificação do património a par do inventário, talvez tenham sido os grandes registos do Instituto Português de Museus nesses anos de 1991 a 96.

Conseguimos dar aos museus a capacidade de poderem trabalhar com congéneres do resto do mundo. Hoje em dia não é tão necessário fazerem-se grandes exposições, nessa altura era. Era importante trocarmos obras de arte com outros museus do mundo e fazerem-se exposições de outros museus cá e nós lá. Para que isso fosse possível, precisávamos da confiança dos outros museus, nos nossos sistemas de segurança e de conservação.

A primeira vez que eu pedi peças para o Museu Nacional de Arte Antiga no âmbito da Lisboa 94, tive uma auditoria da *National Gallery*, que veio ver se o museu tinha todas as condições para que eles pudessem emprestar uma obra de arte. Portugal estava fora do circuito das exposições internacionais e passámos a estar no mapa da Europa no empréstimo de obras de arte e de troca de informações. Hoje é uma coisa normal, mas naquela época não era, estávamos muito isolados, ainda “orgulhosamente sós”, porque não tínhamos as condições requeridas.

Não havia fundos comunitários para os museus, específicos para a cultura, havia para o turismo. Como estes não estavam a ser gastos porque não havia projetos, as pessoas não sabiam bem como é que se candidatavam. Nós conseguimos captar esses fundos porque tínhamos projetos para os principais museus. Direccionámos verbas para o Museu Nacional de Arte Antiga que desde a *XVII Exposição Europeia de Arte Ciência e Cultura* em 1983, nunca mais tinha tido obras. Não tinha uma sala de exposições temporárias, o sistema de alarme de incêndios e de intrusão também não existia, a climatização era obsoleta, a museografia ultrapassada, a iluminação deficiente, o apoio aos visitantes escasso.

E assim conseguimos candidatar as reestruturações e modernizações necessárias nos 10 museus de Lisboa e nos principais museus do País, como o Abade de Baçal em Bragança, o Museu de Évora, o Museu Machado de Castro em Coimbra, Museu de Grão Vasco em Viseu, Museu dos Biscainhos em Braga, Museu das Terras de Miranda em Miranda do Douro.

Às excelentes equipas de arquitetos, jovens alguns, experientes outros, para além da importância do papel do edifício na conservação e valorização do património exposto, transmitimos também a nossa preocupação com os visitantes, para os quais era preciso criar condições de conforto, que os levassem a voltar e a considerar o museu para além de um lugar de aprendizagem, de aproximação ao Belo, um lugar de encontro consigo próprio e com as famílias, de pausa no fim do dia atribulado de trabalho, enfim também de paz de espírito.

Assim, nos programas base elaborados para além da segurança e das condições de conservação demos especial importância à museografia, iluminação, escolha das cores e aos lugares de repouso, de leitura, às cafeterias e às lojas que convidam o visitante a “levar” consigo a boa lembrança de uma visita.

Os anos 90 foram muito ricos para a cultura. A *Europália* em 1991, *Lisboa Capital Europeia da Cultura* em 1994 e a *Expo 98*, em 1998. Houve uma vontade política e uma sequência de investimentos em cultura que permitiram a Portugal posicionar-se no xadrez europeu.

Lisboa começou a colocar-se nos percursos de viagem dos visitantes internacionais, não já movidos só pelo sol e praias. A cultura começou a pesar nos interesses e na curiosidade dos públicos internacionais.

Lisboa, Capital Europeia da Cultura, em 1994, foi um importante evento para a cidade e o país e tive o privilégio de gerir a área das Exposições. Foi realizada em cooperação entre o Ministério da Cultura e a Câmara Municipal de Lisboa, o que nos permitiu “usar” também a cidade como palco. Por exemplo, os tapumes do Metropolitano, em obras por todo o lado, preparando as novas linhas para a *Expo 98*, serviram de suporte a grandes murais de arte pública contemporânea, que mostravam ao transeunte que alguma coisa diferente estava a acontecer.

Por outro lado, as obras de remodelação dos museus de Lisboa estavam terminadas e a ocasião foi aproveitada para inaugurarmos as salas de exposições de que a cidade agora dispunha e apresentar pela primeira vez coleções nunca vistas, como os Tesouros do Museu Nacional de Arqueologia.

Na *Expo 98*, cujo Pavilhão de Portugal dirigi, estabeleci pontes com o nosso Património cultural ligado ao Mar, numa fórmula adequada a um público diferente do dos Museus, o das Exposições Universais que procura aquilo que os Americanos chamam de “edutainment”, ou seja, educação e entretenimento.

O tema da *Expo* era “Os Oceanos um Património para o Futuro”, que melhor inspiração poderia encontrar que não fossem os Biombos Nambam do Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa, e de Soares dos Reis, no Porto, que representam de uma forma simbólica o fim da Viagem, o encontro de Culturas, o olhar curioso sobre o Outro, as novidades que vêm do Oceano? Utilizando as novas tecnologias construímos um conceito de devolução de movimento às figuras que passaram, sem palavras, a materializar a Viagem através dos Oceanos, a Descoberta e o Encontro de Culturas.

A Barra do Tejo guarda dezenas de naus e caravelas naufragadas cujo património tem vindo a ser pilhado e não explorado e preservado sistematicamente. A *Expo 98* apresentava-se como o momento ideal para levar a cabo a primeira escavação subaquática, em colaboração com os arqueólogos do Museu Nacional de Arqueologia é fruto de uma investigação arquivística prévia, encontrámos uma Nau da Carreira da Índia, do início do século XVII, de cujos passageiros e carga muito se descobriu - a Nau Nossa Senhora dos Mártires. Para além de astrolábios, porcelana da China, objectos do quotidiano, joias, e os restos da Nau, encontrámos toneladas de pimenta que conseguimos preservar, e reconstituir a história de vidas de alguns passageiros, marinheiros e do próprio Governador da Índia e de sua mulher que viajava a bordo, de regresso a Lisboa, naufragados depois de uma longa viagem.

Com esta intervenção não só fomos ao encontro da curiosidade do grande público, mas também enriquecemos o património cultural, integrando os achados no Museu de Marinha, demos formação a jovens arqueólogos e realizámos com o Museu de Arqueologia o primeiro grande projeto de Arqueologia Subaquática.



Em virtude da experiência adquirida na *Expo 98*, fui convidada para dirigir a participação portuguesa na *Expo 2000* em Hannover. Dada a relevância de Portugal por ter sido País realizador da Exposição anterior, e com sucesso, fomos convidados a construir um Pavilhão. O tema da *Expo 2000* estava relacionado com a sustentabilidade e a Natureza e assim, com projeto dos arquitetos Siza Vieira e Souto de Moura, edificámos um Pavilhão pensado para ser reutilizado em Portugal, logo menos desperdício, revestido a cortiça, com apontamentos de mármore e azulejo, materiais que fazem parte da nossa História e nos caracterizam. A cortiça utilizada no exterior foi desenvolvida pela primeira vez para este fim pela Corticeira Amorim, a nosso pedido e, com muito orgulho, vejo-a hoje utilizada em construções. Enfim conseguimos dar um contributo para a indústria portuguesa e para a sustentabilidade do sistema, que ultrapassou o próprio objetivo inicial. O Pavilhão encontra-se em Coimbra, junto ao Mondego e é usado para Concertos e eventos culturais.

Ao fim destes 10 anos intensos, sem horas, muitas vezes longe de casa, senti necessidade de voltar a ter uma vida “normal” e candidatei-me ao Museu da Assembleia da República (2001-2004). Voltei às origens... Criei uma pequena equipe, informatizou-se e reviu-se a catalogação da coleção e centrámo-nos no que é verdadeiramente importante, a investigação da história do edifício e das suas vivências, de antigo Convento de São Bento a sede do Parlamento. Os resultados foram tão interessantes que deram origem a uma exposição nos próprios corredores do Parlamento, envolvendo os deputados e os Visitantes na história do edifício. Organizaram-se visitas guiadas sem interferir no funcionamento do Parlamento e quisemos dar espaço à contemporaneidade, aos criadores contemporâneos, aproveitando as próprias grandes paredes dos Corredores por onde circulam diariamente centenas de pessoas, para além dos próprios deputados, fazendo-as conviver no seu quotidiano com o melhor que se cria hoje em Portugal.

Começámos por convidar museus de Arte Contemporânea como Serralves ou o Museu do Chiado, abrindo depois a iniciativa a grandes Colecionadores portugueses que se têm dedicado a colecionar arte portuguesa contemporânea, cujo contributo tem sido tão importante para os criadores, aproximando-os daqueles que decidem o nosso presente e o nosso futuro.

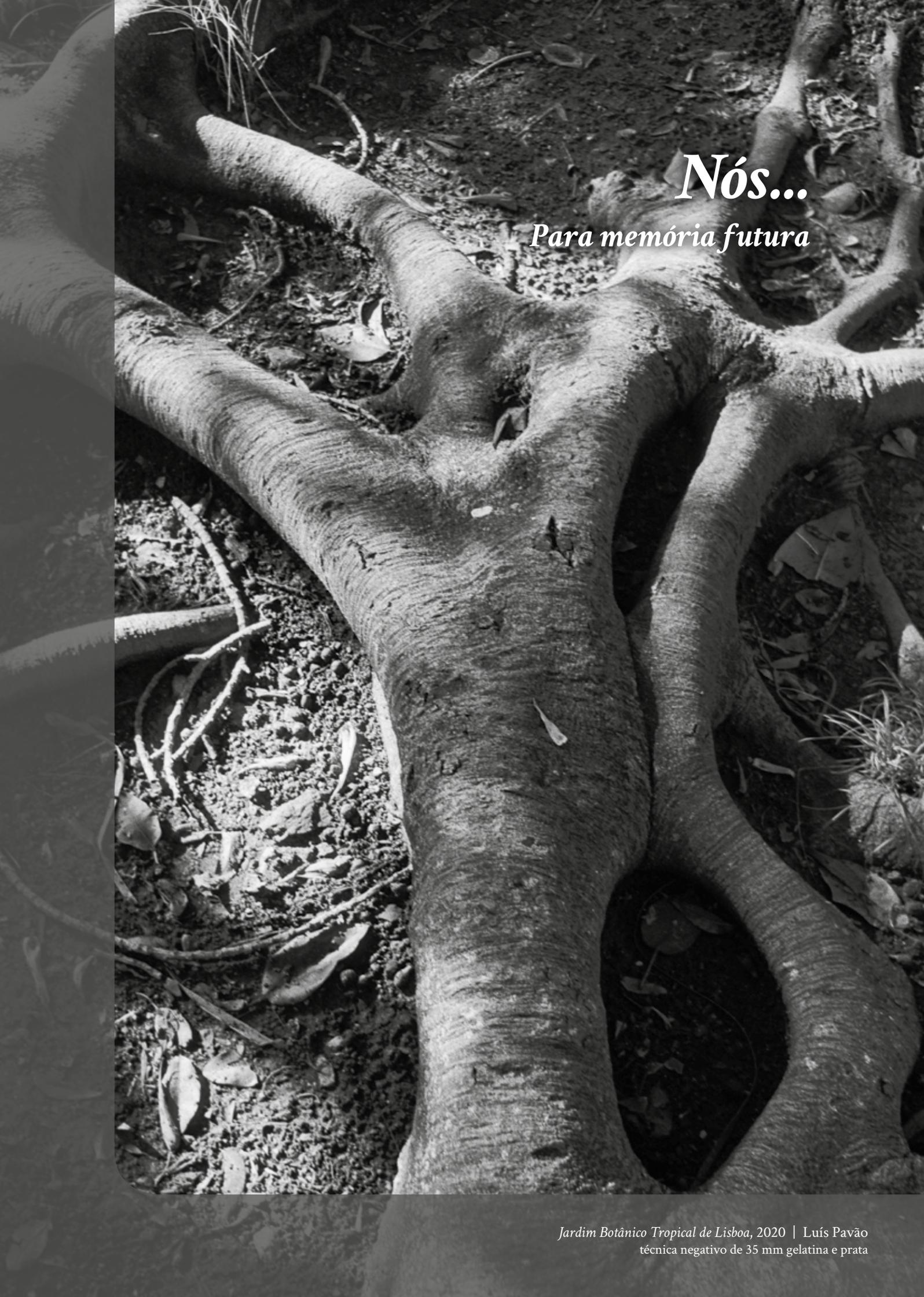
Trabalhou-se ainda num projeto de grande importância para os visitantes da Assembleia da República: a criação de um espaço de pedagogia e de preparação para a assistência às sessões, fornecendo a informação útil para pleno entendimento do parlamentarismo português e enquadramento dos grandes temas da atualidade em debate, incentivando o gosto pela participação cívica e o respeito pelas instituições democráticas. Este projeto implicava a adaptação de um espaço inutilizado do edifício, as antigas caldeiras. Ainda se chegou a pôr a concurso, mas por dificuldades administrativas com os concorrentes não foi adjudicado, com muita pena minha. Quem sabe? O projeto existe, é só preciso vontade!

Entretanto surgiu um novo desafio aliciante: dirigir o Instituto Camões (2004-2009) que coordena e promove o ensino da Língua e da Cultura Portuguesa no estrangeiro. O sistema português é muito interessante, em vez de criar Institutos de Línguas como outros países fazem, nós trabalhamos em parceria com as Universidades estrangeiras e subsidiámos Cátedras onde se ensina a Língua e se promove a Cultura, pois são inseparáveis. Foram anos muito enriquecedores que me deram a oportunidade de vivenciar e incentivar o interesse renovado pela Língua Portuguesa, consubstanciado no número crescente de alunos que queriam ter o português como língua de trabalho e elemento valorizador das suas futuras carreiras profissionais.

Este facto deu-me a ideia de tentar materializar o valor económico da Língua Portuguesa, pois sentia que se traduzíssemos a importância da Língua em “economês” teria mais força junto dos futuros mecenas e dos decisores políticos. Desafiámos o ISCTE, e foi realizado um trabalho inovador entre as equipas dos humanistas/linguistas do Instituto Camões e dos Economistas e académicos do ISCTE e chegou-se, entre outros, a um resultado muito interessante: a Língua Portuguesa tem um peso de 17,5% no PIB para, além de, como sabíamos, ser a 6ª Língua mais falada no Mundo.

Acabamos por sobrevoar os meus quase quarenta anos de vida profissional, ao longo dos quais tive o privilégio de trabalhar lado a lado com pessoas que em algum momento desta narrativa fizeram parte dela, dando o seu generoso e inestimável contributo, a quem aproveito para reiterar o meu reconhecimento e gratidão:

Ana Paula Abrantes, Joana Amaral, João de Almeida, Luísa Basto de Almeida, Francisco Alves, Madalena Arroja, Ana Margarida Arruda, Duarte Azinheira, Lúcia de Brito, Miguel Fialho de Brito, Luís Calado, José Capote, Isabel Carlos, Vicente Carrapato, Anabela Carvalho, Gabriela Carvalho, Ruben de Carvalho, Isabel Cordeiro, Jean Paul Desroches, Rafaella Dintino, Daniela Ermano, Manuel Faria, Inês Ferro, Lucia Figueiredo, Andreia Galvão, Virgílio Gomes, Ana Guardiola, Armando Jorge, Tela Leão, Zélia Madeira, Rita Sá Marques, Bruno Martinho, Isabel Melo, Gisela Miravent, Maria de Jesus Monge, Eduardo Souto de Moura, Cátia Mourão, Paulo Pereira, José Pessoa, Nuno Corte Real, Luís Reto, Dalila Rodrigues, João Carlos Santos, Rita Santos, Rui Santos, Robert De Smet, Luísa Rhodes Sérgio, Raquel Henriques da Silva, Joahn Skelfhout, Vicente Borges de Sousa, Miguel Soromenho, Cesaltina Tobar, Margarida Veiga, Álvaro Siza Vieira, Luís Vilaça, Teresa Vilaça, Jean Michel Wilmotte. ●

A black and white photograph showing a close-up of a large, gnarled tree root system. The roots are thick and textured, with several main branches spreading out across the ground. The ground is covered with soil, small stones, and some dried leaves. The lighting creates strong shadows, highlighting the rough texture of the bark.

Nós...
Para memória futura

Museu Nacional do Traje. Cinquentenário de um projeto pioneiro

Natália Correia Guedes
Fundadora e diretora do Museu Nacional do Traje

5 de outubro de 2021



The National Costume Museum was officially created on the 23rd December and opened to the public on the 26th 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 Pyllkannen, Manuel Rocamora, George Henri Riviére, 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 cumpro 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 – Costume 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 connosco 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.^a 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, insisti 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.



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.



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.



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 MNNA 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.

Considerarei 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.^a 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 (lambrins 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 trajes). 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 atractivo, 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 polícolo”; 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 afluír num ritmo verdadeiramente encorajador, ultrapassando todas as expectativas.” Roteiro editado.

<p>1979 16 de Abril</p>	<p>“Armário 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 micaelense.

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 didáctica 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-roupieiros 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 Restauo, 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, limpam-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, inexcelsíveis.

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 Heterophyla* 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.^a 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.^a 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 consequentemente 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.” ●



Museu Nacional do Teatro. Como subiu o pano e o palco se iluminou.

Vitor Pavão dos Santos
Fundador e diretor do Museu Nacional do Teatro
4 de dezembro de 2022



The National Theatre Museum was officially created on the 22 of June of 1982, and opened to the public on 4th of February of 1985, with the exhibition «Gente do Palco». However its history goes back some decades of intense research and administration work. The professional path of Vitor Pavão dos Santos is inseparable from the building up to the idea and its implementation.

Quando entrei pela primeira vez na Faculdade de Letras de Lisboa, por Outubro de 1959, não sabia bem o que ia encontrar. Era História, mas o que era na verdade aquilo de História? Eu gostava era de Literatura ou antes Teatro, mas tivera que passar um ano, antes de entrar na Faculdade, a repetir Latim e Grego, teve que ser, e durante esse ano o meu único interesse foi *Ballet*. Estudei por mim e fiquei diplomado em *Ballets Russes*, em Sergei Diaghilev e em toda a revolução que trouxe ao espetáculo nesses 20 anos fabulosos (1909-1929). Mas será que na Faculdade de Letras, na divisão de História, se ia falar de Nijinsky ou de Massine? Não tinha ideia. Quando comecei a ler as pautas, a decifrar as futuras aulas, nada disso por lá havia. Mas outras coisas de interesse fui encontrando. E também conheci gente interessante, como o Pedro Canavarro, de quem fiquei amigo para a vida. Mas outros amigos vieram, embora passageiros, como o Álvaro Simões, que foi um grande amigo, ou o José Guilherme Stichini Vilela, com quem tive grande afinidade. Pois ele, que era de Filosofia, era quem mais sabia de Teatro.

Acontece, devo declarar, que eu desde criança gostava de desenhar. Não sei porquê, mas gostava. E desenhava, muito só para mim, cenários e figurinos, ou filmes com os atores que mais gostava. Ainda tenho tudo isto guardado, que julgo para nada hoje servir, como nunca servirá.

As aulas corriam sem grande importância. Estudava sempre com o Pedro Canavarro e dávamo-nos muito bem. Os professores mais em evidência eram Jorge Borges de Macedo e António Henrique de Oliveira Marques. Pelo 3.º ano descobri o A. H. de Oliveira Marques, professor de uma enorme dimensão, de quem fiquei seu amigo para sempre, e com ele aprendi a História, a Vida e a verdadeira Honestidade. Quando chegou a hora de escolher o meu orientador, tive a boa opção de escolher o Dr. Mário Chicó, uma enorme sabedoria em História da Arte, que me tinha sido apontado pelo Dr. Oliveira Marques, que era já o professor em que eu tinha maior confiança.



O curso corria e eu, orientado pelo Dr. Chicó, mas sempre com o apoio do Dr. Oliveira Marques, fiz uma tese sobre vida quotidiana, tendo por título *A Casa no Sul de Portugal na Transição do Séc. XV Para o Séc. XVI*. A tese mereceu do júri (Virgínia Rau, Borges de Macedo, Veríssimo Serrão, Mário Chicó e Oliveira Marques) uma nota de 15 valores. O 15 bastou-me.

Tendo a História como sinal da vida, ficou para mim o Teatro como tudo aquilo que é sempre algo de coisa diferente. Via tudo quanto aparecia nos palcos de Lisboa, e havia algumas coisas muito boas: as revistas desenhadas por Pinto de Campos, os elegantes dramas e algumas comédias que Lucien Donnat oferecia ao bom gosto de Amélia Rey Colaço, e via até as óperas que subiam à cena de S. Carlos, desenhadas pelo italiano Alfredo Furiga, que muitas vezes acertava.

Mas onde seriam arrumados, devidamente recolhidos todos estes materiais, muitas vezes preciosos, que eu via apenas fugazmente nos palcos? Porque estes cenários e figurinos de certeza que tinham uma História. Mas qual? Mas onde se guardavam? Quem velava pelo que se mostrava no palco? No meu desejo histórico de tudo isto vir a conhecer, apenas sabia que se guardava no Museu Nacional de Arte Antiga um precioso conjunto de cenários do século XVIII. Sabia que existia, mas não conhecia um estudo que sobre tal preciosidade lançasse uma tão necessária iluminação.

Voltando ao meu percurso académico, cheio de dúvidas, foi um notável percurso quando o Dr. Mário Chicó me fez saber que a Fundação Calouste Gulbenkian decidira constituir um grupo de trabalho, intitulado *Documentos Para A História Da Arte em Portugal*, onde se juntariam diversos investigadores que dessem a conhecer documentação sobre a arte, que, desconhecida, estivesse em arquivos. E, embora tivessem sido escolhidos investigadores com vasto curriculum, fui convidado, talvez por saberem que me dava bem em arquivos.. Fiquei muito contente, escolhi logo a Torre do Tombo, e não me saí mal, pois tomei como tema as Visitações da Ordem de Santiago, vindo a publicar dois volumes que diziam respeito à Arte nos séculos XV e XVI, o meu tempo preferido. Como coordenadores foram escolhidos dois importantes investigadores: o Dr. Mário Chicó, que logo morreu, e o Dr. Oliveira Marques, ausente nos Estados Unidos. Para substituir estas ausências, foi chamada uma grande figura, o arquiteto Raul Lino, de quem, por sorte, fiquei muito amigo. Aquele que se manteve como principal foi o Dr. Luís Silveira, então com o importante cargo de Inspetor Superior de Bibliotecas e Arquivos. Tratava-se de uma pessoa da mais elevada afinidade e grande valor. A minha relação com o Dr. Luís Silveira foi tão clara que ele, vendo que eu não tinha uma posição segura, me propôs, com firme clareza, que existia no Ministério da Educação um lugar que seria bom para a minha envergadura: “É um bom lugar, mas muito mal remunerado. Só 5 mil e 400 escudos.” Fiquei muito contente, pois só sabia que iria trabalhar com museus. O meu chefe seria alguém que desconhecia, o Dr. João Manuel Bairrão Oleiro (1923 – 2000), que acabava de ser nomeado Inspetor Superior das Belas-Artes. Mal sabia eu a sorte que eu tivera, de encontrar um homem culto, de uma retidão imensa, onde tudo nele era honestidade. De 1966 até se afastar daquela sua posição pelos finais de 1974, foi em tudo íntegro e com ele pude sempre contar.

Quando tomei esse lugar estranho de Inspetor das Belas-Artes, o mundo dos Museus estava em certa ebulição. Um novo decreto (que se dizia ter sido imaginado pelo Dr. Mário Chicó, que tudo transformava e tudo procurava pôr em bom sítio), veio cair sobre a minha secretária. E as Diretoras de longa data não gostavam de ser metidas na ordem. Uma havia a considerar como a máxima em honra e modernidade, a Dra. Maria José de Mendonça, que tornara o Museu Nacional dos Coches num Museu modelar. Tudo querendo tornar novo e exato, adicionou ao seu trabalho o saber de A. H. de Oliveira Marques, que lançou a ideia nova de ter fichas coloridas, com muita investigação, e que eu também dei um pequeno contributo, fazendo um trabalho que muito gosto me deu, uma investigação que envolveu a *Gazeta de Lisboa*.

Passado o tempo das Diretoras “antigas”, como Maria Emília Amaral Teixeira ou Madalena Cagigal, abriu-se caminho para Maria Natália Brito Correia Guedes ou Ana Brandão, e a toda uma ideia verdadeiramente nova. E era de uma ideia nova que precisavam os museus. Por mim, tinha a noção de ser necessária uma forte e profunda investigação..

Aconteceu que o meu interesse sobre a casa nos séculos XV e XVI ajudou-me a conhecer muito bem o Museu Nacional de Arte Antiga. Mas sentia que precisava de mais conhecimento. Por isso, não deixava de pensar nos desenhos teatrais do século XVIII, da família Bibiena, que permaneciam bem escondidos. A biblioteca do MNAA não era bastante, para permitir um conhecimento profundo. As minhas viagens não eram vastas, tinha de ir mais longe. Como Inspetor das Belas-Artes tinha cumprido um ano de trabalho intenso, podia agora gozar um mês de férias. Sempre com os Bibiena às voltas, queria saber mais. Tive a ideia de pedir uma Bolsa à Fundação Calouste Gulbenkian, para poder usufruir de uma boa biblioteca. E a bolsa foi-me dada, talvez porque tinha dado boa conta nos DHAP (*Documentos para a História da Arte em Portugal*). E assim, tinha esse mês à minha disposição. E Londres não me era estranha, museus e teatros eram tão abundantes, que se vivia no centro do sonho. Acontecia que tinha em Londres um grande amigo: o pintor António Sena, que tinha uma casa em Fulham Road, um bom local, onde o António e a Luísa me acolheram. Claro que fiquei a conhecer muito sobre os Bibiena, que estavam a ser estudados. Muito aprendi nesse mês, o último de 1969. Em 1970 muito iria suceder. Cheguei a Lisboa, com uma secretária cheia de trabalho, contando sempre com a compreensão e o mais amplo saber do Dr. Bairrão Oleiro. Mas tenho um golpe de sorte. O MNAA estava sem Diretor, vagamente Maria Alice Beamont trata, sem brilho, das estampas. E o que vai suceder? Pois, vai realizar-se em Veneza uma enorme exposição *Disegni teatrale dei Bibiena*, e reclamam que os desenhos de Lisboa, que nunca foram vistos, façam parte de tal exposição. Julgo que terá parecido como inevitável, que seja eu o escolhido para levar os desenhos a Veneza. Nessa altura já eu conhecia bem a sua história, e podia contá-la em duas palavras: O rei D. José, desejoso que a sua corte tivesse um Teatro, encomenda a obra a João Frederico Ludovice, mas depois a sua preferência vai para a família bolonhesa que originou os mais importantes desenhadores e arquitetos teatrais do século XVIII: os Bibiena. E assim, um Bibiena, embora dos menos cotados, Giovanni Carlo Sicinio Galli Bibiena chega a Lisboa em 1752, carregando o enorme prestígio do seu nome de família. Embora sem que nenhum trabalho até então lhe seja atribuído, mas como era usual, para o valer no futuro, trouxe uma valiosa coleção de desenhos teatrais de seu pai, Francesco Bibiena, que hoje ainda se guardam no MNAA (Mas, por minha vontade, deviam estar no Museu do Teatro). Era uma família de alto prestígio, que trabalhou de 1680 a 1780 para os Habsburgos e todas as cortes relacionadas com a Casa de Áustria. Gian Carlo tem o encargo máximo de erguer a Real Ópera de Salvaterra. Segue-se a monumental e infeliz Ópera do Tejo, como dependência do Palácio da Ribeira, inaugurada em 1755 e logo destruída pelo terramoto de 1 de Novembro.

Foi por esta incumbência que me achei em Veneza, em Agosto de 1970. Os desenhos vindos de Lisboa, a sua beleza, o seu bom estado de conservação, fizeram uma notável sensação. Não havia ideia de que num país tão isolado como Portugal, houvesse uma tão bela e tão rara coleção dos Bibiena.

Andar pela primeira vez por Veneza, foi algo que me fez querer viajar mais. As pessoas da Fondazione Giorgio Cini, com destaque para a principal Maria Teresa Muraro, receberam-me com grande afeição. Muitas pessoas eu conhecia apenas da lombada dos seus livros. Mas fiquei francamente espantado quando no mês seguinte, Setembro, me convidaram a participar na importante mesa redonda sobre os Bibiena, já que consideraram que eu tinha “tanto conhecimento”. Não foi difícil arranjar outra pequena bolsa do Instituto de Alta Cultura. Desta vez queria ver a Itália mais de perto, e comecei por passar alguns dias em Florença, descobrindo a cidade através de longos passeios, como era a minha maneira de sentir as cidades e as gentes bem de perto. Que diferente era Florença de Veneza. Qual preferia? Pois, no futuro, Veneza ia triunfar.



Encontrei Veneza tão íntima, tão próxima, a começar pelos cartazes vermelhos onde se lia a negro «Amália Rodrigues». Uma tarde, quando estava a fazer horas para voltar à mostra *Disegni teatrale dei Bibiena*, na deslumbrante isola di San Giorgio Maggiore, dou com Amália a ver as montras da Piazza San Marco. Não resisto e cumprimento-a, mas para ela saber quem sou, tenho que dizer: “Sou o filho do Zé André”. Outros tempos íntimos estavam para vir.

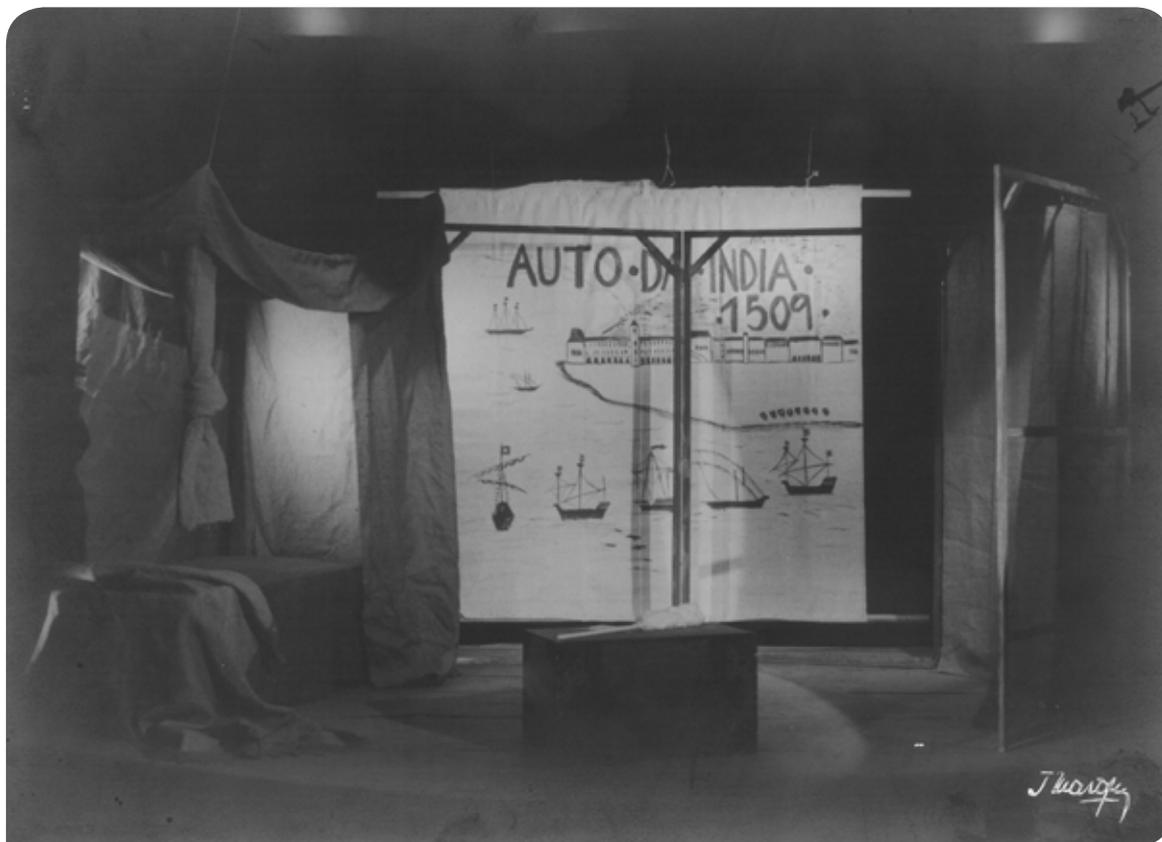
À noite, em vastos passeios com um novo amigo, tenho de contar a história toda, começando num cocktail em que calhou, sei lá porquê, fazer conversa com um homem alto, louro, bonito, holandês, chamado Eric Alexander (1932-2018), que seria um amigo para a vida. Era divertido, mas muito sério na sua função de Diretor do Toneelmuseum, de Amesterdão. Rapidamente se geraram conversas, e Veneza à noite foi um parque de diversões. O Alexander queria saber tudo de Portugal, tudo do Teatro que se fazia por cá, e admirou-se de se ter estreado *O Preço* (The Price), de um autor tão de esquerda como Arthur Miller, mas isso não o faria vir a Portugal, pois não visitava países fascistas.

A vida em Veneza era muito animada. Os Muraro, Maria Teresa Muraro e Michelangelo Muraro (dito o Micho), era um casal animado, convidavam-me a mim e ao Alexander para almoçar, com a constante presença de Elena Povoledo, uma investigadora dos Bibiena do Sul de Itália, que eu nunca tinha pensado que fosse tão divertida, tendo lido os seus livros tão sérios. Conheci muita gente nessas estadias em Veneza, e fiquei a saber que haviam associações internacionais, em especial a SIBMAS (Sociedade Internacional das Bibliotecas e dos Museus das Artes do Espetáculo), e fui convidado a fazer-me sócio. Era um passo importante.

Nas minhas tão interessantes conversas com o Eric Alexander falei de em Portugal não haver um Museu do Teatro. Mas ele encorajou-me: “Um país com uma coleção de Bibienas tão boa deve ter um Museu do Teatro.” E era bem verdade. Mas como criar um museu, na tão atrapalhada confusão dos museus em Portugal?

Deve-se aqui fazer uma breve pausa, para mencionar a minha relação com o Teatro. É que, devo dizer, eu não era um mero espetador. Eu estava dentro do meio do Teatro. Foi tudo fácil. Poucos sabiam que eu gostava de desenhar para o Teatro. Uma mera ilusão. Mas uma noite, houve um espetáculo na Faculdade e o Zé Guilherme insistiu para irmos. Havia pouco público, mas a palestra do Dr. Fernando Amado (de quem eu nunca ouvira falar), foi brilhante, acompanhada pelo 1.º ato da última peça de Henrik Ibsen: *Quando Despertarmos de Entre os Mortos*. Foi algo de fascinante. Procurei por todas as livrarias mais teatro de Ibsen. Pouco encontrei. Tinha visto, muito miúdo, Maria Lalande e João Villaret, em *Casa de Bonecas*, desenhado por José Barbosa. Depois, por 1956, João Villaret em *João Gabriel Borkman* desenhado por Pinto de Campos. Dois espetáculos notáveis, que me ficaram na cabeça. Mas como se esvaem, como todo o Teatro. O Teatro é tão fácil de lembrar e depois facilmente esquecer. Entre as pessoas com qual falava destas artes que o tempo leva, estava uma nova amiga, muito diferente, a poetisa Salette Tavares (1922 – 1994). Muito perto dela, a tão jovem atriz Glória de Matos, que eu vira no tal Ibsen e não ia esquecer, nunca mais. Ora nem sei por que artes estava então o Dr. Fernando Amado (1899 – 1968), grande homem de Teatro, acolitado por Glória de Matos, ajudando a erguer a Casa da Comédia, um Teatro “para toda a experiência cénica”. E tendo conseguido que uma carvoaria, na zona das Janelas Verdes, fosse transformada pela arte do jovem arquiteto José de Almada Negreiros (filho do famoso artista de muitas artes), meu futuro grande amigo, nasceu um teatrinho de bolso, e ele queria gente nova. E assim, como por magia teatral, o Dr. Amado mandou-me um recado, para termos uma conversa, no Centro Nacional de Cultura, numa tarde de 1963. Logo falamos de como era desenhar para o Teatro. Não tardou, deu-me um texto que não lhe interessava, mas tinha de levar à cena, pois o autor, João Osório de Castro, pagara as obras todas. Dei-lhe as minhas ideias, uns desenhos que cheiravam aos *Ballets Russes*, e ele gostou. E gostou tanto que aconteceu um milagre na noite de 12 de Setembro de 1963, em que pude ver no palco um espetáculo desenhado por mim: *Auto da Índia*, maravilha esta de começar com Gil Vicente, o maior, num cenário que julgo fosse animado: uma cama enorme (já que a

peça é cama), de grandes cortinas frondosas, tudo nos tons de encarnado que consegui encontrar nas lojas baratas da rua da Prata. Fazia um bom efeito e a minha tão amiga Glória de Matos, que tanto me ajudava, brilhava na protagonista. A partir de então, não parei de colaborar com o Dr. Fernando Amado, desde um espetáculo barroco que se ensaiou no minúsculo palco, onde brilhava deslumbrante a minha sempre querida Isabel Ruth, que vesti de ouro e negro, enorme traje que ia pintando a horas mortas.



1. Cenário da peça *Auto da Índia*, de Gil Vicente. Casa da Comédia, 1963. Fotografia de J. Marques.

O público da Casa da Comédia era muito bom e por lá estava Natália Correia ou José Carlos Ary dos Santos, nos recitais de poesia e textos de Jean Cocteau, e ali se ergueu um espetáculo todo Gil Vicente, onde Maria do Céu Guerra, acabada de chegar ao Teatro, era uma Inês Pereira, num cenário que não me saiu mal. Nessa época, o Teatro tentava ser novo. Entre as novas companhias, o Teatro Estúdio de Lisboa era liderado pela conhecida e tão bonita atriz Helena Félix (1920 – 1991) e a tradutora e encenadora Luzia Maria Martins (1927 – 2000). Tinham um bom conjunto. Para segundo espetáculo escolheram um texto genial *O Pomar das Cerejeiras*, a peça última de Anton Tchekov. E não é que para desenhar cenários e figurinos me escolheram a mim. Era a minha entrada no Teatro Profissional e logo com uma peça que não havia maior. Meti-me ao trabalho e, na noite de 23 de Abril de 1965, mostrei o meu Tchekov, com muito amarelo e alguma madeira. Não posso negar, o espetáculo era muito bonito e puro Tchekov. O elenco muito bom, chefiado por Helena Félix, José de Castro, João Perry, Maria Laurent, e mais uns quantos bons atores. Foi um sucesso, e a mim chamaram-me para desenhar mais quatro peças, logo de seguida.

Entretanto, no Teatro Villaret, erguia-se uma Companhia Portuguesa de Comediantes, que era dominada por Eunice Muñoz (1928 – 2022), a atriz máxima deste século XX. Abriram com uma peça americana, e logo uma peça de enorme força *The Little Foxes*. Face a Eunice, Maria Lalande reaparecia, e havia Rogério Paulo e João Perry. Quanto ao meu cenário, foi nessa noite, de 9 de Abril de 1966, uma sensação: era todo verde. Um cenário sufocante, como outro não se vira.



Mais outras coisas fiz para o Teatro, mas só gostava de que soubessem que não era um desconhecido, e tinha trabalhado com muitos bons nomes do teatro português. Só com Carmen Dolores (1924 – 2021), querida Carmen, fiz duas peças, ambas dirigidas por Jorge Listopad: *A Dança da Morte em 12 Assaltos* (Play Strindberg), de Friedrich Dürrenmatt, e *Platonov*, outra vez Techekov. Grande sorte. Gostei de desenhar *Dois Num Baloço* (Two For The Seesaw), de William Gibson, só com Eunice Muñoz e José de Castro, ou o animado *O Barbeiro de Sevilha*, de Beaumarchais. Mesmo o ator cómico de mais fama, Raul Solnado (1929 – 2009), não me escapou, na comédia cheia de palcos rotativos *Assassinos Associados*.

Ter um contacto com estes famosos atores, foi para a minha tentativa de erguer um Museu de Teatro, uma segura vantagem de dar a conhecer a ideia. Claro que as atitudes variavam. Mas, de um modo geral, atores que tinha por muito próximos e muito interessados na sua profissão gostavam de saber mais a fundo aquilo que um dia seria o Museu do Teatro. Meter o Teatro num museu podia parecer esquisito? Mas ver como as coisas que dizem respeito ao Teatro andam por aí e ninguém lhes pega, ninguém as guarda, ninguém as considera como coisa viva, também não parece atitude a tomar em conta.

Era preciso conversar. Era preciso ir devagar, com cuidado, pois a ideia podia parecer estranha, mas valia a pena pensar com cuidado. Foi isso que aconteceu. Depois a gente do palco podia ter pensamentos diferentes. A Eunice Muñoz, tão próxima de mim, logo a dizer que sim, a gostar de trabalhar a ideia. Mas como ela não havia muitos, que recebessem a ideia e que estivessem abertos a pensar.

O trabalho naquela Direcção-Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes era uma rotina imparável. Tinha a meu cargo muito daquilo que necessitava de ser enviado à Junta Nacional de Educação. Muito ficava a meu cargo, e depois levava ao Dr. Oleiro, que depois de bem observar me dava o seu concordo. Era muito bom trabalhar sob a orientação de uma pessoa tão honesta e sabedora.

Tinha eu poucas férias, algum tempo no Algarve (quase sempre em Albufeira, num bom andar mesmo no centro, que me alugava uma colega do MNAA, a Ilda Arez), saltadas a Londres, que conhecia de lés a lés, sempre com idas seguras a teatros, exposições e museus. Antes de Londres, por minha conta, passara em Paris o mês de Setembro de 1956, e muito vira e mais me apetecia ver e rever.

Mas eis que subitamente algo de inesperado me acontece. O Teatro Nacional D. Maria II dependia desta minha Direcção-Geral, mas não tinha comigo qualquer contacto. Sabia, como todos, que esse belo teatro (o 1.º que tinha conhecido, andava eu pelos 4 anos, para sempre o frequentar, além de todos os outros), arderia por completo em 2 de Dezembro de 1964. Desde aí se falava de obras para voltar a vê-lo reaberto, mas os anos passavam. E eis que o Dr. Oleiro me transmite a ordem, por decerto superior, de eu ser enviado para tomar conhecimento das condições de funcionamento dos Teatros subsidiados pelo Estado, primeiro em Inglaterra e depois em França. Fiquei um pouco admirado pelo facto de ser mandado viajar, mas era uma boa ideia e, já agora, julgo que eu era a pessoa indicada. Elaborei um relatório que, considero, foi bem trabalhado e com os dados necessários. Parti em Outubro de 1973 para Londres, com uma ideia clara de que em Inglaterra havia vários Teatros fora de Londres, todos com grande atividade e todos diferentes. Comecei pelos dois mais importantes: The (Royal) National Theatre e The Royal Shakespeare Company. Informe-me detalhadamente do dinheiro que cada um recebia e, sobretudo, das peças levadas à cena, ficando a saber que as verbas eram distribuídas pelo Arts Council. Visitei sete Teatros da província, com destaque para Coventry Belgrade Theatre e Sheffield - The Crucible Theatre. Trouxe muita informação, desde as verbas e repertórios.

Prosseguindo este trabalho, que me deu muito prazer, em 14 de Janeiro de 1974 parti para Paris. Tudo diferente em França. Contactei os Teatros Nacionais – L’Odeon, L’Est Parisien, de Strasbourg, e sobretudo o Théâtre de la Ville, que era, sem dúvida, o melhor e mais bem dirigido

por Jean Mercure, onde assisti ao melhor dos espetáculos *Les Fausses Confidences*, de Marivaux, com Geneviève Page. Para o fim do ano anunciava-se Amália Rodrigues.

Fiz este trabalho longo com entusiasmo, mas não posso afirmar que serviu para alguma coisa, pois o Teatro ia sofrer um grande abanão. E isto está bem de ver, pois no dia 25 de Abril deste ano de 1974, houve uma Revolução. Só posso dizer que no dia seguinte deixei de usar gravata, mas continuei trabalhando com o Dr. Bairrão Oleiro, como sempre trabalhara. Mas tudo mudou. Pessoas que pareciam de Direita, voltavam-se para a Esquerda. É claro que o 25 de Abril trouxe o fim da censura, e quem não gostava que a censura acabasse? Mas estariam todos contentes com a queda da censura? Eu, claro que gostava que não houvesse censura. Mas aconteceu que se formaram grandes reuniões no Palácio Foz, para falar sobre Teatro e tomar altas decisões. Havia um ou mais representantes da Tropa, e toda a gente parecia que sabia tudo sobre Teatro. Eu, que representava a Cultura, tinha de passar longas tardes numa enorme mesa, a ouvir gente que falava de Teatro e de Teatro nada sabia. A certa altura veio um Tropa chamar à atenção que os rapazes da Tropa não gostavam de coisas obscenas, ou seja mulheres nuas. Por isso, se desejava que houvesse uma censura, não a de antigamente do Salazar, mas apenas uma censura. E não havia senão concordar, pois se eles é que tinham feito a Revolução e com ela triunfado. Nisto, a Luzia Maria Martins, honra lhe seja feita, declarou sempre lutar contra censuras e não ia aceitar mais uma. As longas discussões eram insuportáveis. A tal ponto que pedi ao Dr. Bairrão Oleiro que me livrasse daquela terrível estupidez censória e mandasse, em meu lugar, alguém que nunca percebesse nada de Teatro. Como sempre, ele compreendeu-me e passou o terrível fardo para o genro. Mas não deixei passar vergonhosa manobra, feita à minha frente, de dois meliantes do piorio: Luiz-Francisco Rebello e Carlos Porto, que tudo fizeram para “nacionalizar o teatro”, ou seja, mandarem no Teatro. Esta parte estalinista esteve por pouco. Muito eu vi destes ataques ao tal Teatro que eles não queriam, “teatro sem censura”, mas serem eles próprios os censores. Quanto ao teatro, logo o Teatro de Revista, sempre aquele mais perto do público, se partidariizou, logo aproveitou essa porta aberta à falta de censura, que diga-se não fazia por cá falta nenhuma. Pelo Teatro Maria Vitória havia a chamada Revista de Direita, que convinha esmagar, enquanto na outra ponta erguia-se um templo à Revista de Esquerda, no chamado Teatro Ad Hoc. No dito Teatro Declamado, talvez as escolhas não fossem as mais apropriadas. Fala-se muito em Bertolt Brecht e o seu Teatro, mas quem na verdade era capaz de pô-lo no palco? Foi uma época plena de interrogações. Falava-se muito de um Teatro que na verdade ninguém sabia como pôr em cena.

A verdadeira revolução dos museus erguia-se no Museu Nacional de Arte Antiga, sob o comando de Maria José de Mendonça, que sabia como uma muito jovem conservadora, a minha sempre amiga e colega Natália Correia Guedes, podia ir muito longe, pois demonstrava uma forte sabedoria e um profundo poder em execução. Foi assim, que se ergueu uma exposição diferente, poderosa, e que ia dar que falar. A Natália era mestra no conhecimento da História do Traje, conhecia os tecidos e as formas. E foi, por trabalho intenso da Natália, feita uma Comissão para tornar possível uma exposição nova e diferente: *O Trajo Civil Em Portugal*. Presidida por Maria José de Mendonça, a Comissão integrava claro que a Natália e a mim deram-me um lugar, para haver uma relação entre este novo fundamento e os serviços centrais, já que eu tinha o cargo de Inspetor das Belas-Artes. Foi com muita vontade que me vi metido neste tão grande trabalho. Um pormenor que me apetece contar. Eu desde sempre desenhei, e para agradar ao meu pai, José André, que tinha dois irmãos: André e João André, sempre assinei “Vitor André”, nos trabalhos teatrais. Da minha tão importante relação com o grande professor A. H. de Oliveira Marques, veio a ideia de ser eu a ilustrar a grandiosa obra *A Sociedade Medieval Portuguesa*, que, até um pouco por graça, saiu: “Desenhos de Vitor André”. Quando estávamos a erguer a exposição, disse-me a Natália: “Quem será este Vitor André, que era tão bom conhecê-lo, já que o seu trabalho é notável.” E eu, um tanto envergonhado, tive que me apresentar como o autor desses desenhos. E foi aí que fiquei a saber que valia alguma coisa. De tal maneira que, ainda hoje, tenho um certo orgulho em ser esse tal autor.



Quanto à exposição, inaugurada em 28 de Janeiro de 1974, foi um completo sucesso, triunfo absoluto da Natália, que apresentava uma exposição como não se conhecia outra igual, desencadeando um notável afluxo de doações, tudo confirmando estarem reunidas as condições para a criação de um Museu do Traje. Assim o entenderam, algum tempo depois, as instâncias superiores, ao transformarem a mesma Comissão Organizadora da exposição em Comissão Instaladora do Museu Nacional do Traje.

Prosseguindo brilhantemente o seu estudo de tecidos e trajes, Natália publicou, em 1975, um ótimo trabalho, em colaboração com a grande sabedora Maria José Taxinha: *O Bordado no Trajo Civil em Portugal*, muito bem ilustrado. Quanto aos meus desenhos, continuo a gostar de vê-los, acompanhando uma obra-mestra da História de Portugal, não envergonhando a edição em inglês feita, em 1971, pela University of Wisconsin Press.



2. Alguns dos desenhos de “Vitor André”, no livro *A Sociedade Medieval Portuguesa. Aspectos de Vida Quotidiana*, de A. H. de Oliveira Marques.

Entretanto encontrara-se um local para a instalação do Museu Nacional do Traje, que seria o palácio da célebre Quinta do Monteiro-Mor, ao Lumiar, propriedade de um membro da família dos Duques de Palmela, a senhora Isabel Juliana de Sousa e Holstein Beck Campilho. O Estado adquiriu aquela vasta propriedade, com todas as edificações nela existentes, com a intenção de, no futuro, vir a ser ali constituída uma “ilha de museus”, podendo, desde logo, o Museu Nacional do Traje dar início à sua instalação, visto o edifício que lhe era destinado se encontrar em bom estado de conservação. Em 23 de Dezembro de 1976, um decreto cria o Museu Nacional do Traje, e também a sua Diretora e quadro de pessoal. Em 26 de Julho de 1977, o Museu foi inaugurado pelo 1.º Ministro, Mário Soares.

O meu interesse pelo Teatro tornou-se mais intenso. Por isso, aceitei o convite de fazer crítica teatral para *O Jornal*, uma publicação jovem e na qual também o meu irmão, o jornalista Pedro Rafael Pavão dos Santos, estava envolvido. Escrevi a primeira crítica no dia 6 de Janeiro de 1978, e fiz o possível para me manter em dia com aquilo que nos Teatros acontecia, até que em 1981 resolvi parar. Julgo que durante esses anos disse do Teatro aquilo que considerava verdadeiro, nunca fui influenciado por qualquer outra ideia, que não fosse aquilo que sobre Teatro sabia, embora por vezes houve quem me julgasse, talvez por eu ser algumas vezes brusco. Fiz e escrevi o meu conhecimento do Teatro, e não me arrependo. Nesta minha vida Teatral apareceu outra publicação, *O Sete*, dedicado à vida artística e ligado a *O Jornal*, no qual escrevi,

por vezes amplamente, sobre Cinema, Bailado e, também, Teatro, aproveitando viagens e espetáculos a que assistia, principalmente em Nova Iorque e Londres.

Na minha vida ligada aos museus, que se mantinha, tentei fazer um levantamento dos Museus Portugueses, publicando três edições do *Roteiro dos Museus de Portugal*, sendo a 3.^a edição, de 1981, a mais completa, com ilustrações, sendo os museus agrupados sobretudo de acordo com as normas do ICOM (International Council of Museums). Julgo ter conseguido um trabalho que há muito vinha sendo necessário, e deu nova vida aos museus portugueses.

Sobretudo por 1976, quando David Mourão-Ferreira tem o cargo de Secretário de Estado da Cultura do VI Governo Provisório, fiz parte de vários grupos de trabalho. A fim de permitir que o Teatro Nacional D. Maria II pudesse reabrir, e tivesse um decreto que lhe permitisse vida própria, foi nomeada uma Comissão constituída pelo ator e grande conhecedor Teatral Francisco Ribeiro (Ribeirinho) e por mim próprio. Durante um período de vários meses, duas vezes por semanas, foi essa Comissão, de que fazia parte também o ator Canto e Castro, trabalhando com seriedade. Quando se aproximavam os finais desse trabalho, fui chamado ao gabinete do David Mourão-Ferreira, porque este não aceitava que eu não quisesse fazer parte da Direção do Teatro. Para dizer a verdade eu sabia que quem na verdade iria mandar no Teatro seria o Francisco Ribeiro, que seria o Diretor Técnico. Também por isso recusei. Foi uma situação muito difícil, tendo eu saído do Gabinete do Secretário de Estado afirmando, com força, que não queria ser Diretor do Teatro (talvez honroso cargo), porque queria ser Diretor do Museu do Teatro. Pela primeira vez estava decidido a que me interessava era ser Diretor de um Museu que, de facto, ainda não existia. Mas lá viria o tempo. Esta minha força tinha uma bem clara noção.

Em Maio de 1977, fiz parte de uma Conferência Geral do ICOM, que se realizou em Moscovo e Leninegrado (ainda não era outra vez São Petersburgo), e as visitas demoradas que pude fazer a vários Museus e Teatros, muito em especial o Museu do Teatro, o Museu Backruchine (pois ostenta o nome do seu fundador). As portas da União Soviética abriram de par em par. As reservas, que consideravam não ser para todos os visitantes da Rússia, deixavam ver Picassos e Matisses. Toda a arte dita, talvez, degenerativa estava em exposição só para os membros do ICOM. Foram centenas os que viram a arte escondida, porém apenas quatro viram a arte da chamada arte do espetáculo. Eu, o meu grande amigo Eric Alexander e duas senhoras, Eva e Karen, de Copenhaga. Vejo tudo na máquina teatral que é agora o Teatro de Arte de Moscovo. Fico a saber como se guardam e expõem maquetes de cenário. No prestigiado Teatro Maly ficamos uma tarde para conhecer o arquivo, os trajos e os adereços. À noite, representa-se *Tsar Feodor Ioannovitch*, velho melodrama de Alexis Tolstoi. A peça lembra os tempos de Marcelino Mesquita, tal qual como os cenários e os trajos pintados. O Estado Soviético ofereceu dois dias de viagem Rússia fora. Todos aproveitaram menos eu, que preferi ver Tchekov, na rua Tchekov, num espetáculo interessante: *Ivanov*. O pano de cena do Teatro da Arte de Moscovo ainda tem a Gaivota de Tchekov esvoaçando.

Esta viagem à Rússia, sobre a qual escrevi em *O Jornal*, em 3 de Março de 1978, «Só a Verdade (Teatral) É Revolucionária», encheu-me a cabeça de tantos locais onde o Teatro pode ser visto e, para futuro dele, mostrado. Um sinal: em 2010 voltei à Rússia, vi um *Pomar das Cerejeiras* sem os cenários apropriados e o Museu do Teatro, velho, sem vida. Como tudo passa!

O Museu do Traje foi novo, e eis que tenho a força de fazer um Museu do Teatro. Nos primeiros meses de 1978, depois de uma troca de impressões com o Dr. António Reis, então Secretário de Estado da Cultura, julguei, pela recetividade encontrada, o momento propício para avançar decididamente com o projeto do Museu do Teatro. Fiz um elaborado projeto do Museu desde o século XVII, com destaque para a elaboração da exposição *A Companhia Rosas & Brazão (1880-1898)*, e o Secretário de Estado da Cultura concordou com a minha exposição, por Despacho de 17 de Abril de 1978.



No 1.º Dia Internacional dos Museus, a 18 de Maio de 1978, o Dr. António Reis foi ao Museu Nacional do Traje, e depois de visitarmos o edifício próximo, em ruínas, que ardera há cerca de vinte anos, quando ali se encontrava instalada a Embaixada de Marrocos, fica acordado que nascerá ali o Museu Nacional do Teatro, e podia assim o projeto ter pernas para andar.

As obras no edifício que se chamara Palácio do Monteiro-Mor foram longas, e trabalhei com o arquiteto Joaquim Cabeça Padrão, que compreendeu as minhas ideias de ficar um edifício do Séc. XVIII recuperado, tendo dentro um Museu moderno. Criaram-se espaços com um auditório e reservas, ficando o Museu em duas enormes salas para expor.

Uma vasta exposição é inaugurada em 2 de Fevereiro de 1979, no Museu Nacional do Traje, pelo outra vez Secretário de Estado da Cultura David Mourão-Ferreira. Não tinha coleções, mas dei uma volta à cabeça e inventei uma exposição de Teatro, à qual chamei *A Companhia Rosas & Brazão (1880-1898)*, a primeira iniciativa do futuro Museu. Era exatamente o período famoso em que esses grandes atores estiveram no Teatro D. Maria II. Esses grandes atores tinham retratos famosos. Fui procurar a arte enorme de Columbano, Miguel Ângelo, Teixeira Lopes, José Carlos Galhardo. Atores e Autores foi fácil de os encontrar. Uma bela exposição de pintura, acompanhada pela arte do desenho admirável de Rafael Bordalo Pinheiro, que tudo soube mostrar. Uma exposição castanha, com alguma louça e trajos de cena. A montagem da exposição teve a decidida arte do designer José Maria Cruz Carvalho. As salas do Museu do Traje ficaram cheias de Teatro. O público foi muito, as doações imensas, a começar pelo Embaixador Eduardo Brazão, que há tempos sonhara com um Museu de Teatro, e tudo quanto tinha em sua posse, do seu famoso pai, tudo ofereceu ao Museu nascente. As doações eram imensas, não havia outra hipótese senão de um Museu do Teatro se erguer. E assim foi. Em 22 de Outubro a exposição rumou ao Porto, e o sucesso continuou.



3. O Museu Nacional do Teatro em organização (Museu Nacional do Traje).

Em 1982, outra exposição me saiu ao caminho. O meu tão amigo Pedro Canavarro tomara posse de Comissário Geral da *XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura*. E como sabia do meu interesse pela vida dos dias passados, daqueles que fizeram vida, convidou-me para me ocupar do núcleo da Casa dos Bicos, onde se dizia que “O homem e a hora são um só”. Foi com imensa alegria que me entreguei a esse trabalho, onde se iriam ver as gentes. Resolvi, pela primeira vez julgo, usar a cor de cada época. Assim, de D. João I a D. João II, usei um verde que trazia esse tempo, onde o retrato de D. João I dominava. Sobe-se outro degrau e o vermelho, D. Manuel I, de 1482 a 1521, onde brilhava o ouro e a pintura da vida quotidiana. No final, de 1521 a 1580, num azul arroxeadado com uma estranha tristeza se erguem os retratos de D. Sebastião. Foi assim que vi este núcleo de gente, onde havia as caras conhecidas daqueles que mandavam em Portugal. Houve quem não gostasse. Eu gostei e senti-me à vontade em face a essa gente que conheço bem.

Tudo foi ultrapassado e no dia 22 de Junho de 1982, o Museu Nacional do Teatro foi criado e eu fui feito Diretor. E, depois de um tempo de espera, no dia 4 de Fevereiro de 1985 (dia de Garrett), o Museu foi finalmente inaugurado. A primeira exposição quis eu que fosse *Gente do Palco*, pois considerei este título mais abrangente, visto que não era só atores, mas aqueles que estavam (viviam) no palco. Gostei do título, e tanto meti a Milú como a Maria Matos.



4. Trajes do Ator Eduardo Brazão (1851 – 1925), na exposição inaugural.

Criei várias secções, um pequeno camarim, zona de entre bastidores, artistas famosos, personagens famosas, a cadeira de Garrett, retratos de gente do palco, teatro musicado, folhas de música, cartazes, postais. Os manequins eram brancos e dei alguma cor aos painéis. Mas olhava para toda aquela gente de palco e pareciam-me todos iguais. Em Setembro tive um Congresso da SIBMAS em Londres. Uma noite em hotel manhoso, comecei a pensar na *Gente do Palco* e vi que tinha feito tudo errado. A exposição precisava de uma força toda outra. E pronto, cheguei a Lisboa e como não tinha dinheiro para fazer outra exposição, mudei tudo dentro da estrutura, e chamei-lhe *Gente do Palco - II Acto*. Abriu em 10 de Abril de 1986 e teve um enorme sucesso. Nessa altura já eu via muito a Amália Rodrigues, já tinha saído o meu livro *Amália. Uma Biografia*. Resolvi terminar a exposição com “Vestidos Negros do Fado”. Já a Amália tinha dado imensos vestidos. E os jornais diziam “A Amália já está no Museu”. E ela esteve na inauguração, o que foi bom.



5. Amália Rodrigues a visitar o Museu Nacional do Teatro, num recanto dedicado a “O Fado no Teatro”, 1985.

O dia 17 de Novembro de 1987 foi um dia grande. Fazia 70 anos que Amélia Rey Colaço se estreara, no Teatro República, na *Marianela*. E Amélia Rey Colaço estava entre nós, e via com cuidado aquele Museu que era para ela. Julgo que teve algum prazer em percorrer a exposição *A Companhia Rey Colaço Robles Monteiro (1921-1974)*, tendo ao lado sua filha Mariana. Se os Museus servem para alguma coisa, é também para dizerem aos vivos o quanto lhes queremos. Fiz uma exposição toda verde, porque verde era a cor daquele Teatro Nacional D. Maria II, quando eu era pequeno. Mesmo que não se tenha notado, gostei desta minha pequena lembrança. Muito tempo depois, com a exposição *Doações Recentes*, mais coisas que Amélia deu ao Museu,



e nesse dia foram lançados o livro da *Correspondência da Companhia* e o catálogo da exposição, todo verde, com as peças que Amélia levou à cena. Foi através do Museu que esta amizade foi tão grande, tão viva. Tantas conversas depois, quando o livro das conversas chamado *O Veneno do Teatro*, chegou ao fim, fiquei contente porque também foi para isso que se fez o Museu Nacional do Teatro.

6. O Presidente da República, Dr. Mário Soares, recebe afetuosamente Amélia Rey Colaço na exposição *A Companhia Rey Colaço Robles Monteiro (1921-1974)*, tendo junto de si Mariana Rey Monteiro.

Pequenas coisas se fizeram no Museu. Uma exposição das fotos do Silva Nogueira, aquele a quem todos os artistas durante décadas gostavam de ser retratados, e o Museu que tinha uma coleção enorme. Também se mostraram *Teatrinhos de Papel*, do Séculos XVIII até à minha infância, do *Dona Maria de Trazer por Casa*, de Adolfo Simões Müller. E eram pequenas exposições cheias de público.

Mas vem outra grande data para ser comemorada, tinha de se mostrar o Museu em grande gala, como aconteceu em *Amália Rodrigues. 50 Anos*. O Museu foi, mais uma vez, todo Amália. Mas Amália perdia-se um pouco por entre aquelas fotografias enormes, ouvindo a sua voz, que ressoava, vendo os vestidos pretos ou os vestidos de teatro (de *A Severa*), e Amália dizia-me: “Eu só gostava de ter estas coisas em casa, para as ver a pouco e pouco.” Julgo que nunca viu verdadeiramente toda a exposição. Ela era maior que a exposição.



7. Entrada da exposição Amália Rodrigues. 50 Anos.

Nunca tal aconteceu com *Eunice Muñoz. 50 Anos Da Vida De Uma Actriz*. Como era uma exposição toda Teatro, o Museu tinha de receber Eunice com as suas paredes de um vermelho bem escuro. Foi uma alegria e uma paixão mostrar a Eunice em tons vários, embora a exposição terminasse, como era de esperar, com a carroça da *Mãe Coragem*. Para mim, era um prazer ver uma sala onde Eunice aparecia de olhos fechados. Eram as suas deslumbrantes pausas, que ninguém lhes dá tanta força e tanta doçura.



8. As grandes atrizes, a portuguesa Eunice Muñoz e a brasileira Fernanda Montenegro, visitando a exposição dedicada a Eunice Muñoz.



Uma pausa. Em Setembro de 1988, estava eu na Universidade de Viena, num Congresso da FIRT (Federation Internationale Pour La Recherche Theatrale), e tive a visita de um desconhecido, que depois conheci muito bem, Oskar Pausch, que me vem propor fazer um Congresso Internacional da SIBMAS em Lisboa, pois muitos associados estavam interessados em conhecer o Museu Nacional do Teatro e mesmo Portugal.

Não aceitei imediatamente, mas pensei no caso e na importância que tal Congresso trazia a Lisboa. De Viena apanhei um comboio até Mannheim (Alemanha), onde assisti a um grande Congresso da SIBMAS. Fiquei a pensar como seria fazer um Congresso com tal envergadura.

Fiquei ligado ao projeto da SIBMAS em Lisboa, e a assistir a pequenas reuniões, 5 ou 6 pessoas, como logo em 1989 na Suíça – Bern, Zürich. Em Setembro de 1990, houve um importante Congresso em Estocolmo, onde muito aprendi. Entretanto, em 1991, fazia-se a preparação do Congresso em Lisboa, mas antes havia um Congresso em Antuérpia, que correu muito mal, apesar da muita simpatia de Roger Renneberg. E chega-se a 1992, ao Congresso da SIBMAS em Lisboa, de 7 a 11 de Setembro, com o tema “Documentação das Artes do Espetáculo numa Sociedade em Mutação”. Havia a visita ao Museu Nacional do Teatro e para as reuniões com todos os participantes pedi o auxílio da Fundação Calouste Gulbenkian, onde se fizeram algumas sessões, a começar pela abertura, entregue a Simonetta Luz Afonso, então Diretora do Instituto Português de Museus. O Congresso contava com 68 delegados de 20 países. Até o Eric Alexander vem pela 1.^a vez a Lisboa e, gostou tanto que, voltou várias vezes.

Consegui que o meu amigo João Soares, então Presidente da Câmara de Lisboa, oferecesse um lauto almoço no Teatro Municipal de S. Luiz, e também um pequeno lanche na Câmara Municipal. De acordo com a tradição houve um dia fora de Lisboa. Escolhi Évora, por ter um bem bonito Teatro Garcia de Resende, sendo um ótimo almoço oferecido pela Fundação Eugénio de Almeida. A fechar, houve um almoço oferecido pela Sociedade Portuguesa de Autores.

Julgo que o Congresso correu bem, e os participantes ficaram sobretudo interessados pela exposição que estava patente no Museu: *Eunice Muñoz. 50 Anos da Vida de Uma Actriz*.

Pelo meio, houve uma exposição que considero importante: *Desenhar a Revista* (1990). Talvez não tenha sido muito cheia de público, mas se tinha um andar todo dedicado ao Pinto de Campos, tinha de ser uma obra de arte. A terminar, o maior palco do Museu dizia apenas “A Última Grande Actriz de Revista: Ivone Silva”. Quem tal poderia negar?!



Por volta de 1994 quis fazer uma exposição literária, talvez literária demais. Mostrando as muitas espécies de teatro que há no Museu, chamei-lhe *O Grande Teatro do Mundo ou Os Clássicos em Lisboa*. Um passeio pelo “Alvorecer do Teatro Português”, “O Grande Teatro Português” (Gil Vicente), “Teatro Português de Inspiração Clássica” (Castro), “O Grande Teatro Inglês” (Rei Lear), “O Grande Teatro Italiano” (Commedia dell’arte), “O Grande Teatro Francês” (Molière), “O Renascimento do Teatro Português” (Garrett), “O Grande Retorno À Tragédia Grega” (Marguerite Yourcenar, numa encenação de Filipe La Féria). Era uma exposição bastante didática talvez, com algumas fotos lindas, mas parece que não agradou. Porém, o catálogo ficou ótimo.

9. Amália Rodrigues visitando a exposição *O Grande Teatro do Mundo ou Os Clássicos em Lisboa*, 1994.

Em 14 de Dezembro de 1994, veio de Itália uma exposição fascinante, *Vestir o Sonho. A Coleção Tirelli*. Tudo quanto havia de deslumbramento, vindo do Cinema, da Ópera, do Teatro, com autores como Lila de Nobili e Piero Tosi. Era um esplendor, mas que só durou até 15 de Fevereiro.

Em 1996, a exposição *O Cinema Vai Ao Teatro*. Como existem muitos filmes portugueses baseados em obras teatrais, tive a ideia de fazer esta exposição. A exposição foi para mim muito trabalhosa, pois além de escolher fotos e cartazes, escrevi um longo e bom texto para o catálogo, que não considero ter ficado como eu gostaria. Tem muitos textos de interesse variável. As minhas relações com o Diretor da Cinemateca Portuguesa foram as piores, por isso, no dia a seguir à inauguração, cortei relações com a Cinemateca, sobretudo devido ao facto do dito Diretor, João Benard da Costa, não ter aceitado a minha noção da exposição (mandou-me tirar Amália Rodrigues e Mariana Rey Monteiro).

Para o meu adeus ao Museu Nacional do Teatro, do qual fui diretor 19 anos (e que fui eu que inventei), decidi fazer uma exposição com fatos desenhados por portugueses. Foi inaugurada numa noite de 29 de Abril de 1999, e chamava-se *Verde Gaio. Uma Companhia Portuguesa de Bailado (1940-1950)*. Tive a sorte de ter como colaborador e ser muito amigo de Paulo Ferreira (1911-1999), que poderia ter sido um figurinista máximo a nível internacional. Dei-lhe o 1.º andar completo do Museu Nacional do Teatro, e bem o merecia. Morreu quando a exposição estava aberta ao público, que assim pôde admirar a sua arte. Esta Companhia de Bailado, que teve sempre quem dela não gostasse, reuniu por obra de António Ferro e do bailarino Francis, os mais importantes artistas, cujo nome deixo com veneração: José Barbosa, Maria Keil, Bernardo Marques, Carlos Botelho, Thomas de Mello (Tom), Paulo Ferreira. Todos os preconceitos se dissolvem perante estas obras de grandes desenhadores Teatrais numa reunião ímpar.

A certa altura, e porque havia muito para mostrar das coleções do Museu Nacional do Teatro, foi adaptada uma sala de exposições de formato reduzido, inaugurada com a exposição *O Escapate de Todas as Artes ou Gil Vicente Visto Por Almada Negreiros*, em Setembro de 1993, comemorando o centenário do artista e a sua relação com o Teatro e as Artes do Espetáculo. Focando sobretudo toda a obra Teatral de *Auto da Alma*, que, em 1965, Almada desenhou para a Companhia de Amélia Rey Colaço, foram expostos os trajos de cena, uma importante coleção doada ao Museu pelo banqueiro Jorge de Brito. Trajos e importantes adereços de cena foram expostos coincidido com a edição de um livro que escrevi sobre Almada e o Espetáculo, trabalho que desde há muito me interessava.



10 e 11. O *Auto da Alma*, de Gil Vicente, visto por Almada Negreiros.



Na pequena sala de exposições outras se seguiram: *Viagem À Volta de Uma Cadeira*, comemorando um centenário de Garrett, ou *A Revista Modernista*, mais uma vez lembrando a importância e a elegância deste género de Teatro, sempre na berra.

Depois da morte de Amália Rodrigues, em 6 de Outubro de 1999, foi erguida a exposição *Amália Rodrigues. Retratos Fotográficos de Silva Nogueira*. Importante conjunto que dá a conhecer os primeiros anos da grande artista. Com esta exposição me despedi do Museu Nacional do Teatro, que muito lutei para a sua existência. Como Diretor, foram 19 anos de algumas lutas, mas muitos prazeres. Olhando hoje esse passado, que foi o meu, posso dizer que valeu a pena. Valeu?

A inauguração do Museu Nacional do Teatro foi muito falada na imprensa. Todos os jornais lhe dedicaram primeiras páginas. O destaque foi enorme. Nunca se tinha visto um Museu com tal aspeto. Trajos e manequins misturavam-se com fotografias e folhas de música. Todo o público pedia por algo mais, já que tanto estava mostrado. Em breve o Museu Nacional do Teatro recebeu dois prémios internacionais.

Primeiro o Prémio Museion, para a categoria de “Melhor Novo Museu” (Organização e Montagem). Triomus 87 – I Congresso de Países de Expressão Oficial Portuguesa. Desloquei-me em Maio de 1987, ao Rio de Janeiro, onde, no Hotel Copacabana Palace, apresentei à vasta afluência de público, aquilo que era realmente o Museu Nacional do Teatro, sendo muito aplaudido.

Em seguida, desloquei-me a Durham (Norte de Inglaterra), em Junho de 1987, para receber o Prémio Europeu de Museu do Ano (Conselho da Europa). O júri do Conselho da Europa justificou a atribuição da Menção Especial ao Museu Nacional do Teatro, do seguinte modo: “Os visitantes do Museu Nacional do Teatro em Lisboa são pessoas entusiasmadas, interessadas e satisfeitas. A insuficiência de recursos financeiros do Museu é compensada pela aplicação criteriosa do seu reduzido orçamento e pelo estimulante apoio que muitos, desinteressadamente, lhe dedicam.

Neste Museu, tal como sucede hoje em dia em muitos outros, a personalidade-chave é o diretor, um caçador de doações de primeira ordem, animado por um otimismo contagiante”.



12.
Em Durham, na entrega do Prémio Europeu de Museu do Ano, 1987.

Nota final: «Vinde cá meu tão certo secretário». Isto diz Camões e digo eu ao Fábio Banza Guerreiro (Museu de Aljustrel), pois tudo a ele devo desta passeata pela minha vida fora. Se não fosse o Fábio nada eu tinha dito. Da minha vida é ele quem sabe tudo, e bem faz em me guiar. Ainda ficou muito por dizer. Houve elementos indispensáveis que não foram mencionados, mas que muito me ajudaram a levar o Museu a bom termo. As fotografias aqui apresentadas não são as melhores, pois mostram sobretudo pessoas, mas, afinal, não são as pessoas que dão vida ao museu? ●



Sem título, 2010 | Rui Abreu
Escultura em pinho patinado

Ficha Técnica

Esta publicação é uma edição da Comissão Nacional Portuguesa do Conselho Internacional de Museus (ICOM Portugal). | ISBN 978-989-98396-1-8

As opiniões expressas nos textos assinados são da inteira responsabilidade dos seus autores, não refletindo necessariamente os pontos de vista do ICOM Portugal.

Conceito e idealização: Maria de Jesus Monge

Editora: Sofia Marçal

Entrevistas e transcrição dos textos: Sofia Marçal

Projecto gráfico: Mariana Gaudich

Agradecimentos: todos os entrevistados, bem como António Viana, Isabel Maria Fernandes, João Bacelar, João Santa-Rita, Luís Pavão, Mariano Piçarra, Paula Fernandes, Pedro Salgado, Rui Abreu, Sílvia Moreira e Vitor Pavão dos Santos

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

ICOM international
council
of museums
Portugal

O museu e Eu. Nós e os museus.



 <http://www.icom-portugal.org>

 <https://www.facebook.com/icomportugal>