

**Para Um Roteiro da  
Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça**

**Nádia Carina da Conceição Gomes**

**Trabalho de Projecto de Mestrado em Museologia**

**Setembro, 2012**

Trabalho de Projecto apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Museologia realizado sob a orientação científica da Doutora Maria Raquel Henriques da Silva.

*Ao J.P. e aos meus pais, Augusto e Margarida*

## AGRADECIMENTOS

A realização deste trabalho de projecto, apesar de tarefa individual, só foi possível porque muitas pessoas me acompanharam ao longo do caminho que percorri, até chegar ao resultado que aqui se apresenta. Essas colaborações aconteceram tanto sob a forma de orientações, como sob a forma de incentivos e apoios. Assim, não poderia deixar de prestar, aqui, o devido agradecimento e reconhecimento pela importância que tiveram nas várias fases desta tarefa, e da qual nem sempre se aperceberam.

Em primeiro lugar, agradeço à Professora Doutora Raquel Henriques da Silva pelas directrizes que deu e pelas críticas que fez, para que este trabalho fosse evoluindo, pelo trilho certo, e se tornasse possível.

Ao Professor João Bonifácio Serra agradeço duplamente, primeiro na sua condição de co-orientador, por tão prontamente ter aceitado sê-lo e por se ter colocado ao dispor para o que quer que fosse necessário. Em segundo lugar, na condição de Coordenador Científico da Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça, na qual me proporcionou acesso a tudo quanto foi preciso para o trabalho que aqui apresentamos.

À Câmara Municipal de Alpiarça, pela colaboração que deu neste projecto, quer autorizando a sua realização, quer permitindo a utilização de imagens da Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça.

À incansável e sempre disponível Laurinda Paz, na qualidade de amiga e, há época do início deste trabalho, arquivista da Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça, que me deixa sem palavras para expressar o profundo agradecimento que lhe devo, pela intensa colaboração que prestou neste projecto académico, não só pelos seus conhecimentos mas, também, pelas nossas conversas produtivas e das quais saí sempre com perspectivas e novas direcções.

À D. Emília Policarpo, D. Fátima Barradas, D. Fernanda Sardinheira, D. Maria João Rodrigues e Sr. Alfredo Costa, funcionários e ex-funcionários da Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça, pelo apoio, por terem estado sempre disponíveis, muito para além do que seria o seu papel enquanto colaboradores da instituição, e pela paciência que demonstraram ter para responder e esclarecer todas as minhas questões e dúvidas.

Aos arquitectos Joana Saraiva e Bruno Marcelino, amigos de longa data, que tiveram a generosidade de contribuir para este projecto com os desenhos de sala que são apresentados, o que só foi possível graças à sua colaboração.

À Dr.<sup>a</sup> Ana Castro Henriques, responsável pela programação e divulgação do Museu Nacional de Arte Antiga, com quem tive oportunidade de ter uma das conversas mais interessantes e produtivas sobre a temática desta tese.

À Dr.<sup>a</sup> Nazaré Escobar, com quem tive a sorte de me cruzar na biblioteca do, à época, Instituto dos Museus e da Conservação e que de todas as vezes se mostrou disponível para conversar, sugerir e encaminhar, tendo tido um papel determinante na realização desta tarefa, pelas sugestões que fez, tanto bibliográficas como de contactos e que foram muito para além do que lhe ousei pedir. À Dr.<sup>a</sup> Nazaré tenho, ainda, a agradecer a revisão bibliográfica final deste trabalho.

À Dr.<sup>a</sup> Maria de Jesus Monge, directora do Paço Ducal de Vila Viçosa, que não hesitou em prestar colaboração neste projecto que é, afinal, sobre uma casa-museu, área de estudo à qual tem dado amplos contributos.

A todos os directores, responsáveis e demais funcionários das entidades tutelares e museológicas visitadas e/ou contactadas, de quem recebi informações e com os quais tive oportunidade de conversar e trocar opiniões e que foram, sem dúvida, uma contribuição valiosa, não só para este exercício académico como para a minha formação na área da museologia. A todos agradeço a disponibilidade e a frontalidade que alguns ousaram ter para abordar e expor situações, nem sempre fáceis, relativas às instituições que representam.

À Rede Portuguesa de Museus que nunca deixou de dar resposta às várias solicitações que fui fazendo ao longo deste processo.

Um agradecimento particular e sentido à minha amiga Sara Silva que foi sempre uma das maiores entusiastas deste projecto e que nunca o deixou cair por terra, apesar das dificuldades que se foram apresentando.

Aos amigos, em especial à Zita, e colegas que ao irem-se interessando e perguntado em que ponto estava este trabalho, foram sempre um incentivo para levar esta tarefa a bom termo.

Aos meus pais que possibilitaram que me dedicasse inteiramente a este projecto e me “obrigaram” a acreditar que era possível.

Ao João Pedro que, provavelmente, mesmo sem saber me encheu de vontade e energia, até nos momentos de maior desalento.

E ao Rui que viu e reviu, sempre com amor e paciência.

# **PARA UM ROTEIRO DA CASA DOS PATUDOS – MUSEU DE ALPIARÇA**

**Nádia Carina Gomes**

## **RESUMO**

**PALAVRAS-CHAVE:** Museologia; Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça; Roteiro; Casa-Museu; José Relvas.

Este trabalho académico, desenvolvido sob a forma de projecto, teve por finalidade elaborar uma proposta para o roteiro da Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça.

Para o realizar fez-se uma recolha e reflexão, sobre a documentação museográfica e a sua função museológica, assim como o conceito de roteiro de museu. Estas foram feitas a partir da análise deste género de publicações, em particular, nos roteiros das casas-museus existentes.

Com o propósito de se recolher todos esses exemplos, mas também, obter um conhecimento aprofundado desta realidade museológica, efectuou-se num levantamento, ao nível nacional, das instituições designadas casa ou casa-museu, a partir do qual aferimos conceitos e avançámos com a categorização das situações encontradas.

Para enquadramento e formação de conteúdos do roteiro, foi dado especial destaque à figura tutelar da casa – José Relvas, em particular ao coleccionador, e fez-se a caracterização da Casa dos Patudos, enquanto unidade museológica e objecto arquitectónico, contextualizando-o na obra do arquitecto Raul Lino.

Por fim e tendo em conta o conhecimento adquirido, concretizou-se o projecto que nos propusemos fazer, definindo todos os aspectos, conceptuais e físicos, a que deveria obedecer um roteiro para a Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça.

# **FOR A GUIDEBOOK OF THE HOUSE OF PATUDOS– MUSEUM OF ALPIARÇA**

**Nádia Carina Gomes**

## **ABSTRACT**

**KEYWORDS:** Museumology; House of Patudos – Museum of Alpiarça; Guidebook; Historic House Museum; José Relvas.

This academic work, developed in the form of a project, has finally elaborated a proposal for the guidebook of the House of Patudos – Museum of Alpiarça.

To realise this, there was made a collection and a reflection over the museographic documentation and the function of the museum, as well as the concept of a museum guidebook. These were made from an analysis of these types of publications, and in particular, of the current guidebooks of existing historic house museums.

In order to collect all these examples, but also to obtain a deeper knowledge of museological reality, there was carried out a survey at a national level of institutions designated as house or historic house museum, from which concepts we assess and advance with the categorisation of the institutions encountered.

For guidelines and formation of the content of the guidebook there was given special emphasis to the tutelary figure of the house – José Relvas, in particular the collector and we made the characterisation of the House of Patudos, as both a museum and an architectural object contextualising it in the work of the architect Raul Lino.

Finally, and taking into account the knowledge acquired, there formed the project that we proposed, defining all the aspects, conceptual and physical, that should be followed for a guidebook of the House of Patudos – Museum of Alpiarça.

# ÍNDICE

Introdução.....	1
Capítulo 1: A Documentação Museográfica e o Conceito de “Roteiro de Museu”...	5
1.1. O Papel da Documentação Museográfica.....	5
1.2. O Estudo e a Investigação Enquanto Funções do Museu.....	6
1.3. O Conceito de Roteiro de Museu: Funções e Características.....	9
1.3.1. Análise dos Roteiros Consultados.....	12
1.3.1.1. Nacionalidade das Instituições Cujos Roteiros Foram Consultados..	12
1.3.1.2. Designações Atribuídas às Publicações.....	13
1.3.1.3. Anos de Edição.....	14
1.3.1.4. Estrutura Organizacional.....	15
1.3.1.5. Tutelas <i>versus</i> Editores, nos Casos Portugueses.....	17
Capítulo 2: As Casas-Museus Portuguesas e os Roteiros de Museus nestas	
Instituições.....	19
2.1. Conceito de Casa-Museu e suas Tipologias.....	19
2.1.1. Casa dos Patudos – Museu da Alpiarça: uma casa museu.....	30
2.2. Casas-Museus em Portugal.....	37
2.2.1. Dados Históricos.....	37
2.2.2. Uma Perspectiva do Panorama Português.....	39
2.3. Roteiros de Museus nas Casas-Museus Portuguesas.....	49
2.3.1. Roteiros de Museus nas Casas-Museus Originais Portuguesas.....	50
Capítulo 3: A Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça e a Figura de José	
Relvas.....	53
3.1. A Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça: dados históricos e	
caracterização geral do museu.....	54
3.1.1. Dados Históricos.....	54
3.1.2. Tutela e Modelo de Gestão.....	56
3.1.3. Missão e Objectivos.....	59
3.1.4. Incorporação de Peças.....	59
3.1.5. Critérios Expositivos.....	60
3.2. O Edifício .....	62

3.2.1. Contextualização da Casa dos Patudos na obra do Arquitecto Raul Lino.....	62
3.2.2. A Casa dos Patudos.....	67
3.3. José de Mascarenhas Relvas, o Homem e o Coleccionador.....	74
3.3.1. José Relvas, um Homem Multifacetado.....	74
3.3.2. José Relvas, o Coleccionador.....	80
Capítulo 4: Proposta de Roteiro para a Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça.....	89
4.1. Um Roteiro para a Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça.....	89
4.1.1. Programação do Projecto.....	90
4.1.2. Definição do Modelo de Roteiro .....	91
4.1.2.1. Formato Físico.....	92
4.1.2.2. Critérios para a Selecção de Colecções e Peças para o Roteiro.....	93
4.1.3. Viabilidade do Projecto.....	93
4.1.4. Constituição da Equipa de Trabalho.....	94
4.2. Estrutura Organizativa do Roteiro da Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça.....	95
4.2.1. Colecções a Referenciar.....	95
4.2.2. Índice.....	96
4.2.2.1. José de Mascarenhas Relvas, o Homem e o Coleccionador.....	96
4.2.2.2. Casa dos Patudos: O Edifício e O Museu de Alpiarça.....	97
4.2.2.3. As Colecções.....	97
4.2.2.4. Percurso Expositivo.....	97
4.2.2.5. Bibliografia.....	98
4.2.2.6. Informações Gerais.....	99
4.3. Sugestão de Percursos Alternativos.....	99
Conclusão.....	101
Fontes Documentais e Bibliografia.....	103
Anexos.....	127

## **LISTA DE ABREVIATURAS**

AHCP – Arquivo Histórico da Casa dos Patudos

CMA – Câmara Municipal de Alpiarça

CPMA – Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça

DEMHIST – Comité Internacional para as Casas Históricas – Museus

DGPC – Direcção-Geral do Património Cultural

ICOM – International Council of Museums (Conselho Internacional de Museus)

IMC – Instituto dos Museus e da Conservação

IPM – Instituto Português de Museus

IPSS – Instituição Pública de Solidariedade Social

MNAA – Museu Nacional de Arte Antiga

PRP – Partido Republicano Português

QREN – Quadro de Referência Estratégico Nacional

RPM – Rede Portuguesa de Museus

«O conhecimento une cada um consigo mesmo e todos com todos»

José Saramago

## INTRODUÇÃO

Desde os anos oitenta do século passado, que as casas-museus têm vindo a ocupar um espaço cada vez mais significativo no tecido museológico português, que conheceu um excepcional desenvolvimento, a partir desse período. Se por um lado, esta tipologia de museus tem sido pouco valorizada por alguns, por outro, nos últimos anos, têm surgido várias iniciativas, entre debates, encontros, espaços em linha e uma associação, que lhes são exclusivamente dedicados. Estas acções têm permitido uma maior visibilidade destas unidades museológicas – o que possibilita a sua maior compreensão e conhecimento – e estimulado a desejada e tão necessária reflexão sobre elas.

A aproximação à Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça é fruto do nosso interesse pessoal pela instituição, o que nos levou a fazer dela o objecto de estudo e análise, ao longo da componente lectiva do mestrado. Como não poderia deixar de acontecer, nesse processo, várias foram as questões surgidas e as carências identificadas, entre elas, a necessidade de dotar esta instituição de materiais museográficos que servissem os seus objectivos e os interesses do público. Foi nesse contexto que julgámos pertinente desenvolver um projecto de elaboração de um roteiro.

Procura-se, através deste trabalho, contribuir para a criação de um documento inédito, com conteúdo e rigor científicos, para que constitua uma ferramenta válida, não só para quem visita esta instituição mas, também, para investigadores e demais interessados. Acreditamos que o roteiro será um forte contributo para a compreensão, valorização e divulgação do património legado por José Relvas, o que vai ao encontro do cumprimento de várias funções museológicas, a par do estudo das colecções.

O nosso trabalho de projecto desenvolve-se em quatro capítulos. No primeiro, fazemos uma reflexão sobre o papel que a documentação museográfica desempenha nos museus e sobre as funções museológicas que devem estar na base da sua produção. Avançamos, depois, para uma aproximação ao conceito de roteiro de museu, suas funções e características. Por fim, apresentamos os dados e conclusões resultantes da nossa consulta a este tipo de publicações, nacionais e espanholas.

No capítulo dois, dedicado aos roteiros de museus nas casas-museus portuguesas, faz-se um levantamento, ao nível nacional, destas unidades, para alcançar um conhecimento aprofundado destas instituições. Para tal, elaborámos uma definição do conceito de casa-museu, assim como das suas categorias – justificadas pela realidade diversa que sabíamos existir e que fomos encontrar – partindo de propostas feitas por outros autores, complementadas por outras, de nossa autoria. Aferidos os conceitos, faz-se uma proposta de categorização daquelas unidades que consideramos serem casas-museus. Para as restantes instituições propõe-se, também, uma classificação de acordo com as várias tipologias de museus que definimos. Finalmente, dedicamos o nosso estudo aos roteiros das casas-museus e, depois, concretamente a esses documentos nas casas-museus originais, por ser onde se inclui o nosso objecto de estudo.

No terceiro capítulo elaboramos uma caracterização da Casa dos Patudos, enquanto unidade museológica, tendo em conta os dados históricos, a situação e as especificidades deste museu. Fazemos, também um estudo e análise do edifício da Casa dos Patudos e sua contextualização na obra do Arquitecto Raul Lino. A última parte deste capítulo é consagrada à multifacetada figura de José Relvas, onde procuramos dar especial ênfase à sua faceta de coleccionador.

O quarto capítulo propõe um projecto para um roteiro da Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça. Aqui, definem-se o modelo e a estrutura segundo os quais se deverá organizar o documento museográfico, desenha-se a programação dos trabalhos e a constituição da equipa que os deverá desenvolver.

Para a execução deste trabalho foi fundamental uma pesquisa e consulta bibliográficas sobre casas-museus e sobre roteiros de museu. Em relação a este último item, a escassez de material constituiu uma dificuldade, parcialmente, suplantada através da consulta de roteiros produzidos para unidades museológicas da mesma tipologia e de outras, o que permitiu ter uma amostra mais abrangente.

Sobre as casas-museus, também se efectuou recolha de informação em linha e junto das tuteladas e instituições, através de contactos telefónicos e das várias visitas realizadas a casas-museus portuguesas, de Norte a Sul do país.

Para obtenção de informação sobre a Casa dos Patudos, José Relvas e as colecções, foi fulcral a consulta ao Arquivo Histórico da Casa dos Patudos.

Recorreremos, também, a bibliografia específica, de onde destacamos as memórias políticas deixadas escritas por José Relvas e os vários catálogos de exposições, realizadas na Casa dos Patudos ou fora dela, mas que integraram peças do museu. Não menos importante foi o contacto directo com a instituição e com os seus colaboradores.

O trabalho que aqui se apresenta, para além do objectivo principal que é a formulação de um projecto e da definição das directrizes para a elaboração de um roteiro para a Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça, o nosso contributo vai no sentido de aferir o conceito de casa-museu e suas categorias, e colaborar para o aumento do conhecimento que se tem destas unidades museológicas e dos seus roteiros, enquanto documentos museográficos.



# 1. A DOCUMENTAÇÃO MUSEOGRÁFICA E O CONCEITO DE “ROTEIRO DE MUSEU”

*“O roteiro chega onde o museu não chega. Um roteiro permite que, bem longe do espaço físico onde este e a sua coleção se situam, haja quem possa reconhecer factores identitários entre as peças desse museu e outras peças existentes noutros locais, em outras realidades sociais e culturais.*

*Um roteiro faz o museu caminhar ao encontro de quem está longe mas gosta de conhecer, de saber mais. Um roteiro pode (e deve) despertar a vontade (dos que ainda não conhecem o museu) de ir até ele, de visitá-lo. Um roteiro de museu ultrapassa fronteiras, chega aos lugares mais inesperados e, com ele, e por causa dele, o museu chega longe. Muito longe.”*

(Bastos, et al., 2005, p. 5)

## 1.1 O Papel da Documentação Museográfica

O nosso estudo será dedicado aos roteiros/guias de museus que, como afirma María Teresa Torres, integram a documentação museográfica, que é constituída pelos *“instrumentos para el control administrativo, la gestión, el estudio científico y la adecuada conservación, exposición y difusión de los fondos de los museos, que son, fundamentalmente, los libros de registro, inventários, catálogos y las guías.”* (Torres, 2002, p. 50). Os roteiros/guias, entre outras funções, permitem a interacção das colecções com o público (Torres, 2002, p. 51) e (Ribeiro, 2008, p. 7).

A história da documentação, em contexto museológico, cruza-se com a da museologia, pois a sua existência é inerente à do museu. Se, desde cedo, a documentação foi produzida, só começou a ser estudada e foi possível delinear a sua história *“a partir da segunda metade do século XX”* (Ribeiro, 2008, p. 24).

Através da definição do termo “museu”, apresentada nos estatutos do ICOM e na Lei Quadro dos Museus Portugueses, Lei n.º 47/2004, podemos entender a importância da documentação museográfica.

Na definição de “museu”, apresentada pelo ICOM<sup>1</sup>, podemos subentender a documentação museográfica como o resultado do estudo e um suporte da comunicação, pois “*La documentación museográfica [permite] la comunicación científica.*” (Torres, 2002, p. 51).

A definição de museu, que se encontra na Lei Quadro<sup>2</sup> (Lei n.º 47/2004, Artigo 3º), vai mais além do que aquela adoptada pelo ICOM, pois referencia a documentação como forma de valorização do património mas, também, como meio de interpretação e de divulgação. Aí, a documentação não só está referida como um dos atributos primordiais do museu, como se encontra no centro da sua actividade, sendo impulsionadora ou resultado de outras competências.

A documentação desempenha um papel fundamental nas unidades museológicas, pois só uma boa base documental permite o desejado conhecimento das peças, a sua correcta gestão e a devida valorização. A produção de documentação museográfica – que pressupõe investigação – deve ser considerada uma prioridade. Por isso, a programação museológica deve prever e contemplar a sua produção e cuidar para que haja condições que a permitam.

Dentro da documentação museográfica, o roteiro/guia constitui uma “ponte” entre a unidade museológica e o público, funcionando como um instrumento, para a interpretação das colecções. Será mesmo, em certas circunstâncias, o meio para públicos menos especializados acederem a determinados acervos, para além do imediato acesso visual, permitindo que retirem dessas colecções um maior proveito.

## **1.2 O Estudo e a Investigação Enquanto Funções do Museu**

Se, também, a identificação e a caracterização das colecções estão na base da produção do conhecimento científico, que pode servir “*para fins de documentação*” museográfica (Lei n.º 47/2004, Artigo 8º), o estudo e a investigação são a base de qualquer produção científica, sendo, por isso, funções primordiais no museu. Estabelecendo, inequivocamente, que o estudo e a investigação são os alicerces de tudo

---

<sup>1</sup> Ver anexo n.º 1.

<sup>2</sup> Ver anexo n.º 2.

o que o museu programa e executa<sup>3</sup>, a Lei Quadro entende-os como fundamentais, pois são as bases das restantes funções do museu (Lei n.º 47/2004, Artigo 7º), e até um dever destas instituições (Lei n.º 47/2004, Artigo 9º). A confirmar, isso mesmo, surge o artigo 8º, onde se lê que “*o estudo e a investigação fundamentam as acções desenvolvidas no âmbito das restantes funções do museu*” (Lei n.º 47/2004, Artigo 8º) e disponibilizam os meios necessários para “*identificar e caracterizar os bens culturais*” (Lei n.º 47/2004, Artigo 8º).

Como aspectos fundamentais do museu, são também referidas, na Lei Quadro, a interpretação e a exposição (Lei n.º 47/2004, Artigo 7º). A interpretação apenas poderá ter lugar após o estudo e a investigação, e só conhecendo e interpretando, se tira o máximo partido do acervo, produzindo conhecimento científico, consubstanciado no roteiro, e apoiando a concepção de exposições, que, por si só, são já uma interpretação das colecções. Por isso, a Lei Quadro dos Museus Portugueses entende que, as exposições devem ser baseadas em “*programas de investigação*” (Lei 47/2004, Artigo 40º), realizando uma divulgação com base científica.

O inventário e a documentação, onde se inclui o roteiro/guia, são explicitados na Lei Quadro (Lei 47/2004, Artigo 7º). Embora referindo-se, concretamente, ao inventário, a lei expõe que a função da documentação é “*aprofundar e disponibilizar informação sobre os bens culturais*” (Lei n.º 47/2004, Artigo 25º). A elaboração de roteiros/guias contribuí, igualmente, para esse fim.

Quanto às edições, a Lei Quadro faz duas referências importantes (Lei 47/2004, Artigo 3º). A primeira atribui às edições, onde se inclui o roteiro/guia, o papel de divulgação de informação. A segunda refere-se ao facto de essa informação dever ter fundamentação científica. Essa lei prevê que o museu deve definir e executar um plano de edições, em suporte adequado (Lei n.º 47/2004, Artigo 40º). Consideramos apropriada a edição de um roteiro/guia em papel, por permitir consulta prática e

---

<sup>3</sup> Para uma maior compreensão consideremos, a título de exemplo, um museu com poucos recursos financeiros que tem no acervo duas obras danificadas, cujo custo de restauro é o mesmo para cada uma. Este museu tem recursos financeiros para suportar o restauro de apenas uma das obras. A questão que se põe é a seguinte: com base em que pressupostos se toma uma decisão? Em nosso entender, a decisão depende do conhecimento que se tem da colecção e dessas duas peças em particular, pois devem ser considerados os valores artístico e patrimonial. Por exemplo, ao deixarmos uma peça sem intervenção de restauro e numa situação de eventual perda, devemos ter em consideração qual a mais significativa do ponto de vista artístico e cultural, se esta está ou não integrada num conjunto e por isso pode comprometer o valor de outras peças, etc. Assim, verificamos que mesmo uma decisão de foro financeiro deve ter uma fundamentação no conhecimento científico, que tem por base o estudo e a investigação.

acessível a todos os públicos. A edição do roteiro/guia deve estar prevista, pois consideramo-lo fundamental e basilar para a divulgação do museu, assim como para um apoio à visita, mesmo depois de esta ter terminado no espaço físico do museu. Referindo-se ao “catálogo”, Luís Pequito Antunes afirma que este tem “*como tarefa (...) permitir a divulgação e a comunicação com o público*” (2002, p. 147), o mesmo pensamos poder dizer-se acerca do roteiro/guia de museu.

A este propósito, não podemos deixar de citar as palavras de Edward Porter Alexander, “*there are ways to take the museum story beyond its walls and to reach even larger audiences than its visitors. The first useful medium here consists of publications.*”

*Publications are a form of communications with the public. Books, periodicals, and pamphlets tell the museum story in a carefully considered, thoughtful manner. They often act as long-term ambassadors for the museum on the shelves of research, public, and private libraries. Even if an owner has read a publication from cover to cover, he may consult it from time to time and pass it along to new readers. Publications also are valuable for the internal organization of a museum in that they stimulate staff members to the research and writing.*” (Alexander, 1987, p. 203). Embora Alexander considere as publicações em geral, é possível aplicar estas palavras aos roteiros/guias.

Na relação das funções do museu, a educação é referida em último lugar (Lei n.º 47/2004, Artigo 7º). Em nosso entender, isso acontece não por ser menos importante, mas por ser aquela para que todas as outras concorrem, o produto da conjugação das anteriores e o objectivo final de cada museu.

Se o museu deve desenvolver meios para permitir “*o acesso ao património cultural*” (Lei n.º 47/2004, Artigo 42º), o roteiro/guia pode ser uma das formas de facultar esse acesso, bem como constituir uma ferramenta para a educação, contribuindo para pôr em prática a função formativa do museu.

Depois de termos visto que os roteiros/guias de museus se integram na documentação museográfica, de apreciarmos porque devem ser produzidos, com base em que pressupostos e quais os contributos que podem trazer, podemos avançar para uma definição deste conceito.

### 1.3 O Conceito de Roteiro de Museu: Funções e Características

Não existe apenas uma tipologia ou mesmo um conceito definido de roteiro/guia de museu. Existe sim, um entendimento geral do que estes devem ser e das funções que devem cumprir, muito fruto da experiência ganha através dos roteiros/guias que se foram e vão produzindo, nas várias instituições.

A ausência de bibliografia específica sobre o tema “roteiro” ou “guia” de museu, constituiu uma dificuldade e fez com que a metodologia adoptada fosse a consulta e a análise de vários roteiros e guias, elaborados segundo modelos diversos. É, pois, a partir daqui que se parte para a tarefa de realizar um roteiro.

Procurámos a definição de “roteiro” e “guia” em dois dicionários. De acordo com Rafael Bluteau, “roteiro” é a “*descrição de um percurso*”, (1789, p. 358) e pode ser sinónimo de “guia”, cuja definição deu como sendo um “*itinerário, roteiro, que aponta o caminho que se há-de levar*”, (Bluteau, 1789, p. 675).

Consultando um outro dicionário, mais recente e dedicado à Arte, editado por Jane Turner, encontramos não o termo “roteiro”, mas o termo “guidebook”, em português – guia. Wolfgang M. Freitag define-o como “*Compilation of information in printed form for the purpose of guiding travellers to places of interest.*”, (Turner, 1996, p. 807).

Embora no caso de Rafael Bluteau as definições dos termos “roteiro” e “guia” não se refiram à sua utilização em contexto museológico, podemos “transferir” as suas significações para o plano em que estamos a trabalhar. Ao fazê-lo e considerando as que constam do dicionário editado por Jane Turner, estamos em condições de avançar com o que consideramos ser uma descrição daquilo que deve ser um roteiro de museu.

Entendemos por roteiro a publicação que, tendo em conta a totalidade do acervo do museu, opta por apresentar uma selecção das obras mais significativas, proporcionando uma “viagem” pelas colecções, onde está implícita uma determinada visão das mesmas.

Ao contrário de um catálogo que é mais detalhado, descritivo e extenso, transmitindo uma informação mais vasta, o roteiro pretende ser uma publicação abrangente, onde conste informação sintética e objectiva. Há situações em que se regista o uso indiferenciado dos dois termos, onde, por exemplo, é aplicado o termo “catálogo”

a publicações com as características que atribuímos a “roteiro”, sendo, assim, forçado e difícil aferir definições muito estanques<sup>4</sup>.

Recorremos, novamente, aos dois dicionários, agora, para percebermos como definem “catálogo”. Rafael Bluteau define-o como “*lista, arrolamento*”, (1789, p. 245). Alex Ross, no *The Dictionary of Art*, vai mais longe, definindo-o como “*Descriptive, systematic list of objects gathered together temporarily or permanently or otherwise associated in some way*”, (Turner, 1996, p. 75). Devemos ter em conta que podemos encontrar definições muito diferenciadas, dependendo da muito vasta tipologia de catálogos, por exemplo, os monográficos e “*raisonnés*”, os temáticos, entre outros.

Para chegarmos a um entendimento do que é um roteiro/guia de museu, procurámos consultar esse tipo de documentos, em várias instituições, de maneira a podermos beneficiar de uma visão o mais abrangente possível desta realidade.

Foi no decurso destas consultas que encontrámos sumárias definições de “roteiro” e “guia” de museu, a saber: no guia do Museu-Escola de Artes Decorativas Portuguesas<sup>5</sup> e nos roteiros do Museu Nacional de Arte Antiga<sup>6</sup>, do Museu Grão Vasco<sup>7</sup>, do Museu de Alberto Sampaio<sup>8</sup> e do Museu de José Malhoa<sup>9</sup>. Estas definições dão-nos conta, segundo os seus autores, de como deve ser organizado um roteiro/guia e quais as funções que deve cumprir.

Começamos pelas palavras de José Luís Porfírio (prefácio in Henriques, 2003), que escreve sobre o papel do roteiro nas instituições, salientando a sua importância na comunicação com o público e encarando-o como um testemunho de um dado momento da vida do museu, pois, apesar de, no caso do MNAA, a exposição ser permanente, vão ocorrendo alterações ao longo do tempo<sup>10</sup>. Concordamos inteiramente com esta afirmação, pois reconhecemos e defendemos a sua importância como meio de comunicação com os públicos, como testemunho e instrumento, que pode ser colocado ao serviço da própria instituição.

---

<sup>4</sup> Disto é exemplo o Catálogo-guia ilustrado da Casa-Museu Marieta Solheiro Madureira, cujas características mais se aproximam às de um roteiro.

<sup>5</sup> Ver anexo n.º 3.

<sup>6</sup> Ver anexos n.ºs 4 e 5.

<sup>7</sup> Ver anexo n.º 6.

<sup>8</sup> Ver anexo n.º 7.

<sup>9</sup> Ver anexo n.º 8.

<sup>10</sup> Mais adiante, neste trabalho, teremos ocasião de nos determos mais aprofundadamente neste assunto, no que à CPMA diz respeito.

Relativamente ao papel do roteiro como instrumento de comunicação, Isabel Maria Fernandes, no prefácio do roteiro do Museu de Alberto Sampaio, afirma que “*O roteiro chega onde o museu não chega*” (Bastos et al., 2005, p. 5). Também nós entendemos o roteiro como um complemento à visita do museu, como uma forma daquilo que foi visto permanecer na memória, e como um estímulo para uma nova visita, ou até, para despertar o interesse a potenciais visitantes. O roteiro é, pois, como que um “embaixador” do próprio museu, muito para além do seu espaço físico.

O roteiro do Museu de José Malhoa, na contracapa, assim como o guia do Museu-Escola de Artes Decorativas Portuguesas, no texto de Maria João Espírito Santo Bustorff Silva, e o roteiro do MNAA, pelas palavras de Ana Castro Henriques, chamam-nos a atenção para a função que os roteiros/guias têm de guiar o visitante, pela exposição do museu, oferecendo-lhe uma leitura da mesma.

No roteiro do Museu de Alberto Sampaio, Isabel Maria Fernandes (2005, p. 7), alerta-nos para algo bastante importante: a autoria dos textos. Neste caso, optou-se por solicitá-los a vários autores, consoante a colecção. Este modelo oferece múltiplas perspectivas das colecções do museu, propostas por diversos especialistas.

Para terminar o olhar pelos roteiros, que se referem ao próprio conceito de roteiro/guia, vejamos o que nos diz Dalila Rodrigues, na apresentação do roteiro do Museu Grão Vasco. Este segue a estrutura do percurso expositivo e, nessa medida, houve o objectivo claro de fazer chegar ao público, “*os critérios e conceitos que presidiram à selecção das obras em exposição*” (Rodrigues, 2004, p. 5). Estas palavras remetem-nos para a importância de pôr o público a par dos critérios expositivos e/ou de selecção de obras que constam na publicação.

Como vimos, o roteiro de museu cumpre várias funções na unidade museológica. Do ponto de vista do museu, divulga a instituição e gera receita com a sua venda, depois do necessário investimento de recursos humanos e financeiros, para a sua elaboração e edição. Do ponto de vista do público, o principal papel do roteiro é o do acompanhamento<sup>11</sup> e/ou complemento da visita, sendo as principais razões da sua aquisição o facto de ser uma fonte de conhecimentos e de funcionar como recordação.

---

<sup>11</sup> Embora este papel seja mais ou menos desempenhado conforme a estrutura que o roteiro tenha e se a visita é ou não acompanhada por um guia.

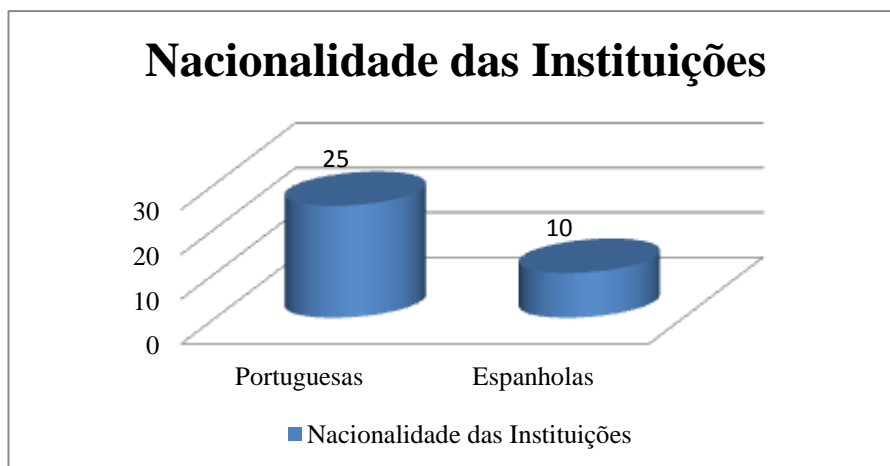
Com base nestes pressupostos e na análise de vários roteiros e guias, cujos resultados e indicadores seguidamente apresentamos, chegaremos a um modelo de roteiro que consideramos adequado para a CPMA.

Antes, ainda, de avançarmos para essa análise fazemos a ressalva de que, por agora, não incluímos na amostragem os roteiros e guias de casas-museus, por considerarmos mais adequado tratá-los, posteriormente, em capítulo próprio.

### 1.3.1 Análise dos Roteiros Consultados

Para melhor compreendermos as tendências de designação desta tipologia de documento, as suas datas de publicação, quem os edita e as suas estruturas organizacionais, fizemos a análise de trinta e cinco roteiros e guias, de museus e monumentos, de Portugal e Espanha.<sup>12</sup>

#### 1.3.1.1 Nacionalidade das Instituições Cujos Roteiros Foram Consultados



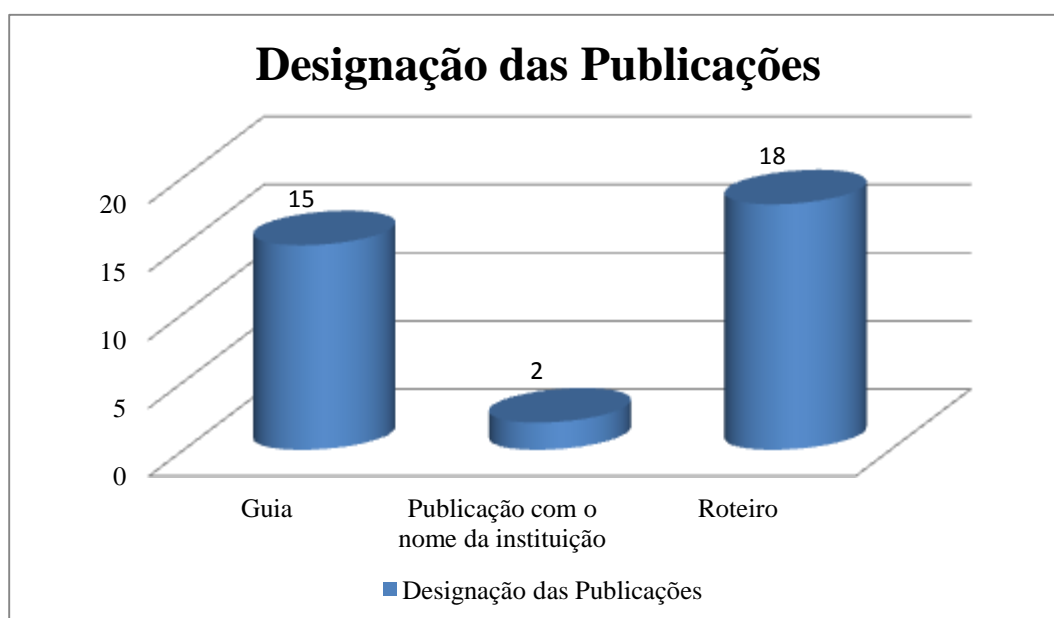
No total dos roteiros e guias consultados, a grande maioria, mais de 70%, são de nacionalidade portuguesa. A composição desta amostra relaciona-se com o facto de querermos prestar particular atenção ao caso português, visto estarmos a elaborar uma proposta para uma instituição portuguesa e nos interessar conhecer melhor este

<sup>12</sup> Ver anexo n.º 9 onde se apresenta uma lista das entidades cujos roteiros ou guias foram consultados, com informação sobre as respectivas tutelas (nos casos portugueses), editores, anos de edição e designação.

panorama. De modo a enriquecer a nossa observação, incluímos casos espanhóis, para podermos ter como exemplo a realidade de outro país, neste caso com proximidade geográfica, mas com um panorama museológico diferente.

### 1.3.1.2 Designações Atribuídas às Publicações

Como se observa no gráfico seguinte, é fácil perceber quais as designações mais utilizadas. São elas: o guia, com quinze casos, e o roteiro, com dezoito. Dos trinta e cinco casos estudados, trinta e três, ou seja, cerca de 94%, são designados de uma destas duas formas, não sendo significativa a diferença entre ambas.



	Portugal	Espanha	Totais
Guia	6	9	15
Publicação com o nome da instituição	1	1	2
Roteiro	18	0	18
			<b>35</b>

Tabela n.º 1: Distribuição das designações das publicações, entre Portugal e Espanha.

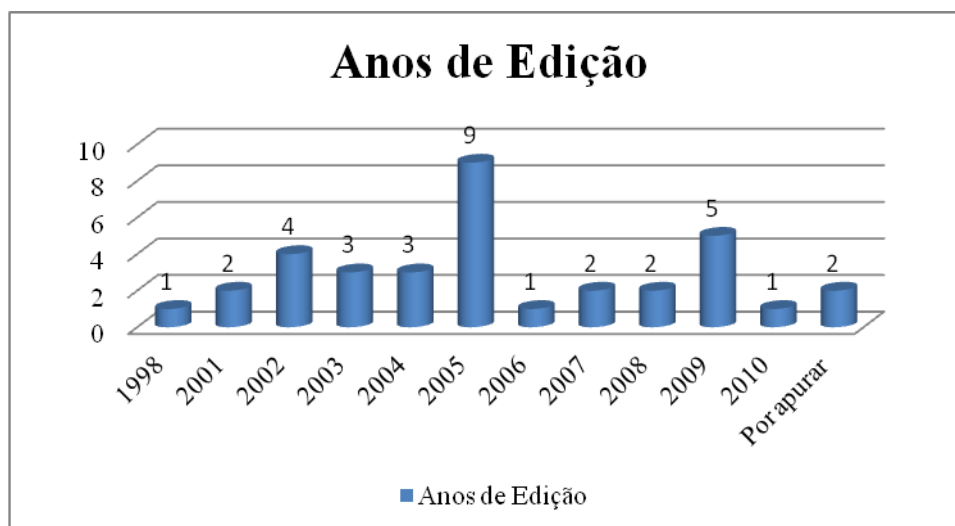
Se em conjunto observarmos o gráfico “Designação das Publicações” e a Tabela n.º 1 constatamos que dos quinze guias, nove são espanhóis, sendo que a restante publicação espanhola é designada pelo nome da própria instituição.

Estes dados permitem-nos duas leituras. A primeira é a de que a tipologia de publicação que pode ser designada por roteiro ou guia, em Espanha e no universo da nossa amostra, tem a designação de guia; a segunda é a de que em Portugal, e apesar de aparecerem outras designações, a tendência é para a utilização do termo “roteiro”.

Mesmo não estando incluídos casos desses na amostra, deixamos nota de que as expressões anglo-saxónicas para esta tipologia de publicação são *guide* ou *guidebook*, em português “guia”.

Para o nosso projecto, optámos pelo termo “roteiro” em detrimento de “guia”, pois, embora os possamos considerar sinónimos, pensamos que a definição do primeiro se identifica mais com o conteúdo da proposta que aqui fazemos, no sentido de que um roteiro procura traçar um percurso, e de que foi esta a premissa que nos serviu de base.

### 1.3.1.3 Anos de Edição



Neste gráfico podemos observar os anos de edição dos trinta e cinco casos observados.

Quanto aos anos de edição, destacam-se: 2002, com quatro casos, 2005, com nove e, por fim, 2009, com cinco roteiros. Em relação ao ano de 2005, verificamos que dos nove roteiros, apenas um é espanhol, sendo que dos oito casos portugueses, dois foram editados por câmaras municipais e seis pelo, à época, Instituto Português de Museus. Já no ano de 2009, todos os casos são espanhóis. Regista-se, também, um roteiro que é, ainda, da década de 90: o do Museo Picasso, com guia de 1998.

No entanto, e considerando os vinte roteiros/guias cujas publicações são feitas a partir de 2005, inclusive, concluímos que 57% das edições têm sete, ou menos anos, o que nos leva a considerar que a maioria dos casos analisados é recente.

#### 1.3.1.4 Estrutura Organizacional

A análise da estrutura organizacional destas publicações interessa-nos particularmente, pois, apesar das diferentes designações e embora tenhamos observado várias estruturas, consideramos que todas se inserem no conceito de roteiro/guia. Optou-se mais pela organização por núcleos/coleções. A escolha da estrutura, deve ser feita, sempre, tendo em conta a tipologia de museu e coleções sobre as quais estivermos a trabalhar, pois devemos escolher aquela que servir melhor os nossos objectivos, sem comprometer a capacidade e qualidade de comunicação do resultado final.

<b>Características</b>	<b>Número de casos</b>
Organização por núcleos/coleções	19
Organização por piso ou sala	10
Organização cronológica	6
Plantas do edifício do museu	16
Bibliografia	19
Informações úteis (contactos, horários, preço)	9
Glossário	5

Tabela n.º 2: Características dos roteiros analisados

A tabela acima apresentada é reveladora de que não há um modelo único para a elaboração de um roteiro, visto serem bastante diferentes as suas características.

Começamos por olhar a forma como estas publicações são organizadas. Mais de metade dos roteiros analisados são estruturados por núcleos ou colecções. Dos dezasseis restantes, cerca de dois terços são-no por piso ou sala, ou seja, de acordo com o percurso que o visitante faz. Os restantes, apenas seis, são organizados com critério cronológico. Podemos, então, falar de uma tendência para a organização por colecções.

Na amostra tratada, cerca de 45% dos roteiros apresentam plantas do edifício. Não podendo generalizar conclusões, diremos que nos parece mais útil que os roteiros as apresentem. No entanto, e porque se deseja que o roteiro seja um documento de consulta, também, depois da visita, esta referência ao espaço físico é importante, seja para relembrar a peça no seu contexto, seja para a localizar numa futura visita.

No que concerne à bibliografia, pouco mais de metade dos roteiros disponibilizam uma bibliografia especializada. Defendemos que esta seja incluída, ainda que de maneira não exaustiva, pois não nos parece de mais que o roteiro seja um ponto de partida, também, para quem pretenda aprofundar os seus conhecimentos, sobre o museu ou suas temáticas<sup>13</sup>.

A análise prosseguiu com um olhar sobre a disponibilização de informações úteis, onde se incluem os contactos, horários e, em alguns casos, mesmo o preçário. Na nossa amostragem, apenas nove museus o fazem nos seus roteiros/guias, não retirando, com isso, o máximo partido de um importante e abrangente meio de comunicação, para a divulgação de informação essencial.

Para terminar, verificamos que pouco mais de 14% dos roteiros analisados incluem glossários sobre a sua temática específica. São eles o Museu da Música, o Museu de Alberto Sampaio, o Museu Nacional do Traje, o Museu Nacional do Azulejo e o Museu-Escola de Artes Decorativas Portuguesas.

Em nosso entender essa informação é de indiscutível utilidade, porque tratando-se de um documento que se deseja o mais abrangente possível, não se pode nem se deve partir do princípio que o público domina a terminologia da temática do museu em questão.

---

<sup>13</sup> No entanto, em entrevista, a Dr.<sup>a</sup> Ana Castro Henriques transmitiu-nos que não concorda com a integração de bibliografia, por não ser essa a finalidade destas publicações.

### **1.3.1.5 Tutelas *versus* Editores, nos Casos Portugueses**

Quanto à relação entre a tutela e os editores, podemos concluir, na nossa análise, que não pode ser generalizada, que há uma correspondência directa entre ambos. Exclui-se o caso do Museu de Mértola, onde o que se verifica é que a entidade que tutela o museu – a Câmara Municipal de Mértola – não é responsável pela edição do roteiro – o Campo Arqueológico de Mértola<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> Esta associação gere o património cultural edificado de Mértola, em parceria com a câmara municipal.



## 2. AS CASAS-MUSEUS PORTUGUESAS E OS ROTEIROS DE MUSEUS NESTAS INSTITUIÇÕES

*“una casa-museo es un ámbito doméstico abierto al público como testimonio ejemplar de la decoración de interiores de una época o como homenaje a alguien que por alguna razón está relacionado con ella”*

(Lorente, 1998, p. 30)

### 2.1. Conceito de Casa-Museu e suas Tipologias

Uma das problemáticas associadas à Museologia é o facto de, em diversos campos, não estar, ainda, definida uma terminologia consensual, pelo que se podem encontrar designações relativamente distintas para uma mesma realidade ou, pelo contrário, realidades diferentes com designações similares<sup>15</sup>. A questão de uma terminologia universalmente aceite não se coloca, apenas, em Portugal, verificando-se, também, internacionalmente, e, aliás, existe em diversos outros domínios das designadas ciências humanas e sociais.

Concretamente, em relação às casas-museus, é inequívoca a existência de instituições que são assim designadas, de forma abusiva, tornando-se incontornável a necessidade de serem estabelecidos critérios para a definição e aplicação deste conceito, pois a sua má utilização, resulta numa categorização errónea e pode induzir em erro.

No panorama geral da museologia, muitos parecem concordar com a necessidade e premência em aferir o conceito de casa-museu com o exigido e necessário rigor, no entanto, não se consegue unanimidade nessa definição<sup>16</sup>. Quando estudamos o conceito destes museus, a primeira, e, talvez, a principal dificuldade com que nos deparamos, ao intentar uma definição, é a diversidade de casos que resulta dos motivos

---

<sup>15</sup> Apesar de tudo, uma instituição não deixa de ser uma casa-museu por não ser designada dessa forma, nem passa a ser uma casa-museu apenas por ser referida como tal, sem que apresente características desta tipologia de museu.

<sup>16</sup> A este propósito não podemos deixar de citar Ana Margarida Martins: *“Não existe consenso quanto à utilização da designação de casa museu. Se em alguns casos a adopção da designação estará conforme os modos de organização e de funcionamento da instituição, noutros essa relação ou não é clara e objectiva, ou está ausente.”* (Martins, 1996, p. 108).

que levaram à sua criação, bem como as características destes equipamentos e suas colecções, o que nos conduz à necessidade de definir, também, quais são as suas variantes.

A questão terminológica, aplicada a este tipo de museu, está bem patente na opinião de Marta Rocha Moreira: *“A lista de palavras e expressões, que isoladas ou recombinaadas entre si ilustram um conjunto alargado de conceitos e ideias associados à casa-museu, demonstra a amplitude e a diversidade, ou incerteza, do significado do binómio.”* (Moreira, 2006, p. 16). A dificuldade em encontrar uma expressão, universalmente aceite, para estas realidades e que não gere qualquer dúvida ou ambiguidade, na sua aplicação, leva esta autora a afirmar que *“Na ausência de uma definição assaz abrangente e difundida, por organismos nacionais ou internacionais, uma enorme variedade de situações parece ter como ponto de convergência a ambígua designação, atribuída com toda a liberdade e, não raras vezes, sem quaisquer escrúpulos, dentro e fora do âmbito museológico.”* (Moreira, 2006, p. 16).

Justamente, no sentido de contribuir para que estas situações deixem de ocorrer, vários autores têm vindo a apresentar propostas para definir o conceito de que temos vindo a tratar, bem como para estabelecer as suas possíveis tipologias. Entre estes autores encontramos Élvio de Sousa, citado por Ponte (2007, p. 23), que enumera cinco características que, em seu entender, devem ser verificadas para que possamos afirmar tratar-se de uma casa-museu: a instalação da unidade museológica ser feita num espaço onde o homenageado tenha habitado; que esse espaço reflecta o “homem” que aí residiu e revele a sua esfera íntima; que o enfoque seja colocado no aspecto da vivência; que transmita a dimensão pessoal do indivíduo e, por fim, constitua e preste um serviço museológico, com base numa equipa especializada, que permita desenvolver as várias actividades, inerentes a uma instituição cultural deste género.

Desde a década de 30, do século XX e já no século XXI, foram surgindo vários contributos para a definição do conceito<sup>17</sup>. Na década de 70, do século passado, o ICOM considerou diferentes categorias de museus e incluiu as casas-museus no conjunto dos museus históricos. Tendo consciência da problemática associada a esta categoria de

---

<sup>17</sup> Veja-se, a este respeito (Moreira, 2006, pp. 17-20) e (Ponte, 2007, pp. 21-30).

museu, a mesma entidade institui, em 1998, o Comité Internacional para as Casas Históricas – Museus (Moreira, 2006, p. 16)<sup>18</sup>.

A definição e conseqüente caracterização das casas-museus, de influência anglo-saxónica e francófona, prefere a nomenclatura de casa histórica, e foi feita, inicialmente, num artigo de 1934, intitulado “Les Maisons Historiques et leur Utilization comme Musées”. Mais tarde, em 1985, é George H. Rivière, nas suas lições de museologia, que procura definir as várias tipologias destas unidades. Em 1993, Sherry Butcher-Younghans define várias categorias, assim como Rosana Pavonni, em 1997. Em 2006, no encontro anual do DEMHIST, Linda Young dedica-se à questão da categorização das casas-museus (Ponte, 2007, pp. 23-28). A análise destas propostas de definição e classificação tipológica das casas-museus revela que nem sempre o enfoque principal é colocado no indivíduo.

Nos países de influência latina (Bravo, 2009, p. 43), onde se inclui Portugal, o termo adoptado é o de casa-museu e não o de casa histórica. Aqui, é fortalecida a importância do homenageado e privilegiados os “*espaços de vivência originais*” (Ponte, 2007, p. 110). Em 1998, registe-se o contributo de Jesús Pedro Lorente para a definição do conceito de casa-museu, considerando que esta é um espaço doméstico aberto ao público (Lorente, 1998, p. 30).

Façamos uma reflexão sobre o conceito de “casa-museu”, a partir dos termos que o compõem e da pertinência da expressão que os conjuga. Um ponto fundamental é a aparente contradição entre “casa”<sup>19</sup> – espaço privado e “museu”<sup>20</sup> – espaço público, tema já abordado por António Ponte (2007, p. 6; 2008, p. 93). Esta perspectiva é bastante interessante, parecendo, “a priori”, que um termo contradiz o outro. Uma leitura mais atenta da realidade revela como, no panorama museológico, a convivência entre estes termos não só é possível, como encerra em si um conceito. Concebemos a ideia de casa-museu como tendo sido um espaço que já serviu os propósitos da vida privada, ou seja, como uma casa que foi sujeita a um processo de musealização,

---

<sup>18</sup> Várias são as reuniões que este comité tem protagonizado e parte do trabalho que tem desenvolvido vai, precisamente, no sentido de apurar o conceito de casa-museu, reconhecendo-lhe particularidades.

<sup>19</sup> “*uma estrutura destinada à habitação*” (Academia das Ciências de Lisboa, 2001, p. 719).

<sup>20</sup> Trata-se de um espaço “*público que funciona como local de preservação e exposição de objectos de valor histórico e cultural*” (Academia das Ciências de Lisboa, 2001, p. 2555).

passando, por isso, a integrar características intrínsecas a um museu – fazendo sentido designar estas realidades por “casas-museus”.

Em Portugal, vários autores<sup>21</sup> se detiveram, e detêm, sobre esta temática, dando contributos no sentido de melhor conhecer e categorizar a realidade das casas-museus. Ana Martins, por exemplo, não fazendo uma proposta de definição do conceito, faz uma descrição dos elementos que distinguem estas instituições<sup>22</sup>.

Alexandra Araújo, num artigo publicado em 2004, afirma que uma casa-museu se define pela relação entre património móvel e imóvel, como reflexo da personalidade de determinado indivíduo (Araújo, 2004, p. 18). Em 2005, Élvio Melim de Sousa refere que é “*facto imperativo*” que o patrono tenha vivido no imóvel, mesmo que por um curto espaço de tempo, o que exclui os espaços recriados (Sousa, 2005, p. 24), como é exemplo a Casa-Museu Guerra Junqueiro, no Porto. Elsa Rodrigues, num encontro ocorrido em Guimarães, dedicado às casas-museus, explicita sete categorias e quatro subcategorias<sup>23</sup>, onde a tónica pode ser colocada nas colecções, no edifício ou na relação entre este e o indivíduo (Rodrigues, 2010). António Ponte faz as suas propostas,

---

<sup>21</sup> Entre outros, Marta Rocha Moreira, António Ponte ou Ana Margarida Martins.

<sup>22</sup> “*Destacamos como elementos distintivos da Casa Museu: a memória pessoal e os seus aspectos materiais: o edifício e a colecção; num todo indissociável, onde cada elemento estabelece um jogo de relações de influência recíproca*” (Martins, 1996, p. 67).

<sup>23</sup> Categorização de casas-museus, com exemplos de instituições, segundo Elsa Rodrigues: Casas de Personalidade (quando o enfoque é colocado na personalidade/homenageado, sendo exemplo a Casa de Camilo – Museu, em São Miguel de Seide, Vila Nova de Famalicão); Casas de Coleccionadores (quando a tónica é colocada na colecção que determinada personalidade reuniu, sendo exemplo a Casa-Museu Marieta Solheiro Madureira, em Avanca, Estarreja); Casas de Beleza (quando a arquitectura é o factor mais importante ou mais atractivo, sendo exemplo a Casa-Estúdio Carlos Relvas, na Golegã); Casas de Eventos Históricas (quando o mais importante é um acontecimento histórico ocorrido na casa em questão, sendo exemplo o Palácio da Independência, em Lisboa); Casas de Sociedade Local (quando a casa é construída pela sociedade local e se privilegia o factor económico, sendo exemplo a Casa-Museu da Liga Hanseática, em Bergen, Noruega); Casas Ancestrais (aqui podem ser incluídos pequenos palácios ou casas de campo de grande dimensão que são, normalmente, habitadas por várias gerações da mesma família, sendo exemplo o Kasteel Gaasbeek, na Bélgica) e Casas de Poder (quando as casas estão associadas ao governo do país, sendo exemplo o Palácio Nacional de Varsóvia, na Polónia). Como subcategorias são apontadas: Casas Clericais (espaços que já tiveram ou têm uma função religiosas, sendo exemplo o Palácio Nacional de Mafra, em Mafra), Casas Modestas (quando demonstram um estilo de vida ou de construção que já caiu em desuso, sendo exemplo a Hospedaria de Imigrantes, em São Paulo, Brasil); Casas para Museus (casas que começaram a ser organizadas para se tornarem museus, quando ainda tinham função de habitação, sendo exemplo a Casa dos Patudos-Museu de Alpiarça, em Alpiarça) e Casas de Época (casas que são testemunho de uma determinada época, sendo exemplo a Casa-Museu Marta Ortigão Sampaio, no Porto).

não só de definição, como de categorização, aplicáveis ao panorama nacional, segundo as seguintes quatro categorias:

- Categoria 1: Casa-Museu Original – *“unidade museológica localizada num determinado edifício onde residiu (...) a personalidade que se pretende homenagear, preservando, o mais fielmente possível, não só o seu aspecto arquitectónico original, mas a decoração dos espaços”* (Ponte, 2008, pp. 100). Nesta categoria António Ponte considera a Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça, em Alpiarça.

- Categoria 2: Casa-Museu Reconstituída – espaços *“onde a personalidade homenageada tenha vivido ou num outro onde se reconstituem os ambientes e a decoração original, recorrendo-se (...) a colecções e objectos dessa personalidade ou outros que lhes sejam semelhantes. (...) Apesar de não serem espaços originais, devem representar, fidedignamente, os mesmos”* (Ponte, 2008, pp. 101). Como exemplo de casa-museu reconstituída o autor indica a Casa de Camilo – Museu, em São Miguel de Seide.

- Categoria 3: Casa-Museu Estética – *“São casas-museu que se localizam nos espaços de vivência do homenageado, sendo, todavia, o seu principal objectivo apresentar as colecções (...) não sendo a tónica essencial colocada no conhecimento da personalidade do patrono”* (Ponte, 2008, pp. 101). António Ponte considera casa-museu estética a Casa-Museu Soledad Malvar, em Vila Nova de Famalicão.

- Categoria 4: Casa-Museu de Época – *“organizam-se em espaços de vivência originais ou noutros que recriam espaços íntimos e sociais do quotidiano doméstico do patrono (...) A decoração poderá ser original ou reconstituída, podendo promover-se no mesmo edifício a apresentação de várias épocas”* (Ponte, 2008, pp. 101). A Casa-Museu Marta Ortigão Sampaio, no Porto, é considerada nesta categoria por António Ponte.

Damos especial destaque a esta proposta, pois o nosso entendimento de casas-museus e suas categorizações vai ao encontro do que defende António Ponte (2007, p. 108-111), que coloca a tónica no homenageado mas não despreza outras realidades onde privilegia a vivência dos espaços e a relação destes com o indivíduo. Assim sendo, são estes critérios e definições que vamos adoptar no decorrer deste trabalho, com excepção

no que respeita aos museus e casas-museus de cariz etnográfico e sobre os quais reflectiremos adiante.

Este autor faz, ainda, a classificação de unidades museológicas que têm na sua designação os termos “casa” ou “casa-museu” mas que na realidade se inserem em outras categorias de museus. Partindo das seis primeiras definições das tipologias de museus propostas no Inquérito aos Museus em Portugal<sup>24</sup>, Ponte estabelece como categorias de museus as seguintes:

- Museu de Etnografia – *“unidades museológicas cujo principal objectivo se dirige no sentido da preservação de acervos patrimoniais, testemunhos e tradições de uma localidade, região ou país. Apesar de, em alguns casos, poderem ser apresentados segundo um determinado tipo de organização doméstica, estas instituições não têm referências específicas ao quotidiano de alguém”* (Ponte, 2007, p. 112).

Como referimos atrás, em relação às unidades museológicas que, designadas por casa ou casa-museu, tenham colecções de cariz etnográfico, a nossa opinião não é totalmente coincidente com a de António Ponte.

Na definição de Museu de Etnografia apresentada por este autor deverão incluir-se todos os espaços com colecções de etnografia, quer estas sejam apresentadas, ou não, segundo as características inerentes aos ambientes domésticos, pois não se relacionam com a vivência de um individuo em particular. Quanto a nós esta categoria, tal como está definida por Ponte, encerra realidades tão diversas, para além de que, mesmo não retratando o quotidiano de alguém em particular, existem unidades com acervo

---

<sup>24</sup> A saber: Museus de Arte “*museus consagrados às belas-artes, às artes aplicadas e às artes performativas*”; Museus de Arqueologia “*distinguem-se pelo facto de as suas colecções terem origem, em grande parte ou na sua totalidade, em escavações*”; Museus de História “*museus que ilustram um determinado tema, personalidade, ou momento histórico e nos quais as colecções reflectem predominantemente essa leitura*”; Museus da Ciência e da História Natural “*museus consagrados às temáticas relacionadas com uma ou mais disciplinas tais como a biologia, a geologia, a botânica, a zoologia, a paleontologia e a ecologia*”; Museus da Ciência e da Tecnologia “*os museus desta categoria consagram-se a uma ou mais ciências exactas ou técnicas tais como a astronomia (...) a construção e as indústrias de construção, os artigos manufacturados*” e Museus de Etnografia e de Antropologia “*museus que expõem materiais que se relacionam com a cultura, com as estruturas sociais, com as crenças, com os costumes, com as artes tradicionais, etc.*” São as restantes categorias: Museus Especializados “*museus preocupados com a pesquisa e exposição de todos os aspectos relativos a um tema ou sujeito particular*”, aqui não se incluem as seis categorias anteriores; Museus Regionais “*museus cujas colecções são representativas de um território específico*”; Museus Genéricos “*museus que não apresentam uma predominância inequívoca de uma determinada colecção sobre outra*”; Outros Museus “*museus que não são abrangidos por nenhuma das categorias anteriores*”; Monumentos e Sítios “*museus ou núcleos museológicos cujas colecções são indissociáveis de um determinado monumento ou local*” e Jardins Zoológicos e Botânicos e Aquários (AA. VV, 2000, pp. 170-171).

etnográfico, organizadas de acordo com a disposição doméstica e que foram em tempo palco de vivências, o justifica o surgimento de uma nova categoria. Assim, consideramos pertinente a criação da:

- Categoria 5: Casa-Museu Etnográfica – museus com espólio etnográfico, que apresentem uma organização e ambientes domésticos, originais ou recriados, e que tenham sido palco da vivência de indivíduos. Nesta categoria enquadram-se as comumente designadas “casas típicas”, de que é exemplo a Casa-Museu de Maria dos Anjos Melo, em Lagoa, São Miguel.

Assim, na nossa categorização, serão considerados como Museus de Etnografia, somente, aqueles que não apresentem uma organização doméstica.

- Museu de Arte – *“unidades museológicas que têm como objectivo a apresentação de colecções (...). Não obedecem a qualquer tipo de organização de tipologia doméstica (...). Apesar de se poderem localizar em espaços de vivência quotidiana, estes foram de tal modo alterados, que perderam o seu carácter intimista e demonstrativo de quem aí habitou.”* (Ponte, 2007, pp. 113-114). A Casa-Museu Maria da Fontinha, em Castro Daire, é em exemplo deste tipo de museu.

- Museu de Empresa – *“instituições museológicas cuja acção visa apresentar ao público a história da empresa, a evolução dos materiais produzidos ou das técnicas utilizadas”* (Ponte, 2007, p. 114). Podemos tomar como exemplo desta tipologia de museu a Casa-Museu São Rafael, nas Caldas da Rainha.

- Museu de Personalidade – *“São unidades museológicas que desenvolvem a sua acção em torno da investigação da vida e/ou obra de determinada figura (...). A sua exposição não tem qualquer carácter doméstico (...). O seu objectivo não é representar o quotidiano doméstico mas a vida de uma forma alargada”* (Ponte, 2007, p. 115). A Casa-Museu Palmira Bastos, em Alenquer insere-se nesta tipologia.

- Museu de História – *“consagram a sua actividade à investigação e apresentação de determinados períodos da história de uma localidade, região, país (...). Podem localizar-se no local onde decorreu um acontecimento histórico, todavia, sem envolvimento doméstica”* (Ponte, 2007, p. 116). Serve de exemplo deste tipo de museu a Casa-Museu 18 de Janeiro de 1934.

Para além das cinco categorias de museus, António Ponte apresenta, também, uma categoria para unidades que pautem as suas actividades pelo estudo e investigação, designando-as por Centro Cultural, de Estudos ou Documentação, que o autor define da seguinte forma:

- Centro Cultural, de Estudos ou Documentação – *“estão vocacionados para a realização de actividades culturais diversificadas (...) relacionadas com a figura tutelar ou não, não apresentando sinais de vivência quotidiana”* (Ponte, 2007, p. 116). Como exemplo considere-se a Casa-Museu João Soares, em Leiria.

Por comparação das definições feitas no Inquérito aos Museus em Portugal<sup>25</sup> e das feitas por António Ponte, para apurar e estabelecer classificações para os museus portugueses, é visível que há consonância entre ambas. As duas propostas consideram os Museus de Arte e os Museus de História, contudo António Ponte cria uma nova categoria, os Museus de Personalidade saída, também, da definição de Museus de História, segundo o Inquérito aos Museus em Portugal, que os inclui aqui. Ponte estabelece a tipologia de Museus Etnográficos que tem relação directa com a classificação Museus de Etnografia e Antropologia do Inquérito aos Museus em Portugal, assim como a tipologia Museus de Empresa, que o mesmo inquérito prevê na categoria Museus da Ciência e Tecnologia. Estas conformidades e dissonâncias são, em nosso entender, fruto da necessária adaptação destas tipologias à realidade específica das casas-museus.

Assim sendo, e por com elas estarmos de acordo, vamos utilizar as tipologias de museus apontadas por António Ponte, para a categorização que faremos de unidades museológicas que, apesar de designadas por “casa” ou “casa-museu” não o sejam.

Tomámos a opção de usar no nosso estudo estas cinco categorizações de casas-museus, bem como as cinco tipologias de museus e centro cultural, de estudo e documentação, já anteriormente estabelecidas, por concordarmos que servem a realidade do universo museológico em análise e por não ser objectivo do nosso trabalho empreender em novas definições, para além da quinta categoria que nos pareceu necessária e plenamente justificada.

---

<sup>25</sup> Relembramos que estamos a considerar somente as seis primeiras tipologias.

No entanto, no decorrer do nosso estudo e com o conhecimento que adquirimos do panorama nacional de museus designados por “casas” ou “casas-museus”, sentimos a necessidade de considerar mais duas categorias de museus, também previstas no Inquérito aos Museus Portugueses. São elas:

- Museu Especializado – museus que, mesmo sendo designados como “casa” ou “casa-museu”, se dedicam a uma temática ou assunto específicos, ainda que se encontrem instalados no espaço de vivência do homenageado. É exemplo a Casa-Atelier Marques da Silva, no Porto.

- Museu de Arqueologia – museus que dedicam a sua actividade à preservação e conservação de vestígios arqueológicos e/ou cujas colecções são provenientes de escavações arqueológicas. Tomemos o Museu da Casa do Arco, na Vidigueira, como exemplo.

Houve, ainda, unidades museológicas que por apresentarem uma realidade tão diversa não se enquadravam verdadeiramente em nenhuma das tipologias anteriores, pelo que foi necessário criar uma décima quarta:

- Museus Pluridisciplinares – museus que compreendem várias valências das tipologias anteriores ou cujo acervo é tão diversificado que nenhuma colecção assume maior relevo que a outra. São exemplos os casos que integrem, no mesmo edifício, núcleos museológicos, salas de exposições temporárias, biblioteca, serviços camarários, entre outros, como a Casa da Botica, na Póvoa de Lanhoso. Estes museus apresentam algumas características similares àquelas dos Museus Genéricos, de acordo com o Inquérito aos Museus Portugueses.

O facto de serem necessárias catorze categorias de museus para classificar as unidades que usam o termo “casa” na sua denominação, espelha bem quão heterogénea é esta realidade.

O facto de não ser possível estabelecer parâmetros de classificação estanques, também contribui para dificultar a categorização das casas-museus, pois a realidade das instituições também o não é, pelo que é possível considerar a mesma instituição numa ou noutra categoria ou em várias categorias simultaneamente, por estar de acordo com o definido para cada uma delas, pelo que qualquer proposta de categorização que se apresente é sempre passível de gerar discordância.

A característica principal destas instituições, segundo Ponte, é a ligação existente entre imóvel e acervo, afirmando que os objectos se revelam valiosos não pelo seu valor artístico e/ou monetário – que pode existir ou não – mas pela contextualização que têm e pelo facto de se terem relacionado com o homenageado (Ponte, 2008, p. 93), destacando, deste modo, o papel da colecção, a importância da memória ou mesmo servindo para vincular ideias ou perpetuar realidades – funcionando, aqui, como testemunhos do passado, como instrumento de acesso a realidades já extintas. Ao visitante é proporcionado o acesso a memórias e à esfera íntima de outrem, o que o atrai e lhe desperta emoções (Ponte, 2008, pp. 36-38).

Uma das marcas indeléveis destas instituições é a relação que se estabelece entre espaço, objecto e personalidade. Assim, uma casa-museu será um espaço privado tornado público, isto é, o que era uma *“memória pessoal, reflectida no espaço privado, transforma-se em memória colectiva, o espaço pessoal torna-se público”* (Ponte, 2007, p. 6).

Uma condição para ser atribuída a qualificação de casa-museu é que o imóvel em causa tenha sido palco de vivências<sup>26</sup>, ou seja, se determinada personalidade se distingue e o espaço que habitou é considerado um testemunho importante da sua vivência, ou se num local decorreu um acontecimento importante inserido num contexto doméstico, este poderá ser sujeito a um processo de musealização e deverá ser preservado, o mais fielmente possível, passando assim a constituir uma casa-museu<sup>27</sup>. Em nosso entender o requisito *“sine qua non”* para uma instituição ser classificada como casa-museu é a inclusão da componente doméstica, não bastando que esteja

---

<sup>26</sup> Segundo António Ponte uma casa-museu deve caracterizar-se por ser *“um espaço de habitação com o seu acervo móvel, elementos que foram fruídos, pelo menos por algum tempo, pelo patrono da instituição, indivíduo ou grupo, reflectindo a sua personalidade, formação cultural e, eventualmente, ideológica, que deve manter-se, o mais possível, no seu estado original.”* Podemos ler, ainda, que a definição de casa-museu *“pressupõe que estas se mantenham, o mais possível, de acordo com a vontade do homenageado, ou que as alterações sofridas não sejam de tal forma que adulterem a sua imagem inicial.”* (Ponte, 2008, p. 99).

<sup>27</sup> Também Adília Alarcão refere que o termo casa-museu tem sido relacionado com a vivência de determinada personalidade: *“Tradicionalmente, a «casa-museu» foi entendida como residência que – por força da importância (social, política, artística, científica) de quem a habitou e da qualidade do edifício, dos seus interiores e do seu recheio – ou pelo contrário devido à sua exemplar servitude e pobreza – merece ser conservada na íntegra e fruída como se o visitante fosse um familiar ou um amigo, participante das vivências.”* (Alarcão, s.d., p. 106).

implantada num local que tenha tido a função de residência ou cujo edifício tenha características habitacionais.

Assim, um dos propósitos destas instituições deverá ser a preservação, o mais fiel possível, do original, procurando não introduzir alterações significativas nem no edifício, nem nas colecções. Acima de tudo, defendemos que os espaços podem e devem ser musealizados, mas será indispensável ter em consideração estas condicionantes, durante o processo de adaptação.

À casa-museu estão inerentes especificidades, pois apresenta interpretações e relações entre o acervo, o local e quem o habitou, contribuindo, com estes elementos, para revelar um pouco mais acerca do homenageado. No que respeita às colecções de casas-museus, as mesmas são constituídas pelos objectos que, anteriormente, “habitavam” a casa: objectos decorativos, de utilização quotidiana e de uso pessoal – que encerram em si o gosto pessoal, o nível social e os hábitos de quem ali viveu, elaborando, eles próprios, uma narrativa.

Na génese destas instituições, por vezes, está um doador ou fundador que, não raras vezes, coincide com a personalidade homenageada. Quando tal acontece, este pode intervir directamente na organização do espaço e impor limitações que visam algum tipo de salvaguarda, devendo respeitar-se aquilo que o patrono estabelece como limite do que poderá ser exposto ao público. Quando estas unidades surgem após a morte do patrono, é necessário que o museólogo se muna de documentação suficiente para não cometer incorrecções nem descaracterizações, aquando da organização destes espaços. No caso concreto da CPMA, José Relvas não pretendeu, com a criação da instituição, um meio de exaltação pessoal e deixou directrizes muito claras, que nos permitem identificar que a sua intenção foi a de promover e generalizar o contacto com as artes.

Importa, ainda, referir que não consideraremos os palácios e os castelos, por entendermos que se inserem numa tipologia específica, que não a das casas-museus, pois tanto nuns como noutros a ênfase é colocada nos edifícios e não na relação do indivíduo com os mesmos. Pensamos justificar a adopção deste critério apoiando-nos nas palavras de Maria de Jesus Monge, quando afirma que nos palácios “*individual personalities were secondary*” (2005, p. 66). A mesma autora escreve que “*a castle is a fortress, always with defensive and offensive functions. Sometimes there are just the*

*ramparts, others have a tower or dungeon that lost its residential function early in the Middle Ages” (2005, p. 70).*

### **2.1.1 Casa dos Patudos – Museu da Alpiarça: uma casa museu**

A circunstância da Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça é a de ser uma casa-museu que não é formalmente assim designada. Analisaremos esta questão, de modo a compreender porque tal não sucede e porque, ainda assim, estamos perante uma casa-museu.

José Relvas legou à CMA, em testamento, a Quinta e a Casa dos Patudos, com todo o seu recheio artístico e mobiliário, bem como a biblioteca, para que pudessem ser expostos, ao público, como um testemunho da vida familiar. Relvas expressou, através do testamento, precisamente, a vontade de que o nome da casa permanecesse inalterado, o que não sucedeu desde que esta abriu ao público, em 1960, quando passou a designar-se Casa-Museu dos Patudos. Para fazer cumprir o desejo de Relvas, o Dr. José Falcão<sup>28</sup>, que exerceu funções de director da instituição, pediu autorização à Câmara Municipal de Alpiarça para que a casa retomasse o nome original. Posteriormente, a CMA, que tutela o equipamento, acrescentou-lhe a denominação de museu municipal, passando a designar-se Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça. Isto permite-nos compreender que o retornar ao nome original da Casa aconteceu com o objectivo de cumprir o desejo de José Relvas e não por se considerar que a expressão casa-museu não expressava a realidade da instituição.

Para nos ajudar a compreender como a CPMA era vista como um museu, mesmo em vida de Relvas, o que ajuda a sustentar que é, na realidade, uma casa-museu,

---

<sup>28</sup> José António Falcão, licenciado em História da Arte e Arquitectura, Mestre em Museologia e Doutor em Arquitectura, tem dedicado a sua actividade profissional ao património. Entre as funções de docente na Universidade Católica e outras universidades no Brasil e nos Estados Unidos da América, tem sido comissário de exposições e conservador de museus, nomeadamente em instituições como o Museu Calouste Gulbenkian e a CPMA, nesta última entre 1993 e 1995, da qual foi também director entre 2003 e 2008. É, desde 1984, director do Departamento do Património Histórico e Artístico da Diocese de Beja, é presidente da Associação Portuguesa dos Museus de Igreja e Secretário-Geral Adjunto do Europae Thesauri, organismo assessor da União Europeia. José Falcão publicou mais de uma centena de obras e tem sido agraciado com diversos prémios nas áreas da museologia e do património. Cf. o discurso de Pascal Teixeira da Silva, embaixador de França em Portugal, pela ocasião da entrega da Medalha da Juventude e dos Desportos ao Dr. José António Falcão, a 23 de Novembro de 2011, no Palácio de Santos, em Lisboa, cede da Embaixada de França, disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=7HP6PthvBRo>, consultado em 10 de Fevereiro de 2012.

passemos em revista alguns artigos, existentes no arquivo pessoal de José Relvas<sup>29</sup> e tenhamos em conta o trabalho que é desenvolvido pelo museu, ao nível da informação transmitida ao visitante, bem como nos objectivos que esta instituição se propõe cumprir.

Logo nos primeiros anos do século XX, e ainda antes do projecto do arquitecto Raul Lino, que deu aos Patudos a aparência e monumentalidade que hoje lhe conhecemos, é feita referência à Casa dos Patudos como se de um museu se tratasse, num artigo presente no AHCP<sup>30</sup> e que datámos de 1903/04<sup>31</sup>, à casa de Relvas é chamado «Museuzinho de Patudos» (AHCP, «Em Casa de José Relvas – Coisas d’arte e de ensino», 1903/1904)<sup>32</sup> e é feita alusão a algumas obras e objectos, com breves comentários e juízos sobre os mesmos.

Posterior, é um outro artigo, intitulado “O «Temps» em Portugal. O sr. Joseph Galtier visita a casa de José Relvas, em Alpiarça”, publicado em *O Mundo*, a 2 de Novembro de 1907<sup>33</sup>, onde a casa é descrita “*sem favor, [como] um verdadeiro (...) museu que, sendo valiosíssimo, nos encanta, principalmente, pela inteligencia com que foi architectado.*”<sup>34</sup>.

A propósito da Casa dos Patudos, João Chagas, num texto de 1910, refere que “*As suas salas são galerias de pintura e de esculptura, onde é licito passeiar com um*

---

<sup>29</sup> Para além desses artigos, o AHCP guarda inúmeras cartas de agradecimento por visitas à Casa dos Patudos. Amigos de José Relvas, muitas vezes, pediam-lhe para visitar a casa e levar consigo outras pessoas, a fim de poderem apreciar edifício e colecções. É o caso de Jaime Cortesão que lhe escreve em 1921 pedindo-lhe para fazer uma visita na companhia de Augusto Carneiro, Aquilino Ribeiro e Dr. Luís da Câmara Reis (AHCP, «Carta de Jaime Cortesão para José Relvas», 17 de Julho de 1921). De 1910 é uma carta da Sociedade de Arquitectos Portugueses, onde é expresso o agradecimento pela forma como estes e suas famílias foram recebidos na Casa dos Patudos (AHCP, «Carta da Sociedade de Arquitectos Portugueses», Junho de 1910). Noutra carta, Carlos Bonvalot declara que “*Apesar de ir já preparado fiquei deveras encantado com o que vi e senti em casa de V. Ex.ª Recebi uma impressão muito diferente d’aquelas que tive em frente das colecções que visitei no estrangeiro. A de V. Ex.ª não tem o amontoado de uma galeria que fatiga ao fim d’um certo tempo. Ainda hoje percorro essas belas salas socegadas, que repousam o espírito pelo seu rythemo, numa intimidade que encanta*” (AHCP, «Carta de Carlos Bonvalot para José Relvas, 23 de Abril de 1925).

<sup>30</sup> O artigo encontra-se num dos muitos álbuns onde José Relvas colecionava pequenos recortes e outras recordações.

<sup>31</sup> Por todos os elementos se encontrarem criteriosamente organizados cronologicamente e este artigo estar entre documentos dessas datas.

<sup>32</sup> Ver anexo n.º 10.

<sup>33</sup> Neste artigo, do jornalista francês Joseph Galtier, são feitas considerações sobre a sua visita à Casa dos Patudos. (AHCP, Colectânea *Questões Políticas e Economicas*, vol 2, 1907, fl. 218, «O “Temps” em Portugal. O sr. Joseph Galtier visita a casa de José Relvas, em Alpiarça», in *O Mundo*, 2 de Novembro de 1907). Ver anexo n. 11.

<sup>34</sup> O mesmo artigo foi transcrito e publicado no jornal “O Dia”. Ver anexo n.º 12.

*catalogo nas mãos, como nas salas dos museus.*” (Chagas, 1910)<sup>35</sup>. No mesmo sentido, José Queiroz faz destaque de algumas colecções e obras de arte que considera mais importantes. Não aplicando o termo “museu”, descreve a casa como se de um se tratasse<sup>36</sup>.

O que referimos demonstra que a Casa dos Patudos, ainda em vida de José Relvas foi comparada a um museu. Consideremos que, só alguns anos após o falecimento de D. Eugénia Relvas<sup>37</sup>, a casa foi preparada para assumir, verdadeiramente, a faceta de museu que, no fundo, sempre lhe foi reconhecida, ainda que não fosse essa a sua função antes 1960<sup>38</sup>.

Quando Relvas decide legar este património à CMA, não o faz com a pretensão de que aí se institua uma casa-museu para exaltação da sua memória, pelo contrário, fá-lo com intenção de criar um espaço de partilha, onde todos possam ter acesso à arte e onde esta seja protagonista e concluímos nós, também, com a intenção de evitar a dispersão das colecções<sup>39</sup>.

Apesar da vontade manifestada por José Relvas, a CPMA, através do conteúdo das visitas e embora estas incidam, grandemente, nas obras de arte expostas, faz, inevitavelmente, referência ao “homem” por detrás do colecionador, bem como à sua família, pois não podemos esquecer o papel político de José Relvas na implantação e durante a I República, bem como a actividade de cavaleiro tauromáquico e de fotógrafo de seu pai, Carlos Relvas, e toda a história da sua malograda descendência, que, invariavelmente, desperta curiosidades junto do público. Assim, a componente da vida privada familiar está presente.

Sendo as colecções sempre reveladoras da personalidade, dos interesses e gostos, das relações pessoais, das vivências e meios financeiros do colecionador, elas demonstram, até determinado ponto, a sua identidade. No caso das colecções da Casa dos

---

<sup>35</sup> Ver anexo n.º 13.

<sup>36</sup> Ver anexo n.º 14.

<sup>37</sup> Facto ocorrido a 30 de Maio de 1951.

<sup>38</sup> Referimos este ano pois foi aquele em que o museu abriu ao público, contudo, tenhamos em consideração que foi no seu testamento de 1929, que José Relvas decidiu o futuro da casa.

<sup>39</sup> António Ponte refere, mesmo, este motivo como uma das razões para a criação de casas-museus, leia-se: “*Pode aceitar-se como justificação para a criação de casas-museu o facto de determinado indivíduo, que tendo reunido ao longo da sua vida uma significativa colecção de objectos, de arte ou mesmo etnográficos, use a figura da casa-museu como forma de preservar o seu acervo intacto.*” (Ponte, 2008, p. 95); ver também (Ponte, 2007, pp. 68-69).

Patudos é-nos revelado um José Relvas que sempre se relacionou com o meio artístico, desenvolvendo um apurado gosto e sentido críticos e de coleccionismo que, aliados ao seu poder económico, lhe permitiram recheiar a sua casa com inúmeras obras de arte, de artistas como Silva Porto, Columbano e Rafael Bordalo Pinheiro, Alfredo Keil, José Malhoa, João Silva, Carlos Haes, entre muitos outros.

As especificidades do espaço físico da casa e a sua relação com o homenageado são duas das condicionantes que determinam a classificação de uma instituição como casa-museu e, por isso, não podemos deixar de abordá-las.

A Casa dos Patudos foi um espaço vivenciado pelo patrono, basta ter em consideração que foi onde José Relvas habitou a maior parte da sua vida, aquelas são as salas que percorreu e onde privou com íntimos. Para além disto, salientamos que estes espaços e o seu recheio permanecem, praticamente, inalterados e, neste sentido, importa perceber como foi feita a adaptação da casa a museu, nos aspectos arquitectónico, das colecções e da segurança, assuntos que trataremos no capítulo 3 deste trabalho.

Atendendo ao que foi referido, se visitarmos, hoje, este museu podemos considerar que, grosso modo, estamos a conhecer a casa em que José Relvas viveu, salvo as alterações que adiante mencionaremos e que foram entendidas como necessárias no processo de adaptação de um espaço privado a um espaço público, mas que não resultam na descaracterização da casa.

Se a Casa dos Patudos é local de vivência, onde se reconhece a ambiência doméstica, e reflexo de uma personalidade histórica, que comporta uma valiosa colecção de arte e encontrando-se muito próxima do seu estado original, é possível posicionarmo-nos em relação à Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça como sendo uma casa-museu.

Se pensarmos no conceito “casa” e o entendermos na sua definição elementar, como uma construção destinada a habitação/ residência, então não temos a menor dúvida de que à Casa dos Patudos corresponde este significado, pois foi construída para esse efeito e não teve outro fim até 1951.

Esta visão simplista da situação poderia levar-nos a afirmar, sem mais delongas, que se trata de uma casa-museu. No entanto, as dúvidas podem surgir quando nos detemos nas propostas que existem para definir este conceito e constatamos que

convergem num critério: a personalidade do homenageado<sup>40</sup>. É aqui que a CPMA se afasta das definições que imperam. Embora José Relvas não tenha tido o objectivo de “*preservação/evocação*” (Martins, 1996, p. 84) da sua memória pessoal, quando permitiu a criação desta unidade, essa referência e exaltação tanto da sua personalidade, como da sua família, acabam por acontecer, por inerência. A equipa de guias<sup>41</sup>, que é quem tem contacto privilegiado com o público, não deixa esquecer o “homem” por detrás da casa e das colecções, tendo, no entanto, consciência de que vai contra o desejo do patrono. Ainda assim, pensamos ser uma “transgressão” aceitável, pois poderia mesmo, ser considerada uma falha não fazer essas referências<sup>42</sup>. A “presença” desta família na casa é-lhe de tal maneira intrínseca que pensamos ser impossível construir um discurso museológico de qualidade sem lhe fazer menção<sup>43</sup>. Da mesma opinião será a mais recente direcção do museu que manifesta a intenção de dar mais espaço à figura de José Relvas no discurso museológico.

Ana Margarida Martins aponta três situações institucionais possíveis, tratando-se, sempre, de uma casa-museu. A primeira, aquela que será a situação ideal, é quando a instituição é designada como casa-museu e o seu modo de organização e funcionamento estão de acordo com o conceito. A segunda situação, que esta autora refere, respeita às casas-museus que, embora não utilizem essa designação, têm uma organização e um funcionamento similar ao daquelas que o utilizam e que, efectivamente, são casas-museus (Martins, 1996, pp. 108-132). Fazemos ressalva de que nem todas as casas-museus que assim se denominam o são, efectivamente. A terceira situação prevê “*instituições, cuja relação entre a memória evocada e os materiais dessa evocação (edifícios e colecções) nuns casos é objectiva, noutro não existe.*” (Martins, 1997, pp.

---

<sup>40</sup> “*Destacamos como elementos distintivos da casa museu: a memória pessoal e os seus aspectos materiais: o edifício e a colecção; um todo indissociável, onde cada elemento estabelece um jogo de relações de influência recíproca. (...) O edifício é aqui encarado como um espaço físico delimitado, onde residiu ou trabalhou o indivíduo ou o conjunto de indivíduos e, que sendo um dos aspectos materiais da memória, confere-lhe o necessário enquadramento físico e possui referências simbólicas aos indivíduos que o utilizaram.*” (Martins, 1997, p. 82).

<sup>41</sup> Terminologia usada na CPMA.

<sup>42</sup> Deixamos a nota, para quem que não conheça o conteúdo destas visitas, de que são feitos apontamentos à história da família, sem que seja desviada a atenção da casa, enquanto estrutura arquitectónica, e das colecções que nela existem.

<sup>43</sup> Para ilustrar este conceito considerem-se as várias obras das colecções que representam elementos desta família, ou que fazem menção aos seus gostos e amizades, tome-se como exemplo disto mesmo o “Retrato de Eugénia Mendes de Loureiro Relvas e seus filhos, Carlos e João Relvas”, “Retrato de Luísa Relvas” ou “Caricatura de José Relvas”, todos da autoria do pintor, e amigo da família, José Malhoa.

108-132). Nos parâmetros, definidos por Ana Martins, reflecte-se a CPMA, pois não possuindo a designação a sua realidade enquadra-se no modelo.

Já anteriormente, em 1993, Sherry Butcher-Youngmans ao distinguir, também, três tipologias de casas-museus, mais uma que compreende um museu onde se combinem anteriores categorias<sup>44</sup> (Ponte, 2007, p. 25), propõe a “*casa-museu estética que expõe colecções privadas de artes decorativas, mobiliário e/ou antiguidades de várias épocas: a casa apenas serve de contentor de exposição de colecções cujos objectos possuem um valor próprio sem relação directa com a história do edifício ou dos seus habitantes, podendo também ser casas com características arquitectónicas particulares que merecem ser visitadas.*” (Moreira, 2006, pp. 19-20). Talvez tenha sido este o sentido que José Relvas desejou que o seu legado seguisse, com a particularidade de que a Casa dos Patudos não seria o mero local de depósito de objectos artísticos, porque neste caso também o edifício tem importância própria e uma relação estreita com as colecções, pois, além de ser uma interessante obra de Raul Lino<sup>45</sup>, foi pensado para ter características que favorecessem o acolhimento e contemplação de obras de arte e foi, por várias vezes, ampliado para que tivesse capacidade para acolher cada vez mais objectos artísticos. Sherry Butcher-Youngmans alerta para situações onde o edifício, tendo ou não relação com a colecção, tenha interesse e valha por si mesmo. Este poderia, também, ser o caso da CPMA, não fosse a ligação entre edifício e colecções<sup>46</sup>.

Ainda que o enfoque esteja nas colecções e na personalidade de José Relvas, o edifício também é um testemunho do passado arquitectónico, e de um modo de vida, representando “*a maneira como alguém viveu*” (Ponte, 2007, p. 5), tendo ganho, em nosso entender, um valor histórico acrescido<sup>47</sup>. Este aspecto não é descurado pela casa-museu, que não deixa passar despercebida a colaboração de Raul Lino.

---

<sup>44</sup> A categorização proposta por Sherry Butcher-Youngmans inclui as Casas-Museus Documentárias, as Casas-Museus Representativas, as Casas-Museus Estéticas e as Casas-Museus que combinam categorias anteriores (Ponte, 2007, p. 25).

<sup>45</sup> Sobre o percurso e a obra deste arquitecto trataremos adiante.

<sup>46</sup> António Ponte, em relação à tipologia proposta por Butcher-Youngmans, classifica a CPMA na primeira tipologia – as Casas-Museu Documentarias, cujo objectivo é “*apresentar a personagem com os objectos e casa, se possível, no lugar original*”, podendo representar uma sociedade de estrato elevado (Ponte, 2007, p. 102).

<sup>47</sup> Por exemplo, uma das salas desta casa, a Galeria Verde, que foi concebida originalmente para a função de galeria que, ao conservar o seu aspecto original mantém vivo o modo expositivo característico do século XIX, que, embora tenha sido edificada posteriormente, foi assim organizada por José Relvas.

Por ter sido palco da vivência de uma família, esta casa é testemunho da esfera íntima e privada daquelas pessoas, despertando um certo sentido de “voyeur” que habita em todos nós. Este é, na nossa opinião, um grande atractivo das casas-museus e o que leva até elas parte do público, não especializado, que as visita, pois “*A casa-museu é assim o teatro da vida (...) de alguém que se transmite pelo seu espaço e pelos objectos que possuiu*” (Ponte, 2007, p. 10).

Esta questão foi cuidadosamente gerida por José Relvas, como se pode compreender através do seguinte exemplo: Carlos, o segundo filho de Relvas, suicidou-se nesta casa, concretamente nos seus aposentos. Sendo este, inevitavelmente, um ponto sensível e gerador de curiosidade nos visitantes, esses espaços permanecem não visitáveis, por imposição testamentária do pai (AHCP, «Testamento Cerrado do Excelentíssimo Senhor José de Mascarenhas Relvas», 1929). Encontramos neste um exemplo claro da intervenção que o patrono pode ter, quando estas unidades são instituídas por si, em vida ou através de testamento.

Tendo em conta a generalidade das definições de casa-museu, verificámos que, em determinadas propostas e em alguns aspectos, a CPMA converge e que noutros não. No entanto relembramos que não está estabelecida uma definição, como sendo válida perante as outras.

Posto isto, entendemos que a CPMA é, realmente, uma casa-museu, sendo que podemos questionar a tipologia a que pertence. António Ponte classifica-a como casa-museu original (Ponte, 2007, p. 108), o que de facto é, se tivermos em conta a realidade da instituição. Se pensarmos que o desejo de José Relvas foi dar destaque às colecções de arte e ao edifício, então seria uma casa-museu estética<sup>48</sup>. Aquilo que, não raras vezes, acontece é que as características de cada tipologia se entrecruzam com as características das restantes, o que dificulta a classificação de uma casa-museu segundo uma categoria, pois, em alguns casos, o museu pode ser classificado em mais do que uma.

António Ponte afirma que “*Certas casas-museu, embora apresentem realidades e espaços domésticos, não passam de museus regionais, ou deviam ser museus de arte, podendo ter o nome do homenageado, uma vez que este teve o mérito de desenvolver uma certa colecção, não devendo, contudo, assumir a denominação de casa-museu*”

---

<sup>48</sup> Segundo a categorização proposta por António Ponte (Ponte, 2007, pp. 108-112).

(Ponte, 2007, p. 7). Esta afirmação poderia não deixar margem para a classificação da CPMA como casa-museu, pois a intenção de José Relvas foi a de apresentar as colecções de arte e nada mais, contudo, a sua casa é o cenário da sua vivência, familiar e quotidiana, e as colecções que constituiu assumem uma inquestionável importância ao nível nacional – estamos, por isso, perante uma casa-museu original<sup>49</sup>.

## **2.2. Casas-Museus em Portugal**

### **2.2.1 Dados Históricos**

Ao revisitarmos o passado da museologia em Portugal, é-nos possível identificar algumas situações ou acontecimentos políticos que actuaram como charneira e a partir dos quais foi criado um maior número de museus. Se analisarmos o panorama geral dos museus portugueses e, depois, especificamente, o das casas-museus, tendo em conta o seu ano de criação, concluímos que os períodos de maior fulgor na instituição destas unidades museológicas coincidem com os períodos de criação de unidades museológicas de outras tipologias.

O panorama museológico português começou a desenvolver-se, ainda, no século XIX mas é após a implantação da República, em 1910, e mais concretamente com a Lei de Separação do Estado e das Igrejas, de 1911, que conhece um verdadeiro primeiro impulso, proporcionado pela integração no Estado, de edifícios e património anteriormente pertencentes à Igreja (Silva, 2002, p. 75). No período de 1910 a 1926, surgem vários museus, entre os quais a Casa de Camilo-Museu, em São Miguel de Seide (Ramos In: Rocha-Trindade, 1993, p. 49).

Se internacionalmente, o impulso criador de casas-museus se sentiu, ainda, no século XIX (Ponte, 2007, p. 125), em Portugal, o primeiro museu desta tipologia surgiu apenas no início da década de vinte, do século seguinte. A casa-museu que referimos é a primeira unidade museológica deste género em Portugal, e mantém-se em funcionamento (Sousa, 2005, p. 18).

---

<sup>49</sup> Segundo a categorização proposta por António Ponte que, também, classifica a CPMA deste modo, como já referimos.

A partir de meados do século XX, estas unidades museológicas proliferaram (Camacho, 2004), o que se enfatiza ainda mais na década de 60, de alguma forma relacionado quer com a crescente crise do regime político, quer, sobretudo, com dinâmicas culturais geradas pelo próprio desenvolvimento da museologia portuguesa. No entanto, é sobretudo depois da mudança política de 1974<sup>50</sup>, e da entrada do país na, então, Comunidade Económica Europeia, em 1985, que se dá o verdadeiro incremento desta tipologia de museus (Ponte, 2007, p. 72), através do acesso a fundos comunitários<sup>51</sup>, que permitiram a renovação e a criação também de outros museus.

Mais recentemente, com a entrada no novo milénio, fruto de uma consciencialização colectiva, surge a vontade “*das comunidades em não permitirem a histórica deslocação dos seus patrimónios para os museus centrais, como aconteceu ao longo dos séculos XIX e XX*” (Silva, 2002, p. 102), o que contribuiu para a criação de museus.

Ao analisarmos as datas de abertura das casas-museus portuguesas, por década, desde os anos vinte, do século passado, até à actualidade e tendo em conta, apenas, as que, ainda hoje, se encontram em funcionamento, confirmam-se os contextos, que atrás referimos, sobre os períodos de maior criação destes museus. Acrescentamos que, para quatro deles, não foi possível apurar o ano em que entraram em funcionamento.

Até ao final dos anos cinquenta, somente três instituições desta natureza foram criadas, uma na década de vinte e outras duas, apenas, na década de cinquenta. A partir da década de sessenta inicia-se, paulatinamente, um incremento destes museus. Nessa década e na seguinte foram criadas sete casas-museus.

Mas é sobretudo, a partir dos anos oitenta, que surge o maior impulso criador, pois só nesta década foram abertas ao público dez unidades museológicas, o que fez dela uma charneira pois, de lá para cá, foram criados trinta e seis dos cinquenta museus

---

<sup>50</sup> “*A Revolução do 25 de Abril de 1974 e, na sua sequência, as profundas transformações políticas, sociais e culturais que foram moldando um país libertado, tiveram, naturalmente, profundo impacto, positivo e transformador, na evolução dos museus portugueses, embora seja também verdade que alguns dos seus mais graves constrangimentos se mantêm, nos dias de hoje, como herança de incipientes políticas, ou ausência delas, impedindo o seu pleno desenvolvimento social e cultural. As marcas da mudança no tecido museológico nacional são, no entanto, muito significativas quer com a renovação de museus herdados, quer com a implantação de novos projectos*” (Silva, 2002, p. 97).

<sup>51</sup> “*Esta área de trabalho, viabilizada, em termos financeiros, pelos Fundos Estruturais da Comunidade Europeia*” (Silva, 2002, p. 97).

que classificamos nesta tipologia. Na década de noventa haviam sido abertas ao público, também, dez casas-museus.

Com a chegada do novo milénio, também, se iniciou um período próspero a este género de museus pois, do ano 2000 até agora, já foram criadas dezasseis casas-museus.

### **2.2.2 Uma Perspectiva do Panorama Português**

Quando decidimos partir para o levantamento, ao nível nacional, das unidades que tivessem na sua designação os termos “casa” ou “casa-museu” usámos, como ponto de partida, a informação resultante do cruzamento que fizemos entre as duas listas a que tivemos acesso: aquela disponibilizada pela Rede Portuguesa de Museus, onde constam cento e sete instituições, e outra pelo DEMHIT, onde são registadas cinquenta e três unidades, ambas datadas de 2010. Foi para nós evidente que a lista resultante desse cruzamento de dados se encontrava desactualizada e incompleta, pois tínhamos conhecimento de unidades museológicas que não estavam aí incluídas, sendo que num caso a abertura do museu é posterior às listagens.

Posto isto, avançámos para um levantamento que contemplou todo o território nacional. Primeiramente, fez-se uma pesquisa, em linha, em todos os sítios dos trezentos e oito municípios. Finda esta primeira pesquisa foram contactadas, telefonicamente, todas as câmaras municipais, a fim de obtermos informação sobre quantas e quais as unidades museológicas existentes no concelho. Como, em alguns casos, se verificou que não eram consideradas as unidades que tivessem uma tutela não municipal, foi necessário recolher informação junto de postos de turismo, Juntas de Freguesia e Direcções Regionais de Cultura.

Feito este levantamento foi-nos possível contabilizar cento e sessenta e cinco unidades museológicas cuja denominação inclui o termo “casa”. A opção por este critério e não pelo de registar apenas instituições designadas por “casa-museu” prende-se, desde logo, por estarmos a dedicar o nosso estudo a um museu que serve de exemplo a esta realidade, ou seja, que apenas inclui a palavra “casa” na sua denominação, tratando-se, efectivamente, de uma casa-museu.

Nesta primeira abordagem foram consideradas, a par das unidades que se encontram em funcionamento, as que se encontram encerradas ou temporariamente

fechadas, aquelas que são, ainda, uma intensão, bem como as que se encontram em fase de projecto ou de instalação. Deparámo-nos, também, com o caso particular da Casa Rural Tradicional, na Chamusca, que foi demolida em 2008.

Para avançarmos com uma proposta de categorização das casas-museus, precedida de uma triagem e respectiva classificação, das unidades museológicas que, mesmo assim chamadas, o não são, foi essencial apurar, para todas elas, os dados necessários para uma avaliação das suas realidades, tais como: o motivo da criação, a missão, os objectivos e a relação com o patrono, bem como o teor das suas colecções.

A informação sobre as diversas instituições foi recolhida nos seus sítios oficiais, em linha, e/ou solicitada e confirmada junto das mesmas, através de contactos telefónicos e visitas que efectuámos a alguns destes museus. Optámos por privilegiar esta metodologia em detrimento de inquéritos, remetidos por correio físico ou electrónico, por nos parecer mais expedita e simples, porque ao termos feito um levantamento de informação o mais completo possível, foi-nos permitido rentabilizar, da melhor forma, os contactos, onde colocámos questões assertivas e concretas, de acordo com os dados que pretendíamos obter e analisar.

Das cento e sessenta e cinco unidades a que fazemos referência, nem todas reúnem as condições necessárias para a sua classificação como museu, sendo, no entanto, espaços e/ou colecções, revestidos de interesse cultural. Verificou-se ser recorrente a falta de um horário de funcionamento, não raras vezes sendo necessária uma marcação prévia da visita<sup>52</sup>, pelo facto de o local não se encontrar regularmente aberto ao público. Ainda assim, não pudemos deixar de considerar todos estes espaços, colecções visitáveis e núcleos museológicos, de maiores ou menores dimensões, com um regular funcionamento mais ou menos assegurado, bem como cumprindo, com maior ou menor eficácia, as funções museológicas decorrentes da sua condição, e que estão previstas na Lei Quadro dos Museus Portugueses (Lei n.º 47/2004, Artigo 7º).

---

<sup>52</sup> A necessidade de marcação prévia verifica-se não só em unidades que se encontram em funcionamento, como acontece na Casa-Museu da Liga de Melhoramentos de Carvalho, como em algumas que estão oficialmente encerradas, mas que mediante marcação é possível realizar a visita ao espaço. Serve de exemplo a Casa-Museu Ferreira de Castro, em Oliveira de Azeméis, que se encontra encerrada por falta de funcionários. Apesar disto, a D. Maria Manuela, antiga funcionária daquele museu, por mais de quarente e cinco anos, está disponível para fazer visitas guiadas à casa, pois conserva uma chave, algo de que a própria Câmara Municipal faz questão; o contacto telefónico que se encontra associado a esta instituição é o contacto particular da D. Manuela, que recebe os visitantes de acordo com a sua disponibilidade pessoal. Parece-nos que esta situação foi uma forma que a Câmara Municipal encontrou de manter o espaço visitável, sem ter encargos acrescidos.

Primeiro porque sabemos que em muitos dos casos a situação financeira que enfrentam e os consequentes recursos humanos de que dispõem não lhes permite, ou já não lhes permite, assegurar devidamente essas funções e, também, porque embora não preenchendo todos os requisitos constantes da definição de museu não deixam de ser espaços que disponibilizam e viabilizam a fruição pública das colecções que encerram. Aqui se incluem e contabilizam casas particulares, cujos proprietários, mediante solicitação prévia, abrem as portas ao público e oferecem visitas guiadas, como havíamos referido e de que é exemplo a Casa Teixeira de Pascoaes, em Amarante.

Depois do trabalho de recolha e organização de dados relativos às cento e sessenta e cinco instituições foi possível desenhar uma nova lista, onde as unidades museológicas são dispostas por distrito e concelho, organizados no sentido de Norte para Sul<sup>53</sup> e a partir da qual trabalharemos para um tratamento e análise de dados.

Apresentamos, seguidamente, em cinco tabelas organizadas de acordo com a sua situação, as unidades que não se encontram em funcionamento:

<b>Unidade Demolida</b>		<b>Tutela</b>
112	Casa Rural Tradicional	Câmara Municipal da Chamusca
		<b>1</b>

<b>Unidades Encerradas</b>		<b>Tutela</b>
10	Casa de Arnal	Instituto da Conservação da Natureza e da Biodiversidade
39	Casa-Museu Ferreira de Castro	Câmara Municipal de Oliveira de Azeméis
50	Casa-Museu Almeida Moreira <sup>54</sup>	Câmara Municipal de Viseu
62	Casa-Museu Alice Sande	Câmara Municipal de Góis
67	Casa-Museu de Penacova - Casa da Freira	Sociedade de Propaganda e Progresso de Penacova
100	Casa-Museu Manuel Mendes <sup>55</sup>	DGPC - Museu do Chiado
101	Casa-Museu Mestre João da Silva	Sociedade Nacional de Belas Artes
121	Casa-Memória Lopes-Graça	Câmara Municipal de Tomar
123	Casa-Memorial Humberto Delgado	Associação do Património Histórico e Natural da Região de Riachos
144	Museu Casa Rosa	Maria de Jesus Marques
145	Casa-Museu de Pechão	Junta de Freguesia de Pechão
150	Casa-Museu do Monte da Guerreira	a)

<sup>53</sup> Consultar lista no anexo n.º 15.

<sup>54</sup> De momento, na Casa-Museu Almeida Moreira, que é agora tutelada, directamente, pela Câmara Municipal de Viseu, está a ser implementado um novo projecto de musealização e, por esse motivo, a instituição encontra-se encerrada e ainda sem data marcada para a reabertura, embora as previsões apontem para que seja, ainda, durante este ano.

<sup>55</sup> A Casa-Museu Manuel Mendes nunca abriu ao público, no entanto, dado que existe formalmente, não poderíamos deixar de considerá-la no nosso levantamento. A este respeito veja-se (DL 355/77).

154	Casa Típica - Museu Dr. Marcelino Moules	Associação Cultural das Cinco Ribeiras
161	Casa das Debulhadoras	Direcção Regional da Cultura dos Açores
<b>14</b>		

a) Não foi possível apurar informação

<b>Unidades em Intenção<sup>56</sup></b>		<b>Tutela</b>
103	Casa-Museu Eça de Queiroz	Câmara Municipal de Lisboa
122	Casa-Museu Maria de Lourdes Mello e Castro	Câmara Municipal de Tomar
125	Casa-Museu Eugénio de Almeida	Fundação Eugénio de Almeida
<b>3</b>		

<b>Unidades em Projecto<sup>57</sup></b>		<b>Tutela</b>
4	Casa-Museu da Cooperativa "Aliança Artesanal"	Câmara Municipal de Vila Verde
49	Casa dos Senas	Câmara Municipal de Nelas
66	Casas-Museu Tony Carreira	Câmara Municipal de Pampilhosa da Serra
69	Casa-Museu Padre António de Andrade	Câmara Municipal de Oleiros
77	Casa-Museu Pires de Campos	Câmara Municipal de Idanha-a-Nova
114	Casa-Memória Camões	Associação da Casa Memorial de Camões
131	Casa da Música – Museu Jorge Peixinho	Câmara Municipal do Montijo
138	Casa-Museu Fialho de Almeida	Câmara Municipal de Cuba
<b>8</b>		

<b>Unidades em Instalação<sup>58</sup></b>		<b>Tutela</b>
63	Casa-Museu Carlos Reis	Câmara Municipal da Lousã
79	Casa-Museu Vieira Natividade	DGPC – Mosteiro de Alcobaça
82	Casa-Museu Leopoldo de Almeida	Câmara Municipal das Caldas da Rainha
89	Casa-Museu Mário Botas	Fundação da Casa-Museu Mário Botas
<b>4</b>		

São trinta as unidades que, por diversas razões<sup>59</sup>, se encontram encerradas ou que ainda não abriram a público e que daqui por diante deixaremos de considerar para o nosso estudo. Das cento e trinta e cinco restantes, duas são casas particulares visitáveis, ou seja, são casas onde ainda residem familiares ou descendentes dos homenageados,

<sup>56</sup> Unidades cuja criação não passa de uma mera intenção por parte daquela que seria a tutela.

<sup>57</sup> Unidades que já se encontram em fase de projecto de musealização, não tendo sido, ainda, instaladas.

<sup>58</sup> Unidades que já se encontram a ser instaladas, mas que, ainda, não estão prontas para abrir ao público.

<sup>59</sup> Para justificar o encerramento de unidades ou o facto de ainda não terem aberto ao público foram apontadas razões que se prendem com a escassez de recursos financeiros, como a falta de funcionários ou de obras de conservação e/ou adaptação dos espaços.

mas que podem ser visitadas, se solicitado junto dos proprietários. Nesta situação estão a Casa-Memória do Escritor Tomaz de Figueiredo e a Casa Teixeira de Pascoaes, que vamos contabilizar, pois, também, tomámos a opção de incluir unidades museológicas que não oferecem um regular funcionamento, como anteriormente referimos e justificámos.

Partindo destas cento e trinta e cinco Casas, fizemos uma tipificação das mesmas, a fim de apurar quais são, realmente, casas-museus e em que categoria se inserem. Para as que considerámos pertencerem a outra tipologia, definimos géneros de museus e procedemos à sua classificação:

<b>Museus de Etnografia</b>		<b>Tutela</b>
17	Museu da Casa do Assento	Câmara Municipal de Felgueiras
20	Casa do Mar e Tanques Romanos	Câmara Municipal de Matosinhos
21	Casa-Museu Mártir São Sebastião	Comissão Administrativa de Mártir São Sebastião
34	Casa-Museu João Tomás Nunes	Instituição João Tomás Nunes
46	Casa do Aldeão	Fundação Aquilino Ribeiro
48	Casa-Museu de Alvite	Associação
51	Casa da Lavoura e Oficina do Linho	Câmara Municipal de Viseu
53	Casa-Museu do Jarmelo	Associação Cultural e Desportiva do Jarmelo
54	Casa-Museu José Antunes Pissarra (ou Casa-Museu da Arrifana)	Junta de Freguesia da Arrifana
61	Casa do Ferreiro	Junta de Freguesia de Alvares
65	Casa-Museu da Liga de Melhoramentos de Carvalho	Liga de Melhoramentos de Carvalho
68	Casa-Museu do Rancho Folclórico do Juncal do Campo	Rancho Folclórico do Juncal do Campo
71	Casa-Museu de São Jorge da Beira	Junta de Freguesia de São Jorge da Beira
80	Casa da Malta - Museu Nacional do Vinho	Instituto da Vinha e do Vinho
81	Casa da Madalena - Museu Etnográfico da Alta Estremadura	Rancho Folclórico Rosas do Lena
88	Casa-Museu do Pescador	Manuel Águeda Limpinho
105	Museu Rural Agrícola - Casa do Oeste	Fundação João XXIII/ Casa do Oeste
107	Casa-Museu Joaquim Ferreira	Grupo Cultural Recreativo e Desportivo de Belas
116	Casa-Museu de Aljustrel	Santuário de Fátima
134	Casa Agrícola José Mota Cortes	Maria Domingas Cortes
153	Casa de Derreter Baleias das Lajes	Câmara Municipal de Lajes das Flores
155	Casa do Pescador	Junta de Freguesia de Água de Pau
157	Casa "Carpintaria Antiga"	Centro Social e Paroquial da Ribeira Chã

<b>Museus de Arte</b>		<b>Tutela</b>
11	Museu da Fundação da Casa de Mateus	Fundação da Casa de Mateus
23	Casa-Museu Guerra Junqueiro	Câmara Municipal do Porto
27	Casa-Oficina António Carneiro	Câmara Municipal do Porto
41	Casa-Museu da Ordem Terceira de São Francisco	Ordem Terceira de Francisco de Assis de Ovar
45	Casa-Museu Maria da Fontinha	Arménio de Vasconcelos
55	Casa-Museu Helena e António Seixas	Câmara Municipal de Pinhel
58	Casa-Museu Bissaya Barreto	Fundação Bissaya Barreto
64	Casa-Museu D. Maria Emília Vasconcelos Cabral	Casa-Museu D. Maria Emília Vasconcelos Cabral
74	Museu dos Embutidos - Museu Casa de Arte António Santos Pinto	Santa Casa da Misericórdia de Alpedrinha
91	Casa-Museu Comendador Manuel Nunes Corrêa	Santa Casa da Misericórdia de Pedrogão Grande
94	Casa das Histórias Paula Rego	Fundação Paula Rego
104	Casa-Museu José Pedro	Câmara Municipal de Loures
111	Casa-Museu Justino João	Câmara Municipal de Benavente
119	Museu Municipal de Santarém - Casa-Museu Anselmo Braamcamp Freire	Câmara Municipal de Santarém
136	Casa-Museu Manuel Ribeiro de Pavia	Câmara Municipal de Mora
137	Museu Jorge Vieira - Casa das Artes	Câmara Municipal de Beja
		<b>16</b>

<b>Museus de Empresa</b>		<b>Tutela</b>
32	Museu Casa Ramos Pinto	Casa Ramos Pinto
83	Casa-Museu São Rafael	Faianças Artísticas Bordalo Pinheiro, Lda.
129	Casa-Museu de José Maria da Fonseca	José Maria da Fonseca, S.A.
		<b>3</b>

<b>Museus de Personalidade</b>		<b>Tutela</b>
19	Casa-Museu Abel Salazar	Universidade do Porto
60	Casa-Museu Fernando Namora	Câmara Municipal de Condeixa-a-Nova
92	Casa-Museu Palmira Bastos	Junta de Freguesia da Aldeia da Gavinha
108	Casa-Museu Mário Coelho	Mário Coelho
133	Casa Bocage	Câmara Municipal de Setúbal
135	Museu de Sines - Casa Vasco da Gama	Câmara Municipal de Sines
143	Casa-Museu José Manuel Rosado	Junta de Freguesia de São Sebastião
165	Casa-Museu Dr. Horácio Bento de Gouveia	Américo de Miranda Soares
		<b>8</b>

<b>Museus de História</b>		<b>Tutela</b>
12	Casa da Cadeia	Câmara Municipal de Freixo de Espada à Cinta
87	Casa-Museu 18 de Janeiro de 1934	Câmara Municipal da Marinha Grande
164	Casa Colombo - Museu do Porto Santo	Direcção Regional dos Assuntos Culturais da Madeira
		<b>3</b>

<b>Centros Culturais, de Estudos ou Documentação</b>		<b>Tutela</b>
6	Casa-Museu Adelino Ângelo	Câmara Municipal de Vieira do Minho
9	Casa-Museu Maurício Penha	Fundação da Casa-Museu Maurício Penha
85	Casa-Museu João Soares	Fundação Mário Soares
93	Casa Roque Gameiro	Câmara Municipal da Amadora
96	Casa Fernando Pessoa	Câmara Municipal de Lisboa
130	Museu Municipal - Casa Mora	Câmara Municipal do Montijo
147	Casa Manuel Teixeira Gomes	Câmara Municipal de Portimão
158	Casa-Museu Armando Cortes Rodrigues	Direcção Regional da Cultura dos Açores
		<b>8</b>

<b>Museus Especializados</b>		<b>Tutela</b>
14	Casa do Careto	Associação Grupo de Caretos de Podence
18	Museu Mineiro de São Pedro da Cova – Casa da Malta	Junta de Freguesia de São Pedro da Cova
28	Casa-Atelier Marques da Silva	Fundação Marques da Silva
30	Casa do Barco	Câmara Municipal de Vila do Conde
75	Casa-Museu da Música de Alpedrinha	Liga dos Amigos de Alpedrinha
84	Casa do Tempo	Câmara Municipal de Castanheira de Pêra
95	Museu da Música Portuguesa - Casa Verdades de Faria	Câmara Municipal de Cascais
115	Casa-Estúdio Carlos Relvas	Câmara Municipal da Golegã
141	Casa-Museu do Acordeão	Câmara Municipal de Albufeira
160	Casa do Arcano	Câmara Municipal de Ribeira Grande
		<b>10</b>

<b>Museus de Arqueologia</b>		<b>Tutela</b>
3	Casa dos Nichos	Câmara Municipal de Viana do Castelo
140	Museu da Casa do Arco	Câmara Municipal da Vidigueira
		<b>2</b>

<b>Pluridisciplinares</b>		<b>Tutela</b>
5	Casa da Botica	Câmara Municipal de Póvoa de Lanhoso
22	Casa do Infante - Núcleo Museológico	Câmara Municipal do Porto
40	Casa-Museu Regional de Oliveira de Azeméis	Associação de Defesa e Conhecimento do Património Cultural Oliveirense
42	Museu Júlio Dinis - Uma Casa Ovarense	Câmara Municipal de Ovar
57	Museu da Casa Grande de Freixo de Numão	Associação Cultural, Desportiva e Recreativa de Freixo de Numão
70	Casa-Museu de Ferro	Junta de Freguesia de Ferro
90	Casa do Arco da Cadeia – Abílio Mattos e Silva e Maria José Salavisa	Câmara Municipal de Óbidos
109	Museu de Alhandra - Casa Dr. Sousa Martins	Câmara Municipal de Vila Franca de Xira

132	Casa do Corpo Santo - Museu do Barroco	Câmara Municipal de Setúbal
148	Casa da Cultura António Bentes - Museu do Trajo de São Brás de Alportel	Santa Casa da Misericórdia de São Brás de Alportel
159	Casa Vitorino Nemésio	Câmara Municipal da Praia da Vitória
		<b>11</b>

Unidade por Classificar		Tutela
151	Casa Cultural do Grupo Folclórico das Doze Ribeiras	Grupo Folclórico das Doze Ribeiras
		<b>1</b>

De acordo com os critérios que estabelecemos, considerámos não cumprirem os requisitos para serem classificadas como casas-museus oitenta e quatro unidades museológicas. A estas soma-se uma outra, para a qual não foi possível apurar informação que permitisse proceder à sua categorização. Assim, do total de cento e trinta e cinco instituições, oitenta e cinco não puderam ser classificadas em nenhuma das tipologias de casas-museus, correspondendo a uma percentagem de 63 %.

Depois de classificados os museus de outros géneros, avançamos, agora, para a categorização daquelas cinquenta unidades que, realmente, são casas-museus:

Casas-Museus Originais		Tutela
1	Casa-Memória do Escritor Tomaz de Figueiredo	Maria Antónia de Figueiredo dos Santos Loureiro
15	Casa Teixeira de Pascoaes	Maria Amélia Teixeira de Vasconcellos
24	Casa-Museu Fernando de Castro	DGPC - Museu Nacional Soares dos Reis
25	Casa-Museu Eng. António Almeida	Fundação Eng. António Almeida
29	Casa-Museu José Régio (VC)	Câmara Municipal de Vila do Conde
31	Casa-Museu Teixeira Lopes/ Galerias Diogo de Macedo	GaiaNima - Equipamentos Municipais
35	Casa-Museu Egas Moniz	Câmara Municipal de Estarreja
36	Casa-Museu Marieta Solheiro Madureira	Fundação Solheiro Madureira
44	Casa-Museu Manuel Luciano Silva	Associação Dr. Manuel Luciano da Silva
59	Casa-Museu Miguel Torga	Câmara Municipal de Coimbra
86	Casa-Museu Afonso Lopes Vieira	Câmara Municipal da Marinha Grande
97	Casa-Museu Amália Rodrigues	Fundação Amália Rodrigues
99	Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves	DGPC
102	Casa-Museu João de Deus (Lx)	Associação Jardins Escola João de Deus
106	Casa-Museu Leal da Câmara	Câmara Municipal de Sintra
110	Casa dos Patudos - Museu de Alpiarça	Câmara Municipal de Alpiarça

120	Casa-Museu Passos Canavarro	Fundação Passos Canavarro - Arte, Ciência e Democracia
127	Casa-Museu José Régio (P)	Câmara Municipal de Portalegre
128	Casa-Museu Alfredo da Silva	Baía do Tejo - Parques Empresariais
142	Casa-Museu Pintor José Cercas	Câmara Municipal de Aljezur
146	Casa-Museu Dr. José Fernandes Mascarenhas	Santa Casa da Misericórdia de Moncarapacho
152	Casa-Museu Francisco Ernesto de Oliveira Martins	Francisco Ernesto de Oliveira Martins
163	Casa-Museu Frederico de Freitas	Direcção Regional dos Assuntos Culturais da Madeira
		<b>23</b>

<b>Casas-Museus Reconstituídas</b>		<b>Tutela</b>
7	Casa de Camilo - Museu	Câmara Municipal de Vila Nova de Famalicão
16	Museu da Casa de Tormes	Fundação Eça de Queiroz
47	Casa-Museu Biblioteca da Fundação Aquilino Ribeiro	Fundação Aquilino Ribeiro
113	Casa-Museu Vasco Lima Couto	José Ramôa Ferreira
149	Casa-Museu João de Deus (SBM)	Câmara Municipal de Silves
		<b>5</b>

<b>Casas-Museus Estéticas</b>		<b>Tutela</b>
8	Casa-Museu Soledade Malvar	Câmara Municipal de Vila Nova de Famalicão
98	Casa-Museu da Fundação Medeiros e Almeida	Fundação Medeiros e Almeida
124	Casa-Museu Padre Belo	Santa Casa da Misericórdia do Crato
		<b>3</b>

<b>Casas-Museus de Época</b>		<b>Tutela</b>
2	Casa-Museu de Monção	Universidade do Minho
26	Casa-Museu Marta Ortigão Sampaio	Câmara Municipal do Porto
		<b>2</b>

<b>Casas-Museus Etnográficas</b>		<b>Tutela</b>
13	Museu Regional - Casa Junqueiro	Associação de Estudo, Defesa e Promoção do Património
33	Casa-Museu Cancioneiro de Águeda	Cancioneiro de Águeda
37	Casa Gafanha - Museu Municipal	Câmara Municipal de Ílhavo
38	Casa-Museu Custódio Prato	Rancho Folclórico "Os Camponeses da Beira Ria"
43	Casa-Museu Gandaresa	Câmara Municipal de Vagos
52	Casa do Mundo Rural de Prados	Câmara Municipal de Celorico da Beira
56	Casa-Museu Alvoco da Serra	Liga dos Amigos da Freguesia de Alvoco da Serra

72	Casa-Museu do Paúl	Casa do Povo do Paúl
73	Casa-Museu do Castelejo	Junta de Freguesia de Castelejo
76	Museu Etnográfico/Casas Etnográficas de Penha Garcia	Câmara Municipal de Idanha-a-Nova
78	Casa da Cultura Maria Sala	Associação Recreativa e Cultural de Vale do Souto
117	Casa Tradicional de Glória do Ribatejo - Museu Etnográfico	Associação para a Defesa do Património Etnográfico e Cultural de Glória do Ribatejo
118	Casa Típica Avieira - Museu Escaroupim	Câmara Municipal de Salvaterra de Magos
126	Casa-Museu de Alpalhão	Junta de Freguesia de Alpalhão
139	Casa do Mineiro - Centro de Documentação	Câmara Municipal de Mértola
156	Casa-Museu de Maria dos Anjos Melo	Centro Social e Paroquial da Ribeira Chã
162	Casa-Museu Pimentel de Mesquita	Direcção Regional da Cultura dos Açores
		<b>17</b>

Como se pode verificar, as unidades que classificámos como sendo casas-museus, independentemente da sua categoria, correspondem a 37% do total<sup>60</sup>, o que deixa claro o quanto este conceito é usado sem critérios e de forma abusiva, o que permite que associadas a este termo surjam unidades com realidades absolutamente distintas.

Existem também unidades que, mesmo não incluindo na sua designação o termo “casa”, se encontram instaladas no espaço físico de vivência do homenageado, o que não faz delas, apenas por isso, casas-museus. É exemplo o Museu Nogueira da Silva que se encontra instalado na casa onde este viveu, contudo o enfoque é totalmente colocado nas colecções artísticas e a orgânica da casa não foi mantida, pelo que o consideramos um Museu de Arte, e assim o faríamos, ainda que incluísse na sua designação “casa-museu”. Se nesta unidade museológica tivesse sido mantida uma organização doméstica, mas se o seu objectivo fosse, como é, a divulgação das colecções artísticas, considerá-la-íamos uma casa-museu estética, tipologia que dá relevo às colecções e não ao patrono.

<sup>60</sup> Fazemos a ressalva de que este valor pode ter sido influenciado por aqui estarmos a incluir as instituições que apenas incluem o termo “casa”, mas não poderíamos deixar de fê-lo, desde logo porque a CPMA ficaria excluída.

### **2.3 Roteiros de Museus nas Casas-Museus Portuguesas**

Tendo como ponto de partida as cinquenta instituições que classificámos como casas-museus, procedemos a um levantamento com a finalidade de aferir quais as que disponham de uma publicação com as características de um roteiro, independentemente da designação que esse documento museográfico tivesse recebido.

Os dados que obtivemos foram conseguidos através do contacto directo com as instituições, quer através de telefonemas efectuados ou de visitas realizadas e, também, das consultas feitas a essas edições.

Infelizmente, apesar dos esforços empreendidos, não foi possível apurar dados para dezasseis dessas unidades, tanto pela impossibilidade com que nos defrontámos de estabelecer o contacto, como por não nos ter sido facultada a informação solicitada, por desconhecimento da parte de quem nos atendeu ou recebeu. Em relação a estas unidades acrescentamos que quinze são casas-museus etnográficas e uma é casa-museu original.

Dos trinta e quatro museus para os quais foi possível apurar informação, tomámos conhecimento de que vinte e sete não possuem este tipo de publicação. Considerando as tutelas destes museus, quinze são privados e doze públicos, pelo que concluímos não ser este um factor significativo para poder servir de justificação ao elevado número, como à partida se poderia pensar, tendo em conta os recursos financeiros disponíveis que são, de facto, variáveis entre unidades públicas e privadas.

Assim, apenas sete casas-museus para as quais obtivemos informação têm roteiro ao dispor do visitante, sendo elas seis casas-museus originais e uma casa-museu estética.

Considerando apenas o universo das casas-museus de que conseguimos informação, apenas 21% tem roteiro, em contraponto com os 79% que não tem, sendo este último número demasiado elevado e que nos faz concluir que, pelo menos neste tipo de museus, não é feito um verdadeiro investimento neste tipo de materiais. Se, por um lado, desconhecemos as razões efectivas que conduzem a esta situação, por outro podemos apontar algumas, com base nos conhecimentos que temos destas instituições. As razões por detrás deste cenário podem estar afectas à falta de recursos financeiros para levar a cabo um projecto com estas características, a falta de recursos humanos, que é uma consequência directa da primeira, e muitas vezes a própria dimensão cultural

da instituição e das próprias colecções, que nem sempre justificam ou têm fundamento para um investimento deste nível.

Na tabela que se segue, encontram-se as casas-museus que possuem roteiro:

<b>Casas-Museus com roteiro</b>		<b>Categoria</b>
29	Casa-Museu José Régio (VC)	Casa-Museu Original
36	Casa-Museu Marieta Solheiro Madureira	Casa-Museu Original
86	Casa-Museu Afonso Lopes Vieira	Casa-Museu Original
98	Casa-Museu da Fundação Medeiros e Almeida	Casa-Museu Estética
99	Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves	Casa-Museu Original
106	Casa-Museu Leal da Câmara	Casa-Museu Original
152	Casa-Museu Francisco Ernesto de Oliveira Martins	Casa-Museu Original
		<b>7</b>

### 2.3.1 Roteiros de Museus nas Casas-Museus Originais Portuguesas

No que respeita às casas-museus originais, apenas para a Casa-Museu Frederico de Freitas, no Funchal, não conseguimos apurar dados sobre se dispõe ou não deste género de publicação, pois apesar do contacto que fizemos com a instituição, não nos foi facultada essa informação.

Das restantes vinte e duas unidades, dezasseis não possuem roteiro, restando apenas seis que têm ao dispor este material.

Na tabela que se segue apresentam-se dados sobre os roteiros dessas casas-museus:

<b>Casas-Museus Originais com roteiro</b>				
<b>Instituição</b>	<b>Entidade responsável pela edição</b>	<b>Ano</b>	<b>Designação</b>	
29	Casa-Museu José Régio (VC)	Câmara Municipal de Vila do Conde	2006	Nome da instituição
36	Casa-Museu Marieta Solheiro Madureira	Fundação Solheiro Madureira	1992	Catálogo-guia ilustrado
86	Casa-Museu Afonso Lopes Vieira	Câmara Municipal da Marinha Grande	2010	Designação própria <sup>61</sup>
99	Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves	Instituto Português de Museus/Casa-Museu Anastácio Gonçalves	2002	Roteiro
106	Casa-Museu Leal da Câmara	Câmara Municipal de Sintra, apoiada pela RPM	2006	Roteiro
152	Casa-Museu Francisco Ernesto de Oliveira Martins	Secretaria Regional da Educação e Cultura/ Direcção Regional dos Assuntos Culturais dos Açores	1989	Nome da instituição
				<b>6</b>

<sup>61</sup>Nobre, Cristina e Magalhães, Fernando (2010). *Onde a Terra se Acaba e o Mar Começa/ Casa-Museu Afonso Lopes Vieira, Lugar Literário*. Marinha Grande: Câmara Municipal da Marinha Grande.

Considerando as vinte e duas casas-museus originais para as quais obtivemos informação, num total de vinte e três, apenas 27% dispõem de roteiro, o que, uma vez mais, nos parece um número bastante baixo.

Destas vinte e duas instituições onze têm tutela privada<sup>62</sup> e onze têm tutela pública<sup>63</sup>, pelo que, uma vez mais, não é este factor que nos permite identificar uma razão para o baixo teor de publicação de roteiros.

Da análise destes dados concluímos que é feito pouco investimento nestas publicações. Sendo que, genericamente, a missão de um museu é preservar e estudar o seu acervo e o objectivo maior é fazer a sua divulgação, o roteiro é uma peça fundamental para cumprimento desses propósitos. A sua não existência é, além da demissão dessas funções, uma perda de oportunidade de estudar as colecções e de exponenciar a sua divulgação.

---

<sup>62</sup> Destas, três são tuteladas por particulares, quatro por fundações, duas por associações, uma por uma empresa e outra por uma Santa Casa da Misericórdia.

<sup>63</sup> Destas, duas são tuteladas pela DGPC, oito por Câmaras Municipais e uma por uma empresa municipal.



### **3. A CASA DOS PATUDOS – MUSEU DE ALPIARÇA E A FIGURA DE JOSÉ DE MACARENHAS RELVAS**

Neste capítulo fazemos uma caracterização geral da Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça e do seu percurso enquanto museu, analisando as várias transformações que o edifício foi sofrendo, quer por iniciativa do seu proprietário, quer depois de ter sido musealizado. Por fim, abordamos a figura de José Relvas, nas suas facetas de homem e de colecionador. Estes textos pretendem constituir uma base para a elaboração, do roteiro, nas partes que lhes correspondem.

Para a abordagem destes aspectos podemos apoiar-nos em duas obras de referência: o catálogo da exposição realizada na Assembleia da República (Serra, Estrela & Borges, 2008) e a fotobiografia que resultou da investigação académica de José Raimundo Noras (Noras, 2009). A considerar são os sete catálogos de exposições organizadas entre 2000 e 2006, dois dirigidos por Nuno Saldanha e cinco por José Falcão.

Além destas duas obras, estão disponíveis fontes que considerámos deverem ser privilegiadas, por serem originais, e não terem sido sujeitas a interpretações. Entre estas encontram-se as *Memórias Políticas* (Relvas, 1977 e 1978) e vários documentos do Arquivo Histórico da Casa dos Patudos, nomeadamente correspondência, desenhos arquitectónicos e fotografias, que utilizaremos para estabelecer o que terão sido as várias campanhas de obras e respectivas alterações ocorridas na residência de José Relvas e, fundamentalmente, conhecer a sua actividade de colecionador de arte. Por se turno, a correspondência e as *Memórias Políticas* (Relvas, 1977 e 1978) foram cruciais para compreender a figura de José Relvas, quer na esfera íntima e privada, quer na pública, como político, por exemplo.

### 3.1 A Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça: dados históricos e caracterização geral do museu

#### 3.1.1 Dados Históricos

A CPMA foi o espaço de vivência de uma personalidade incontornável na transição entre os séculos XIX e XX portugueses e encontra-se, em grande medida, preservada de acordo com o seu estado original.

Foi nesta casa que José Relvas viveu grande parte da sua vida, com a família, e nela veio a falecer. Este aspecto gera uma relação directa entre o espaço e o homem, pois o imóvel e o seu recheio espelham a sua personalidade, relações pessoais, modo de vida e estatuto social. O espaço musealizado adquiriu novas valências, tendo-se tornado uma casa-museu visitável. Nesta instituição realizam-se, entre outros eventos, exposições temporárias, “ateliers”, cursos temáticos, conferências e concertos de música clássica.

Vejamos qual foi o percurso da Casa dos Patudos até se tornar na Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça.

José de Mascarenhas Relvas, em 1882 e ainda com apenas vinte e três anos, assume a responsabilidade da administração das propriedades da família, entre as quais se incluía a Quinta dos Patudos, em Alpiarça, pois o estado de saúde de seu pai fizera-o abandonar essas funções, em 1876<sup>64</sup>, daí que no período que decorrido entre 1876 e 1882, as propriedades tivessem sucessivos administradores.

Anos depois, em 1887, após o falecimento da sua mãe, Margarida Relvas e Campos, José Relvas herda a Quinta dos Patudos<sup>65</sup>, onde vai habitar até ao seu falecimento, em 31 de Outubro de 1929.

---

<sup>64</sup> Pode ler-se entre os escritos de José Relvas: “*atendendo muito a que o estado precário da saúde de meu Pae lhe não permita voltar à vida activa da administração da sua fortuna, que abandonara em 1876*” (AHCP, «Memórias da Administração, 1882-92»).

<sup>65</sup> Escreveu José Relvas: “*Houve grande dificuldade para levar a efeito a partilha porque nenhum dos interessados quis manifestar o desejo de ficar com uma, ou outra propriedade, tendo sido necessario fazer diferentes projectos de partilha para os submeter a apreciação de todos. Havendo por fim um acordo feito por iniciativa do Dr. Manoel Moreira Feyo advogado e representante de todos na partilha, acordo pelo qual foram assim distribuidas as propriedades do monte: as herdades da Cunheira e Sepilheira para meu Pae, as herdades de Aravia e Caliço para minha irmã Margarida, a Quinta da Barroca, Casal da Coutada e da Igreja e Carrapo para minha irmã Clementina e a quinta dos Patudos*”

Em Maio desse mesmo ano, José Relvas, por via do seu testamento, lega parte do património que possui – quinta, casa e respectivo recheio artístico, bem como arquivo e biblioteca – à CMA, deixando a esposa, D. Eugénia Relvas como usufrutuária.

José Relvas prevê que, depois da morte de D. Eugénia, o que aconteceu em Maio de 1951, sejam criadas, na casa, condições para que esta se torne visitável. Numa carta datada de 1926, que Relvas escreveu ao escultor João Silva, à época em Paris, manifestando o seu interesse em adquirir a escultura “O Campino”<sup>66</sup>, pode ler-se: “*na hypotese de que elle não seja vendido até ao fim da Exposição, permitto-me, pelo sincero desejo que teria em possui-lo, e collocal-o onde elle porventura venha a pertencer a uma instituição publica, dirigir-me a V. Exa para que muito á vontade me diga se estaria disposto a cedel-o em condições, que fossem compatíveis com o que actualmente destino á aquisição d’uma obra d’um mestre portuguez. Só á vista eu poderia explicar como tenho para esse fim reservados nove mil francos*” (AHCP, «Cópia de carta de José Relvas para João da Silva», 14 de Abril de 1926).

Na origem desta decisão podem estar várias motivações, tais como o facto de não ter herdeiros directos, pois nenhum dos filhos lhe sobreviveu, e querer que a sua colecção permanecesse coesa e apreciada por outros<sup>67</sup>. Desta intenção de José Relvas determina-se directamente a missão do museu, mesmo não estando ainda, oficialmente, estabelecida.

Após o falecimento de D. Eugénia Relvas, inicia-se um conflito judicial, que se arrastou até 1957, entre Augusto Lopes Joly<sup>68</sup>, administrador da Quinta, e algumas das

---

*para mim. Tempo antes da partilha disse-lhe meu Cunhado Alberto Novaes, que, falando com meu Pae sobre o destino daquelas propriedades, por assim diser tinham combinado que me caberia a quinta dos Patudos. É este um dos factos aparentemente insignificantes estabelecido que não fui eu que escolheu para mim esta propriedade.*” (AHCP, «Memórias da Administração, 1882-92»).

<sup>66</sup> A peça encontra-se exposta na secretária ocupada por José Relvas, na Biblioteca.

<sup>67</sup> António Ponte aponta cinco motivações que podem originar a instituição de unidades museológicas desta tipologia: a glorificação de uma personalidade; a perpetuação de determinada realidade; o desejo da indivisibilidade da colecção e que permaneça ligada ao espaço doméstico; ser um testemunho do passado ou ser um meio de influenciar e impor um modelo cultural (2007, p. 18-21). De acordo com o que este autor estabelece, o motivo que mais condiz com a realidade da CPMA é o terceiro, onde a ênfase é colocada no desejo de que a colecção permaneça reunida e de que os objectos não sejam dissociados da esfera doméstica.

<sup>68</sup> Apenas nos foi possível apurar, sobre Augusto Lopes Joly, que fez a doação de três peças, em 1954, ao Museu do Caramulo: par de potes oitavados, dos princípios do século XVIII (N.º de Inventário FAL 115 e 116) e um tapete de Arraiolos, do século XVII (N.º de Inventário FAL 117). Recebemos, também, a

quatro sobrinhas do casal. Estes vêm contestar o testamento e reclamar para si a herança da família Relvas. O primeiro apresenta-se como herdeiro de D. Eugénia e como credor, cujos créditos ascendiam ao valor da Quinta dos Patudos, que se vieram provar serem falsos, para que esta lhe fosse entregue como pagamento.

A CMA, tomando conhecimento de que Augusto Lopes Joly estava a retirar objectos da Casa dos Patudos, accionou os meios legais e interpôs-lhe um processo, no decurso do qual o tribunal toma a decisão de encerrar a casa, inclusivamente lacrando portas, nas quais ficaram visíveis resíduos de lacre, apenas removidos aquando da última campanha de obras de conservação.

Desabitada e sem qualquer utilização desde 1951, a casa permaneceu completamente encerrada e lacrada ao longo de vários anos, o que em muito terá contribuído, para o estado de degradação em que se encontrava, em 1957.

Por fim, nesse ano, o tribunal decide a favor da CMA e é instituído o museu<sup>69</sup>. A partir deste momento, inicia-se o processo de adaptação da casa, para que pudesse ser aberta ao público, o que aconteceu a 15 de Maio de 1960<sup>70</sup>.

### 3.1.2 Tutela e Modelo de Gestão

A Casa depende administrativa e financeiramente da CMA<sup>71</sup>, que assegura o seu funcionamento. É da inteira responsabilidade da CMA custear todas as despesas

---

informação de haver no arquivo desta instituição uma carta de agradecimento pela doação, datada de 1 de Maio de 1954.

<sup>69</sup> Em 20 de Novembro de 1957, em reunião da CMA, é apresentada a factura do Abides Hotel (Santarém) “*de 3 336 escudos e 30 centavos, referente à estadia, ali da Dr. Maria de Lurdes Bartolo*” que já se encontrava a “*trabalhar na organização do Museu dos Patudos*” (Actas da Câmara Municipal de Alpiarça, Livro n.º 24R, de 9 de Outubro de 1957 a 12 de Fevereiro de 1959).

<sup>70</sup> Apesar desta decisão do tribunal, sabe-se, através das actas da Câmara Municipal que, em Novembro de 1957, ainda estavam na posse de Joly alguns objectos da colecção, nomeadamente um serviço de louça, pelo que a CMA continuava, através do advogado que a representava, a apresentar requerimentos junto do Terceiro Juízo Cível de Lisboa, para que Joly procedesse à entrega dos objectos («Actas da Câmara Municipal de Alpiarça», Livro n.º 24 R, 6 de Novembro de 1957, p. 10).

Sabe-se que em 1960, os objectos ainda não tinham sido repostos, pelo menos na sua totalidade, pois a Dr.ª Maria de Lurdes Bartholo alertava a CMA para as deficiências “*do único arrolamento existente, elaborado pelo tribunal que julgou o litígio do município com o sr. Augusto Joly*” (AHCP, «Carta de Maria de Lurdes Bartholo», 7 de Março de 1960), de onde se depreende existirem discrepâncias e/ou lacunas entre o referido arrolamento e a realidade da instituição museológica.

<sup>71</sup> Das cinquenta casas-museus que identificámos, 36% são tuteladas por câmaras municipais, sendo esta a situação que regista o maior número de casos – dezoito. As restantes trinta e duas unidades distribuem-se da seguinte forma: tutelas privadas, somando um total de vinte e quatro casos – Particulares (4), Instituições (4), Associações (8), Empresas (1) e Fundações (7); tutelas públicas – Universidades (1),

decorrentes do funcionamento do museu, quer com pessoal, quer com a manutenção do espaço.

Embora não estejam, até à data, redigidos os Estatutos e/ou Regulamento da instituição, na prática está prevista, para esta unidade museológica, a figura de um responsável, que faz a mediação entre esta e a tutela, que assegura o regular funcionamento da instituição e que emite pareceres, por exemplo, para saída de objectos artísticos, para empréstimos. Nem sempre é claro o cargo que este responsável efectivamente ocupa e também não nos foi possível apurar muito sobre este assunto. Sabemos apenas que alguns dos profissionais que têm ocupado a posição de responsáveis pelo museu se assumem como “Director”, situação que se verificou, por exemplo, com a Dr.<sup>a</sup> Maria de Lurdes Bartholo, o Doutor Nuno Saldanha<sup>72</sup> e o Prof. Joaquim Duque. Mais recentemente, a casa-museu teve como responsável o Dr. João Bonifácio Serra<sup>73</sup>, no cargo de Coordenador Científico e Cultural. Desde Fevereiro de 2011, o Dr. Nuno Prates o é responsável pela Casa, umas vezes denominando-se como “Director”, outras como “Conservador”, mas mantendo-se em funções de Coordenador Científico o Dr. João Bonifácio Serra<sup>74</sup>. É pois neste cenário pouco clarificado que vai sendo gerida a CPMA.

Não tendo efectivamente um regulamento interno a Casa dos Patudos, funciona com base na transmissão de um conjunto de procedimentos feita de funcionários para funcionários, no que toca à gestão corrente e diária da instituição. Todas as decisões referentes à relação com outras instituições, à gestão da instituição, à fruição da colecção, nomeadamente a saída de obras de arte, estão sempre directamente dependentes da tutela.

---

Câmaras Municipais (18), Juntas de Freguesia (2), Empresas Municipais (1), DGPC (2) e Direcções Regionais da Cultura (2), o que totaliza vinte e seis casas-museus.

<sup>72</sup> Cargo ocupado entre 1998 e 2001.

<sup>73</sup> Desde Março de 2008, após a saída do Dr. José António Falcão.

<sup>74</sup> João Serra nasceu em 1949 e licenciou-se em História, pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Tem vindo a desenvolver investigação, sobretudo, nas áreas da História Contemporânea e do Património, temas sobre os quais tem feito publicações e proferido diversas conferências. É docente na Escola Superior de Artes e Design – Instituto Politécnico de Leiria, nas Caldas da Rainha. É membro do Instituto de História Contemporânea da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, da Universidade Nova de Lisboa e foi membro da Comissão Nacional para as Comemorações do Centenário da República. Foi, também, Chefe da Casa Civil do Presidente da República, Dr. Jorge Sampaio, entre 2004 e 2006. Actualmente, preside à Fundação Cidade de Guimarães e, como referimos, mantém-se como Coordenador Científico da CPMA, desde 2008.

Sendo a tutela a CMA, representada, neste caso, pelo próprio Presidente, é deste que depende sempre a última decisão, havendo a possibilidade desta função ser delegada no Vereador da Cultura, o que faz com que a Casa não tenha uma política de gestão própria e uma linha de acção definidas e independentes, pelo que estas vão oscilando de acordo com a sensibilidade e programa político de quem conduz a autarquia. A cada eleição, muda a política cultural, o que afecta directamente a linha de rumo da CPMA.

Uma vez que esta instituição integra o património da CMA, é gerida como mais um equipamento camarário. Este modelo de gestão aplica-se ao nível de pessoal e de equipamentos, de que a Casa possa necessitar. Como é compreensível e notório, esta não é a gestão que convém a uma instituição desta natureza.

Em paralelo com a CPMA, correspondendo, também, à vontade expressa no testamento de José Relvas, foi implementado o Lar e Centro de Dia tutelado e gerido pela Fundação José Relvas<sup>75</sup>.

Durante as décadas de 60 e 70, do século XX, a Casa foi gerida pelo então presidente da Fundação José Relvas, o Dr. Hermínio Duarte Paciência<sup>76</sup> que, assim, tinha a seu cargo a gestão de todo o legado de José Relvas, mesmo tendo sido a Casa doada à Câmara, havendo, desta maneira, um só director responsável pelas duas instituições.

---

<sup>75</sup> A Fundação José Relvas é uma instituição privada de solidariedade social, que dirige a sua acção a idosos e crianças. Esta fundação oferece diversas respostas sociais que são suportadas por participações da Segurança Social e dos utentes, bem como pelos rendimentos do legado, excepto as Empresas de Inserção que são apoiadas pelo Instituto do Emprego e Formação Profissional. O conjunto de respostas sociais da Fundação José Relvas inclui: Estrutura Residencial para Idosos; Centro de Dia; Serviço de Apoio Domiciliário; Apoio Domiciliário Integrado; Empresa de Inserção; Creche; Jardim-de-infância; Intervenção Precoce de Alpiarça; Empresa de Inserção de Catering e CAT – Centro de Acolhimento Temporário. A fundação é gerida pela Assembleia de Contribuintes, pelo Conselho de Administração e pelo Conselho Fiscal e todas as suas respostas sociais se encontram sob orientação e responsabilidade de um Director Geral. A informação sobre esta instituição foi-nos disponibilizada por uma das suas funcionárias, a Educadora Social Marisa Fatana.

<sup>76</sup> Dr. Hermínio Duarte Paciência foi médico oftalmologista e vitivinicultor. Licenciou-se em Medicina no Porto e fez a especialização em oftalmologia no Instituto Gama Pinto. Era um republicano, democrata e humanista, que exerceu clínica gratuitamente. Foi eleito para o Conselho de Administração da Fundação José Relvas em 5 de Março de 1958 e esteve vinte e cinco anos nesta fundação, cf. (*Folheto da Inauguração da Biblioteca Municipal de Alpiarça, Dr. Hermínio Paciência*, 2008) e (Relvas, 1977, p. 35).

Após o 25 de Abril de 1974, e ao longo da década de 80, a CMA foi “chamando” a si este património, assumindo, de uma forma cada vez mais efectiva, a sua gestão.

### **3.1.3 Missão e Objectivos**

Apesar de estar em funcionamento há já mais de cinquenta anos e de, como anteriormente referimos, realizar variadas actividades com diversas finalidades, a CPMA não tem formalmente estabelecidos a sua missão e objectivos, não tendo sido, até ao momento, redigido um documento que as integre. Perante esta situação, as sucessivas equipas do museu partem do estabelecido por José Relvas, no seu testamento, onde se pode interpretar a missão desta instituição, que assenta na vontade que o testante expressou de tornar a arte acessível ao maior número possível de pessoas, independentemente da sua condição social, através da fruição das suas colecções e da sua casa.

É, também, partindo desta linha orientadora que a instituição vai desenvolvendo os seus objectivos que, em parte, resultam da sua própria condição, enquanto museu. Deste modo, entre os objectivos<sup>77</sup> da CPMA estão a preservação e conservação do acervo artístico, documental e bibliográfico; o assegurar que este permanece indivisível; a garantia de que todos possam a ele aceder; o acolhimento e recepção de públicos; o estabelecimento de contacto com unidades de ensino; o apoio e incentivo à investigação e a organização de exposições.

### **3.1.4 Incorporação de Peças**

José Relvas também foi providente em relação à possível incorporação de novas peças no acervo. Por imposição testamentária, poderão ser incorporados objectos artísticos, fruto de doações. Essas peças deverão ser mostradas em local próprio para o efeito e deverão ter a sua proveniência devidamente identificada, para que seja fácil

---

<sup>77</sup> Objectivos assumidos e praticados, no entanto não escritos, pois como referimos não há um Regulamento ou Estatutos escritos. Tomámos conhecimento de uma referência, por parte dos funcionários da instituição, áquilo a que chamam “Normas”, escritas pelo Dr. José Falcão, mas não nos foi possível localizar tal documento.

reconhecer que não fazem parte do legado. Até ao momento não existem peças nestas condições.

### 3.1.5 Critérios Expositivos

No que se refere ao acervo, as opções expositivas são permanentes e o critério subjacente ao discurso expositivo da CPMA é o da manutenção da orgânica da casa, estipulada por José Relvas, assim como o respeito pelos seus critérios de exposição e organização das colecções<sup>78</sup>. Assim, é-nos possível reconhecer, em determinados espaços, a organização temática estabelecida pelo próprio José Relvas, como são o caso da Sala da Música e da Galeria Verde<sup>79</sup>. Mas não podemos deixar de considerar que o próprio fazia alterações decorativas na casa com regularidade, prova disso são as fotografias de interior de várias épocas, existentes no AHCP, onde podemos constatar a mobilidade de algumas peças<sup>80</sup>.

Apesar do critério de manutenção da exposição tal como foi pensada e concretizada por José Relvas<sup>81</sup>, algumas foram as alterações introduzidas, aquando da

---

<sup>78</sup> Nem sempre foi este o critério adoptado pelos vários directores da instituição. Se actualmente se procura a reposição do original, tempos houve em que foram introduzidas alterações decorativas, com base em critérios estabelecidos pela direcção do museu. Tomemos como exemplo disso mesmo a Sala Parquet, hoje Sala Silva Porto: este espaço que já era consagrado à pintura portuguesa, foi alterado pelo Prof. Joaquim Duque, em 1998, passando a receber obras de Silva Porto, com excepção de um quadro de Columbano Bordalo Pinheiro intitulado «Silva Porto no seu *atelier*, terminando o quadro «Vacas na Pastagem», por se considerar ser de todo o interesse expô-lo ao lado de «Vacas na Pastagem». Outros são os casos em que ocorreram alterações decorativas e que são descritos, pelos funcionários, como tendo sido opções meramente estéticas.

José Relvas deixou claro, no seu testamento, que a Casa deveria ser mantida pela CMA tal como esta a recebesse: “*A Câmara conservará a Casa na mesma disposição com que a receber ao tempo do falecimento de minha mulher, a quem peço que a mantenha sem alteração sensível na sua disposição geral*” (AHCP, «Testamento Cerrado do Excelentíssimo Senhor José de Mascarenhas Relvas», 1929). De facto, D. Eugénia Relvas não terá introduzido alterações significativas, a julgar pela comparação que se fez entre o que estabeleceu José Relvas e o que podemos observar em fotografias datadas de 1957 (AHCP, «Fotografias», 1957), que se encontram no AHCP.

<sup>79</sup> Estas são as actuais designações, pois a Sala da Música nem sempre foi assim chamada; a última designação que recebeu, dada por José Relvas, foi a de Sala corredor, de comunicação da 2ª sala das colunas para a Saleta do Terraço do Lado do Jardim (a Saleta do Terraço do Lado do Jardim corresponde à Sala D. Eugénia), conforme se pode ler no Inventário Artístico de 1928 (AHCP, «Inventário dos Objectos d’Arte Existentes nas Salas dos Patudos (1928)», 1928).

<sup>80</sup> Apenas a título de exemplo, referimos o estudo, em gesso, para a estátua de Afonso Henriques, da autoria de Soares dos Reis, actualmente exposto na Galeria Verde; no entanto, se observarmos fotografias existentes no AHCP podemos verificar que a peça já esteve em inúmeras salas. Outro exemplo é o Salão Renascença, se compararmos as fotografias dos anexos n.ºs 16 e 17; a primeira do programa do concerto inaugural da Casa dos Patudos, em 1906 e a segunda, que de autor desconhecido, está datada, no verso, de 1957 (AHCP, «Fotografias», 1957), comprovamos as alterações decorativas que a Casa foi tendo ao longo do tempo, mesmo antes de ser museu. Para isso, veja-se, que na segunda fotografia há tapeçarias cobrindo as paredes, algo que não acontece na primeira.

<sup>81</sup> O AHCP possui diversos documentos que comprovam que José Relvas dedicou tempo e cuidado à organização da casa, já perto do final da sua vida e depois de ter estabelecido a utilização que esta teria de

obra de adaptação da casa a museu, que ainda permanecem, apesar de se procurar fazer a reposição do original, sempre que possível. Nessa intervenção, a Dr.<sup>a</sup> Maria de Lourdes Bartholo<sup>82</sup> criou um novo espaço expositivo e fez alterações decorativas<sup>83</sup>.

Dado o carácter permanente da exposição e considerando os seus diversos núcleos, apenas são feitas alterações casuais e nas circunstâncias que, seguidamente, referimos.

Por vezes, peças podem ser retiradas de exposição e cedidas por um período de tempo para integrarem exposições temporárias. Quando tal acontece, a peça é substituída por uma outra, trazida da reserva, que se enquadre no mesmo local e se insira na temática da sala onde estava aquela que saiu, podendo mesmo ser uma obra que já tenha estado nesse local ou que seja do mesmo autor<sup>84</sup>.

Há, apesar disso, casos em que tal não acontece, como sucedeu por ocasião de uma exposição no Palácio de Belém, onde foram apresentadas as quatro tábuas de Francisco Henriques<sup>85</sup> ou quando dois dos Primitivos estiveram em exposição no MNAA<sup>86</sup>. Outra situação em que não se verificou substituição da peça retirada foi quando o quadro “As Abandonadas”, de Constantino Fernandes, esteve cedido em empréstimo<sup>87</sup>. Estas obras não foram substituídas intencionalmente, por se considerar

---

futuro, o que pode ser comprovado pelas datas dessa documentação. Entre esses documentos encontramos listas da distribuição, por sala, das peças, bem como esquemas (parecidos com plantas) traçados pelo punho de Relvas, com a distribuição das várias obras de arte por cada sala.

<sup>82</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria de Lurdes Bartholo, antiga directora do Museu Abade de Baçal, em Bragança, foi aconselhada por João Couto, à época director do Museu Nacional de Arte Antiga, para a museografia da Casa dos Patudos, como se pode concluir pelo conteúdo da correspondência trocada entre ambos.

<sup>83</sup> O AHCP conserva o rascunho de uma carta datada de 1959, onde a Dr.<sup>a</sup> Maria de Lurdes Bartholo justifica ao Director Geral do Ensino Superior e das Belas Artes as alterações introduzidas na Casa dos Patudos, argumentando que tais alterações decorativas (deslocação de quadros e remoção de tapetes das paredes, por exemplo) foram feitas para valorizar as peças. Com o mesmo argumento justifica a criação da Sala de Arte Sacra e da Sala das Aquarelas (até então o núcleo principal de aquarelas estava exposto na Sala D. Eugénia, embora se encontrassem algumas em outras salas), que na sua opinião mereciam uma representação destacada na casa. Quanto ao corte do painel de azulejos, argumenta que foi necessário para não criar inversões no percurso (AHCP, «Rascunho de carta de Maria de Lurdes Bartholo para o Director Geral do Ensino Superior e das Belas Artes», 1959).

<sup>84</sup> Como exemplo referimos duas situações: uma em que obras do pintor Silva Porto saíram para empréstimo e foram substituídas por outras do mesmo autor; e outra, que se mantém, é o quadro intitulado “Ana d’Áustria”, exposto na Sala das Colunas, que está a substituir um outro, “Madame Pompadour”, que se encontra em mau estado de conservação e foi deslocado para as reservas.

<sup>85</sup> A exposição “Alegrem-se os Céus e a Terra”, patente de 4 de Dezembro de 2009 até ao dia 17 de Janeiro de 2010, onde estiveram reunidas cerca de 160 obras, dos séculos XV a XVIII.

<sup>86</sup> Na exposição “Primitivos Portugueses (1450-1550). O Século de Nuno Gonçalves”, presente ao público de 11 de Novembro de 2010 a 23 de Abril de 2011.

<sup>87</sup> Quer à Assembleia da República para integrar a exposição “José Relvas, o conspirador contemplativo”, patente ao público entre 27 de Junho e 29 de Novembro de 2008; quer quando foi cedida a pedido do

que nenhuma outra podem tomar o seu lugar, por serem peças consideradas incontornáveis na Casa.

Outra situação que pode contribuir para alterações da disposição das peças expostas é o seu estado de conservação. Se alguma se encontra em mau estado, então pode ser retirada do espaço expositivo e deslocada para a reserva, a fim de ser cuidada e preservada. Por isso, nas reservas há peças que aguardam para serem intervencionadas e poderem voltar à luz do espaço visitável da Casa<sup>88</sup>.

Também os aspectos da segurança têm aqui interferência directa e a segurança tanto está relacionada com o visitante, como com os próprios objectos artísticos. Sentiu-se necessidade de deslocar, para reserva, algumas peças quando a CPMA abriu ao público, tal era a densidade com que povoavam a casa<sup>89</sup>, pois não tornavam segura a circulação, nem para si, nem para o visitante, nem permitiam que esta se fizesse de forma fluida. Foram, também, retirados ou protegidos, objectos de pequenas dimensões que, pelo seu valor e devido às suas características físicas seriam, facilmente, furtados<sup>90</sup>.

## 3.2 O Edifício

### 3.2.1 Contextualização da Casa dos Patudos na obra do Arquitecto Raul Lino

*“As casas que Raul Lino projecta, pretendem dar resposta às necessidades dos seus clientes e projectam, acima de tudo, o seu imaginário de homem sensível, sentimental e romântico”*

(Ribeiro, 1994, p. 19)

---

Doutor Jorge Custódio, para integrar uma exposição por si comissariada, intitulada “100 Anos de Património: memória e identidade – Portugal 1910-2010”, integrada nas comemorações do Centenário da República e aberta ao público de 30 de Setembro a 21 de Dezembro de 2010, na Galeria D. Luís, no Palácio da Ajuda.

<sup>88</sup> Disso são exemplo o “Retrato da Imperatriz Josephina de Beauharnais, primeira mulher de Napoleão”, um pastel do século XIX, de autor desconhecido e “Christo morto, acompanhado pela Virgem Maria Magdalena e quatro figuras no fundo”, séculoXV, de Afonso Daulo (?).

<sup>89</sup> O que se pode comprovar através das inúmeras fotografias de interior, feitas antes de 1958 e que podem ser consultadas no AHCP.

<sup>90</sup> Damos como exemplo a caixa de costura de D. Eugénia Relvas que, apesar de continuar em exposição, na segunda Sala de Família, permanece, agora, fechada. Outros objectos foram colocados em vitrinas ou simplesmente retirados de exposição, como canetas e pequenas peças em marfim.

Raul Lino teve um percurso peculiar na transição do século XIX para o XX. Enquanto a regra geral da formação dos arquitectos passava pela frequência do curso de Belas-Artes em Portugal, seguida, sempre que possível, de estudos em Paris, Raul Lino, que nasceu em Lisboa, em 1879, foi, com apenas dez anos de idade, estudar para um colégio católico inglês, nos arredores de Windsor. Depois dessa primeira base educacional, em 1893, por sugestão do historiador Joaquim Bensaúde, foi para a Alemanha estudar arquitectura, tendo frequentado, em Hanover e em regime de cursos livres, a escola de artes e ofícios *Hendwerker und Kunstgewebeschule*, onde era dada particular atenção ao ensino da carpintaria e ao desenho de móveis. Nesse país, estudou, igualmente, na *Technische Hochschule*, onde recebeu aulas teóricas de arquitectura, ao mesmo tempo em que passou a praticá-la no ateliê de Albrecht Haupt, arquitecto que estava a desenvolver como tema de doutoramento a arquitectura portuguesa renascentista, e que teve um papel decisivo na formação, opções e pesquisas estéticas do jovem arquitecto português (Rio-Carvalho, 1986, p. 174; Ribeiro, 1994, p. 28).

Lino, além da fluência nas línguas inglesa e alemã, recebeu no estrangeiro uma formação predominantemente romântica, mas não de aculturação francesa, como era mais comum na época. Tendo convivido com a arquitectura e os ambientes interiores da *Arthetical Mouvement*, que tanto abarca o *Arts and Crafts* como o *Domestic Revival*, com as teorias de Ruskin, Morris e os exemplos de Webb, é-lhe reconhecida, na sua obra inicial, afinidades com Voysey (1857-1941) e Baille Scott (1865-1945)<sup>91</sup>. Do mestre alemão Albrecht Haupt, com quem colaborou e manteve contacto até à morte deste, em 1933, recolheu o interesse e amor pela arquitectura portuguesa. Desse modo, Lino afastou-se do ecletismo revivalista dominante e procurou o seu caminho nos elementos caracterizadores da habitação portuguesa (*Raul Lino. Um Olhar sobre Sintra*, (Catálogo), 2005, p. 9; Quintino, 2003, p. 11).

Regressado a Portugal, em 1897, trabalhou nas oficinas do pai, ao mesmo tempo que fez os primeiros projectos e viajou pelo país. De bicicleta e com Roque Gameiro, reconhece, descreve e regista, pelo desenho e aguarela, aspectos do Alentejo e da sua arquitectura: desde solares e igrejas, até às construções simples e detalhes

---

<sup>91</sup> Segundo Rio-Carvalho, “*Raul Lino é um arquitecto que se opõe aos revivalismos oitocentistas e pela via do Domestic Revival cria das obras artísticas mais representativas na charneira do século em Portugal. (...) Lino, pela sua independência, subverte o gosto oficial beaux-artista, no qual a fachada imperava e os estilos eram de rigor. As suas obras oitocentistas, isto é, até 1914, recusam fórmulas consagradas*” (Rio-Carvalho, 1986, pp. 177-178).

arquitectónicos que o sensibilizam. Em paralelo, solitário e romanticamente, percorre a área de Sintra, cujo palácio constituiu uma sua referência permanente.

A proposta, não vencedora<sup>92</sup>, de Raul Lino, para o pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Paris, de 1900, onde confluem características formais e arquitectónicas portuguesas de várias épocas, possuía a génese da “*questão da casa portuguesa*”<sup>93</sup> (Rio-Carvalho, 1986, p. 174) e muitas das características arquitectónicas que adoptará num conjunto de projectos e obras, concretizadas até ao início da Grande Guerra. É neste grupo que se integra a Casa dos Patudos.

Em 1901, projectou para o seu grande amigo Alexandre Rey Colaço a casa Montsalvat, localizada no Monte Estoril. As afinidades entre o arquitecto e o dono da obra passaram, também, pela componente musical, a que Lino era muito sensível. Sendo o proprietário destacado pianista, com origens em Tânger, o arquitecto adoptou elementos arquitectónicos mouriscos e mudéjares, para a edificação de um espaço de retiro musical.

Em 1902, conjuntamente com um amigo homónimo de ascendência inglesa, deslocou-se a Marrocos, no que acabou por ser uma viagem de recolha e reconhecimento de influências culturais, ao mesmo tempo que fomentou reflexões arquitectónicas, determinantes para a sua futura prática (Ribeiro, 1994, p. 29).

Nos primeiros anos do século XX, à casa de Montsalvat, juntam-se mais três habitações, localizadas na área do Estoril e de Cascais, e referidas como “*marroquinas*” (Ribeiro, 1994, p. 35) ou “*mouriscas*” (Rio-Carvalho, 1986, p. 175): em 1902, e projectadas antes da viagem ao Norte de África – a casa de Silva Gomes, posteriormente referida como Casa Verde, e a de Jorge O’Neill, igualmente conhecida por Casa de Santa Maria, e que foi ampliada em 1923; de 1903 data a Vila Tânger, realizada para o ceramista Jorge Colaço. Estas quatro residências pautam-se por várias sugestões de pormenores arquitectónicos do Sul da Península e do Norte de África. Irene Ribeiro define-as como tendo “*todas elas uma marcada sugestão alentejana e marroquina: na utilização do azulejo, na dinâmica estabelecida entre o interior e o exterior, nos jogos de luz e de sombra, na utilização das varandas e dos alpendres*”

---

<sup>92</sup> O concurso foi ganho por Ventura Terra, de formação e gosto franceses (Ribeiro, 1994, p. 35).

<sup>93</sup> Foi José Augusto França quem primeiro reconheceu este projecto como “*o primeiro passo para a campanha da «casa portuguesa»*” (França, 1966, p. 155).

(Ribeiro, 1994, p. 35). Para esta autora “São já visíveis aqui, as preocupações com o estabelecimento de um habitar íntimo, ao mesmo tempo alegre e confortável, em que a arquitectura exprimiria a doçura sentimental e a humanidade próprias da habitação portuguesa, de acordo com o que mais tarde teorizará” Raul Lino (Ribeiro, 1994, p. 35). Em 1904, este arquitecto projecta a casa do seu amigo Jaime Batalha Reis, no Monte Estoril, e a remodelação e ampliação da Casa dos Patudos, para José Relvas, em Alpiarça. Esta última, portanto, fora das áreas de Estoril, Cascais e Sintra, onde predominavam as encomendas iniciais.

O encontro de Raul Lino com José Relvas aconteceu em 1903 e deveu-se a Jerónimo da Costa Bravo. Este elo de ligação resultou da relação de amizade e de negócios, que havia entre Relvas e Bravo<sup>94</sup>, proprietário da Quinta de Almada, onde o arquitecto havia desenvolvido trabalhos. Além do mútuo interesse musical, que, certamente os terá aproximado, a opção por Raul Lino, como arquitecto da remodelação e ampliação da Casa dos Patudos, feita por Relvas, será, principalmente, pela afinidade estética.

Como definiu Lino: “As obras de arquitectura são o produto de um consórcio entre o arquitecto e a entidade que as encomenda. Se se entenderem bem, a criação sai escorreita; quando não há entendimento, o resultado é defeituoso, se não mesmo aleijado” (Lino In: Rio-Carvalho, 1986, p. 176). A Casa dos Patudos é, particularmente, reveladora do bom entendimento entre o encomendador e o arquitecto. O projecto, amplamente discutido com José Relvas, desenrolou-se, como já referimos, no ano de 1904, e a construção desenvolveu-se nos dois anos seguintes<sup>95</sup>.

O mesmo teor de discussão entre o autor e o proprietário ocorreu na definição dos detalhes da casa, com propostas e contrapostas de desenhos até serem aceites pelo criterioso dono da obra – desde a definição de painéis de azulejos, com motivos agrícolas e musicais, até ao desenho de cantarias, colunas e frentes de lareira. No interior, sobressaem alguns trabalhos em ferro: ferros das lareiras, a guarda da escadaria

---

<sup>94</sup> O AHCP possui vários documentos que testemunham esta ligação (AHCP, «Correspondência de Jerónimo da Costa Bravo (1896-1919)», cx. 60 a 62).

<sup>95</sup> Como comprovam documentos do AHCP, a empresa “J. Lino, Madeiras e outros Materiais de Construção e C.<sup>ª</sup>”, situada na Rua do Caes do Tojo, n.º 35, em Lisboa, pertença de José Lino, pai do arquitecto, foi fornecedora de materiais de construção para a edificação da casa de Alpiarça (AHCP, «Recibo da J. Lino, Madeiras e outros Materiais de Construção e C.<sup>ª</sup>», 24 de Março de 1905). Este recibo é relativo ao fornecimento de tijoleira para a obra da Casa dos Patudos e tem um apontamento manuscrito de José Relvas, onde se lê “Lançada em 11 d’Abril. Diário fls. 179”.

nobre e o lampião que fica ao seu centro<sup>96</sup>. Algum mobiliário foi igualmente objecto de desenho cuidado de Lino, destacando-se, na articulação com a estrutura arquitectónica, o integrado no Salão Renascença<sup>97</sup>.

Apesar de partir de uma construção pré-existente, como muitas vezes aconteceu a Lino e de que são exemplo as casas da Qt.<sup>a</sup> de Santo António e da Qt.<sup>a</sup> da Fonteira, localizadas em Sintra (*Raul Lino. Um Olhar sobre Sintra*, (Catálogo), 2005, p. 17), na primeira intervenção e nas que lhe foram sucedendo, Raul Lino marcou indelevelmente a imagem da casa de José Relvas com as ideias que vinha defendendo<sup>98</sup>.

Na obra projectada, até então, por Raul Lino, a Casa dos Patudos, atendendo à “desmultiplicação” dos volumes e à destacada e icónica cobertura piramidal, filia-se, em parte, no projecto para o Pavilhão português na Exposição Universal de Paris de 1900. Pela massa construída e extensa volumetria, aproxima-se, igualmente, da Casa de Santa Maria, em Cascais. Em qualquer dos casos referidos confluem múltiplas citações

---

<sup>96</sup> “No alto da escadaria, e como remate, avantajase um bello lampeão de ferro forjado, desenho de Raul Lino, execução dos serralheiros conimbricenses Manuel Pedro de Jesus e Lourenço d’Almeida” (Bastos, 1906, pp. 699-700).

<sup>97</sup> Servem, também, de exemplo as seis cadeiras expostas na Sala Boileau.

<sup>98</sup> Um testemunho, publicado logo após a conclusão da obra, revela-nos vários aspectos da Casa dos Patudos e das opções do arquitecto e do proprietário que procurava “*Voltar às tradições do viver provincial*” (Bastos, 1906, p. 698). Essas intenções “*levaram o sr. José Relvas a transformar a sua antiga habitação dos «Patudos» – que era interessante apenas pelo seu recheio artístico – n’um palacete característico, com physionomia regional, excluída toda a pompa insolente, e obedecendo principalmente ao fim utilitário, mas ao mesmo tempo educativo, que o seu proprietário teve em vista*” (Bastos, 1906, p. 698). Vários são os aspectos referidos por Silva Bastos que remetem para o carácter português e meridional da residência. Para Bastos “*a encantadora habitação dos «Patudos», [surgiu] na sua alvura tradicionalmente peninsular*”. Nela encontrava-se “*uma syntese de todas as residências de caracter campeзино, ricas e pobres*” (Bastos, 1906, p. 698). Mais adiante, descreve-a da seguinte maneira: “*o edificio se compõe de dois corpos, um dos quaes se sujeitou até certo ponto á construção antiga, mas o outro é completamente novo. Que estylo se exigiu para a nova construção? Rigorosamente nenhum: nem há, a falar verdade, um estylo typico, definido, nacional. O que o proprietario e o architecto quizeram foi harmonizar as traduções da arte portugueza, agrupando elementos locaes, mas sem subordinação a um estylo hypothetico ou a uma epoca*” (Bastos, 1906, pp. 698-699). Alguns detalhes reforçam o exposto: a colunata de “*desenho inteiramente inedito*”; “*painéis de azulejo (...) como elemento decorativo, quer n’um dos pannos da fachada quer nas chaminés revestidas em parte em faiança*”; o “*corucheu com seus azulejos de grandes riscas diagonaes, imitando um outro (...) de certa igreja de Santarem ou o da igreja da Pena, em Cintra; as rotulas genuinamente meriodinaes*”, os “*obeliscos e as espheras decorativas no telhado*”; o “*painel de azulejos do artista portuguez Jorge Pinto com a divisa Terra Mater*”; os “*arrendados de tijolo, muito característicos do Sul*” (Bastos, 1906, p. 699). Todos estes caracteres arquitectónicos colaboraram para que a “*residência (...), sem ser de hypothetico estylo portuguez, [fosse] portuguesa em todos os seus elementos componentes*” (Bastos, 1906, p. 699).

Na opinião expressa por Silva Bastos, o resultado a que se chegou foi “*a intelligente estrutura architectonica que o talento do sr. Raul Lino concebeu, vindo a animal-os os elementos favoritos da predilecção do proprietario e que são os mais apropriados ás construções d’esse genero e na região onde a casa se ergue*” (Bastos, 1906, p. 699). Determinante para esse resultado terá sido a postura de José Relvas, pois “*o proprietario, que tem viajado muito pelo estrangeiro, esqueceu patrioticamente estylos ou modelos vistos e preferiu a nota nacional, por maneira que a sua habitação fosse o effeito lógico, natural do territorio que occupamos*” (Bastos, 1906, p. 699).

arquitectónicas e referências a várias épocas da arquitectura portuguesa. Mas, se em Cascais, a casa de Jorge O'Neill se expõe ao mar, em Alpiarça, o volume acrescentado ao corpo inicial, abre-se, nas três faces livres, em alpendres contínuos, no piso térreo e elevado, sobre a propriedade, que, em grande parte, é a razão de ser da casa<sup>99</sup>.

Pelo entendimento e ligação ao lugar, reforçados pelo facto de, agora, albergar um museu, a Casa dos Patudos é um evidente exemplo da transcendência no tempo da obra do seu arquitecto, que Irene Ribeiro destaca e sintetiza na seguinte afirmação: “*Se Raul Lino liderou, na vertente da arquitectura, o nacionalismo de raízes oitocentistas que tanto influenciou o imaginário nacional deste século, não o fez apenas numa perspectiva decadentista e nostálgica. Ele anuncia já as justas preocupações ecológicas que tanto interessarão a pós-modernidade desencantada da industrialização e do crescimento urbano desenfreado e destruidor da memória colectiva*” (Ribeiro, 1994, p. 23).

### 3.2.2 A Casa dos Patudos

A Casa dos Patudos<sup>100</sup> parece ser uma demonstração do arquitecto Raul Lino sobre a ideia da habitação portuguesa, pensada como cumulação de memórias históricas, pois são associados, ecleticamente, elementos arquitectónicos de várias épocas – portas e arcadas medievais, colunas clássicas, mansardas pombalinas e o peculiar remate piramidal revestido a cerâmica vidrada de raiz medieval com ressonância mourisca – tudo conjugado em ritmos entrecortados, pormenores deliciosos e volumes desiguais, como se tivesse origem numa casa ancestral, que foi evoluindo ao longo das gerações, com contributos das várias épocas, resultando na intencional figura de casa portuguesa, neste caso, senhorial (Quintino, 2003, pp. 11 e 58).

---

<sup>99</sup> Irene Ribeiro descreve a Casa dos Patudos nos seguintes termos: “*o Solar de Alpiarça é um edifício de ampla volumetria, que reúne, talvez de forma pouco inovadora, toda a parafernália formal característica de Raul Lino nesta época da sua produção. No entanto, também aqui são notáveis o sentido da luz e da paisagem, nas aberturas criteriosas que, por vezes pouco ortodoxamente, rompem as paredes e proporcionam a entrada de sol e os jogos de sombras, ao mesmo tempo intimistas e valorizadores, quer dos espaços, quer das obras de arte em exposição. É também da autoria do arquitecto uma boa parte dos móveis, candeeiros e objectos decorativos da casa. Amante das belas-artes, de que é riquíssimo coleccionador, tal como Lino grande apreciador de música, José Relvas mantém com o arquitecto uma assídua amizade*” (Ribeiro, 1994, p. 37).

<sup>100</sup> A CPMA encontra-se classificada, como Imóvel de Interesse Público (IIP), desde 6 de Março de 1996, pelo Decreto n.º 2/96, de 6 de Março.

Procuraremos analisar as intervenções arquitectónicas mais significativas, onde ocorreram as principais alterações no edifício, pois a leitura de vários documentos do AHCP, nomeadamente, dos Diários de Contabilidade revela, claramente, que a casa esteve em constantes obras de ampliação, remodelação e manutenção, durante a vida de José Relvas.

A Quinta dos Patudos, tal como a herdara José Relvas, contava com algumas edificações que este, por várias vezes, ampliou e reconstruiu. Foi-nos possível concluir que Relvas e a sua família vieram habitar esta quinta, no ano de 1888<sup>101</sup>, fazendo uso da casa primitiva, com rés-do-chão e primeiro andar.

A primeira fase de ampliação, de que temos conhecimento, terá estado concluída em 1892, segundo projecto de José Amaro Soares<sup>102</sup> (Grilo, Maria, 2009). Numa carta de Maio de 1892, Carlos Relvas escreve ao filho dando-lhe os parabéns pela casa nova: *“M.<sup>a</sup> mulher associa-se á manifestação sincera e cordeal do meu reconhecimento, pelo desejo que tu e a Eugéninha, mostraram de nos ver ahi e pelo offercim.<sup>10</sup> da tua nova casa. Desejamos m.<sup>10</sup> de veras que sempre a governem com m.<sup>1a</sup> satisfação e as m.<sup>s</sup> completas felicidades.”* (AHCP, «Carta de Carlos Relvas para José Relvas», 26 de Maio de 1892)<sup>103</sup>. Há, também, fotografias datadas de 1893, do exterior do edifício, onde se identifica a construção até à Sala das Colunas (AHCP, «Fotografias de José Relvas», 1893)<sup>104</sup>. Esta sala é referida num artigo, de 1906 (Bastos, 1906, p. 699), como sendo já antiga. No entanto, não é possível ter certeza se foi construída nesta campanha de obras de 1892, ou se faria parte do edifício primitivo.

---

<sup>101</sup> Esta conclusão foi possível porque, a partir desse ano, a correspondência da família começa a ser remetida para a Quinta dos Patudos. Sabemos, também, que em meados de Novembro de 1887 a família ainda residia na Golegã, pois nessa data e local nasceu João Loureiro Relvas, o filho mais novo de José e D. Eugénia Relvas. A atestar que José Relvas, em 1888, já residia nos Patudos, leia-se o seguinte excerto de uma carta de Carlos Relvas para o filho, José, onde o primeiro se lamenta da solidão em que vive: *“Sabes meu querido José, que não me posso conformar c/ o isolamento em que tenho vivido ultimamente. Não me tem faltado a tua dedicação e a dos nossos, porém, todos têm os seus deveres especiais e eu não poderia esperar o exclusivismo”* (AHCP, «Carta de Carlos Relvas para José Relvas», 15 de Julho de 1888).

<sup>102</sup> Sobre o arquitecto José Amaro Soares não se conseguiu apurar qualquer dado biográfico, isto apesar de, para o efeito, termos procurado na Ordem dos Arquitectos, sucessora actual das associações representativas desta classe profissional, cuja formação remonta a 1903. Também não foi possível consultar, em tempo útil, os arquivos, localizados no Convento do Carmo, da Real Associação dos Arquitectos Civis e Arqueólogos Portugueses, fundada em 1863, onde com grande probabilidade este arquitecto estaria inscrito.

<sup>103</sup> Ver anexo n.º 18.

<sup>104</sup> Ver anexo n.º 19.

Entre 1905 e 1906, decorrem as referidas obras de ampliação da casa, com projecto traçado, em 1904<sup>105</sup>, pelo arquitecto Raul Lino<sup>106</sup>, que a partir daqui e até ao falecimento de José Relvas delineou as várias intervenções arquitectónicas. Desta fase são a Sala São Francisco, a Sala de Jantar<sup>107</sup>, o Salão Renascença, o Vestíbulo de Saída e a Biblioteca<sup>108</sup>. A casa é, também, ampliada em altura, sendo feita a construção do segundo piso elevado, sobre o corpo primitivo (RL5, «Casa dos Patudos do Ex.o Sr. José Relvas, Alpiarça (Projectos de arquitectura)», 1904<sup>109</sup>; AHCP, «Alçado nascente – desenho de Raul Lino», s.d.)<sup>110</sup>. No referido artigo de 1906, estas salas já são descritas (Bastos, 1906, p. 698-704).

A inauguração da casa, após a campanha de obras, em 3 de Junho de 1906, foi assinalada com o primeiro de três concertos de música<sup>111</sup> (Lambertini, 1906, p. 134), decorridos entre Junho e Julho, nos quais Relvas foi executante no seu violino.

Sendo para José Relvas a música a sua arte de eleição e a que muito se dedicou, a posição que esta ocupou em sua casa foi condizente com esse estatuto. O Salão Renascença projectado por Raul Lino, naquele que foi o seu primeiro contributo para a Casa dos Patudos, foi pensado para concertos e convívios musicais, tendo este espaço sido dotado de condições acústicas ideais.

Em 1914, a casa é palco de uma intervenção de remodelação e reorganização, não havendo referência à construção de novas salas (AHCP, «Carta de José Relvas para Eugénia Relvas», 11 de Agosto de 1914<sup>112</sup>; AHCP, «Carta de José Relvas para Eugénia Relvas», 15 de Julho de 1915)<sup>113</sup>, para acolher obras de arte<sup>114</sup> e mobiliário, trazidos de

---

<sup>105</sup> Esta data está registada num painel de azulejos colocado na fachada Poente da Casa dos Patudos e onde se pode ler: “Projectada em 1904 e edificada em 1905 Architecto destas obras Raul Lino de Lisboa”.

<sup>106</sup> No arquivo da CPMA localizámos um recibo no qual o arquitecto Raul Lino declara ter recebido o valor correspondente aos seus honorários (AHCP, «Recibo de Raul Lino», 4 de Julho de 1906).

<sup>107</sup> Um recibo onde Maria Júlia Burnay declara ter recebido a quantia de 1 000,000 réis referente à venda de pintura, azulejaria árabe, escultura, lustres, mobiliário e um tecto de madeira, atesta que este último foi então adquirido para ser colocado na Sala de Jantar da Casa dos Patudos (AHCP, «Recibo de Maria Júlia Burnay», 21 de Setembro de 1904), onde se encontra.

<sup>108</sup> Silva Bastos menciona que foi feito um aproveitamento de uma parte antiga, ligando-lhe um novo corpo, cujo resultado é perfeitamente harmonioso (Bastos, 1906, p. 699).

<sup>109</sup> Ver anexo n.º 20.

<sup>110</sup> Ver anexo n.º 21.

<sup>111</sup> Ver anexo n.º 16.

<sup>112</sup> Nesta carta pode ler-se: “*para fazer face a despesas extraordinárias e algumas (a maior parte) para commodo e utilidade comum, como foi o arranjo da casa depois do regresso de Madrid, apelei para a venda do Stradivarius e de vários quadros e objectos d’arte que me deu meios suficientes para esses gastos*”.

<sup>113</sup> Ver anexo n.º 22. Nesta carta José Relvas volta a referir gastos feitos com a remodelação da casa.

Madrid<sup>115</sup>. No decurso da nossa investigação foi possível localizar registos de despesas com carpintaria e cantaria neste período (AHCP, «Diário de Contabilidade de 5 de Julho de 1910 a 31 de Março de 1917», pp. 117-118)<sup>116</sup>. Apenas conseguimos, identificar duas salas intervencionadas, não sendo possível afirmar se os trabalhos terão ocorrido somente nestes espaços ou também em outros. Os registos encontrados, no diário de contabilidade, dão conta de intervenções na Sala D. Eugénia e na Sala de Passagem, em relação a esta última não foi possível apurar a que sala corresponde actualmente, pois nenhuma sala é, agora, assim designada. Observando uma planta da casa, datada de 1914<sup>117</sup> e desenhada a propósito de um projecto de instalação de um sistema de aquecimento de águas, concluímos que, à data, se encontravam construídos: o Vestíbulo de Saída, Biblioteca, Salão Renascença, Sala de Jantar, Sala São Francisco, Sala das Colunas (nesta época ainda duas salas independentes, posteriormente ligadas, sendo erguidas colunas em substituição da parede que anteriormente as separava), Escadaria nobre e Mezanino, Sala de Família e Sala D. Eugénia – espaços situados na ala Sul da casa, ou seja, a zona social. Destes espaços são hoje visitáveis os aposentos da família, com excepção dos que pertenceram a Carlos Loureiro Relvas, e os dois quartos de hóspedes.

Na ala Norte, situa-se a área privada, com três pisos: rés-do-chão, 1º andar (sala de documentação, biblioteca e um quarto de hóspedes), 2º andar (três aposentos privados da família e dois quartos de hóspedes) e sótão (quarto de tratamento de roupas e aposentos das criadas internas)<sup>118</sup>.

---

<sup>114</sup> Segundo informação prestada pela Dr.<sup>a</sup> Laurinda Paz, arquivista na CPMA durante parte da nossa investigação, no AHCP existem mais de cento e cinquenta recibos de compras de peças para a coleção, durante a estadia de José Relvas em Madrid, dos quais seleccionámos três exemplos: o recibo da compra a Mariano Hernandez, do retrato de Domenico Scarlatti (AHCP, «Recibo de compra do retrato de Domenico Scarlatti», 19 de Janeiro de 1913), o recibo da compra de um quadro de Eugénio Lucas (AHCP, «Recibo de compra de um quadro do pintor espanhol Eugénio Lucas», 1913) e o recibo da compra de um prato à casa madrilena A. Salzedo (AHCP, «Recibo da casa A. Salzedo pela compra de um prato italiano de faiança de Urbino», 16 de Abril de 1911).

<sup>115</sup> José Relvas esteve em Madrid, como embaixador, entre 1911 e 1913: “entre 1911 e 1913, época em que exerci o espinhoso cargo de ministro em Madrid” (Relvas, 1978, p. 72). Durante este período adquire inúmeras obras de arte e mobiliário e habita um palacete primeiro na Rua D. Alfonso XII, n.º 24 (Noras, 2009, p. 99) e, depois, na Rua Lagasca, n.º 24, do qual traz a maior parte do recheio para Alpiarça, a comprovar este facto existe, no arquivo da Casa dos Patudos, uma guia da alfândega de Marvão, onde são declarados 8 240 Kg de mobiliário (AHCP, «Guia da alfândega na fronteira de Marvão», 24 de Janeiro de 1914).

<sup>116</sup> Ver anexo n.º 23.

<sup>117</sup> Ver anexo n.º 24.

<sup>118</sup> Ver anexo n.º 24.

Entre Fevereiro e Junho de 1923 e também em 1924, existem, no Diário de Contabilidade, novos registos do pagamento de obras (AHCP, «Diário de Contabilidade de 26 de Janeiro de 1923 a 3 de Março de 1924») <sup>119</sup>.

No Inventário Artístico de 1923-24, (AHCP, «Inventário Artístico da Casa dos Patudos de 1923-24») <sup>120</sup> é referida a Sala da Música (anteriormente designada por Sala do Órgão), a Sala dos Primitivos e Sala *Boileau* (anteriormente designada por Sala Silva Porto) <sup>121</sup>. Apenas podemos afirmar que terão sido construídas entre 1914 e 1924, uma vez que na planta da casa datada de 1914, estas não constam ainda <sup>122</sup>.

Nova campanha de obras decorre em 1926. Nesta fase são construídas a actual Sala Silva Porto (designada por José Relvas como Sala Constantino Fernandes) e a Galeria Verde. A dar conta destas obras temos a correspondência entre Relvas e Almeida Moreira <sup>123</sup> de onde destacamos três exemplos. (AHCP, «Carta de Almeida Moreira para José Relvas», 21 Janeiro de 1926) <sup>124</sup>, onde fica claro que este esteve encarregue de pedir orçamento, à Fábrica da Sabugosa, para as madeiras dos tectos e lambrins para a Sala Silva Porto (à época Constantino Fernandes) e Galeria Verde. O facto de a carta ser datada de Janeiro e se referir já aos revestimentos das salas, leva-nos a crer que as obras teriam sido iniciadas já do ano anterior.

---

<sup>119</sup> Ver anexo n.º 25.

<sup>120</sup> Ver anexo n.º 26.

<sup>121</sup> Sendo assim, em 1924 e actualmente integradas no circuito museológico temos: Sala de Jantar, Sala São Francisco (antiga Sala D. João V), Sala Boileau (antiga Sala Silva Porto), Sala dos Primitivos, Salão Renascença ou Salão Nobre (antiga Sala da Música), Sala das Colunas (antigas I Sala das Colunas e II Sala das Colunas), Sala da Música (antiga Sala do Órgão), Sala D. Eugénia (antiga Saleta do Terraço), I Sala de Família (antiga Sala dos Retratos), II Sala de Família (antiga Sala das Aguarelas), Escada, Vestíbulo de Saída (Sala de Entrada) e Biblioteca (antiga Sala da Biblioteca). As designações ditas “antigas” são as constantes do inventário artístico de 1923/24.

<sup>122</sup> Ver anexo n.º 24.

<sup>123</sup> Francisco António de Almeida Moreira, conhecido museólogo, professor, artista e militar, filho de Francisco de Laura Moreira e de Ana Ermelinda de Almeida Moreira, nasceu a 25 de Novembro de 1873, em Nossa Senhora da Assunção, Viseu. Em 1881, depois do falecimento dos pais, Almeida Moreira foi viver com o tio materno, o Dr. António de Almeida, em Mangualde. Após frequentar o Real Colégio Militar ingressa na carreira militar. Em Abril de 1903, foi transferido para Viseu, onde ficou até 1919, altura em que foi definitivamente dispensado do serviço militar, tendo alcançado a patente de capitão. Na década de 80, havia sido vizinho, em Lisboa, do pintor Columbano Bordalo Pinheiro, convivido com vários artistas e amantes das artes, chegando a receber lições do pintor António Ramalho. Em Viseu, interessou-se pela preservação e defesa do património. Em 13 de Janeiro de 1910, foi nomeado vogal correspondente do Conselho dos Monumentos Nacionais. Quando surgiu a ideia de criar um museu em Viseu, José de Figueiredo – director do Museu Nacional de Arte Antiga, indicou para a direcção do novo museu Almeida Moreira, que se dedicou à recolha de obras para integrarem o acervo daquele que veio a ser o Museu Grão Vasco (Silva, pp. 1992).

<sup>124</sup> Ver anexo n.º 27.

Numa carta de Almeida Moreira, datada de Agosto de 1926, lê-se que o parquet e os tectos em madeira já haviam sido entregues e já tinham seguido para os Patudos. Almeida Moreira refere-se às madeiras para a Galeria Verde e para a actual Sala Silva Porto, que nesta altura José Relvas já não chamava de Sala Constantino Fernandes, mas de Sala Parquet (AHCP, «Carta de Almeida Moreira para José Relvas», 8 de Agosto de 1926).

Em Dezembro do mesmo ano Almeida Moreira escreve ao amigo dando a sua opinião sobre as novas salas: “*Não me esqueço da beleza artística do novo acrescento da Casa dos Patudos tão artisticamente arranjado que ninguém dirá, a não ser quem o saiba, que é um arranjo de agora, tão bem se liga com a parte mais antiga*” (AHCP, «Carta de Almeida Moreira para José Relvas», 8 de Dezembro de 1926)<sup>125</sup>.

Das várias intervenções de ampliação que José Relvas foi fazendo na Casa dos Patudos, é-nos possível retirar uma conclusão, quanto a nós clara: Relvas construiu uma casa para proporcionar um adequado acolhimento às suas colecções de arte, à família e aos amigos, naquilo que se verificou ser um processo constante ao longo da sua vida, o que se compreende e justifica pela contínua aquisição de obras de arte.

Entre 1957 e 1960, a primeira directora da casa, Maria de Lurdes Bartholo, e o arquitecto Samuel Quininha<sup>126</sup>, fazem o projecto de adaptação da casa para casa-museu, introduzindo duas alterações arquitectónicas<sup>127</sup>: A alteração feita no primeiro piso elevado, nasceu da ideia de criar um percurso contínuo em que o visitante não fosse obrigado a voltar atrás em determinado ponto. Para o efeito, foi aberta uma parede e anulada uma escada, criando-se uma ligação entre a Galeria Verde e a Sala de Jantar, através daquilo que era uma varanda, nascendo, assim, a Sala das Aguarelas. Uma segunda modificação foi introduzida no piso térreo e decorreu da criação da Sala de Arte Sacra, o que levou, uma vez mais para que o visitante não fosse levado a inverter o percurso, à criação de uma passagem através da parede comum à Sala de Arte Sacra e

---

<sup>125</sup> Para o período posterior a 1924, não é possível apresentar informação dos «Diários de Contabilidade», pois estes não se encontram no Arquivo Histórico da Casa dos Patudos, desconhecendo-se o seu actual paradeiro.

<sup>126</sup> Segundo informação recolhida na Ordem dos Arquitectos Portugueses, Samuel Tavares Maia Quininha, era natural de Ílhavo, onde nasceu a 16 de Novembro de 1915, e teve formação na Escola de Belas Artes do Porto, onde concluiu o curso, no dia 28 de Junho de 1946. A sua inscrição na associação profissional foi aprovada, no dia 16 do mês seguinte. Apesar dos registos referirem a sua demissão da associação, não explicitam a data, nem se foi por vontade própria. Residia, em Lisboa, na Rua Barata Salgueiro, n.º 29.

<sup>127</sup> Ver anexo n.º 28, (Bartholo, 1982, figs. 3 e 4).

ao Átrio, tendo sido parcialmente cortado num painel de azulejos, onde estão representadas cenas da vida rural e que têm por base fotografias da autoria de José Relvas.

Em 2009, a CMA apresentou uma candidatura aos fundos comunitários disponibilizados através do QREN, por meio do Programa Operacional Regional do Alentejo 2007/2013, Eixo 2 – Valorização do Espaço Regional, no domínio “Património Cultural”. Esta intervenção de requalificação, decorrida desde 2009 até Outubro de 2011, teve como finalidade a conservação e recuperação de alguns espaços entretanto degradados<sup>128</sup>, bem como a reabilitação de áreas até então não utilizadas, que permitissem a abertura de novos espaços expositivos, zonas de acolhimento de visitantes e loja, serviços administrativos e técnicos, arquivo e reservas, para uma adequada acomodação das peças<sup>129</sup>. De acordo com a nossa mais recente visita ao museu, realizada em 4 de Agosto de 2012, estão integrados no percurso museológico vinte e oito espaços expositivos, distribuídos por três pisos<sup>130</sup>. Sabemos, no entanto, que existe o projecto de abrir mais duas salas: a Cozinha (situada no rés-do-chão) e a Sala Império (situada no 1º andar).

---

<sup>128</sup> Nomeadamente devido a problemas de humidade, decorrentes de infiltrações causadas por danos estruturais no edifício.

<sup>129</sup> Nesta campanha de obras foram feitas beneficiações exteriores (execução e ventilação de coberturas, reparação das trapeiras e lanternins, substituição dos beirais, reforço estrutural das coberturas e rebocos exteriores) e interiores (remodelação de redes ETS – Espaços de Telecomunicações Superiores, acessibilidades interiores para pessoas com mobilidade reduzida – plataforma elevatória e ascensor, controlo de humidade ascensional, reforços estruturais de pavimentos e ventilação mecânica) (Santos, 2012). Foi também feita a reposição do referido painel de azulejos que se encontra no rés-do-chão, junto da escadaria principal, e que havia sido, parcialmente, removido nas obras de musealização, em finais dos anos 50.

<sup>130</sup> No piso térreo: Vestíbulo, Átrio, Sala Carlos Relvas e Sala de Arte Sacra. No 1º piso: Mezanino, Sala de Família I, Sala de Família II, Sala D. Eugénia, Sala da Música, Sala das Colunas, Sala São Francisco, Sala dos Primitivos, Sala Boileau, Sala Silva Porto, Galeria Verde, Sala das Aquarelas, Sala de Jantar, Salão Renascença, Vestíbulo e Biblioteca. No 2º piso: Hall de Entrada, Ante-câmara de José Relvas, Quarto José Relvas, Quarto de Vestir de José Relvas, Corredor, Quarto de Hóspedes, Quarto João Chagas, Quarto D. Eugénia e Casa de Banho. Acrescentamos que os três espaços que permanecem encerrados no 2º piso, correspondem aos aposentos de Carlos Loureiro Relvas. Ver anexos n.ºs 29 e 30, neste último pode ver-se a actual aparência exterior da CPMA.

### 3.3. José de Mascarenhas Relvas, o Homem e o Coleccionador

*“Aqueles que quiserem dedicar-se ao serviço da pátria não esperem fitas ou cruces; confiêm-se ao reconhecimento público, o seu nome viverá na memória dos homens pela tradição e pela história, e se a ingratidão os ferir terão sempre por recompensa a satisfação interior, que é o perfume da virtude.”*

(Eça de Queiroz, 1867/1983, pp. 67-68)

#### 3.3.1 José Relvas, um Homem Multifacetado

José de Mascarenhas Relvas nasceu a 5 de Março de 1858, na Golegã, no seio de uma família de grandes proprietários rurais (Serra, 2008, p. 14) e viria a desenvolver actividade como administrador da casa agrícola, político, músico amador, coleccionador e crítico de arte, vitivinicultor, investidor na bolsa, benemérito, entre outros papéis que foi assumindo. De entre estas facetas, desempenhou um papel especialmente importante no panorama político português, pelos serviços prestados em nome da República. Foi, ainda, nesta área que nos legou um importante testemunho, deixando escritas as suas “Memórias Políticas” (Relvas, 1977 e 1978).

A ascendência<sup>131</sup> paterna de José Relvas é natural de Relvas, uma localidade da Sertã. Foi o seu avô paterno, José Farinha Relvas de Campos, que se mudou para a zona do Ribatejo (Serra, 2008, p. 14). A vinda para a Golegã, permitiu-lhe intensificar a sua actividade baseada na exploração da terra, o que resultou na ampliação da fortuna da família, já detentora de riqueza considerável. José Farinha Relvas de Campos adquiriu a Quinta do Outeiro, na Golegã, onde a família Relvas fixou residência (Noras, 2009, p. 19).

Carlos Augusto de Mascarenhas Relvas de Campos<sup>132</sup>, filho de José Farinha Relvas de Campos, casou em 26 de Agosto de 1853 com Margarida Amália Mendes de

---

<sup>131</sup> A propósito da ascendência de José Relvas consulte-se a árvore genealógica das Famílias Relvas e Mendes; ver anexo n.º 31.

<sup>132</sup> Carlos Relvas foi um distinto cavaleiro tauromáquico e criador de uma tipologia de sela, ainda hoje designada “sela à Relvas”, mas também de um bote salva vidas, conhecido como “sempre em pé” e de uma máquina fotográfica. É aliás, e sobretudo, à fotografia que o seu nome está associado, tendo

Azevedo e Vasconcelos. Desta união nasceram cinco filhos: Francisco, Maria Clementina, José, Margarida Augusta e Maria Liberata (Serra, 2008, p. 14).

Os avós maternos de José Relvas eram Condes de Podentes<sup>133</sup>, pelo que o neto veio a herdar este título que dava acesso ao lugar de Par do Reino<sup>134</sup>. Relvas nunca viria a usar esse título ou a ocupar o lugar a que este dava acesso. João Serra interpreta essa opção como sendo um indício da sua simpatia pela causa republicana (Serra, 2008, p. 15).

Depois de passar a infância na Golegã, rodeado pelo meio artístico, José Relvas frequentou o Curso de Direito da Universidade de Coimbra, de que desiste em 1877<sup>135</sup>, acabando por transferir-se para o Curso Superior de Letras da Universidade de Lisboa, que conclui em 1880, com uma tese sobre direito feudal intitulada “O direito do Senhor foi uma medida fiscal da Propriedade” (Relvas, 1880).

Após a sua formação, regressou à Golegã e dois anos depois, em 5 de Fevereiro de 1882, casou com Eugénia Antónia de Loureiro da Silva Mendes, sua prima em segundo grau, por via materna, e filha dos viscondes de Loureiro (Serra, 2008, p. 15). Da união nasceram três filhos<sup>136</sup>: Maria Luísa, Carlos e João Pedro, nenhum sobreviveu aos pais.

Como anteriormente referimos, a partir de 1882, José Relvas assume a administração das propriedades da família, entre as quais a Quinta dos Patudos, que herdou em 1887, por ocasião do falecimento de sua mãe (Serra, 2008, p. 23). Decorrente do cargo de administrador e proprietário da Quinta dos Patudos, José Relvas

---

assumido uma posição de destaque, como amador, tanto em Portugal como na Europa, onde participou em vários concursos e obteve inúmeros prémios (Mesquita, 2003, pp. 67, 393-398). Após a morte de Margarida Amália Mendes de Azevedo e Vasconcelos Relvas de Campos, em 22 de Março de 1887, Carlos Relvas casa, em segundas núpcias, com Mariana do Carmo Pinto Correia, a 23 de Julho de 1888 (AHCP, «Cópia da Certidão de casamento de Carlos Augusto de Mascarenhas Relvas de Campos com Mariana do Carmo Pinto Correia»).

<sup>133</sup> São avós maternos de José Relvas: Jerónimo Dias de Azevedo Vasquez de Almeida Vasconcelos e Maria Liberata de Silva Mendes.

<sup>134</sup> Francisco, o irmão mais velho de José Relvas e primogénito do casal Carlos e Margarida, veio a falecer com apenas dezoito anos, em circunstâncias nunca esclarecidas, passando José Relvas a ser o legítimo herdeiro do título de conde.

<sup>135</sup> Embora não se possam afirmar com certeza as razões que terão levado José Relvas a desistir do curso de Direito, pela correspondência que manteve com a mãe, Margarida Relvas, compreende-se que José Relvas nunca se terá conseguido adaptar à vida académica de Coimbra. Numa dessas cartas queixa-se da violência das praxes académicas, de que terá resultado a morte de um seu amigo (AHCP, «Carta de José Relvas para Margarida Relvas», 20 de Maio de 1873).

<sup>136</sup> A propósito da descendência de José Relvas consulte-se a árvore genealógica da família, ver anexo n.º 31.

dedica-se à vida agrícola, mostrando especial empenho na produção e escoamento vinícola.

Bem sucedido na condição de proprietário rural, José Relvas possuía um espírito delicado e sensível às mais variadas manifestações artísticas e faz da sua casa na Quinta dos Patudos um espaço dedicado às artes e à tertúlia. A sua biblioteca, as inúmeras viagens que fez pela Europa, nomeadamente a Espanha, França, Alemanha, Bélgica e Holanda (Serra, 2008, p. 28) e o tempo que dedicava à fruição de arte (AHCP, «Diários de Viagem») comprovam o gosto pelas artes e pela estética, bem como a busca incessante de conhecimento. José Relvas também aproveitava estas deslocações ao estrangeiro para comprar arte. Pela colecção que constituiu podemos identificar a sua preferência pela arte naturalista portuguesa, pois colecionava, em abundância, trabalhos de artistas seus contemporâneos que se dedicavam a este movimento e de quem era, em muitos casos, amigo. Esta predileção poderá justificar-se pela profunda ligação que sempre teve à Natureza e ao meio rural e pelo seu espírito romântico.

Das paixões artísticas que José Relvas cultivou, a música ocupou sempre um lugar privilegiado e a ela dedicou largo tempo. Este gosto era partilhado com o seu filho Carlos, pianista profissional (Noras, 2009, p. 110). Relvas foi um exímio violinista amador<sup>137</sup>, organizando e participando em concertos íntimos nos serões da Casa dos Patudos mas, também, fazendo apresentações públicas (AHCP, «Programa de concerto no Real Colyseu de Lisboa», 5 de Junho de 1899)<sup>138</sup>. Relvas apreciava especialmente Beethoven, não sendo, por isso, de admirar que tenha adoptado o nome do compositor quando ingressou na maçonaria, na loja Acácia, em 1911 (Serra, 2008, p. 45; Noras, 2009, p. 110).

Um dos aspectos mais marcantes da vida de José Relvas foi a sua actividade política. Desde cedo mostrou desligar-se dos ideais monárquicos, de que era partidário seu pai, e era já um homem de marcadas convicções republicanas e combatente contra a ditadura franquista quando, em 1907, aderiu ao Partido Republicano Português (PRP) (Relvas, 1977, p. 23), conduzido pelo amigo João Chagas.

---

<sup>137</sup> A colecção da CPMA possui um pastel da autoria de José Malhoa, onde o artista retrata José Relvas tocando no seu violino, a obra está assinada e datada de 1898. Do mesmo autor é um carvão, assinado e datado de 1899, este uma caricatura de José Relvas tocando violino.

<sup>138</sup> Ver anexo n.º 32.

A montante do envolvimento na vida política estará o descontentamento com o Governo de João Franco<sup>139</sup> e a contestação à legislação por este elaborada, nomeadamente no que respeita à questão vinícola, que bulia directamente com os interesses de Relvas e que impunha “*um exclusivo de produção de vinho generoso à região do Douro*” (Serra, 2008, p. 66) e que resultou em que “*Todas as regiões do País, contrariadas nos seus interesses pelo privilégio concedido a uma província, ligaram-se num protesto [e] Grandes proprietários que tinham combatido a lei vinícola continuaram a luta contra o Governo no campo declaradamente político e republicano*” (Relvas, 1977, p. 48). Foi neste âmbito que Relvas intensificou a sua actividade como dirigente associativo do sector vinícola e constituiu “*com produtores locais, a Adega Regional do Ribatejo*” (Noras, 2009, p. 48), cuja primeira sede foi na Quinta dos Patudos (Noras, 2009, p. 52).

Outro factor decisivo para a entrada de José Relvas para o PRP terá sido o facto de que João Franco, “*em Novembro de 1906, revelou a existência de adiantamentos à Casa Real, em pleno Parlamento*” (Relvas, 1977, p. 24). Destas medidas tomadas pelo Governo vigente nasceu o empenho de Relvas na oposição e na luta pela mudança de regime, na qual se embrenhou cada vez mais, tendo presidido à mesa da primeira reunião do PRP, em 1908 (Serra, 2008, p. 72). No Congresso de Setúbal, em Abril de 1909, é eleito para membro do Directório do Partido Republicano<sup>140</sup> (Relvas, 1977, p. 62; Falcão, 2005, p. 17).

Entre Junho e Julho de 1910, José Relvas, a par de Alves da Veiga, que se encontrava exilado em Paris (Noras, 2009, p. 64), e de Magalhães Lima<sup>141</sup>, foi

---

<sup>139</sup> João Ferreira Franco Pinto Castelo Branco, nascido em 1855, iniciou a sua carreira política no Partido Regenerador sendo ministro por três vezes e exercendo a ditadura ao lado de Hintze Ribeiro. Em 1901, rebelou-se e funda o Partido Regenerador Liberal, numa linha política contrária à que havia assumido quando estivera no poder. Em coligação com os progressistas, torna-se chefe do governo constituído a 19 de Maio de 1906. Aproximando-se do rei D. Carlos, passou a centrar a sua acção política no fortalecimento do poder real e a 10 de Maio de 1907, leva a cabo um golpe de Estado, com o apoio do rei, dando início a uma ditadura que acaba por fazer insurgir contra si e contra a coroa todas as forças políticas e o descontentamento geral do país, o que terá precipitado o regicídio, a 1 de Fevereiro de 1908. Com este acontecimento terminou a carreira política de João Franco, que veio a falecer no ano de 1929 (Ferreira, 1971, p. 298).

<sup>140</sup> Com ele foram também eleitos Teófilo Braga, Basílio Teles, Eusébio Leão e Cupertino Ribeiro.

<sup>141</sup> Sebastião de Magalhães Lima nasceu em 1850. Depois de completada a formação em Direito, exerceu advocacia durante algum tempo. Dedicou-se também à escrita mas, sobretudo, à política e ao jornalismo, sendo um dos fundadores e directores do jornal “O Século”. Politicamente posicionado no lado republicano foi verdadeiramente um embaixador da República Portuguesa e dos interesses nacionais no estrangeiro, aproveitando para isso os seus contactos internacionais, fruto do facto de ser grão-mestre da Maçonaria Portuguesa. Desde a implantação da República, o seu nome foi sendo indicado para a

encarregue de diligenciar uma acção junto dos governos de França e Inglaterra, a fim de obter apoio para a causa republicana (Relvas, 1977, pp. 79, 82-83, 87-88) garantindo a não intervenção destes países, a favor da monarquia, num cenário de revolução<sup>142</sup>. Regressaram a Lisboa em Julho de 1910, “*com a grata certeza de que [traziam] para Portugal a honrada solidariedade da opinião que tinha peso na atmosfera internacional*” (Relvas, 1977, p. 88 e 94). Estava traçado o caminho para o sucesso do 5 de Outubro de 1910.

Devido ao papel preponderante que teve nos dias da revolução que conduziu à implantação da República, a José Relvas coube a missão de proclamar o novo regime político, da varanda dos Paços do Concelho, em Lisboa<sup>143</sup>.

Depois da Revolução foi necessário formar um Governo Provisório, que Relvas integrou, ocupando-se da pasta das Finanças<sup>144</sup>, de 12 de Outubro de 1910 (Relvas, 1977, p. 175) até Setembro de 1911 (Noras, 2009, p. 161), data em que pede demissão, devido a conflitos internos do partido (Serra, 2008, p. 82). Do tempo em que José Relvas ocupa esta pasta é a “*reforma monetária*” que introduz o escudo como moeda oficial da República Portuguesa (Noras, 2009, p. 90). Em Maio de 1911, é eleito deputado à Assembleia Constituinte, mas não chega a tomar posse, por integrar o Governo Provisório (Noras, 2009, pp. 82 e 161).

Uma nova fase da vida política de José Relvas iniciou-se a 16 de Outubro de 1911, quando viajou para Madrid, como “*Representante Extraordinário e Ministro Plenipotenciário de Portugal*” (Serra, 2008, p. 90).

---

presidência, mas o cargo político que exerceu foi o de Ministro da Instrução Pública. Durante o franquismo teve de optar pelo exílio em França e também durante o sidonismo teve problemas políticos, chegando a ser preso. Mais tarde, tentaram associá-lo ao atentado que vitimou Sidónio Pais. Durante a vida nunca se envolveu em lutas partidárias, dentro da facção republicana, procurando mesmo contribuir para um entendimento entre os diferentes partidos (Ferreira, 1971, pp. 748-749).

<sup>142</sup> Dirigiram-se primeiro a Paris, onde os aguardava Alves da Veiga. O Governo francês participa-lhes que tomará a posição que Inglaterra tomar (Relvas, 1977, p. 89).

<sup>143</sup> A testemunhar este momento existe uma fotografia da autoria de Joshua Benoliel, datada e assinada pelo fotógrafo (AHCP, «Fotografia tirada na manhã de 5/10/1910, da autoria de Joshua Benoliel», 5 de Outubro de 1910).

<sup>144</sup> Depois do 5 de Outubro, Basílio Teles foi nomeado Ministro das Finanças do Governo Provisório (Relvas, 1977, p. 151), mas protelou a tomada de posse do cargo, acabando depois por recusá-lo, tornando-se necessário substituí-lo com a maior brevidade. É, pois, para substituir Basílio Teles que José Relvas é nomeado ministro da pasta das Finanças (Relvas, 1977, p. 64) sem que, no entanto, estivesse na sua intenção o exercício de qualquer cargo político: “*Não pensava em ocupar postos diplomáticos oficiais nem exercer qualquer cargo público; mantinha a minha decisão que me levava a recusar a oferta do Ministério dos Estrangeiros (...). Breve veremos que fortes razões me aconselharam a abandonar tão sensato propósito*” (Relvas, 1977, p. 166); José Relvas referia-se à recusa de Basílio Teles em ocupar o cargo.

Quando chegou a Madrid encontrou uma situação que denotava certa reserva em relação a Portugal (Relvas, 1978, pp. 31-32) e que conseguiu reverter apostando no desenvolvimento de uma política cultural (Relvas, 1978, pp. 39-40), pois a sua faceta de amante e impulsionador das artes esteve sempre presente e durante o período que permaneceu em Espanha, relacionou-se com o meio artístico espanhol e trabalhou activamente para a divulgação da arte e da cultura portuguesas naquele país (Serra, 2008, p. 91) através, por exemplo, do apoio que deu à participação de artistas portugueses<sup>145</sup> na Exposição de Arte Contemporânea realizada em Madrid, em 1912 (Relvas, 1978, pp. 31, 39-40)<sup>146</sup>.

Em 1913, é eleito senador por Viseu (Noras, 2009, p. 161) e no final desse ano é informado que não pode acumular os dois cargos políticos, mesmo tendo o mandato de senador suspenso, sendo que a única solução seria renunciar a tal cargo. Perante esta situação José Relvas sentiu-se injustiçado e toma a decisão de abandonar as funções que desempenhava em Espanha e regressa a Portugal em Janeiro de 1914, tendo sido exonerado em 16 de Maio do mesmo ano (Relvas, 1978, pp. 72-73). Foi no desempenho deste cargo que Relvas se desiludiu, definitivamente, com a vida política (Relvas, 1978, pp. 73-77), a que regressou, apesar de tudo, ainda que breve período.

De regresso a Portugal ocupou, por um curto espaço de tempo, o cargo de senador por Viseu, em 1914 (Serra, 2008, p. 11; Noras, 2009, 102).

A situação política e social do país foi-se agravando e entrou em ruptura após o assassinato de Sidónio Paes, em 14 de Dezembro de 1918. Em Janeiro de 1919, tem origem no Porto o movimento que ficou conhecido como Monarquia do Norte. Foi perante estes acontecimentos que, pela última vez, José Relvas interveio em prol da continuidade da República. Neste cenário, Relvas formou um Governo (vigente entre Janeiro e Março) que pôs cobro ao movimento monárquico, dissolveu o Parlamento e convocou eleições para Maio (Relvas, 1978, pp. 88-93 e 95-96). Uma vez reposta a ordem e estabilizado o regime, por um lado, e sendo vítima de duras críticas e de

---

<sup>145</sup> Entre outros artistas participaram nesta exposição: Columbano Bordalo Pinheiro, José Malhoa, Constantino Fernandes, Carlos Reis, Veloso Salgado e Teixeira Lopes.

<sup>146</sup> Em Abril desse ano, o pintor Constantino Fernandes escreve uma carta a José Relvas na qual agradece pelo empréstimo do quadro “As Abandonadas” para integrar o núcleo de artistas portugueses na Exposição de Arte Contemporânea de Madrid (AHCP, «Carta de Constantino Fernandes para José Relvas», 3 de Abril de 1912).

ataques pessoais, por outro, Relvas demite-se<sup>147</sup> e recolhe aos Patudos<sup>148</sup>, dedicando-se, nos anos seguintes, inteiramente à sua colecção de arte.

### 3.3.2 José Relvas, o Coleccionador

*“O coleccionismo é um fenómeno psicológico que, inocente em princípio, adquire por vezes facetas muito peculiares. As suas motivações também são diversas, embora radiquem sempre no gosto de possuir. Possuir porque se tem amor aos objectos, possuir por competição de ter melhor ou o maior número; especializar-se no conhecimento daquelas espécies, confiar no saber alheio para a escolha; mostrar com orgulho ou generosidade, esconder com temor ou avareza; entrar no jogo da descoberta e da troca; finalmente, procurar a continuidade na família, deixar com abnegação e modéstia ou perpetuar-se com alguma vaidade e orgulho nas condições de um legado – eis, em resumo, algumas facetas variadas do coleccionismo.”*

(Beaumont, 1991, pp. 107-108)

Sendo o fenómeno do colecionismo complexo de explicar, pois muitas podem ser as motivações que estão na sua origem, podemos afirmar que José Relvas, enquanto coleccionador, foi motivado pela paixão e interesse que nutria pelas artes e pelo prazer que retirava da sua fruição, tendo sido, ele próprio, um profundo conhecedor e crítico de

---

<sup>147</sup> Se por um lado o Governo chefiado por Relvas contava cada vez com menos apoiantes, por outro as forças partidárias e independentes que se lhe opunham não permitiam um entendimento do qual resultasse uma solução que permitisse a continuidade do sistema político e a natural demissão do Governo – estava criado assim um impasse. José Relvas acaba por ser impelido a uma tomada de posição: demitiu-se e comunicou que permaneceria em funções somente até ao fim de Março, forçando com isto uma resolução da situação (Relvas, 1978, p. 181). Nas suas Memórias Relvas deixou escrito: *“Os perigos, antevistos na revolução monárquica, foram suficientes para promover uma momentânea coesão entre todos os republicanos, desde os mais conservadores aos mais extremistas. Eu fui eventualmente o traço de união entre todos, mas apenas para os livrar deste cauchemar. Passado o perigo, verifiquei que só uma catástrofe nacional terá o poder de acordar nestes homens o sentimento das suas verdadeiras responsabilidades, e uni-los, não em volta de facções mas de ideias nacionais”* (Relvas, 1978, pp. 151-152).

<sup>148</sup> *“Finalmente terminei por assegurar que o prémio que eu reclamava (...) seria o de me deixarem regressar à minha vida particular, satisfeito bastante por ter dado ao meu país um esforço de reabilitação”* (Relvas, 1978, p. 96).

arte, tomando enquanto tal, imensas notas e apontamentos de que muitas vezes posteriormente se servia para a redacção de críticas<sup>149</sup>.

Também à arte musical José Relvas emprestava os seus conhecimentos, redigindo críticas, que publicava em alguns periódicos. Exemplo dessas críticas, são as que escrevia enquanto se encontrava a viajar pela Alemanha e França de onde, como correspondente da publicação “A Arte Musical”, vai remetendo correspondência na qual faz a análise aos concertos a que assiste nas cidades por onde vai passando, nomeadamente Paris<sup>150</sup>. Os textos que José Relvas envia, onde mostra ser um elevado conhecedor de música clássica, vão sendo pautados com passagens absolutamente acutilantes<sup>151</sup>.

Ao longo dos anos, José Relvas foi comprando e vendendo<sup>152</sup> obras de arte, dando forma ao que se tornou uma busca constante pela reunião de objectos artísticos de

---

<sup>149</sup> Vejamos o exemplo de duas críticas feitas por José Relvas. Na primeira, notas que constantemente tomava sobre os artistas e sua obra, escreveu, numa análise à obra de Marques d’Oliveira e seus diferentes períodos: “«*Se Silva Porto pôde ter um successor elle é por certo Marques d’Oliveira.*» Recolho estas palavras d’alguns livros que commentam a obra do grande paysagista; são na realidade uma apreciação justa enquanto se referem à primeira phase de produção artística, desde as viagens em França e na Itália, que reuniram Silva Porto e Marques d’Oliveira. Na immensa collecção de táboas acumuladas no seu atelier, e dispersas pelos gabinetes dos amadores, é fácil seguir os três períodos, em que se accentuam as diversas maneiras correspondentes às condições de vida espiritual do artista.” (AHCP, «Notas de viagem, 1877-81»), ver anexo n.º 33. Na segunda podem ler-se considerações sobre o “Salon Carré” e a crítica a vários artistas com obra aí exposta, onde se destaca aquela referente a Leonardo Da Vinci, e particularmente ao quadro “Gioconda”: “*O Salon Carré é uma collecção unica no seu genero. (...) Não é uma cabeça muito bella a da Gioconda, d’aquella belleza que resulta da impeccavel correcção de formas, nem foi esse o aspecto que seduziu o espirito do artista*” (AHCP, «O Salon Carré. Notas e Recordações das visitas feitas ao Museu do Louvre em Julho e Agosto de 1900»), ver anexo n.º 34.

<sup>150</sup> “*De uma amabilissima carta do nosso amigo e illustre collaborador o Sr. José Relvas, que se encontra actualmente em viagem pelo estrangeiro, pedimos licença para extrahir os seguintes fragmentos, que hão de por certo interessar vivamente aos nossos leitores. «Na quinta-feira ouvi Pugno, no Concert –Colonne, e na sexta-feira uma séance do quatuor Parent na nova sala Aeoliam. R. Pugno é um grande pianista, posso affirmar-lho sem que haja o menor exagero em o classificar um dos maiores pianistas da actualidade, porque se reúnem n’elle muitas e amplexas faculdades, que repartidas, fariam a felicidade de muitos artistas»*” (Relvas, 1903, p. 87).

<sup>151</sup> “*A esposa d’Eugene d’Albert cantou, no inverno passado, no Gewandhaus, por imposição do marido, e está ainda na memória de muitos que assistiram a esse concerto a recordação do mau quarto d’hora que passaram*” (Relvas, 1903, p. 102).

<sup>152</sup> Sobre a compra e venda de obras de arte, assim como sobre a participação de Carlos Loureiro Relvas nas mesmas, leiamos parte de três cartas que José Relvas escreveu ao filho. Numa carta de Junho de [1916] Relvas escreve: “*Estou em negociações com o Velo para se vender o quadro da rainha Christina e com o produto compro as duas marinhas do Haes que me parecem realmen/ mt boas e ms interessantes que o retrato. Por este vou pedir 4 000 pesetas p. ter margem p. abatimento e comissão*” (AHCP, «Carta de José Relvas para Carlos Loureiro Relvas», 14 de Junho de [1916]). Dias antes, a propósito de um leilão em que se encontrava, Relvas escrevia: “*No leilão mt. cousas bellas e muitas loucuras. Resisto a tudo, e espero comprar o quadro em bom preço (...) a jarra da China (verde) sahiu no leilão por 640\$00 (...) e ofereceram-me por 788\$00. É muito bella ms. é mt. din.º e não estamos em tempo de fazer compras destas*” (AHCP, «Carta de José Relvas para Carlos Loureiro Relvas», 4 de Junho de [1916]). Numa carta

qualidade e que são o reflexo da sua personalidade e preferências. Na colecção de arte que Relvas foi reunindo é possível reconhecer um especial apreço pela arte portuguesa, quer ao nível da pintura, da escultura, do mobiliário e mesmo da arquitectura, pois a sua escolha recaiu sobre um arquitecto que procura uma linguagem com raízes e inspiração na arquitectura portuguesa.

Para Relvas a compra de obras de arte foi um processo constante, a partir de 1887 até 1929<sup>153</sup>, naturalmente com períodos de maior e menor intensidade, comprando mais um certo tipo de peças num determinado período e que se prolongou por quarenta e dois anos. Ao mesmo tempo que comprava objectos artísticos, José Relvas sentia sempre a necessidade de se documentar sobre arte, para tal foi constituindo uma biblioteca onde se encontram milhares de volumes, também de publicações periódicas, portuguesas e estrangeiras, de entre os quais muitos títulos são dedicados a este tema. Da biblioteca, também, fazem parte colecções de postais e catálogos onde estão reproduzidas obras artísticas. Outra forma de Relvas reunir conhecimentos sobre o tema foi através de amplas visitas a museus e exposições, tanto em Portugal como na restante Europa (AHCP, «Diários de Viagem»). Igualmente importante foi o contacto directo que estabeleceu com os artistas seus contemporâneos e outras personalidades relacionadas com o meio artístico, de quem, em vários casos, era amigo pessoal<sup>154</sup>.

---

de 1913, escrita de Madrid, José Relvas manifesta o desejo de vender um quadro: “*O Amutio fallou-me hontem na possibilidade da venda do quadro da escola de Van-der-Weiden – “Christo Crussificado”. Perguntou-me quanto eu pediria por elle disse-lhe que 6 000 pst., mas que te consultaria sobre a venda e preço se te parecer bem que se venda, seria conveniente que me escrevesses sem demora.*” (AHCP, «Carta de José Relvas para Carlos Loureiro Relvas», 5 de Novembro de 1913).

Pudemos apurar que Emilio Velo desenvolveu variadas actividades, sendo fotografo, professor de música e negociante de arte. Foi proprietário da Casa Napoleon, em Madrid, e fez o aconselhamento a José Relvas na compra de arte espanhola, durante e depois da estadia de Relvas em Madrid (Falcão, 2005, pp. 24, 28-29); o AHCP conserva documentação relativa a trocas comerciais entre ambos, nomeadamente recibos da Casa Napoleon.

Sobre o pintor e escultor Federico Amutio (Madrid, 1869 – 1942), sabemos ter sido conselheiro de José Relvas na aquisição de obras de arte. Amutio dedicou-se à temática naturalista, muitas vezes executando aguarelas ao ar-livre, que mais tarde lhe serviam “*de base para obras mais ambiciosas*” (Falcão, 2005, p. 92).

<sup>153</sup> O primeiro registo da compra de uma obra de arte diz respeito a um retrato da sua mãe, Margarida Relvas, da autoria do pintor José Malhoa e remonta ao ano de 1887 (AHCP, «Diário – 1º Livro do Constaneiro (1886-1890)»). De 1 de Abril de 1929, data o último recibo de aquisição de uma peça, trata-se de um quadro de António Ramalho intitulado “Cabeça de Rapaz” (AHCP, «Recibo dos Herdeiros de Luiz M. da Costa – Salão de Artes e Antiguidades, de Lisboa relativo à aquisição de um quadro de António Ramalho “Cabeça de Rapaz” que José Relvas fez para a sua colecção», 1 de Abril de 1929). Este recibo está assinado por Laura Costa.

<sup>154</sup> Através de correspondência de José Relvas é possível comprovar a sua relação pessoal com José Malhoa, Almeida Moreira, José de Figueiredo, Luciano Freire, Reynaldo dos Santos, José Queiroz, entre muitos outros.

Relativamente às aquisições que fazia, são reconhecidas influências nas suas escolhas, tanto por parte de vários amigos, em particular José Malhoa e Almeida Moreira, como por parte de seu filho, Carlos Loureiro Relvas. Se por um lado Malhoa e Almeida Moreira escreviam ao amigo quando encontravam obras que lhes pareciam ser de seu interesse, por outro, Relvas pedia-lhes, opinião sobre determinadas peças. São inúmeros os exemplos que encontramos na correspondência de Malhoa para Relvas de sugestões, opiniões e apreciações sobre objectos artísticos<sup>155</sup>.

Também os leiloeiros se correspondiam com José Relvas ou com Carlos Loureiro Relvas, e faziam sugestões para a aquisição de peças quando as consideravam ser do seu agrado<sup>156</sup>.

---

<sup>155</sup> Numa carta de 12 de Julho de 1898, Malhoa escrevia a José Relvas: “*Mil parabéns pela compra que fez do quadrinho ao Porto, escolheu muito bem, porque o estudozinho é lindo.*” (AHCP, «Carta de José Malhoa para José Relvas», 12 de Julho de 1898), ver anexo n.º 34. Noutro exemplo Malhoa escreve sobre dois leilões na Liquidadora da Avenida e faz uma crítica dos quadros para venda, bem como de dois de Ezequiel, que na sua opinião valem a pena, contrariamente aos primeiros (AHCP, «Carta de José Malhoa para José Relvas», 16 de Dezembro de 1899), ver anexo n.º 35. Por fim referimos uma carta onde o pintor faz crítica de arte, nomeadamente a quadros de Tomaz de Anunciação e dá conta do estado de uma encomenda que Relvas lhe havia feito: o quadro de seu filho João Pedro, falecido no ano anterior e onde se pode ler: “*Não fiz o retrato do Joãozinho inteiramente como V.xª desejava, isto é: a aguarella – primeiro porque actualmente as tintas d’aguarella estão sendo tão falcificadas como anilinas, que as aguarellas empalidecem à luz, com sensível fenda em um, ou dois meses! Segundo, e porque a aguarella nunca poderia dar o vigor que eu desejava dar à cabecinha do retrato.*” (AHCP, «Carta de José Malhoa para José Relvas», 6 de Janeiro de 1900), ver anexo n.º 36. Por vezes, Relvas pedia ao amigo Malhoa que o acompanhasse quando ia ver peças que pretendia adquirir; numa carta de Novembro de 1902 o pintor escreve contando que, por se encontrar doente, mandará alguém da sua confiança (AHCP, «Carta de José Malhoa para José Relvas», 21 de Novembro de 1902). Ainda a este propósito: (AHCP, «Carta de José Malhoa para José Relvas», 23 de Novembro de 1903).

Igualmente Almeida Moreira, numa carta de 1920, faz a sugestão de um quadro que poderá interessar ao amigo: “*Envio-lhe a nota dos quadros de Alberto de Sousa a exposição abrirá no próximo sábado, vae indicado o quadro que me parecia uma boa aquisição para a sua galeria.*” (AHCP, «Carta de Francisco Almeida Moreira para José Relvas», 8 de Dezembro de 1920). Esta carta é relativa a uma aguarela do artista português que representa a capela de São Cristóvão, na Igreja da Sé Velha de Coimbra e que integra a colecção. No AHCP existem outras carta sobre este assunto, de antes e depois da compra. Existem, também, o recibo da compra e o catálogo da exposição anotado por Almeida Moreira, que este enviou a José Relvas.

<sup>156</sup> Vejamos três exemplos. O primeiro trata-se de uma carta onde o Sr. Cunha, filho de Maria Guilhermina de Jesus, proprietária da Casa Liquidadora Antigo Bazar Católico, remete a Carlos Loureiro Relvas uma guia dos caminhos-de-ferro relativa a uma compra naquela casa (AHCP, «Carta da Casa Liquidadora Antigo Bazar Catholico de Maria Guilhermina de Jesus para Carlos de Loureiro Relvas», 14 de Março de 1918), ver anexo n.º 38. No segundo, outra carta escrita pelo Sr. Cunha e novamente dirigida a Carlos Loureiro Relvas, dando conta de quatro quadros de Silva Porto, um de António Ramalho e outras peças que iriam a leilão e que poderiam interessar a Carlos Loureiro Relvas e a seu Pai. (AHCP, «Carta da Casa Liquidadora Antigo Bazar Catholico de Maria Guilhermina de Jesus para Carlos de Loureiro Relvas», 27 de Maio de 1918). Por fim, uma carta onde Joaquim Soares Pereira das Neves escreve a José Relvas a informá-lo de que tem “*um bélo quadro de Silva Porto, representando um trecho do Canal de Veneza*” e de que gostaria que este o visse, caso pudesse deslocar-se ao Porto (AHCP, «Carta de Joaquim Soares Pereira das Neves, da Antiquária Matos e Serpa Pinto, do Porto, para José Relvas», 8 de Outubro de 1915), ver anexo n.º39

Muitos são os documentos do AHCP que comprovam a ampla participação de Carlos Loureiro Relvas na constituição da colecção dos Patudos, que propunha ao Pai obras para compra. Não menos relevante é o facto de José Relvas vender obras de arte, também com base na opinião do filho. Prova disso mesmo é a correspondência entre ambos, de que damos exemplo com uma carta de José Relvas para o filho onde o primeiro escreve sobre a compra e venda de obras de arte: *“combinei experimentarmos a venda da aguarela do Villegas sobre o preço de 1. 200 escudos. Parece-me bem tentado porque não é cousa que me interesse por ahi alem. Em todo o caso se tivéres interesse (mesmo pequeno) podemos substituil-a pela aguarela de M.<sup>me</sup> Lemaire à qual eu fiz conta o preço de 1: 000\$000. Podes escolher e mandal-a havendo ocasião”* (AHCP, «Carta de José Relvas para Carlos Loureiro Relvas», 6 de Março de [1918])<sup>157</sup>.

Eram vários os processos, através dos quais, José Relvas adquiria objectos artísticos para a sua colecção. As aquisições poderiam ser feitas em antiquários, em exposições, em leilões, a particulares ou directamente aos artistas. Como exemplos deste último caso destacamos duas cartas escritas por Malhoa para José Relvas. Citamos o pintor, na primeira carta: *“Junto envio a guia do c/ferro, do caixote que hoje mando para a estação de Santarém, com os quadros que V.Ex.<sup>a</sup> teve a bondade de me comprar. Espero V.Ex.<sup>a</sup> me dirá se eles chagaram às mãos de V.Ex.<sup>a</sup> sem qualquer transtorno”* (AHCP, «Carta de José Malhoa para José Relvas», 1 de Dezembro de 1896)<sup>158</sup> e (AHCP, «Carta de José Malhoa para José Relvas», Janeiro de 1898).

Muitas vezes as aquisições feitas aos próprios artistas resultavam de encomendas. Tomou-se como exemplo desta situação o retrato póstumo de Carlos Loureiro Relvas<sup>159</sup>, que Columbano Bordalo Pinheiro estava a pintar e que Almeida Moreira foi ver, a convite do pintor. No seguimento dessa visita Almeida Moreira escreve a Relvas: *“Por isso me apreço a vir dar-lhe estas minhas impressões folgando mt. que mais uma vez – como tantas outras, com tanto desvanecimento para mim os nossos pontos de vista se confundam”* (AHCP, «Carta de Francisco Almeida Moreira para José Relvas», 6 de Dezembro de 1920).

---

<sup>157</sup> Ver anexo n.º 40.

<sup>158</sup> Ver anexo n.º 41.

<sup>159</sup> Carlos Loureiro Relvas faleceu a 14 de Dezembro de 1919.

Não podemos referir-nos às aquisições feitas para a colecção de pintura de José Relvas sem dar relevo à compra de uma das suas obras mais emblemáticas, a natureza morta de Josepha de Óbidos<sup>160</sup>. José Queiroz escreveu a José Relvas, que se encontrava em Madrid<sup>161</sup>, sobre a negociação que viria a resultar na compra do quadro: “*Seu filho esteve hontem em Lisboa, soube-o pelo Luiz da Costa. Quando o procurei já tinha partido. Sei também que o interessante Carlos ficou em negociações com um quadro – assignado – da Josepha de Óbidos*” (AHCP, «Carta de José Queiroz para José Relvas», 29 de Junho de 1912)<sup>162</sup>.

Uma característica marcante na personalidade de José Relvas era a generosidade, visível em muitas acções beneméritas que praticou; também na sua relação com as artes esta característica viria ao de cima. Várias foram as vezes em que Relvas presenteou os amigos com obras de arte, fez doações a museus ou empréstimos para exposições. A propósito da oferta de obras de arte, leia-se o que escreveu Almeida Moreira: “*Ontem mesmo comecei a procurar logar condigno para os lindos e preciosos mimos de pintura com que V.Ex.<sup>a</sup> tão gentilmente me obsequiou. A “Chioggia” de Veneza, do Sousa Lopes já está no seu logar. Ficou ao pé d’um de Ezequiel. O Carlos de Haes é que ainda não está colocado. Esse precisa de um logar muito especial.*”<sup>163</sup> (AHCP, «Carta de Francisco Almeida Moreira para José Relvas», 23 de Dezembro de 1920).

Já desde 1911 que Michel'angelo Lambertini visava a criação de um museu dedicado à música, o que só aconteceu oficialmente muitos anos volvidos e que resultou no que é actualmente o Museu da Música, em Lisboa. Pela relação de amizade que unia José Relvas e Lambertini e pelo lugar que a música ocupava na vida de Relvas, este fez várias doações de objectos que fossem, no futuro, integrar o acervo do dito museu, como se verifica em duas cartas escritas por Lambertini que, em Junho de 1914, agradece a doação de uma estatueta em terracota representando Beethoven (AHCP, «Carta de Michel'angelo Lambertini para José Relvas», 9 de Junho de 1914). No mês seguinte o agradecimento é pela oferta de um baixo-relevo, em bronze, do violinista J.

---

<sup>160</sup> O quadro encontra-se datado e assinado: “Josepha em Óbidos. 1676” e está exposto na Sala de Jantar.

<sup>161</sup> Mesmo estando a viver naquela cidade espanhola, Relvas estava atento ao mercado de arte em Portugal, encarregando o filho de negociar a compra de obras de arte que pretendia adquirir.

<sup>162</sup> Ver anexo n.º 42.

<sup>163</sup> Não se conseguiu apurar se estas ofertas foram feitas a Almeida Moreira, a título pessoal, ou se, através deste, ao Museu Grão Vasco.

Joachim (AHCP, «Carta de Michel'angelo Lambertini para José Relvas», 14 de Julho de 1914).

Os empréstimos de obras para exposições não eram raros, chegando a resultar em prejuízo para o coleccionador. Em Dezembro de 1899, José Malhoa escreve a Relvas a fim de lhe pedir emprestado o quadro “A Passagem do Comboio”, para ser exposto em Paris (AHCP, «Carta de José Malhoa para José Relvas», 15 de Dezembro de 1899). Fatidicamente, o navio que fazia o transporte entre aquela cidade e Lisboa naufragou e várias obras se perderem; Em carta de finais de Janeiro de 1901, Malhoa dá conta do sucedido a José Relvas, bem como das obras que se perderam (AHCP, «Carta de José Malhoa para José Relvas», 27 de Janeiro de 1901).

José Relvas pretendeu que a Casa dos Patudos tivesse as condições ideais para acolher arte, nas suas mais variadas manifestações e em consequência desse desejo, mais, dessa necessidade, resultaram as inúmeras ampliações e alterações que a casa foi tendo desde 1892 até 1929. Procurando adequar o espaço, fê-lo com a preocupação de que fosse propício à fruição artística, o que o levou a organizar pessoalmente as suas colecções artísticas, dando a esta casa não a aparência de uma extensa galeria de arte, mas de uma casa onde são reunidas peças que podem ser apreciadas e disfrutadas com prazer e em ambiente acolhedor<sup>164</sup>.

A comprovar o extremo cuidado que Relvas dedicava à organização das colecções na casa, está a vastíssima documentação do AHCP, em alguns casos manuscrita, de onde transparece uma sucessiva alteração da disposição dos objectos na casa, consoante o gosto do colecionador e a reorganização e reestruturação dos espaços. Relvas elaborou diversas listagens de peças que deveriam integrar determinados espaços e esquemas de salas com a disposição de obras e mobiliário, em diversas datas (AHCP, «Listagens de Obras de Arte»).

À parte de uma reorganização constante, nos últimos anos de vida José Relvas empreendeu na preparação da casa para que esta se tornasse um espaço visitável<sup>165</sup>, dedicando-se quase por completo a esta tarefa. Os últimos anos são dedicados a ampliar

---

<sup>164</sup> “Nota-se no arranjo da sua Casa o conhecimento profundo que possuía das diferentes peças artísticas pela selecção e pela colocação delas, valorizando-as segundo a sua categoria estética. E tudo isto sem roubar à sua Casa o ambiente de intimidade e de calor que é o segredo de um verdadeiro lar.” (Bartholo, 1982, p. 11).

<sup>165</sup> Reveja-se, na página 52 deste trabalho, a carta de Relvas para o escultor João da Silva (AHCP, «Cópia de carta de José Relvas para João da Silva», 14 de Abril de 1926).

a casa e são, também, um período activo no que respeita à compra e venda de obras de arte, que foram, contudo, mais criteriosas. Tal pode ser entendido como uma necessidade de que a colecção atingisse, o mais possível, aquilo que Relvas idealizara, de maneira a ficar pronta para ser legada ao Município de Alpiarça e acessível a todos os interessados.

Nestes anos finais, o coleccionador continuou a comprar sobretudo arte portuguesa dos finais do século XIX, início do Século XX, e organizou as salas na perspectiva de as adaptar às que viriam a ser as novas valências da casa, dando-lhes, em alguns casos, uma designação diferente da que, até então, tinham<sup>166</sup>.

José Relvas fez, em 1928, um inventário das colecções, por sala<sup>167</sup>, o que torna possível conhecermos a disposição que quis dar à casa (AHCP, «Inventário dos Objectos d'Arte Existentes nas Salas dos Patudos (1928)», 1928). Em Maio do ano seguinte manda redigir o seu testamento, cujas disposições tiveram o acordo de D. Eugénia Relvas, e onde pede que a organização que estabeleceu para a casa seja mantida<sup>168</sup>.

José de Mascarenhas Relvas faleceu a 31 de Outubro de 1929, na sua casa de Alpiarça, aos setenta e um anos. Morreu o homem mas perdura o legado, do qual a Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça é apenas parte.

---

<sup>166</sup> Várias vezes José Relvas atribuiu novas designações às salas, como se pode comprovar pelos inventários artísticos de diferentes anos e diversas notas por si tomadas e que hoje integram o AHCP.

<sup>167</sup> Nome das salas conforme inventário de 1928: Sala I (Galeria Verde), Sala II (Sala Silva Porto), Sala III (Sala Boileau), Sala IV (Sala São Francisco), Sala V dos Primitivos, Sala VI 1ª Sala dos Colunas, Sala VII 2ª Sala dos Colunas, Sala VIII Sala corredor, de comunicação da 2ª sala das colunas para a saleta do terraço do lado do jardim, Sala IX Saleta do terraço do Jardim, Sala X Sala da Entrada, Sala XI Sala dos Retratos, Escada, Sala XIII Sala da Entrada junto à biblioteca, Sala XIV Sala da Biblioteca, Sala XV (Salão Renascença), Sala XVI Sala de Jantar.

<sup>168</sup> Fotografias datadas de 1957, ou seja, de antes das obras de adaptação mostram que D. Eugénia não fez alterações significativas, tendo respeitado a vontade do marido. Por outro lado, as mesmas fotografias comprovam as amplas alterações feitas no decurso do já referido processo de musealização (AHCP, «Fotografias», 1957).



## **4. PROPOSTA DE ROTEIRO PARA A CASA DOS PATUDOS – MUSEU DE ALPIARÇA**

*“O roteiro geral de um Museu é uma publicação essencial, quer na comunicação com o público, quer na vida interna do Museu.*

*No primeiro caso funciona simultaneamente como guia e como registo dessa entidade frágil que se esconde sob um nome enganador: exposição permanente; ele é o suporte da visita a fazer, ou a memória de um espaço já atravessado mas ainda mal conhecido.*

*No segundo caso é um registo de um momento da vida do Museu, onde podemos re-encontrar o estado da sua exposição e, nalguns casos, uma meditação sobre a mesma.”*

(Porfírio, prefácio In: Henriques, 2003)

### **4.1 Um Roteiro para a Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça**

Depois da análise de vários roteiros e guias e dos indicadores que aí pudemos observar<sup>169</sup>, é possível esboçar um modelo e definir os conteúdos para uma publicação deste género para a CPMA. Esta pesquisa e consulta são fundamentais na medida em que o conhecimento aí adquirido só poderá enriquecer o nosso trabalho e levar-nos a tomar decisões esclarecidas, fundamentadas e adequadas às colecções da CPMA.

Não podemos deixar de referir que, para esta casa-museu, foi já elaborado um roteiro, da autoria da Dr.<sup>a</sup> Maria de Lurdes Bartholo, que data dos anos sessenta, do passado século<sup>170</sup>. Por força da passagem dos anos, das alterações expositivas que foram acontecendo e dos diferentes caminhos que foi seguindo esta documentação museográfica, concluímos que a referida publicação é incipiente e está desactualizada<sup>171</sup>. Esse roteiro foi organizado em duas partes: a primeira trata da vida de

---

<sup>169</sup> A este propósito consulte-se o ponto 2.3 deste trabalho.

<sup>170</sup> A primeira edição data de 1963, a segunda de 1975 e a terceira e mais recente, de 1982, encontra-se esgotada; ver anexo n.º 43.

<sup>171</sup> Não é nossa pretensão desvalorizar o trabalho já desenvolvido, nem o contributo dado pela primeira directora da instituição. No entanto, desde que a Dr.<sup>a</sup> Maria de Lurdes Bartholo escreveu o roteiro a casa

José Relvas e da Casa dos Patudos; a segunda faz uma descrição sucinta e apenas enumerativa de espaços e a referência a algumas peças, que se vão sucedendo segundo o percurso expositivo. Não são fornecidos detalhes ou feita uma análise específica, quer em relação aos espaços, quer às peças.

Dados estes factos, consideramos pertinente e necessária, a elaboração de um outro roteiro, actualizado e onde se disponibilize mais informação<sup>172</sup>, sobre o coleccionador, as colecções e o edifício que as acolhe.

Na CPMA a visita é sempre acompanhada por um guia<sup>173</sup> que explica e presta esclarecimentos em cada uma das salas e que está sempre disponível para responder a quaisquer questões que lhe sejam colocadas. Este roteiro não pretende ser um substituto do guia, mas antes um complemento ao seu discurso.

O nosso objectivo não é o de entregar um roteiro terminado e pronto para edição. É, isso sim, elaborar a sua estrutura e textos que possam servir de base para a sua realização.

Embora a proposta de roteiro que aqui se apresenta seja, dado o âmbito em que é realizada, resultado de um trabalho e reflexão individuais, temos absoluta convicção de que um projecto como este deve ser programado e ponderado em equipa, dado que uma visão unilateral é sempre limitativa.

Assim, defendemos que o roteiro seja realizado por uma equipa pluridisciplinar, que porá ao serviço de cada colecção os seus conhecimentos especializados, proporcionando o cruzamento de vários olhares sobre o acervo do museu.

#### **4.1.1 Programação do Projecto**

A concepção de um projecto deste âmbito deve ser feita com antecedência e programada, com metas concretas e realistas, para que os objectivos estabelecidos sejam alcançáveis, de modo a que não ocorram desperdícios de recursos, quer humanos, quer

---

sofreu alterações: peças foram retiradas de exposição e substituídas por outras, noutros casos foram deslocadas dentro do espaço expositivo e, com as obras de requalificação terminadas em 2011, foram abertos novos espaços, que evidentemente não estão contemplados na primeira publicação.

<sup>172</sup> Entendemos que, sobre cada colecção e sobre cada peça, a que se escolha dar destaque, deve ser dada informação mais completa, proveniente de um estudo, que se deseja que esteja a montante da produção do roteiro.

<sup>173</sup> A função de vigilância e segurança é cumprida, em simultâneo, pelos guias.

financeiros, que possam pôr em causa outras actividades do museu e a execução das diversas tarefas definidas para elaboração do roteiro.

Ao fazer-se a programação para a criação de um roteiro devem, primeiro, ser definidos os seus objectivos que são, antes de mais, a divulgação das colecções da CPMA – o que pressupõe um estudo aprofundado e uma investigação multidisciplinar – através daquilo que se pretende que seja um complemento das visitas guiadas e uma ferramenta de trabalho e de consulta para estudiosos e para a própria equipa do museu.

Para evitar incumprimentos deve ser elaborado um cronograma que estipule os prazos para as tarefas atribuídas a cada membro da equipa. Para fazer pontos de situação e sanear questões e problemas, devem ser previstas e agendadas reuniões periódicas.

Atendendo à importância do AHCP, fará parte das primeiras tarefas programadas a consulta a este arquivo e ao inventário do museu<sup>174</sup>, assim como o desenvolvimento de pesquisas e consultas bibliográficas.

#### **4.1.2 Definição do Modelo de Roteiro**

Para a primeira e segunda partes, respectivamente dedicadas a José Relvas e à Casa dos Patudos, prevemos textos que, não sendo demasiadamente desenvolvidos, permitam conhecer o colecionador e a casa que hoje podemos visitar, enquanto edifício e museu.

Atendendo ao grande número de objectos expostos, o que se pretende não é um estudo exaustivo das peças expostas, mas um olhar pelas mais expressivas colecções do museu, de onde se destacarão as obras mais significativas, sobre as quais se disponibilizarão mais dados. A razão dessa nossa opção é justificada pelo elevado número de espaços e grande quantidade de objectos artísticos neles presente.

Um documento organizado por percurso não permitiria uma noção da globalidade de cada colecção e não daria a ideia do conjunto presente no museu. Uma abordagem detalhada sobre cada uma das peças expostas não se enquadraria, nem seria

---

<sup>174</sup> No caso da CPMA, pensamos que é de toda a utilidade uma conferência do inventário, pois esta foi uma necessidade que identificámos na instituição, nomeadamente porque algumas peças não estão correctamente inventariadas ou a informação que consta das suas fichas de inventário é incipiente.

possível neste tipo de publicação<sup>175</sup>, onde o objectivo é transmitir um conhecimento geral do todo, dando o necessário destaque ao que de mais significativo o acervo possui.

Assim, a estrutura organizativa do modelo de roteiro que achamos mais adequado à CPMA será composta por quatro partes: a primeira dedicada à figura de José Relvas, a segunda à Casa dos Patudos, a terceira às colecções e a quarta ao percurso expositivo, que é a consagrada à apresentação das peças expostas em cada sala.

Sem que sejam desprezados os critérios científicos, o roteiro não deverá ser redigido numa linguagem fechada e demasiado especializada, pois pretende-se que seja acessível a todos os públicos e de fácil leitura e compreensão, sendo fundamental a utilização de um vocabulário inteligível. Se for considerado necessário, poderá ser disponibilizado um glossário, no final da publicação.

#### **4.1.2.1 Formato Físico**

Outro ponto que deve ser tido em conta quando se organiza um roteiro é o seu formato físico. Uma vez que se trata de uma publicação adquirida, frequentemente, por quem se encontra em viagem, deve ser leve e com formato que permita um fácil transporte. Estes pressupostos levaram a que o objecto venha a ficar com dimensões aproximadas aos formatos normalizados A5 e B5<sup>176</sup> e pouco espesso, com cerca de cento e cinquenta a duzentas páginas<sup>177</sup>. Também a formatação do texto, ou seja, tamanho de letra, espaçamento entre linhas e parágrafos, devem ser estabelecidos.

Estas condicionantes físicas ajudam a estruturar e organizar o roteiro, pois conferem, à partida, limites para o grau de desenvolvimento que terá. Assim, pensamos ser adequada a seguinte distribuição percentual do número de páginas: o prefácio, os capítulos sobre José Relvas, o edifício, a história do museu e, ainda, uma página com informações gerais – 20%; páginas destinadas às colecções – 55% e as destinadas ao percurso expositivo – 25%.

---

<sup>175</sup> Para esse propósito seria mais adequada a edição de catálogos das colecções.

<sup>176</sup> Formato A5 – 148x210 mm e formato B5 – 176x250mm (Cunha, 1980, p. 39).

<sup>177</sup> Entre os roteiros e guias que consultámos verificou-se a média, aproximada, de duzentas páginas.

#### 4.1.2.2 Critérios para a Selecção de Colecções e Peças para o Roteiro

O roteiro deve ser capaz de transmitir ao leitor, ainda que implicitamente, os critérios que presidiram à selecção das colecções e peças que reproduz e menciona. Isto é, primeiro tem de ser decidido que destaque dar a cada colecção, pois, com uma consulta simples e rápida, quem o lê deve conseguir identificar perante que tipo de museu se encontra e quais as suas colecções mais relevantes<sup>178</sup>. Depois de termos definido estes pressupostos, estamos aptos a estabelecer quais e quantas obras devem ser destacadas em cada uma das colecções<sup>179</sup>.

O critério da selecção de obras será o valor artístico e/ou a raridade dos objectos. Contudo, dadas as particularidades desta tipologia de museus, admitimos que podem e devem ser abertas excepções. Assim, poderemos escolher incluir no roteiro peças que, embora não tenham um valor artístico relevante, estejam de tal forma relacionadas com o ambiente doméstico e com o patrono que não possam deixar de ser referidas. No entanto, deve ser feita menção a tal facto, sob pena de se induzir o leitor em erro, ou de este questionar sobre a dualidade de critérios. Numa casa-museu, cuja particularidade é, precisamente, a relação do espaço e dos objectos com o individuo, faz sentido que tal seja considerado para a escolha das obras a que dar destaque<sup>180</sup>.

#### 4.1.3 Viabilidade do Projecto

Para determinar a exequibilidade financeira do projecto seria necessário ter em consideração o custo de produção e o preço final de venda ao público, bem como a disponibilidade económica da instituição de tutela e, considerar eventuais e necessários

---

<sup>178</sup> Se estamos perante um museu que tem uma colecção de pintura extensa e relevante e, por outro lado, uma pequena colecção de escultura pouco significativa, o roteiro deve transmitir isso mesmo, dando maior destaque à colecção de pintura, escolhendo-se um maior número de peças desta colecção para o integrar.

<sup>179</sup> No entanto, este deve ser um processo aberto, pois no decorrer da elaboração do roteiro podem ser considerados ajustes e feitas alterações.

<sup>180</sup> A este propósito podemos dar como exemplo o quadro “As Abandonadas”, de Constantino Fernandes que a par do seu valor artístico – também reconhecido por José Relvas que a considerava a melhor obra do artista, - tem uma ligação muito particular com Relvas, que dizia ser a sua peça favorita de entre todas que compõem as suas colecções. No caso dos objectos de uso pessoal, eles apenas merecerão ser referidos pela sua relação com o individuo; servem de exemplo o calendário da secretária de trabalho de José Relvas, na Biblioteca, que está parado na data da sua morte ou ainda o piano onde Carlos Loureiro Relvas tocava e que se conserva no Salão Renascença.

financiamentos, parcerias e/ou apoios monetários. Ainda assim, podemos considerar a sua viabilidade em termos de volume de vendas.

Temos conhecimento de que grande parte dos visitantes da CPMA procura levar consigo algo que os recorde da ida ao museu, solicitando, em alguns casos, um roteiro. Nesse sentido, somos levados a crer que esta publicação teria grande acolhimento junto do público, como acontece em instituições similares.

De modo a satisfazer as necessidades, quer do visitante português, quer do estrangeiro, defendemos que seria proveitoso ter, pelo menos, duas edições, uma em português, outra em inglês, sendo que a situação desejada seria disponibilizar o roteiro também em francês e castelhano.

Outro aspecto da viabilidade a ter em consideração é a garantia da durabilidade dos conteúdos constantes do roteiro, face à passagem do tempo, para que não fiquem rapidamente desactualizados. Pensamos que a validade da informação está salvaguardada, visto que apenas ocasionalmente, e em situações específicas, se verificam alterações aos conteúdos da exposição, pois o núcleo expositivo da CPMA é, tendencialmente, permanente<sup>181</sup>.

#### **4.1.4 Constituição da Equipa de Trabalho**

Para a execução desta publicação, deve ser constituído um grupo de trabalho com elementos exteriores e pertencentes à equipa do museu. Esta opção deve-se ao facto de não se encontrarem, entre os actuais colaboradores do museu<sup>182</sup>, pessoas com formação adequada e em número suficiente, para a realização da tarefa, tal como entendemos que deve ser desenvolvida.

No entanto, pelo conhecimento que têm da casa e da colecção, não deve ser dispensada a participação dos elementos internos da casa-museu. Fundamental no acompanhamento de toda e qualquer investigação que decorra no arquivo da CPMA, é a colaboração da técnica que esteve encarregue da organização do AHCP e que, embora

---

<sup>181</sup> A este respeito consultar o ponto 3.1.5 deste trabalho.

<sup>182</sup> Presentemente o museu conta com a colaboração do Dr. João Bonifácio Serra como Coordenador Científico e Cultural e do Dr. Nuno Prates na posição de Conservador ou Director, como havíamos anteriormente referido. Na casa-museu desempenham, também, funções: Dr.<sup>a</sup> Ana Bento, encarregue de vários serviços; D. Emília Policarpo, D. Fátima Barradas e D. Fernanda Sardinheira como guias e Sr. Alfredo Costa, como responsável de segurança.

já não desenvolva actividade profissional na unidade museológica, continua a prestar apoio à consulta do arquivo e à investigação.

Entendem-se por elementos exteriores, os investigadores das várias áreas científicas nas quais o museu dispõe de peças e que sejam chamados a colaborar para a redação de textos para o roteiro. Na escolha destes especialistas, dever-se-á privilegiar a participação de elementos com formação em História e História da Arte e, de algum modo, familiarizados com os artistas, as peças e as temáticas a tratar.

Uma vez constituída a equipa e, em conjunto com esta, definidos objectivos e prazos, deve ser levada a cabo uma primeira fase de investigação e estudo das colecções, que servirá de base sustentável à produção dos conteúdos científicos que virão a ser divulgados ao público.

A equipa de trabalho deverá ter um coordenador para garantir a gestão do projecto, a uniformidade de critérios e ser o responsável, a quem reportar e solicitar respostas a questões. Este será o decisor, em última instância, e deverá basear-se nos critérios estabelecidos.

## **4.2 Estrutura Organizativa do Roteiro da Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça**

### **4.2.1 Colecções a Referenciar**

Como temos vindo a mencionar, dada a variedade e a extensão das colecções que integram o acervo da Casa dos Patudos, e no âmbito específico deste género de publicação, pensamos ser indispensável fazer uma selecção daquelas que devem ser contempladas no roteiro.

De entre o recheio da Casa dos Patudos destacam-se as colecções de pintura, aguarela e desenho – que poderão ser tratadas em conjunto – de gravura, azulejaria, escultura, faiança, vidros (nomeadamente franceses), mobiliário, têxteis (entre tapetes, colchas, paramentos religiosos, xaréis), ourivesaria e medalhística. Reconhecendo que não possuímos as ferramentas científicas necessárias para um parecer, absolutamente seguro, sobre este tema, parece-nos inegável que as colecções de pintura – considerando os seus diversos núcleos – têxteis e faiança devam ser incluídas.

## 4.2.2 Índice

Atendendo ao, até agora, exposto, é proposto o seguinte índice preliminar:

Prefácio

1. José de Mascarenhas Relvas, o Homem e o Coleccionador

2. Casa dos Patudos: o Edifício e o Museu de Alpiarça

3. As Colecções

Pintura

Têxteis

Faiança

(outras colecções)

4. Percurso Expositivo

Rés-do-chão:

Vestíbulo, Átrio, Sala Carlos Relvas e Sala de Arte Sacra

1º Andar:

Mezanino, Sala de Família I, Sala de Família II, Sala D. Eugénia, Sala da Música, Sala das Colunas, Sala São Francisco, Sala dos Primitivos, Sala Boileau, Sala Silva Porto, Galeria Verde, Sala das Aguarelas, Sala de Jantar, Salão Renascença, Vestíbulo e Biblioteca

2º Andar:

“Hall” de Entrada, Ante-câmara de José Relvas, Quarto José Relvas, Quarto de Vestir de José Relvas, Corredor, Quarto de Hóspedes, Quarto João Chagas, Quarto D. Eugénia e Casa de Banho

5. Bibliografia

6. Informações Gerais

A descrição sumária dos conteúdos de cada um dos pontos será tratada seguidamente.

### 4.2.2.1 José de Mascarenhas Relvas, o Homem e o Coleccionador

Pensamos ter dado um contributo para a preparação deste capítulo, com o texto homónimo que apresentamos neste estudo e que tem a finalidade de servir de base ao que se pretende que seja disponibilizado no roteiro, embora menos desenvolvido do que aquele que redigimos.

#### **4.2.2.2. Casa dos Patudos: O Edifício e O Museu de Alpiarça**

Para a redacção do capítulo que se pretende dedicar à Casa dos Patudos, proporcionando um breve enquadramento histórico do museu e analisando-o enquanto estrutura arquitectónica, também, se pode tomar como base os pontos 3.1 e 3.2, respectivamente, deste trabalho académico. Em qualquer dos casos é necessário que seja elaborada uma versão sintetizada daquela que apresentamos neste estudo.

#### **4.2.2.3 As Colecções**

A cada colecção, que seja decidido vir a integrar o roteiro, deve corresponder um capítulo. Na sua abordagem o primeiro parágrafo deverá ser introdutório, fazendo-se aí uma análise geral da mesma e salientando a sua relevância. Para cada uma devem ser salientadas peças que se considerem incontornáveis – dentro dos critérios anteriormente descritos no ponto 4.1.2.2, sendo desejável que sejam apresentadas imagens de, pelo menos, alguns desses objectos.

As colecções e as suas peças, devem ser contextualizadas em relação ao museu e comparativamente às existentes em outras instituições, para se entender a sua relevância.

#### **4.2.2.4 Percurso Expositivo**

Nesta parte do roteiro devem ser enumeradas e sumariamente descritas, as muitas peças que se encontram nos espaços expositivos da CPMA. Para tal, optou-se por uma apresentação por salas, não pela ordem de percurso, mas por pisos. O contrário poderia tornar a consulta do roteiro e a procura de uma informação específica, menos simples, dado que o circuito da visita se distribui pelos vários pisos, alternadamente<sup>183</sup>.

Pode ser feita uma referência, em poucas palavras, a cada sala, apenas para apontar a utilização quotidiana que tinham, bem como referir algum aspecto que se considere relevante.

---

<sup>183</sup> A visita inicia-se nos espaços do piso térreo, subindo-se depois ao primeiro andar onde se veem duas salas. Depois, sobe-se ao segundo andar. Uma vez visto este piso, regressa-se ao primeiro andar onde se visitam vários espaços. Retorna-se, por fim, ao rés-do-chão, onde se percorrem as últimas salas.

Devem ser apresentadas fotografias panorâmicas de cada sala – de um ou mais ângulos conforme se considere necessário – a partir das quais se elabore um esquema do espaço, que deve ser acompanhado de informações sobre cada peça ou núcleo, tais como o nome, a data ou período em que foi executada, o autor, os materiais e mesmo o número de inventário, se assim se entender<sup>184</sup>. À semelhança do que acontece na Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves, estes esquemas de sala são usados simultaneamente no roteiro e nos espaços expositivos, colocados em suportes acrílicos; esta poderia ser, também, uma opção para a Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça, visto adequar-se perfeitamente às características da exposição deste museu.

#### **4.2.2.5 Bibliografia**

O projecto do roteiro deve prever a inclusão de uma bibliografia especializada, não demasiado extensa, mas que possa servir como ponto de partida para o leitor.

Nesta secção deverão ser apresentados títulos bibliográficos que sirvam de apoio a quem pretenda aprofundar conhecimentos sobre as temáticas tratadas no roteiro e indicados por aqueles que o elaboraram.

Será, necessariamente, uma bibliografia com obras consagradas à História da Arte, nomeadamente à arquitectura portuguesa do princípio do século XX e à arte naturalista e que deverá incluir os diversos catálogos de exposições onde estiveram presentes obras da CPMA. A bibliografia que serviu de apoio à realização deste trabalho será uma base de referência e um ponto de partida para a definição deste tópico.

---

<sup>184</sup> Ver anexo n.º 44, onde se apresentam esquemas de sala, usando, como exemplo, a Sala Silva Porto. Neste caso optou-se por apresentar as vistas da sala de dois ângulos diferentes, a partir dos quais se elaboraram dois desenhos, que poderiam ser assim apresentados tanto no roteiro, como no interior do museu, na respectiva sala, e que complementaríamos a informação disponibilizada pelo guia. A par dos esquemas, exemplificamos, também, a legenda que os deve acompanhar; as obras que seleccionámos como modelo são: “Na Pastagem”, de Silva Porto e “Silva Porto no seu atelier terminando o quadro «Na Pastagem»”, de Columbano Bordalo Pinheiro. Os desenhos são da autoria dos Arquitectos Joana Saraiva e Bruno Marcelino.

#### **4.2.2.6 Informações Gerais**

Para as informações gerais, tais como morada, números de telefone e fax, sítio em linha<sup>185</sup>, endereço de correio electrónico, horário e preçário, deverá ser reservada uma página, onde, preferencialmente, será disponibilizado um mapa de localização.

De um roteiro devem constar, também, informações gerais sobre as actividades oferecidas pelo seu Serviço Educativo que, de momento, está praticamente inactivo, apenas promovendo visitas guiadas, não havendo, sequer, no museu um espaço que lhe esteja atribuído e onde possa realizar outras acções educativas.

Consideramos que em Informações Gerais é o local adequado para deixar as indicações relativas à oferta de percursos alternativos pelos quais o visitante pode optar e que sugerimos no ponto seguinte deste trabalho.

#### **4.3 Sugestão de Percursos Alternativos**

O trabalho que desenvolvemos para a elaboração de um roteiro para a CPMA parte do único percurso de visita existente, intitulado “José Relvas entre os seus”, e que abrange todas as salas abertas ao público. Por ser extenso e demorado, acaba por não permitir que a visita atinja o nível de profundidade que, certamente, interessaria a algum público. Por isso, pensamos ser uma mais-valia, quer para o visitante, quer para a instituição, a criação de percursos alternativos àquele existente.

Os percursos que sugerimos não se integram na proposta de roteiro que fazemos. São um contributo para o enriquecimento das actividades do Serviço Educativo do museu. A informação<sup>186</sup> referente a esta oferta deverá ficar disponível em “Informações Gerais”.

A disponibilização de outros percursos tem o objectivo de criar alternativas e procurar uma maior eficácia na transmissão de conteúdos, fidelização de públicos e

---

<sup>185</sup> De momento a informação em linha está disponibilizada no sítio da Câmara Municipal, contudo pensamos que deveria ser criado um sítio exclusivamente dedicado ao museu, onde fossem colocados, entre outros conteúdos, uma visita virtual. Temos conhecimento que, desde Março deste ano, se encontra em funcionamento um “blog”, mas que não cumpre os objectivos por facultar pouca informação e não ser regularmente actualizado.

<sup>186</sup> Tal como quais os percursos, os seus horários e custos.

oferta de um melhor serviço e não invalida que se mantenha a visita global a todos os espaços da casa.

As possibilidades de percursos e visitas temáticas são muitas e a sua definição decorrerá do conhecimento aprofundado das colecções. É de todo útil que sejam elaborados discursos pedagógicos, por escrito, onde constem os conteúdos que devem ser transmitidos aos visitantes e que sirvam aos guias para preparação das mesmas.

As nossas propostas vão no sentido da criação de percursos temáticos dedicados ao núcleo de obras de um determinado artista na colecção da Casa dos Patudos ou a cada uma das colecções mais significativas<sup>187</sup> e que se desejam coincidentes com as que integrem o roteiro que, desse modo, responde às necessidades dos vários trajectos oferecidos.

Esta oferta é um meio de estimular o público, que pode assim escolher o percurso que sirva melhor os seus interesses, fazer mais do que um ou regressar ao museu para outra visita, sem necessariamente repetir os conteúdos. Para isso, sugerimos a existência de um bilhete combinado e horários pré-estabelecidos, espaçados por um breve período que serviria de descanso e também para a organização dos visitantes que pretendam fazer o itinerário seguinte, dedicado a outra temática/ colecção.

---

<sup>187</sup> Esses percursos, com uma duração pré estabelecida de uma hora ou de trinta minutos, devem ser organizados a partir de uma selecção antecipada das obras a destacar ou ainda, à semelhança daquilo que já é prática corrente em outros museus, um percurso onde seja apresentada a selecção das dez obras mais emblemáticas e que ofereça uma análise mais demorada e intensiva sobre cada uma delas.

## CONCLUSÃO

Dos diversos motivos inerentes à criação de casas-museus, o levantamento que realizámos, permite-nos identificar, como mais comuns, a intenção de perpetuar - realidades, homenagear determinada personalidade e/ ou manter uma colecção de objectos que alguém foi reunindo ao longo da vida. Estas características revestem as casas-museus de singular relevância cultural e patrimonial, pois estes museus são, em muitos casos, uma forma de conhecer importantes vultos da cultura e da sociedade portuguesa e, por vezes, também a sua obra, literária ou artística.

Muitas vezes, estas unidades museológicas organizam-se a partir de um legado, tal como aconteceu com a Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça, que integra o conjunto de bens deixados por José Relvas àquele município. Não tendo herdeiros directos, esta foi a solução que Relvas preconizou para que as colecções, que constituiu, permanecessem reunidas no seu ambiente original de espaço habitado e vivido e se tornassem acessíveis ao maior número possível de pessoas.

A informação que recolhemos sobre esta tipologia de museus permitiu-nos, também, confirmar a diversidade que já sabíamos aqui existir, e conhecer, não só a sua natureza, como, ainda, os meios usados na comunicação com o público. Como podemos comprovar, os roteiros são, em geral, um documento pouco implementado. Nas casas-museus originais, que são vinte e três num universo de cinquenta, essa escassez é, absolutamente, evidente, pois apenas seis o possuem. A Casa dos Patudos encontra-se entre as instituições que não dispõem de roteiro.

Para a realização da tarefa a que nos propusemos – a elaboração de uma proposta de roteiro – tornou-se essencial estudar este género de publicações e conhecer o universo das casas-museus em Portugal, o que concretizámos nos capítulos um e dois deste trabalho e de onde retirámos as conclusões acima descritas.

Foi, também, um dos nossos objectivos contribuir com textos que pudessem integrar o roteiro nos seus capítulos dedicados ao estudo da figura de José Relvas, à história do museu e ao edifício. Neste sentido, a investigação que desenvolvemos, e cujo resultado se apresenta no terceiro capítulo, permitiu revelar dados bastante

interessantes e relevantes sobre as colecções da Casa dos Patudos, nomeadamente, sobre a sua constituição, a actividade de colecionador de José Relvas, e a obra que empreendeu durante grande parte da sua vida – construir uma casa, que a par da função habitacional, pudesse garantir um acolhimento adequado às suas colecções.

A casa dos Patudos, que pode hoje ser apreciada por todos, foi sofrendo variadas obras de ampliação e remodelação e deve a sua aparência à longa e estreita colaboração entre o proprietário e o Arquitecto Raul Lino. O edifício, por si só um objecto interessante e digno de tratamento próprio, foi estudado e enquadrado na obra do arquitecto.

O estudo e investigação desenvolvidos tiveram a finalidade de servir de suporte à proposta de roteiro que se faz no quarto capítulo, onde são especificadas as necessidades inerentes à sua concretização e é feita a sua programação.

Ao apresentarmos este projecto pretendemos contribuir para que seja disponibilizada uma ferramenta capaz de dar resposta às necessidades dos visitantes, interessados e estudiosos destas temáticas, o que faz com que ele seja, intrinsecamente, um incentivo ao estudo das colecções.

A proposta que aqui deixamos é fruto da procura de soluções para colmatar uma falta existente na comunicação entre a unidade museológica e o público, e acreditamos que seria positivo levar o projecto por diante, pois estamos convictos da sua utilidade, necessidade e bom acolhimento.

## FONTES DOCUMENTAIS E BIBLIOGRAFIA

### Fontes Documentais

*Actas da Câmara Municipal de Alpiarça*, Livros n.<sup>os</sup> 24M a 24R, 1951 a 1957.

AHCP – Arquivo Histórico da Casa dos Patudos, Colectânea *Questões Políticas e Económicas*, vol. 2, 1907, fl. 218, «O sr. José Relvas e a sua casa dos Patudos (Alpiarça)», in *O Dia*, 2 de Novembro de 1907 (recorte).

AHCP – Arquivo Histórico da Casa dos Patudos, Colectânea *Questões Políticas e Económicas*, vol. 2, 1907, fl. 218, «O “Temps” em Portugal. O sr. Joseph Galtier visita a casa de José Relvas, em Alpiarça», in *O Mundo*, 2 de Novembro de 1907 (recorte).

AHCP – Arquivo Histórico da Casa dos Patudos, Cx. 7, Pasta 14, «Carta de Carlos Bonvalot para José Relvas», datada de 23 de Abril de 1925.

AHCP – Arquivo Histórico da Casa dos Patudos, Cx. 10, «Carta de Carlos Relvas para José Relvas», datada de 15 de Julho de 1888.

AHCP – Arquivo Histórico da Casa dos Patudos, Cx. 10, «Carta de Carlos Relvas para José Relvas», datada de 26 de Maio de 1892.

AHCP – Arquivo Histórico da Casa dos Patudos, Cx. 10, «Carta de José Relvas para Margarida Relvas», datada de 20 de Maio de 1873.

AHCP – Arquivo Histórico da Casa dos Patudos, Cx. 14, Pasta 4, «Carta de Jaime Cortesão para José Relvas», datada de 17 de Julho de 1921.

AHCP – Arquivo Histórico da Casa dos Patudos, Cx. 16, Pasta 34, «Carta de Constantino Fernandes para José Relvas», datada de 3 de Abril de 1912.

AHCP – Arquivo Histórico da Casa dos Patudos, Cx. 27, Pasta 1, «Carta de José Malhoa para José Relvas», datada de 1 de Dezembro de 1896.

AHCP – Arquivo Histórico da Casa dos Patudos, Cx. 27, Pasta 1, «Carta de José Malhoa para José Relvas», datada de Janeiro de 1898.

AHCP – Arquivo Histórico da Casa dos Patudos, Cx. 27, Pasta 1, «Carta de José Malhoa para José Relvas», datada de 12 de Julho de 1898.

AHCP – Arquivo Histórico da Casa dos Patudos, Cx. 27, Pasta 2, «Carta de José Malhoa para José Relvas», datada de 15 de Dezembro de 1899.

AHCP – Arquivo Histórico da Casa dos Patudos, Cx. 27, Pasta 2, «Carta de José Malhoa para José Relvas», datada de 16 de Dezembro de 1899.

AHCP – Arquivo Histórico da Casa dos Patudos, Cx. 27, Pasta 2, «Carta de José Malhoa para José Relvas», datada de 6 de Janeiro de 1900.

AHCP – Arquivo Histórico da Casa dos Patudos, Cx. 27, Pasta 3, «Carta de José Malhoa para José Relvas», datada de 27 de Janeiro de 1901.

AHCP – Arquivo Histórico da Casa dos Patudos, Cx. 27, Pasta 4, «Carta de José Malhoa para José Relvas», datada de 21 de Novembro de 1902.

AHCP – Arquivo Histórico da Casa dos Patudos, Cx. 27, Pasta 5, «Carta de José Malhoa para José Relvas», datada de 23 de Novembro de 1903.

AHCP – Arquivo Histórico da Casa dos Patudos, Cx. 32, Pasta 2, «Carta de Francisco Almeida Moreira para José Relvas», datada de 6 de Dezembro de 1920.

AHCP – Arquivo Histórico da Casa dos Patudos, Cx. 32, Pasta 2, «Carta de Francisco Almeida Moreira para José Relvas», datada de 8 de Dezembro de 1920.

AHCP – Arquivo Histórico da Casa dos Patudos, Cx. 32, Pasta 2, «Carta de Francisco Almeida Moreira para José Relvas», datada de 23 de Dezembro de 1920.

AHCP – Arquivo Histórico da Casa dos Patudos, Cx. 32, Pasta 7, «Carta de Francisco Almeida Moreira para José Relvas», datada de 21 Janeiro de 1926.

AHCP – Arquivo Histórico da Casa dos Patudos, Cx. 32, Pasta 7, «Carta de Francisco Almeida Moreira para José Relvas», datada de 8 de Agosto de 1926.

AHCP – Arquivo Histórico da Casa dos Patudos, Cx. 32, Pasta 7, «Carta de Francisco Almeida Moreira para José Relvas», datada de 8 de Dezembro de 1926.

AHCP – Arquivo Histórico da Casa dos Patudos, Cx. 40, Pasta 2, «Carta de José Queiroz para José Relvas», datada de 29 de Junho de 1912.

- AHCP – Arquivo Histórico da Casa dos Patudos, Cx. 52, Pasta 2, «Carta da Sociedade de Architectos Portugueses», datada de Junho de 1910.
- AHCP – Arquivo Histórico da Casa dos Patudos, Cx. 52, Pasta 59, «Cópia de carta de José Relvas para João da Silva», datado de 14 de Abril de 1926.
- AHCP – Arquivo Histórico da Casa dos Patudos, Cx. 82, «Programa de concerto no Real Colyseu de Lisboa», datado de 5 de Junho de 1899.
- AHCP – Arquivo Histórico da Casa dos Patudos, Cx. 85, «Diários de Viagem».
- AHCP – Arquivo Histórico da Casa dos Patudos, Cx. 85, «O Salon Carré. Notas e Recordações das visitas feitas ao Museu do Louvre em Julho e Agosto de 1900» (manuscrito).
- AHCP – Arquivo Histórico da Casa dos Patudos, Cx. 94, «Álbum de Recordações, 1905-1906», programa do primeiro concerto inaugural da Casa dos Patudos, em 3 de Junho de 1906 (postal).
- AHCP – Arquivo Histórico da Casa dos Patudos, Cx. 97, «Em Casa de José Relvas – Coisas d’arte e de ensino», datado entre 1903 e 1904 (recorte).
- AHCP – Arquivo Histórico da Casa dos Patudos, Cx. 129, «Recibo de Raul Lino», datado de 4 de Julho de 1906.
- AHCP – Arquivo Histórico da Casa dos Patudos, Cx. 133, «Guia da alfândega na fronteira de Marvão», datada de 24 de Janeiro de 1914.
- AHCP – Arquivo Histórico da Casa dos Patudos, Cx. 143, «Recibo dos Herdeiros de Luiz M. da Costa – Salão de Artes e Antiguidades, de Lisboa relativo à aquisição de um quadro de António Ramalho “Cabeça de Rapaz” que José Relvas fez para a sua colecção», datado de 1 de Abril de 1929.
- AHCP – Arquivo Histórico da Casa dos Patudos, Cx. 145, «Recibo da casa A. Salzedo pela compra de um prato italiano de faiança de Urbino», datado de 16 de Abril de 1911.
- AHCP – Arquivo Histórico da Casa dos Patudos, Cx. 145, «Recibo de compra de um quadro do pintor espanhol Eugénio Lucas», datado 1913.

- AHCP – Arquivo Histórico da Casa dos Patudos, Cx. 145, «Recibo de compra do retrato de Domenico Scarlatti», datado de 19 de Janeiro de 1913.
- AHCP – Arquivo Histórico da Casa dos Patudos, Cx.153, «Carta de Michel'angelo Lambertini para José Relvas», datada de 9 de Junho de 1914.
- AHCP – Arquivo Histórico da Casa dos Patudos, Cx.153, «Carta de Michel'angelo Lambertini para José Relvas», datada de 14 de Julho de 1914.
- AHCP – Arquivo Histórico da Casa dos Patudos, Cx.154, «Carta de Joaquim Soares Pereira das Neves, da Antiquária Matos e Serpa Pinto, do Porto, para José Relvas», datada de 8 de Outubro de 1915.
- AHCP – Arquivo Histórico da Casa dos Patudos, Cx.157, «Carta de José Relvas para Carlos Loureiro Relvas», datada de 6 de Março de [1918].
- AHCP – Arquivo Histórico da Casa dos Patudos, Cx.158, «Carta da Casa Liquidadora Antigo Bazar Catholico de Maria Guilhermina de Jesus para Carlos de Loureiro Relvas», datada de 14 de Março de 1918.
- AHCP – Arquivo Histórico da Casa dos Patudos, Cx.158, «Carta da Casa Liquidadora Antigo Bazar Catholico de Maria Guilhermina de Jesus para Carlos de Loureiro Relvas», datada de 27 de Maio de 1918.
- AHCP – Arquivo Histórico da Casa dos Patudos, Cx. 169, Pasta 1, «Recibo de Maria Júlia Burnay», datado de 21 de Setembro de 1904.
- AHCP – Arquivo Histórico da Casa dos Patudos, Cx.169, Pasta 2, «Recibo da J. Lino, Madeiras e outros Materiais de Construção e C.<sup>a</sup>», datado de 24 de Março de 1905.
- AHCP – Arquivo Histórico da Casa dos Patudos, Cx. 170, «Inventário Artístico da Casa dos Patudos de 1923-24».
- AHCP – Arquivo Histórico da Casa dos Patudos, Cx. 170, «Listagens de Obras de Arte».
- AHCP – Arquivo Histórico da Casa dos Patudos, Cx. 170, «Notas de Viagem, 1877-81» (manuscrito).

- AHCP – Arquivo Histórico da Casa dos Patudos, Cx. 171, Pasta 2, «Projet d'un chauffage à eau chaude et de préparation d'eau chaude», datado de 1914 (planta).
- AHCP – Arquivo Histórico da Casa dos Patudos, Cx. 171, «Inventário dos Objectos d'Arte Existentes nas Salas dos Patudos (1928)», datado de 1928.
- AHCP – Arquivo Histórico da Casa dos Patudos, Cx. 232, «Diário de Contabilidade de 5 de Julho de 1910 a 31 de Março de 1917».
- AHCP – Arquivo Histórico da Casa dos Patudos, Cx. 232, «Diário de Contabilidade de 26 de Janeiro de 1923 a 3 de Março de 1924».
- AHCP – Arquivo Histórico da Casa dos Patudos, Cx. 239, «Memórias da Administração, 1882-92», pp. 1, 2 e 125.
- AHCP – Arquivo Histórico da Casa dos Patudos, Cx. 253, «Cópia da Certidão de casamento de Carlos Augusto de Mascarenhas Relvas de Campos com Mariana do Carmo Pinto Correia».
- AHCP – Arquivo Histórico da Casa dos Patudos, Cx. 309, «Carta de José Relvas para Carlos Loureiro Relvas», 5 de Novembro de 1913.
- AHCP – Arquivo Histórico da Casa dos Patudos, Cx. 309, «Carta de José Relvas para Carlos Loureiro Relvas», 4 de Junho de [1916].
- AHCP – Arquivo Histórico da Casa dos Patudos, Cx. 309, «Carta de José Relvas para Carlos Loureiro Relvas», 14 de Junho de [1916].
- AHCP – Arquivo Histórico da Casa dos Patudos, Cx. 315, «Carta de José Relvas para Eugénia Relvas», datada de 11 de Agosto de 1914.
- AHCP – Arquivo Histórico da Casa dos Patudos, Cx. 315, «Carta de José Relvas para Eugénia Relvas», datada de 15 de Julho de 1915.
- AHCP – Arquivo Histórico da Casa dos Patudos, Cx. 332, «Diário de Contabilidade de 26 de Janeiro de 1923 a 3 de Março de 1924».
- AHCP – Arquivo Histórico da Casa dos Patudos, Cx. 404, «Carta de Maria de Lurdes Bartholo», datada de 7 de Março de 1960.

- AHCP – Arquivo Histórico da Casa dos Patudos, Cx. 404, «Rascunho de carta de Maria de Lurdes Bartholo para o Director Geral do Ensino Superior e das Belas Artes», datado de 1959.
- AHCP – Arquivo Histórico da Casa dos Patudos, Cx. 433, Pasta 150, «Fotografias de José Relvas», datadas de 1893.
- AHCP – Arquivo Histórico da Casa dos Patudos, Cx. 436, Pasta 182, «Fotografia tirada na manhã de 5/10/1910, da autoria de Joshua Benoliel», datada de 5 de Outubro de 1910.
- AHCP – Arquivo Histórico da Casa dos Patudos, Cx. 444, «Fotografias», datadas de 1957.
- AHCP – Arquivo Histórico da Casa dos Patudos, Ficheiro, Gaveta 5, «Alçado nascente – desenho de Raul Lino», s.d.
- AHCP – Arquivo Histórico da Casa dos Patudos, «Testamento Cerrado do Excelentíssimo Senhor José de Mascarenhas Relvas», datado de 1929.
- RL5, «Casa dos Patudos do Ex.º Sr. José Relvas, Alpiarça (Projectos de arquitectura)», 1904 [Versão Electrónica]. Acedido em 22 de Outubro de 2009 em [www.biblar tepac.gulbenkian.pt/](http://www.biblar tepac.gulbenkian.pt/).

## **Bibliografia**

- AA.VV (1992). *Casa-Museu Marieta Solheiro Madureira. Catálogo-guia ilustrado*. Estarreja: Fundação Solheiro Madureira/Inapa.
- AA. VV (2000). *Inquérito aos Museus em Portugal*. Lisboa: Instituto Português de Museus/ Observatório das Actividades Culturais.
- AA.VV (2005). *O Panorama Museológico em Portugal [2000-2003]*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais/ Instituto Português de Museus/ Rede Portuguesa de Museus.
- Abreu, Sónia Matos, Dias, Patrícia Leitão, Fernandinho, Luísa Maria, Ferreira, Ana Margarida e Ribeiro, Celeste (2006). *Museu de Francisco Tavares Proença Júnior. Roteiro de colecções*. Lisboa: Instituto Português de Museus.

- Academia das Ciências de Lisboa (Ed.). (2001). *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea*. (Vols. 1-2). Lisboa: Editorial Verbo.
- Alarcão, Adília (s.d.). Casa Museu de Camilo Castelo Branco – Uma Reflexão. *Boletim Cultural da Câmara Municipal de Vila Nova de Famalicão*, n.º 10/11.
- Alarcão, Adília, Alcoforado, Ana, Pacheco, António, Serra, Carlos, Alves, Fernanda, Carvalho, Pedro, et al., (2005). *Museu Nacional de Machado de Castro. Roteiro*. Lisboa: Instituto Português de Museus.
- Alarcó, Paloma, Alonso, María Eugenia, Borobia, Mar, Delgado, Dolores, López Manzanares, Juan e Ruiz del Árbol, Marta (2009). *Guía del Museo Thyssen-Bornemisza*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza.
- Alexander, Edward Porter (1987). *Museums in motion. An Introduction to History and Function of Museums* (5ª ed.). Nashville: American Association for State and Local History.
- Alfredo Keil. 1850-1907. (2001). Lisboa: Ministério da Cultura/ Instituto Português do Património Arquitectónico.
- Almeida, Bernardo Pinto (2002). *Pintura Portuguesa no Século XX*. (3ª ed.). Porto: Lello Editores.
- Almeida, João e Vilaça, Teresa Cancela (2006). *Um Tesouro na Cidade*. Lisboa: Fundação Medeiros e Almeida.
- Alonso Fernández, Luis (1993). *Museología – Introducción a la teoría y práctica del museo*. Madrid: Ediciones Istmo.
- Alonso Fernández, Luis (1999). *Introducción a la nueva museología*. Madrid: Alianza Editorial.
- Alvarez, José Carlos, Rebello, Luiz Francisco, Melo, Jorge Silva, Jacques, Mário, Gonçalves, Maximiano, Santos, Vítor Pavão dos, et al (2005). *Museu Nacional do Teatro – Roteiro*. Lisboa: Instituto Português de Museus.
- Alvarez-Ossorio, Florencio (1998, Junho). La Casa Museo Sorolla. *Revista de Museología*, n.º 14, 61-64.
- Alvarez-Ossorio, Florencio (2009). *Guía del Museo Sorolla*. s.l.: Ministerio de Cultura.

- Anacleto, Regina (1986). *História da arte em Portugal. Neoclassicismo e Romantismo*. Vol. 10. Lisboa: Publicações Alfa.
- Antunes, Luís Pequito (2002). *Museus e documentação – Entre a teoria e a prática: uma abordagem da realidade portuguesa (1910-1980)*. Tese de Mestrado em Museologia e Património. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, Lisboa. 173 pp.
- Araújo, Alexandra (2004, Junho). Casas-museu em reflexão. *Boletim Trimestral da Rede Portuguesa de Museus*, n.º 12, 18-19.
- Bann, Stephan (2001). A way of life: Thoughts on the Identity of the House Museum. In: Pavoni, Rosanna (ed.). *Historic House Museums Speak to the Public: Spectacular Exhibits versus a Philological Interpretation of History* (pp. 19-27). I Conferência Anual do DEMHIST; Génova, Itália, Novembro 1-4, 2000. s.l.: DEMHIST.
- Bartholo, Maria de Lurdes (1982). *Casa dos Patudos (Solar de José Relvas)*. Roteiro. (3ª ed.). Alpiarça: s.n.
- Bastos, Celina, Fernandes, Isabel, Santos, Manuela, Barroca, Mário, Alves, Natália, Calado, Rafael, et al (2005). *Museu Alberto Sampaio*. Roteiro. Lisboa: Instituto Português de Museus.
- Bastos, José da Silva. (1906, 23 de Julho). A Casa dos Patudos. *Ilustração Portuguesa*, II série, n.º 22, 698-704.
- Bastos, José da Silva. (1908). *Perfis de intelectuaes (visitas e passeios)*. Lisboa: ed. de autor.
- Beaumont, Maria Alice (1991). *As 50 Melhores Obras de Arte Em Museus Portugueses*. Lisboa: Chaves Ferreira Publicações.
- Bento Coelho e a Cultura do seu Tempo. 1620-1708*. (1998). Lisboa: Ministério da Cultura/ Instituto Português do Património Architectónico.
- Biblioteca Municipal de Alpiarça, Dr. Hermínio Paciência*. [Folheto]. (2008). Alpiarça: Câmara Municipal de Alpiarça.

- Bluteau, Rafael (1789). *Diccionario de Lingua Portugueza composto pelo Padre D. Rafael Bluteau, reformado, e acrescentado por Antonio de Moraes Silva Natural do Rio de Janeiro*. (Vols. 1-2). Lisboa: Officina de Simão Thadeo Ferreira.
- Borges, Dulce Pires, Ponte, Salete, Serrão, Victor, Ferrão, Pedro, Proença, António, Falcão, Isabel, et al (2004). *Roteiro do Museu da Guarda*. Lisboa: Instituto Português de Museus/Museu da Guarda.
- Bravo, Manuel (2009). *Aspectos Programáticos das Coleções do Museu Romântico da Quinta da Macieirinha – Porto*. Trabalho de Projecto de Mestrado em Museologia. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, Lisboa. 174 pp.
- Bryant, Julius (2001). An Englishman's Home is his Castle: Re-Presenting English Heritage Houses. In: Pavoni, Rosanna (ed.). *Historic House Museums Speak to the Public: Spectacular Exhibits versus a Philological Interpretation of History* (pp. 29-33). I Conferência Anual do DEMHIST; Génova, Itália, Novembro 1-4, 2000. s.l.: DEMHIST.
- Cabral, Magaly (2001). Exhibiting and Communicating History and Society in Historic House Museum. In: Pavoni, Rosanna (ed.). *Historic House Museums Speak to the Public: Spectacular Exhibits versus a Philological Interpretation of History* (pp. 35-40). I Conferência Anual do DEMHIST; Génova, Itália, Novembro 1-4, 2000. s.l.: DEMHIST.
- Camacho, Clara Frayão (2004). *Casas-Museu em Portugal – levantamento e retrato da situação*. Comunicação apresentada em Vila do Conde, Vila do Conde.
- Camacho, Clara Frayão (2008). *Casas-Museu em Portugal – Uma panorâmica, uma reflexão*. Comunicação apresentada no Encontro Internacional de Casas-Museu, Famalicão.
- Camacho, Clara Frayão, Figueiredo, Cláudia (coord.) (2005). *Roteiro de Museus. Instituto Português de Museus/Rede Portuguesa de Museus*. Lisboa: Rede Portuguesa de Museus/ Instituto Português de Museus.

- Carneiro, Paula, Carvalho, Maria, Castro, Catarina, Correia, Margarida, Macedo, Maria de Fátima, Machado, Ana, et al, (2001). *Roteiro da Coleção. Museu Nacional de Soares dos Reis*. Lisboa: Instituto Português de Museus.
- Casa Museo Lope de Veja*. (2009). Madrid: s.n.
- Castillejo, David (1998, Junho). La Fundación Cultural Olivar de Castillejo. *Revista de Museología*, n.º 14, 107-109.
- Castro, Irene, Brasil, Jaime e Ribeiro, Aquilino (2005). *Anjos Teixeira. Pedro e Artur. Vida e Obra*. Sintra: Câmara Municipal de Sintra.
- Catala Gorgues, Miguel (1998, Junho). La Casa-Museo «José Benlliure». *Revista de Museología*, n.º 14, 44-48.
- Chagas, João (1910, Maio). José Relvas. *Archivo Democrático*, n.º 17, 126-127.
- Chaguaceda Toledano, Ana (1998, Junho). Casa Museo Unamuno. *Revista de Museología*, n.º 14, 54-57.
- Chinchilla Gómez, Marina, Izquierdo Peraile, Isabel e Azor Lacasta, Ana (2006). *Criterios para la elaboración del plan museológico* [Versão electrónica]. Acedido em 2 de Novembro de 2009 em <http://www.mcu.es/museos/MC/PM/index.html>.
- Correia, Conceição, Roquette, Catarina, Bessa, Carlos, Carvalho, António e Henriques, João (2005). *Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades Faria. Roteiro/guide-book*. Cascais: Câmara Municipal de Cascais.
- Cortés, María (1998, Junho). Casa-Museo Julián Gayarre. Roncal (Navarra). *Revista de Museología*, n.º 14, 49-50.
- Costa, Estrela, Couto, Matilde e Santos, Dóris (2005). *Museu de José Malhoa – Roteiro*. Lisboa: Instituto Português de Museus.
- Costa, Lucília Verdelho (2003). *Amar o Outro Mar. A Pintura de Malhoa*. Rio de Janeiro: Gabinete das Relações Internacionais/ Ministério da Cultura.
- Costa, Sílvia Laureano (2009). *Museus de escrever: uma abordagem sobre casas-museu de escritores*. Tese de Mestrado em Museologia e Património Cultural. Faculdade de Letras – Universidade de Coimbra, Coimbra. 208 pp.

- Costa, Sílvia Laureano (2011, Outubro – Dezembro). As Casas-Museu de escritores. *Sociedade Portuguesa de Autores*, n.º 32, 17-20.
- Coutinho, Isabel, Sampaio, Luísa, Hipólito, Mário, Fidalgo, Manuela, Leite, Maria e Figueiredo, Maria (2004). *Guia do Museu Calouste Gulbenkian*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Cruz, António Ferreira (1955). *Casa-Museu de Guerra Junqueiro. Guia do Visitante* (2ª ed.). Porto: Câmara Municipal do Porto.
- Cunha, Luís (1980). *Desenho Técnico*. (4ª edição). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Cunha, Secundino (2007). *Casas de Escritores no Minho*. Guimarães: Opera Omnia.
- Cunha, Secundino (2011). *Casas de Escritores no Douro*. Guimarães: Opera Omnia.
- Custódio, Jorge (2010). *As Abandonadas» de Constantino Fernandes. Arte e Indústria*. Comunicação apresentada no Ciclo de Conferências “O Museu faz 50 anos”, Alpiarça.
- Decreto-Lei n.º 355/77 de 31 de Agosto. *Diário da República n.º 201/1977 – I Série*. Presidência do Conselho de Ministros e Ministério das Finanças.
- Decreto n.º 2/96 de 6 de Março. *Diário da República n.º 56/1996 – I Série - B*. Ministério da Cultura. Lisboa.
- Dempsey, Amy, Almeida, Bernardo, Corne, Eric e Chougnet, Jean-François (2007). *Museu Berardo. Um roteiro*. s.l.: Museu Colecção Berardo/Thames & Hudson.
- Dom Scarlatti. Tricentenário do nascimento de Scarlatti*. (1985). Lisboa: Ministério da Cultura/ Comissão Nacional do Ano Europeu da Música.
- Duarte, Ana (1998). Subsídios para a História dos Museus de Autarquia. In Câmara Municipal do Seixal (Ed.) *Museologia e Autarquias – Experiências, perspectivas. Actas do VII Encontro Nacional Museologia e Autarquias* (pp. 123-132). VII Encontro Nacional; Seixal, Portugal, 1998. Seixal: Plátano Editora.
- Eça de Queiroz, José (1983). *Textos do Distrito de Évora 2* (4ª ed., pp. 67-68). Lisboa: Círculo de Leitores. (Original publicado em 1867).

- Falcão, Isabel, Proença, José, Matos, Maria, Leite, Maria, Silva, Nuno Vassallo e Henriques, Paulo (2002). *Roteiro da Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves*. Lisboa: Instituto Português de Museus/Casa Museu Dr. Anastácio Gonçalves.
- Falcão, José António (dir.) (2004). *Fragments de Eternidade – Imagens da Virgem na Pintura Europeia (Séculos XVI-XIX)*. Alpiarça: Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça.
- Falcão, José António (dir.) (2005). *O Jardim das Hespérides – Pintura Espanhola dos Séculos XIX e XX na Casa dos Patudos*. Alpiarça: Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça.
- Falcão, José António (dir.) (2006). *Filhos do Sol, Filhos da Lua – Aspectos da Criação de Gado Bovino e da Tauromaquia na Casa dos Patudos*, Alpiarça: Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça.
- Falcão, José António (dir.) (2006). *Os Corpos e as Almas. Obras de José Malhoa na coleção da Casa dos Patudos*. Alpiarça: Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça.
- Falcão, José António (dir.) (2007). *XIX Século XX – Momentos da Pintura Portuguesa na Casa dos Patudos*. Alpiarça: Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça.
- Faria, Maria Isabel e Pericão, Maria da Graça (Ed.). (2008). *Dicionário do Livro*. Lisboa: Almedina.
- Ferrão, Bernardo (1990). *Mobiliário Português. A Centúria de Quinhentos* (Vol. 2). Porto: Lello & Irmão – Editores.
- Ferreira, David (1971). Franco Pinto Castelo Branco, João. In: Serrão, Joel (Dir.) *Dicionário da História de Portugal*. (Vol. 2, p. 298). Porto: Livraria Figueirinhas.
- Ferreira, David (1971). Lima, Sebastião de Magalães. In: Serrão, Joel (Dir.) *Dicionário da História de Portugal*. (Vol. 2, pp. 748-749). Porto: Livraria Figueirinhas.
- Filipe, Maria da Graça (2012). *A Interpretação, cerne da programação museológica das Casas-Museu*. Comunicação apresentada na III Jornada de Trabalho Sobre Casas-Museu: Programação Museológica, Alpiarça.

- França, José-Augusto (1966). Raul Lino e a “Casa Portuguesa”. In: *A Arte em Portugal no século XIX*. Vol. II, pp. 153-160. Lisboa: Bertrand Editora.
- Fundació Joan Miró (2002). *Guía*. s.l.: Fundació Joan Miró/Skira/Carroggio.
- García-Tuñón, Guillermo (1998, Junho). La Fundacion «Museo Evaristo Valle». *Revista de Museología*, n.º 14, 103-106.
- Gaspar, Diogo (coord.) (2009). *Alegrem-se os Céus e a Terra. Iluminura, escultura e pintura dos sécs. XV a XVIII*. Lisboa: Museu da Presidência da República.
- Gil Merino, D. Antonio (1998, Junho). Casa-Museo de Emilia Pardo Bazán. *Revista de Museología*, n.º 14, 41-43.
- Grilo, Fernando Jorge (2009). *José Relvas Mecenas e Coleccionador no Portugal Republicano*. Comunicação apresentada no Colóquio Elites Políticas e Culturais na 1ª República. O legado patrimonial de Carlos e José Relvas no Ribatejo, Golegã.
- Grilo, Maria Bonina (2009). *José Relvas e Raul Lino – O Projecto Arquitectónico da Casa dos Patudos*. Comunicação apresentada no Colóquio Elites Políticas e Culturais na 1ª República. O legado patrimonial de Carlos e José Relvas no Ribatejo, Golegã.
- Guedes, Margarida Moura (2010, Janeiro 23 – Abril 17). 13 Episódios. *Casas Com História*. Lisboa: Rádio e Televisão de Portugal S.A.
- Guía Breve. Museo Nacional de Artes Decorativas* (2008). s.l.: Ministerio de Cultura.
- Guía de la colección a través de 80 obras* (2007). s.l.: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/ Ministerio de Cultura.
- Guia do Museu da Marioneta* (s.d.). Lisboa: EGEAC – Empresa de Gestão de Equipamentos e Animação Cultural.
- Gutiérrez Viñuales, Rodrigo (1998, Junho). El Hispanismo en el Río de la Plata (1900-1930). Los Literatos y su Legado Patrimonial. *Revista de Museología*, n.º 14, 74-87.
- Hedo Serrano, Jesús (1998, Junho). Una Ciudad y un Museo. Casa Antonio Machado, Segovia. *Revista de Museología*, n.º 14, 92-95.

- Henriques, Ana Castro (coord.) (1993). *Silva Porto (1850-1893). Exposição comemorativa do centenário da sua morte*. Porto: Instituto Português de Museus/ Museu Nacional de Soares dos Reis.
- Henriques, Ana Castro (2003). *Museu Nacional de Arte Antiga. Roteiro*. Lisboa: Instituto Português de Museus/Edições Asa.
- Henriques, Ana Castro (3 de Janeiro de 2010). O conceito de roteiro de museu. (Nádia Gomes, Entrevistador).
- Henriques, Paulo (1996). *José Malhoa. Pintura Portuguesa no século XIX*. s.l.: Edições Inapa.
- Henriques, Paulo (2005). *Museu Nacional do Azulejo. Roteiro*. (2ª ed.). Lisboa: Instituto Português de Museus.
- Hernández Hernández, Francisca (2003). *El museo como espacio de comunicación*. Gijón: Ediciones Trea.
- Hernández Hernández, Francisca (2008). *Manual de Museología*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Horta, Cristina, Henriques, Paulo e Caeiro, Rosário (2003). *Museu de Cerâmica. Roteiro*. Lisboa: Instituto Português de Museus/Museu de Cerâmica.
- Instituto do Emprego e da Formação Profissional. (1994). Breves notas em torno de uma experiência. In *Conservação do Património Cultural: VIII Exposição* (pp. 27-35). Lisboa: Autor.
- International Council of Museums [ICOM]. (2007). *ICOM's Statutes approved in Vienna (Austria) August 24, 2007*. [Versão electrónica]. Viena: International Council of Museums. Acedido em 14 de Dezembro de 2010 em <http://icom.museum/who-we-are/the-organisation/icom-statutes/3-definition-of-terms.html#sommairecontent>.
- João Vaz. 1859-1931. *Um Pintor do Naturalismo*. (2005). Lisboa: Ministério da Cultura/ Instituto Português de Museus/ Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves.
- Lacambre, Genevieve (1998, Junho). Consideraciones sobre los museos monográficos. El ejemplo de Gustavo Moreau. *Revista de Museología*, n.º 14, 33-35.

- Lambertini, Miguel Angelo. (1906, 15 de Junho). *Arte Musical*, n.º 179, 134.
- Lameiras-Campagnolo, Maria Olímpia (1998). Analisar e Comparar Entidades Museológicas e Paramuseológicas. In: Câmara Municipal do Seixal (Ed.). *Museologia e Autarquias – Experiências, perspectivas. Actas do VII Encontro Nacional* (pp. 97-112). VII Encontro Nacional; Seixal, Portugal, 1998. Lisboa: Plátano Editora.
- Leandro, Sandra (2008). Luz sobre luz: José Malhoa (1855-1933). In *José Malhoa. Milão/ Lisboa: Franco Maria Ricci/ ARTing*.
- Lei n.º 47/2004 de 19 de Agosto. Lei Quadro dos Museus Portugueses. *Diário da República n.º 195/2004 – I Série - A*. Ministério da Cultura. Lisboa.
- Leite, Ana Cristina, Lopes, Helena, Cotrim, João Paulo, França, José-Augusto, Henriques, Paulo e Silva, Raquel Henriques (2005). *Guia do Museu Rafael Bordalo Pinheiro*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa – Pelouro da Cultura/ Direcção Municipal de Cultura/ Divisão de Museus e Palácios.
- Lino, Raul (1918). *A Nossa Casa. Apontamentos sobre o bom gosto na construção das casas simples*. Lisboa: Atlântida Editora.
- Lino, Raul (1933). *Casas Portuguesas. Alguns apontamentos sobre o architectar das casas simples*. Lisboa: Edição Valentim de Carvalho.
- Lino, Raul (1937). *Auriverde Jornada*. Lisboa: Edição Valentim de Carvalho.
- Lopes, Paula, Bobone, Maria Ana (2002). *Museu dos Coches. Guia*. Lisboa: Instituto Português de Museus.
- López Redondo, Amparo (2002). La recreación como fórmula de comunicación del gusto del coleccionista. In: Pavoni, Rosanna (ed.). *New Forms of Management for Historic House Museums?* (pp. 37-43). II Conferência Anual do DEMHIST; Barcelona, Espanha, Julho 2-5, 2001. s.l.: DEMHIST.
- Lorente Lorente, Jesús-Pedro (1998, Junho). Qué es una Casa-Museo? Por qué hay tantas Casas-Museos decimonónicas? *Revista de Museología*, n.º 14, 30-31.
- Luisa Alonso, María (1998, Junho). Casa-Museo Tomás Morales. Aposentos del modernista Tomás. *Revista de Museología*, n.º 14, 51-53.

- Macias, Santiago e Torres, Cláudio (2003). *Museu de Mértola. Arte Islâmica. Guia do Museu*. Mértola: Campo Arqueológico de Mértola.
- Manoel, Bernardo d'Orey (2012). *Fundamentos da arquitectura em Raul Lino*. Lisboa: Universidade Lusíada Editora.
- Mantas, Helena Soares, Lino, Maria do Carmo, Morna, Teresa Freitas, Pimentel, António Filipe, Brito, Maria Filomena, Henriques, António Marques, et al (2008). *Museu de São Roque. Roteiro* (2ª ed.). Lisboa: Santa Casa da Misericórdia de Lisboa.
- Mântua, Ana Anjos, Borges, Augusto Moutinho, Brandão, Inês Fialho, Pimentel, Irene Funsler e Ribeiro, José Alberto (2010). *Coleccionar para a Res Publica. O Legado. Dr. Anastácio Gonçalves. (1888-1965)*. Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação.
- Marín Torres, María (2002). *Historia de la documentación museológica: la gestión de la memória artística*. Gijón: Ediciones Trea.
- Martins, Ana Margarida (1996). *Casa Museu em Portugal: Modos de Organização e Conceito*. Tese de Mestrado em Museologia e Património. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, Lisboa. 147 pp.
- Mar Villafranca, María e Gamez, Curra (1998, Junho). Museos Lorquianos: Memoria Viva de un Poeta Universal. *Revista de Museología*, n.º 14, 110-116.
- Meco, José (1989). *O Azulejo em Portugal*. Lisboa: Publicações Alfa.
- Mesquita, Vitória, Pessoa, José, Torrado, Sofia, Encarnação, Alexandra, Vicente, António Pedro, Gray, Michael, et al (2003). *Carlos Relvas and the House of Photography*. Lisboa: Ministério da Cultura/ Instituto Português de Museus.
- Michel'angelo Lambertini: 1862-1920*. (2002). Lisboa: Ministério da Cultura/ Instituto Português de Museus/ Museu da Música.
- Mira, Letizia, Espinosa Martín, Carmen, López Redondo, Amparo, Saguar Quer, Carlos, Sánchez Díez, Carlos e Yeves Andrés, Juan (2009). *Guía breve del Museo Lázaro Galdiano*. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano.

- Moita, Tiago Asseiceira (2009). *O Mistério do Natal na Pintura Portuguesa*. Lisboa: Paulos Editora.
- Monge, Maria de Jesus (2003). The Ducal Palace of Vila Viçosa: the House of the Braganza Territorial Seat, and a National Symbol. In: Pavoni, Rosanna (ed.). *Historic House Museums as Witnesses of National and Local Identities*. (pp. 91-95). III Conferência Anual do DEMHIST; Amesterdão, Holanda, Outubro 14-16, 2002. s.l.: DEMHIST.
- Monge, Maria de Jesus (2005). The identity of house-museums in Portugal. In: (s.n.). *House-museums in Milan: European Experiences for a Network Project. Conference and workshop*. (pp. 64-73). Milão, Itália, Maio 16, 2005. s.l.: Fondazione Cariplo e Regione Lombardia.
- Monge, Maria de Jesus (2010). *Roteiro. Paço Ducal de Vila Viçosa*. Caxias: Fundação Casa de Bragança.
- Moreira, João Arbués (s.d.). *Museu do Brinquedo/Toy Museum. Sintra*. Sintra: Fundação Arbués Moreira.
- Moreira, Marta Rocha (2006). *Da Casa ao Museu. Adaptações arquitectónicas nas casas-museu em Portugal*. Tese de Mestrado em Metodologias de Intervenção no Património Arquitectónico. Faculdade de Arquitectura – Universidade do Porto, Porto. 388 pp.
- Mudarra, Mercedes (1998, Junho). El Museo Julio Romero de Torres. *Revista de Museología*, n.º 14, 96-102.
- Museo del Romanticismo. Guía* (2009). s.l.: Ministerio de Cultura.
- Nobre, Cristina e Magalhães, Fernando (2010). *Onde a Terra se Acaba e o Mar Começa / Casa-Museu Afonso Lopes Vieira, Lugar Literário*. Marinha Grande: Câmara Municipal da Marinha Grande.
- Noras, José Raimundo (2009). *José Relvas (1858-1929). Fotobiografia*. Leiria: Imagens & Letras.
- Oliveira, Paulo (2006). *Carlos Relvas e a sua Casa-Estúdio*. Golegã: Câmara Municipal da Golegã.

- Orozco Díaz, Manuel (1998, Junho). Casa Museo Manuel de Falla. *Revista de Museología*, n.º 14, 71-73.
- Orozco Díaz, Manuel (1998, Junho). El Museo de Ángel Barrios em la Alhambra. *Revista de Museología*, n.º 14, 65-70.
- Pais, Alexandre, Freire, Fernanda Castro, Leite, Fernanda Passos, Sousa, Gonçalo Albergaria, Monteiro, João Pedro, Teixeira, José de Monterroso, et al (2001). *Guia. Museu-Escola de Artes Decorativas Portuguesas*. Lisboa: Fundação Ricardo Espírito Santo Silva.
- Pamplona, Fernando e Silva, Ricardo do Espírito Santo (1954-59). *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses ou que trabalharam em Portugal* (4 Vols.). Lisboa: s.n.
- Pancorbo, Alberto, Jiménez-Blanco, María, Riello, José María, Blanca, Diego, Pérez Preciado, Juan, Aterido, Ángel e González Escribano, Raquel (2009). *La Guía del Prado* (2ª ed.). Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Pavoni, Rosanna (2001). Order Out of Chaos: The Historic House Museums Categorization Project. In: Pavoni, Rosanna (ed.). *Historic House Museums Speak to the Public: Spectacular Exhibits versus a Philological Interpretation of History* (pp. 63-70). I Conferência Anual do DEMHIST; Génova, Itália, Novembro 1-4, 2000. s.l.: DEMHIST.
- Pavoni, Rosanna (2002). The Second Phase of the Categorization Project: Sub-Categories. In: Pavoni, Rosanna (ed.). *New Forms of Management for Historic House Museums?* (pp. 51-57). II Conferência Anual do DEMHIST; Barcelona, Espanha, Julho 2-5, 2001. s.l.: DEMHIST.
- Pavoni, Rosanna (2003). Workshop 1: The Second Phase of the Categorization Project: Understanding Your House Through Sub-Categories. In: Pavoni, Rosanna (ed.). *Historic House Museums as Witnesses of National and Local Identities*. (pp. 117-122). III Conferência Anual do DEMHIST; Amesterdão, Holanda, Outubro 14-16, 2002. s.l.: DEMHIST.
- Roteiro/Guia de Visita. Casa-Estúdio Carlos Relvas* (2007). Golegã: Câmara Municipal da Golegã.

- Pereira, Fernando Baptista (coord.) (1997). *Francisco Henriques: um pintor em Évora no tempo de D. Manuel I*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.
- Pereira, Paulo (dir.) (1995). *História da Arte Portuguesa. Do Barroco à Contemporaneidade*. Vol. 3. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Pereira, Paulo, Martins, Ana Cristina, Ferreira, F. E. Rogrigues, Arnaud, José Morais, d'Encarnação, José, Frenandes, Paulo de Almeida, et al, (2002). *Museu Arqueológico do Carmo. Roteiro da Exposição Permanente*. Lisboa: Associação dos Arqueólogos Portugueses/ Museu Arqueológico do Carmo.
- Pinto, Carla Alferes (2010). *Josefa de Óbidos. Pintores Portugueses*. Lisboa: QuidNovi.
- Pinto, Constança Vaz (Ed.). (2004). *Raul Lino. Não é artista quem quer*. Lisboa: O Independente.
- Pitxot, Antoni e Aguer Teixidor, Montse (2005). *Dalí. Teatro-Museo Dalí de Figueres*. s.l.: Fundació Gala – Salvador Dalí/ Triangle Postals.
- Ponte, António (2007). *Casas-Museus em Portugal. Teorias e Práticas*. Tese de Mestrado em Museologia. Faculdade de Letras – Universidade do Porto, Porto. 282 pp. [Versão Electrónica]. Acedido em 15 de Março de 2010 em <http://antonioponte.wordpress.com/tese/>.
- Ponte, António (2008). Casas-Museu. Museus do Privado *versus* Espaços Públicos. *Museologia.pt*, n.º 2, 91-107.
- Ponte, António, Marques, João Francisco, Pereira, João Reis, Dacosta, Luísa, Oliveira, Manoel, Soares, Maria Barroso, et al, (2006). *José Régio. Casa de José Régio*. Vila do Conde: Câmara Municipal de Vila do Conde.
- Queiroz, José (1916). Casas de Portugal. A casa dos Patudos. *Terra Portuguesa. Revista Ilustrada de Arqueologia Artística e Etnografia*, n.ºs 13/ 14, 7-16.
- Quintana Domínguez, Rosa (1998, Junho). La Casa de Galdós. *Revista de Museología*, n.º 14, 36-40.
- Quintino, José Luís (2003). *Raul Lino, 1879-1974*. Lisboa: Editorial Blau.

- Rafart Planas, Claustre (1998). *Museu Picasso. Guia*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- Raul Lino. *Um Olhar sobre Sintra*. (2005). Sintra: Câmara Municipal de Sintra.
- Relvas, José (1880). *O direito do Senhor foi uma medida fiscal da Propriedade*, Lisboa: Imprensa Nacional.
- Relvas, José (1903). Notas de Viagem. *A Arte Musical*, 5º ano, n.ºs 97-120, 87-102.
- Relvas, José (1977). *Memórias Políticas*, vol. 1. Lisboa: Terra Livre.
- Relvas, José (1978). *Memórias Políticas*, vol. 2. Lisboa: Terra Livre.
- Ribeiro, Irene (1994). *Raul Lino, pensador nacionalista da arquitectura*. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto – publicações.
- Ribeiro, Paula de Oliveira (1997). *Casas d'Escritas*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Ribeiro, Susana Alfaro (2008). *Investigação em contexto museológico*. Tese de Mestrado em Museologia e Património. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, Lisboa. 268 pp.
- Rio-Carvalho, Manuel (1986). Raul Lino. In: *História da arte em Portugal. Do Romantismo ao fim do século*. Vol. 11, (pp. 173-177). Lisboa: Publicações Alfa.
- Risnicoff Gorgas, Mónica (2002). Casas Museo. El Desafío de ir más allá de la Gestión. In: Pavoni, Rosanna (ed.). *New Forms of Management for Historic House Museums?* (pp. 31-35). II Conferência Anual do DEMHIST; Barcelona, Espanha, Julho 2-5, 2001. s.l.: DEMHIST.
- Rocha-Trindade, Maria (coord.) (1993). *Iniciação à Museologia*. Lisboa: Universidade Aberta.
- Rodrigues, Dalila (coord.) (2004). *Roteiro do Museu Grão Vasco*. Lisboa: Instituto Português de Museus/ Edições Asa.
- Rodrigues, Elsa (2010). *Proposta de categorização de casas-museu – O ponto da situação*. Comunicação apresentada na I Jornada de Trabalho Sobre Casas-Museu: Categorização de Casas-Museu, Guimarães.
- Saldanha, Nuno (s.d.). *Casa-Museu dos Patudos*. [Desdobrável]. Alpiarça: Câmara Municipal de Alpiarça.

- Saldanha, Nuno (2000). *Carlos de Haes 1826/1898*, Alpiarça: Casa-Museu dos Patudos.
- Saldanha, Nuno (2010). *José Malhoa. Tradição e Modernidade*. Lisboa: Scribe.
- Saldanha, Nuno e Henriques, Paulo (2001). *José Malhoa na colecção de José Relvas*. Alpiarça: Casa-Museu dos Patudos.
- Santorun Ardone, Ana (1998, Junho). La Casa del Cuadrante Ramón M.<sup>a</sup> del Valle-Inclán. *Revista de Museología*, n.º 14, 58-60.
- Santos, Pedro (2012). *As obras de requalificação da Casa dos Patudos*. Comunicação apresentada na III Jornada de Trabalho Sobre Casas-Museu: Programação Museológica, Alpiarça.
- Santos, Reynaldo dos (1966). *Oito Séculos de Arte Portuguesa. História e Espírito*. 3 vols. Lisboa: Excelsior.
- Serra, João Bonifácio, Estrela, Jorge e Borges, Nicolau (2008). *José Relvas, o conspirador contemplativo*. Lisboa: Divisão de Edições da Assembleia da República.
- Serra, João Bonifácio (2010). *Jarra Beethoven, de Rafael Bordalo Pinheiro*. Comunicação apresentada no Ciclo de Conferências “O Museu faz 50 anos”, Alpiarça.
- Serrão, Vítor (coord.) (1991). *Josefa de Óbidos e o Tempo Barroco*. Lisboa: Instituto Português do Património Cultural.
- Silva, Alcina (1992). Almeida Moreira. *Beira Alta*, vol. LI, n.ºs 3 e 4, 289-312.
- Silva Porto. 1850-1893. Exposição comemorativa do centenário da sua morte*. (1993). Lisboa: Instituto Português dos Museus/ Museu Nacional Soares dos Reis.
- Silva, Raquel Henriques (2002). Os museus: Histórias e perspectivas. In: Pernes, Fernando (Coord.) *Século XX. Panorama da Cultura Portuguesa*. 3º Vol. (pp. 65-108). Porto: Edições Afrontamento/ Sociedade Porto 2001/ Fundação de Serralves.
- Simões, J. M. Santos (1971). *Azulejaria em Portugal no Século XVII*. Tomo II. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

- Sousa, Élvio Melim (2005). *De Residência Privada a Casa-Museu de Leal da Câmara: um percurso singular*. Sintra: Câmara Municipal de Sintra.
- Sousa, Élvio Melim e Gomes, Rita Maria (2006). *Roteiro da Casa-Museu de Leal da Câmara*. Sintra: Câmara Municipal de Sintra.
- Stoffel, Ana Mercedes (2010). *Casas-Museus e Desenvolvimento Cultural*. Comunicação apresentada na Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça, Alpiarça.
- Stoffel, Ana Mercedes (2012). *A Programação Museológica e os Sistemas da Qualidade nas Casas-Museus*. Comunicação apresentada na III Jornada de Trabalho Sobre Casas-Museu: Programação Museológica, Alpiarça.
- Teixeira, Madalena Braz (coord.) (2005). *Museu Nacional do Traje. Roteiro*. Lisboa: Instituto Português de Museus.
- Trindade, Maria Helena e Nunes, Rui Pedro (2002). *Museu da Música. Roteiro*. Lisboa: Instituto Português de Museus/ Museu da Música.
- Tudisco, Gustavo (1998, Junho). El Museo Fernández Blanco. *Revista de Museología*, n.º 14, 88-91.
- Turner, Jane (Ed.). (1996). *The Dictionary of Art*. (Vols. 1-34). New York: Grove.
- Tusell, Javier (1998, Junho). El Atractivo de las casas museos. *Revista de Museología*, n.º 14, 21.
- Veloso Salgado 1864-1945*. (1999). Lisboa: Museu do Chiado/ Faculdade de Ciências Médicas da Universidade Nova de Lisboa.
- Vila, Alexandra Martins (2012). *As casas-museu em Portugal. A casa-museu Anselmo Braamcamp Freire: um estudo de caso*. Tese de Mestrado em História (Museologia). Faculdade de Letras – Universidade de Coimbra, Coimbra. 91 pp.
- Vos, Rik (2003). Foreword: Historic House Museums. In: Pavoni, Rosanna (ed.). *Historic House Museums as Witnesses of National and Local Identities*. (pp. 9-10). III Conferência Anual do DEMHIST; Amesterdão, Holanda, Outubro 14-16, 2002. s.l.: DEMHIST.
- Zanni, Annalisa (2002). New Forms of Communication and Reception and New Languages in House-Museums in Europe and the United States. In: Pavoni,

Rosanna (ed.). *New Forms of Management for Historic House Museums?* (pp. 85-91). II Conferência Anual do DEMHIST; Barcelona, Espanha, Julho 2-5, 2001. s.l.: DEMHIST.

### **Sítios em Linha**

<http://casadospatudos.blogspot.pt/>, consultado em 31 de Julho de 2012.

<http://casasmuseusemaccas.blogspot.pt/>, consultado em 5 de Janeiro de 2010.

<http://casas-museu-em-portugal.blogspot.com/>, consultado em 18 de Fevereiro de 2012.

<http://www.cm-pinhel.pt/servicosmunicipio/museu/CasaMuseuHelenaeAntonioSeixas/Paginas/casamuseuhelenaeantonioseixas.aspx>, consultado em 5 de Março de 2012.

<http://www.fundacaopassoscanavarro.pt/>, consultado em 13 de Fevereiro de 2012.

<http://www.museudamusica.imc-ip.pt>, consultado em 20 de Março de 2012.

<http://www.presidencia.pt/>, consultado em 9 de Julho de 2012.

<http://www.youtube.com/watch?v=7HP6PthvBRo>, consultado em 10 de Fevereiro de 2012.

[www.bibliartepac.gulbenkian.pt/](http://www.bibliartepac.gulbenkian.pt/), consultado em 22 de Outubro de 2009.

[www.cm-alpiarca.pt/alpiarca/Concelho/LocaisInteresse/Casa+Patudos.htm](http://www.cm-alpiarca.pt/alpiarca/Concelho/LocaisInteresse/Casa+Patudos.htm), consultado em 27 de Junho de 2011.

### **Créditos Fotográficos**

Todas as fotografias, salvo se indicação contrária, são da autoria de Nádja Carina Gomes, tendo sido autorizada a sua captação e utilização, pela Câmara Municipal de Alpiarça, para a realização do presente trabalho académico.



## ANEXOS

Anexo n.º 1.....	128
Anexo n.º 2.....	143
Anexo n.º 3.....	159
Anexo n.º 4.....	160
Anexo n.º 5.....	162
Anexo n.º 6.....	164
Anexo n.º 7.....	165
Anexo n.º 8.....	167
Anexo n.º 9.....	168
Anexo n.º 10.....	170
Anexo n.º 11.....	173
Anexo n.º 12.....	175
Anexo n.º 13.....	177
Anexo n.º 14.....	178
Anexo n.º 15.....	180
Anexo n.º 16.....	181
Anexo n.º 17.....	182
Anexo n.º 18.....	183
Anexo n.º 19.....	186
Anexo n.º 20.....	187
Anexo n.º 21.....	190
Anexo n.º 22.....	191
Anexo n.º 23.....	193
Anexo n.º 24.....	194
Anexo n.º 25.....	195
Anexo n.º 26.....	196
Anexo n.º 27.....	197
Anexo n.º 28.....	198
Anexo n.º 29.....	199
Anexo n.º 30.....	202
Anexo n.º 31.....	203
Anexo n.º 32.....	204
Anexo n.º 33.....	205
Anexo n.º 34.....	208
Anexo n.º 35.....	220
Anexo n.º 36.....	221
Anexo n.º 37.....	222
Anexo n.º 38.....	223
Anexo n.º 39.....	224
Anexo n.º 40.....	225
Anexo n.º 41.....	226
Anexo n.º 42.....	227
Anexo n.º 43.....	228
Anexo n.º 44.....	229

## Anexo n.º 1: Estatutos do ICOM



### ICOM Statutes

Approved in Vienna (Austria) August 24, 2007.

The French language version of the ICOM Statutes is the official document from which translations must emanate. Questions regarding the official position of ICOM on statutory issue should refer to the French version.

#### Table of Contents

1. Name, Legal Status, Location, Duration and Fiscal Year	15. National Committees
2. Mission and Purpose	16. National Correspondents
3. Definition of Terms	17. International Committees
4. Membership	18. Regional Alliances
5. Annual Membership Fee	19. Affiliated Organisations
6. Membership Privileges	20. General Conference
7. Voting Rights	21. Operational Secretariat
8. Components of ICOM	22. UNESCO-ICOM Museum Information Centre
9. Governance Structure	23. Income and Disbursements
10. General Assembly	24. Languages
11. Executive Council	25. Policies and Rules of Procedure
12. Bureau	26. Relations with Other Organisations
13. Auditing of Accounts	27. Validation and Amendment
14. Advisory Committee	28. Dissolution

#### Introduction

The Statutes of the International Council of Museums (hereinafter referred to as "ICOM") is the basic document of the Organisation. The internal Rules of ICOM, and the Code of Ethics define and complete these Statutes

The practices of ICOM must be based on honesty, fairness and mutual respect, as well as service to the international museum community.

The objectives of ICOM are (i) to promote the establishment, development and professional management of museums, (ii) and to advance knowledge and understanding of the nature, function and role of museums.

ICOM establishes ethical standards which must be adopted and respected by museums and museum professionals. It organises co-operation and mutual assistance between museums and between museum professionals. It represents, advances, and disseminates knowledge in museology and other disciplines related to studies in museology and/or the management and activities of museums.

### **Article 1 – Name, Legal Status, Location, Duration and Fiscal Year**

---

**Section 1. Name.** The name of the Organisation is the International Council of Museums (ICOM). Use of the name and acronym is restricted to functions authorised by and for the benefit of the Organisation and its members.

**Section 2. Legal Status.** Established in 1946, ICOM is a non-profit organisation subject to French legislation (the 1901 law on associations) and a non-governmental organisation maintaining formal relations with the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organisation (UNESCO) and having a consultative status with the United Nations Economic and Social Council.

**Section 3. Location.** The registered office of ICOM is Maison de l'UNESCO, 1 rue Miollis, 75732 Paris Cedex 15, France. The location may be modified by a decision of the Executive Council.

**Section 4. Duration of the Mandate.** The duration of ICOM shall be indefinite.

**Section 5. Fiscal Year.** The fiscal year begins on 1st January and ends on 31st December of each year.

### **Article 2 – Mission and Purpose**

---

**Section 1. Mission.** ICOM is the international organisation of museums and museum professionals which is committed to the conservation, continuation and communication to society of the world's natural and cultural heritage, present and future, tangible and intangible.

**Section 2. Purpose.** ICOM establishes professional and ethical standards for museum activities, makes recommendations on such issues, promotes training, advances knowledge and raises public cultural awareness through global networks and co-operation programmes.

### **Article 3 - Definition of Terms**

---

Whenever used in these Statutes, the following terms, beginning with a capital letter, will bear the meaning defined in this article, without any distinction when used in the singular or the plural.

**Section 1. Museum.** A museum is a non-profit, permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study and enjoyment.

**Section 2. Institutions recognised by ICOM.** The Executive Council, after seeking the advice of the Advisory Committee, may recognise other institutions as having some or all of the characteristics of a Museum.

**Section 3. Museum Professionals.** Museum professionals include all the personnel of museums, or institutions qualifying as museums in accordance with the definition in Article 3, Section 1 & 2, and training and research institutions which are beneficial to museum activities, having received specialised training, or possessing an equivalent practical experience, in any field relevant to the management and activities of a museum, as well

as independent persons respecting the *ICOM Code of Ethics for Museums* and working for and with museums, but not involved in promoting or dealing with any commercial products and equipment required for museums and their services.

**Section 4. Member in Good Standing.** An ICOM member in good standing is a person (or an institution) whose request for membership to ICOM has been accepted under the conditions defined in Article 4, Section 2 of these Statutes, and has paid the annual membership fee (dues) at the time and in the amount determined by the Executive Council.

**Section 5. State.** For the purposes of establishing National Committees, a State is defined as a self-governing country which is a member of the United Nations or any of its Specialised Agencies, or is a party to the Statutes of the International Court of Justice.

#### **Article 4 – Membership**

---

**Section 1. Members.** Membership shall be open to Museums, Institutions recognised by ICOM and Museum Professionals, and such other persons or institutions considered to be beneficial for the advancement of the museum community.

All persons eligible for membership shall indicate to ICOM that they wish to become Members, that they accept and will comply with the *ICOM Code of Ethics for Museums*, and shall complete the application form to request membership.

Membership in ICOM shall not be available to any person or institution (including its employees) which trades (buys or sells for profit) cultural property including works of art, natural and scientific specimens, taking into consideration national legislations and international conventions. This disqualification applies to persons or institutions engaged in an activity which could cause a conflict of interest.

**Section 2. Approval of Membership.** National Committees shall forward the application form and annual subvention of new members to the ICOM Secretariat as soon as possible.

Only Honorary Members, as defined below in Section 3 of this Article, are exempt from this review process. Their candidacy is proposed by the Executive Council to the General Assembly, which decides to accept or reject it, by a simple majority.

#### **Section 3. Categories of Membership.**

- i. **Individual Members** – Museum professionals, as defined in Article 3, still working or retired, or other persons who, because of their experience or professional services rendered to ICOM, are eligible to become individual members.
- ii. **Institutional Members** — Museums or other institutions complying with the definition of a museum.
- iii. **Student Members** — Persons enrolled in museum-related academic programmes may be proposed for admission to this category of membership by a National Committee.
- iv. **Honorary Members** — Persons who have rendered exceptional services to the international museum community or to ICOM.
- v. **Supporting Members** — Persons or institutions providing substantial financial or other assistance to ICOM because of an interest in museums and international co-operation between museums.

**Section 4. Termination of Membership.** Membership of ICOM may be discontinued by voluntary withdrawal or by a decision of the Executive Council for one of the following reasons:

- i. Change of professional status;
- ii. Breach of professional ethics;
- iii. Actions considered to be substantially incompatible with the objectives of ICOM;
- iv. Non-payment of fees after formal notice of the payment due.

## **Article 5 - Annual Membership Fee**

---

**Section 1. Amount and Payment of the Membership Fee.** Each Individual, Institutional, Student, and Supporting Member of ICOM shall pay an annual membership fee (dues) at a rate recommended by the Executive Council and approved by the General Assembly.

Every year, the Executive Council shall announce the amount of the annual membership fee for the following year. The National Committee shall forward the membership fees to the Secretariat **by June 30th**, which will process in the month following receipt.

**Section 2. Period Covered by the Membership Fee.** The annual membership fee shall cover the calendar year in question.

## **Article 6 - Membership Privileges**

---

**Section 1. Membership Card.** Individual Members in good standing receive a membership card that grants them special privileges as determined by ICOM.

**Section 2. Right to Seek Election.** Individual Members in good standing, and representatives of Institutional Members in good standing, can stand for election (i) to the Executive Council (see Article 14, Section 5), (ii) as the Chairperson or Vice-Chairperson of the Advisory Committee (see Article 14, Section 3) or (iii) for the elected functions of a National Committee, an International Committee or a Regional Alliance.

**Section 3. Designated Representatives.** Institutional Members can designate three (3) persons to represent them on National Committees and International Committees, as well as at the General Conference and General Assembly.

**Section 4. Student Participation.** Student Members may participate in the activities of National and International Committees, and may also attend and participate in General Conferences and General Assemblies, but they may not vote or stand for an office in ICOM.

**Section 5. Special Status.** Honorary and Supporting Members are entitled to membership rights and privileges but may not hold an elected office in ICOM.

## **Article 7 - Voting Rights**

---

**Section 1. Voting Rights.** The voting rights of Individual and Institutional Members at the General Assembly and for the election of the Executive Council are prescribed in the following sections of this Article, Article 10, Sections 2, 3 and 6, as well as Article 14, Section 5, in the case of meetings of the Advisory Committee; members present during voting may not have more than one proxy.

**Section 2. Committee Vote.** Each National and International Committee has the right to designate five (5) of its members (individual members or designated representatives of institutional members) to vote on its behalf on matters coming before the General Assembly.

**Section 3. Affiliated Vote.** Each Affiliated Organisation has the right to designate three (3) of its members (individual members or designated representatives of institutional members) to vote on its behalf on matters coming before the General Assembly.

**Section 4. Non-Voting Members.** Student, Supporting and Honorary Members shall not have the right to vote at the General Assembly of ICOM.

#### **Article 8 - Components of ICOM**

---

ICOM is composed as follows:

- i. General Assembly
- ii. Executive Council
  - President
  - Two Vice-Presidents
  - Treasurer
  - At-Large (ordinary) Members
- iii. Advisory Committee
- iv. National Committees
- v. National Correspondents
- vi. International Committees
- vii. General Conference
- viii. Regional Alliances
- ix. Affiliated Organisations
- x. Operational Secretariat
- xi. UNESCO-ICOM Museum Information Centre

#### **Article 9 - Governance Structure**

---

The primary authority of ICOM resides through its Members.

The Executive Council, composed of officers and at-large (ordinary) Members elected by the General Assembly, is responsible for the managerial aspects of ICOM.

The Advisory Committee, composed of Chairpersons of National and International Committees and Regional Alliances and Affiliated Organisations, has an advisory role to represent its membership in the activities of ICOM.

#### **Article 10 - General Assembly**

---

**Section 1. Authority:** The General Assembly is the legislative body of ICOM.

**Section 2. Members:** The General Assembly consists of all individual, student, supporting, and honorary members and the designated representatives of institutional members. Only individual members and representatives of institutional members who have been designated as voting delegates by National Committees, International Committee and Affiliated Organization in accordance with Section 1, 2, and 3 of Article 7 have the right to vote at the General Assembly of ICOM.

**Section 3. Meetings :Ordinary General Assembly** - The General Assembly will hold an ordinary session at least once a year at the time of the annual meeting of the Advisory Committee.

The quorum for an Ordinary General Assembly is a simple majority of the number of members present, or members with the right to vote represented by a proxy (the number of proxies per member is indicated in the Rules of Procedure). If this quorum is not reached, the General Assembly will be convened again in the same location within twenty-four (24) hours at the latest. Whatever the number of members then present, the General Assembly has the power to deliberate. The decisions of an Ordinary General Assembly are taken by a simple majority of the members present.

The Ordinary General Assembly makes decisions on recommendations from the Executive Council (i) on changes to the conditions on application for membership.

The Ordinary General Assembly elects members of the Executive Council (*Article 11, section 1 and Article 14, section 5*)

The Ordinary General Assembly meets at least once a year, within six (6) months after closure of the fiscal year, to rule on the accounts.

The Ordinary General Assembly will meet in triennial session, on the same dates and in the same place as the triennial General Conference, as described in Article 20 of this document.

**Extraordinary General Assembly** - The Executive Council, on the recommendation of the President, can convene an Extraordinary General Assembly to adopt amendments to the *Statutes* and items of importance proposed by the Executive Council and/or the Advisory Committee, as well as by National and International Committees and/or Regional Alliances and Affiliated Organisations. The decisions of the Extraordinary General Assembly are taken by a two-thirds majority of the members present and represented.

The Extraordinary General Assembly has the authority to amend all aspects of the *Statutes*.

**List of Participants** - An attendance sheet will be signed during every General Assembly by the members who are present and by representatives having received a proxy. The Chairperson reviews the attendance sheet and guarantees its accuracy.

**Minutes** - A report on the deliberations and decisions of each Assembly will be prepared by the Director General and approved by the President. Copies or extracts are made available to members in an electronic or printed version.

The Minutes must indicate the date, place and agenda of the meeting, the mode of convening, the names of the members present and represented, the documents and reports submitted for discussion, a summary of the debates, and the texts of the resolutions with the results of the votes.

#### **Section 4.** Official invitation to the assemblies

The Executive Council establishes the agenda of the General Assembly and convenes the Assembly at least thirty (30) days before the date fixed for the meeting. The meetings of the assemblies will take place at UNESCO, 1 rue Miollis, 75732 Paris Cedex 15, France, or in any other location indicated in the official invitation.

I) An official invitation is sent at least thirty (30) days before the date of the meeting by the Director General to all the members of ICOM composing the assembly.

II) An announcement is published in *ICOM News*, or on the Web site of ICOM.

The official invitation includes the date, time and place of the meeting, as well as the agenda of the assembly.

**Section 5. Authority of the President.**

The President of ICOM chairs the General Assembly. If the President does not wish to exercise this function, one of the two Vice-Presidents shall chair the General Assembly.

**Section 6. Vote.** During the sessions of the General Assembly and notably during the election of the Executive Council, each National and International Committee has the right to appoint five (5) of its voting members (individual members or representatives of institutional members) to vote in its name on questions subjected to a decision of the General Assembly. Similarly, each Affiliated Organisation has the right to appoint three (3) of its voting members (individual members or representatives of institutional members of ICOM), under the same conditions.

## **Article 11 - Executive Council**

---

**Section 1. Organisation.** The Executive Council is the decision making body of ICOM. It consists of not less than nine (9) and not more than fifteen (15) elected members, as well as the Chairperson of the Advisory Committee as an *ex-officio* member.

The members of the Executive Council are elected by the Ordinary General Assembly and serve a three (3)-year term of office. Members of the Executive Council Bureau and At-large (ordinary) members may serve two (2) consecutive terms, if elected. An At-large (ordinary) Member of the Council may subsequently be elected as an officer of the Council. No person may serve more than four consecutive terms as a member of the Executive Council.

The President chairs the Executive Council. When the President is unable to fulfil his or her elected term, the Executive Council will select one of the Vice-Presidents by a simple majority to act as President until the next election. When a Vice-President is unable to complete his or her term, the Executive Council will select one of the At-Large (ordinary) members by a simple majority to act as Vice-President until the next election. The time spent as Vice-President by an At-large (ordinary) member shall not count against his or her time as an elected officer. If an at-large (ordinary) member is unable to complete his or her term, the position shall remain vacant until the next election.

Persons elected to the Executive Council shall not hold additional offices within ICOM unless authorised to do so by the Executive Council.

**Section 2. Meetings.** The Council shall meet in ordinary session at least twice a year. One of these meetings shall be held on the occasion of the annual Ordinary General Assembly, at the same time and place.

**Section 3. Duties of the Council.** The Executive Council ensures the good management of ICOM.

It oversees the various resources of ICOM (financial, human, intellectual and technical) and their development.

It safeguards ICOM's reputation, international esteem and public regard.

It recommends an amount for the membership fees to be approved by the General Assembly.

**Section 4. Quorum and Majority.** The quorum for a meeting of the Council shall be a simple majority of the members.

The Executive Council takes its decisions by a simple majority.

**Section 5. Committees.** The President, with the approval of the Executive Council, may appoint standing committees, task forces, and working groups, and define their duties.

Unless re-appointed by the President with the approval of the Executive Council, membership in committees, task forces, and working groups ceases in the year following the triennial elections of the Executive Council.

## Article 12 - Bureau

---

The Bureau consists of the following:

- a President
- two Vice-Presidents
- a Treasurer

**The President** is elected by the triennial General Assembly for a three (3)-year term of office and can be re-elected for a second term of the same duration. The President sets the strategic orientations for the activities of ICOM in its capacity as an international organisation representing museums and museum professionals. The President represents ICOM in all civil acts. The signature of the President binds ICOM in agreements with third parties. The President convenes and chairs the meetings of the General Assembly and the Executive Council.

**The two (2) Vice-Presidents** are elected by the triennial General Assembly for a three (3)-year term of office and can be re-elected for a second term of the same duration. The Vice Presidents carry out the functions and tasks assigned to them by the President, they provide any assistance required by the latter and, in his/her absence, convene and chair meetings.

**The Treasurer** is elected by the triennial General Assembly for a three (3)-year term of office and can be re-elected for a second mandate of the same duration. The Treasurer establishes the guidelines necessary for the financial policy of ICOM, in collaboration with the Director General, for the approval of the Executive Council, examines the financial results of ICOM, and reports periodically to the Executive Council and the Advisory Committee.

**The Bureau of the Executive Council** (composed of officers) may address urgent issues and provide ad hoc solutions. All actions taken by the Bureau will be reported to the full Executive Council at the earliest opportunity, with an explanation of the emergency and the subsequent action.

## Article 13 - Auditing of Accounts

---

At its annual meeting, the Executive Council shall appoint a qualified person or organisation as auditor of ICOM and fix the emoluments.

The person or organisation appointed as auditor will draw up an annual report on the accounts of ICOM.

## Article 14 - Advisory Committee

---

**Section 1. Organisation.** The Advisory Committee is the advisory body of ICOM. It consists of the Chairpersons (or their appointed representatives) of National and International Committees, Regional **Alliances**, and Affiliated Organisations.

**Section 2. Functions of the Advisory Committee.** The Advisory Committee advises the Executive Council and the General Assembly on matters concerning the policies, programmes, procedures and finances of ICOM, and may propose amendments to the *Statutes*. It advises on matters and activities in the general interest of ICOM, as

recommended by the Executive Council. The activities of the Advisory Committee shall be reported to the General Assembly for approval at its next meeting.

**Section 3. Officers.** The Chairperson and Vice-Chairpersons of the Advisory Committee shall be elected by the membership for a three-year term of office. Advisory Committee officers may serve two consecutive terms.

The Chairperson of the Advisory Committee shall convene and chair the meetings of the Committee, and shall serve as an *ex officio* member of the Executive Council, as the Elections Officer of ICOM and finally, as an *ex officio* member of the Board of all Regional Alliances.

**Section 4. Annual Meeting.** The Advisory Committee meets at least once a year in ordinary session, on the same date and at the same location as one of the Executive Council meetings.

**Section 5. Candidates for the Executive Council.** Candidates for election as officers and ordinary members of the Executive Council of ICOM may only be nominated by National or International Committees. Each nomination must be accompanied by a letter signed by the Chairperson of the National or International Committee and endorsed by another Board Member **on behalf of the nominating committee** confirming endorsement of the candidate.

**Section 6. Voting by proxy.** A member of the Advisory Committee (other than the Chairperson) may be represented by another member of ICOM at a meeting of the Committee, but no person may hold more than one (1) proxy.

**Section 7. Quorum and Majority.** The quorum for a meeting of the Advisory Committee shall be one-half (50%) of the members present and represented by proxy. If this quorum is not reached, the Advisory Committee shall be convened again at the same place within twenty-four hours. Whatever the number of members then present, the Advisory Committee has the power to deliberate. The Advisory Committee decisions are taken by a simple majority of the members present and represented.

#### **Article 15 - National Committees**

---

A National Committee, composed of all the members of ICOM resident in a State, may be authorised by the Executive Council to represent the interests of museums and the museum profession and to organise the activities of ICOM in that State. National Committee activities will conform to the Rules for National Committees.

#### **Article 16 - National Correspondents**

---

Where no National Committee exists in a State, a member of ICOM may be designated by the Executive Council to be the National Correspondent of ICOM for that State.

#### **Article 17 - International Committees**

---

An International Committee may be authorised by the Executive Council to implement programmes and activities, and to serve as a channel of communication between members of ICOM with similar scientific and professional interests. International Committees' activities will conform to the Rules for International Committees.

---

### **Article 18 - Regional Alliances**

---

A Regional Alliance may be authorised by the Executive Council to serve as a forum for the exchange of information and co-operation between National Committees, museums and museum professionals in the region. The activities of Regional Alliances will conform to the Rules for Regional Alliances of ICOM National Committees.

---

### **Article 19 - Affiliated Organisations**

---

The Executive Council may grant affiliated status to an international organisation composed of at least two-thirds of museum professionals or museums, as defined in these *Statutes*, on condition that one-half of the members of the organisation become members of ICOM within one year. Affiliated Organisations' activities will conform to the Rules for Affiliated Organisations.

---

### **Article 20 - General Conference**

---

**Section 1. Triennial Meeting.** ICOM shall hold a General Conference every three years.

**Section 2. Resolutions.** The General Conference may propose resolutions arising from its discussions for consideration by the General Assembly.

---

### **Article 21 - Operational Secretariat**

---

**Section 1. Role.** The Operational Secretariat, consisting of the Director General and other staff members of ICOM, is the operational centre of ICOM. It evaluates and initiates programmes, handles membership files, records and manages finances, and protects and promotes the identity of the Organisation.

**Section 2. Operations.** The Director General is the Chief Executive Officer employed by ICOM and is responsible to the Executive Council for the efficient and effective management of ICOM, the resources required for ICOM's functioning of the Organisation and the daily operations of the Secretariat, as well as for the promotion of the interests of ICOM and communications with its members, committees, task forces and working groups. In day-to-day matters, the Director General reports directly to the President of ICOM.

---

### **Article 22 - UNESCO-ICOM Museum Information Centre**

---

**Section 1. Administration.** The UNESCO-ICOM Museum Information Centre is administered by ICOM. It offers documentation and archival reference services to ICOM members and UNESCO staff.

**Section 2. Staff and Resources.** The Director General shall be responsible for the UNESCO-ICOM Museum Information Centre, and shall provide such staff and resources as the Executive Council deems necessary for the functioning of the Centre.

---

### **Article 23 - Income and Disbursements**

---

**Section 1. Income.** The financial resources of ICOM consist of the following:

- i. subscription fees paid by the Members,
- ii. income from ICOM assets and activities,
- iii. grants and private donations, received directly, and contributions from the ICOM Foundation,
- iv. payments received within the framework of contractual agreements for services rendered by ICOM.

**Section 2. Disbursements.** Expenditure of ICOM funds may be made only in accordance with the annual budget prepared under the guidelines established by the Treasurer and approved by the Executive Council.

#### **Article 24 - Languages**

---

**Section 1. Official Languages.** English, French, and Spanish shall be the official languages of ICOM, and each may be used at ICOM meetings.

**Section 2. Other Languages.** The General Assembly may adopt other languages provided the costs of doing so are met by the Members.

#### **Article 25 - Policies and Rules of Procedure**

---

**Section 1. Adoption of Policies.** The Executive Council shall adopt, and may amend, such Policies and Rules as are required to give effect to the provisions of these Statutes.

**Section 2. Rules of Procedure.** The General Assembly and the Advisory Committee shall adopt, and may amend, its own Rules of Procedure. The General Conference shall adopt its own Rules of Procedure.

#### **Article 26 - Relations with Other Organisations**

---

**Section 1. UNESCO.** ICOM shall maintain consultative relations with UNESCO.

**Section 2. ICOM Foundation.** ICOM shall maintain a special partnership with the ICOM Foundation, which supports the work of ICOM.

**Section 3. Other Partners.** ICOM may establish working relations with such international organisations as may be deemed appropriate.

**Section 4. Participation of Other Organisations.** ICOM may invite representatives of international organisations with which it has established official relations to participate in its General Conferences **and other meetings**.

#### **Article 27 - Validation and Amendment**

---

**Section 1. Implementation.** These Statutes shall become effective immediately upon adoption by the General Assembly.

**Section 2. Official Document.** Since ICOM is registered in France as an Association governed by the 1901 law, the French-language version of these *Statutes* shall be the official document on which all future translations are to be based.

In the event of litigation or misunderstanding, the French-language *Statutes* shall be the reference for the purposes of clarification.

**Section 3. Amendments.** The Executive Council, the Advisory Committee, National and International Committees, Regional **Alliances**, and Affiliated Organisations may propose amendments to these *Statutes*.

## **Article 28 - Dissolution**

---

**Section 1. Authority for Dissolution.** Members of ICOM may decide to dissolve the Organisation through a decision taken at an Extraordinary General Assembly by a three-fourths (75%) majority of the Members present or represented.

All Members must be duly convened, in compliance with Section 4 of Article 10.

**Section 2. Assets of the Organisation.** Any assets owned by ICOM at the time of dissolution shall be transferred, in consultation with UNESCO and in accordance with the provisions of the French 1901 law relating to associations, to an organisation having similar aims to those of ICOM.

**Lei n.º 47/2004**

de 19 de Agosto

**Aprova a Lei Quadro dos Museus Portugueses**

A Assembleia da República decreta, nos termos da alínea c) do artigo 161.º da Constituição, para valer como lei geral da República, o seguinte:

**CAPÍTULO I**

**Disposições gerais**

**Artigo 1.º**

**Objecto**

A presente lei tem como objecto:

- a) Definir princípios da política museológica nacional;
- b) Estabelecer o regime jurídico comum aos museus portugueses;
- c) Promover o rigor técnico e profissional das práticas museológicas;
- d) Instituir mecanismos de regulação e supervisão da programação, criação e transformação de museus;
- e) Estabelecer os direitos e deveres das pessoas colectivas públicas e privadas de que dependam museus;
- f) Promover a institucionalização de formas de colaboração inovadoras entre instituições públicas e privadas tendo em vista a cooperação científica e técnica e o melhor aproveitamento possível de recursos dos museus;
- g) Definir o direito de propriedade de bens culturais incorporados em museus, o direito de preferência e o regime de expropriação;
- h) Estabelecer as regras de credenciação de museus;
- i) Institucionalizar e desenvolver a Rede Portuguesa de Museus.

**Artigo 2.º**

**Princípios da política museológica**

1 — A política museológica nacional obedece aos seguintes princípios:

- a) Princípio do primado da pessoa, através da afirmação dos museus como instituições indispensáveis para o seu desenvolvimento integral e a concretização dos seus direitos fundamentais;
- b) Princípio da promoção da cidadania responsável, através da valorização da pessoa, para a qual os museus constituem instrumentos indispensáveis no domínio da fruição e criação cultural, estimulando o empenhamento de todos os cidadãos na sua salvaguarda, enriquecimento e divulgação;
- c) Princípio de serviço público, através da afirmação dos museus como instituições abertas à sociedade;
- d) Princípio da coordenação, através de medidas concertadas no âmbito da criação e qualificação de museus, de forma articulada com outras políticas culturais e com as políticas da educação, da ciência, do ordenamento do território, do ambiente e do turismo;
- e) Princípio da transversalidade, através da utilização integrada de recursos nacionais, regionais

e locais, de forma a corresponder e abranger a diversidade administrativa, geográfica e temática da realidade museológica portuguesa;

- f) Princípio da informação, através da recolha e divulgação sistemática de dados sobre os museus e o património cultural, com o fim de permitir em tempo útil a difusão o mais alargada possível e o intercâmbio de conhecimentos, a nível nacional e internacional;
- g) Princípio da supervisão, através da identificação e estímulo de processos que configurem boas práticas museológicas, de acções promotoras da qualificação e bom funcionamento dos museus e de medidas impeditivas da destruição, perda ou deterioração dos bens culturais neles incorporados;
- h) Princípio de descentralização, através da valorização dos museus municipais e do respectivo papel no acesso à cultura, aumentando e diversificando a frequência e a participação dos públicos e promovendo a correcção de assimetrias neste domínio;
- i) Princípio da cooperação internacional, através do reconhecimento do dever de colaboração, especialmente com museus de países de língua oficial portuguesa, e do incentivo à cooperação com organismos internacionais com intervenção na área da museologia.

2 — A aplicação dos princípios referidos no número anterior subordina-se e articula-se com os princípios basilares da política e do regime de protecção e valorização do património cultural previstos na Lei n.º 107/2001, de 8 de Setembro.

**Artigo 3.º**

**Conceito de museu**

1 — Museu é uma instituição de carácter permanente, com ou sem personalidade jurídica, sem fins lucrativos, dotada de uma estrutura organizacional que lhe permite:

- a) Garantir um destino unitário a um conjunto de bens culturais e valorizá-los através da investigação, incorporação, inventário, documentação, conservação, interpretação, exposição e divulgação, com objectivos científicos, educativos e lúdicos;
- b) Facultar acesso regular ao público e fomentar a democratização da cultura, a promoção da pessoa e o desenvolvimento da sociedade.

2 — Consideram-se museus as instituições, com diferentes designações, que apresentem as características e cumpram as funções museológicas previstas na presente lei para o museu, ainda que o respectivo acervo integre espécies vivas, tanto botânicas como zoológicas, testemunhos resultantes da materialização de ideias, representações de realidades existentes ou virtuais, assim como bens de património cultural imóvel, ambiental e paisagístico.

**Artigo 4.º**

**Colecção visitável**

1 — Considera-se colecção visitável o conjunto de bens culturais conservados por uma pessoa singular ou por uma pessoa colectiva, pública ou privada, exposto publicamente em instalações especialmente afectas a

esse fim, mas que não reúna os meios que permitam o pleno desempenho das restantes funções museológicas que a presente lei estabelece para o museu.

2 — A colecção visitável é objecto de benefícios e de programas de apoio e de qualificação adequados à sua natureza e dimensão através do Estado, das regiões autónomas e dos municípios, desde que disponha de bens culturais inventariados nos termos do artigo 19.º da Lei n.º 107/2001, de 8 de Setembro.

3 — Os programas referidos no número anterior são preferencialmente estabelecidos quando seja assegurada a possibilidade de investigação, acesso e visita pública regular.

#### Artigo 5.º

##### Criação de museus

É livre a criação de museus por quaisquer entidades públicas ou privadas nos termos estabelecidos pela presente lei.

#### Artigo 6.º

##### Âmbito de aplicação

1 — A presente lei é aplicável aos museus independentemente da respectiva propriedade ser pública ou privada.

2 — A presente lei não se aplica às bibliotecas, arquivos e centros de documentação.

3 — A credenciação não modifica a dependência nem os direitos e deveres da pessoa colectiva em que se integra o museu.

### CAPÍTULO II

#### Regime geral dos museus portugueses

##### SECÇÃO I

##### Funções museológicas

#### Artigo 7.º

##### Funções do museu

O museu prossegue as seguintes funções:

- a) Estudo e investigação;
- b) Incorporação;
- c) Inventário e documentação;
- d) Conservação;
- e) Segurança;
- f) Interpretação e exposição;
- g) Educação.

##### SECÇÃO II

##### Estudo e investigação

#### Artigo 8.º

##### Estudo e investigação

O estudo e a investigação fundamentam as acções desenvolvidas no âmbito das restantes funções do museu, designadamente para estabelecer a política de incorporações, identificar e caracterizar os bens culturais incorporados ou incorporáveis e para fins de documentação, de conservação, de interpretação e exposição e de educação.

#### Artigo 9.º

##### Dever de investigar

1 — O museu promove e desenvolve actividades científicas, através do estudo e da investigação dos bens culturais nele incorporados ou incorporáveis.

2 — Cada museu efectua o estudo e a investigação do património cultural afim à sua vocação.

3 — A informação divulgada pelo museu, nomeadamente através de exposições, de edições, de acção educativa e das tecnologias de informação, deve ter fundamentação científica.

#### Artigo 10.º

##### Cooperação científica

O museu utiliza recursos próprios e estabelece formas de cooperação com outros museus com temáticas afins e com organismos vocacionados para a investigação, designadamente estabelecimentos de investigação e de ensino superior, para o desenvolvimento do estudo e investigação sistemática de bens culturais.

#### Artigo 11.º

##### Cooperação com o ensino

O museu deve facultar aos estabelecimentos de ensino que ministrem cursos nas áreas da museologia, da conservação e restauro de bens culturais e de outras áreas disciplinares relacionadas com a sua vocação, oportunidades de prática profissional, mediante protocolos que estabeleçam a forma de colaboração, as obrigações e prestações mútuas, a repartição de encargos financeiros e os resultados da colaboração.

### SECÇÃO III

#### Incorporação

#### Artigo 12.º

##### Política de incorporações

1 — O museu deve formular e aprovar, ou propor para aprovação da entidade de que dependa, uma política de incorporações, definida de acordo com a sua vocação e consubstanciada num programa de actuação que permita imprimir coerência e dar continuidade ao enriquecimento do respectivo acervo de bens culturais.

2 — A política de incorporações deve ser revista e actualizada pelo menos de cinco em cinco anos.

#### Artigo 13.º

##### Incorporação

1 — A incorporação representa a integração formal de um bem cultural no acervo do museu.

2 — A incorporação compreende as seguintes modalidades:

- a) Compra;
- b) Doação;
- c) Legado;
- d) Herança;
- e) Recolha;
- f) Achado;
- g) Transferência;
- h) Permuta;
- i) Afectação permanente;
- j) Preferência;
- l) Dação em pagamento.

3 — Serão igualmente incorporados os bens culturais que venham a ser expropriados, nos termos previstos na Lei n.º 107/2001, de 8 de Setembro, salvaguardados os limites consagrados na presente lei.

4 — Os bens culturais depositados no museu não são incorporados.

#### Artigo 14.º

##### Incorporação de bens arqueológicos

1 — A incorporação de bens arqueológicos provenientes de trabalhos arqueológicos e de achados fortuitos é efectuada em museus.

2 — A incorporação referida no número anterior é feita preferencialmente em museus da Rede Portuguesa de Museus.

#### SECÇÃO IV

##### Inventário e documentação

#### Artigo 15.º

##### Dever de inventariar e de documentar

1 — Os bens culturais incorporados são obrigatoriamente objecto de elaboração do correspondente inventário museológico.

2 — O museu deve documentar o direito de propriedade dos bens culturais incorporados.

3 — Em circunstâncias excepcionais, decorrentes da natureza e características do acervo do museu, a incorporação pode não ser acompanhada da imediata elaboração do inventário museológico de cada bem cultural.

4 — Nos casos previstos nos artigos 67.º, 68.º e 71.º da presente lei, o inventário museológico será elaborado no prazo máximo de 30 dias após a incorporação.

#### Artigo 16.º

##### Inventário museológico

1 — O inventário museológico é a relação exaustiva dos bens culturais que constituem o acervo próprio de cada museu, independentemente da modalidade de incorporação.

2 — O inventário museológico visa a identificação e individualização de cada bem cultural e integra a respectiva documentação de acordo com as normas técnicas mais adequadas à sua natureza e características.

3 — O inventário museológico estrutura-se de forma a assegurar a compatibilização com o inventário geral do património cultural, do inventário de bens particulares e do inventário de bens públicos, previstos nos artigos 61.º a 63.º da Lei n.º 107/2001, de 8 de Setembro.

#### Artigo 17.º

##### Elementos do inventário museológico

1 — O inventário museológico compreende necessariamente um número de registo de inventário e uma ficha de inventário museológico.

2 — O número de registo de inventário e a ficha de inventário museológico devem ser tratados informativamente, podendo, porém, ter outro suporte enquanto o museu não disponha dos meios necessários à respectiva informatização.

#### Artigo 18.º

##### Número de inventário

1 — A cada bem cultural incorporado no museu é atribuído um número de registo de inventário.

2 — O número de registo de inventário é único e intransmissível.

3 — O número de registo de inventário é constituído por um código de individualização que não pode ser atribuído a qualquer outro bem cultural, mesmo que aquele a que foi inicialmente atribuído tenha sido abtido ao inventário museológico.

4 — O número de registo de inventário é associado de forma permanente ao respectivo bem cultural da forma tecnicamente mais adequada.

#### Artigo 19.º

##### Ficha de inventário

1 — O museu elabora uma ficha de inventário museológico de cada bem cultural incorporado, acompanhado da respectiva imagem e de acordo com as regras técnicas adequadas à sua natureza.

2 — A ficha de inventário museológico integra necessariamente os seguintes elementos:

- a) Número de inventário;
- b) Nome da instituição;
- c) Denominação ou título;
- d) Autoria, quando aplicável;
- e) Datação;
- f) Material, meio e suporte, quando aplicável;
- g) Dimensões;
- h) Descrição;
- i) Localização;
- j) Historial;
- l) Modalidade de incorporação;
- m) Data de incorporação.

3 — A ficha de inventário pode ser preenchida de forma manual ou informatizada.

4 — O museu dotar-se-á dos equipamentos e das condições necessárias para o preenchimento informatizado das fichas de inventário.

5 — A normalização das fichas de inventário museológico dos diversos tipos de bens culturais será promovida pelo Instituto Português de Museus através da aprovação de normas técnicas e da divulgação de directrizes.

#### Artigo 20.º

##### Informatização do inventário museológico

1 — O número de registo de inventário e a ficha de inventário museológico utilizam o mesmo código de individualização.

2 — O inventário museológico informatizado articula-se com outros registos que identificam os bens culturais existentes no museu em outros suportes.

3 — O inventário museológico informatizado é obrigatoriamente objecto de cópias de segurança regulares, a conservar no museu e na entidade de que dependa, de forma a garantir a integridade e a inviolabilidade da informação.

4 — A informação contida no inventário museológico é disponibilizada ao Instituto Português de Museus.

5 — A informatização do inventário museológico não dispensa a existência do livro de tomo, numerado sequencialmente e rubricado pelo director do museu.

## Artigo 21.º

**Contratação da informatização do inventário museológico**

1 — As pessoas colectivas públicas de que dependam museus podem contratar total ou parcialmente a realização da informatização do inventário museológico, quando o pessoal afecto ao respectivo museu não tenha a preparação adequada ou seja em número insuficiente.

2 — O contrato estabelece as condições de confidencialidade e segurança dos dados a informatizar, bem como sanções contratuais em caso de incumprimento.

## Artigo 22.º

**Classificação e inventário**

1 — A incorporação e a elaboração do inventário museológico são independentes da classificação do bem móvel como tesouro nacional ou de interesse público, ou da inclusão no inventário dos bens culturais que constituem o acervo de museus públicos ou privados.

2 — A classificação ou o inventário referidos no número anterior constam da ficha de inventário museológico.

## Artigo 23.º

**Inventário de bens públicos**

1 — O número de registo de inventário e a ficha de inventário museológico constituem o instrumento de descrição, identificação e individualização adequados para a elaboração do inventário dos bens públicos previsto no artigo 63.º da Lei n.º 107/2001, de 8 de Setembro.

2 — Compete à direcção ou ao órgão administrativo responsável por cada museu da administração central do Estado, da administração regional autónoma, da administração local e de outros organismos e serviços públicos assegurar a disponibilidade dos dados referidos no número anterior ao Instituto Português de Museus.

3 — A periodicidade, a forma e o suporte necessários ao cumprimento da obrigação referida no número anterior são estabelecidos por portaria conjunta dos Ministros das Finanças e da Cultura.

## Artigo 24.º

**Inventário de bens particulares**

1 — O número de registo de inventário e a ficha de inventário museológico dos bens culturais que integram o acervo dos museus privados aderentes à Rede Portuguesa de Museus constituem o instrumento de descrição, identificação e individualização adequados para a elaboração do inventário de bens de particulares previsto no artigo 62.º da Lei n.º 107/2001, de 8 de Setembro.

2 — O inventário museológico dos bens referidos no número anterior não modifica a sua propriedade ou posse, designadamente dos bens culturais propriedade da Igreja Católica ou de propriedade do Estado com afectação permanente ao serviço da Igreja Católica, de acordo com o estabelecido na Concordata entre a República Portuguesa e a Santa Sé.

## Artigo 25.º

**Documentação**

O inventário museológico deve ser complementado por registos subsequentes que possibilitem aprofundar

e disponibilizar informação sobre os bens culturais, bem como acompanhar e historiar o respectivo processamento e a actividade do museu.

## Artigo 26.º

**Classificação como património arquivístico**

1 — Os inventários museológicos e outros registos que identificam bens culturais elaborados pelos museus públicos e privados consideram-se património arquivístico de interesse nacional.

2 — O inventário museológico e outros registos não informatizados produzidos pelo museu, independentemente da respectiva data e suporte material, devem ser conservados nas respectivas instalações, de forma a evitar a sua destruição, perda ou deterioração.

3 — A desclassificação como arquivo de interesse nacional dos inventários e outros registos referidos no n.º 1 do presente artigo reveste a forma de decreto do Governo.

4 — A desclassificação é obrigatoriamente precedida de parecer favorável do Conselho de Museus.

5 — Em caso de extinção de um museu, os inventários e registos referidos nos números anteriores são conservados no Instituto Português de Museus.

## SECÇÃO V

**Conservação**

## Artigo 27.º

**Dever de conservar**

1 — O museu conserva todos os bens culturais nele incorporados.

2 — O museu garante as condições adequadas e promove as medidas preventivas necessárias à conservação dos bens culturais nele incorporados.

## Artigo 28.º

**Normas de conservação**

1 — A conservação dos bens culturais incorporados obedece a normas e procedimentos de conservação preventiva elaborados por cada museu.

2 — As normas referidas no número anterior definem os princípios e as prioridades da conservação preventiva e da avaliação de riscos, bem como estabelecem os respectivos procedimentos, de acordo com normas técnicas emanadas pelo Instituto Português de Museus e pelo Instituto Português de Conservação e Restauro.

## Artigo 29.º

**Condições de conservação**

1 — As condições de conservação abrangem todo o acervo de bens culturais, independentemente da sua localização no museu.

2 — As condições referidas no número anterior devem ser monitorizadas com regularidade no tocante aos níveis de iluminação e teor de ultra violetas e de forma contínua no caso da temperatura e humidade relativa ambiente.

3 — A monitorização dos poluentes deve ser assegurada, com a frequência necessária, por instituição ou laboratório devidamente credenciados.

4 — As instalações do museu devem possibilitar o tratamento diferenciado das condições ambientais em relação à conservação dos vários tipos de bens culturais e, quando tal não seja possível, devem ser dotadas com os equipamentos de correcção tecnicamente adequados.

5 — A montagem de climatização centralizada, prevista no Decreto-Lei n.º 118/98, de 7 de Maio, é adaptada às especiais condições de conservação dos bens culturais.

#### Artigo 30.º

##### Conservação e reservas

1 — O museu deve possuir reservas organizadas, de forma a assegurar a gestão das colecções tendo em conta as suas especificidades.

2 — As reservas devem estar instaladas em áreas individualizadas e estruturalmente adequadas, dotadas de equipamento e mobiliário apropriados para garantir a conservação e segurança dos bens culturais.

#### Artigo 31.º

##### Intervenções de conservação e restauro

1 — A conservação e o restauro de bens culturais incorporados ou depositados no museu só podem ser realizados por técnicos de qualificação legalmente reconhecida, quer integrem o pessoal do museu, quer sejam especialmente contratados para o efeito.

2 — No caso de bens culturais classificados ou em vias de classificação, nos termos do artigo 15.º da Lei n.º 107/2001, de 8 de Setembro, o projecto de conservação ou de restauro carece de autorização prévia do Instituto Português de Museus.

3 — É nulo o contrato celebrado para a conservação ou o restauro de bens culturais incorporados ou depositados em museu que viole os requisitos previstos nos números anteriores.

4 — Quando tiverem sido executados trabalhos de conservação ou restauro que impliquem dano irreparável ou destruição de bens culturais incorporados ou depositados em museu é aplicável o regime da responsabilidade solidária previsto no artigo 109.º da Lei n.º 107/2001, de 8 de Setembro.

### SECÇÃO VI

#### Segurança

#### Artigo 32.º

##### Condições de segurança

1 — O museu deve dispor das condições de segurança indispensáveis para garantir a protecção e a integridade dos bens culturais nele incorporados, bem como dos visitantes, do respectivo pessoal e das instalações.

2 — As condições referidas no número anterior consistem designadamente em meios mecânicos, físicos ou electrónicos que garantem a prevenção, a protecção física, a vigilância, a detecção e o alarme.

#### Artigo 33.º

##### Plano de segurança

Cada museu deve dispor de um plano de segurança periodicamente testado em ordem a garantir a prevenção de perigos e a respectiva neutralização.

#### Artigo 34.º

##### Restrições à entrada

1 — O museu, atendendo às respectivas características, pode estabelecer restrições à entrada por motivos de segurança.

2 — As restrições limitam-se ao estritamente necessário e podem consistir na obrigação de deixar depositados na área de acolhimento do museu objectos que pela sua natureza possam prejudicar a segurança ou conservação dos bens culturais e das instalações, como equipamento de registo de imagem e malas de grandes dimensões.

#### Artigo 35.º

##### Guarda de objectos depositados

1 — A responsabilidade civil do museu pela guarda de objectos de valor elevado implica por parte do visitante a respectiva declaração e identificação.

2 — O museu pode recusar a entrada a visitantes que se façam acompanhar por objectos que pelo seu valor ou natureza não possam ser guardados em segurança nas instalações destinadas a esse fim.

#### Artigo 36.º

##### Vigilância

1 — O museu dispõe de vigilância presencial, que pode ser reforçada através do registo de imagens dos visitantes.

2 — Quando especiais razões de segurança o aconselhem, as instalações ou parte das mesmas são equipadas com detectores de metais ou aparelhos radiográficos para controlo dos visitantes.

3 — Na área de acolhimento dos visitantes, os referidos meios de vigilância são anunciados de forma visível e inequívoca.

4 — As imagens recolhidas só podem ser acedidas, utilizadas, copiadas, transmitidas ou publicitadas por razões de segurança ou de investigação criminal e junto das entidades legalmente competentes.

5 — O museu elimina periodicamente os registos que contenham as imagens referidas no número anterior de acordo com o estabelecido no respectivo regulamento.

#### Artigo 37.º

##### Cooperação com as forças de segurança

1 — As forças de segurança têm o dever de cooperar com o museu, designadamente através de definição conjunta do plano de segurança e da aprovação dos equipamentos de prevenção e neutralização de perigos.

2 — O museu colabora com as forças de segurança no combate aos crimes contra a propriedade e tráfico ilícito de bens culturais.

3 — O museu observará as recomendações das forças de segurança sobre a defesa da integridade dos bens culturais, instalações e equipamentos, bem como dos procedimentos a seguir pelo respectivo pessoal.

4 — As recomendações referidas no número anterior são obrigatórias para os museus dependentes de pessoas colectivas públicas e para os museus da Rede Portuguesa de Museus.

## Artigo 38.º

**Confidencialidade do plano e das regras de segurança**

1 — O plano de segurança e as regras de segurança de cada museu têm natureza confidencial.

2 — A violação do dever de sigilo sobre o plano de segurança ou das regras de segurança constitui infracção disciplinar grave, independentemente da responsabilidade civil ou criminal pelas consequências da sua divulgação não autorizada.

3 — O regime do artigo anterior aplica-se ao pessoal do museu e ao pessoal das empresas privadas de segurança contratadas pelo museu.

4 — Os contratos com empresas privadas de segurança incluirão obrigatoriamente as cláusulas necessárias para garantir a natureza confidencial do plano e das regras de segurança, bem como o dever de sigilo do respectivo pessoal.

## SECÇÃO VII

**Interpretação e exposição**

## Artigo 39.º

**Conhecimento dos bens culturais**

1 — A interpretação e a exposição constituem as formas de dar a conhecer os bens culturais incorporados ou depositados no museu de forma a propiciar o seu acesso pelo público.

2 — O museu utiliza, sempre que possível, novas tecnologias de comunicação e informação, designadamente a Internet, na divulgação dos bens culturais e das suas iniciativas.

## Artigo 40.º

**Exposição e divulgação**

1 — O museu apresenta os bens culturais que constituem o respectivo acervo através de um plano de exposições que contemple, designadamente, exposições permanentes, temporárias e itinerantes.

2 — O plano de exposições deve ser baseado nas características das colecções e em programas de investigação.

3 — O museu define e executa um plano de edições, em diferentes suportes, adequado à sua vocação e tipologia e desenvolve programas culturais diversificados.

## Artigo 41.º

**Reproduções e actividade comercial**

1 — O museu garante a qualidade, a fidelidade e os propósitos científicos e educativos das respectivas publicações e das réplicas de objectos ou de espécimes, bem como da publicidade respectiva.

2 — As réplicas são produzidas e assinaladas como tal para evitar que sejam confundidas com os objectos ou com os espécimes originais.

3 — Sem prejuízo dos direitos de autor, compete ao museu autorizar a reprodução dos bens culturais incorporados nas condições estabelecidas no respectivo regulamento.

## SECÇÃO VIII

**Educação**

## Artigo 42.º

**Educação**

1 — O museu desenvolve de forma sistemática programas de mediação cultural e actividades educativas que contribuam para o acesso ao património cultural e às manifestações culturais.

2 — O museu promove a função educativa no respeito pela diversidade cultural tendo em vista a educação permanente, a participação da comunidade, o aumento e a diversificação dos públicos.

3 — Os programas referidos no n.º 1 do presente artigo são articulados com as políticas públicas sectoriais respeitantes à família, juventude, apoio às pessoas com deficiência, turismo e combate à exclusão social.

## Artigo 43.º

**Colaboração com o sistema de ensino**

1 — O museu estabelece formas regulares de colaboração e de articulação institucional com o sistema de ensino no quadro das acções de cooperação geral estabelecidas pelos Ministérios da Educação, da Ciência e do Ensino Superior e da Cultura, podendo promover também autonomamente a participação e frequência dos jovens nas suas actividades.

2 — A frequência do público escolar deve ser objecto de cooperação com as escolas em que se definam actividades educativas específicas e se estabeleçam os instrumentos de avaliação da receptividade dos alunos.

## CAPÍTULO III

**Recursos humanos, financeiros e instalações**

## SECÇÃO I

**Recursos humanos**

## Artigo 44.º

**Direcção**

1 — O museu deve ter um director, que o representa tecnicamente, sem prejuízo dos poderes da entidade pública ou privada de que o museu dependa.

2 — Compete especialmente ao director do museu dirigir os serviços, assegurar o cumprimento das funções museológicas, propor e coordenar a execução do plano anual de actividades.

## Artigo 45.º

**Pessoal**

1 — O museu dispõe de pessoal devidamente habilitado, nos termos de diploma regulador específico.

2 — Os museus com pequena dimensão devem estabelecer acordos com outros museus ou com instituições públicas ou privadas para reforçar o apoio ao exercício das funções museológicas, de acordo com as suas necessidades específicas.

## Artigo 46.º

**Formação profissional**

O museu, de acordo com a sua vocação, tipo e dimensão, deve proporcionar, nos termos da legislação aplicável, formação especializada ao respectivo pessoal.

## Artigo 47.º

**Estruturas associativas e voluntariado**

1 — O museu estimula a constituição de associações de amigos dos museus, de grupos de interesse especializado, de voluntariado ou de outras formas de colaboração sistemática da comunidade e dos públicos.

2 — O museu, na medida das suas possibilidades, faculta espaços para a instalação de estruturas associativas ou de voluntariado que tenham por fim o contributo para o desempenho das funções do museu.

3 — As associações sem fim lucrativo dotadas de personalidade jurídica, constituídas nos termos da lei geral, e em cujos estatutos conste especificamente a defesa e valorização do património cultural de um museu da Rede Portuguesa de Museus, pode ser atribuído o estatuto de pessoa colectiva de utilidade pública.

## SECÇÃO II

**Recursos financeiros**

## Artigo 48.º

**Recursos financeiros e funções museológicas**

1 — O museu deve dispor de recursos financeiros especialmente consignados, adequados à sua vocação, tipo e dimensão, suficientes para assegurar a respectiva sustentabilidade e o cumprimento das funções museológicas.

2 — A garantia dos recursos financeiros a que se refere o número anterior, bem como da sua afectação, cabem à entidade da qual o museu depende.

## Artigo 49.º

**Angariação de recursos financeiros**

1 — O museu elabora, de acordo com o respectivo programa de actividades, projectos susceptíveis de serem apoiados através do mecenato cultural.

2 — As receitas do museu são parcialmente consignadas às respectivas despesas.

## SECÇÃO III

**Instalações**

## Artigo 50.º

**Funções museológicas e instalações**

O museu deve dispor de instalações adequadas ao cumprimento das funções museológicas, designadamente de conservação, de segurança e de exposição, ao acolhimento e circulação dos visitantes, bem como à prestação de trabalho do seu pessoal.

## Artigo 51.º

**Natureza das instalações**

1 — As instalações do museu comportam necessariamente espaços de acolhimento, de exposição, de reservas e de serviços técnicos e administrativos.

2 — O museu deve dispor de espaços adequados ao cumprimento das restantes funções museológicas, designadamente biblioteca ou centro de documentação, áreas para actividades educativas e para oficina de conservação.

## SECÇÃO IV

**Estrutura orgânica**

## Artigo 52.º

**Enquadramento orgânico**

As entidades públicas e privadas de que dependam museus sem personalidade jurídica própria devem definir claramente o seu enquadramento orgânico e aprovar o respectivo regulamento.

## Artigo 53.º

**Regulamento**

O regulamento do museu contempla as seguintes matérias:

- a) Vocação do museu;
- b) Enquadramento orgânico;
- c) Funções museológicas;
- d) Horário e regime de acesso público;
- e) Gestão de recursos humanos e financeiros.

## CAPÍTULO IV

**Acesso público**

## Artigo 54.º

**Regime de acesso**

1 — O museu garante o acesso e a visita pública regular.

2 — O horário de abertura deve ser regular, suficiente e compatível com a vocação e a localização do museu, bem como com as necessidades das várias categorias de visitantes.

3 — O horário de abertura é estabelecido no regulamento do museu, de acordo com os critérios referidos no número anterior e deve ser amplamente publicitado.

4 — O horário de abertura é obrigatoriamente afixado no exterior do museu.

## Artigo 55.º

**Custo de ingresso**

1 — A gratuidade ou onerosidade do ingresso no museu é estabelecida por este ou pela entidade de que dependa.

2 — O custo de ingresso no museu é fixado anualmente pelo museu ou pela entidade de que dependa.

3 — Devem ser estabelecidos custos de ingresso diferenciados e mais favoráveis em relação, nomeadamente, a jovens, idosos, famílias e estudantes.

4 — Os museus que dependam de pessoas colectivas públicas devem facultar o ingresso gratuito durante tempo a estabelecer pelas respectivas tuteladas.

## Artigo 56.º

**Registo de visitantes**

1 — Devem ser registados os ingressos de visitantes do museu e dos utentes de outros serviços, tais como do centro de documentação, da biblioteca e das reservas.

2 — O sistema de registo dos visitantes e utentes deve proporcionar um conhecimento rigoroso dos públicos do museu.

3 — As estatísticas de visitantes do museu são enviadas ao Instituto Português de Museus e ao Instituto Nacional de Estatística de acordo com os procedimentos e nos suportes fixados por estas entidades.

**Artigo 57.º****Estudos de público e de avaliação**

O museu deve realizar periodicamente estudos de público e de avaliação em ordem a melhorar a qualidade do seu funcionamento e atender às necessidades dos visitantes.

**Artigo 58.º****Apoio aos visitantes**

O museu deve prestar aos visitantes informações que contribuam para proporcionar a qualidade da visita e o cumprimento da função educativa.

**Artigo 59.º****Apoio a pessoas com deficiência**

1 — Os visitantes com necessidades especiais, nomeadamente pessoas com deficiência, têm direito a um apoio específico.

2 — O museu publicita o apoio referido no número anterior e promove condições de igualdade na fruição cultural.

**Artigo 60.º****Acesso às reservas**

1 — O acesso aos bens culturais guardados nas reservas e à documentação que lhe está associada constitui um princípio orientador do funcionamento do museu, especialmente nos casos relacionados com trabalhos de investigação.

2 — O acesso não é permitido, designadamente quando as condições de conservação dos bens culturais não o aconselhem ou por razões de segurança.

3 — Nos casos previstos no número anterior o museu deve, na medida do possível, facilitar o acesso à documentação sobre os bens culturais.

**Artigo 61.º****Acesso a documentos**

O museu pode recusar o acesso aos seguintes documentos:

- a) A avaliação ou o preço de bens culturais;
- b) A identidade dos depositantes de bens culturais;
- c) As condições de depósito;
- d) A localização de bens culturais;
- e) Os contratos de seguro;
- f) Os planos e regras de segurança;
- g) A ficha de inventário museológico ou outros registos quando não seja possível omitir as referências previstas nas alíneas anteriores;
- h) Os dados recolhidos nos termos dos artigos 36.º, 56.º e 57.º da presente lei.

**Artigo 62.º****Livro de sugestões e reclamações**

1 — Cada museu deve dispor de um livro de sugestões e reclamações.

2 — O livro de sugestões e reclamações é anunciado de forma visível na área de acolhimento dos visitantes.

3 — Os visitantes podem livremente inscrever sugestões ou reclamações sobre o funcionamento do museu.

4 — A disponibilização do livro referido no n.º 1 é obrigatória para os museus dependentes de pessoas colectivas públicas e para os museus da Rede Portuguesa de Museus.

5 — O modelo do livro de sugestões e reclamações é aprovado por despacho normativo do Ministro da Cultura.

**CAPÍTULO V****Propriedade de bens culturais, direito de preferência e regime de expropriação****SECÇÃO I****Propriedade de bens culturais****Artigo 63.º****Propriedade pública e privada**

1 — A classificação ou o inventário de bens culturais incorporados em museus, previstos nos artigos 15.º e 19.º da Lei n.º 107/2001, de 8 de Setembro, não modifica a respectiva propriedade, posse ou outro direito real.

2 — A garantia prevista no número anterior igualmente aplica-se à adesão à Rede Portuguesa de Museus, bem como ao inventário museológico previsto na presente lei e que constitui instrumento de descrição, identificação e individualização adequado dos bens culturais para efeitos da elaboração do inventário de bens públicos e de bens particulares.

**Artigo 64.º****Domínio público cultural**

Os bens culturais incorporados em museus que sejam pessoas colectivas públicas ou delas dependentes integram o domínio público do Estado, das regiões autónomas ou dos municípios, conforme os casos.

**Artigo 65.º****Desafectação do domínio público**

1 — A desafectação de bens culturais do domínio público incorporados em museus carece de autorização do Ministro da Cultura ouvido o Conselho de Museus, sem prejuízo do cumprimento de outras formalidades exigidas por lei e, nomeadamente, do disposto no artigo 65.º da Lei n.º 107/2001, de 8 de Setembro.

2 — A desafectação prevista no número anterior depende de autorização conjunta dos Ministros da Defesa Nacional e da Cultura quando abranger bens culturais do domínio público incorporados em museus militares.

**SECÇÃO II****Direito de preferência****Artigo 66.º****Direito de preferência do Estado**

1 — A alienação ou a constituição de outro direito real sobre bem cultural incorporado em museu privado confere ao Estado e às Regiões Autónomas o direito de preferência, independentemente do bem estar classificado ou em vias de classificação ou inventariado, nos termos dos artigos 15.º e 19.º da Lei n.º 107/2001, de 8 de Setembro.

2 — Aplica-se o artigo 36.º da Lei n.º 107/2001, de 8 de Setembro, ao dever de comunicação da alienação ou da constituição de outro direito real por parte do responsável pelo museu ou do órgão dirigente da pessoa colectiva de que dependa, no caso de o museu não dispor de personalidade jurídica.

3 — O incumprimento do dever previsto no número anterior determina a nulidade do acto ou negócio jurídico.

4 — O prazo para o exercício do direito de preferência é de 60 dias.

5 — O direito de preferência por parte do Estado é exercido pelo Instituto Português de Museus.

#### Artigo 67.º

##### Incorporação em museu da Rede Portuguesa de Museus

O exercício do direito de preferência por parte do Estado ou das Regiões Autónomas determina a incorporação do bem cultural em museu da Rede Portuguesa de Museus, podendo, no caso de bens culturais de interesse militar, ser efectuado o seu depósito em museu dependente do Ministério da Defesa Nacional.

#### Artigo 68.º

##### Direito de preferência pelo município

1 — No caso de o Estado ou as Regiões Autónomas não exercerem o direito de preferência, o mesmo é deferido ao município em que se encontra o museu, caso em que o bem cultural objecto da preferência é obrigatoriamente incorporado em museu municipal.

2 — O município goza do mesmo prazo do Estado ou das Regiões Autónomas para exercer o direito de preferência, contado a partir do termo do primeiro prazo.

3 — O Estado ou as Regiões Autónomas notificam o museu e o município da decisão que tomarem até ao termo do prazo de que dispõem para preferir.

#### Artigo 69.º

##### Preferência em venda judicial e leilão

1 — Os museus da Rede Portuguesa de Museus gozam do direito de preferência em caso da venda judicial ou leilão de bens culturais, independentemente da respectiva classificação.

2 — O prazo para o exercício do direito de preferência é de 15 dias e em caso de concorrência no exercício deste direito por museus da Rede Portuguesa de Museus cabe ao Instituto Português de Museus determinar qual o museu preferente.

3 — A preferência só pode ser exercida se o bem cultural objecto da preferência se integrar na política de incorporações do museu definida nos termos do artigo 12.º da presente lei.

4 — A preferência exercida em violação do disposto no número anterior ou a não incorporação do bem cultural no museu preferente determina a anulabilidade do acto de preferência.

5 — Ao exercício do direito de preferência previsto no n.º 1 do presente artigo aplica-se o regime do artigo 37.º da Lei n.º 107/2001, de 8 de Setembro, com as necessárias adaptações.

### SECÇÃO III

#### Regime de expropriação

##### Artigo 70.º

##### Regime de expropriação

1 — A expropriação de bens culturais móveis nos casos previstos nas alíneas do n.º 1 do artigo 50.º da Lei n.º 107/2001, de 8 de Setembro, está sujeita aos seguintes limites:

- Só pode ser exercida pelo Estado e pelas Regiões Autónomas;
- Depende de prévia pronúncia por parte do Conselho de Museus;
- Os bens móveis só podem ser expropriados se forem incorporados em museus da Rede Portuguesa de Museus.

2 — Fica assegurado o direito à reversão do bem expropriado nos termos previstos na presente lei.

3 — A declaração de utilidade pública da expropriação é da competência do Ministro da Cultura, sob proposta do Instituto Português de Museus, enquanto entidade expropriante.

4 — A declaração referida no número anterior determina o início do procedimento de classificação como tesouro nacional ou móvel de interesse público.

##### Artigo 71.º

##### Incorporação em museu da Rede Portuguesa de Museus

O bem cultural expropriado é obrigatoriamente incorporado em museu da Rede Portuguesa de Museus.

##### Artigo 72.º

##### Procedimento de expropriação

1 — À expropriação aplica-se o regime previsto no artigo 91.º do Código das Expropriações, aprovado pela Lei n.º 168/99, de 18 de Setembro.

2 — O Conselho de Museus emite parecer prévio à declaração da utilidade pública.

##### Artigo 73.º

##### Direito de reversão

1 — O expropriado tem o direito de exigir a reversão do bem cultural expropriado quando:

- A decisão final do procedimento de classificação não determine a classificação;
- O bem cultural classificado não seja incorporado em museu da Rede Portuguesa de Museus;
- O bem cultural seja desclassificado.

2 — O direito de reversão cessa quando:

- Tenham decorrido 20 anos sobre a data da publicação da declaração de utilidade pública;
- Haja renúncia do expropriado.

## CAPÍTULO VI

## Depósito e cedência de bens culturais

## SECÇÃO I

## Depósito

## Artigo 74.º

## Tipos de depósito

O depósito de bens culturais em museus é determinado como medida provisória para a sua segurança e conservação ou por acordo entre o proprietário e o museu.

## Artigo 75.º

## Depósito coercivo

1 — O Ministro da Cultura, sob proposta fundamentada do Instituto Português de Museus, pode ordenar, por despacho, o depósito coercivo de bens culturais integrantes do acervo de museus dependentes de pessoas colectivas públicas ou de museus da Rede Portuguesa de Museus, quando a respectiva conservação ou segurança não estejam garantidas com o fim de prevenir a respectiva destruição, perda ou deterioração.

2 — O despacho referido no número anterior indica o local do depósito e fixa o prazo do mesmo, que poderá ser prorrogado até que as condições de conservação ou segurança sejam consideradas suficientes.

3 — O disposto no presente artigo não prejudica os poderes conferidos pelo artigo 58.º da Lei n.º 107/2001, de 8 de Setembro.

## Artigo 76.º

## Depósito voluntário

O depósito de bens culturais móveis classificados como tesouro nacional ou móvel de interesse público ou em vias de classificação só pode ser efectuado em museus da Rede Portuguesa de Museus.

## Artigo 77.º

## Registo do depósito

O museu deve dispor de registo actualizado de todos os bens culturais depositados, atribuindo-lhes um número individualizado e a que corresponderá uma ficha de inventário.

## Artigo 78.º

## Certificado de depósito

O museu, independentemente do tipo de depósito, passa um certificado comprovativo em que identifica o bem cultural e descreve as condições de depósito.

## Artigo 79.º

## Restrição ao depósito

O museu só deve aceitar o depósito voluntário de bens culturais de natureza semelhante ou afim aos que constituem o respectivo acervo.

## Artigo 80.º

## Remuneração do depósito

1 — Em caso de depósito voluntário, o depositante pode ser remunerado excepcionalmente, quando o bem

cultural seja classificado ou esteja em vias de classificação, possa ser exposto e seja de relevante importância para o museu.

2 — A remuneração pode consistir na obrigação de conservar ou restaurar o bem cultural.

## Artigo 81.º

## Seguro

O museu deve celebrar contrato de seguro dos bens culturais depositados quando tal for aconselhável por razões de segurança ou constitua condição do depósito, cujo objecto e clausulado serão acordados entre as partes.

## SECÇÃO II

## Cedência

## Artigo 82.º

## Cedência temporária

1 — A cedência temporária de bens culturais incorporados em museus no território nacional só pode ser efectuada quando estejam garantidas as condições de segurança e de conservação.

2 — Carece de autorização do Instituto Português de Museus a cedência temporária de bens culturais classificados ou em vias de classificação como tesouro nacional ou móvel de interesse público.

3 — A cedência temporária que implique a saída do território nacional de bens culturais aplica-se o disposto nos artigos 64.º a 67.º da Lei n.º 107/2001, de 8 de Setembro, bem como as disposições regulamentares respectivas.

## Artigo 83.º

## Documentação da cedência

1 — A cedência de bem cultural para exposições temporárias ou itinerantes não determina a passagem do certificado de depósito previsto no artigo 78.º da presente lei.

2 — O museu deve documentar a cedência e assegurar as condições de integridade do bem cultural e da sua devolução.

## Artigo 84.º

## Seguro

1 — Os bens culturais cedidos por museu ou por pessoas singulares ou colectivas a museus devem ser objecto de contrato de seguro, cujo objecto e clausulado serão acordados entre as partes.

2 — No caso de a cedência temporária se efectuar entre museus dependentes de pessoas colectivas públicas no território nacional, o seguro apenas pode ser dispensado em casos excepcionais e devidamente fundamentados.

## CAPÍTULO VII

## Criação e fusão de museus

## SECÇÃO I

## Disposições gerais

## Artigo 85.º

## Documento fundador

A iniciativa da criação e fusão de museus deve ser efectuada através de documento em que a entidade pro-

ponente manifesta formalmente a intenção de criar ou fundir o museu, define o respectivo estatuto jurídico e compromete-se a executar o programa museológico, bem como a disponibilizar os recursos humanos e financeiros que assegurarão a respectiva sustentabilidade.

#### Artigo 86.º

##### Programa museológico

1 — O programa museológico fundamenta a criação ou a fusão de museus.

2 — O programa museológico integra os seguintes elementos:

- a) A denominação prevista para o museu;
- b) A definição dos objectivos;
- c) A identificação e a caracterização dos bens culturais existentes ou a incorporar em função da sua incidência disciplinar e temática;
- d) A formulação das estratégias funcionais, designadamente nos domínios do estudo e investigação, incorporação, documentação, conservação, exposição e educação;
- e) A identificação dos públicos;
- f) A indicação das instalações e a afectação a áreas funcionais;
- g) As condições de conservação e segurança;
- h) Os recursos financeiros;
- i) A previsão do pessoal e perfis profissionais correspondentes.

3 — O projecto de arquitectura deve ser elaborado de harmonia com o programa museológico, tendo em conta a boa execução do mesmo.

#### SECÇÃO II

##### Procedimento de autorização

#### Artigo 87.º

##### Autorização

1 — A criação ou fusão de museus está sujeita a autorização do Ministro da Cultura.

2 — Na instrução do procedimento é obrigatória a emissão de parecer do Conselho de Museus.

#### Artigo 88.º

##### Informação e instrução do procedimento

O Instituto Português de Museus presta a colaboração prévia solicitada pela entidade proponente da criação ou fusão de museus, nomeadamente através de orientações técnicas e da disponibilização de documentação, competindo-lhe a posterior instrução do procedimento.

#### Artigo 89.º

##### Pedido de autorização

1 — O pedido de autorização consta de requerimento instruído de acordo com os requisitos a seguir indicados e é dirigido ao Instituto Português de Museus.

2 — O requerimento deve ser apresentado, sempre que possível, em suporte informático.

#### Artigo 90.º

##### Requisitos do pedido

O requerente instrui o pedido com o documento fundador referido no artigo 85.º, com todos os elementos previstos no n.º 2 do artigo 86.º e junta as informações complementares que considere pertinentes.

#### Artigo 91.º

##### Apreciação do pedido

1 — O Instituto Português de Museus, no prazo de 30 dias a contar da apresentação do requerimento referido no artigo anterior, notifica o requerente do início da instrução do procedimento ou da rejeição liminar do pedido quando for manifesta a sua improcedência por falta da entrega ou insuficiência dos elementos exigidos.

2 — Caso não sejam oficiosamente supriáveis as deficiências ou omissões, o requerente é notificado para corrigir ou completar o pedido, ficando suspenso o procedimento.

3 — O prazo para suprir as deficiências ou omissões é fixado até ao limite máximo de 60 dias.

#### Artigo 92.º

##### Diligências instrutórias

1 — O Instituto Português de Museus solicita, sempre que necessário, a colaboração do requerente através da prestação de informações, apresentação de documentos e outros meios de prova considerados indispensáveis e requer a colaboração de outros serviços da Administração Pública para verificar a consistência e viabilidade do programa museológico.

2 — O prazo de instrução do procedimento pelo Instituto Português de Museus é de seis meses, podendo ser prorrogado por decisão do Ministro da Cultura.

3 — O Conselho de Museus emite parecer nos 60 dias seguintes ao envio do procedimento por parte do Instituto Português de Museus.

#### Artigo 93.º

##### Audiência prévia e decisão

1 — A audiência prévia do requerente é escrita e por prazo não inferior a 20 dias.

2 — A decisão do Ministro da Cultura, proferida sobre o relatório final do procedimento elaborado pelo Instituto Português de Museus, pode ser condicionada ao cumprimento por parte do requerente de obrigações específicas em função da vocação, tipo e dimensão do museu, bem como da obtenção das licenças ou autorizações administrativas requeridas para a realização de operações urbanísticas.

3 — A decisão é publicada no *Diário da República*, notificada ao requerente e ao município em que se situe o museu.

#### Artigo 94.º

##### Denominação de museus

1 — A denominação de museu nacional compete ao Ministro da Cultura, ouvido obrigatoriamente o Conselho de Museus.

2 — A denominação de museu nacional só pode ser utilizada por museus a quem tenha sido atribuída nos termos do número anterior.

3 — A denominação de museu municipal só pode ser utilizada por museu municipal ou por museus a quem o município autorize a utilização desta denominação.

### SECÇÃO III

#### Parcerias

##### Artigo 95.º

###### Promoção de parcerias

O Estado, as Regiões Autónomas e os municípios promovem a constituição de parcerias entre entidades públicas e privadas para a criação e qualificação de museus tendo em vista o enriquecimento do património cultural.

##### Artigo 96.º

###### Límites

A constituição de parcerias por qualquer pessoa colectiva pública não pode envolver a desafecção de bens culturais do domínio público ou a sua cedência permanente, sem a autorização prevista no artigo 65.º da presente lei.

##### Artigo 97.º

###### Regime jurídico

1 — Quando a constituição da parceria dependa da afectação de um conjunto de bens culturais determinado a incorporar no museu ou de instalações específicas é dispensado o concurso público.

2 — Ao lançamento, avaliação, fiscalização e acompanhamento da parceria é aplicável o Decreto-Lei n.º 86/2003, de 26 de Abril, com as necessárias adaptações.

##### Artigo 98.º

###### Instrumentos contratuais

Os instrumentos contratuais para o estabelecimento de parcerias poderão consistir em contratos mistos ou união de contratos e prever o recurso ao financiamento privado.

##### Artigo 99.º

###### Gestão de museus

1 — A criação de novos museus em regime de parceria pode prever a gestão privada de bens culturais do domínio público.

2 — A gestão privada referida no número anterior é objecto de contrato administrativo que fixa obrigatoriamente a observância das funções museológicas e demais requisitos previstos na presente lei.

##### Artigo 100.º

###### Cedência de instalações

1 — As pessoas colectivas públicas podem celebrar contrato administrativo para a criação de museus com outras pessoas colectivas públicas ou privadas mediante a cedência de instalações.

2 — O contrato referido no número anterior consagra obrigatoriamente a impossibilidade da dispersão dos bens culturais incorporados ou a incorporar no museu.

##### Artigo 101.º

###### Parecer do Conselho de Museus

A constituição de parcerias previstas na presente secção é objecto de parecer obrigatório do Conselho de Museus.

### CAPÍTULO VIII

#### Rede Portuguesa de Museus

### SECÇÃO I

#### Objectivos, composição e actividade

##### Artigo 102.º

###### Conceito de Rede Portuguesa de Museus

A Rede Portuguesa de Museus é um sistema organizado, baseado na adesão voluntária, configurado de forma progressiva e que visa a descentralização, a mediação, a qualificação e a cooperação entre museus.

##### Artigo 103.º

###### Objectivos da Rede Portuguesa de Museus

A Rede Portuguesa de Museus tem os seguintes objectivos:

- a) A valorização e a qualificação da realidade museológica nacional;
- b) A cooperação institucional e a articulação entre museus;
- c) A descentralização de recursos;
- d) O planeamento e a racionalização dos investimentos públicos em museus;
- e) A difusão da informação relativa aos museus;
- f) A promoção do rigor e do profissionalismo das práticas museológicas e das técnicas museográficas;
- g) O fomento da articulação entre museus.

##### Artigo 104.º

###### Composição da Rede Portuguesa de Museus

1 — A Rede Portuguesa de Museus é composta pelos museus existentes no território nacional e credenciados nos termos da presente lei.

2 — Integram de imediato a Rede Portuguesa de Museus os museus dependentes do Ministério da Cultura e os museus que à data da entrada em vigor da presente lei integrem a Rede Portuguesa de Museus.

##### Artigo 105.º

###### Actividade

1 — A Rede Portuguesa de Museus baseia a sua actividade nos museus nacionais, nos museus credenciados e nos núcleos de apoio a museus de acordo com o princípio da subsidiariedade.

2 — A articulação entre museus da Rede Portuguesa de Museus é promovida pelo Instituto Português de Museus.

## SECÇÃO II

## Museus nacionais e núcleos de apoio a museus

## Artigo 106.º

## Função dos museus nacionais

No âmbito da Rede Portuguesa de Museus, os museus nacionais desempenham as seguintes missões:

- a) Contribuir para assegurar a concretização do direito à cultura e à fruição cultural;
- b) Gerir sectores fundamentais do património cultural, tendo em conta a manutenção e o reforço da identidade nacional;
- c) Fomentar a investigação de carácter disciplinar e temática correspondente à sua área de actuação;
- d) Apoiar tecnicamente os museus da mesma área disciplinar e temática ou de áreas funcionais afins;
- e) Desempenhar um papel promotor da inovação e do incremento de actividades experimentais;
- f) Formar pessoal especializado.

## Artigo 107.º

## Núcleos de apoio a museus

1 — Os núcleos de apoio a museus constituem uma forma de desconcentração da coordenação da actividade dos museus da Rede Portuguesa de Museus no âmbito das funções museológicas.

2 — Os núcleos de apoio a museus serão instalados em museus nacionais e em outros museus da Rede Portuguesa de Museus que se destaquem pela qualidade dos serviços prestados em determinadas áreas disciplinares e temáticas.

3 — A instalação de núcleos de apoio será feita de forma a promover a qualificação dos museus municipais.

4 — Serão constituídos núcleos de apoio a museus em todas as áreas geográficas de actuação das comissões de coordenação regional.

5 — O Conselho de Museus pronuncia-se sobre os critérios que presidem à instalação de núcleos de apoio.

## Artigo 108.º

## Função dos núcleos de apoio a museus

Os núcleos de apoio a museus desempenham as seguintes missões:

- a) Apoiar tecnicamente os museus da área disciplinar e temática ou geográfica que com ele estejam relacionados;
- b) Promover a cooperação e a articulação entre os museus da área disciplinar e temática, nomeadamente de museus municipais, que com ele estejam relacionados;
- c) Contribuir para a vitalidade e o dinamismo cultural dos locais onde os museus estão instalados;
- d) Dar pareceres e elaborar relatórios sobre questões relativas à museologia no contexto da área disciplinar, temática ou geográfica que lhe esteja adstrita;
- e) Colaborar com o Instituto Português de Museus na apreciação das candidaturas à Rede Portuguesa de Museus, na promoção de programas e de actividades e no controlo da respectiva execução.

## Artigo 109.º

## Dever de colaboração

1 — Os museus que integram a Rede Portuguesa de Museus colaboram entre si e articulam os respectivos recursos com vista a melhorar e rendibilizar a prestação de serviços ao público.

2 — A colaboração traduz-se no estabelecimento de contratos, acordos, convénios e protocolos de cooperação entre museus ou com entidades públicas ou privadas que visem, designadamente:

- a) A realização conjunta de programas e projectos de interesse comum;
- b) A utilização simultânea de recursos disponíveis, dentro de uma perspectiva descentralizada de racionalização e optimização desses recursos;
- c) A concessão ou delegação de tarefas destinadas a promover de modo concertado, planificado e expedito as respectivas relações.

## CAPÍTULO IX

## Credenciação de museus

## SECÇÃO I

## Disposições gerais

## Artigo 110.º

## Noção

A credenciação do museu consiste na avaliação e no reconhecimento oficial da sua qualidade técnica.

## Artigo 111.º

## Objectivos da credenciação

A credenciação tem como objectivos promover o acesso à cultura e o enriquecimento do património cultural através da introdução de padrões de rigor e de qualidade no exercício das funções museológicas dos museus portugueses.

## Artigo 112.º

## Pedido de credenciação

A credenciação pode ser requerida por qualquer museu com personalidade jurídica ou por qualquer pessoa colectiva pública ou privada de que dependa um museu.

## Artigo 113.º

## Requisitos de credenciação

A credenciação de um museu depende do preenchimento dos seguintes requisitos:

- a) Cumprimento das funções museológicas previstas nos artigos 8.º a 43.º da presente lei;
- b) Existência de recursos humanos, financeiros e instalações contemplados nos artigos 44.º a 51.º;
- c) Aprovação do regulamento do museu de acordo com o artigo 53.º;
- d) Garantia do acesso público nos termos previstos nos artigos 54.º a 62.º

**Artigo 114.º****Formulário de candidatura**

A instrução da candidatura obedece a um formulário aprovado por despacho normativo do Ministro da Cultura.

**SECÇÃO II****Procedimento de credenciação****Artigo 115.º****Instrução do procedimento**

1 — O pedido de credenciação é dirigido ao Instituto Português de Museus.

2 — Na instrução do procedimento é obrigatória a emissão de parecer do Conselho de Museus.

3 — O procedimento de credenciação deve ser concluído no prazo de um ano, podendo ser prorrogado por seis meses, por despacho do Ministro da Cultura, quando a complexidade do procedimento o exigir.

**Artigo 116.º****Diligências instrutórias**

1 — A instrução do procedimento de credenciação determina a elaboração de um relatório preliminar e de um relatório técnico da responsabilidade do Instituto Português de Museus.

2 — O relatório preliminar é notificado ao requerente para se pronunciar e, quando for o caso, para completar o pedido ou suprir deficiências.

3 — Após o relatório preliminar efectua-se as visitas e demais diligências consideradas necessárias e, de seguida, é elaborado o relatório técnico.

**Artigo 117.º****Relatório técnico**

1 — O relatório técnico deve pronunciar-se sobre a possibilidade de credenciação ou, no caso de concluir que o requerente não preenche ainda os requisitos de credenciação, propor as medidas correctivas e assinalar o prazo razoável para o respectivo cumprimento, até ao limite máximo de dois anos.

2 — Quando haja lugar à aplicação das medidas correctivas previstas no artigo anterior, o requerente pode candidatar-se ou ser objecto de medidas de apoio específicas, nomeadamente de contratos-programa.

3 — No caso de o requerente aceitar as recomendações do relatório técnico considera-se em processo de credenciação.

4 — O relatório técnico será submetido a parecer do Conselho de Museus quando o requerente não aceitar formalmente cumprir as medidas correctivas referidas no n.º 1 do presente artigo, seguindo-se os trâmites previstos no artigo 119.º

**Artigo 118.º****Parecer do Conselho de Museus**

1 — O Conselho de Museus emite parecer sobre o relatório técnico e sobre o cumprimento das medidas correctivas.

2 — Os membros do Conselho de Museus podem realizar audiências com os responsáveis do museu nas respectivas instalações.

**Artigo 119.º****Audiência prévia e decisão**

1 — A audiência prévia incide sobre o relatório técnico elaborado pelo Instituto Português de Museus e sobre o parecer do Conselho de Museus que refere, no caso previsto no n.º 2 do artigo anterior, o resultado das audiências realizadas.

2 — Aplica-se à audiência prévia e à decisão o regime previsto no artigo 93.º desta lei.

**SECÇÃO III****Efeitos da credenciação****Artigo 120.º****Efeitos da credenciação**

A credenciação de um museu tem os seguintes efeitos:

- a) A passagem de documento comprovativo dessa qualidade;
- b) A utilização de um logótipo;
- c) A divulgação do museu;
- d) O acesso aos demais direitos e o cumprimento dos deveres previstos na presente lei.

**Artigo 121.º****Documento comprovativo**

O museu tem direito a receber um documento comprovativo da respectiva credenciação e a fazer menção da qualidade de Museu da Rede Portuguesa de Museus pelas formas que considere mais convenientes.

**Artigo 122.º****Logótipo**

O museu deve exibir na área de acolhimento um logótipo destinado a informar os visitantes da credenciação.

**Artigo 123.º****Modelos**

Os modelos do documento comprovativo e do logótipo são aprovados por despacho normativo do Ministro da Cultura.

**Artigo 124.º****Sinalização exterior**

Os museus da Rede Portuguesa de Museus são objecto de sinalização exterior.

**Artigo 125.º****Divulgação dos museus credenciados**

O Instituto Português de Museus efectua a divulgação sistematizada, periódica e actualizada dos museus integrados na Rede Portuguesa de Museus com a finalidade de os promover junto do público, de divulgar as suas características e a importância do respectivo património cultural.

**Artigo 126.º****Relatório anual sobre os museus da Rede Portuguesa de Museus**

O Instituto Português de Museus publica anualmente um relatório com os resultados da avaliação dos museus da Rede Portuguesa de Museus, que incluirá um conjunto de indicadores que evidenciem o seu desempenho, qualidade e eficiência.

## Artigo 127.º

## Apoios

1 — A credenciação do museu é requisito indispensável para beneficiar de programas criados pelo Instituto Português de Museus e para a concessão de outros apoios financeiros pela administração central do Estado.

2 — Os museus em processo de credenciação podem beneficiar de programas de qualificação específicos.

## SECÇÃO IV

## Cancelamento da credenciação

## Artigo 128.º

## Cancelamento por iniciativa do museu

1 — O museu credenciado quando tenha personalidade jurídica ou a pessoa colectiva de que dependa podem solicitar livremente o cancelamento da credenciação.

2 — O Instituto Português de Museus procede ao cancelamento no prazo de 30 dias, notifica o requerente, o município em que se situe o museu e promove a publicação no *Diário da República*.

3 — O cancelamento da credenciação determina a caducidade dos apoios concedidos, a impossibilidade de gozar do direito de preferência e dos benefícios e incentivos fiscais previstos na presente lei.

## Artigo 129.º

## Cancelamento por iniciativa da administração

É cancelada a credenciação do museu nos seguintes casos:

- a) Incumprimento reiterado das funções museológicas;
- b) Alteração dos recursos humanos e financeiros ou modificação das instalações que se traduzam numa diminuição de qualidade;
- c) Restrição injustificada do acesso e visita pública regular.

## Artigo 130.º

## Medidas correctivas

Nos casos previstos nas alíneas a) e b) do artigo anterior, e quando o incumprimento ou as alterações sejam passíveis de correcção, o museu é notificado para tomar as medidas correctivas necessárias no prazo máximo de seis meses.

## Artigo 131.º

## Decisão de cancelamento

A decisão de cancelamento é devidamente fundamentada, objecto de parecer obrigatório do Conselho de Museus e publicada nos termos do n.º 3 do artigo 93.º da presente lei.

## CAPÍTULO X

## Tutela contra-ordenacional

## Artigo 132.º

## Legislação subsidiária

Às infracções previstas no presente capítulo é subsidiariamente aplicável o regime geral das contra-ordenações e coimas.

## Artigo 133.º

## Cumprimento do dever omitido

Sempre que a contra-ordenação resultar da omissão de um dever, a aplicação da sanção e o pagamento da coima não dispensam o infractor do seu cumprimento.

## Artigo 134.º

## Contra-ordenação grave

Constitui contra-ordenação punível com coima de € 2500 a € 50 000 e de € 5000 a € 100 000, conforme seja praticada por pessoa singular ou colectiva:

- a) A violação do disposto no n.º 4 do artigo 15.º;
- b) A violação do disposto no artigo 31.º;
- c) A recusa de entrada de visitantes, sem fundamento, prevista no artigo 35.º;
- d) A violação do disposto nos n.ºs 3, 4 e 5 do artigo 36.º;
- e) A violação do disposto no artigo 37.º;
- f) A violação do disposto no artigo 38.º;
- g) O incumprimento do despacho previsto no n.º 1 do artigo 75.º;
- h) A violação do disposto no n.º 2 do artigo 82.º;
- i) A utilização abusiva de denominação de museu prevista no artigo 94.º

## Artigo 135.º

## Contra-ordenação simples

Constitui contra-ordenação punível com coima de € 1000 a € 20 000 e de € 2000 a € 40 000, conforme seja praticada por pessoa singular ou colectiva:

- a) A violação do disposto no n.º 2 do artigo 22.º;
- b) O estabelecimento de restrições de entrada desproporcionadas, previstas no artigo 34.º;
- c) A violação do disposto no n.º 2 do artigo 41.º;
- d) A violação do disposto nos n.ºs 3 e 4 do artigo 54.º;
- e) A violação do disposto nos n.ºs 2, 4 e 5 do artigo 62.º;
- f) A violação do disposto no n.º 1 do artigo 82.º;
- g) A violação do disposto no artigo 122.º

## Artigo 136.º

## Negligência

A negligência é punível.

## Artigo 137.º

## Sanções acessórias

1 — Conjuntamente com a coima prevista no tipo legal de contra-ordenação, pode ser aplicada ao infractor uma das seguintes sanções acessórias:

- a) Apreensão dos bens objecto de infracção;
- b) Privação do direito a subsídio ou benefício outorgado por entidade ou serviço público;
- c) Privação do direito de participar em concursos públicos;
- d) Suspensão da credenciação.

2 — A sanção referida na alínea d) do número anterior terá a duração máxima de dois anos, que se contarão a partir da decisão condenatória.

## Artigo 138.º

## Instrução e decisão

1 — A instrução do procedimento por contra-ordenação cabe ao Instituto Português de Museus ou aos serviços competentes dos governos regionais, podendo igualmente ser confiada a organismos com competência de natureza inspectiva sobre a matéria.

2 — A aplicação da coima compete ao director do Instituto Português de Museus ou ao dirigente do serviço do governo regional previsto no número anterior.

3 — O produto da aplicação das coimas previstas no presente artigo constitui receita do Estado e da entidade instrutora nas percentagens de 60% e de 40%, respectivamente, salvo quando cobrados pelos organismos competentes dos governos regionais, caso em que revertem totalmente para a respectiva Região.

4 — Quando a instrução procedimental ficar a cargo de entidade distinta da competente para a aplicação da coima, a percentagem dos 40% referida no número anterior será dividida em partes iguais entre ambas.

## CAPÍTULO XII

## Disposições finais e transitórias

## Artigo 139.º

## Dados pessoais

Os dados pessoais recolhidos nos termos dos artigos 36.º, 56.º e 57.º estão sujeitos ao regime previsto na Lei n.º 67/98, de 26 de Outubro.

## Artigo 140.º

## Transição dos museus integrados na Rede Portuguesa de Museus

1 — Os museus que actualmente integram a Rede Portuguesa de Museus dispõem de dois anos para se adaptarem ao cumprimento das funções museológicas previstas na presente lei e poderão ser objecto das medidas previstas no n.º 2 do artigo 117.º

2 — No termo do prazo previsto no número anterior, o museu pode perder a qualidade de museu da Rede Portuguesa de Museus.

3 — A decisão referida no número anterior aplica-se o artigo 131.º

## Artigo 141.º

## Aplicação às Regiões Autónomas

A aplicação da presente lei às Regiões Autónomas dos Açores e da Madeira faz-se sem prejuízo das competências cometidas aos respectivos órgãos de governo próprio e das adaptações que lhe venham a ser introduzidas por diploma das respectivas assembleias legislativas regionais.

## Artigo 142.º

## Regime de excepção

Aos edifícios onde estão instalados museus credenciados não se aplica o disposto no Decreto-Lei n.º 118/98, de 7 de Maio, tendo em consideração as exigências específicas de conservação dos bens culturais.

## Artigo 143.º

## Entrada em vigor

A presente lei entra em vigor 30 dias após a respectiva publicação.

Aprovada em 8 de Julho de 2004.

O Presidente da Assembleia da República, *João Bosco Mota Amaral*.

Promulgada em 2 de Agosto de 2004.

Publique-se.

O Presidente da República, JORGE SAMPAIO.

Referendada em 5 de Agosto de 2004.

O Primeiro-Ministro, *Pedro Miguel de Santana Lopes*.

## Resolução da Assembleia da República n.º 59/2004

## Quadro de pessoal da Comissão Nacional de Protecção de Dados

A Assembleia da República resolve, nos termos do n.º 5 do artigo 166.º da Constituição e do n.º 1 do artigo 30.º da lei da organização e funcionamento da Comissão Nacional de Protecção de Dados, que o quadro de pessoal da Comissão Nacional de Protecção de Dados bem como os conteúdos funcionais das respectivas carreiras passem a ser os seguintes:

Grupo de pessoal	Área funcional	Carreira	Categoria/cargo	Número de lugares
Dirigente .....	Direcção e chefia .....	—	Secretário .....	1
Consultor .....	Consultor em estudos e informação técnico-jurídica, administrativa, assuntos culturais, relações públicas e internacionais, biblioteca, documentação, informática e tradução.	—	Consultor-coordenador .....	12
			Consultor .....	
			Consultor-adjunto .....	
Técnico superior (*) .....	Estudos e informação técnico-jurídica.	Técnica superior (*) .....	Assessor principal .....	4
			Assessor .....	
			Técnico superior principal .....	
			Técnico superior de 1.ª classe .....	
			Técnico superior de 2.ª classe .....	

Anexo n.º 3: Conceito de “guia de museu”, presente no guia do Museu-Escola de Artes Decorativas Portuguesas, segundo Maria João Espírito Santo Bustorff Silva



Este GUIA é um conjunto de dados técnicos apresentados de forma sucinta, organizado a pensar no nosso visitante, a partir da escolha das peças-chave do acervo efectuada por um grupo de reputados conhecedores das Artes Decorativas Portuguesas. Contando com alguns novos contributos que muito vieram enriquecer o estudo das colecções e do edifício, honraram-nos com a sua colaboração os especialistas que já tínhamos convidado para o livro sobre a Instituição, editado em 1994, e para a série de monografias dedicadas aos vários núcleos que integram os bens doados, pesquisas aprofundadas que temos vindo a publicar regularmente.

Num Museu com o carácter que possui o da Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, a questão central da informação disponível ao público coloca problemas de ordem prática difíceis de resolver. A disposição das cerca de duas mil peças num espaço relativamente pequeno, as particularidades arquitectónicas do edifício e o tratamento dado aos seus interiores, a quase inexistência de vitrinas, são alguns dos factores inibidores de uma sinalética adequada, capaz de responder à curiosidade cada vez mais exigente do nosso visitante médio. É essa a função deste *Guia do Museu* – servir de “mapa” ao público, orientá-lo no seu percurso, ajudá-lo a fruir da melhor maneira possível o tempo passado connosco, levá-lo a recordar o que viu, despertar nele a vontade de voltar.

A todos os que tornaram possível esta publicação – especialmente aos seus autores – os nossos mais calorosos agradecimentos. Uma palavra de reconhecimento é devida, também, ao designer José Brandão e à sua equipa, aos fotógrafos, e ao Director do Museu, José de Monterroso Teixeira, que, além de autor, procedeu à revisão final e à delicada harmonização dos vários textos.

Por último, uma referência de sentida gratidão ao Grupo Banco Espírito Santo, patrocinador exemplar da obra do nosso Fundador, que este *Guia* ajudará a difundir mais e melhor no País e no estrangeiro.

*Lisboa, Dezembro de 2001*

MARIA JOÃO ESPÍRITO SANTO BUSTORFF SILVA  
*Presidente do Conselho Directivo da FRESS*

Anexo n.º 4: Conceito de “roteiro de museu”, presente no roteiro do Museu Nacional de Arte Antiga, segundo José Luís Porfírio

## O roteiro geral de um Museu

O roteiro geral de um Museu é uma publicação essencial, quer na comunicação com o público, quer na vida interna do Museu.

No primeiro caso funciona simultaneamente como guia e como registo dessa entidade frágil que se esconde sob um nome enganador: exposição permanente; ele é o suporte da visita a fazer, ou a memória de um espaço já atravessado mas ainda mal conhecido.

No segundo caso é um registo de um momento da vida do Museu, onde podemos re-encontrar o estado da sua exposição, e, nalguns casos, uma meditação sobre a mesma.

Assim, para a história do Museu Nacional de Arte Antiga é precioso o catálogo-guia de 1938, ainda realizado por José de Figueiredo († 1937) até à revisão de provas. Tal publicação fixa, nas vésperas de importantíssimas modificações que alteraram completamente a fisionomia e a geografia do Museu, o momento final da obra do seu primeiro director, momento que é, devemos sempre lembrá-lo, o culminar de um lento processo de acrescentamento e apuramento da sua exposição permanente iniciada em 1911. Igualmente preciosa é a comparação das sete edições entre (1942 e 1971) que, depois da re-inauguração de 1940, foram acompanhando primeiro a *Exposição Temporária de Algumas Obras de Arte*, para depois darem notícias da evolução dos espaços do Museu durante as direcções de João Couto, Abel de Moura e Maria José de Mendonça. Embora curtas, sumárias, quase telegráficas na informação, tais publicações foram, e são, fundamentais para quem estuda e pensa o Museu.

Entre 1971 e os dias de hoje, tirante alguns desdobráveis demasiado generalistas, só o álbum editado em 1994, também depois de novas obras de remodelação do Museu, representa, embora parcialmente, uma actualização dessa informação fundamental. No entanto, a estrutura da publicação de 1994, baseada na descrição das colecções e não no seu discurso no espaço expositivo só muito parcialmente pode assumir a função de um roteiro autêntico.

Entretanto a publicação, em 2000, do roteiro de *Mobiliário Português*, por ocasião da reorganização e reabertura da respectiva galeria permanente, foi o anúncio de uma orientação de trabalho que procura cobrir a totalidade da exposição permanente com roteiros parciais. Tais roteiros terão, a introduzi-los, uma história breve da exposição permanente no que ao seu tema refere, e serão igualmente peças de autor, i.e., cada tema ou cada colecção será descrita de um ponto de vista individual.

O mesmo acontece com o presente roteiro geral que é, deliberadamente, uma obra de autor, num registo que, para além da informação objectiva sobre a organização da(s) exposição(ões), transmite um ponto de vista pessoal. Esta opção, não isenta de riscos, visa melhorar a qualidade comunicativa do texto, propondo o roteiro como o equivalente de uma (longa) visita guiada, visita essa que está pensada para ser interrompida e(ou) começada em qualquer ponto do Museu.

Propus a Ana Castro Henriques a redacção do roteiro porque conhecia a sua sensibilidade e espírito crítico, o seu escrupulo na informação, e o seu gosto pelo Museu e suas colecções, num momento da sua vida profissional em que trocara o trabalho numa direcção geral, pelo trabalho, mais directo, no Museu; o seu roteiro acaba por participar de duas realidades, pois parte de fora para dentro, e a sua autora forma, no início do seu trabalho, parte do público que se vai transmudando em pessoa da casa que vê e sente o Museu a partir de dentro.

Todo o Museu, e por maior razão, um Museu de Arte como este, é um lugar de partilha de informação e de comunicação, mas também de partilha de afectos; este roteiro do Museu Nacional de Arte Antiga, para além de uma bem elaborada rede de informação útil, é um testemunho da relação afectiva que a autora soube tecer a partir do espaço e dos objectos que a cercam e que constituem hoje o seu local de trabalho.

**José Luís Porfírio**

DIRECTOR DO MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

## O roteiro 1

São inúmeras as abordagens que o Museu Nacional de Arte Antiga pode proporcionar.

A variedade dos objectos, a multiplicidade das imagens, a extensão do horizonte temporal, a diversidade de origens geográficas, a profusão de significados permitem um sem-fim de explorações. As obras que uns procuram e que outros encontram, aqui estão em permanência.

Um roteiro, porquê, então?

Porque, sendo verdade que a qualidade intrínseca de um objecto, de um conjunto, ou de um núcleo é por si só reveladora da sua importância, também é verdade que a forma de os reunir e o modo de os apresentar ampliam os seus diversos sentidos. São esses sentidos que despertam os nossos, que fazem a exposição da colecção, o museu afinal de contas, tal como o apreendemos com o olhar e o descobrimos caminhando.

Por isso a ideia de um roteiro tanto pertence ao museu que dá a ver e, assim, propõe uma lógica de progressão pela colecção, como ao público visitante que quer ver, que procura um nexos ou uma proposta de interpretação para as suas deambulações.

Descrição de viagem ou de rota, ou indicação dos pontos que se devem conhecer, o roteiro de um museu segue de perto as obras, chama a atenção para os contornos, assinala as áreas luminosas e as zonas mais sombrias. Tanto mistura a totalidade com o pormenor, como enfatiza a parte relativamente ao todo. Pratica uma navegação à vista no intuito de percorrer o espaço do museu de um modo que evidencie o mérito e o significado daquilo que é razão da sua existência: os objectos que configuram a sua colecção, cúmplices protagonistas de um discurso, de secular memória e museológico.

Este roteiro segue de perto o circuito de visita proposto pelo Museu Nacional de Arte Antiga ao longo de três pisos e cerca de setenta salas.

Começa no topo, no **1.º piso**, com a **Pintura portuguesa** (SALAS 1-11) do século XV ao século XIX e com a **Escultura portuguesa** (SALAS 12 e 13) da Idade Média até finais do século XVIII.

Do ponto de vista da exposição, a área abrangida por estas artes plásticas nacionais corresponde ao que tradicionalmente se designa por Anexo, a maior parte construída que se juntou ao edifício primitivo.

No **2.º piso**, prossegue com a **Ourivesaria portuguesa** dos séculos XII a XIX (SALAS 26-29), que inclui algumas peças indo-portuguesas e europeias, e a **Joalheria portuguesa** dos séculos XV a XIX (SALA 30).

Segue-se a **Cerâmica** que inclui a **Faiança portuguesa** entre os séculos XVII e XIX (SALAS 23-25) e o reduzido núcleo de **Porcelana portuguesa** do século XIX

A cada uma das colecções que se sucedem na exposição permanente corresponde, na idêntica sequência do roteiro, um rectângulo de cor assinalado no topo de cada página par.

Aos três pisos do edifício do Museu, por onde se distribuem logicamente as colecções, corresponde também, em idêntica progressão no roteiro, um pequeno rectângulo de cor assinalado à direita nas páginas ímpares.

Em cada colecção, depois de uma brevíssima introdução, as peças sucedem-se sala a sala.

As denominações das peças, bidimensionais ou tridimensionais, são dadas em *itálico bold*, querendo dizer que a obra está em apreciação ou muito perto de nós. Caso assim não seja, a denominação é dada em *itálico*.

No caso das esculturas e dos objectos expostos em vitrine, a indicação a magenta do nº da peça ou do nº da vitrine reporta-se aos objectos face aos quais o visitante se encontra. Se assim não for, a indicação é dada a preto, quer dizer, reporta-se a um objecto que não está frente a nós.

No início do roteiro o índice inclui também a indicação das salas. As plantas existentes na badana expressam, de outra maneira, informação semelhante. No final do roteiro apresenta-se um índice de Artistas citados.

Prestadas as informações básicas que um roteiro também deve contemplar, esperamos que alguma coisa – um objecto, um núcleo, uma atmosfera, um sentido – provoque inquietação ou serenidade e corresponda às expectativas dos visitantes para quem o museu existe.

Bem-vindo ao Museu Nacional de Arte Antiga!

Anexo n.º 6: Conceito de “roteiro de museu”, presente no roteiro do Museu Grão Vasco, segundo Dalila Rodrigues

**P**ensamos que um roteiro deve ser um instrumento comunicante dos critérios e dos conceitos que presidiram à selecção das obras em exposição e, por consequência, um instrumento de acesso às narrativas que com essas obras se constroem. Sem desconsiderar a representatividade estética e museológica de cada colecção, as obras foram seleccionadas sem que o sentido de pertença a rigorosas tipologias se sobrepujasse matricialmente a outros domínios. Designadamente ao da sua significação, ao da sua capacidade de serem múltiplos e, por isso, potencialmente manipuláveis a partir de critérios de interpretação diversos. É evidente que a construção de um percurso expositivo, estruturado em função de narrativas concretas, além de depender das potencialidades de significação das peças, bem como das suas características materiais, ambas essenciais à definição das museografias, tem ainda necessariamente em consideração a articulação com o espaço. E justamente para reforçar essa articulação, não só se optou, para este roteiro, por uma estrutura rigorosamente coincidente com a do percurso expositivo, até no que ao plano das designações diz respeito, tal como são consideradas na sinalética do edifício, como se valorizou uma abordagem que é simultaneamente explicativa e interpretativa dos critérios e dos conteúdos. O núcleo *liturgia e devoção no final da Idade Média* tem em consideração o critério da cronologia, e inclui uma abordagem a diversos tipos de imagem, da pintura à escultura, e a outras peças cujo uso ou função remete para este âmbito. A *diáspora* evoca-se através de um conjunto de presenças, agora reforçada com a aquisição de duas novas obras pelo Instituto Português de Museus, um cofre indo-português em madrepérola, e um pano de armar bordado a seda, da China, cujos materiais, técnicas e modos de expressão denunciam os interessantes processos de miscigenação ocorridos no período dos Descobrimentos Portugueses. Através, fundamentalmente, de uma valiosa colecção de escultura, encenam-se *figurações do sagrado na estética barroca*, com uma abordagem que as contextualiza. Já com as peças mais relevantes das colecções de cerâmica e de

Anexo n.º 7: Conceito de “roteiro de museu” e conceito do roteiro da própria instituição, presente no roteiro do Museu de Alberto Sampaio, segundo Isabel Maria Fernandes

**F**acilmente associamos um museu a um local, um edifício e uma colecção. Não raro o nome de um museu traz-nos à memória uma peça de que gostamos, uma visita que fizemos com alguém que amamos, o encanto de uma descoberta que nos emocionou e se mantém viva na nossa memória.

Mas um museu não é apenas o espaço físico que um dia visitámos, o local emblemático restrito entre quatro paredes prenhes de objectos de elevado valor simbólico. Um museu é também memória, memória patrimonial e humana, espaço privilegiado para relacionamento com outros objectos espalhados por outras cidades, por outros países. Um museu situa-se fisicamente num determinado espaço, mas, permite a quem o visita caminhar para outros espaços, próximos ou longínquos, para outros objectos. Digamos que – utilizando uma linguagem comum nos nossos dias –, um museu é um espaço inter-relacional, um espaço de diálogo e de comunicação, um caminho para conhecer e comparar os conteúdos (os objectos) de um museu com os conteúdos (os objectos) de outros espaços de cultura.

Se concordarmos em aceitar um museu como um espaço inter-relacional (entre objectos e entre culturas) é fácil compreender a importância de um roteiro de museu. O roteiro chega onde o museu não chega. Um roteiro permite que, bem longe do espaço físico onde este e a sua colecção se situam, haja quem possa reconhecer factores identitários entre as peças desse museu e outras peças existentes noutros locais, em outras realidades sociais e culturais.

Um roteiro faz o museu caminhar ao encontro de quem está longe mas gosta de conhecer, de saber mais. Um roteiro pode (e deve) despertar a vontade (dos que ainda não conhecem o museu) de ir até ele, de visitá-lo. Um roteiro de museu ultrapassa fronteiras, chega aos lugares mais inesperados e, com ele, e por causa dele, o museu chega longe. Muito longe.

Mas, um roteiro de museu responde também ao desejo daqueles que o frequentam e que dele querem levar um pouco da sua alma e o conhecimento das peças que tiveram o deleite de observar “in loco”, de admirar no seu esplendor e

dimensionalidade, transportando-as do modo que podem, ou seja, contidas em palavras e em imagens, enfim, em roteiro...

Pelo que atrás se aduz quer-nos parecer que um roteiro de museu deve ser mais do que um guia, do que um simples arrolar de peças que vão convivendo com outras peças em espaços previamente definidos. Mais do que um guia, o roteiro de um museu deve dar a conhecer as colecções de um museu (as que estão expostas e as que estão em Reservas mas que um dia poderão ser expostas), permitindo a quem o lê ficar a conhecer o que esse museu contém, de que memórias é feito. O roteiro de um museu deve ser bem ilustrado, permitindo estabelecer relações com outros objectos, de outras paragens, inter-relacionados na memória visual de cada um dos leitores que o compulsa.

Foi tendo como base estas premissas que se elaborou o roteiro do Museu de Alberto Sampaio. Não se trata de um guia dirigindo o visitante pelas salas em que o museu se decompõe, não se trata de um guia contendo apenas as peças expostas.

O roteiro do Museu de Alberto Sampaio foi entendido como uma pedra viva, um espaço para reencontro das colecções que compõem o museu, estejam ou não expostas. Os textos integrados neste roteiro foram escritos por vários autores, correspondem a vários olhares sobre as colecções mais emblemáticas do Museu – a ourivesaria, a pintura, a talha, o têxtil, a cerâmica, o mobiliário, a epigrafia e a torêutica. Trata-se de uma visão panorâmica, de um despertar para outros olhares, para outras visões, para outros caminhos. E, como de olhar se trata, vai o roteiro ilustrado com algumas das peças mais emblemáticas da colecção. Nem textos nem imagens pretendem abarcar toda a colecção. Há caminhos que não foram trilhados – a heráldica, a azulejaria, os vidros. São pequenas colecções que aguardarão outra forma de estudo e de divulgação.

Mas um museu – tal como um homem –, tem história, tem data de nascimento, tem percurso de vida, tem bons e maus momentos. Da vida deste museu dão conta os dois textos iniciais – um versa a história do Museu, o outro as colecções. Dito isto, explicado o sentido deste roteiro, só nos resta lançá-lo nas mãos do visitante, entregar-lhe um pouco da memória desta casa e a posse, para deleite futuro, das peças que o compõem e o engrandecem.

Com a publicação do seu roteiro o Museu de Alberto Sampaio trilha um novo caminho, vai ter a lugares próximos e longínquos, levando no seu seio os condimentos necessários para que o leitor possa fruir e conhecer as peças que o museu possui. É simultaneamente um instrumento de deleite e de conhecimento.

**Isabel Maria Fernandes**  
 Directora

Anexo n.º 8: Conceito do roteiro da própria instituição, presente na contracapa do roteiro do Museu de José Malhoa

Deseja este roteiro ser um guia do visitante, que o acompanhe no seu percurso, mas também um manual de consulta breve que permita conhecer o Museu de José Malhoa e o seu significado cultural. Aborda a história do Museu criado em 1933 e a importância do edifício construído de raiz em 1940, o primeiro programado em Portugal para fins museológicos.

A colecção organizada em torno de Malhoa inclui um acervo Naturalista desde o “Grupo do Leão” até meados do século XX e um pequeno núcleo Modernista, além de escultura oficial do Estado Novo, conjunto de referência também patente ao ar livre no belo Parque envolvente. A cerâmica das Caldas está também representada e tem por mote trabalhos de Rafael Bordalo Pinheiro, cobrindo um horizonte temporal coincidente com as demais disciplinas.

Espera-se que este Roteiro seja um interlocutor e companheiro para quem nos visita e registo de memória ou informação e apoio ao estudo para os que o tiverem na sua estante, e sempre um estímulo para conhecer ou voltar ao Museu de José Malhoa, uma ocasião de prazer e de descoberta.



UNIÃO EUROPEIA  
Fundo de  
Desenvolvimento Europeu



Programa  
Operacional da Cultura



MINISTÉRIO DA CULTURA



Instituto Português de Museus



Museu de José Malhoa

Anexo n.º 9: Instituições cujos roteiros ou guias foram, por nós, consultados

<b>Instituição</b>	<b>Tutela</b>	<b>Edição</b>	<b>Ano</b>	<b>Designação</b>
Fundación Juan Miró	Fundación Juan Miró	Fundación Juan Miró	2002	Guia
Museo del Romanticismo	—	Ministerio de Cultura	2009	Guia
Museo Lázaro Galdiano	—	Fundación Lázaro Galdiano	2009	Guia
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía	—	MNCARS/Ediciones la Central	2007	Guia
Museo Nacional de Artes Decorativas	—	Ministerio de Cultura	2008	Guia
Museo Nacional del Prado	—	Museo Nacional del Prado	2009	Guia
Museo Picasso	—	Ajuntament de Barcelona	1998	Guia
Museo Sorolla	—	Ministerio de Cultura	2009	Guia
Museo Thyssen-Bornemisza	—	Museo Thyssen-Bornemisza	2009	Guia
Museu Arqueológico do Carmo	Associação dos Arqueólogos Portugueses	Associação dos Arqueólogos Portugueses/Museu Arqueológico do Carmo	2002	Roteiro
Museu Coleção Berardo	Fundação de Arte Moderna e Contemporânea	Museu Coleção Berardo	2007	Roteiro
Museu Bordalo Pinheiro	Câmara Municipal de Lisboa	Câmara Municipal de Lisboa/Direcção Municipal de Cultura/Divisão de Museus e Palácios	2005	Guia
Museu Calouste Gulbenkian	Fundação Calouste Gulbenkian	Fundação Calouste Gulbenkian	2004	Guia
Museu da Cerâmica	DGPC	IPM/Museu da Cerâmica	2003	Roteiro
Museu da Guarda	DGPC	IPM/Museu da Guarda	2004	Roteiro

Museu da Marioneta	Empresa de Gestão de Equipamentos e Animação Cultural	Empresa de Gestão de Equipamentos e Animação Cultural	—	Guia
Museu da Música	DGPC	IPM/Museu da Música	2002	Roteiro
Museu da Música Portuguesa - Casa Verdades Faria	Câmara Municipal de Cascais	Câmara Municipal de Cascais	2005	Roteiro
Museu de Alberto Sampaio	DGPC	IPM	2005	Roteiro
Museu de Francisco Tavares Proença Júnior	DGPC	IPM	2006	Roteiro
Museu de José Malhoa	DGPC	IPM	2005	Roteiro
Museu de Mértola	Câmara Municipal de Mértola	Campo Arqueológico de Mértola	2003	Guia
Museu de São Roque	Santa Casa da Misericórdia de Lisboa	Santa Casa da Misericórdia de Lisboa	2008	Roteiro
Museu do Brinquedo	Fundação Arbués Moreira	Fundação Arbués Moreira	—	Nome da instituição
Museu Gão Vasco	DGPC	IPM	2004	Roteiro
Museu Nacional de Arte Antiga	DGPC	IPM/Ed. Asa	2003	Roteiro
Museu Nacional de Soares dos Reis	DGPC	IPM	2001	Roteiro
Museu Nacional do Teatro	DGPC	IPM	2005	Roteiro
Museu Nacional do Traje	DGPC	IPM	2005	Roteiro
Museu Nacional dos Coches	DGPC	IPM	2002	Guia
Museu Nacional Machado de Castro	DGPC	IPM	2005	Roteiro
Museu-Escola de Artes Decorativas Portuguesas	Fundação Ricardo Espírito Santo Silva	Fundação Ricardo Espírito Santo Silva	2001	Guia
Teatro-Museo Dalí de Figueres	Fundación Gala-Salvador Dalí	Fundación Gala-Salvador Dalí/Triangle Postals,SL	2005	Nome da instituição

Anexo n.º 10: AHCP, «Em Casa de José Relvas – Coisas d’arte e de ensino», datado entre 1903 e 1904 (recorte)

«Em Casa de José Relvas – Coisas d’arte e de ensino»

“Ao cabo d’essa recta, encantadoramente arborizada, que é a estrada d’Almeirim, torce se para o logar de *Patudos*, onde o sr. José Relvas tem a sua encantadora residência.

É um pequeno museu, qualquer coisa de análogo, na sua redução, à *Casa del Infante*, no Escurial. Ahi, José Relvas, filho do *sportman* Carlos Relvas, e um dos caracteres mais fundamentalmente modestos, são e delicados, que constituem o escol da sociedade portugueza, intelligencia claríssima e alma d’artista até á medulla dos ossos, passa grande parte da sua vida n’um sonho luminoso de arte, n’uma contínua viagem por esse mundo inexgottaveis sensações, que só aos verdadeiros *intellectuaes* é dado gosar.

Desde que entramos a porta d’esse éden, que nos fala aos sentidos e ao coração, pelo affecto que se desprende do fidalgo acolhimentos dos donos da casa ao forasteiro, os nossos olhos cravam se sobre verdadeiras joias d’arte. É a *Paizagem de Vizella*, onde o sublime melancolico Silva Porto metteu, com uma flagrante realidade d’observação, um retalho de terra pátria; é a *Cabeça de Camponeza*, onde o mesmo artista traduz, com uma verdade inegualavel, a sua impressão pittoresca, vivida, do elemento popular; é o *Artista na Infancia*, de Soares dos Reis, que a despeito dos bons esforços de Antonio Candido, quando ministro do reino, não pôde entrar no Museu Nacional por falta de *dinheiro* (!), alcançando condigno refugio no *Museuzinho de Patudos*; é a vida da Romaria, de José Malhõa, por quem José Relvas tem verdadeiro culto, admirando-lhe a vastidão e a pujança de sua obra; é o busto de João Relvas, para que esse escuptor equilibrado, Costa Motta, soube trasladar a *Maior Dôr* que um pae, singularmente extremo, sente que lhe desfibra o coração; é a *Viuva*, a *Caridade*, o *Bébé*, de Teixeira Lopes, um artista original, sem renegar influencias salutareis de Soares dos Reis, são trabalhos *documentativos* de Annuniação, são as esculpturas de Simões d’Almeida, um artista mestre dos mestres, sem representação ainda no Museu Nacional (!); é o retrato de Carlos Relvas, de uma naturalidade surprehendida em desaffecteda intimidade; são medalhas e *plaquettes* de Roty, Chaplain, Patey, Dupuis, Dubois, Vernon, Oudiné; são as cerâmicas de Bordallo Pinheiro, sobrelevando a jarra allegorica a *Vinha*, uma das

suas melhores obras, e outras muitas preciosidades artísticas de aucfores nacionaes e estrangeiros, que, na sua accumulacão harmonica e intelligente, nos estão dizendo que não foi a vaidade, escudada no dinheiro, que alli as internou, e sim um critério fino, um gosto requintadamente educado, um bello poder de visão e de tacto, que se afinou sucessivamente no estudo das obras primas do nosso paiz e nas dos museus estrangeiros.

Está-se alli em plena symphonia de cores e de linhas, a que, de quando em quando, veem justapôr-se as symphonias de Beethoven, o imortal, as sonatas de uma frescura e graça que denunciam logo affectura de Mozart e de Hyden, as torturações complicadas e fundamente impressivas de Chopin, e a phantasia por vezes melancholica e monotona de Mendelssohn, porque, José Relvas, violinista correcto e nervoso, acompanha nos seus agapes de arte classica – que é a verdadeira arte salutar, independente na sua subordinação ao methodo e equilibrada no gosto.

De maneira que José Relvas, nosso antigo condiscípulo n'um curso superior e com direito – jamais requerido – a um logar na câmara alta, elle que podia com a sua intelligencia e fortuna própria ser um nome evidente na politica, refugia-se, como espirito, superior que é na sua *turrís eburnea* da Arte, commungando perpetuamente n'esse inefável sonho, como se a natureza o fadasse para a super-humanidade que parece ser o seu destino, cá na terra, dos espiritos de eleição.

Com os mil cuidados de que cerca a sua *turrís* que a cada passo enriquece por acquisição de novos trabalhos d'artistas mormente portuguezes, desforra-se da indifferença mofina com que o Estado, sempre, prompto a abrir os cordões á bolsa para as miseraveis luctas da politica partidaria, deixa que no Museu Nacional estejam sem representação a obra de artistas como Soares dos Reis, Teixeira Lopes, Costa Motta, Marques d'Oliveira e A. Ramalho!

Não parece que somos os boers d'este cantinho peninsular?

\*\*\*

Mas o publico, encarreirado já na tradição d'este jornal, percebeu que se trata aqui de uma entrevista e pede naturalmente – a entrada na materia. De facto, a nossa visita a José Relvas visava tambem a uma documentaçã de character mais plastico, se é coisa admitida que a verdadeira Arte tenha um character accentuadamente subjectivo. Sabiamos que José Relvas havia mandado o seu filho para a Allemanha, quando o

criterio panurgico é favor dos nossos filhos doutores, talhando os e amoldando-os para a *mangad 'alpaca* ou para a Politica?!

É verdade que há uma corrente indicativa de orientação mais racional em matéria de educação. O sr. Bernardino Machado tem filhos a educar na Suissa; o sr. Ferreira do Âmaral tem um a estudar em Londres; o sr. Baldaque da Silva, tambem para o anno enviará o seu para a Allemanha. D'aqui a alguns annos haverá novos bachareis no paiz, mas em compensação mais intelligencias praticas e adequadas ás lutas da vida. A manga d'alpaca virá a ser considerada como coisa de vil preço...

– Que destino marcou ao seu filho (...).

Foi com esta lição de cousas... d'arte e de ensino que me retirei, saudoso, d'esse encantado museuzinho de Patudos. Duas horas de conversação com um espirito que sabe ver e fazer vêr os outros, dizem-nos muito mais que as paginas de livros compactas, formigantes de theorias e de noções que nem nos dão a verdade sem o lado genuinamente ideal das cousas.

Quanto a ensino secundario, basta-me, para o avaliar n'este começo de seculo, que promete levar de vencida os peritos, abrir alguns dos compendios que os lyceus amarram ao intellecto dos pobres rapazes.”

Anexo n.º 11: AHCP, «O “Temps” em Portugal. O sr. Joseph Galtier visita a casa de José Relvas, em Alpiarça», in *O Mundo*, 2 de Novembro de 1907 (recorte)

«O “Temps” em Portugal. O sr. Joseph Galtier visita a casa de José Relvas, em Alpiarça»

“O sr. Joseph Galtier, o illustre redactor da grande folha parisiense *Le Temps*, deu hontem, por convite do sr. José Relvas, um passeio a Alpiarça, almoçando em casa daquelle nosso valioso correlegionario amigo. O sr. Joseph Galtier sahiu para isso de Lisboa, no comboio das 8 e 35, acompanhados pelos srs. Dr. Bernardino Machado, dr. Affonso Costa, João Chagas, dr. José de Castro e França Borges. Em Santarem, aguardava o hospede de Portugal e os seus correligionarios o sr. José Relvas, seguindo todos em trens para Alpiarça. Ahi, o sr. Galtier recebeu e agradavel surpresa que experimentam aquelles que visitam a *Casa dos Patudos*, onde tudo respira bom gosto, conforto e arte. Não se faz ideia do que é essa maravilhosa residencia senão visitando-a, vendo-a logo o aspecto potuguezissimo da casa nos dá uma agradável impressão de estranheza, mas, a dentro, a extranheza converte-se em pasmo, á medida que atravessamos salas onde se acumulam primores d’arte n’uma admiravel disposição de singeleza. A casa de José Relvas é, sem favor, um verdadeiro, um exquisito museu que, sendo valiosíssimo, nos encanta, principalmente, pela intelligencia com que foi architectado. Adivinha-se, e admira-se, ali, a alma eleita do artista, formando, dia a dia, inspiradamente, uma obra feita de obras de arte. A impressão do sr. Galtier não podia, repetimos, ser mais agradavel, ao contemplar aquelle encantador meio.

Visitadas as salas onde se exhibem verdadeiras obras primas, tanto de nacionaes como de estrangeiros, avultando propositadamente a arte nacional representada em Columbano, Malhõa, Silva Porto, Soares dos Reis, Raphael Boldallo, Salgado, Costa Motta, Teixeira Lopes, e tantos outros, foi servido um finissimo almoço, em que o sr. José Relvas, sua esposa e seu filho foram prodigos de amabilidade e gentileza para os convidados. O finissimo espirito do sr. José Relvas, tem, por sua ventura, uma excelente camaradagem em sua esposa e seu filho – como seu pae, um artista que na musica encontrou a fórmula predilecta do seu amor pelo belo. Da esposa do nosso amigo, dizia com inteira justiça o sr. Gltier: –«É encantadora na sua modesta simplicidade. É bem digna deste quadro!”

Ao Champagne, brindou primeiro o sr. José Relvas ao sr. Joseph Galtier e á França, respondendo-lhe o jornalista francez. Depoiz fizeram-se muitos outros brindes, especialmente á esposa do sr. José Relvas e a seu filho Carlos.

Por essa ocasião chegaram os nossos correligionarios de Alpiarça, os srs. José Malhoa, dr. João Costa, dr. Gomes e Joaquim Meira, que foram affectuosamente saudados pelos seus amigos de Lisboa, hospedes do sr. Relvas.

Terminado o almoço, Carlos Relvas satisfez os desejos dos visitantes de sua casa, indo executar ao piano deliciosos trechos de musica com a segurança de um mestre e a inspiração dum artista.

E, como um rapido e passageiro sonho, terminaram as horas destinadas áquella visita...

Sabiam os que foram a Alpiarça, com o sr. Joseph Galtier, para onde iam; mas não podiam calcular, apesar de conhecerem a proverbial gentileza da familia Relvas, que tão deliciosamente passariam aquellas horas.

\*

A comissão parochial de Sacavem, sabendo da passagem dos nossos correligionarios, foi cumprimentar-nos á gare na estação do caminho de ferro, onde nos saudaram com vivas.

– Em Alhandra estava tambem a comissão parochial e muitos republicanos que victoriaram entusiasticamente os nossos correligionários.

– Em Vila Franca estavam estavam a comissão municipal e as comissões parochiaes, com muito povo, havendo entuiasticas saudações.

– Na estação do Cartaxo, compareceu o nosso presado colega e correligionário sr. Francisco Pereira.

– Em Santarem aguardavam os nossos amigos muitos correligionários, alguns dos quaes os acompanharam em trens a Alpiarça.

\*

O sr. Joseph Galtier sae hoje de Lisboa, ás 7 e meia da noite. Vae para Madrid, onde se demorará alguns dias”

Anexo n.º 12: AHCP, «O sr. José Relvas e a sua casa dos Patudos (Alpiarça)», in *O Dia*, 2 de Novembro de 1907 (recorte)

«O sr. José Relvas e a sua casa dos Patudos (Alpiarça)»

“Transcrevemos do *Mundo* com muito prazer, e pela altissima consideração em que temos esse primoroso e diamantino espirito que é o de José Relvas, esta noticia relativa á visita que o redactor do *Temps* Joseph Galtier fez hontem á deliciosa vivenda, verdadeiro templo d’Arte que é a residencia d’aquelle nosso querido amigo em Alpiarça:

«O sr. Joseph Galtier, o illustre redactor da grande folha parisiense *Le Temps*, deu hontem, por convite do sr. José Relvas, um passeio a Alpiarça, almoçando em casa d’aquelle nosso valioso correligionario amigo. O sr. Joseph Galtier sahiu para isso de Lisboa, no comboio das 8 e 35, acompanhados pelos srs. Dr. Bernardino Machado, dr. Affonso Costa, João Chagas, dr. José de Castro e França Borges. Em Santarem, aguardava o hospede de Portugal e os seus correligionarios o sr. José Relvas, seguindo todos em trens para Alpiarça. Ahi, o sr. Galtier recebeu e agradavel surpresa que experimentam aquelles que visitam a *Casa dos Patudos*, onde tudo respira bom gosto, conforto e arte. Não se faz idéa do que é essa maravilhosa residencia se não visitando-a, vendo-a logo o aspecto potuguezissimo da casa no dá uma agradável impressão de estranheza, mas, a dentro, a extranheza converte-se em pasmo, á medida que atravessamos salas onde se accumulam primores d’arte n’uma admiravel disposição de singelleza. A casa de José Relvas é, sem favor, um verdadeiro, um exquisito museu que, sendo valiosíssimo, nos encanta, principalmente, pela intelligencia com que foi architectado. Adivinha-se, e admira-se, ali, a alma eleita do artista, formando, dia a dia, inspiradamente, uma obra feita de obras de arte. A impressão do sr. Galtier não podia, repetimos, ser mais agradavel, ao contemplar aquelle encantador meio.

Visitadas as salas onde se exhibem verdadeiras obras primas, tanto de nacionaes como de estrangeiros, avultando propositadamente a arte nacional representada em Columbano, Malhõa, Silva Porto, Soares dos Reis, Raphael Boldallo, Salgado, Costa Motta, Teixeira Lopes, e tantos outros, foi servido um finissimo almoço, em que o sr. José Relvas, sua esposa e seu filho foram prodigos de amabilidade e gentileza para os

convidados. O finissimo espirito do sr. José Relvas tem, por sua ventura, uma excellente camaradagem em sua esposa e seu filho – como seu pae, um artista que na musica encontrou a formula predilecta do seu amor pelo bello. Da esposa do nosso amigo, dizia com inteira justiça o sr. Gltier: –«É encontadora na sua modesta simplicidade. É bem digna d'este quadro!»

Ao Champagne, brindou primeiro o sr. José Relvas ao sr. Joseph Galtier e á França, respondendo-lhe o jornalista francez. Depoiz fizeram-se muitos outros brindes, especialmente á esposa do sr. José Relvas e a seu filho Carlos.»

«A casa dos Patudos»

(...)

“Assim, a sua casa abriga com a sua familia, o maior numero de obras d’arte que ainda enriqueceu o domicilio de um homem sem ostentação, e n’ella se presta á arte um culto tão fervoroso que dir-se-hia não se viver ali para outra coisa. As suas salas são galerias de pintura e de esculptura, onde é licito passeiar com um catalogo nas mãos, como nas salas dos museus. Tropeça-se em objectos d’arte. Aqui é um movel, acolá uma talha, além é uma faiança, mais além um medalheiro. N’uma vitrine está a mais bella obra de olaria portugueza. N’outra é facil admirar ao lado de um autentico Galrão, um Stradivarius autentico, e o que caracteriza a sinceridade d’esta paixão, a que tantos se entregam por puro luxo, e que ella se foi istallar longe do ruido da vida mundana e da publicidade e se sacia solitariamente. N’essa casa amam-se todas as artes, mas só uma se cultiva – a Música. Se ao leitor succedesse passar, já noite velha, pela beira da estrada de Almeirim, não seria de estranhar que ouvisse, por entre o concerto de coaxar das rãs, as harmoniosas vindas lá de dentro, d’uma sonate de Beethoven, ou de Mozart. É no que ali se passam as noites”

Anexo n.º 14: Queiroz, José (1916). Casas de Portugal. A casa dos Patudos. *Terra Portuguesa. Revista Ilustrada de Arqueologia Artística e Etnografia*, n.ºs 13/ 14, 7-16

«Casas de Portugal. A casa dos Patudos»

“Transpondo o lindo Tejo, pela comprida ponte de Santarem; caminhada, entre altaneiros choupos, a estrada de Almeirim e passada esta villa de historia e de commercio com as terras de lavoura, chega-se a outra villa – Alpiarça – não menos bella como paisagem ribatejana. Lavouras quasi todas grandes, vizinhas, explicam a enorme extensão das terras campinas, que se avistam da mais pequena elevação.

(...)

Com o mesmo carinho são alli tratadas as terras de trigo e os tecidos raros e artisticos; a vinha e as arvores de fruto; a pintura e a esculptura dos grandes mestres; as flores e os delicados *bibetolts* de muito apreço. Linda vivenda, onde se guardam escolhidas obras de arte, onde vivem, num abraço apertadissimo, a sumptuosidade e a singeleza, mas onde as maiores grandezas são as do coração e as do espirito!

(...)

Estamos dentro de casa, recebidos, com a mais sincera bizzarria, pelos seus donos e por todas as manifestações de Arte,— pessoas e obras de uma harmonia inexcedível, que o nosso coração e os nossos olhos agradecem de momento a momento.

A ornamentação é precisa. Os objectos estão de acôrdo com as salas e entre si. O estylo das mobílias harmoniza-se com o ornamento das paredes, dos tectos e dos soalhos. Estes são, umas vezes de madeiras ricas; outras, alfonbrados de tapeçarias de nome, de Aubusson e de outras officinas celebres.

Não se tem sómente a impressão de se entrar em casa de artistas de educação aprimorada; recebe-se tambem a mais impressionante lição de arte decorativa, a par de uma clara affirmação de bom senso, pois as commudidades não faltam nunca para se descansar, para se poder ver um quadro detidamente, para se observar uma atrahente faiança portuguesa, hispanhola, francesa ou italiana, das boas épocas, para se admirar uma gravura, uma porcelana, uma pequenina esculptura, um tecido de seda ou de lã fina,

bafejado de bom gosto, para se ver de muito perto – á distancia de um segredo – uma miniatura pintada em marfim, ou em cobre, sob esmalte invisível!

Entres as salas, cercadas de bellas pinturas e de não menos bellas tapeçarias de Arrayolos,– que constituem uma das mais extraordinarias collecções dos «Patudos» – cêrca de quarenta exemplares e, entre elles, um bordado a seda, onde se contam, entre o ornamento, cincoenta e tantos animaes, exemplar unico, datado (1761)

(...)

«Para o famoso conjunto da «Casa dos Patudos», contribuíram a intelligencia, o merito e o esforço de um raro nucleo de artistas. Assim, á delicada iniciativa de José Relvas, á mestria do architecto Raul Lino, juntou-se a valiosa collaboração, na pedra, no ferro e nas madeiras, de artistas de Coimbra, João Machado, Manuel Pedro de Jesus e Lourenço d’Almeida, sob a influencia do grande mestre Antonio Augusto Gonçalves, e de artistas de Lisboa, entre elles o entalhador José Maior.»



Anexo n.º 16: AHCP, «Álbum de Recordações, 1905-1906», programa do primeiro concerto inaugural da Casa dos Patudos, em 3 de Junho de 1906 (postal). Fotografia do Salão Renascença

**Sociedade de Musica de Camara**  
CONCERTO EXTRAORDINARIO

**Beethoven**  
QUARTETO, op. 16  
PARA PIANO, VIOLINO, VIOLETA E VIOLONCELLO  
pelos Ex.<sup>mas</sup> Srs. Michel Angelo Lambertini, H. Francisco Beneto, Antonio Lamas,  
e Luiz da Cunha e Menezes

Grave — Allegro ma non troppo  
Andante — Cantabile  
Rondó — Allegro ma non troppo


**Bach**  
PRELUDIO E FUGA  
PARA VIOLINO só  
pelo Ex.<sup>mo</sup> Sr. D. Francisco Beneto

**Bach**  
CONCERTO  
PARA DOIS VIOLINOS E PIANO  
pelos Ex.<sup>mas</sup> Srs. D. Francisco Beneto, José Ribeiro e Michel Angelo Lambertini

Vivace  
Largo ma non tanto  
Allegro

**Strauss**  
QUARTETO, op. 13  
PARA PIANO, VIOLINO, VIOLETA E VIOLONCELLO  
pelos Ex.<sup>mas</sup> Srs. Michel Angelo Lambertini, H. Francisco Beneto, Antonio Lamas  
e D. Luiz da Cunha e Menezes

Allegro  
Scherzo  
Andante  
Finale. Vivace



(CASA DOS PATUDOS)  
3 DE JUNHO DE 1906 — 9 HORAS DA NOITE

Anexo n.º 17: AHCP, «Fotografias», datadas de 1957. Fotografia do Salão Renascença, datada de 1957 (no verso) – autor desconhecido



Sempre aprime! o  
seu ideal, e' aproubar  
de todos, e tudo lhe  
serve! Por todos  
a parte cada Causa  
vão de metter medo!  
Elle pediu - me que  
concordasse em ter  
o atelier demolido  
apenas pelo Sr. Colu-  
mna de Madeira.  
Como não encontrava  
oppositos, agora vai  
estendendo a rede e  
quer ver se o aprouba  
por completo! E'

Colleg. 26-5-92.  
11  
Sempre José.  
Recebi a tua affe-  
e perhorante carta  
que muito agradeço.  
M. Mulher agrade-  
ce a Manifestação  
sincera e cordial de  
meu reconhecimento,  
pelo desejo que tu  
e a Eugéninha, me  
trouxer de vos ver aqui  
e pelo offerecimento de

seu novo caso.  
Deixamos muito de mais  
que sempre a fomos  
com muito satisfação,  
e a m. completa  
felicidade.  
Agora, logo que nos  
seja possível e antes  
de partirmos p. o ferry,  
viremos agradecer a  
vra vizinha e os  
attentos affos que  
tem' comosco.  
Sentimos muitissimo  
que o estimavel Carlos  
esteja com saudades  
e faremos todos os  
possiveis pelo seu bem estar  
e o da Eugénia após.  
Para todos, as boas  
vras saudades lembranças,  
e saudades p. o Philippe  
e Camillo.  
Não me conta sua  
grazia o que me disse  
de F., p. e' muito  
antigo e procede

do sul; e alargar  
tambem, o seu cam-  
po de exploração  
com a betunagem  
Permitta - he o que  
debe de <sup>se</sup> Concelhos  
& Communas: respondeu  
me que nada havia  
pouco, pouco q. em  
d'uma vantagem  
p. o Paiz uma nova  
divisao harmonica na  
parte administrativa  
com a judicial, e puz  
conveniu - me de que  
a seguir nada poderia

25/  
de uma forma unica,  
na republição! E  
se hoje for um obre-  
gao que velha-  
des, amanha e  
contar com elle  
a preparar - se p.  
aprombar vinte!  
e tambem vinha  
vinte ha em que  
the concedo, o que  
pedira, mas a for-  
ma de effecto de pedido,  
e que realmente  
e infame! Sempre

o mesmo!...  
Parece-me resolute  
de toda a conveniencia  
que ultimas q. antes  
antes o negocio  
com o al. , pois  
o caracter d'este,  
tres poucas m. ou  
meus, pelo d'aguelles!  
Mas hoje vieste -  
me o Sr. Ant. M.  
de Concelhos, e disse  
me que ultimaria

que a Ponte de fies-  
te e poder convenir  
p. isso, tem ideia  
alguma eleitoral, p.  
podiam estar dezan-  
cada que me pedira  
votos. Que deijou  
a obra, porque reu-  
eis a me enorme  
utilidade e elle elle  
lucracia com isso  
produz alagor os  
seus poucos pela re-  
giao m. a p. d'onde

3./

Mesmo Corintha!  
 disse-lhe Mr. que tu  
 e eu, nos tinhamos  
 pensado nos em ponto,  
 nem deviamos Mr. um  
 grupo; e que eu, quando  
 do chegarem as eleições,  
 seria muito provavel  
 nos estar aqui:  
 que só um queria  
 se goz. interesse p. a relig.  
 de obrigar a voltar  
 a l. h. t.

Atte. te Mm. saudade  
 Mm. Mm. grande joia  
 e sempre teu ded. joia  
 P. L. Affm. e Mm.  
 Mm. te Mm. Carlos Pelley  
 raiznes etc. etc.

antes, Melhoraria de  
 condições, formando  
 de um grande comu-  
 lho embora a ten-  
 sidade e de Comuna  
 estivesse n'outro ponto,  
 e que não se devia  
 sacrificar ~~um~~ um  
 plausível, a ambi-  
 ção de Compromisso  
 de cada terra!...

Não pude deixar de  
 dizer-lhe, que tudo  
 isto era magnifico  
 de estivessem a volta  
 Mm. e ver abrange,

4

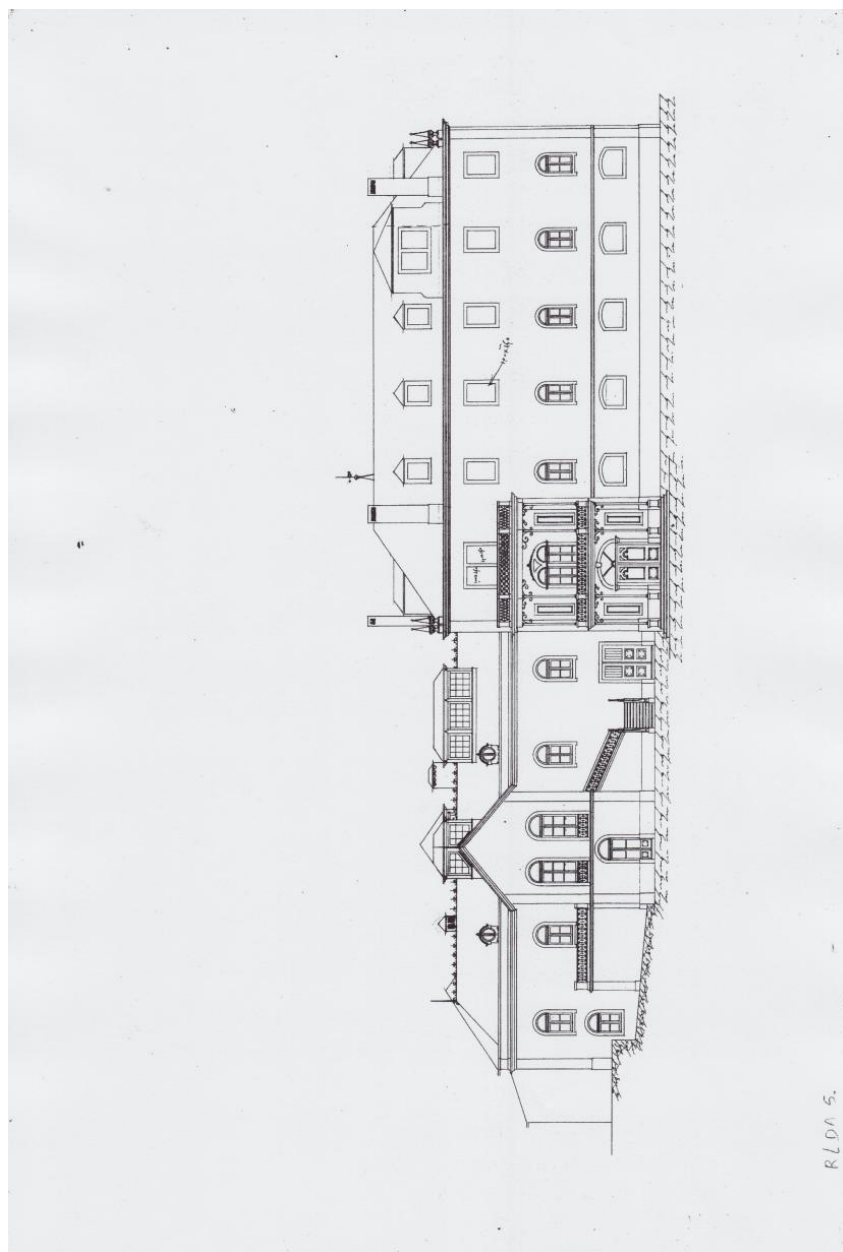
P. L.

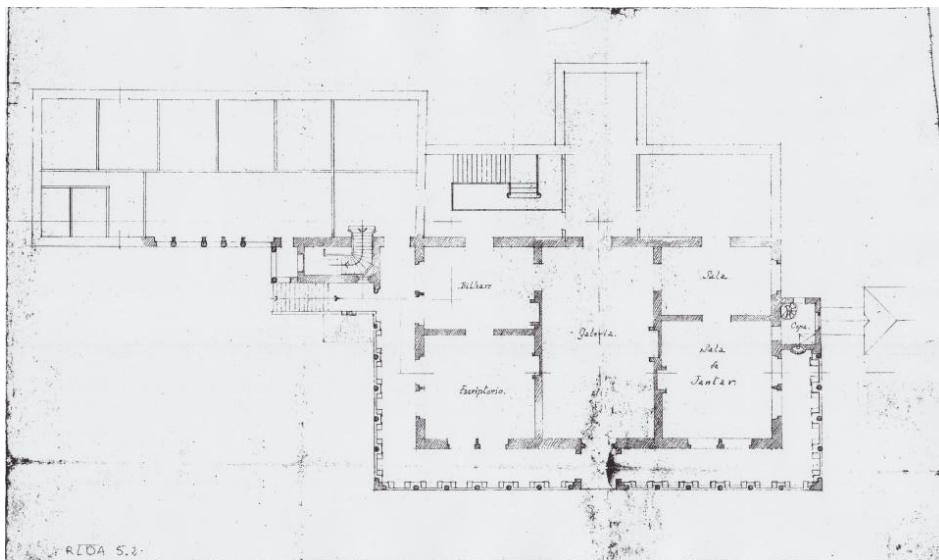
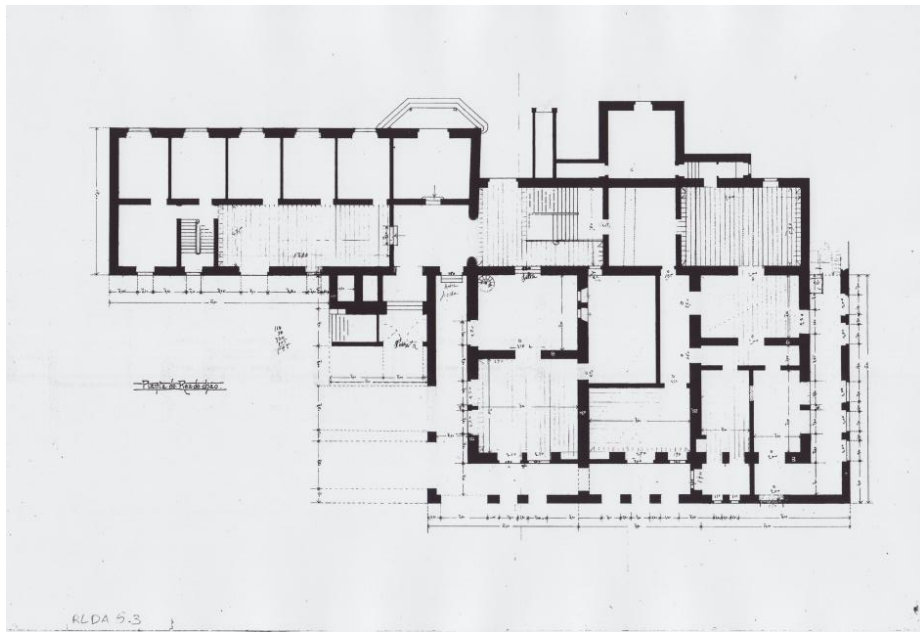
Reoluto nos deus  
 encontrar-me com  
 o Ct. e a M., pois  
 bem sobre como pro-  
 cederam grande a  
 Ohio chup. fez tanta  
 diligencia p. nos apre-  
 spinar; e como pro-  
 cederam ultima-  
 mente, grande estive  
 doente em h. e  
 que p. ali dirigiu  
 com um desastre  
 de bilhete de visita  
 que provocou Mr.  
 reypota desagrado.

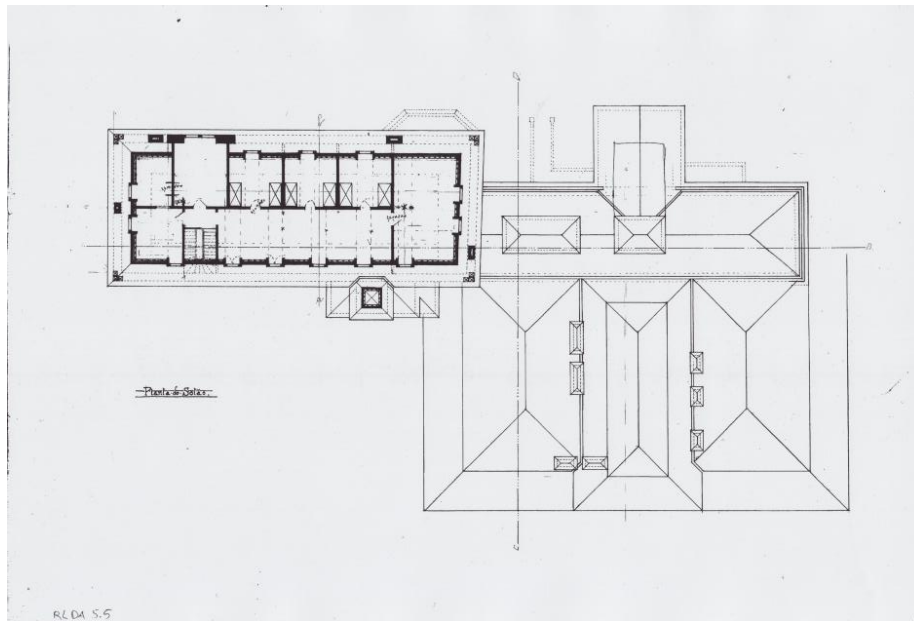
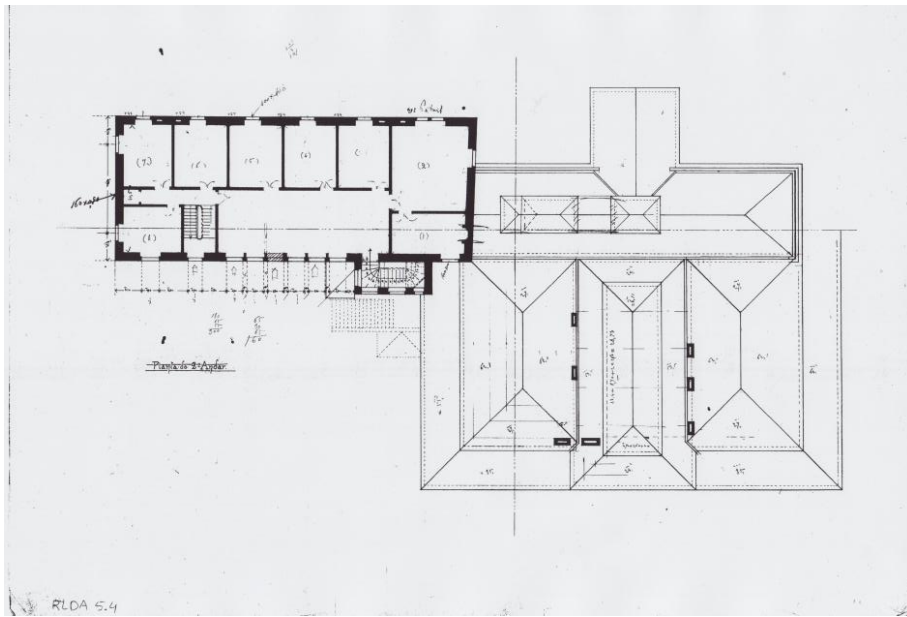
Anexo n.º 19: AHCP, «Fotografias de José Relvas», datadas de 1893. Fotografias da Casa dos Patudos



Anexo n.º 20: RL5, «Casa dos Patudos do Ex.º Sr. José Relvas, Alpiarça (Projectos de arquitectura)», 1904. Alçado nascente e plantas do rés-do-chão, 1º andar, 2º andar e sótão







Anexo n.º 21: AHCP, «Alçado nascente – desenho de Raul Lino», s.d.



Anexo n.º 22: AHCP, «Carta de José Relvas para Eugénia Relvas», datada de 15 de Julho de 1915

não amplexo, por estarem sob a sua direção de  
 de cuidar. O Carlos tem trabalhado com  
 grande educação, com muita actividade e  
 inteligência, em administração da casa.  
 Não costuma ter o costume de cada vez ir  
 para a cidade, a relação independente por  
 sua, e não tem vontade que se desloque  
 imediatamente hoje a outra carreira. Não  
 é possível que não desanime, e nada mais  
 obrigando-o do que chegar ao fim do ano  
 e em vez de ser poupado a casa, e propo-  
 zição a um emprego, pelo contrario in-  
 crentes de um emprego, por consequente sempre  
 em uma diminuição de capital ou uma  
 modificação para fora na mania de Vou-  
 de, por impugnação própria, quanto ao é  
 indispensável, lembrando-me do que me neces-  
 saria na gestão.  
 Deu-me, já, mandando as ultimas despesas  
 feitas, por fora, e segundo a despesa, não  
 ordinária, compreendendo sempre de uma  
 d'arte, já lhe declaro que, para me um  
 repouso de saúde, já me ainda sempre não  
 existe necessidade a situação, não se justifica  
 cinco reis em tais coisas, não obstante  
 o valor que ellas custam, não irem sempre

Boston, 15 julho 1915  
 Minha querida Eugénia: Não tem, ao receber  
 as cartas de ti, sempre com o Carlos, alguma  
 verdadeiramente surpreendente com a presença  
 do Carlos, por bem de todos os planos  
 de me libertar de dividendos, sempre em  
 sempre sobre o lado novo, e por consequente  
 terminar o meu depreciação pessoal. A minha  
 surpresa foi tanto maior quanto me recordo  
 de te ter avisado em Lisboa, pouco depois  
 de voltar de Madrid, e não tardou a vir  
 carta escrita em Lima, em Agosto de anno  
 passado, da necessidade de modificação de  
 despesa como se tinham sido as ultimas por  
 causa da minha de Madrid, e Madrid, por  
 estando de novo no sistema ordinário,  
 e tratando parte supérflua. A minha por-  
 tuense não compreende parte desta ordem, não  
 é do pelo modo como está constituída, e  
 que mesmo me absolvi, e ainda um pouco.  
 As hypothese não compreende despesa, por de  
 longe se assimellam a ellas. Tem de attribuir  
 as despesas comuns, primeiro que tudo, e  
 depois das mais de me repellido a uma  
 vida, e do de remanescer se podem atribuir

as importâncias destinadas as despesas de família  
 pessoal de cada um de nós.  
 Ficaram de novo ultimas ordens, sobre  
 ordinária de outras ordens: um modo  
 pela representação do corpo que eu occupo.  
 Uma acabou de representar aqui, não  
 que não terminaram já no anno passado.  
 Como me refugio que tivesse a certeza.  
 Depois de que se disse, e a outra desloca-  
 ção de despesas pela certeza da minha  
 vida pessoal e necessidade de trabalho.  
 Como d'arte, a vida na minha casa  
 na família, minha situação que costumava  
 a uma situação e ali não a situação  
 que o rendimento me acabam.  
 Para não ultimas despesas extraordinárias  
 de um em de necessitas também extraordinárias  
 não a vida do objecto de vida e de  
 Madrid, lembrando-me o que d'arte  
 d'arte ordens a melhor a uma casa  
 a família, pela certeza de a habitarem  
 sempre, o meu indispensável que foi pessoal  
 pessoal.  
 O que já me não dá avol, para evitar me  
 pensar que acabou por se não empregarem  
 para todos, e ficou uma vez para os

despesas feitas em harmonia com a minha  
 meios não sejam, advertindo que não  
 amo de nenhum modo para atribuir a  
 ordem, por é indispensável assimellam-se  
 que seja pessoal.  
 Como esta questão de divisão pessoal a  
 minha situação de independência  
 que de modo algum desejo fazer, sendo  
 a minha situação, já me vale a situação  
 não está em causa de doze de 1915  
 com que foi. Não desejo não me  
 distanciar de a mim; e de a  
 a minha família.  
 Por esta razão deo deo de que a minha  
 situação, desde 1910, não se não repugna  
 mas pelo contrario a situação por  
 circunstancia de uma vida pessoal a  
 situação de despesa em consequente (que  
 não se não repugna a vida) pela certeza  
 minha pessoal de valor, e de a  
 de Madrid de opinião, e de a  
 que foram indispensáveis ao pessoal de  
 situação pessoal.  
 Há ainda um aspecto mais pessoal

representado por Vós em que se podem  
realizar, emo acultem em a  
sendo e em o. Graduação, ven-  
dido no ano passado.

Refletindo bastante sobre Vós o  
que acabo de escrever, impediendo  
no interesse que é o maior de  
uma vida, e que separamos no  
querer uma vida aprendendo no  
Cabo, e começando-me em seguida,  
o seu estudo.

Comme já se tem visto em  
parte no primeiro e no segundo  
livro.

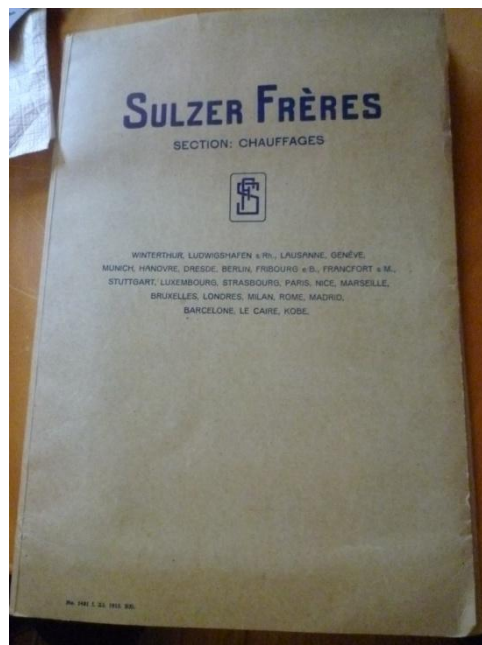
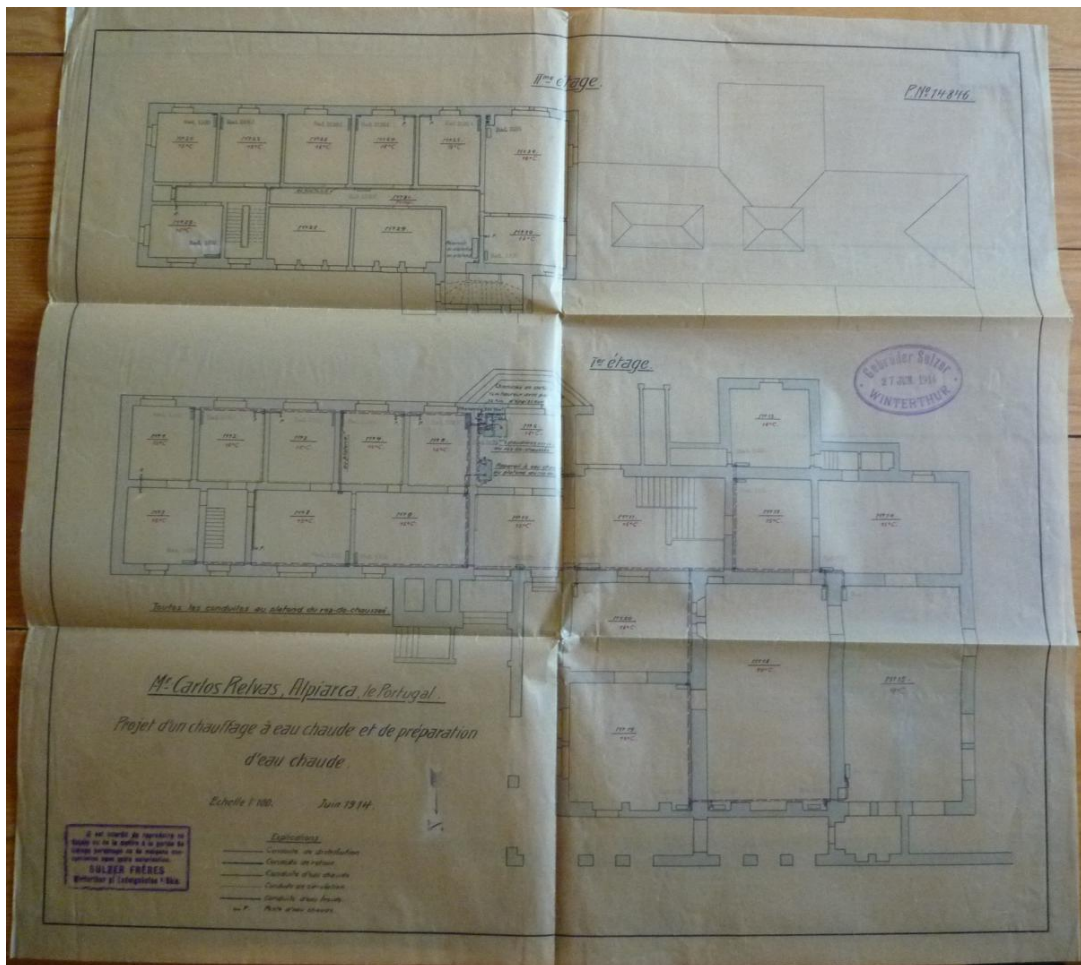
Atte. Muito affto. e  
um abraço de

Seu muito amigo

John



Anexo n.º 24: AHCP, «Projet d'un chauffage à eau chaude et de préparation d'eau chaude», datada de 1914

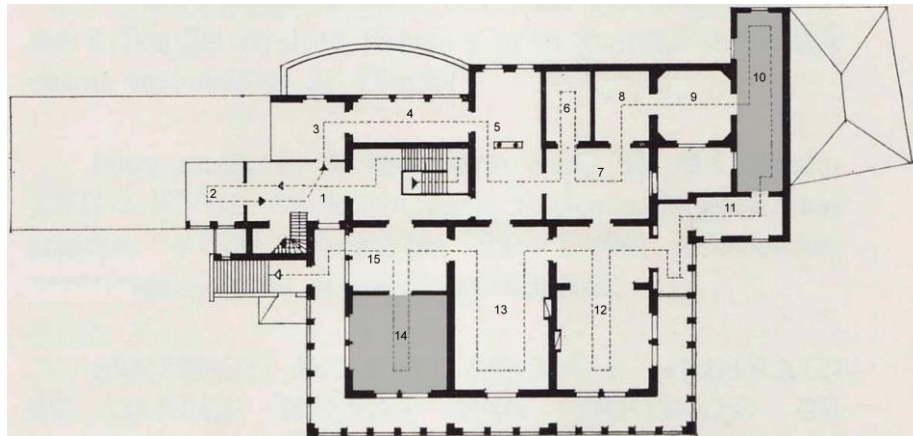
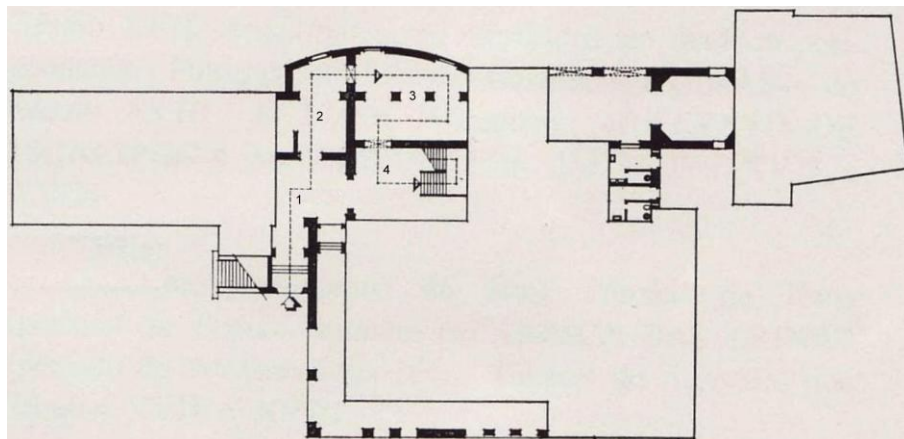


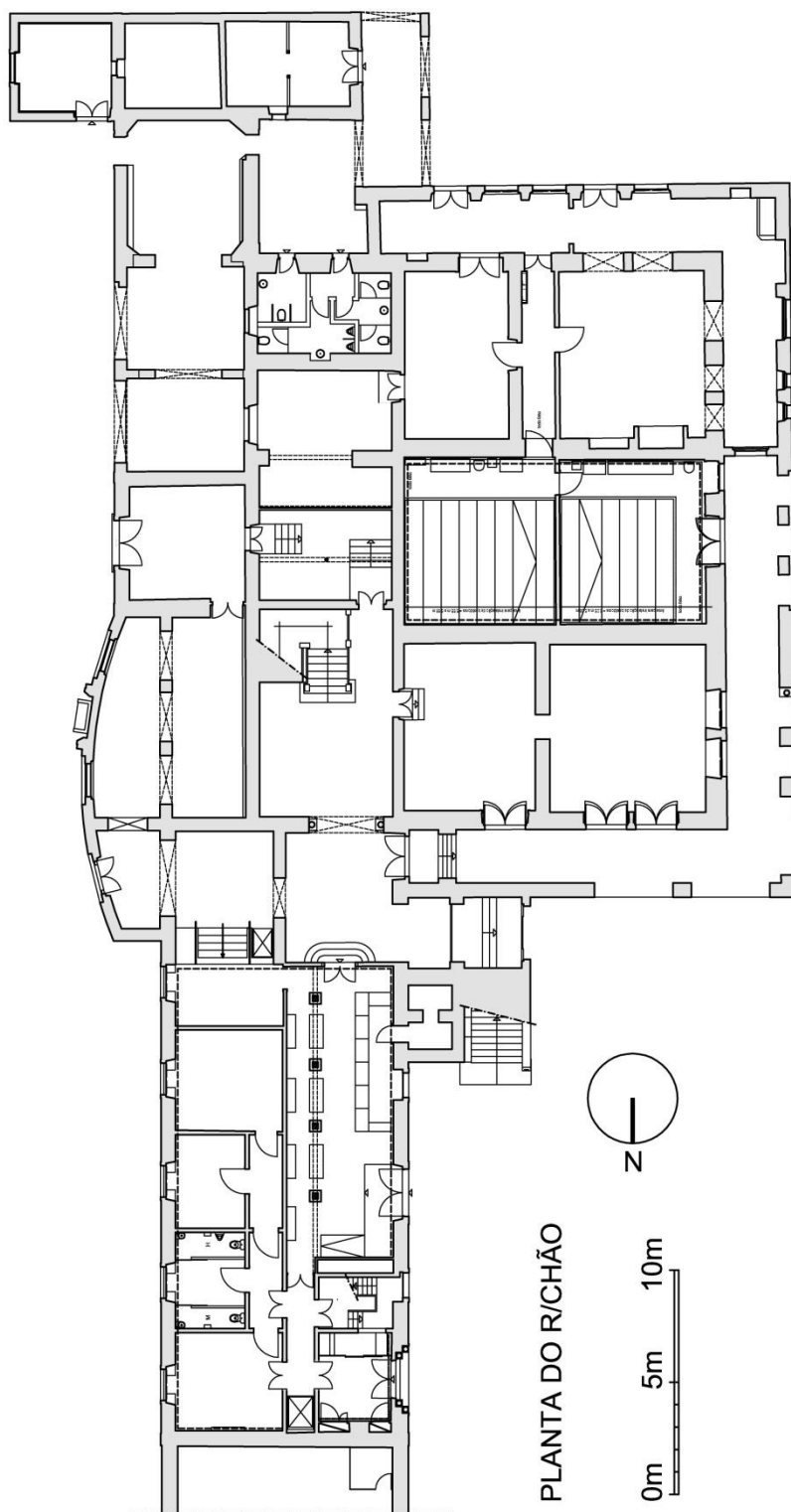


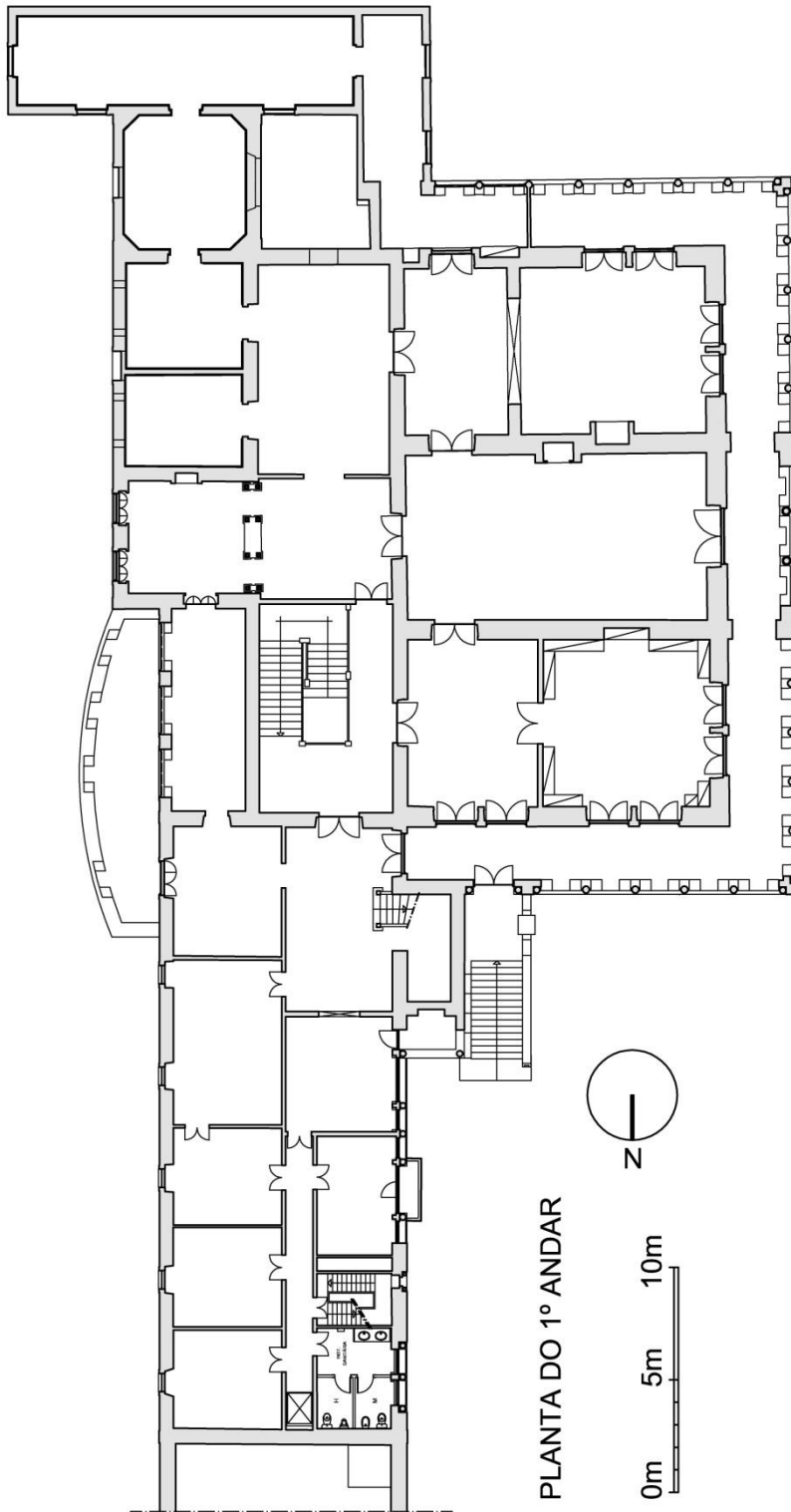


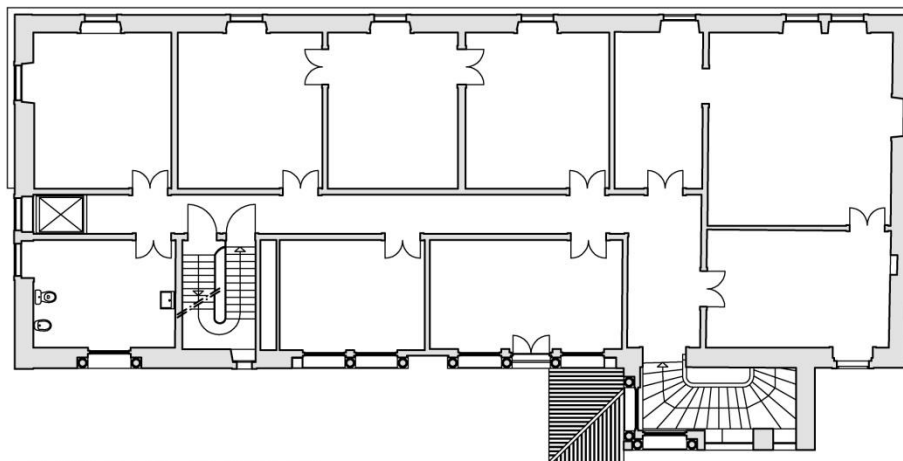


Anexo n.º 28: Plantas do circuito museológico, em 1960, quando da abertura da casa-museu, cf. Bartholo, Maria de Lurdes (1982). *Casa dos Patudos (Solar de José Relvas)*. *Roteiro*. (3ª ed.). Alpiarça: s.n., figs. 3 e 4

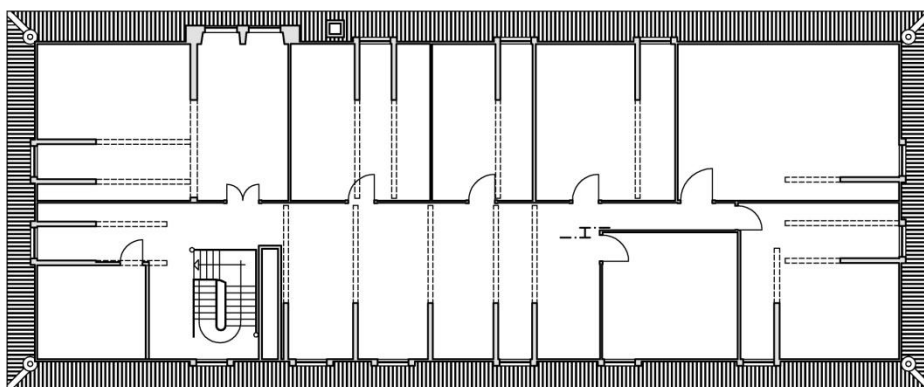






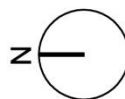


PLANTA DO 2º ANDAR

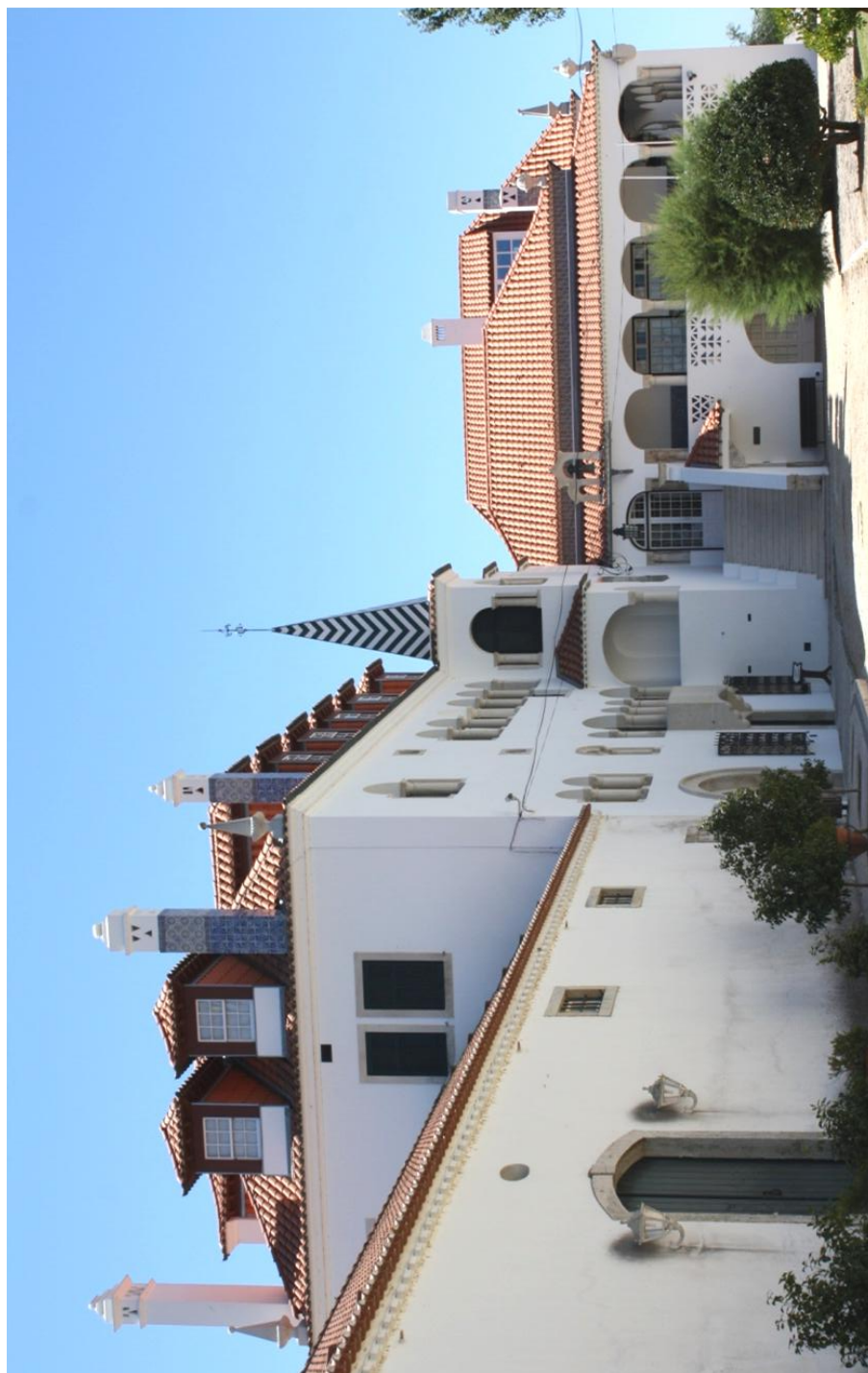


PLANTA DO SÓTÃO

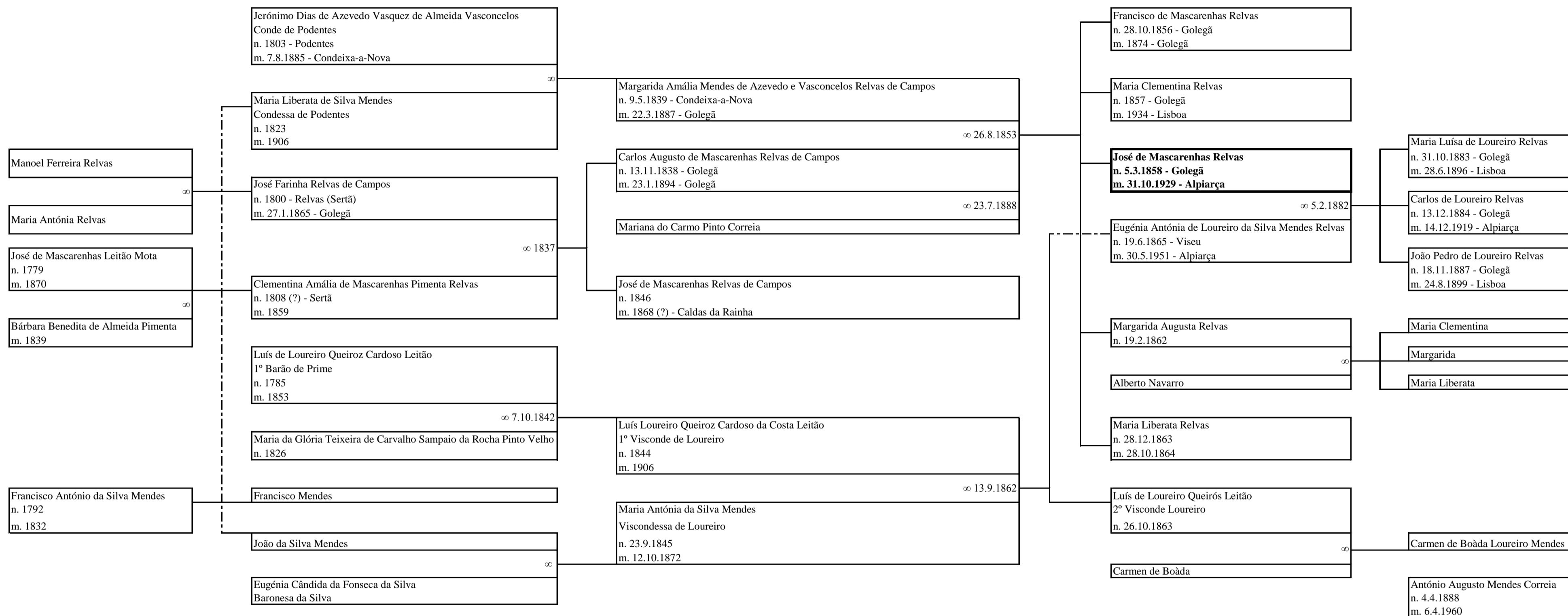
0m 5m 10m



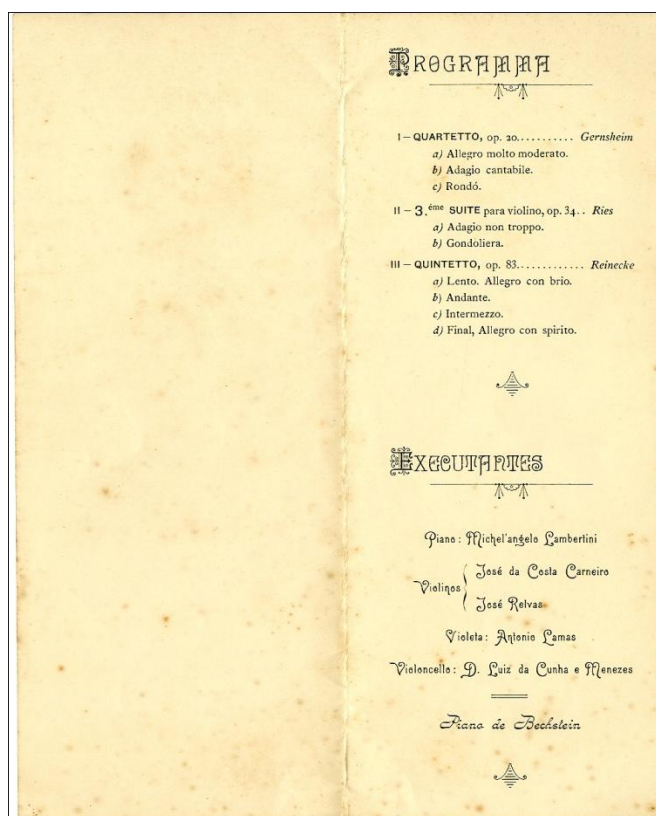
Anexo n.º 30: Fotografia das fachadas Norte e Este, datada de Agosto de 2012



Anexo n.º 31: Árvore Genealógica das Famílias Relvas e Mendes



Anexo n.º 32: AHCP, «Programa de concerto no Real Colyseu de Lisboa», datado de 5 de Junho de 1899



~~Solicitada para quem se conhece~~  
umas que posso em escrever que não tenham  
~~se~~ sido formulado com muita meteoridade  
pa

J. M. d' Oliveira

"Se ~~alguma d'oliveira~~ Silva Costa pôde  
"Ser um successo elle é Ju certo algum  
"gues d'oliveira". Recolha estas palavras  
d'alguns livros que commentam a obra  
do grande paysagista; <sup>são na realidade</sup> ~~seu~~ <sup>uma</sup>  
~~formata~~ <sup>apreciação</sup> justa emquanto ~~se referem~~ se  
referem a primeira phase de produção  
artística, desde as viagens em França e na  
Italia, que reuniram Silva Costa e alguma  
d'oliveira. Na immensa collecção de táboas  
~~se~~ acumuladas no seu atelier, e dispersas  
pela gabinetes dos amadores, é fácil seguir  
os tres periodos, em que se accentuam  
as diversas maneiras comprehendidas as:

condições de vida espiritual da artista. (2)

No ciclo das viagens e no tempo, que ~~quasi~~ <sup>quasi</sup> pode limitar-se até 1890. (A emoção perante os motivos da natureza e a Técnica) são manifestamente dominadas por uma visão conforme a estética do createda da Escola Moderna de paisagem em Portugal.

Num Acheo de Jacia, na Povoa de Varzim, que está vendo, <sup>em</sup> que verificação ~~de~~ a data de 1884, é flagrante a identidade de sensação. Além já a personalidade da artista reivindica os seus direitos no estudo da figura humana, em que mais tarde appareção notas ~~de~~ muito interessantes.

Desta lembrança ~~em~~ uma variação sentida da na Jacia, o mesmo flagrante realismo.

A grande transformação, que marca a segunda phase de Aljaguer d'Oliveira, resultam das ~~suas~~ <sup>obras</sup> ~~decorativas~~ decorativas, que tiveram uma decisiva influencia na visão da paisagista. ~~As~~

Dêem os  
~~os~~ quadros d'essa época ~~para~~ o seu.  
meio intimu da paisagem e a synthese  
caracteristica do assumpto. ellas alem  
da cor q'ua, reducida a tons uniformes  
monotonos, sendo-se <sup>caso</sup> ~~pro~~ <sup>repetida</sup> o temperamento  
real do artista. ~~se não se~~ ~~encontra~~ e quando  
quantas telas d'essa época preparam ja a  
evoluçãõ final, d'onde ha-de resultar  
a floraçãõ de bellas obras, em que o  
~~artista~~ mestre-~~artista~~, despreocupado  
de tudo que seja alheio ai suas inten-  
das impressõem, vae affirmando <sup>um grande</sup> ~~o~~  
amã ~~o~~ pela natureza nas <sup>suas</sup> horas mais  
sentidas, quando os encantos da luz  
traduem subtil intimidades da  
paisagem. E entãõ ~~encontra~~ ~~o~~  
vasto horizontes maritimos, o curso  
sereno de rios ensombreados, a verdura  
fresca da pradã, o caminho da aldeã,  
o mysterio das matas e das flo-  
restas, tudo elle traslada para a

Anexo n.º 34: AHCP, «O Salon Carré. Notas e Recordações das visitas feitas ao Museu do Louvre em Julho e Agosto de 1900» (manuscrito)

O Salon carré:

Notas e Recordações das visitas feitas ao  
Museu do Louvre em Julho e  
Agosto de 1900.

O Salão Carré é uma collecção  
única no seu genero. Podemos ir Mu-  
seus de Dresden, do Prado, a National  
Gallery, o Museu de Bernice, com de  
pnevas e numerosas collecções; mas  
é impossivel reunir nas paredes d'uma  
Sala specimens que melhor representem  
a historia da pintura, das suas pr-maiores  
meiras escolas e das epochas mais  
anceas. Basta lembrar que ali estão  
Raphael, Leonard da Vinci, Remi,  
Titiano, Andri del Sarto, Paulo Ver-  
one, Pintoretto, Mantegna, Amibal  
Carrache, Murillo, Velasquez, Ham-  
leobain, Rubens, Van Dyck, Rembrandt  
Ruydael, Gerard Dow, N. Poussin,  
F. de Champaigne, Cl. Corrain, ~~etc.~~  
e ainda outros grandes mestres, para  
poder affirmar-se que o Salão Carré é  
o altar-mir da mais cathedra  
das artes. Quem, conhecendo o ins-  
timavel valor ~~desta~~ d'aquella rara  
collecção, que significa as mais altas  
manifestações do espirito artistico,  
<sup>for entrar n'essa sala</sup> + não sentir a commoção profunda  
de defmitar-se com o "genio"?

O primeiro dia de visita ao Salão  
Carré filma na vida intellectual  
uma mar milharis, ~~ou~~ que a  
vida <sup>humana</sup> não deixa de ~~representar-se~~ no  
procurar como uma consolacão ~~para~~ <sup>no mundo</sup>  
das betas em a existencia, e he  
como recordação inapagavel de impus-  
sões semelhantes a da 1.ª audicão d'uma  
Symphonia de Beethoven, nada intem-  
placão de ~~uma~~ "Venus de Milo".

Se ali estiverem já representados os  
 artistas contemporâneos, que, seguindo a  
~~tradição dos grandes mestres~~, renova-  
 ram a arte, seguindo a tradição  
 dos grandes mestres, e individualizan-  
 do-a, consociando os factores de pro-  
 dução que os dominaram.  
 bastaria uma analyse demorada,  
 e uma generalisação sobre as obras  
 expostas, si era dada, para se fazer  
 uma historia das epochas culminan-  
 tes da pintura.

Preenchida essa lacuna, que deixaria  
 de existir n'um futuro proximo, veli-  
 amos que, desde o seculo XIV até  
 ao nosso tempo, a pintura adhaerem  
 epochas e constitui escolas, que a  
 encaminhavam no sentido da maior  
 perfeição, ou seja no campo da  
 realidade objectiva, ou no dominio  
 das creações puramente intellectuaes  
 e affectivas. Os periodos culminan-  
 tes estão representados em a reaccão  
 da primeira escola de Flandres, con-  
 substanciada em Jheronimus Van Eyck  
 e Memling, e acompanhada em al-  
 gum artistas allemães, nomeadamente  
 Albrecht Dürer; depois a renascença  
 italiana com a filiação dos grandes  
 artistas florentinos, romanos e venezi-  
 anos, tendo o seu reflexo em Hespa-  
 nha, onde teve de escriptura-se Velas-  
 quez e Ribera, cuja filiação não  
 pôde envidrar-se em italianos, em-  
 cedendo-lhe quando muito a proximidade

com Gemand da Vinci e o Titianus.  
 Mais tarde e' a Renascença da escola  
 Flamenga, com Rubem e Van Dyck,  
 a estabelecer uma transição entre  
 o ideal das escolas meridionaes e  
 o objectivismo, que vai ser a base  
 essencial da reforma da pintura  
 feita por o grande mestre Hollan-  
 dses. Poderia ser-se ingratado  
 a evolução da arte, e depois de  
 epochas gloriosas da Italia e Hespa-  
 nha, da Flandres, da Alemanha e  
 da Hollanda, restaria apenas conju-  
 gar a suprema perfeição das escolas  
 do norte com a grande elevação de  
 ideas e de sentimentos, que foi o  
 apanagio da arte christã. E' neste  
 periodo que se sente a falta do  
 artistas entusiasmados, cuja missão  
~~para~~ foi a renovação da arte  
 iniciada por a escola inglesa. Depois  
 do seculo XVIII e principio do seculo XIX  
 continuada por a pleiade brilhante  
 e numerosa, que formou a escola  
 franceza de 1830. Os principios  
 de philosophia d'arte, que a domi-  
 narão *l'art pour l'art*, ou se chaella  
 da forma humana, da paisagem,  
 do quadro de genio, ou do genio  
 do historico, tendo sido influen-  
 ciados por a mesma doutrina adu-  
 da aquelles que os diligados francezes  
 citam d'aquella escola.  
 As artes acompanharam a evolução  
 das, de que ellas vem a ser a  
 expressão m. espiritual. E' assim

de compreendendo que a ausência de ideal, (a) sendo d'este grande histórico, e tendo  
 uma recente consciência ~~de~~ utilitária, na parte de factos em num breve  
 que tem predominado nas sociedades, citadas as visitas feitas ao Salmo  
 no ultimo quartel do século XIX Carri, seguiu a evolução da  
 Humanidade como consequência em arte, procurando deprimir a  
 período de decadência, semelhante accção de princípios artísticos,  
 a outras adaptadas que a souberam e limitando tanto quanto  
 desde, mas que deve ser de uma em seja possível em factos  
 duração limitada. O futuro morais, que fundaram as  
 das artes está na cultura, em sua ~~prática~~ criação.  
 accommodada ao meio e ao tempo.  
 da obra dos grandes mestres, que  
 nos legaram os modelos da  
 maior perfeição técnica, e num  
 jato de uma inspiração, que é  
 o apogio da espécie humana.  
 É uma outra Renascença que  
 se impõe, como necessidade in-  
 dividível do espirito humano,  
 e em que a attenção dada as  
 conquistas da intelligencia ano-  
 vadas as limitadas recursos  
 da imaginação e do sentimento,  
 Renascença que tem de abraçar  
 todas as manifestações de actividades  
 litterarias. (a)

Shinshu-kyo (Br. Horatiana - 1442-  
 1444).

na "Visitation" de que a alliança  
 da perspectiva plastica a idea religi-  
 osa, e mostra-se, por um gra-  
 vado sentimento da idea e da forma,  
 um artista de uma incalculavel  
 ingenuidade. A sua pintura é

já um symptoma da grande fe' a  
inspirar a obra d'arte, e ha de  
ser este o sentimento dominante  
nas escolas italianas do seculo  
seguinte, no periodo aureo da  
Renasença. Shirlaudy é um  
perenssa, e é sob este aspecto  
que mais interessa considerar  
a sua obra.

Leonardo da Vinci. (Florencia  
1452-1519. -)

Para Leonardo da Vinci é  
muito difficil a critica. Não  
foi em nenhuma uma artista com  
as ideias communes do seu tempo  
e na legião do contemporaneo,  
que marcaram o apogeu da  
Renasença, Raphael, Titiano,  
André del Sarto, Guido Reni,  
Miquel-Angele, e Corregio. Leonar-  
do distingue-se por uma orien-  
tação espirital inteiramente  
diversa, e em que não domina  
simplesmente a orthodoxia christã.  
E mesmo o seu espirito não  
está enfiado no dominio  
puro e abstracto da arte, mas  
formou-se no estudo de todas  
as sciencias, talvez por a forma  
dada animo ao seu talento,  
ou mesmo ao seu genio ar-  
tístico, a sua individualidade  
apparece distincta n'uma epoca  
e n'um meio, em que as artes

atingiriam uma rara perfeição.  
 Guardadas as diferenças de  
 educação, de meio, de clima,  
 surgiu de todos os factos que  
 criam e desenvolvem o gênio  
 das artes, e da Vinci occupa  
 na Italia, e na sua época eu-  
 rea, lugar semelhante aquelle  
 que no apogeu da escola floren-  
 tina foi preenchido por Rem-  
 brandt, o maior dos seus mes-  
 tres. Vendo a "Monalisa"  
 e a "Delle Ferroniere" é impossível  
 accitar o artista como um  
 dilettante, fundamentalmente  
 mais preocupado com as transcu-  
 rências da sciencia do que com  
 as subtilidades da arte. Espiritu  
 positivo, cria a obra d'arte  
 com a precisão e a nitidez  
~~consequente~~ de idéa resultante  
 da orientação que lhe dá a  
 cultura scientifica; ao mesmo  
 tempo artista de criação, trans-  
 mette as suas criações a quan-  
 tum espiritual que define o  
 seu temperamento poetico. E  
~~de cada um~~ d'estes elementos  
 de concepção e de trabalho re-  
 sulta aquella extraordinaria  
 "fiocuda" que é na verdade das  
 suas pinturas, e no estudo psycholo-  
 gico complexa, um mysterio d'arte  
 que nos confunde, descaando in-  
 terea, mas simultaneamente entusiasmante, e

Completa Structura d'um caracter.

Dize-se em que Leonardo não se deixava dominar por a orthodoxia a que é verdade, sem se deixar todavia a Opção jesuitica. Religião que tem alguns fundos, como é a da "Virge cum Voches" que é depreu um forte sentimento religioso, mas não mystico. As cabeças são de um grande espirituallismo, sem descaerem de ser muito humanas; não ha nellas aquelles extremos de expressões mysticas, que tanto caracterisam algumas Virgens, das escolas italianas, e dos francezes de Leonardo. São a reflexo de umas almas religiosas, mas não se pôde affirmar que caracterisam a Opção especial da arte christã, podendo ser as Virgens de outras religiões, inspiradas e fundadas em principio ~~de~~ de caridade e d'amor.

E havendo presentia mais generalisacão das idéas nas figuras de "Sant'Anna" e da "Virge cum Voches" do que na maioria das expressões d'indicações dos grandes mestres da época, está nullo affirmada a individualidade das faces de cada um dos personagens representados. Danta cita, para exemplo, a differença de caracter nas cabeças da "Virge cum Voches" e da

Virgem ~~obra~~, constituindo este ultimo quadro uma admiravel conciliacao da verdade natural com o mais elevado sentimento religioso n'aquelle que elle tem de mais espiri-  
tual e poetica.

Calheno que me e' extremamente difficil precisar com rigor a im-  
pressao que me deixou esta tela. Puzem, sempre que eu quizer ver n'ella a ideia do mysticismo como a aquidam Raphael e Michel, e Virg da expressao humana di-  
minuiu ao mesmo tempo a inten-  
cao absolutamente religiosa; do-  
minando por este aspecto da obra. Por a extraordinaria reproducao da modela, caracterizado na sua personalidade moral, a obra d'arte apparece um estao como um symbolo, de uma su-  
perior espiritualidade, vendo por-  
mo em Leonardo da Vinci um precursor, a longa distancia, do futuro da arte da pintura, que me parece ser a identificacao da maxima verdade com o mundo es-  
piritual, que e o apogeo forjado e inimitavel da nossa especie.

Se quizerse referir-me demoradamente ao quadro que tem por titulo "a Virgem, o Menino Jesus e Sant'Anna" tera de renovar as mesmas reflexoes suggeridas por a "Virgem" pela intensidade de sentimento, ao

mesmo tempo religioso e profano,  
que caracteriza as duas obras.

Depois d'estes quadros vemos Co-  
nardo ainda na "Secunda" e na  
"Delle Ferroniere", e em ambos en-  
contramos o prototypo artista, em  
que se accumulam todas as ~~quali-~~  
~~dades~~ qualidades; mas não ~~esta-~~  
~~tem~~ tornamos a encontrar uma  
composição que traduza as largas  
expansões do seu genio, e onde  
possam desplayar-se todas as delica-  
dezas do seu coração. São retratos,  
embora dos mais bellos, e appre-  
mando uma profunda observa-  
ção do modelo. Dificilmente se  
excedeu o limite de perfeição, atin-  
gido na "Secunda", que, por uma  
singular coincidência, está no  
Coberto em muito proxima vizinhan-  
ça do retrato da Segunda mulher  
de Rembrandt, pintado por o  
grande mestre Hollander. Como  
se accentua em ambos aquelle  
gráo de semelhança, que reme-  
na mesma família os genios, ain-  
da que o caracter das obras seja  
tão diverso como n'estas duas  
esplendidas Telas! O mysterio  
da impressão na "Mina Cova" e a  
tradução de uma alma complexa,  
como a figura de Hendrickje e  
a reprodução fiel da natureza sim-  
ples, que foi a da segunda mulher  
de Rembrandt. Não é uma

cabeça muito bella a da *Secunda*,  
 d'aquella bella que resulta da im-  
 precavel correlação de formas, nem  
 foi esse o aspecto que reduziu o  
 espirito do artista para buscar de-  
 finit-a no desenho e na côr, aquelle  
 resto da côr primitiva incompleta  
 e involvidavel para quem um dia  
 a ellem com demorada attenção;  
 a sua grande bella está na rela-  
 ção entre a expressão do ellem e  
 a expressão da bocca, d'onde deixo  
 para aquella attitude de graça sim-  
 ples e despreocupada um encanto  
 tão especial e tão privativo d'essa  
 criação, que para mim ella  
 constitue o mysterio impene-  
 travel que actual não é apenas da penna,  
 mas da parte em aquella tela  
 forme do espirito do artista.

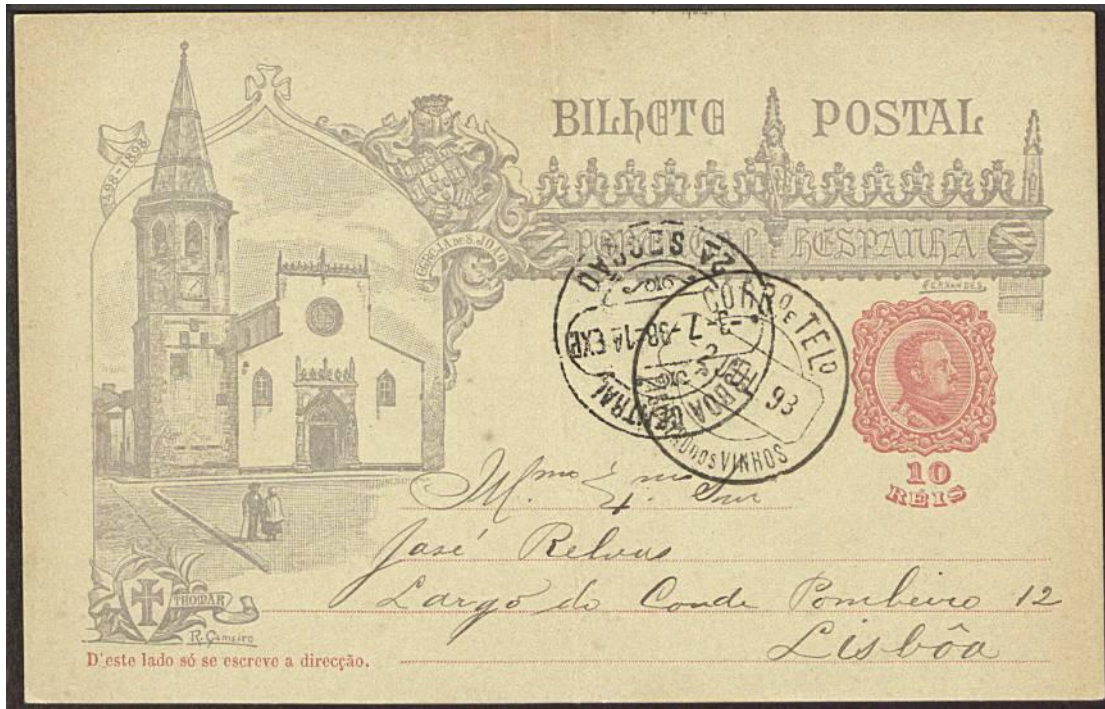
E', no meu, deve ser, sempre  
 na critica d'estas obras uma  
 parte conjectural inevitavel em  
 a falta de subidos positivos, a  
 del traducção do modelo estu-  
 dado em um mais pequeno deta-  
 lhes para dar a resultante da  
 observação psychologica associada  
 a forma individual do talento do  
 artista. A prova é facil de estabe-  
 cer, confrontando a cabeça da  
 "*Secunda*" com a de "*Sant'Anna*",  
 em que a fôrça privativa d'esse  
 talento se affirmá n'uma idea  
 common, sendo-lhe n'este exemplo

a diferenciação entre o processo de trabalho de Leonardo da Vinci e os do seu contemporâneo, e uma aproximação ao sentido do Mestre Florentino com alguns grandes artistas do retrato, das escolas Flamenga e Holandesa.

Leonardo da Vinci ocupa, não só no ciclo da arte e das letras Italianas da Renascença, mas na História geral do espirito humano uma situação culminante que lhe assigna as ~~suas~~ mais altas faculdades do seu genio, genio e universal.

---

Anexo n.º 35: AHCP, «Carta de José Malhoa para José Relvas», datada de 12 de Julho de 1898



12 julho 98 — Freguesia do Vinhos  
 4.ª circunsc. e d.  
 Muito parabéns pela compra que  
 fez do quadricinho ao Pinto; escolheu  
 muito bem, porque o estudo do  
 lincho.  
 Comprimos a seu <sup>com</sup> esposo —  
 At.ª. Am.ª. Malhoa  
 José Malhoa

027/025

Anexo n.º 36: AHCP, «Carta de José Malhoa para José Relvas», datada de 16 de Dezembro de 1899

Rua de Piedade 74 (a campo de Ourique)  
Lisboa 16 de 1899.

Quer amigo - Sr. José Relvas,

Estive hontem na Liquidadora da  
Avenida, effectivamente no dia 6 do  
proximo mes, hi' lictão de quatro,  
que em tempo foram disputados  
entre o Real, actual proprietario  
d'elles e o Sr. Lopes de Campos, de  
vanto, quatro meliados (e já  
curo) em 40 libras, a quatro  
Contos e quinhentos!!

Conheço-os, e aqui fora não  
nem metade da avaliação que  
recebem.

Em todo o caso em mandado

027/052

rei a tempo um Catalão a 2½%,  
mas francamente não ha conqum,  
ni a massada de não a Relva,  
e do no mes que nem ha  
outro lictão na Liquidadora, do  
qual mandaram tambem Catalão  
mes, por umqumto, mas não  
de valor, do que em a lictão.

alimento de valor, o que resolveu por  
a finca de me dezo até a pro-  
cimo offeira.

Três denigantes fatiga muito!!  
Um com a outra entem de  
745.

Malhoa

Passo ter debrigo de não até  
5ª feira da proxima semana, três  
quadrinhos lidos e o outro  
que conhece do Izaguel, um  
tem moldura, e outro não; um  
custa 10 libras e o segundo 8 libras,  
Lembra-me de 2½%, por serem re-

avulsos, que as aguarellas sempre  
dilem à luz, em sessões feitas  
em um, ou dois meses! Segundo, -  
porque a aguarella nunca poderia  
dar o efeito que se deseja por  
a' natureza do retrato.

Fiz quasi que uma miniatura,  
consegui o que desejo com toda a  
minha boa vontade, e que não ampa  
nos successos. Tem sido bastante visto  
e todos gostam especialmente pela posição  
do feiçoso; no ambiente estivo  
o Henrique - família. -

A família Moura, tão entusiasmada  
muda esta com o retrato da Condessa,  
que tem sido muito tanto lido da  
fama! Isto tem-se feito bem, pouco  
miseravelmente. - Composto de três  
nos p.ºs e 2.ºs de Engenho.  
Está bem. Amp. Relvas  
027/055 José Malhoa

Cartão 6 de Janeiro 1900  
Querido Amigo e Sr. José Relvas.

Hoje pelas 9 horas da manhã fui  
ao Livraria ver os trabalhos que V.ºs.  
me indicara na sua Carta: o quadro  
do Anunciação (que me pedira) e  
de sua segunda oração e bem  
man. a galeria do meu amigo na  
da fachada com aquella compra:  
se eu quisesse que V.ºs. dessem  
um quadrinho d'elle, d'animas,  
ha duas semanas poderia ter com-  
prado por 60 libras, umas orelhas,  
quadro pintado por elle, dois ou  
nos outros de morrer. -

De por acaso em encontro que

de si estas circumstancias avizari  
V.ºs. - Enquanto as figurinhas  
atribuidas ao Machado de Castro,  
são uma relle imitação. -

de resto, as leituras d'hoje, nada  
havia digno de reparo, a não  
ser para os mecos enlucados  
até as paredes, que se dão cada  
nós mais mes de bom gosto,  
comprando cada vez mais, de  
fazer auspicio! Lá os vi, re-  
querendo-se a fallar de alto  
d'um retrato em linco rebou e  
cores d'uma Ceia de Christo, as  
tamb todos concordos que seria  
lindo para uma casa de jantar!  
Para mim, tenho a certeza, que

foi a quella mamarcho sem  
essa se jantou era o busto de  
um correr!! -

Faço ardente votos para que realice  
a sua projectada viagem, e que  
não lhe esqueça o Museu d'Amor,  
Com V.ºs, a melhor d'essa viagem,  
com o seu lucido espirito cheio  
d'arte! Para o oscaros omeu,  
bem necessitamos, não, o artista,  
que muito fizeram o que V.ºs. vai  
fazer, e que tenham o justo en-  
tusiasmo que V.ºs. tem. -

Estão fiz o retrato do Joãozinho  
integramente com V.ºs. de fora, isto  
é, a aguarella - primeiro porque  
actualmente as tintas d'aguarella  
estão sendo tão falsificadas com

Anexo n.º 38: AHCP, «Carta da Casa Liquidadora Antigo Bazar Catholico de Maria Guilhermina de Jesus para Carlos Loureiro Relvas», datada de 14 de Março de 1918

**CASA LIQUIDADORA ANTIGO BAZAR CATHOLICO**  
 Proprietaria e gerente: **Maria Guilhermina de Jesus**  
 AVENIDA DA LIBERDADE, 93 A 113 — TRAVESSA DO SALITRE, 98 A 106 — LISBOA — (PORTUGAL)  
 NUMISMATICA, ANTIQUARIA E AGENCIA DE LEILÕES

---

**LEILÕES DE MOVEIS E DIVERSOS OBJECTOS**  
 ás 2.<sup>as</sup> e 5.<sup>as</sup> feiras

Cofres,  
 Dianos, Espelhos,  
 Candieiros,  
 Mobílias, Estofos,  
 Tapetes,  
 Capachos, Vidros,  
 Louças, Quadros,  
 Louças da China e do Japão  
 antigas e modernas  
 Moveis em diversos generos, etc.

ENCARREGA-SE DE  
**Promover Leilões**  
 Em casas particulares, estabelecimentos, officinas, etc.

*TELEPHONE 2818*  
 End. Telegraphico: LIQUIDADORA-LISBOA

Lisboa, 14 de Março de 1918

Ex.<sup>ma</sup> Sr. *Carlos Relvas*  
*Alfaiates*

*Em ordem de minha mãe, venho junto aqui do Cartão nº 97.264, de seu Alvará que hoje expirou a 'Consignação' de 10.<sup>as</sup> Na provincia de grêmios no Cartão de Jesus encaminho em qde velocidade apresentando os Complementos da minha mãe a V.<sup>sa</sup> e S.<sup>as</sup> da P.<sup>ca</sup>, com os meus, seu Com a maior consideração*

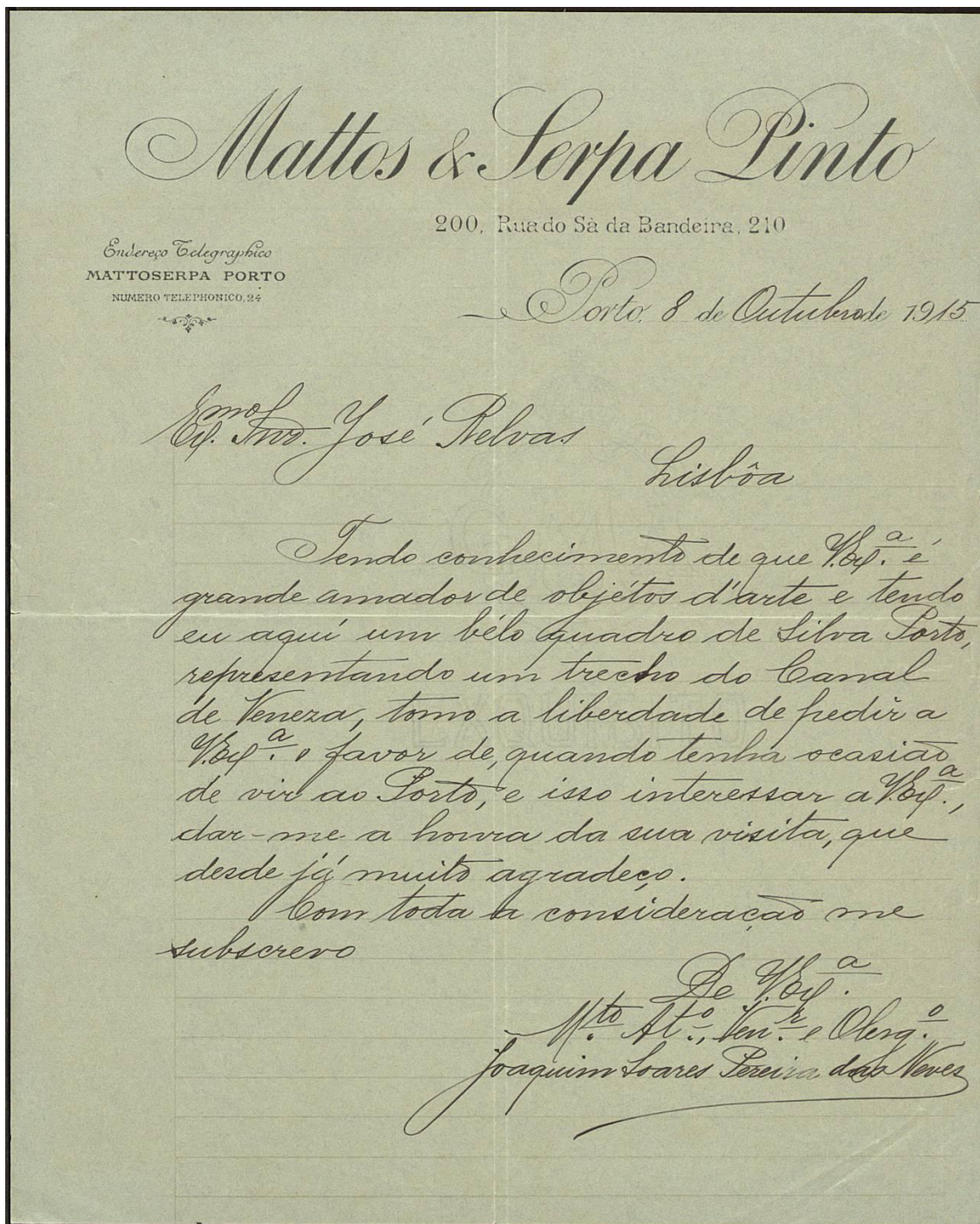
*Deixa*  
*Maria Relvas*

*Incluo aqui do Cartão nº 97.264*

---

**Leilões especiais de Moedas e Medalhas, de Antiquidades e Objectos de Arte e de Livros antigos e modernos.**

Anexo n.º 39: AHCP, «Carta de Joaquim Soares Pereira das Neves, da Antiquária Matos e Serpa Pinto, do Porto, para José Relvas», datada de 8 de Outubro de 1915





Anexo n.º 41: AHCP, «Carta de José Malhoa para José Relvas», datada de 1 de Dezembro de 1896

3000  
J. Malhoa.

Junta envio a prova de  
Ferro, do carpeta que heje com.  
do prova a vitasão de Pantarem,  
com as quatro que V.ª tem  
a lundade de um compor.  
Espero V.ª em dia e se  
chegan as unhas de V.ª sem  
qualquer transtorno.

Comprimto meus a de outra  
mucha e unhas de V.ª e sua  
3ª esposa.  
de V.ª  
M. Malhoa

1 de Dezembro.  
José Malhoa

MUSEU NACIONAL  
DE ARTE ANTIGA  
GABINETE  
: DOS :  
CONSERVADORES

Mee querido amigo  
As coisas de arte não vão  
como deseiamos ir e isso tem-me infeliz  
e deante. — Contos largos, que esperam pela  
sua aproximação.

O Calumbano e Senhora, partiram na quin-  
ta-feira para Paris. Sei-me a despedida que  
na volta tentavam para em Madrid.

Seu filho, esteve hontem em Lisboa, com

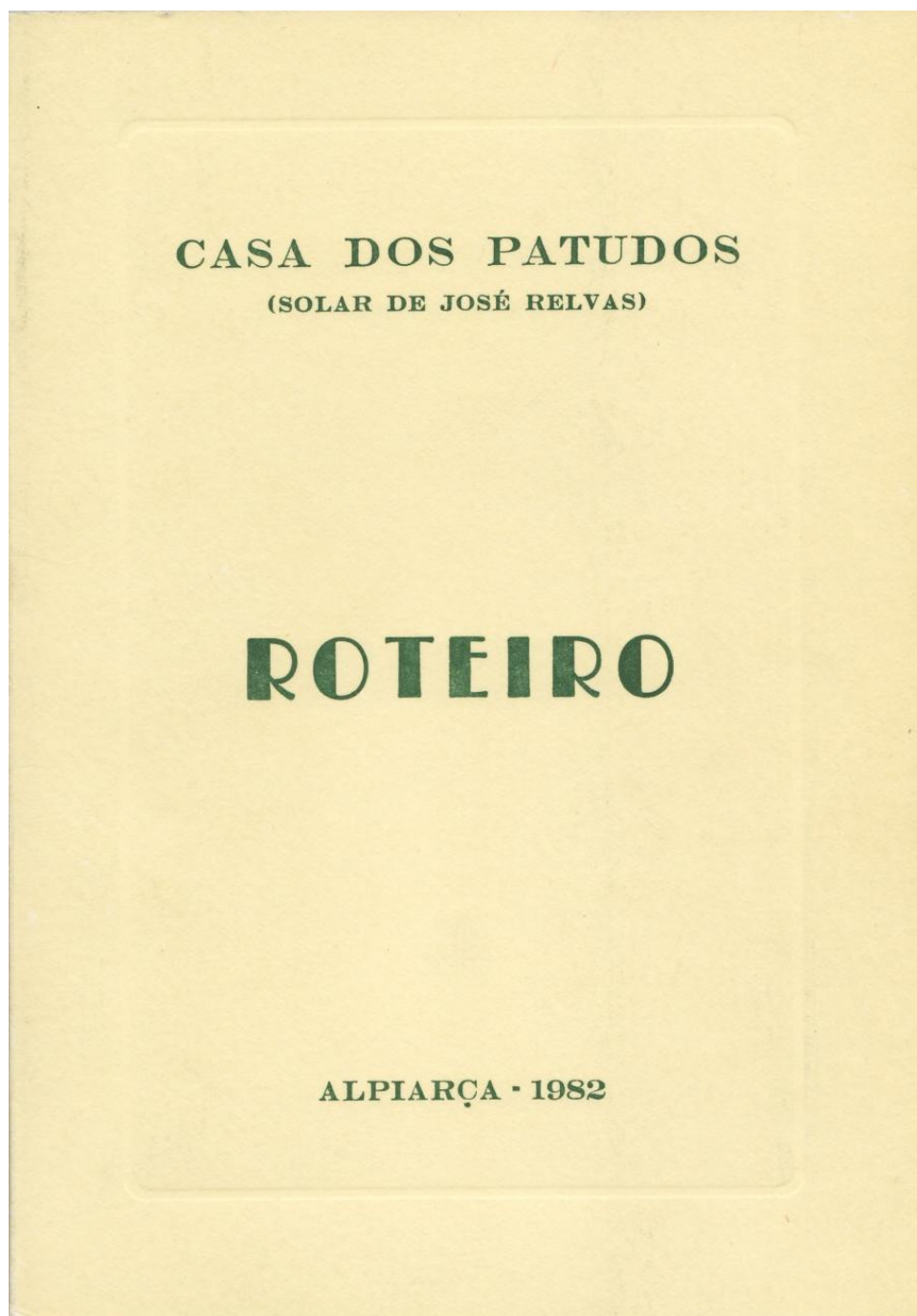
o seu Luiz da Costa. Quando o presenciei já tinha  
partido. Sei também, que o interessante factos  
que ficam em negociação com um quadro assig-  
nado — da Joseph de Altdorf.

D'aqui, desta terra donde tem muito que  
lhe contar, lhe envio um abraço e uni-  
versidade

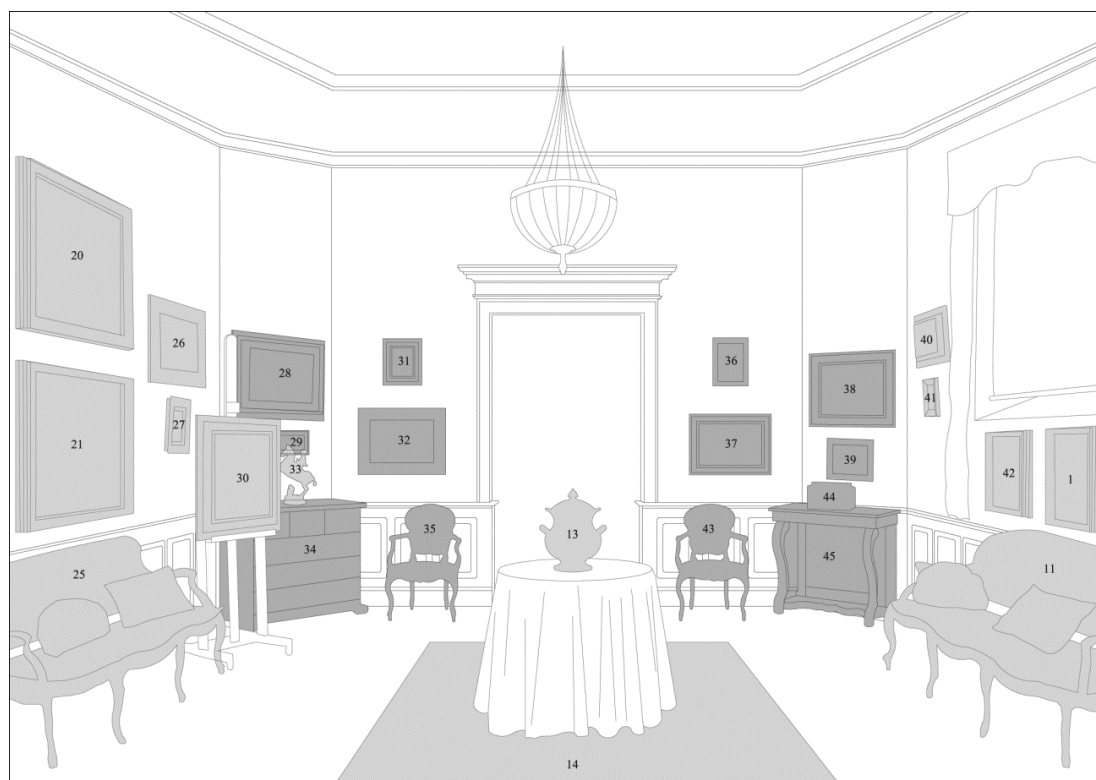
Seu  
José Queiroz

29. 29 - VI - 1912

Anexo n.º 43: Capa do roteiro da Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça, da autoria da Dr.ª Maria de Lurdes Bartholo



Anexo n.º 44: Fotografias panorâmicas e esquema da exposição da Sala Silva Porto



Vista da Sala Silva Porto a partir da Sala Boileau

21 – **Na Pastagem**: Inv. 84.781  
Silva Porto  
Séc. XIX  
Óleo sobre tela  
Ass. canto inf. esq.

30 – **Silva Porto no seu atelier terminando o quadro  
“Na Pastagem”**: Inv. 84.709  
Columbano Bordalo Pinheiro  
1883  
Óleo sobre tela  
Ass. e dat. canto inf. dir.



Vista da Sala Silva Porto a partir da Galeria Verde