

INTRODUÇÃO

"Architecture is to be regarded by us with the most serious thought. We may live without her, and worship without her, but we cannot remember without her."

[Ruskin, 1849/2001, p.233]

A relação humana com o espaço está estabelecida desde tempos imemoriais, e é a vivência real e histórica desses espaços que ditam a sua valorização. Neste âmbito, a Arquitectura é a arte primordial da criação espaços, uma arte de carácter muito humano, que merece o devido respeito, por ser, como Ruskin afirma, um testemunho da história e da evolução da Humanidade, que necessita, no entanto, de ser convenientemente transmitido para que se entenda o seu verdadeiro valor.

Se a Arquitectura e os espaços por ela criados têm sido convenientemente valorizados no âmbito dos Monumentos e Sítios, o mesmo não acontece com a reutilização de espaços arquitectónicos para outros fins culturais (museus, centros de cultura, ...), onde toda a respectiva carga histórica e memorial acaba por ser preterida. O presente trabalho, seguindo esta ideia, surge no âmbito de uma precisa necessidade de valorização do património arquitectónico de um espaço - a Casa Verdades de Faria, que acolhe hoje (e desde 1988) o Museu da Música Portuguesa. Tendo sido definido em testamento, por Enrique Mantero Belard, que a Casa teria que ser utilizada pelo município de Cascais como Museu (mantendo sempre o nome Casa Verdades de Faria), procurou-se cumprir o definido através da criação de um Museu com uma colecção móvel de instrumentos musicais de origem portuguesa, adquiridos a Michel Giacometti, um etno-musicólogo de reconhecido trabalho em Portugal. Encontrada assim solução para a utilização do edifício legado e para o cumprimento das suas respectivas disposições testamentárias, procurou-se criar e reflectir nas condições que permitissem a efectiva transformação do espaço em Museu da Música Portuguesa, criando então um discurso e um programa museológico que valorizam a investigação e a divulgação da Música Portuguesa, mas que parece esquecer-se da Casa enquanto valor patrimonial histórico e memorial.

Esta valorização do património móvel em detrimento da Arquitectura e

respectivo Património Integrado é recorrente no panorama nacional, onde regularmente se assiste a um reaproveitamento de espaços existentes, de forte carga histórico-artística, para os transformar em museus, que são na maior parte das vezes tematicamente distintos, achando que esta valorização museológica será suficiente enquanto estratégia de preservação e valorização do imóvel. Ora, torna-se urgente mudar esta concepção, sendo importante também perceber que os imóveis e o seu património integrado devem ser preservados, mas mais do que isso, devem ser considerados no discurso museológico, uma vez que o espaço não acolhe apenas o museu, mas constitui parte integrante e indissociável do património cultural da instituição. A valorização do património imóvel e do património integrado num contexto onde existe já um outro factor de valorização (património móvel) pode afigurar-se um desafio complexo, por obrigar a um correcto e coerente equilíbrio das diferentes forças que coexistem no espaço, conseguido somente através de uma sistemática e criteriosa avaliação de ambos valores patrimoniais, que permitirá perceber quais os aspectos realmente importantes, a ser destacados. Assim, no caso do Museu da Música Portuguesa - Casa Verdades de Faria não se pretende anular a sua componente museológica dedicada à Música Portuguesa, pretendendo sim conseguir coordená-la e complementá-la com os conteúdos associados ao imóvel e ao seu património integrado, tratando-os e valorizando-os enquanto acervos do Museu, de forma assim a transformar a instituição num exemplo de boas práticas no âmbito da reutilização de edifícios históricos como museus.

Neste trabalho foi então primeiramente privilegiado um conhecimento profundo do espaço, através de um estudo histórico-artístico que permitiu reconhecer e comprovar o valor e importância do imóvel, assim como os aspectos mais interessantes para trabalhar e divulgar junto dos visitantes. Entendido o potencial do espaço e seus conteúdos, foi necessário encontrar soluções, que respeitassem contudo a actual função do espaço (um museu), e que surgissem enquanto integrantes de um discurso museológico homogéneo. Na análise desta problemática não foi feita uma abordagem teórica utilizando a concepção de uma Casa-Museu, uma vez que consideramos que a tipologia de uma Casa utilizada enquanto Museu de temática distinta, em pouco se aproxima de uma Casa reconstituída enquanto Museu, que

valoriza precisamente (e somente) esse seu carácter habitacional, verificável através de reconstituições de espaços de vivência. Assim, concebendo o espaço enquanto Museu, utilizámos as metodologias e as ferramentas desenvolvidas pela Museologia, e desenvolvemos um Plano Estratégico de Interpretação do património respeitando contudo o seu contexto museológico, que apresenta soluções que permitem desenvolver as temáticas e conteúdos associados ao Património Imóvel (o edifício) e seu respectivo Património Integrado (Cantaria, Azulejaria, Pintura Decorativa e Jardim), através de uma estratégia consistente, que ajuda o visitante a compreender o seu valor através de actividades e iniciativas que despertam o interesse e a vontade de vivenciar o espaço do Museu.

Para o desenvolvimento deste trabalho foi difícil encontrar consistentes bases bibliográficas pois os temas da Casa Verdades de Faria e da Reutilização e Interpretação de edifícios históricos adaptados a museus não têm sido objecto de investigação e estudo aprofundado. Para a investigação dos conteúdos da Casa, recorremos a estudos realizados por investigadores e estudantes universitários, alguns de carácter mais específico e delimitado, utilizando igualmente artigos de periódicos municipais e universitários, caracterizados também por este carácter temático e por isso delimitado. No geral, as informações reproduzem-se de trabalho em trabalho (usando sempre como referência um estudo, sem autor, provavelmente da década de oitenta, que está disponível no Centro de Documentação do MMP-CVF), debruçando-se mais sobre um ou outro aspecto, mas tratando a informação da mesma forma, repetindo datas e atribuições, que constatámos serem susceptíveis de correcção. Percebeu-se assim a necessidade de recorrer à documentação em Arquivo, que nos permitiu, por exemplo, alargar o intervalo de construção da Casa e perceber melhor o seu percurso de construções, ampliações e modificações. De destacar, igualmente, o recente estudo de Ana Gomes [2010, Santa Casa da Misericórdia de Lisboa], sobre a figura de Enrique Mantero Belard, que permite desmistificar a construção sombria que tinha sido feita da personagem.

No referente ao tema específico Reutilização e Interpretação de edifícios históricos adaptados a museus (e não casas-museu), não existindo bibliografia específica sobre este tema, recorremos sobretudo aos autores que tratam os temas da

Interpretação do Património (privilegiando o contexto museológico), destacando igualmente a Comunicação expositiva e o envolvimento do público, atendendo sempre à acessibilidade da informação. Neste âmbito, utilizámos também autores de referência do tema da Educação em museus e da Pedagogia expositiva. Deverá ser feito o devido destaque a Freeman Tilden, e ao seu livro de referência no âmbito da Interpretação do Património, *Interpreting our Heritage*.

O desenvolvimento do presente trabalho pretendeu reconhecer a necessidade de valorização da Casa Verdades de Faria, e para tal foi realizada no primeiro capítulo uma análise da sua história e ciclos de vivência, abordando a Casa e a sua envolvimento desde a sua construção, à sua transformação em Museu. A análise contempla também um levantamento dos seus elementos patrimoniais mais importantes, levantamento que é complementado com o inventário do Património Integrado, colocado em apêndice no presente trabalho, que apresenta igualmente outros documentos por nós realizados que complementam o estudo da Casa Verdades de Faria e a consequente proposta de Plano Estratégico de Interpretação. Em anexo, por sua vez, está reunida a restante documentação, oficial e de Arquivo.

Identificados os conteúdos mais importantes e interessantes referentes à Casa e seu respectivo Património histórico-artístico, foi realizada, no segundo capítulo, uma análise da instituição, através de uma caracterização transversal da envolvimento (social e geográfica) e de todas as áreas de funcionamento do Museu, analisando igualmente a sua Vocação, a sua Missão e os seus Objectivos, definidos em Regulamento Interno. Através de uma análise do programa expositivo do MMP-CVF, e respectiva Comunicação, foi ainda confirmada a necessidade e pertinência do presente trabalho, enquanto meio de colmatar lacunas prementes da instituição, que se encontram até em não cumprimento com o estipulado pelos objectivos institucionais. Confirmando-se então a necessidade de construir um Plano Estratégico de Interpretação, o terceiro capítulo dedica-se à clarificação deste conceito, percebendo o seu impacto no panorama da Museologia, através de uma pequena análise histórico-bibliográfica sobre a construção desta ferramenta, abordando autores de referência nesta área. Adoptando então o recente modelo defendido por Graham Black [2005], construímos a nossa proposta de um Plano Estratégico de Interpretação da Casa Verdades de Faria,

através da definição de objectivos e de uma visão concreta para a Interpretação do espaço, identificando o público-alvo dos conteúdos associados, e construindo um corpo de propostas e soluções que se apresentam como um possível plano de acção, contemplando a indicação dos necessários recursos financeiros e materiais.

O tema do presente trabalho de projecto, apresentado com vista à obtenção do grau de Mestre em Museologia, surgiu no âmbito de um período de estágio no Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria, onde foi realizado o inventário do espólio pessoal de Fernando Lopes Graça e da colecção azulejar da Casa Verdades de Faria. Ao longo de quase dois anos, fomos acompanhando as actividades do Museu, e verificámos a lacuna informativa existente sobre a Casa e seu património, que resultava num desconhecimento do seu potencial para a instituição. A paixão pelo espaço e pela sua história tornou inevitável a escolha do tema, e o presente trabalho é então resultado de um exigente processo de execução, que foi temporalmente demorado, mas que se revelou também demorado devido ao processo de crescimento que proporcionou, permitindo amadurecer e perceber muitos conceitos e concepções teóricas, como por exemplo a compreensão (demasiado tardia) de que era impossível não integrar o património imóvel no presente estudo, quando é completamente indissociável do património integrado, não obstante não vir referido no título do trabalho. A realização deste trabalho de projecto revelou-se essencial para compreender o extenso trabalho que existe ainda por fazer no sentido da valorização e Interpretação dos espaços e dos edifícios onde estão instalados os museus, de forma a poder potenciar a experiência museológica através da partilha das histórias e memórias que se encerram nas suas paredes.

1. A TORRE DE SÃO PATRÍCIO - CASA VERDADES DE FARIA: SUA CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA E CARACTERIZAÇÃO DO PATRIMÓNIO IMÓVEL E DO PATRIMÓNIO INTEGRADO

O Museu da Música Portuguesa - Casa Verdades de Faria, instituição museológica pertencente ao Município de Cascais, localiza-se numa das principais artérias da localidade do Monte Estoril. A par do seu carácter municipal, o Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria é hoje uma importante referência no estudo da música nacional, acolhendo importantes espólios de marcantes personalidades do mundo da música no século XX: Michel Giacometti (etnomusicólogo), Fernando Lopes Graça (maestro e compositor) e Álvaro Cassuto (maestro e compositor). Esta nova função conferida ao espaço da Casa Verdades de Faria não deve, no entanto, descurar o importante valor memorial que se esconde por detrás do edifício, e que se mantém ainda presente no nome da instituição, lado a lado com a denominação de Museu¹, ainda que essa dualidade nominal seja tendencialmente esquecida.

Casa de habitação projectada por Raul Lino em 1917-1921, a Casa Verdades de Faria integra-se num vasto jardim que a transforma num recanto idílico, de sossego e bucolismo, características que estiveram precisamente por detrás dos objectivos da sua construção, encomendada por Jorge O'Neill que nesse tempo a baptizou de Torre de São Patrício, honrando as suas raízes irlandesas. As suas memórias vivenciais atravessam quase um século e contam com experiências pessoais de todos quantos por aquele espaço passaram, cujas vozes deverão ser recuperadas para uma mais completa percepção e fruição da Casa enquanto testemunho e pólo de dinamização de uma comunidade. E estas memórias e sensações constituem precisamente o lado imaterial de um edifício que não deixa de suscitar muita curiosidade a todos quantos por lá passam.

Com o seu jardim, a Torre de São Patrício/Casa Verdades de Faria, de inegáveis

¹ O nome de Casa Verdades de Faria deverá manter-se anexo ao nome do Museu por disposição testamental de Enrique Mantero Belard, que assim a baptizou em homenagem à sua falecida esposa (*vide* Testamento de Enrique Mantero Belard em anexo, AN. LIX-AN. LXIX).

influências revivalistas evoca, na sua origem, as tradições de Veraneio dos finais do século XIX/inícios do século XX e uma época de esplendor do Monte Estoril e, sobretudo, da Vila de Cascais, que se afirmava no panorama português enquanto Vila de Corte.

1.1. 1871-1910 - Cascais, Vila de Corte

“Vila de um novo tipo de lazer, inventado pelos gostos românticos de 1900, conhecê-lo e habitá-lo foi um emblema de distinção civilizada, um gesto particularmente elegante”

[Henriques da Silva, 1988, p.10]

No Verão de 1871, o rei D. Luís I estabeleceu-se com a Família Real na renovada residência do governador, na Cidadela de Cascais, para aqui passar a estação de banhos. Esta decisão mudou o curso da história e do desenvolvimento desta discreta terra de pescadores, que assistiu a um frenético movimento construtivo de casas e palacetes para que a Corte pudesse acompanhar o seu Rei durante as suas estadias - *Toda a gente quis ter casa em Cascais*” [Colaço e Archer, 1943, p.340]!

A vila tinha já conhecido uma relativa melhoria dos seus acessos devido à aposta de Joaquim António Vellez Barreiras, Visconde de Nossa Senhora da Luz e director das obras públicas em 1859, responsável pela construção da estrada entre Cascais e Oeiras (concluída em 1864) que, facilitando grandemente a acessibilidade à vila, se tornou num dos eixos do seu desenvolvimento. Pouco tempo depois, em 1868, era também inaugurada a estrada de ligação à vila de Sintra, onde a Família Real passava grande parte do seu tempo. O acesso a partir de Lisboa era feito em *omnibus* ou em *char-à-bancs*², existindo também na época um serviço de barcos a vapor (*Vapores Lisbonenses* [Ferreira de Andrade, 1964, p.299]). O grande impulso, contudo, chegaria com a construção da linha de caminho-de-ferro entre Pedrouços e Cascais, inaugurada a 30 de Setembro de 1889 (ano da morte do rei D. Luís), cuja vantagem se centrava na maior rapidez do trajecto, mas também na facilidade de deslocação entre

² *Char-à-bancs* são veículos de tracção animal (normalmente cavalos), cobertos, que permitiam transportar vários passageiros.

as localidades contíguas, para onde se ia estendendo também a construção de casas e palacetes: Estoril, São João do Estoril, São Pedro do Estoril³, chegando até a Parede.

A escolha de uma zona costeira para passar o Verão estava relacionada com a então famosa moda da *ida a banhos*, sendo esta a razão subjacente à atracção pela vila Cascais. A moda de *ir a banhos* devia a sua origem à Inglaterra do século XVIII, que descobriu as virtudes terapêuticas dos banhos de mar, que não eram encarados à época como uma diversão, mas como forma de tratamento e prevenção de diversas doenças (físicas e psíquicas). Existiam mesmo instruções específicas de como mergulhar, com que frequência, etc., consoante o objectivo e a terapia pretendida. A posterior e consequente transformação dos banhos sob pretexto de convivência social (aristocrata) ganhou uma maior relevância durante o II Império francês, quando a Corte escolheu a beira-mar (e não o campo) como local de repouso e veraneio. Em Cascais, a modernização dos antigos banhos do Estoril⁴ por José Viana em 1880, veio confirmar a importância da moda e da concorrência dos banhos, importantes pelos seus fins terapêuticos mas sobretudo pela sociabilidade que estimulavam.

A estada do Rei e da sua Corte foi transformando Cascais num novo destino turístico associado quase exclusivamente ao ócio e a um estilo de vida que a maior parte da população não podia, então, sustentar. O grande apogeu, marcado por um maior cosmopolitismo, chegaria sobretudo com o reinado do rei D. Carlos I, que nunca escondeu a sua preferência por Cascais, para agrado da população local – *“viam-no muito, a pé ou a cavalo, correndo as ruas da vila tão à vontade como um simples fidalgo, e convivendo familiarmente com o mundo dos pescadores. Conhecia-lhes os nomes, perguntava-lhes pelos filhos, era dadivoso para as suas necessidades”* [Colaço e Archer, 1943, p.359].

³ A localidade de São Pedro do Estoril era conhecida, em finais do século XIX, enquanto Cae-Água, nome atribuído devido à pequena cascata que formava o desaguar da ribeira de Caparide na praia. O nome São Pedro do Estoril começou a ser utilizado em meados do século XX.

⁴ Os Banhos do Estoril e da Poça (em São João do Estoril) são já referenciados nos séculos XVII e XVIII. O Rei D. José I terá mesmo passado alguns períodos nestas termas, para curar as chagas que tinha nas pernas, segundo as crónicas da época. Em 1913, no âmbito de um grande programa de valorização do Estoril (*Estoril, Estação Marítima, Climatérica, Termal e Sprotiva*), Fausto de Figueiredo adquire a Quinta do Viana e revitaliza os Banhos do Estoril segundo um projecto do arquitecto Martinet, mas em 1961, o edifício que os alojava (Hotel do Parque) era demolido. Recentemente, porém, os Banhos e as suas águas terapêuticas foram recuperados, inaugurando em 2010 o *Banyan Tree Spa Estoril*, que recuperou alguns dos tratamentos do antigo balneário do Estoril.

D. Carlos era também conhecido por ser um *bon vivant* e a oferta de divertimentos e actividades foi-se desenvolvendo trazendo proveito a esta fama e tentando a corresponder à procura dos veraneantes: multiplicavam-se as festas, os passeios, os pic-nics, as touradas, as quermesses, os teatros, os bailes, as regatas, e tudo o resto que pudesse propiciar a animação constante da Vila. Criaram-se novos centros de convívio como o Teatro Gil Vicente, inaugurado a 30 de Setembro de 1869, que durante o Verão apresentava diferentes peças com os principais actores de então; ou o *Sporting Club de Cascais* (conhecido também como Clube da Parada), inaugurado a 15 de Outubro de 1879, onde se praticavam várias modalidades desportivas, desde torneios de ténis, a campeonatos de tiro aos pombos, a gincanas populares. Em 1903 inaugurava o Centro Náutico de Cascais, responsável pela organização das regatas que muito entusiasmavam a aristocracia e o próprio Rei D. Carlos, amante das actividades náuticas e do mar⁵. Eram também organizadas touradas, a que acorria muito público, algumas patrocinadas pela própria família real, que decorriam em pelo menos duas diferentes praças de touros.

As festas, por sua vez, eram organizadas por senhoras aristocratas como D. Maria Luísa de Sousa Holstein, duquesa de Palmela, que no vasto jardim do seu palacete⁶, à entrada de Cascais, organizava quermesses onde *“as senhoras emplumadas, vestidas de sedas farfalhantes, sentiam delícias ao vender os bilhetinhos bem enrolados, onde se ocultava, entre bilhetes “brancos”, o número feliz que dava direito a uma jarra, a uma biscoiteira, a uma caixa de luvas...”* [Colaço e Archer, 1943, p.357]. A própria Rainha D. Amélia costumava organizar uma recepção durante os períodos que passava em Cascais, evento obrigatório para toda a aristocracia.

Para propiciar a construção das casas dos aristocratas, que acorriam numerosamente a Cascais por altura do Verão, foram abertas duas avenidas nos anos noventa do século XIX – a Avenida D. Carlos que rodeava a baía de Cascais e a praia

⁵ D. Carlos I destacou-se mundialmente pelos estudos oceanográficos que desenvolveu e que o apaixonavam. A bordo do iate D. Amélia, levou a cabo campanhas oceanográficas que resultaram em estudos importantes para o conhecimento da fauna e flora da costa portuguesa, beneficiados pelas ilustrações que nos legou.

⁶ O Chalet Palmela localiza-se à entrada da Vila de Cascais, junto à estação de comboios e à praia, sendo ainda hoje habitado pela família dos Duques de Palmela. O vasto espaço ajardinado da casa, que seria atravessado pela linha de comboio e pela estrada Marginal, foi adquirido em 1950 pelo Município de Cascais, que o transformou em parque público, construindo um auditório – o auditório Fernando Lopes Graça – para receber concertos e outras actividades.

hoje intitulada dos Pescadores; e a Avenida Valbom, onde num espaço de cerca de vinte anos foram construídas dezassete casas⁷. Seria também construído um passeio público para permitir os desfiles dos veraneantes, onde desde 1878 já existiriam candeeiros públicos eléctricos.

Percebe-se assim o efeito desencadeado pela vinda da família real para Cascais que, apesar das breves estadias, teve o poder de revitalizar esta terra, transformando-a num importante e atractivo centro de lazer e da vida social da monarquia. A aristocracia – duques, marqueses, barões – dedicou-se naquela época à construção das suas casas de férias para poder acompanhar a corte, estendendo-se de Cascais até à localidade de São João do Estoril – a aproximação ou o afastamento da vila e da Cidadela era, em grande parte, definida pela importância e a abastança da família ou da individualidade. As casas construídas na zona de Cascais durante este período obedeciam, na sua maioria, a um propósito bem definido – residência familiar para os meses de Verão – e esta unidade de propósitos conjugava-se igualmente com uma relativa unidade de estilos arquitecturais: *chalets*, palacetes e casas torreadas, quase sempre envoltas em espaços ajardinados e com alpendres, que propiciavam o convívio ao ar livre. Este conjunto foi estilisticamente definido enquanto *Arquitectura de Veraneio*⁸, tipo de construção que se caracterizava pela vontade e pela tentativa de reprodução dos principais modelos das *rivieras* europeias, mantendo ainda assim algumas características tradicionalmente portuguesas. O dinheiro disponibilizado pela aristocracia e pela burguesia para estes projectos legitimava cada um a dar azo à realização dos seus maiores sonhos construtivos, com o objectivo evidente de se fazerem destacar de entre as múltiplas casas que se construíram neste período. Assim, este estilo de arquitectura ficaria também conhecido pela grande liberdade que permitia - construtiva e decorativa - revelando autênticos espaços de criação e de aplicação dos maiores “devaneios” artísticos⁹, já que cada casa actuava como um retrato do seu proprietário, autênticas montras do seu gosto pessoal e personalidade -

⁷ Imagem 1, em anexo (AN. I).

⁸ Raquel Henriques da Silva apresentou e baptizou este conceito de “Arquitectura de Veraneio” nos numerosos artigos que desenvolve sobre a arquitectura de Cascais e das suas localidades contíguas durante os finais do século XIX, princípios do século XX (*vide* Bibliografia).

⁹ José Augusto França critica, particularmente, o excesso desta arquitectura dos “Estoris”, opondo-a aos valores de coerência de Ventura Terra ou Marques da Silva. “*Os Estoris estão para os fins de Oitocentos como Sintra esteve para os seus meados – mas em pior*” [França, 1985, p.167].

eram efectivamente “o outro lado da norma” [Henriques da Silva, 1988, p.62]. O desenvolvimento deste tipo de arquitectura pelo concelho de Cascais é relativamente uniforme, sendo a linha da costa o principal elemento orientador da sua construção. No entanto, entre todas as localidades há uma que surge como excepção, precisamente por esta recusa à envolvência marítima – o Monte Estoril.

O Monte Estoril é, então, como uma localidade distinta. Distinta porque, estando a escassos metros do mar, preferiu desenvolver-se em altura, virando-se para os seus jardins. Distinta, porque esse afastamento lhe concedeu também uma relativa aura de excepção, onde as grandes casas e palacetes nos demonstram, ainda hoje na sua preservação quase intocada pelo urbanismo, que aquele foi local de passagem e estadia de pessoas que tiveram vontade de se fazerem condizer com as casas que habitavam. Ainda que o primeiro *chalet* construído na então chamada costa de Santo António¹⁰ date de 1869 (pertencente a Jorge Andrade Torresão), o grande impulso de desenvolvimento dar-se-ia com a criação da “Companhia do Monte Estoril” em 1889, um projecto encabeçado pelo Conde Moser e por Carlos Anjos, que pretendia “civilizar a aridez” [Henriques da Silva, 1984, p.11] do local, através da construção de estradas, da instalação de luz eléctrica e de água canalizada, criando condições propícias e atractivas para a instalação da aristocracia. Apesar do projecto da “Companhia do Monte Estoril” ter fracassado nos inícios do século XX, devido ao projecto do *Splendid Hotel*, o Monte Estoril assistiu a uma rápida urbanização graças à sua acção, e o fracasso não afastou os seus residentes, que continuaram fiéis àquela pequena localidade recatada, afastada do buliço da orla costeira.

O resultado desta urbanização acabou por seguir o mesmo curso que o restante crescimento das zonas povoadas pela dita *Arquitectura de Veraneio*, individualizando-se cada casa pela sua originalidade, fugindo a qualquer ideia de normalização - todo o proprietário quis conferir ao seu espaço uma característica peculiar, honrando o seu passado, a tradição nacional ou somente uma moda, entretanto perdida na evolução do tempo. Respira-se opulência e nobreza em todas as ruas e travessas da pequena localidade do Monte Estoril. Interessante é também compreender como esta

¹⁰ Denominação que remete para a localização próxima do Convento de Santo António (século XVI), hoje Escola Salesiana do Estoril (desde 1931).

materialização arquitectural de intenções e gostos muito pessoais e personalizados despertou sentimentos totalmente contrastantes – à distância de alguns anos ou décadas, o Monte Estoril revela-se um local idílico, expressão de uma abastada época passada – Branca de Gonta Colaço e Maria Archer [1943, pp. 324-325] descrevem-no saudosisticamente: “*O Monte Estoril... (...) Dorme nos braços do seu arvoredo o ar antigo e feliz do século XIX. Sente-se, no ambiente morno, dormente, a tranquilidade, a doçura duma outra era, duma era que nos pertence*”; enquanto Ferreira de Andrade [1964, p. 337], tentando desculpar alguns excessos da arquitectura, considera-a “*(...) incontestavelmente, a povoação mais rica, mais opulenta e também a mais bela, e (...) o conjunto é realmente encantador*”. Ora, se assim era interpretado no rescaldo de algumas décadas da sua construção e desenvolvimento, a realidade é que, para muitos dos seus contemporâneos, o Monte Estoril era encarado como expressão máxima de capricho, e como uma total antítese do que era genuinamente português, sobretudo numa época em que, humilhados internacionalmente pela questão do *Ultimatum Inglês*¹¹, se tentava reforçar tudo aquilo que, tradicionalmente português, se destacava qualitativamente – e a arquitectura era talvez o meio de expressão nacional mais imponente, pela dimensão da sua materialidade¹². Deste movimento de teor nacionalista, Ramalho Ortigão era um dos inspirados arautos, e nas suas *Farpas* deixou-nos um testemunho precioso, no qual não se coíbe de dirigir duras críticas a todos os endinheirados que, no Monte Estoril (e em localidades idênticas), construía à sua maneira, acabando por criar uma amálgama disforme de casas e estilos:

¹¹ A questão do *Ultimatum Inglês* desenvolveu-se em torno da questão do Mapa Cor-de-Rosa, surgida na Conferência de Berlim (1884-1885), convocada para regulamentar a ocupação das colónias africanas pelos Estados europeus. A proposta do Mapa Cor-de-Rosa foi feita por Portugal, que pretendia ligar os territórios de Angola e Moçambique através de um corredor central (actuais Zâmbia e Zimbabué), mas foi recusada pelo Reino Unido, cuja intenção era conseguir assegurar um corredor britânico entre a cidade do Cairo (Egipto) e a Cidade do Cabo (África do Sul), que não se viria a concretizar. Para impedir as pretensões portuguesas, o Reino Unido apresentou, em 1890, um ultimato, exigindo a retirada de tropas dos territórios pretendidos, ameaçando um conflito armado. O Rei português, D. Carlos I, a reinar apenas há um ano, acabaria por desistir das pretensões sobre os territórios ambicionados, em nome das boas (e antigas) relações diplomáticas com o Reino Unido, despertando muitas vozes de protesto entre as grandes figuras das artes da época – a *Geração de 90* – onde se podiam encontrar figuras como Afonso Lopes Vieira, Gomes Leal, Fialho de Almeida, Gabriel Pereira, Paulo Oliveira e Henriques das Neves, que consideravam a cedência ao ultimato uma humilhação para Portugal – assim, defendiam a honra nacional, enaltecendo o retorno ao que tradicionalmente era português, recorrendo igualmente a memórias passadas, de épocas gloriosas do nosso país.

¹² A questão da “Casa Portuguesa”, habitualmente associada à figura de Raul Lino, será desenvolvida neste capítulo, mais à frente, no ponto 1.3 - Raul Lino e “*a boa maneira portuguesa de construir casas*”.

“Estávamos neste importante ramo da arte pública sob o regime patológico de insânia. O Monte Estoril, por exemplo, é um aflitivo manicómio de prédios, onde cada casa manifesta a sua especial mania. Uma julga-se chinesa, outra suíça, outra gótica, outra normanda; este supõe-se castelo feudal, e tem ganas de pôr besteiros de bacinete e loriga por detrás das suas ameias; aquela imagina-se modesta e idilicamente, pequena granja de Nuremberga, e vê-se que sonha em colocar à parte uma vaquinha leiteira...empalhada. Raríssimos naquele horto psiquiátrico os prédios com o aspecto estrutural e decorativo de serem aquilo que todos aqueles teriam restricta obrigação de parecer – singelas, confortáveis, risonhas habitações de honestos burgueses de Lisboa, que para aí vão no Verão tomar banhos de mar com a sua família” [Ortigão, 2002, pp. 143 – 156]

Ora, neste parágrafo, a casa que se supõe *castelo feudal* poderia perfeitamente tratar-se da Torre de São Patrício (actual Casa Verdades de Faria) – não fosse a obra de Ramalho anterior à sua construção - cuja torre imponente, que não passa despercebida, foi muitas vezes considerada despropositada. Esta Torre-Casa, objecto de estudo do presente trabalho, está localizada no topo da Avenida Sabóia, e surge como vigia na fronteira sudeste da localidade do Monte Estoril, envolta num vasto jardim que a torna discreta e distante das vias que a ladeiam. Na história que dita a mudança do seu nome de Torre de São Patrício para Casa Verdades de Faria, e ainda para a sua dualidade nominal como Museu da Música Portuguesa, estão reunidos destinos e memórias de personalidades do século XIX e XX português, que incontornavelmente deixaram a sua marca de vivência directa ou indirecta neste espaço: Jorge O’Neill, Raul Lino, Enrique Mantero Belard e Gertrudes Verdades de Faria.

1.2. Jorge Torlades O’Neill – Irlandês de descendência, português de vivência

Jorge O’Neill, nascido a 15 de Fevereiro de 1849 e falecido no dia 11 de Fevereiro de 1925, é o primeiro protagonista desta história, iniciada quando manda construir a Torre de São Patrício em 1917. O seu papel no entanto não se resume à figura do encomendante ausente, revelando-se muito participativo, com personalidade criadora e sobretudo interventiva no projecto – na verdade, percebendo-se a força e importância da sua figura, torna-se mais fácil compreender o seu nível de

envolvimento na construção da propriedade no Monte Estoril.

A família O'Neill estava estabelecida em Portugal desde meados do século XVIII, quando o trisavô de Jorge, João¹³ O'Neill, veio de França e por cá casou com uma portuguesa, Valentina Ferreira, começando a sua descendência no nosso país. Os O'Neill eram então (continuando a sê-lo¹⁴) os reconhecidos descendentes directos da Real Casa Soberana da Irlanda, Príncipes de Tyrone e Clannaboy, tendo estado, também por isso, estreitamente ligados à Coroa portuguesa¹⁵.

De entre o clã O'Neill residente em Portugal, Jorge O'Neill, que se casaria em 1873 com Maria Isabel Mazziotti da Costa Cordeiro Fernandes, seria uma figura de destaque no âmbito da história de Portugal – profissionalmente, fazia parte da Sociedade Torlades O'Neill (dedicada à indústria tabaqueira e às finanças), sendo também sócio da Empresa Literária Nacional¹⁶ e ainda deputado (em 1887); socialmente, convivia com os círculos mais elevados da corte, tendo sido agraciado com os títulos de Par do Reino de Portugal e Cavaleiro de Honra da Ordem de Malta, entre outros títulos igualmente importantes.

Assim, seguindo o exemplo da restante Corte, os O'Neill também se instalam em Cascais nos finais do século XIX e, conforme as tendências, mandam construir um palacete junto ao mar – a Torre de São Sebastião. A entrega do projecto a um pintor, Francisco Vilaça, pode ter contribuído para a ambição do projecto, que se destaca de entre o conjunto da *arquitectura de veraneio* pela diferença demarcada da construção: um castelo digno de conto de fadas que ainda hoje gera fascínios a diferentes gerações, pela esfera onírica que o envolve¹⁷. A casa, e a sua localização privilegiada, são reveladoras da importância de Jorge O'Neill. Para o contexto social e para o ambiente

¹³ O seu nome era Shane O'Neill, mas o estabelecimento definitivo em Portugal acabou por determinar a adaptação do seu nome para o português "João".

¹⁴ O actual herdeiro da família O'Neill é um neto de Jorge O'Neill – Hugo O'Neill – que ainda reside em Portugal (*vide* artigo de Hugo Franco, "A família mais antiga da Europa" *in* *Única*, Expresso, 2 de Junho de 2007).

¹⁵ O tio de Jorge O'Neill, Henrique O'Neill, foi perceptor dos então príncipes D. Carlos e D. Afonso, filhos do rei D. Luís I e da rainha D. Maria Pia.

¹⁶ Esta empresa era proprietária do jornal "O Repórter", tribuna de Joaquim Pedro Oliveira Martins, político e jornalista, que fazia parte da *Geração de 70* (movimento académico surgido em Coimbra, ligado às artes e à literatura, que seria fundamental para o desenvolvimento do realismo no nosso país, em contraposição ao ultra-romantismo) e, mais tarde, dos *Vencidos da Vida*, onde conviveria com O'Neill.

¹⁷ Imagem 2, em anexo (AN. I).

que então se vivia por Cascais, O'Neill era equivalente a um membro da família real – era afinal o legítimo herdeiro de uma coroa europeia. A sua força residia precisamente na sua herança familiar e respectiva história, mas O'Neill soube também ser um homem do seu tempo, e a sua vivência revela-nos um homem bem integrado na sociedade portuguesa da época.

Em Cascais, funda a 15 de Outubro de 1879, o *Sporting Club de Cascais* juntamente com outras figuras fundamentais para a história dos inícios do século XX português como o (então ainda) Infante D. Carlos e seu irmão, D. Afonso, o Conde de Arnoso, o Conde de Sabugosa, o Duque de Palmela, Costa Pinto e o Marquês Faial – assim facilmente se percebe que esta pequena vila era, efectivamente e à época, uma segunda capital do Reino, dedicada em exclusivo ao “pelouro” do lazer.

Jorge O'Neill estava também ligado ao grupo dos *Vencidos da Vida*, grupo de intelectuais, na sua maioria pertencentes à *Geração de 70* enquanto jovens, que continuaram as suas tertúlias e reuniões, caracterizando-se agora por um certo desânimo face à evolução das suas aspirações enquanto jovens, desânimo que é reflectido no próprio nome com que se identificavam. Este grupo contava com figuras importantes da Literatura nacional como Eça de Queirós, Guerra Junqueiro, Joaquim Pedro Oliveira Martins e Ramalho Ortigão, entre outras figuras, ligadas sobretudo à aristocracia, e reuniam-se frequentemente em Cascais, escolhendo por vezes a casa do próprio O'Neill para tal, como o atesta o próprio Eça de Queirós, em 1890 - “*Só a boa Maria Isabel ainda antes de ontem deu o seu clássico jantar aos vencidos*”¹⁸.

A figura de Jorge O'Neill representa, para Cascais, um repositório de uma memória de vivências e convivências de um passado histórico recente, que se reflecte sobretudo na obra por ele deixada, importante no âmbito cultural deste concelho – as três casas que mandou construir na zona de Cascais são hoje três emblemas da região, três magníficos exemplos da arquitectura do início do século XX, sendo também três importantes equipamentos culturais municipais: a Torre de São Sebastião, hoje o Museu-Biblioteca Condes de Castro Guimarães¹⁹; a Casa de Santa Maria²⁰ e a Torre de

¹⁸ Eça de Queirós em Junho de 1890, citado por Campilho, 2006, p. 105.

¹⁹ Jorge O'Neill acabaria por vender a Torre de São Sebastião a Manuel Castro Guimarães em 1910, devido a alguns problemas financeiros. Este por sua vez, deixaria a casa em testamento à Câmara

São Patrício, o actual Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria, um projecto do arquitecto Raul Lino. O’Neill conseguiu assim uma eternização da sua figura, e a sua força consegue perfeitamente transparecer através da imponência da obra encomendada, onde deixou fortemente marcada a sua personalidade – se a Casa de Santa Maria, de Raul Lino, é um excelente testemunho da arquitectura de início do século XX, ligada ao movimento da *Casa Portuguesa*, é inequívoco que a Torre de São Sebastião e a Torre de São Patrício nos transportam para uma esfera temporal medievalista, de teor mais britânico que ibérico, ainda que com breves apontamentos nacionais, como os tradicionais azulejos. E é neste forte carácter histórico que se deixa transparecer a igualmente forte personalidade de Jorge O’Neill, que quis ver assinalado nas suas casas a sua própria história e a sua legítima linhagem real - ao dar o nome do padroeiro irlandês, São Patrício, à sua casa do Monte Estoril vem precisamente reforçar este orgulho na sua ascendência. E esta força de carácter e peso de passado histórico percebe-se também pela capacidade de influência sobre a obra de um arquitecto, que era então já muito (re)conhecido – Raul Lino.

1.3. Raul Lino e “a boa maneira portuguesa de construir casas”

[Lino, 1944, p.116]

Em 1918, quando aceitou o projecto da Torre de São Patrício, Raul Lino contava já com inúmeras casas por ele projectadas na zona de Cascais, algumas que se tornariam obras emblemáticas do seu percurso enquanto arquitecto, sobretudo da primeira fase do seu percurso. A Torre de São Patrício acabaria por resultar, neste conjunto, num projecto com uma forte identidade, ligada sobretudo ao encomendante

Municipal de Cascais, definindo a sua utilização como Museu. Assim, a 12 de Julho de 1931, foi inaugurado o Museu-Biblioteca Condes de Castro Guimarães.

²⁰A Casa de Santa Maria (imagem 3, em anexo – AN. II), construída em 1902, foi uma oferta de Jorge O’Neill para a sua filha, Maria Teresa, e seu marido, D. António Mello e Castro. Localizada em frente à Torre de São Sebastião, o projecto foi encomendado ao arquitecto Raul Lino, tornando-se esta sua obra um excelente exemplo da corrente da “Casa Portuguesa”. Em 1918 Jorge O’Neill vendia a propriedade ao irmão de Raul Lino, José Lino, que fez importantes alterações, entre as quais a colocação de azulejos do século XVIII de grande qualidade, da autoria de António de Oliveira Bernardes, retirados da Capela de Nossa Senhora do Monte, em Frielas, na Ramada. José Lino venderia a casa à família Espírito Santo em 1920, mantendo-se na posse desta família até ao dia 27 de Outubro de 2004, quando a Câmara Municipal de Cascais adquiriu o imóvel à família, através de uma verba do Plano de Intervenção para a Qualificação do Turismo.

da obra, Jorge O'Neill, tornando-se paradigmática desta capacidade de Raul Lino conseguir responder às necessidades específicas e às vontades determinadas dos encomendantes, sem contudo sacrificar os traços característicos da sua arquitectura e sem, igualmente, descurar a atenção ao detalhe que caracteriza todos os seus projectos.

Raul Lino nasceu a 21 de Novembro de 1879, em Lisboa, e morreu a 15 de Julho de 1974, sendo hoje considerado um dos grandes arquitectos portugueses do século XX. Desempenhou também importantes funções no âmbito da administração cultural, como Fundador (1932), Vice-Presidente (1947) e Presidente (1967-1974) da Academia de Belas Artes, ou Director da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (1949), que o havia encarregado da coordenação dos trabalhos de recuperação dos Palácios Nacionais, dez anos antes (de 1937 a 1939), no âmbito da Exposição do Mundo Português de 1940.

Filho de um comerciante, Raul Lino fez a sua formação no estrangeiro: em Inglaterra, para onde foi com apenas 10 anos, e na Alemanha, onde ingressou aos 14 anos na Escola de Artes e Ofícios (*Handwerker und Kunstgewerbeschule*) em Hannover. É neste país que conhece o seu grande mentor, Albrecht Haupt, um arquitecto alemão, apaixonado pela arquitectura portuguesa e responsável pela obra "*A Arquitectura do Renascimento em Portugal*" que é ainda hoje um livro de referência para o estudo da arquitectura portuguesa desse período. Lino começa por assistir às suas aulas, voluntariando-se depois para trabalhar no seu *atelier* de arquitectura, tomando então os primeiros contactos com a arte que o tornaria conhecido no futuro.

Em 1897, regressa a Portugal e empenha-se em viajar pelo país, tendo como companheiro em algumas viagens o pintor Roque Gameiro²¹, que lhe fora apresentado pelo seu pai. Nestas viagens, vai apreendendo os elementos da arquitectura tradicional portuguesa, fazendo pequenos apontamentos aguarelados de paisagens, pormenores e elementos da arquitectura que considerava interessantes. Pelo Alentejo, adquire um especial gosto pelos elementos de influência mourisca – azulejaria, geometria dos

²¹ Roque Gameiro convidaria Lino para, pouco tempo depois, em 1898, colaborar com ele no projecto da sua casa na Porcalhota (actual Amadora). Dois anos mais tarde, em 1900, encomendaria a Raul Lino a ampliação da casa original, num gesto de legitimação da sua qualidade enquanto arquitecto. Hoje, a casa subsiste como Casa-Museu Roque Gameiro.

arcos, uso do tijolo – um gosto que é reforçado com a viagem que empreende a Marrocos em 1902 e que homenageia, de certa forma, com o projecto da Vila Tânger (1903), construída no Monte Estoril. Já antes este gosto pelas características da arquitectura marroquina e mourisca tinha sido afirmado num dos seus projectos mais emblemáticos – a Casa Monsalvat (1901)²² – uma das suas primeiras obras, encomendada pelo seu amigo, pianista e compositor, Alexandre Rey Colaço, nascido em Marrocos. A escolha do nome Monsalvat estava relacionada com o castelo de Espanha onde se desenrola a acção da ópera “Parsifal” de Richard Wagner, um dos compositores mais apreciados por Raul Lino²³, e a decoração e os ritmos espaciais da casa podem quase ser associados a uma harmonia musical. Esta relação rítmica seria desenvolvida por Lino em 1907, aquando da publicação de um pequeno ensaio sobre a relação entre a Arquitectura e a Música, que nos permite compreender a matemática musical que confere aos seus projectos. A Casa Monsalvat, assim como as restantes casas que Raul Lino construiu no Monte Estoril, no início do século XX – Casa Silva Gomes e Vila Tânger²⁴ -, formam um conjunto conhecido como “Casas Marroquinas”, sendo bastante paradigmáticas do seu início de carreira, onde podem ser encontrados exemplos da aplicação dos elementos que constituiriam o conceito da *Casa Portuguesa* (cujo enquadramento teórico seria apenas por ele desenvolvida passados alguns anos, primeiro com a obra *A Nossa Casa* (1918) e depois pelas obras *A Casa Portuguesa* (1929) e *Casas Portuguesas* (1933)²⁵).

A questão da existência de um tradicionalismo de qualidade na arquitectura portuguesa – a que seria então chamada *Casa Portuguesa* – surge no seguimento do *Ultimatum* Inglês e da contestação feita pela *Geração de 90*, definida “(...) como a imagem e a alma do pensamento e do sentir português contra a importação de modos estrangeiros (...)” [Tostões, 2008, p.14]. Esta contestação perdura para além do rescaldo do *Ultimatum* Inglês, mantendo-se, quase como um último bastião romântico em luta

²² Imagem 4, em anexo (AN. II).

²³ O gosto de Lino por Wagner voltaria a destacar-se mais tarde, no seu seio familiar, quando baptizou a sua segunda filha de Isolda em homenagem a uma das mais famosas óperas de Richard Wagner (Tristão e Isolda). Raul Lino casou-se em 1907 com Alda Decken dos Santos e teve duas filhas, Ana Cristina (1908) e Isolda (1910).

²⁴ Imagens 5 e 6, em anexo (AN. III).

²⁵ Torna-se importante referir que Raul Lino só obteria o seu diploma de arquitecto em 1926, sendo a sua prática inicial de cariz autodidacta, começando como projectista, numa altura em que, ainda assim, já começava a estudar arquitectura.

contra o movimento progressista que estava ligado a uma arquitectura de cariz mais industrial, que privilegiava o uso de novos materiais (como o ferro), seguindo algumas tendências a que se vinha assistindo em Paris. Este confronto entre tradicionalistas e progressistas acontecia um pouco por toda a Europa, surgindo como reacção à uniformização e à transformação da paisagem e dos métodos de produção provocada pela Revolução Industrial. Em Portugal, este confronto seria personificado por Raul Lino, representante da *Geração de 90*, ligado a uma corrente de romantismo alemão e ao movimento do *Arts & Crafts* de William Morris e John Ruskin²⁶; e por Miguel Ventura Terra (1866-1919), arquitecto seu contemporâneo, com formação feita em Paris e, por isso, muito ligado à arquitectura parisiense (cosmopolitismo urbano, ligado à obra do barão Haussman) [França, 1970, p.80] e ao uso dos novos materiais (arquitectura do ferro). Juntos competiram em muitos dos concursos públicos de então, e aquando do seu regresso a Portugal, Raul Lino recusou até praticar no *atelier* de Ventura Terra, por considerar que este não tinha suficiente paixão [Lino, 1969, p.29]. De entre as histórias das disputas em concursos públicos, o projecto para o Pavilhão de Portugal da Exposição Universal de Paris em 1900 tornar-se-ia mais público quando, após a escolha do projecto de Ventura Terra em detrimento do de Raul Lino, Rafael Bordalo Pinheiro vem elogiar publicamente Raul Lino, caricaturando o projecto de Ventura Terra no jornal que dirigia, *A Paródia*, comparando-o a um mictório!²⁷

Raul Lino ficaria então conhecido como um dos principais representantes do movimento da *Casa Portuguesa* – “*um sintoma, se não um emblema necessário deste amor nacionalista*” [França, 1970, p.76] – que surge como um movimento de teor conservador face ao progresso, uma resistência ao esquecimento do passado histórico e cultural de um país que se vai abrindo, cada vez mais, a influências estrangeiras; caracteriza-se pelo medo de perda de identidade nacional, acreditando que uma arquitectura tradicional conseguiria manter esses valores vivos durante mais tempo –

²⁶ O movimento *Arts & Crafts*, liderado por William Morris e John Ruskin, caracterizava-se pela recusa da homogeneização industrial dos produtos, em favor da recuperação do modo artesanal da produção e da obra individualizada/personalizada pelo artista-artesão. Este movimento serviria de base teórica ao desenvolvimento do estilo *Art Nouveau* (Arte Nova), cujas formas se inspiravam nas morfologias naturais dos elementos integrantes da natureza, maioritariamente curvilíneas e sinuosas. A Arte Nova ganha muita expressividade em países como França, Bélgica e Alemanha. Em Portugal, Raul Lino é um dos seus principais aplicadores, sobretudo nos seus desenhos de mobiliário e azulejaria, como os que fez, por exemplo, para a Casa Monsalvat, no Monte Estoril.

²⁷ Ver imagens 7 e 8, em anexo (AN. IV e V).

um movimento que não deixa de ser interessante de analisar também hoje, numa era de globalização, onde a homogeneização de produtos, alimentação e cultura ameaça um gradual esquecimento dos elementos diferenciados que compõem uma cultura comunitária, nacional. A defesa de uma tipologia de *Casa Portuguesa* centra-se também na valorização de certos aspectos funcionais e técnicos da arquitectura e não apenas estilísticos, tentando otimizar e potencializar o espaço de vivência e habitação. O próprio Raul Lino explica os seus projectos como meio de “*tentar reaportuguesar a nossa arquitectura. Lembrámo-nos, para começo, de querer acabar com os “chalets”, que constituíam o pior insulto das nossas paisagens, e exortámos a gente desta terra e que se deixasse de imitar os suíços, ou lá quem eram, e que de novo se voltasse para a boa maneira portuguesa de construir casas*” [Lino, 1944, p.115-116]. É interessante analisar esta afirmação à luz do tempo, sobretudo após hoje sabermos que Lino seria criticado pelas casas que projectou, cedendo ao gosto dos encomendadores, e que muito se afastavam deste “aportuguesamento” da arquitectura... Mas é igualmente importante perceber que naturalmente a sua atitude acabaria por se flexibilizar com a evolução do tempo – Raul Lino foi uma das principais vozes do movimento *Casa Portuguesa*, contudo acabaria também por ceder aos avanços modernistas, e a sua (extensa) carreira não se resumiu a edifícios de cariz tradicionalista²⁸, ainda que se tenha mantido fiel à utilização de determinados elementos arquitectónicos que o eram²⁹.

A figura de Raul Lino não deve então ser entendida como conservadora, nem deve ser associada a uma ideia de Portugal rural e depreciativamente popular – Lino participava nos importantes debates intelectuais à época, e no seu círculo de amigos podiam ser encontrados conhecidos e distintos artistas, músicos, escritores e políticos, como Almada Negreiros, Columbano Bordalo Pinheiro³⁰, Afonso Lopes Vieira³¹, D. José Pessanha, Fialho de Almeida, José Relvas, José de Figueiredo, Reynaldo dos Santos, entre outros. Este círculo de amigos permite perceber como Lino era visto no seu

²⁸ Veja-se sobre isto o artigo de Nuno Portas, “Raul Lino, uma interpretação crítica da sua obra de arquitecto e doutrinador”, Colóquio: revista de artes e letras, nº61, 1970.

²⁹ Na sua obra encontra-se alguma unidade na utilização de coberturas azulejadas, arcarias, alpendres, e numa relação privilegiada com o meio envolvente (a Natureza).

³⁰ Columbano pinta um seu retrato (imagem 9, em anexo – AN. VI).

³¹ Lino foi autor das ilustrações de algumas das obras deste poeta como “Animais nossos amigos” (1911), “Bartolomeu marinheiro: versos” (1912) ou “Canto Infantil, versos” (1916).

tempo, uma personalidade respeitada e admirada e não só enquanto arquitecto. Contudo, seria essa arte a causa da sua eternização, e as mais de 700 obras de arquitectura que nos legou, são hoje sinais da sobrevivência do seu génio.

As casas projectadas por Raul Lino, e sobretudo aquelas que ainda hoje se revelam paradigmáticas do seu aclamado estilo (perdoando qualquer tentativa de delimitação), fazem hoje parte de um imaginário de habitações de cunho distintamente português, associadas grandemente à ideia de bucolismo, sossego e de um estilo de vida pouco urbano. Dentro das especificidades de cada projecto, a aceitação da Natureza enquanto principal elemento inspirador é sem dúvida uma característica transversal. Raul Lino utilizava como inspiração teórica para o seu trabalho a obra de A. D. Thoreau, *Walden or a life in the woods*³², e uma frase do filósofo alemão Goethe, que considerava significativa para se compreender a essência dos seus trabalhos: *“Aquele a quem a Natureza começa a revelar a evidência do seu segredo, esse mesmo não tardará a ser irresistivelmente atraído para a Arte que da Natureza é a sua melhor expositora”* [Lino, 1970, p.108]. E tal se verifica em muitos dos seus projectos mais conhecidos, como a emblemática Casa do Cipreste³³ em Sintra (1912), construída para sua própria residência e que ainda hoje é um exemplo fundamental da capacidade da arquitectura se adaptar à paisagem. A Quinta da Comenda, em Setúbal (1903)³⁴ é também um projecto interessante, não só pela adaptação da casa à falésia sobre a qual é construída, mas sobretudo pela história que inspirou a sua construção, e que é reveladora da flexibilização de Raul Lino aos desejos dos encomendadores. O projecto da Quinta da Comenda foi-lhe encomendado pelo Conde d’Armand que lhe exigiu que, antes de começar o desenho, passasse uma noite ao luar, na futura localização do edifício, para que compreendesse a magia daquele lugar. Raul Lino aceitou ao desafio, e construiu uma casa à medida do seu encomendador.

³² Raul Lino adquiriu a obra de Thoreau em Hannover, em 1895. A obra trata-se de um ensaio filosófico do escritor americano, escrito durante uma estadia de dois anos numa cabana na floresta, junto ao lago Walden, onde viveu sozinho em comunhão com a Natureza

³³ Imagem 10, em anexo (AN. VI). O Cipreste tinha para Raul Lino um significado especial, integrando-o no seu *ex-libris* (imagem 11, em anexo – AN. VII) inspirado por um poema árabe, do Xequê Sa Dide Xiraz: *“Se tiveres de sobejo, sê liberal como a tamareira. Se nada tiveres para dar, então sê um azad, ou um homem livre, como o cipreste”*. Na Casa do Cipreste, colocou um vitral com um desenho de um cipreste e este poema, baptizando assim a casa que, para alguns, é a obra-prima de Raul Lino.

³⁴ Imagem 12, em anexo (AN. VII).

Os encomendadores desempenhariam um papel bastante preponderante nas obras de Raul Lino, que tinha a capacidade de adaptar as suas ideias aos desejos e necessidades do encomendador. Esta atitude resultaria, por vezes, em edifícios algo atípicos, como o atesta Pedro Vieira de Almeida: *“Esse respeito pela opinião do cliente de resto leva-o a algumas posições ambíguas no plano da expressão (...)”* [Vieira de Almeida, 1970, p.130].

Raul Lino seria responsável por muitos projectos (alguns, infelizmente, já destruídos), cada um concebido globalmente, como uma obra de arte total, concepção muito associada à filosofia do *Arts & Crafts* que entendia o espaço da casa como uma obra que incluía não só a estrutura da casa, mas igualmente a distribuição e a construção dos espaços, através do mobiliário, da decoração e dos mais pequenos detalhes, como as maçanetas das portas³⁵. Os seus projectos pretenderam transformar o entendimento do espaço de habitação, enquanto espaço de conforto e vivência, com regras claras relativas à estruturação dos espaços de acordo com as suas funções. Através de Lino, a arquitectura ultrapassou assim a mera construção de casas, transformando-se numa arte criadora de espaços e modos de vida, e só através do entendimento desta concepção se conseguirá entender a importância dos seus projectos.

³⁵ Em 1911, Raul Lino viveu em Berlim durante 6 meses, onde se dedicou a estudar mais aprofundadamente as Artes Gráficas, que lhe seriam depois essenciais para o desenho do mobiliário e dos elementos decorativos.

1.4. 1917-1921 - A Torre de São Patrício, um “*projecto quasi uma fantasia*”³⁶: contributo para o seu estudo e documentação.



Imagem 1 - Torre de São Patrício/Casa Verdades de Faria (Luís Freire, 2007).

A Torre de São Patrício, localizada no Monte Estoril, surge no elenco de projectos de Raul Lino como um dos claros casos em que o arquitecto respondeu às vontades concretas do encomendador, ainda mais quando é comparada com as emblemáticas Casas Marroquinas, também localizadas no Monte Estoril. Estas modestas casas do início do século, destacam-se pelo uso de soluções de cunho mais tradicional, como as arcarias, o uso do tijolo, ou o uso do azulejo; tornando ainda mais clara a distinção com a grandiosa Torre de São Patrício, um castelo apalaçado onde os “(...) valores de maravilhoso sempre presentes na obra de Raul Lino têm aqui uma inabitual ostentação parece que em concessão ao gosto do proprietário” [Henriques da Silva, 1984, p. 18]. A intervenção de Jorge O’Neill no projecto é comprovada pelas alterações que propõe ao projecto inicial de Raul Lino, sugerindo a construção de um

³⁶ Raul Lino, segundo Pedro Vieira de Almeida [1970, p.134] terá inscrito esta frase na casa de Jorge O’Neill em 1919. Não sabemos no entanto se a inscreveu em alguma parte escondida do edifício (pois não se a conhece), ou nalgum dos projectos em papel apresentados. O autor refere ainda que Lino utilizaria a mesma frase no projecto conhecido como *Casa da Americana*, em Sintra.

claustro, adossado à fachada Norte e o aumento da altura da torre, que aumentava proporcionalmente a imponência da casa. A intervenção de O’Neill no projecto explica-se igualmente pela forte presença de elementos referente à sua família, reveladora da importância que concedia às suas raízes, aqui materializada no nome com que baptiza o projecto – São Patrício (Saint Patrick) – o santo padroeiro dos irlandeses, assim como na proliferação decorativa dos trevos – o *shamrock* irlandês – que remete para a lenda segundo a qual São Patrício terá convertido o Rei da Irlanda ao catolicismo, convencendo-o da existência da Santíssima Trindade através da analogia com as três folhas do trevo. Ao longo da Casa, O’Neill assegurou também a multiplicação do brasão da família O’Neill e da divisa da família “*Coelo, Solo, Salo Potentes*” (“Confia apenas no Céu”).

Quando O’Neill decide encomendar o projecto a Raul Lino, parece denotar uma já familiaridade com o arquitecto, a quem já tinha encomendado a Casa de Santa Maria alguns anos antes, sabendo provavelmente da sua capacidade de saber corresponder aos desejos pedidos. A Torre de São Patrício começa a ser construída entre 1918 e 1919³⁷, ocupando seis parcelas de terreno (totalizando cerca de 13 900m²) que O’Neill havia adquirido à Companhia do Monte Estoril e a Joaquim José da Cunha. Sete anos após os problemas financeiros que o tinham obrigado a vender a Torre de São Sebastião, Jorge O’Neill escolhia agora, e numa época em que Portugal era já um país republicano, a localidade mais recatada do concelho de Cascais - o Monte Estoril - para continuar a passar os períodos de férias.

1.4.1. A Arquitectura e os espaços³⁸

Apesar do espírito interventivo de O’Neill, a Torre de São Patrício revela muitas das características mais utilizadas dos projectos de Raul Lino: o trabalho dos espaços e da luz, e a utilização dos arcos, das cantarias, dos tijolos e dos azulejos. A torre surge inequivocamente como uma excepção, à medida da figura de Jorge O’Neill, afirmando

³⁷ O intervalo incerto prende-se com as várias licenças de obra solicitadas, disponíveis no Arquivo Histórico Municipal – *vide* Cronologia (Apêndice A – Evolução da Torre de São Patrício – Casa Verdades de Faria, AP. II).

³⁸ Ficha de inventário, em apêndice (Apêndice B – Inventário do Património/Património Imóvel – ficha de inventário, AP. XXV).

um carácter declaradamente medieval, que contempla ameias, matacões e cachorros, tal como num castelo. Neste projecto, à semelhança do que acontecia habitualmente com os seus trabalhos, o arquitecto desenvolve um conceito de obra de arte total, que se estende desde o desenho das ferragens das portas até à área ajardinada envolvente de 12 mil metros quadrados³⁹. Construída sobre um terreno de declive acentuado (causa de muitos problemas de instabilidade da estrutura ao longo dos anos), a Torre de São Patrício desenvolve-se em dois volumes distintos, mas unidos: a Torre e o claustro a si adossado, e a estrutura da casa, desenvolvida em forma de “L”. A estruturação dos espaços é feita segundo as funções a que se destinavam, compartimentando e interligando bem os espaços públicos e privados, privilegiando as áreas de intimidade da casa. Assim, a Torre surge como um espaço religioso – dedicada a São Patrício, e encontra ao nível térreo uma pequena Capela (e sacristia) com essa mesma dedicação, materializada numa enorme escultura do Santo da autoria de Anjos Teixeira. A Torre parece surgir como um volume distinto, apesar das divisões da casa se estenderem até à sua área; o claustro, por sua vez, e ao contrário da função que desempenhava em conventos medievais e, antes, em *villas* romanas, não surge aqui como um pátio interior, à volta do qual se desenvolve a casa, mas como um elemento decorativo separado, um espaço para se estar, quase como um acrescento à estrutura do jardim.

O espaço da casa distribui-se em três pisos, e a fachada revela-nos também três ritmos horizontais, com o destacamento de um volume central rasgado por duas varandas, uma em cada um dos pisos. A varanda do primeiro piso torna-se mais preponderante não só devido à arcaria decorada, mas sobretudo pela escadaria que, dando acesso ao piso térreo, a atravessa diagonalmente a partir de um torreão, que encontra muitos paralelos na obra de Raul Lino⁴⁰. A preponderância dessa varanda na fachada, revela-nos também, e desde logo, a importância da divisão pela qual a ela se acede – o salão da casa, espaço de acolhimento das visitas, no primeiro andar. Na

³⁹ Alguns autores [Constante (coord.), 2005, p. 57 e Campilho, 2006, p. 28] vêm referindo a autoria do jardim a Francisco Caldeira Cabral, o conhecido arquitecto paisagista português. Ora, Caldeira Cabral teria apenas 10 anos aquando da construção do projecto, pelo que tal atribuição não nos parece verosímil, a não ser que se trate de uma obra posterior, algumas décadas depois. No entanto, mais tarde, seria um admirador e seguidor do trabalho de Raul Lino.

⁴⁰ Veja-se, por exemplo, o torreão da Casa dos Patudos em Alpiarça (imagem 13, em anexo – AN. VIII), ou o torreão do projecto para o Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Paris de 1900.

verdade, esse piso da casa é dedicado aos espaços da esfera pública: a Sala de Jantar, a Sala e ainda outra pequena sala contígua. Também neste piso estava localizada a cozinha, uma pequena dispensa e ainda uma copa – o acesso a estas áreas de serviço era feito através de uma escada em caracol⁴¹, que ligava as áreas de serviço dos três pisos da casa, apesar de existir uma escadaria principal, mais grandiosa, mas para o uso dos residentes e visitantes da casa. No piso térreo a escadaria conduzia a uma pequena sala, revestida a azulejos, que servia como um vestíbulo de ligação entre a capela e a casa. Neste piso localizavam-se ainda dois quartos dos criados, um espaço de arrumação e uma garagem, separados do vestíbulo (área pública, de circulação dos habitantes da casa) mas ligados entre si. O segundo piso, por sua vez, estava reservado à esfera privada do espaço da residência, sendo o piso onde estavam concentrados os quartos, inclusive um pequeno quarto para criados, a que se acedia pela já referida escada em caracol, reservada ao serviço da casa.

A Torre, a que Jorge O'Neill acrescentou mais um piso ao que Raul Lino havia proposto, apresentava dois pisos, com áreas similares e ainda um terraço que ainda hoje permite aceder a um largo panorama sobre o Monte Estoril, o Estoril e, antes da construção de muitos dos edifícios hoje presentes, provavelmente permitiria um melhor avistamento da vila de Cascais. Não há certeza de quais as funcionalidades reservadas para estes dois espaços, ligados entre si por uma escada de caracol que não era a mesma que permitia o acesso ao terraço no cimo da torre, pelo que poderiam tratar-se de duas áreas privadas. Interessante será que o acesso à escada de caracol só poderia ser feito pela saleta no primeiro piso ou pelo quarto, que nos projectos de Raul Lino se trataria do quarto do filho dos O'Neill, pelo que poderemos imaginar tratar-se do quarto de uma ama, que assim mais facilmente e rapidamente poderia ali aceder. A Casa apresenta-se então relativamente simétrica, de planta simples e bem estruturada, diferente da ideia que nos transmite a fachada, com os seus ritmos distintos e diferentes texturas. Enquanto residência para férias, percebe-se a ausência das áreas de trabalho, existindo no entanto um pequeno escritório em projecto (na sala contígua ao Salão), mas de pequena dimensão se comparado com a larga dimensão dos espaços de convívio, que pretendiam receber diversos convidados.

⁴¹ A escada em caracol foi substituída, durante as obras de adaptação a Museu, por um elevador que faz a ligação entre os três pisos – uma boa solução que não implicou nenhuma mudança estrutural da casa.

O projecto foi concebido enquanto um todo, segundo a filosofia do *Arts & Crafts* de que Raul Lino era fiel seguidor; filosofia muito assente numa concepção quase barroca, de obra de arte total, onde um espaço e todos os seus componentes e detalhes decorativos se tornam indissociáveis. Lino foi o responsável pelo desenho da maior parte dos elementos artísticos integrantes da Casa - ferragens, tectos de caixotão, cantarias – sendo também o provável responsável pela definição da aplicação dos azulejos e do projecto dos restantes elementos decorativos – vitrais, pinturas decorativas e azulejos da Capela. No entanto, conhecendo o espírito interventivo de Jorge O’Neill, também ele poderá ter participado neste processo de concepção decorativa. O pormenor de todos os elementos referentes à casa pode ser verificado na Memória Descritiva da obra⁴² que, resumidamente, acaba por revelar o detalhe do projecto, que define inclusive a proveniência dos materiais utilizados. Mas enquanto obra que reúne diferentes artistas e artesãos, a dificuldade reside em conhecer a sua identidade, em conhecer proveniências concretas, em perceber a verdadeira intervenção de O’Neill e Raul Lino nestes elementos – a ausência de documentação não permite assim entender a Torre de São Patrício em todas as suas dimensões. Conhecendo-se, no entanto, os desenhos de Lino referentes a alguns elementos decorativos, percebemos a intervenção provável apenas de três artistas diferentes: vitralista, pintor de tectos e pintor de azulejos – três tipos de arte que não pressupõem, obrigatoriamente, três diferentes pessoas, mas a que se vem atribuindo os nomes, respectivamente, de Ricardo Leone, Gabriel Constante e Raul Lino.

1.4.2. Os vitrais⁴³

O autor dos vitrais da Torre de São Patrício é Ricardo Leone, um conhecido vitralista de inícios do século XX. Discípulo de Cláudio Azambuja, ficou encarregue da sua oficina após a sua morte em 1920, que se tornaria depois conhecida como Oficina de Vitrais e Mosaicos de Arte Ricardo Leone. O vitralista, falecido em 1971, era conhecido pela sua qualidade técnica, e as suas obras são numerosas, destacando-se o

⁴² Documento em anexo (AN. LVI).

⁴³ Fichas de inventário mais pormenorizadas, em apêndice (Apêndice B – Inventário do Património/Património Cultural Integrado - Vitrais, AP. CCXCII-AP. CCXCVI).

restauro dos vitrais quinhentistas do Mosteiro da Batalha na década de trinta. Na Torre de São Patrício assina os dois vitrais existentes na casa, um na Capela, representando uma pequena pomba, referente ao Espírito Santo, e o outro na porta que divide o vestíbulo e a escadaria principal da Casa, representando o brasão da família O'Neill.



Imagem 2 - Vitral de Ricardo Leone com o brasão da família O'Neill, no vestíbulo da Torre de São Patrício. (Luís Freire, 2007)

O brasão apresenta uma mão vermelha, segurada por dois leões (símbolos de coragem) que a ladeiam, três estrelas por cima (símbolo associado à cavalaria) e, por baixo, um peixe envolto em água (provavelmente um salmão, associado à descendência real). O brasão é envolvido por um paquife, com um elmo coroadado. Por cima, surge um braço segurando uma espada, que remete para a lenda da Mão Vermelha da Irlanda (*"Lamh. Dearg. Eirin."*), confirmada pela cartela assim inscrita. Em baixo, uma cartela relembra a divisa da família O'Neill: *"Coelo, Solo, Solo Potentes"* ("Confia apenas no Céu"). Pontuando o vitral, multiplicam-se também pequenos trevos, que remetem para o *shamrock* irlandês. O brasão da família O'Neill pretende reforçar o seu papel enquanto descendentes legítimos da coroa irlandesa, utilizando um símbolo tradicional da Irlanda – a Mão Vermelha. A sua origem não é certa, mas uma das lendas conta que um grupo de homens, ao navegar em direcção aos territórios no nordeste da Irlanda, acordou que quem primeiro lá chegasse seria o legítimo senhor daquelas terras. Ao avistar a terra, um dos homens cortou a sua mão e atirou-a para terra, ganhando-lhe assim legítimo direito – os O'Neill reclamam esta história, associando-a a um dos seus antecessores e reforçando assim a sua linhagem.

1.4.3. A pintura decorativa e a participação de Gabriel Constante⁴⁴

A proliferação do brasão da família O'Neill não encontra contudo repetição na decoração dos tectos, cuja autoria de Gabriel Constante foi recentemente revelada

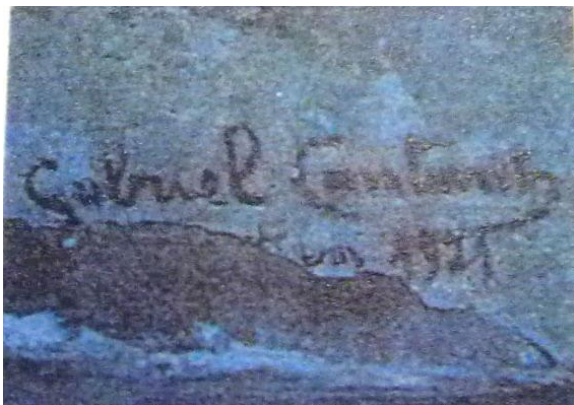


Imagem 3 - Assinatura de Gabriel Constante, descoberta com a queda do estuque de um dos quartos. (Ulisses Godinho e Sónia Chaves, 2003-2005).

durante a remodelação e reestruturação da Casa (2003-2005), aquando da queda do revestimento estucado do tecto de um dos quartos no segundo piso que revelou a sua assinatura. Gabriel Constante (1875-1950) era conhecido enquanto pintor decorador, sendo igualmente conhecida a

sua actividade enquanto pintor de azulejos na Fábrica Lusitânia (onde também trabalhavam Jorge Colaço e

António Costa). Nascido no Seixal, frequentaria a Escola de Belas Artes e a Escola Industrial Afonso Domingues, sendo mais tarde discípulo do pintor João Vaz. Enquanto pintor, participou em algumas Exposições da Sociedade Nacional de Belas-Artes, mas notabilizou-se sobretudo na pintura decorativa de tectos, destacando-se o seu trabalho no Palácio dos Condes de Óbidos em Lisboa⁴⁵.



Imagem 4 - Pintura decorativa de Gabriel Constante, num dos quartos da Torre de São Patrício (Carlos Sá, 2005).

⁴⁴ Fichas de inventário da pintura decorativa, em apêndice (Apêndice B – Inventário do Património/Património Cultural Integrado – Pintura Decorativa, AP. CCLXXXII-AP. CCXC).

⁴⁵ O Palácio dos Condes de Óbidos, em Santos, é hoje a Sede Nacional da Cruz Vermelha.

Na Torre de São Patrício, e depois de descoberta a sua assinatura, com a data de 1921, será de supor a sua autoria (por aproximação estilística) na pintura das paredes da Sala de Jantar⁴⁶, e dos tectos dos três quartos do segundo piso, hoje ocupados com a exposição da colecção dos instrumentos musicais portugueses. Os motivos representados prendem-se mais com um objectivo decorativo que figurativo, privilegiando a densidade decorativa, onde folhagens, volutas, mascarões e pequenos animais se confundem no desenho entrelaçado, complementando-se num motivo de contornos renascentistas. O tecto do então Quarto da Senhora apresenta, pontuando os motivos, quatro medalhões com a representação de figuras femininas⁴⁷, tema possivelmente ligado à mitologia ou à personificação de ideias, com a representação de atributos em três delas: um arco e uma aljava, uma lira e uma pequena jarra. A Capela apresenta igualmente pinturas no tecto, de motivos mais largos e menos complexos que as pinturas do interior da casa – esta diferença poderá querer significar uma diferente autoria, apesar de não haver documentação que o comprove. Esta mesma ausência de documentação leva-nos a questionar uma possível atribuição a Raul Lino, autor de alguns dos desenhos para pinturas dos tectos dos seus projectos, sempre registados em desenhos pormenorizados anexados à documentação do projecto, mas que no caso da Torre de São Patrício são inexistentes. O mesmo problema se coloca com os azulejos da Capela, um padrão que vai recolher influências aos padrões enxaquetados do século XVI, mas que se trata com grande probabilidade do século XX. José Meco atribuiu a sua autoria a Raul Lino [1989-1993, p. 109], autor também dos desenhos de muitos dos azulejos aplicados em projectos seus, mas mais uma vez aqui surge a ausência de documentação e de desenhos prévios que comprovem essa autoria, desenhos existentes, por exemplo, no caso das cantarias e até do tecto em caixotões da Sala de Jantar, sendo Lino habitualmente bastante exaustivo em desenhos e apontamentos dos pormenores das Artes Decorativas que concebia.

A descoberta da ligação do nome de Gabriel Constante a este projecto veio levantar novas questões relativas aos autores dos elementos decorativos da Torre de

⁴⁶ O tecto da Sala de Jantar da Torre de São Patrício, em caixotões, é por sua vez da autoria do arquitecto Raul Lino, aparecendo o seu desenho na documentação relativa ao projecto (Desenhos de Raul Lino, em anexo - AN. XV – AN. LV).

⁴⁷ Dois destes medalhões foram restaurados apresentando uma qualidade muito inferior à dos outros dois, não respeitando a ideia de conjunto.

São Patrício, sendo possível e coerente a atribuição dos azulejos da Capela à sua autoria, ou até à Fábrica de Cerâmica Lusitânia, onde trabalhava. Não se deverá, contudo, rejeitar a hipótese dos azulejos serem provenientes da Fábrica de Cerâmica Constância, onde Raul Lino fabricava os azulejos por ele desenhados. Não existindo nenhuma documentação referente a esta proveniência, e verificada a ausência de informação no tardo dos azulejos, as atribuições autorais não poderão ser com firmeza declaradas, podendo no entanto firmar-se a sua datação no século XX, na década de construção da Casa, datação confirmada inclusive pelo corte das componentes do padrão⁴⁸.

1.4.4. A colecção azulejar⁴⁹

Os azulejos da Torre de São Patrício/Casa Verdades de Faria não se resumem aos existentes na Capela, sendo provavelmente estes os únicos provenientes do século XX, conjuntamente com os aplicados no Jardim pelos segundos proprietários da Casa, o casal Mantero Belard. Os restantes conjuntos azulejares, que revestem na quase totalidade as paredes da Casa, provêm de épocas anteriores à sua construção e é desconhecida a sua proveniência ou mesmo o responsável pela sua aquisição. Na realidade, a colecção existente na Casa permite, de certa forma e didacticamente, abordar a produção azulejar portuguesa desde finais do século XVII até finais do século XVIII – podem ser encontrados azulejos padrão de finais do século XVII/inícios do século XVIII, várias tipologias de alarradas do século XVIII, cenas mitológicas, cenas galantes, cenas de caça e cenas da vida de Santo António também do século XVIII e ainda cenas marítimas e campestres já de finais do século XVIII.

A (re)utilização de azulejos é uma das características marcantes dos projectos de Lino, que os considerava *“o elemento de decoração mais original e português das nossas casas e dos nossos jardins”* [Lino, 1943, p.7], e por isso utilizou-os com alguma abundância. Desenhando alguns dos azulejos, utilizava também azulejos de outras

⁴⁸ O corte do azulejo é hoje industrializado, e por isso uniforme a todos os azulejos que compõem um padrão. O mesmo não acontecia durante os séculos XVI e XVII, quando o azulejo inteiramente realizado à mão resultava em peças relativamente assimétricas.

⁴⁹ Fichas de inventário da colecção azulejar, em apêndice (Apêndice B – Inventário do Património/Património Cultural Integrado – Azulejaria, AP. XXX-AP. CCLXXX).

épocas, aplicando-os porém segundo a sua vontade – esta função de azulejador conferia-lhe alguma liberdade autoral, podendo esta criação artística explicar algumas das suas opções, por vezes mal compreendidas, como acontece na Torre de São Patrício/Casa Verdades de Faria. Neste caso não está, contudo, suficientemente esclarecida a responsabilidade da colocação dos azulejos – supondo-se ser de Lino, a força de intervenção de O’Neill no projecto da Casa não deixa essa opção de parte.

A colecção azulejar terá sido adquirida por Jorge O’Neill, segundo nos atestam algumas fontes⁵⁰, mas não há conhecimento se foram colecções retiradas de edifícios antigos ou adquiridas em antiquários⁵¹, sendo algumas de grande qualidade, e outras produções mais ingénuas. Uma parte da colecção foi já estudada⁵², por representar um importante conjunto azulejar de temática mitológica, alguns de grande qualidade, tratando-se de exemplares provenientes do período cronológico conhecido como Grande Produção Joanina⁵³. Privilegiando a temática mitológica, interpretada então enquanto alegorias morais, os azulejos ilustram conhecidos episódios relatados por

⁵⁰ Conceição Correia refere-o no artigo que escreve para o Boletim Cultural do Município em 2005 (*vide Bibliografia*), mas o trabalho *Breve História da Torre de São Patrício*, de autoria e data desconhecida, acessível no Centro de Documentação do Museu, cita uma revista de arquitectura da época, referindo que que “*a decoração da Torre de São Patrício foi valorizada com (...) bons azulejos setecentistas que Jorge O’Neill instalou em muitas salas (...)*” (p. 39).

⁵¹ A proveniência das colecções azulejares carece ainda de um estudo mais aprofundado, mas não deixa de ser interessante seguir uma linha de orientação: há registo de dois O’Neill proprietários e habitantes do Seixal, localidade onde abundavam quintas, cujas casas eram profusamente decoradas com azulejos. A expansão da indústria ditou a demolição de algumas destas propriedades, tornando-se uma hipótese de proveniência dos azulejos.

O primeiro O’Neill de que se conhece registos é José d’Abreu Viana O’Neill Pedrosa, nascido em Amora em 1846 e falecido em Lisboa em 1939, que foi funcionário dos Caminhos de Ferro. Era proprietário de algumas terras no concelho, tendo vendido algumas à firma L.Mundet&Son aquando da instalação de uma unidade fabril corticeira naquela localidade (que iniciou o seu funcionamento em 1917). José d’Abreu Viana O’Neill Pedrosa foi ainda Presidente da Comissão Administrativa do Concelho do Seixal (em finais do século XIX), sendo também benemérito da Sociedade Filarmónica Fabril Arrentelense. Existe ainda nota de que estaria a construir três fornos de cal e dois fornos de telha em 1920, na sua propriedade em Paio Pires, denominada Canal (AHMS; ACS/D/D/02/Lv 003 - Livro de Registos de Diplomas, Alvarás e Cartas de Nomeação (1913-1937).

O outro registo de um O’Neill no Seixal tratar-se à de um familiar do primeiro, de nome Guilherme O’Neill Pedrosa, que foi também Presidente da Comissão Administrativa Municipal do Concelho do Seixal em finais do século XIX e inícios do século XX.

⁵² Ana Paula Rebelo Correia dedicou um artigo à colecção de azulejaria de temática mitológica existente no Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria: Mitologia greco-romana nos azulejos da Casa Museu Verdades de Faria. *Revista de História de Arte* n^o3. Lisboa : Instituto de História de Arte, Universidade Nova de Lisboa, 2007.

⁵³ O período da História da Azulejaria Portuguesa determinado como Grande Produção Joanina é habitualmente situado no intervalo entre 1725-1755. Assimilando as técnicas e a qualidade da pintura da época anterior (Grande Pintura – 1700-1725), os azulejos deste período destacam-se pela sua abundante produção, repetindo modelos, quase como num fabrico em série, facilitada pela utilização de apenas duas cores – o azul e o branco.

Ovídio nas suas *Metamorfoses* (século I). Os exemplares de maior qualidade estão localizados no vestíbulo no piso térreo e num dos quartos do segundo piso, tratando-se de um conjunto do primeiro quartel do século XVIII que Raul Lino terá interpretado segundo as suas aspirações, separando os azulejos de forma a criar no vestíbulo um revestimento com a temática de fontes⁵⁴, facto que baptizaria a divisão enquanto Sala das Fontes. Os episódios mitológicos⁵⁵ marcam igualmente presença nesta divisão, destacando-se o episódio de Salmácis e Hermafrodite à entrada da divisão e Apolo e Corónis por detrás da porta da entrada. Dos restantes painéis deste conjunto, situados no segundo piso, destacam-se a história de Píramo e Tisbe e de Mercúrio e Herse. Os restantes episódios mitológicos existentes num dos outros quartos do segundo piso (Sala dos Aerofones) datam provavelmente de 1690-1700 [Correia, 2007], tratando-se de representações pictóricas mais ingénuas, ainda que narrativamente ricas. Nesta divisão ocorreu um erro na colocação dos azulejos, provavelmente sem o propósito que tal acontecesse: um dos episódios, “O Julgamento de Páris”, foi separado por duas paredes opostas, perdendo o seu significado enquanto painel.



Imagem 5 - Painel do Julgamento de Páris - as três deusas (1690-1700), Quarto do segundo piso, Torre de São Patrício (Carlos Sá, 2005).

⁵⁴ As fontes representadas tratam-se de reproduções dos desenhos de Jean Lepautre, publicados em *Fontaines publiques et jets d'eau à l'italienne*, obra do século XVII [Correia, 2007].

⁵⁵ O conjunto de azulejos de temática mitológica reproduz, na sua grande maioria, gravuras de Virgil Solis da ilustração da edição de 1563 das *Metamorfoses* (disponíveis em *Ovid Illustrated: The Reception of Ovid's Metamorphoses in Image and Text* - <http://etext.virginia.edu/latin/ovid/about.html>, 14-01-2010).



Imagem 6 - Painel do Julgamento de Páris - Páris e Mercúrio (1690-1700), Quarto do segundo piso, Torre de São Patrício (Carlos Sá, 2005).

Este engano tem suscitado algumas críticas à figura de Raul Lino, sendo utilizado como exemplo da sua falta de conhecimento sobre a azulejaria nacional e a sua história, tese reforçada por outras opções tomadas pelo arquitecto, a que nos referiremos mais à frente. Este conjunto encontra painéis idênticos no Palácio dos Condes de Óbidos, em Lisboa, onde curiosamente Gabriel Constante também participou na pintura de alguns tectos. Poderá esta coincidência significar um papel mais interventivo de Constante na obra, e até mesmo na aplicação dos azulejos?

Outro conjunto azulejar que merece destaque trata-se das Cenas Antonianas (1755-1757)⁵⁶, que revestem o piso superior do Claustro. Ilustrando vários dos conhecidos milagres de Santo António de Lisboa e Pádua⁵⁷, este conjunto demonstra uma grande qualidade de traço e uma excelente técnica de pintura de azulejo, e a sua colocação no Claustro coaduna-se com a função espiritual a ele associada.

A colecção, contudo, e sem menosprezar os conjuntos de maior qualidade, destaca-se sobretudo pelo carácter criativo de Lino que vai muito além da simples individualização das fontes em painéis numa só sala. As suas opções, e como já referimos, são interpretadas por alguns como uma afronta à riqueza artística e histórica do azulejo, só justificada por pura ignorância do seu significado. Ora, conhecendo a

⁵⁶ A datação foi sugerida por José Meco, durante visita por si orientada ao Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria em Novembro de 2005, cuja gravação se encontra acessível no Centro de Documentação do MMP-CVF.

⁵⁷ Os painéis reproduzem, provavelmente, gravuras da *Vita Sancti Antonii Paduani, Ordinis Minorum, Magnis Miraculis, Signis, Ac Prodigiiis Illustrata* (desenhos de Thomas Scheffer, impressão de Martin Engelbrecht, século XVIII).

paixão de Lino por este elemento, que usa continuamente nos seus projectos, é-nos difícil conceber uma atitude de ignorância ou desrespeito – seria o próprio a afirmar que “Os azulejos antigos encantam-nos sempre que os vemos aplicados” e que “É preciso ter-se muita discricção quando se aplicam azulejos em silhares e outras decorações” [Lino, 1944, pp. 105-106]. Mas é uma realidade incontornável que Lino se revelou bastante original na colocação dos azulejos, não sendo totalmente surpreendentes estas reacções. A colecção apresenta quase tantas formas de colocação diferentes, quantos conjuntos de diferentes épocas e temáticas existem na colecção: conjuntos separados, cuja integridade dos painéis foi, no entanto, mantida, limitando-se a separação a dividir o conjunto em dois pisos distintos; painéis adaptados às exigências da arquitectura, de forma inequivocamente original; criação de painéis sem significado aparente, resultantes de cortes de um só painel; e junção de azulejos de diferentes proveniências temáticas e cronológicas num só espaço, através de um verdadeiro “corte e costura”, criando um efeito de *patchwork* de azulejos. Assim, não só o valor artístico dita a riqueza da colecção azulejar, mas também, e polemicamente, a sua aplicação criativa, tornando-se uma razão de destaque, pela diferença que encerra.



Imagem 7 - Painel de azulejo (1715-1720) adaptado à morfologia de uma coluna, Vestíbulo da Torre de São Patrício (Carlos Sá, 2005).



Imagem 8 - Junção de dois painéis distintos (século XVIII), Vestíbulo da Torre de São Patrício (Carlos Sá, 2005).



Imagem 9 - Reaproveitamento de azulejos (séculos XVII -XVIII), Claustro inferior, Torre de São Patrício (Teresa Crespo, 2009).

1.4.5. As cantarias⁵⁸

Outro elemento integrante da arquitectura, cuja presença por toda a casa se faz sentir, é o trabalho escultórico da pedra. Elemento em que mais fortemente se vêem reflectidas os símbolos associados às raízes de Jorge O'Neill (trevo, brasão), o trabalho de cantaria foi meticulosamente desenhado por Raul Lino e, consequentemente, brilhantemente executado pelos canteiros que os souberam reproduzir.

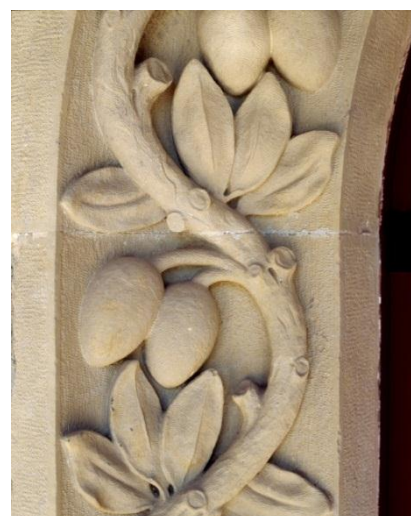


Imagem 10 - Pormenor da porta da Capela da Torre de São Patrício (Carlos Sá, 2005).

⁵⁸ Fichas de inventário, em apêndice (Apêndice B – Inventário do Património/Património Cultural Integrado - Cantaria, AP. CCXCVIII-AP. CCCXI).

Reproduzindo inúmeros elementos vegetalistas na decoração de capitéis, janelas e arcos, decorados como se a Natureza tivesse sido petrificada, Lino retoma aqui a gramática decorativa utilizada nos inícios do século XVI, introduzindo-se num revivalismo neo-manuelino. De entre os elementos desenhados por Raul Lino, as gárgulas que decoram a Torre merecem ainda destaque por, também elas, reforçarem o sentido de homenagem à herança familiar de O'Neill, pois segundo os desenhos de Lino, cada uma das gárgulas (uma ave de rapina, um leão e um animal aquático), representam cada uma das palavras que constituem o lema da família O'Neill: "*Coelo* [céu - ave de rapina], *solo* [leão], *solo* [animal aquático] *potentes*"⁵⁹.

Utilizando em parte pedra autóctone de Cascais, segundo o que nos relata a Memória Descritiva da obra⁶⁰, a utilização da pedra enquanto elemento arquitectónico seria também uma das características preferenciais da obra do arquitecto, já que, segundo nos indica o próprio "*a pedra, em que o nosso país é tão rico, dá material precioso na arquitectura e na decoração*" [Lino, 1944, p.73]. Este trabalho retoma tradições artísticas medievais e tardo-medievais, onde os elementos abrihantavam as molduras das janelas – esta opção de Lino poderá estar também relacionada com a esfera medievalizante em que queria inserir a construção da Torre de São Patrício, conceito que abarcou enquanto elemento uno mas complexo e constituído por diversos elementos, que incluem não só o edifício e seus pormenores decorativos, mas também toda a sua envolvente – até porque, e mais uma vez citando Raul Lino – "*a casa (...) não dispensa moldura que é o terreno à sua volta*" [Lino, 1944, p.92].

1.4.6. O jardim e a mata

O Jardim surge assim como complemento à Casa, até porque Raul Lino a perspectivou com pontos privilegiados de fruição do jardim. Este apresenta-se constituído por duas áreas distintas: uma área de mata, com vegetação mais densa, que parece incentivar passeios solitários, de reflexão; e uma área de jardim arquitectado, com elementos construídos que o emolduram e que proporcionam a socialização, incentivada pelos recantos com pequenos bancos. De autoria

⁵⁹ Ver, em anexo, desenho de Raul Lino (AN. XV – AN. LV).

⁶⁰ Documento em anexo (AN. LVI).

desconhecida, o jardim seria fortemente intervencionado pelos segundos proprietários da casa, o casal Mantero Belard, e sendo os registos apenas memoriais, não é totalmente visível onde reside a obra original e a obra nova, à excepção dos locais onde foram aplicados azulejos, aos quais já nos referimos anteriormente. No entanto, mantiveram a essência do jardim, que se revela essencial para criar a atmosfera especial que envolve a Torre de São Patrício.



Imagem 11 - Jardim da Torre de São Patrício (Câmara Municipal de Cascais, 2010-2011)

Todos os elementos da construção do espaço reúnem-se então numa concepção integrante de arquitectura, encimada por uma ideia, um tema, que lhes dá forma, e que lhes dita a unidade – ocorrência habitual nos projectos de Raul Lino, pensados sempre em todas as suas dimensões. A Torre de São Patrício só seria terminada em 1921⁶¹, mas Jorge O'Neill acabaria por não usufruir da sua desejada obra tanto quanto provavelmente queria, uma vez que faleceria em 1925, na sua casa de Lisboa. A sua mulher e filhos continuariam a passar algumas temporadas na Casa, sobretudo durante os períodos das férias. Chegam-nos igualmente algumas notícias [Campilho, 2006] de que durante o período de propriedade da família O'Neill, a Casa terá estado alugada nos anos trinta, durante algum tempo, à família de Nuno Bragança (escritor e argumentista) que terá mesmo vivido na casa até aos seus 5 anos. A mesma fonte refere que também um casal de inglês terá alugado a Torre de São Patrício, percebendo-se assim os ciclos não muito frequentes de ocupação por parte da família

⁶¹ O final da construção das obras é normalmente referido como tendo sido em 1920, mas segundo os registos do Arquivo Histórico Municipal, só em 1921 seria pedida a licença para a construção do claustro – *vide* Cronologia, em apêndice (AP. II – AP. X).

O'Neill, que acabaria por vender a propriedade por 650.000\$0 ao casal Mantero Belard que, em 1942, iniciou um novo ciclo: o da Casa Verdades de Faria.

1.5. 1942-1974 - Da vivência do casal Enrique Mantero Belard e Gertrudes Verdades de Faria à atribuição da função de Museu à Casa

A vivência do espaço pelo casal Mantero Belard pode não ser vista como a mais fundamental no percurso da Torre de São Patrício/Casa Verdades de Faria, mas é indubitavelmente devido à sua generosidade que hoje a podemos fruir. A gradual transformação da Torre de São Patrício na Casa Verdades de Faria começa precisamente pela intervenção do casal no espaço da casa, e na sua optimização e melhoria. Como um casal distintamente diferente dos O'Neill, a Casa passaria de um idílico espaço de veraneio, de convívio social, para um recato espaço de convivência, enriquecido culturalmente por algumas visitas – ora, a história deste período da casa relaciona-se sobretudo com a personalidade do casal: Enrique Mantero Belard, sério homem de negócios; e Gertrudes Verdades de Faria, mulher apaixonada pela arte e música.

Enrique Mantero Belard de Albuquerque e Castro⁶² nasceu em Lisboa, a 18 de Dezembro de 1903. A sua formação passou por Madrid (Colégio de Jesuítas) e por Cambridge, onde não acabaria o curso de Engenharia que frequentava devido à inesperada morte, em 1928, de seu pai Francisco Mantero, grande roceiro de São Tomé e Príncipe. Enrique Mantero Belard passou então a trabalhar no negócio que lhe fora deixado pelo pai, a Sociedade Comercial Francisco Mantero. Homem de aparência séria e introvertida, era caracterizado como *“uma pessoa austera. Muito rigoroso mas também extremamente humano”* [Gomes, 2010, p.56]. Gertrudes Eduarda Verdades de Faria⁶³, teria, por sua vez, uma personalidade mais amistosa – *“Na senhora tudo era positivo, alegria, amabilidade, gentileza, tudo junto”* [Gomes, 2010, p.43]. Nascida em 1905, numa família de diplomatas, tinha uma grande paixão pela música, incutida pela sua mãe, Henriqueta Nunes Corrêa Verdades de Faria, professora de piano.

⁶² Imagem 14, em anexo (AN. VIII).

⁶³ Imagem 15, em anexo (AN. IX).



Imagem 12 - Casamento de Gertrudes Verdades de Faria e Enrique Mantero Belard em 1931 (MMP-CVF).

O casal celebrou o seu casamento a 26 de Dezembro de 1931 [Gomes, 2010, p.41], e passou a viver num apartamento em Lisboa. Pouco tempo depois, entram ao seu serviço os dois empregados que os acompanhariam ao longo da vida – Francisca Rodrigues Pulguinhas e José António Ferreira de Carvalho – importantes testemunhas da vida quotidiana deste casal. São eles que nos retratam um Enrique Mantero Belard austero, que não apreciava muito o convívio social e que durante a sua vida, pouco se deu com a sua própria família, apesar de patrocinar os estudos

aos familiares mais novos. Além da dedicação ao trabalho, era igualmente dedicado à sua mulher, de personalidade mais amistosa, que gostava de

organizar chás, jantares e convívios [Gomes, 2010, p.42] – os serões de música e conversa⁶⁴, descritos pelos seus empregados [Campilho, 2006], nasciam da sua paixão pela música e pela arte. Francisca Rodrigues Pulguinhas e José António Ferreira de Carvalho tornar-se-iam muito próximos do casal Mantero Belard, que inclusivamente lhes organizaram o casamento na Capela da Torre de São Patrício no ano de 1950, e lhes ofereceram uma casa, nos terrenos do jardim da casa do Monte Estoril, para que pudessem construir um espaço familiar próprio.

Com a aquisição da Torre de São Patrício, Enrique e Gertrudes Mantero Belard passam então a dividir a vivência entre o Monte Estoril e a casa que haviam adquirido no Restelo, e cedo começam a fazer pequenas remodelações. Na Torre de São Patrício dedicaram-se à consolidação da estrutura, que começava a ceder com a elevada inclinação do terreno, com obras de cintagem do edifício na década de 50 [Matias, 2007, p.83]. As restantes intervenções que se seguiram terão sido orientadas por Gertrudes Verdades de Faria, visando um maior aproveitamento dos espaços da casa e do jardim, e reforçando precisamente a ligação entre estes dois elementos fundamentais do

⁶⁴ Imagem 16, em anexo (AN. IX).

projecto. A construção de um terraço junto à escadaria da fachada sul, sobre a construção de um contraforte (que propiciou a cintagem do edifício e um crescente suporte de terras) criou um pequeno miradouro sobre o jardim, que a construção de pequenos bancos veio aprimorar. O resto do jardim seria importantemente intervencionado com a colocação de bancos e recantos, todos decorados com azulejos da Fábrica Viúva Lamego e da Fábrica Santana e que potenciaram a fruição do jardim. O casal seria também responsável pela construção de um pequeno pombal na zona da mata, igualmente decorado com azulejos.

No interior da casa, as intervenções realizadas não foram demasiado impositivas e distintas do projecto anterior, visando somente um crescente conforto e funcionalismo da Casa – à semelhança das intervenções realizadas no jardim, as modificações terão sido projectadas e incentivadas por Gertrudes, dedicada ao aperfeiçoamento do seu novo espaço de habitação. As alterações, apesar de não serem muito grandes, abrangeram quase todos os pisos⁶⁵. No piso 0, aumentaram o túnel de acesso à garagem, aumentando conseqüentemente a área coberta de circulação entre o vestíbulo, a Capela e o claustro, e colocando um portão no topo norte do túnel. Ainda no mesmo piso, construíram um espaço de arrumação em altura, situando-se entre os pisos 0 e 1. No piso 1, por sua vez, cobriram o corredor entre a porta de entrada (de acesso directo à rua) e a entrada da Saleta, cobrindo assim o pequeno alpendre criado, ladeando o claustro e a escadaria que dá acesso ao primeiro e segundo piso do claustro. Nesta intervenção, é interessante verificar a discrição deliberada da intervenção – sem querer destoar, o casal Mantero Belard decidiu uniformizar a decoração, e se a parede do edifício apresentava azulejos de albarradas do século XVIII, a parede construída segue o mesmo preceito de decoração, com azulejos que reproduzem o mesmo padrão, mas datados do século XX (Fábrica Viúva de Lamego), e aplicados exactamente da mesma forma (adaptados à morfologia da escadaria)⁶⁶. Ainda neste piso, fizeram uma pequena alteração na copa, criando duas divisões mais demarcadas (uma engomadoria e a copa) e um pequeno corredor, junto à parede, que fazia a ligação entre a sala de jantar, as duas divisões, e ainda a

⁶⁵ As modificações poderão ser melhor compreendidas através das plantas da casa, em apêndice (AP. XI – AP. XXI).

⁶⁶ A alteração do corredor seria levada a cabo no ano de 1956, segundo nos comprovam os documentos disponíveis no Arquivo Técnico do Urbanismo da Câmara Municipal de Cascais, Caixa nº 1479.

cozinha⁶⁷. No segundo piso, e após uma remodelação da cozinha localizada no piso inferior, criaram uma cozinha mais pequena (para pequenos-almoços) e uma pequena arrecadação, dividindo em dois uma divisão existente, e remodelaram a casa de banho localizada entre os quartos, revestindo-a integralmente a azulejo e modificando a sua disposição, criando também duas entradas (uma para cada quarto). No âmbito das intervenções realizadas, será ainda importante referir o pequeno anexo do piso -1, transformado em casa de habitação para os caseiros.

O casal Mantero Belard era viajante frequente, e nas suas múltiplas viagens pela Europa, adquiriam móveis, quadros, porcelanas, estatuetas, tapeçarias, e outras obras de arte, com que recheavam as suas casas – todas estas obras seriam, mais tarde, distribuídas em testamento. Deixando à Câmara Municipal de Cascais a liberdade de escolha entre os oito por cento dos seus bens a atribuir, o testamento constituía como condição única que se destinassem a ser utilizados na Casa⁶⁸. Os bens escolhidos pelo município seriam então listados enquanto:

- *Uma tapeçaria (gobelin) de Bruxelas, do principio do século XVIII, representando a “História de Alexandre”, com marca do fabricante e tapeceiro B.U.B. – A.V.D.DRIES*
- *Um móvel antigo em madeira de carvalho, composto por três secções e seis portas e com decorações em relevo de madeira.*
- *Um Contador hispano-árabe assente sobre uma cómoda com 2 gavetões e 2 portas. Formando por duas peças independentes, com embutidos em latão, sobre tecido bordeaux.*
- *Dois elefantes em pedra de origem indiana, tendo em cima um tampo de carvalho.*
- *Uma imagem da Virgem com o Menino, em pedra policromada, antiga.*
- *Um toucador com espelho oval, em madeira revestida com tartaruga e embutidos em madreperla.*
- *Dois cadeirões de coro de Igreja. Cadeiral/estala em pau-santo e tampo elevatório.*
- *Uma papeleira indo-europeia, em pau-santo, com embutidos em marfim.*

⁶⁷ Alterações descritas em documentos disponíveis no Arquivo Técnico do Urbanismo da Câmara Municipal de Cascais, Caixa nº 1479.

⁶⁸ Testamento de Enrique Mantero Belard, 14 de Agosto de 1967, pp.1 a 3 (documento em anexo, AN. LIX – AN. LXIX).

- *Quatro cadeiras de espaldar, em pau-santo, com embutidos em marfim e do mesmo estilo da papeleira.*

- *Dois bancos antigos em ferro, com almofadas...*⁶⁹

Destes bens listados, alguns estão em reserva e os restantes estão então nos circuitos visitados pelo público, apesar de serem significativos para se perceber o investimento do casal no mercado da arte e das antiguidades. O contador hispano-árabe (bargueño) está hoje no vestíbulo do piso 0, a imagem da Virgem e os dois cadeirões de coro de Igreja estão na Capela, os dois elefantes em pedra estão também no piso 0, num terreiro no lado norte do edifício; a papeleira indo-europeia está no piso 1, sendo mudada de lugar consoante as exposições realizadas, e os dois bancos em ferro estão também no primeiro piso, junto às janelas na Saleta.

A doação destas obras foi feita com o objectivo de transformar a casa numa casa-museu, cenografada com estes e outros objectos que permitissem musealizar o espaço da casa – ideia original de Gertrudes Verdades de Faria, que Enrique Mantero Belard assegurou que se realizasse ao assim definir em testamento.

Gertrudes Verdades de Faria morreria a 10 de Junho de 1967, vítima de enfarte do miocárdio, e a morte abalou profundamente o seu marido, segundo nos relatam os seus mais próximos⁷⁰. Também ele sofrendo de problemas cardíacos, começa a viajar frequentemente para a Suíça com o seu motorista, para consultar especialistas – nestas incursões, aproveitava para visitar os sítios a que tinha ido com a sua mulher. Seria em honra à sua memória que Enrique Mantero Belard viveria os seus últimos anos, ainda mais isolado, dedicado a tornar possíveis os desejos que Gertrudes havia manifestado em vida. Em 1974, com 70 anos e demasiado angustiado, segundo nos atestam os seus empregados, com a possibilidade de nacionalização dos seus negócios após a Revolução de 25 de Abril, morre a 26 de Maio, vítima de enfarte do miocárdio como Gertrudes.

⁶⁹ Excerto retirado do texto existente na documentação do IPPAR, relativo à Torre de S. Patrício, ponto 6.2.8 (O Testamento) – Fornecido pela Direcção da Casa Verdades de Faria – Museu da Música Portuguesa.

⁷⁰ As obras publicada pela Santa Casa da Misericórdia - *Enrique Mantero Belard, 1903-1974 – Perfil de um benemérito* (Lisboa, 1985) e *Enrique Mantero Belard 1903-1974*, (Lisboa, 2010) – reúnem importantes relatos sobre a figura de Mantero. Também as entrevistas de Carolina Campilho [2006] aos empregados nos fornecem valiosos depoimentos sobre este homem.

O seu testamento, conhecido a 7 de Junho de 1974 [Gomes, 2010, p.63], define a revertência da quase totalidade dos seus bens para entidades de beneficência ou apoio à investigação. Além das doações à Fundação Calouste Gulbenkian e às Misericórdias de Cascais e Lisboa (a quem deixa a sua casa no Restelo), Enrique Mantero Belard define o apoio a dois projectos específicos: o desenvolvimento do *lawn-tennis* em honra a seu irmão, Artur Mantero, de quem era muito próximo; e o Prémio Nunes Corrêa Verdades de Faria, com o objectivo de premiar trabalhos de investigação no âmbito do cuidado aos idosos, progressos no âmbito da geriatria e também da cardiologia. Aos seus empregados deixaria igualmente boas recompensas, como a doação ao casal José António Ferreira de Carvalho e Francisca Rodrigues Pulguinhas da casa que lhe havia construído, que ainda hoje subsiste, no lado norte da propriedade, ocupando uma parcela de terreno originalmente pertencente aos jardins da casa.

Interessa-nos aqui, contudo, conhecer a doação que daria origem à Casa Verdades de Faria e a definição da sua transformação num Museu. Seguindo a ideia original de Gertrudes, Enrique redigiu o seu testamento, declarando:

“...Deixo a minha casa e quinta denominada Torre de S. Patrício, sita na Avenida de Sabóia, 60, Monte Estoril (com excepção de cerca de oitocentos metros quadrados incluindo a casa garagem)”⁷¹ à Câmara Municipal de Cascais, nas seguintes condições:

1º - o edifício principal, e uma área de cerca de cinco mil metros quadrados, constituindo o jardim e a moldura verde da fachada sul, para serem utilizados como Casa-Museu e jardim público;

2º - a maior parte da área restante da quinta, ou seja cerca de sete mil metros quadrados, a norte e a nascente do edifício principal, deverá ser urbanizada, destinando-se o produto da venda dos terrenos: - metade para a Câmara Municipal de Cascais, para aquisição de objectos artísticos para exposição na mesma; a outra metade para a Santa Casa da Misericórdia de Cascais, a fim de ser utilizada na protecção a pessoas idosas e necessitadas, do concelho de Cascais. A Casa-Museu terá a designação de Museu Verdades de Faria.”⁷².

Ora, aceitando a Câmara Municipal de Cascais tal doação, via-se obrigada a

⁷¹ Esta área refere-se à casa doada ao seu motorista, José António Ferreira de Carvalho, e sua mulher, Francisca Rodrigues Pulguinhas.

⁷² Testamento de Enrique Mantero Belard, 14 de Agosto de 1967, p.1 (documento em anexo, AN. LIX – AN. LXIX).

fazer cumprir as disposições testamentais, excluindo qualquer outra hipótese de reutilização do edifício. Os terrenos acabariam por não ser vendidos, nem a Santa Casa da Misericórdia os reclamaria, mas era imperativo cumprir a vontade de transformar a casa num Museu. Demoraria quase dez anos a encontrar a solução, mas uma oportunidade de compra de um espólio de instrumentos veio transformar o destino daquela que era agora conhecida agora como a Casa Verdades de Faria.

1. 6. 1982-2005 - A reutilização da Casa como Museu: a protecção do património e a programação museológica

A 26 de Fevereiro de 1982, a Câmara Municipal de Cascais assinava o termo de entrega da agora denominada oficialmente Casa Verdades de Faria⁷³, que vinha reforçar o panorama de equipamentos culturais e museológicos do Município, que à época contava já com o Museu-Biblioteca de Condes de Castro Guimarães e com o Museu do Mar Rei D. Carlos (ainda em fase de instalação).

O Município tinha então uma ideia já clara do que seria o espaço, após a excelente oportunidade de adquirir a vasta colecção de instrumentos musicais de Michel Giacometti (um etnomusicólogo francês com um largo trabalho de investigação em Portugal). Giacometti, habitante da Vila de Cascais, estava interessado em vender a sua colecção de instrumentos musicais, não só como forma de perpetuar o seu trabalho de investigação, mas também, segundo é conhecido, por razões monetárias.⁷⁴ A colecção de instrumentos trazia uma nova e enorme potencialidade para o concelho de Cascais, permitindo torná-lo incontornável no panorama do estudo da música em Portugal. A esta oportunidade foi reunido o espaço disponível da antiga Torre de São Patrício, que seria então o escolhido para expor a colecção de instrumentos musicais. Mas, enquanto espaço residencial, ainda que amplo, a principal preocupação seria conseguir adaptá-lo convenientemente às funções expositivas – essa dificuldade foi contornada durante os primeiros anos utilizando apenas a Sala e a Sala de Jantar enquanto espaços de exposição, mas continuaria a ser imperativo reformular todo o

⁷³ Imagens 17 e 18, em anexo (AN. X).

⁷⁴ Michel Giacometti tinha também vendido, poucos anos antes, o acervo dos Arquivos Sonoros Portugueses (as fitas de gravação das suas recolhas musicais) à Secretaria de Estado da Cultura, estando hoje em depósito no Museu Nacional de Etnologia.

espaço da casa enquanto museu, para acolher gabinetes de trabalho, reservas e outros espaços técnicos e, ainda, receber convenientemente os visitantes – toda esta reformulação implicaria um profundo trabalho de reflexão e de programação.

Aquando da constituição da Comissão Instaladora para a criação do Museu da Música Regional Portuguesa, em 1987, foram desde logo pensadas obras de recuperação e de reformulação do espaço da casa, de forma a poder colmatar as necessidades de uma instituição museológica. Em 1988 seria mesmo lançado um concurso de arquitectura, do qual constava um programa/estudo que continha, pormenorizadamente, a definição das necessidades de espaço para o Museu e para todas as infra-estruturas que pretendiam para a sua envolvente, que resultavam numa interessante dinâmica do espaço, cujo objectivo era *“criar um lugar dedicado à arte da música, e que consiga pela sua arquitectura e arranjo paisagístico, expressar e reforçar essa intenção”*⁷⁵. Este programa previa a recuperação da Casa Verdades de Faria e a construção de um edifício-ampliação que deveria estabelecer *“com o existente uma ligação tão “fácil” que não prejudique a unidade vivencial do Museu”*⁷⁶, e que se criava então a partir do conjunto dos dois edifícios. Como condicionantes ou exigências ao projecto eram apresentados três pontos, que se verificam terem sido tomados em conta no Museu actual – o mobiliário legado pelo casal Mantero Belard deveria ser utilizado na museografia do espaço, os espaços do primeiro piso (Saleta, Salão e Sala de Jantar) deveriam ser utilizados enquanto espaços polivalentes, e a entrada do Museu deveria fazer-se pelo portão localizado a sul do terreno, portão hoje efectivamente utilizado para a entrada no Museu e no jardim envolvente. O programa previa como espaços de acesso público, duas salas de exposições temporárias, um *hall* de acolhimento e uma loja de artigos ligados à música (que não tinha que se localizar obrigatoriamente no espaço do Museu, podendo ser extrapolado até ao jardim). Enquanto espaços de acesso semi-público estavam previstos uma sala polivalente (provavelmente as divisões do piso 1, atendendo às condicionantes destacadas) e uma oficina de restauro e construção de instrumentos, um espaço sem dúvida interessante e que se esperava ser um pólo dinamizador e diferenciador do Museu, através da

⁷⁵ Estudo Prévio de Recuperação da Casa Verdades de Faria, Acta da 1ª Reunião da Comissão Instaladora, 3 de Novembro de 1988, p. 44

⁷⁶ *Idem*, p. 43

recuperação e manutenção de algumas tradições nacionais que eventualmente se perderiam com o tempo (preocupação normalmente sublinhada por Michel Giacometti, membro integrador da Comissão Instaladora). Nos espaços de acesso semi-privados esperava-se a existência de um Centro de Documentação que reunia três serviços diferentes - biblioteca, videoteca e sonoteca – e um espaço de Reserva, que deveria ocupar 600m² e que deveria contar com vitrinas para arrumação de peças e uma pequena câmara de expurgo – se tomarmos em conta que o actual espaço de reserva tem cerca de 20m², percebemos as limitações impostas pelo espaço original da Casa Verdades de Faria... Os espaços de acesso privado previam a existência de quatro gabinetes (um para o Conservador do Museu, outro para reuniões e de apoio a consultores, outro para secretariado e administração do Museu, e outro ainda para trabalhos gráficos e fotografia), uma oficina de montagem de vitrinas e expositores e um alojamento para investigadores, que deveria oferecer dois quartos com casa de banho e uma sala.

Se o espaço do Museu nos parece desde já ideal, mas ambicioso, ainda mais o será um suposto espaço para uma Academia de Música, a ser construída na zona norte do terreno. A Academia previa ter uma afluência de cerca de mil alunos, com uma frequência média individual de 3 horas semanais, e assim os espaços requeridos previam poder responder a esta afluência. Estavam então previstas vinte e uma salas de ensino - dezasseis de ensino individual, com mais de 7 m² cada uma, quatro salas para aulas teóricas, com mais de 25 m² cada uma, e ainda uma sala de 100 m² para dança e ginástica terapêutica, com balneário adjacente. O projecto pedia também a existência de duas salas de ensaio, uma para Coro (100 m²) e outra para Orquestra (150 m²), e múltiplos espaços de apoio: um *hall* de recepção, uma Biblioteca (30 a 40 m²), uma Sonoteca com seis cabines individuais, um estúdio electrónico de 7 m², uma sala de professores com uma pequena sala de estudo (30 a 40 m²), uma sala para os alunos (40 m²), uma oficina de reparação de instrumentos (12 m²), uma sala de assistência médica (7 m²), instalações sanitárias, uma arrecadação para arrumos (15 m²) e outras duas para material didáctico e limpeza (5 m²). Estavam também previstos três gabinetes para a Direcção, um Arquivo e uma Secretaria a que estaria contíguo um pequeno gabinete.

O programa para o espaço da Casa Verdades de Faria e sua envolvente pretendia ainda recuperar a área de 800 m² do jardim, e a construção de pequenas infra-estruturas que deveriam servir as duas instituições que coexistiam no espaço – o Museu da Música Regional Portuguesa e a Academia de Música. Pretendia-se assim construir um Auditório com cerca de 650 m², um Bar-Esplanada no espaço do jardim (para servir também o público que visitava o jardim)⁷⁷, um pequeno Coreto e ainda um Parque de Estacionamento (de preferência coberto) para duas camionetas de turismo e várias viaturas ligeiras, infra-estrutura que se revelava um terrível desafio para os arquitectos, por exigir grande criatividade de forma a não macular o espaço do jardim.

Analisando a proposta do Estudo Prévio de Recuperação da Casa Verdades de Faria, é facilmente perceptível a vontade de criação de algo novo, único e grandioso. A pormenorização de espaços, com áreas já específicas, é reveladora não só da ambição do projecto, mas também da reflexão e programação de que foi objecto e do entusiasmo que certamente despertou nos envolvidos, pois surgia aos seus olhos uma oportunidade de criação de um vasto equipamento inteiramente dedicado à música nacional e à sua preservação e divulgação. O programa de arquitectura definido é, sem dúvida e aos olhos de hoje, muito ambicioso e quase utópico, mas não deixa de ser interessante a ideia da criação de uma entidade cujos diferentes constituintes criam uma dinâmica única, em torno da música, temática que domina o Museu e que, aqui, é também transposta para toda a envolvente, criando uma unidade institucional. Esta ideia continua a fazer todo o sentido nos dias de hoje, apesar das limitações à construção impostas pela legislação de protecção a Imóveis Classificados. Será aqui necessário relembrar, no entanto, que este projecto foi pensado quando ainda o imóvel não beneficiava de nenhum tipo de protecção legal, pois o processo relativo à sua classificação foi só iniciado no ano de 2003, precisamente quando se deram início às obras de recuperação.

O júri do concurso de arquitectura, nomeado a 20 de Setembro de 1988, era constituído por dois funcionários da Câmara Municipal de Cascais, dois membros da Associação dos Arquitectos Portugueses e ainda dois representantes do Instituto

⁷⁷ A ideia de construir um pequeno espaço de restauração no jardim não foi ainda totalmente posta de lado, pois o espaço assim o permite, proporciona e incentiva.

Português do Património Cultural e um da Associação Internacional de Música da Costa do Estoril. A decisão chegou a 13 de Dezembro de 1988, em reunião de júri, e a equipa liderada pelo Arquitecto Nuno Baldaque Villamariz Santos Oliveira foi a escolhida. Em segundo lugar ficou a Arquitecta Maria Cristina Martins Pereira e em terceiro, o Arquitecto Francisco Manuel dos Santos Conceição Silva⁷⁸. Terminado e decidido então o concurso de arquitectura, faltava marcar o início das obras.

Segundo a acta da reunião da Comissão Instaladora do Museu de 13 de Abril de 1989, as obras teriam o seu início durante o ano de 1990, sendo já na altura urgente a intervenção nos telhados, em alguns tectos de frescos e nos muros do jardim. No entanto, a mudança de executivos na Câmara Municipal e os compromissos financeiros exigidos por uma obra desta envergadura, foram ditando o seu arrastamento, apesar de serem urgentes as obras de manutenção da estrutura e a adaptação do edifício para se constituir um Museu. Não se tornando então prioritária no âmbito das obras municipais, só quando o edifício começou a demonstrar sérios problemas de conservação, é que o processo foi acelerado, e treze anos após o início previsto das obras, os trabalhos foram iniciados, durante o ano de 2003 – passados já vinte anos sobre a assinatura do termo de entrega e da definição da casa enquanto Museu.

O projecto final de reabilitação e adaptação do edifício foi entregue aos arquitectos Teresa Duarte e Carlos Bessa da Câmara Municipal de Cascais, tendo sido enviado ao IPPAR juntamente com a proposta de classificação da Casa, em 2003. Apesar das obras se terem iniciado nesse ano, no ano seguinte, 2004 o espaço seria decretado em Vias de Classificação, decisão que trazia novas condicionantes, e não deixa aqui de ser interessante analisar as sugestões ao projecto do então Instituto Português do Património Architectónico. No referente à solução do elevador, instalado no espaço de uma anterior área de serviço, sugerem uma revisão do projecto para que não fosse notado o volume da estrutura na cobertura, previsto ser transformado numa janela de trapeira (como se efectivou), apesar do IPPAR não achar ser a “*solução mais idónea*”⁷⁹. Outra recomendação prende-se com a manutenção da escada em caracol

⁷⁸ Informações retiradas dos documentos disponíveis no Arquivo Técnico do Urbanismo da Câmara Municipal de Cascais, Caixa nº 1479.

⁷⁹ Informação nº434/DRL-DS/2004, de 26 de Março de 2004, enviada do IPPAR à Câmara Municipal de Cascais (Vereação da Cultura), ponto 6, alínea c), folha 7.

que estava localizada no centro da copa, fazendo a ligação entre o quarto dos criados no piso 0 e a zona da cozinha no primeiro piso. A Câmara Municipal de Cascais e os arquitectos responsáveis acabariam por não acicatar esta sugestão, transpondo a escada, no entanto, para o Centro de Documentação, fazendo a ligação entre o piso 0 e o piso inferior, onde foram instalados os arquivos. Ainda assim, é muito interessante atentar na opinião expressa pelo IPPAR, que destaca e valoriza a obra de Raul Lino:

“A ocorrência daquela escada, em caprichoso desenho em forma de rim, no mais insuspeito dos lugares – precisamente na transição da zona social para a zona de serviço -, num gesto de espontaneidade e de desobediência às convenções, é marca profunda do modo operativo de Raul Lino.

Efectivamente, o sentido de habitar em Raul Lino passa por uma plêiade de soluções que encerram mundos dentro de mundos: casa dos senhores e dos criados; dos adultos e das crianças; dos homens e das mulheres; do privado e do social; do convencional e do insólitos, etc... (...)⁸⁰.

Este testemunho releva, uma vez mais, a importância da Casa Verdades de Faria enquanto obra de arquitectura única e de elevado valor artístico e histórico, e apesar das alterações não terem sido efectivadas como o sugerido pela entidade competente, não comprometeram, segundo a nossa opinião, o espírito habitacional da casa.

Nas obras iniciadas em 2003, o imperativo era a consolidação da estrutura, que começava já a ceder devido à acentuada inclinação do terreno; modernizar a casa, no tocante à canalização e ao sistema eléctrico; e restaurá-la profundamente, restituindo-lhe o esplendor original. Não alterando assim o seu exterior, as modificações no interior da casa também não foram excessivamente transformadoras, e o projecto conseguiu manter o ambiente e os espaços de uma casa de habitação senhorial, não se perdendo assim o importante cunho de intervenção de Raul Lino, enquanto criador de espaços de habitar. Ao ser repensado o recheio da casa (mobiliário funcional e museográfico), é notória também a vontade deliberada de preservar os elementos decorativos da Casa, impedindo sempre que ficassem cobertos por alguma vitrina ou painel. Neste processo de transformação, será ainda interessante pensar a intervenção

⁸⁰ *Idem*, ponto 6, alíneas e) e f), folha 7.

relacionando os espaços e as suas funções anteriores, com as que lhes foram atribuídas após o processo de adaptação, funções na sua maioria quase óbvias devido às dimensões e localizações dos espaços, mas outras revelando soluções bastante interessantes.

Revisitando então cada piso, encontramos no piso 0 a Capela quase intocada, à excepção da colocação de uma porta em vidro fosco no acesso à Sacristia. A Capela está prevista enquanto espaço de memória da Casa, recuperada através de aparelhos com *écrans* tácteis com conteúdos referentes ao Monte Estoril, a Jorge O'Neill, Raul Lino e ao casal Mantero Belard, que ainda não estão, contudo, disponíveis. A Sacristia, prevista enquanto espaço de loja, nunca foi concretizada, servindo como espaço de arrumação. O claustro, limpo das trepadeiras que o envolviam, mantém a mesma funcionalidade aquando do período enquanto casa de habitação – espaço de contemplação. O vestíbulo é hoje o espaço de recepção do Museu, e os quartos dos empregados foram transformados num Centro de Documentação, onde foi criada uma *mezzanine* para albergar mais estantes com livros. Esta divisão ganhou ainda um acesso ao piso inferior, através de uma escada em caracol (que curiosamente, e como acima já foi referido, recuperou o corrimão de ferro existente na antiga escada de serviço entre o piso 0 e 1) tendo-se transformado a casa dos caseiros do piso -1, num Arquivo. Também a partir do Centro de Documentação se tem acesso ao espaço de arrumação intermédio, espaço hoje transformado numa pequena Reserva Museológica. O espaço da antiga garagem, no lado norte do edifício, foi transformado num gabinete e numa casa de banho e ganhou ligação ao lado sul do edifício através do derrube da parede e da criação de um corredor que ladeia a escadaria principal – neste local, houve o cuidado de preservar o painel de azulejo que preenchia a parede, tendo sido retirado e voltado a colocar, desta vez numa só parede rectilínea. No local da escada de serviço, localizada na garagem, que dava acesso às zonas de serviço do primeiro e do segundo andar, está hoje instalado o elevador – solução bastante interessante, funcional e, acima de tudo, pouco invasiva.

No primeiro piso, as alterações foram menos notórias, e resumem-se sobretudo à criação de uma casa de banho num espaço junto à porta de acesso à rua, aproveitando o espaço de uma antiga arrecadação, e à remodelação da cozinha,

criando um pequeno espaço que deveria servir enquanto cafetaria, mas que a excessiva proximidade do espólio museológico ditou o seu funcionamento apenas ocasional, aquando da realização de eventos específicos. Neste piso, a Sala de Jantar foi revestida com painéis de *mdf* de forma a poder acolher Exposições Temporárias, que por vezes se alastram também para a antiga copa, que recuperou espaço livre com a destruição das divisões da copa e da escada em caracol que dava acesso à divisão no piso intermédio. A Sala e a Saleta formam hoje o Salão do Museu, local de espectáculos, concertos, conferências e outros eventos que reúnam um grande número de pessoas, aproveitando o nível relativamente mais elevado da Saleta, hoje também conhecida enquanto Sala do Piano (pois alberga dois pianos, um deles de Fernando Lopes Graça), para a transformar em palco. A lareira da Saleta e do Salão foram ambas desactivadas, mantendo no entanto a sua decoração.

No segundo piso, a zona dos quartos foi transformada na área de Exposição Permanente, organizada segundo a tipologia dos instrumentos (critérios organológicos). Assim, e mantendo-se a entrada curva no topo das escadas, mas fechando-se o acesso à casa-de-banho, o visitante acede primeiro à Sala dos Cordofones (instrumentos cuja produção de som é feita a partir da vibração das cordas esticadas). A Casa de Banho é hoje a segunda Sala dos Cordofones, mantendo a sua ligação às duas salas contíguas (uma de cada lado). No outro quarto estão expostos os instrumentos Aerofones (instrumentos cujo elemento vibratório é o ar) e os *écrans* tácteis com os conteúdos do trabalho de campo de Michel Giacometti. A divisão seguinte, que o casal Mantero Belard uniu destruindo parte da parede que a separava, acolhe os instrumentos da família dos Membranofones (instrumentos feitos com uma membrana retesada, cuja vibração dá origem à produção de som) e os instrumentos da família dos Idiofones (som produzido pela vibração do próprio corpo do instrumento) e de origem estrangeira. A pequena antecâmara, localizada entre o quarto e o corredor, contém uma pequena vitrina com instrumentos brinquedo. Será aqui importante referir que houve algum cuidado em não encostar as vitrinas à parede, permitindo a fruição dos azulejos que revestem as paredes, fruição apenas prejudicada pela baixa iluminação destas salas⁸¹. Nestas divisões as janelas foram também totalmente

⁸¹ Esta vontade de respeitar o Património da Casa é confirmada pela *Introdução – Linhas de força do*

cobertas com estores quebra-luz, pelo que foi anulado qualquer vislumbre ou ligação ao exterior, já que também não é possível (salvo autorização especial) aceder-se à pequena varanda existente na fachada sul. A pequena casa de banho, existente junto ao corredor, foi ampliada aproveitando o espaço da divisão que lhe sucedia. As divisões fundeiras do corredor deram origem a um gabinete, primeiramente pensado enquanto Arquivo Sonoro, mas depois utilizado como gabinete de trabalho. O espaço que sobrou da divisão sacrificada pela ampliação da casa de banho foi transformado também num pequeno gabinete de trabalho.

Na torre, os dois pisos existentes albergam dois gabinetes de trabalho, um deles, atravessado pela escada em caracol, é delimitado através de paredes e portas de vidro fosco. O terraço, por sua vez, manteve o seu acesso, continuando a revelar-se um local de vista privilegiada sobre a localidade do Monte Estoril e as localidades circundantes.

Neste processo de reabilitação do edifício e adaptação às suas funções museológicas houve, evidentemente, uma potenciação dos espaços da casa, tentando ultrapassar os limites incontornáveis de uma casa de habitação. Esta potenciação privilegiou sobretudo o desenvolvimento em altura dos espaços através do aproveitamento dos elevados pés direitos de algumas divisões, contornando assim qualquer alteração mais definitiva dos espaços. Na realidade, estas soluções não parecem querer ser definitivas, uma vez que permitem facilmente a realização de modificações no espaço, na eventualidade de algum dia se revelarem necessárias (critério de reversibilidade). Assim, é manifesto o imperativo de não alterar os espaços originais, que se deverá ter sobreposto às vontades de criação de novas divisões e áreas, que provavelmente serviriam mais eficientemente as necessidades de uma instituição museológica, mas que provavelmente poriam em causa a traça original da casa. A remodelação privilegiou então a obra do arquitecto Raul Lino, e revisitando cada piso, é claro e sensorial o ambiente de casa de habitação, e sentimo-nos tal e qual convidados da família que ali habita.

As ampliações pensadas, algumas até já projectadas, prevêm aproveitar o

Museu da Música Portuguesa (1998-2004, p.1), que afirma que “houve a preocupação no projecto de instalação do Museu, 1ª fase, de respeitar a linguagem do edifício, promover o seu diálogo com os espaços expositivos (...)”.

subterrâneo do espaço do museu, proporcionado pelo espaço criado pela inclinação do terreno, não pretendendo assim, e mais uma vez, qualquer alteração visível e transformadora do edifício da Torre de São Patrício/Casa Verdades de Faria, devido também às condicionantes apresentadas por um edifício classificado.

O jardim, como parte integrante da obra, foi e será também intervencionado, segundo o projectado pela Câmara Municipal de Cascais. Até à data, só houve intervenção clara na zona de jardim arquitectado, intervenção que se traduziu na plantação de espécies definidas nos canteiros existentes, criando zonas específicas, como o pequeno jardim de ervas aromáticas, ou a pérgola. Na zona da mata, a intervenção limita-se, para já, à limpeza dos trilhos existentes e à identificação de algumas espécies de árvores⁸². No entanto, está pensada a beneficiação do espaço com a recuperação mais efectiva dos trilhos, e a criação de um circuito de manutenção (com pequenos aparelhos de ginástica). Está também pensado, em projecto, o aproveitamento do jardim através da construção de uma cafetaria no jardim, com esplanada, potenciando assim a utilização do espaço.

Enquanto projecto em desenvolvimento, percebe-se a tentativa do Município de Cascais de potenciar o património deixado pelo casal Mantero Belard, cumprindo as suas determinações de criação de um Museu e Jardim Público, acessível à fruição por qualquer cidadão que assim o deseje. A apreensão e interpretação da casa, enquanto património cultural, tem sido no entanto, secundarizada.

⁸² As placas de identificação das árvores foram colocadas a pedido do Serviço Educativo do Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria em 2009.

2. COMUNICAÇÃO E INTERPRETAÇÃO DO PATRIMÓNIO IMÓVEL E DO PATRIMÓNIO INTEGRADO DA CASA VERDADES DE FARIA NO ACTUAL CONTEXTO MUSEOLÓGICO

2.1. O Museu da Música Portuguesa – criação e perfil museológico

A doação em testamento da Casa Verdades de Faria ao Município de Cascais, em 1974, revelou-se um desafio aos dirigentes da Câmara Municipal. Enrique Mantero havia doado uma casa de grande valor histórico e artístico para que fosse uma casa-museu, valorizando precisamente esse seu valor habitacional, desenvolvido e criado por um dos grandes arquitectos do século XX, Raul Lino, falecido precisamente no mesmo ano que Mantero Belard. Mas a casa foi doada com pouco recheio, e as peças de mobiliário que permaneceram na casa eram incipientes e pouco marcantes para uma recriação museográfica de casa-museu – a casa poderia “sobreviver” enquanto espaço visitável, baseando a sua força no valor artístico da casa – uma obra de Raul Lino, com algumas das principais características da sua obra, com um carácter fortemente decorativo e historicamente importante nos pormenores da cantaria, na colecção azulejar e nas pinturas murais. No entanto, um tal espaço vazio torna-se também apetecível para criar uma dinâmica cultural e proporcionar um novo ciclo de existência a um espaço estático. Sem vontade de recriar uma nova casa-museu, tipologia de museu já existente no concelho, no então já aberto Museu-Biblioteca Condes de Castro Guimarães, onde também a figura Jorge O’Neill marcava presença memorial, o espaço da Casa Verdades de Faria apresentava-se como um perfeito receptor de uma colecção que permitisse a sua transformação num museu.

A 26 de Fevereiro de 1982, a Câmara Municipal de Cascais assinava o Termo de Entrega da Casa Verdades de Faria, abrindo o seu espaço enquanto Casa-Museu Verdades de Faria⁸³, tal como aparecia designado no testamento de Enrique Mantero Belard, mas sabendo à partida qual o futuro daquele espaço – um museu tematicamente ligado à música. Ora, um ano antes, a oportunidade de adquirir a

⁸³ Imagens 17 e 18, em anexo (AN. X).

representativa colecção de instrumentos musicais portugueses⁸⁴ do etno-musicólogo corso, Michel Giacometti, tinha criado uma conjuntura ideal para se criar um museu único, dedicado exclusivamente à música tradicional, que se constituía como uma oportunidade imperdível para transformar o concelho num pólo dinamizador da música portuguesa, projecto aliciante e de grandes potencialidades económicas e turísticas para Cascais. Michel Giacometti era, já na altura, uma figura fulcral no âmbito do estudo e conhecimento da música portuguesa, depois de trinta anos de trabalho no terreno, a viajar por todo o país, recolhendo e registando as expressões musicais mais genuínas do povo português, assim como os registos da sua literatura oral e medicina tradicional. O seu trabalho era já reconhecido amplamente, através do programa da RTP “Povo que Canta” (emitido entre 1970 e 1973) e através da edição dos discos da Antologia da Música Regional Portuguesa, em parceria com Fernando Lopes Graça. A centralização de uma parte do seu trabalho no concelho de Cascais, aonde residia, afigurou-se como uma nova oportunidade para o concelho se destacar no panorama cultural e musical do país, potenciando os conteúdos oferecidos pela colecção de instrumentos musicais.

Aquando do termo de entrega, a ideia da criação de um museu dedicado à música já começava a ganhar consistência, percebendo-se a necessidade de se criar uma Comissão Instaladora que garantisse um consistente programa museológico para o espaço da Casa Verdades de Faria e respectivo Jardim, uma equipa multidisciplinar que permitisse reunir os interesses da Câmara e as maiores ambições e capacidades de um espaço museológico dedicado à Música. Seria necessário esperar cerca de cinco anos para que fosse oficialmente e formalmente criada a Comissão Instaladora, a 12 de Agosto de 1987, inicialmente constituída por Michel Giacometti (o coleccionador), José Fonseca (da Câmara Municipal de Cascais), Nuno Silva Fernandes (do então Instituto Português do Património Cultural) e Domingos Morais (do Museu Nacional de Etnologia). Mais tarde, a Câmara Municipal contrataria a Dra. Conceição Correia como responsável pelo futuro Museu da Música Portuguesa, passando também a integrar a Comissão Instaladora.

⁸⁴ A aquisição da colecção de instrumentos de Michel Giacometti foi aprovada pela Reunião de Câmara de 1 de Março de 1981 (Acta da Reunião de Câmara).

Esta Comissão foi criada com o intuito de estruturar a instituição museológica em todas as suas dimensões, definindo os seus estatutos, quadro de pessoal e regulamento interno. Durante a sua existência, a Comissão Instaladora tinha também como objectivo a incorporação de novos objectos na colecção do Museu, procurando novas oportunidades de aquisição e tentando reunir alguma coerência na colecção, assim como um planeamento e levantamento de espaços, ainda primário, de forma a constituir-se enquanto ponto de partida para o projecto de arquitectura, que se verificou complexo e ambicioso conforme a descrição já realizada no presente trabalho⁸⁵.

O Museu Regional da Música Portuguesa era inaugurado finalmente no ano de 1988, sem ainda poder apresentar e desenvolver as suas imensas potencialidades. A exposição era confinada ao espaço do Salão e da Sala de Jantar, e as restantes divisões eram utilizadas enquanto gabinetes e reservas. Enquanto detentores da importante colecção de instrumentos musicais de Michel Giacometti, a oportunidade de adquirir a sua biblioteca pessoal em 1989 revelou-se uma enorme mais-valia para o Museu e para a consistência da sua colecção, reforçando uma vertente já prevista para o Museu no Estudo Prévio de Recuperação da Casa Verdades de Faria (1988), mas ainda sem acervo que permitisse a sua constituição – conhecia-se assim o início de um Centro de Documentação especializado em Etnografia e Música.

A Comissão Instaladora seria extinta no início dos anos noventa, com a intenção de criar, em sua substituição, uma Assessoria Técnica, que nunca chegou a ser constituída. No entanto, o Museu continuou a funcionar, com exposições temporárias e actividades educativas, dentro das limitações de um espaço a necessitar urgentemente de manutenção e de ser adaptado às suas funções museológicas.

Uma das necessidades primeiramente levantadas pela Comissão Instaladora foi a necessidade de divulgar convenientemente o Museu junto da população portuguesa e estrangeira, realçando o carácter único da instituição e da temática desenvolvida, com as suas devidas especificidades nacionais. Para poder levar o Museu da Música Regional Portuguesa até junto da população, a equipa desenvolveu uma exposição itinerante sobre a figura de Michel Giacometti e sobre o seu trabalho em Portugal no

⁸⁵ Vide Capítulo 1, ponto 1.6.

âmbito da Etno-Musicologia. Esta exposição, composta por painéis informativos, com fotografias, e alguns dos instrumentos da colecção do Museu, esteve em itinerância por Portugal entre 1989 e 1992. O Museu preparou igualmente outras duas exposições para itinerância internacional: “Michel Giacometti, Guardador de Vozes” e “Para uma Memória de Michel Giacometti”. A primeira esteve em Macau durante Junho e Julho de 1997, viajando depois para a Córsega, ilha-natal de Michel Giacometti, onde esteve patente na cidade de Corte entre Maio e Outubro de 1998. A segunda exposição esteve também na Córsega, desta vez na cidade de Ajaccio, entre Maio e Junho de 1998. A acompanhar a exposição a alguns dos seus locais, seguiu um grupo de música tradicional portuguesa, os Realejo, cujas actuações se revelaram essenciais para poder demonstrar o impacto que os trabalhos de Giacometti tiveram na música contemporânea nacional, ao tocarem e ao fazerem novos arranjos nas músicas originalmente recolhidas pelo etno-musicólogo durante os seus quase trinta anos de trabalho em Portugal.

Michel Giacometti, enquanto etnólogo, precisou da colaboração de um músico para poder analisar qualitativamente as músicas recolhidas de forma a poder editá-las e, conseqüentemente, divulgá-las em disco, nos circuitos comerciais. Para isso, contou então com a colaboração de Fernando Lopes Graça, um dos maiores compositores e maestros portugueses do século XX, seguidor da escola de Bela Bártok, tomando como forte inspiração para a música erudita as raízes da música tradicional nacional. Giacometti e Lopes Graça trabalharam juntos ao longo de muitos anos, e editaram inúmeros discos. Neste seguimento, ainda em vida, Fernando Lopes Graça decidiu legar, em testamento, todo o seu espólio ao Museu que desenvolvia a temática a que tinha dedicado grande parte da sua vida, e aonde estava depositada a colecção de instrumentos e a biblioteca do seu companheiro de trabalho, Michel Giacometti. Após a sua morte, em 1994, a Câmara aceitava oficialmente em 1995 as disposições do testamento do maestro português – da colecção legada constavam objectos pessoais, mobiliário, pintura, instrumentos, correspondência, partituras, e outros documentos que ainda hoje atraem muitos investigadores ao Museu. Com a integração do espólio de Fernando Lopes Graça, que acrescentava alguma erudição à colecção do Museu, o

epíteto “Regional” desapareceu da denominação do Museu, passando a chamar-se somente Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria.

A integração do espólio de Lopes Graça dominou grande parte da investigação do Museu enquanto se aguardavam as tão antecipadas obras de remodelação do espaço da Casa Verdades de Faria, cujo concurso tinha dado início em 1988(!). Em 2003, o Museu da Música Portuguesa encerrava finalmente para obras, e o funcionamento administrativo era transferido para a Casa do Cruzeiro, no Estoril, onde os trabalhos continuaram a ter como principal objectivo o estudo e inventário/catalogação da colecção e a definição mais concreta do futuro do Museu da Música Portuguesa (elaboração do Programa Museológico). Para fazer face ao longo período de encerramento, foi desenvolvida uma exposição com parte do acervo do Museu, complementada por elementos audiovisuais, que focava sobretudo o trabalho de recolha executado por Michel Giacometti. A exposição, intitulada “Tocadores, homem, terra, música e cordas”, esteve patente no Centro Cultural de Cascais durante o ano de 2004 e contou com um catálogo fundamental para a sistematização do trabalho do etno-musicólogo em Portugal, ainda hoje disponível para compra no MMP-CVF.

A 27 de Outubro de 2005, o Museu da Música Portuguesa abria finalmente as portas de uma renovada Casa Verdades de Faria, com um projecto bem mais modesto do que os sonhos iniciais tinham permitido imaginar, sobretudo se recordarmos os projectos de 1988! No entanto, as expectativas para o espaço e seu impacto não eram menores, como apresentava o documento com as linhas de força do Museu da Música Portuguesa:

“A reabertura da Casa Verdades de Faria ao público depois das grandes obras de recuperação e a instalação do Museu da Música Portuguesa é um facto histórico, importante para a vida cultural do concelho, que ganhará um espaço de cultura e de lazer, com a qualidade estética, arquitectónica e patrimonial, como a Casa Verdades de Faria (...).

*O Monte Estoril, em particular, ficará com um Centro, pólo de cultura e fruição e lazer, que qualificará a zona em termos culturais, urbanísticos, ambientais e turísticos*⁸⁶.

Deste modo, com um Centro de Documentação bem constituído, e com uma exposição permanente (em opção museográfica de Reserva Visitável) constituída pelos instrumentos musicais da colecção, o Museu da Música Portuguesa inaugurou um novo ciclo, começando a construir mais firmemente o seu nome na comunidade. Entre os especialistas, o Centro de Documentação do Museu da Música Portuguesa é hoje uma instituição de referência, não só pelo acesso a alguns documentos de Michel Giacometti, mas sobretudo pelo espólio de Fernando Lopes Graça, que desde as suas partituras às cartas recebidas, apresentam um inevitável potencial de investigação. Em 2008 o Maestro Álvaro Cassuto depositava também a sua biblioteca pessoal no Centro de Documentação do Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria, constituindo um acrescento importantíssimo para a afirmação de um Centro de Documentação da especialidade. No ano de 2011 o Centro de Documentação recebeu também um valioso depósito, por noventa e nove anos, do espólio documental do Sindicato dos Músicos de Portugal. Esta centralização de diferentes e importantes acervos no Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria, exige uma reflexão estruturada por parte da comunidade museal em Portugal, sobretudo quando o Museu da Música, de tutela estatal (Instituto dos Museus e da Conservação) de ambições nacionais, não se tem conseguido afirmar convenientemente no panorama musical português, sendo recorrentemente preterido como instituição acolhedora de importantes acervos para a investigação e para a história da música em Portugal. Não sugerimos aqui, obviamente, uma anulação de instituições, mas a constituição mais clara de objectivos e competências de cada uma, privilegiando o estabelecimento de parcerias entre os museus que se debruçam sobre a temática da música. Neste sentido, é também urgente uma aposta mais consistente por parte do Estado no Museu da Música, confinado durante demasiados anos ao espaço cedido pelo Metropolitano de Lisboa.

A estruturação conceptual final do Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria chegaria no ano de 2009, quando a candidatura à credenciação pela

⁸⁶ Programa do Museu da Música Portuguesa, Introdução – Linhas de força do Museu da Música Portuguesa, 1998-2004, p.1.

Rede Portuguesa de Museus começa a ser desenvolvida (integração entretanto aprovada e formalizada em Maio de 2011). Durante as obras de remodelação da Casa Verdades de Faria tinha sido delineado um programa museológico, que incluía também a definição da Missão e dos Objectivos do MMP-CVF, mas cuja organização se revelava algo incompleta. A exigência relativa ao processo de credenciação do Museu, obrigava à existência de certos documentos basilares⁸⁷ que foram então desenvolvidos, atendendo aos documentos já existentes, reformulando-os e complementando as ideias expressas, até serem estruturadas no Regulamento Interno do Museu da Música Portuguesa, documento programaticamente estruturante da instituição.

O actual Regulamento Interno do Museu, aprovado em Reunião de Câmara a 25 de Janeiro de 2010, apresenta oficialmente⁸⁸ a Vocação do Museu: *“O MMP, pela especificidade dos seus espólios e pela história da sua constituição, vê vocacionada a sua missão e objecto na preservação, conservação, estudo e divulgação do património musical português”*⁸⁹. Realçando então a especificidade temática da instituição museológica (património musical português), a vocação do museu parece ignorar o restante património que constitui o Museu, que parece contudo ser recuperado pela missão e pelos objectivos, ainda que subtilmente, como veremos adiante. O MMP define assim a sua missão em oito alíneas específicas:

“1. apoiar a política cultural do Município no que concerne à divulgação e promoção do património musical português;

2. estudar, salvaguardar, valorizar e divulgar o património cultural à sua guarda, promovendo, de forma sistemática, a investigação e o debate científico sobre matéria pertinentes;

3. tornar públicos os resultados dessa investigação e debate, quer sob a forma de edições próprias quer pela participação em publicações conjuntas, tanto ao nível da investigação científica como da divulgação e publicitação;

⁸⁷ Um Museu que se candidate à credenciação pela Rede Portuguesa de Museus precisa de apresentar o Regulamento Interno (onde são definidas a Vocação, e Missão e os Objectivos), as Normas de Conservação Preventiva e ainda o documento que define a Política de Incorporações (normas definidas pelo Diploma Legal da credenciação de museus: Despacho Normativo n.º 3/2006, de 25 de Janeiro).

⁸⁸ No *website* do Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria, a Vocação e a Missão da instituição são apresentadas de forma mais resumida.

⁸⁹ Regulamento Interno, artigo 3º, p.2

4. *apoiar e colaborar com instituições culturais afins, nomeadamente museus locais públicos ou privados instalados na área do Município, parceiros da Rede Portuguesa de Museus ou outros museus e institutos culturais nacionais e estrangeiros;*
5. *apoiar e colaborar com os institutos do Estado que superintendem o património musical português;*
6. *apoiar e colaborar com os estabelecimentos de todos os níveis de ensino, nomeadamente os da área do Município;*
7. *suscitar o mais amplo debate e reflexão sobre o património musical português, contribuindo para um maior conhecimento deste património;*
8. *constituir-se como um centro de recursos para o estudo e valorização do património musical português e da história local.*⁹⁰.

A Missão permite então destacar as funções museológicas aplicadas ao património cultural (ponto 2), abrangendo assim um âmbito mais alargado do que a especificidade da Música que domina a Vocação do Museu. De entre as alíneas definidas na Missão, podemos também destacar a aposta em parcerias institucionais com outros museus, institutos públicos e estabelecimentos de ensino (pontos 4, 5 e 6), e ainda uma clara intenção de proporcionar a investigação e a divulgação do património cultural pertencente ao Museu (ponto 1, 3, 7 e 8), sublinhando no entanto a especificidade do património musical português, sobre o qual pretendem fomentar um *mais amplo debate e reflexão*. Destaque ainda para a contemplação da *história local* como objecto de estudo e valorização (ponto 8), afirmando assim a receptividade institucional para que o MMP-CVF se torne também um espaço de memória da casa, da sua época de construção, da localidade do Monte Estoril e do próprio concelho de Cascais.

Todos os aspectos referidos na Missão do Museu são depois discriminados nos Objectivos do MMP, objectivos de âmbito mais prático que pretendem tornar o Museu num *“espaço mais dinâmico, aberto à discussão e promoção da “música portuguesa” e uma referência cultural para o grande público”*, como afirma a pequena introdução que antecede a sua definição. Mais uma vez, o enfoque é colocado na especificidade temática da colecção ligada à música portuguesa, e é fundamental a declaração

⁹⁰ Idem, artigo 4º, pp.2 e 3.

expressa de uma vontade institucional de se destacar enquanto referência cultural, e de se afirmar num quadro museológico nacional que se apresenta hoje de bastante qualidade. As especificidades do MMP-CVF podem ser precisamente a razão pelas quais se pode transformar numa referência – não só pela sua temática única no panorama da museologia nacional (música portuguesa), como também pela especificidade do espaço onde está sediado que, como património também integrante do Museu, se for eficientemente trabalhado como tal, poderá tornar o MMP-CVF num exemplo de boas-práticas no âmbito da Interpretação em espaço museológico.

Para conseguir atingir tal estatuto, o MMP-CVF aposta assim nos seguintes objectivos:

- “1. identificar e inventariar, preservar, estudar, e divulgar as colecções à guarda do Museu;*
- 2. ampliar as colecções do Museu de acordo com a política de incorporações definida e o programa museológico em implementação, protegendo especialmente bens em risco;*
- 3. interpretar e tornar as colecções acessíveis aos investigadores e aos públicos, nomeadamente através de exposições, publicações, empréstimo entre instituições, etc.;*
- 4. preparar os procedimentos administrativos com vista ao estabelecimento de parcerias com instituições municipais, nacionais e internacionais que visem idênticos objectivos;*
- 5. diversificar os públicos e fomentar o seu acesso ao Museu, desenvolvendo uma programação cultural regular com visitas guiadas, actividades educativas, concertos, colóquios, conferência e cursos, onde se promova a discussão e apresentação de temáticas próprias;*
- 6. promover anualmente o Prémio Lopes-Graça de Composição, como incentivo à criação musical em Portugal;*
- 7. incentivar a investigação através do estabelecimento de protocolos de cooperação com Universidades e Centros de Investigação;*
- 8. elaborar informações e pareceres relacionados com o património móvel do Município ou de outras instituições, quando solicitado;*

9. apoiar a formação e consolidação de núcleos museológicos públicos e privados na área do Município, ajudando a promover e difundir as boas práticas em museologia e preservação patrimonial;⁹¹.

De entre o elenco de objectivos definidos, e porque a sua maioria repete a essência dos pontos definidos na Missão, será importante destacar os pontos 3, 5, 7 e 9. O ponto 3 porque se enquadra no âmbito do presente trabalho (Interpretação), e legitima oficialmente a sua realização, apesar da sua aplicação prática prevista (*“exposições, publicações, empréstimo entre instituições”*) não prever um plano de Interpretação integrado na museografia e no espaço do Museu – ainda assim, sendo um objectivo definido no Regulamento Interno do Museu, e um objectivo que não está a ser cumprido na sua plena acepção, o presente trabalho vem precisamente colmatar uma necessidade premente da instituição e do seu público, que será sempre receptivo a um maior nível de informação. O ponto 5 enquadra-se no seguimento do cumprimento deste último objectivo, uma vez que a aposta e o desenvolvimento de uma nova temática que não exclusivamente a música, acabará, obviamente, por cativar novos públicos. Estruturado e posto em prática o Plano de Interpretação, o Museu tornar-se-á um exemplo de *“boas práticas em museologia e preservação patrimonial”*, como é pretendido no ponto 9, e que vem sendo cumprido dentro das respectivas limitações. O objectivo descrito no ponto 7, que tem já vindo a ser desenvolvido pela instituição no âmbito da música (os protocolos estabelecidos serão mais à frente referidos), torna-se aqui importante relevar pela igual potencialidade que oferece a temática da Arquitectura de Veraneio ou a Arquitectura de Raul Lino, temas fundamentais no estudo da história do concelho de Cascais e do século XX, que se poderão facilmente cruzar com os interesses de diversas universidades e centros de investigação (no âmbito da História, História da Arte, Turismo e Animação Cultural, etc.). Os objectivos definidos acabam também por ser fundamentais para se poder perceber as áreas principais da estrutura orgânica definidas pelo Museu - Gestão de Colecções, Centro de Documentação e Divulgação, Conservação Preventiva, Serviço de Educação, Serviço Administrativo, Portaria e Vigilância⁹² - que encontram paralelo com as funções museológicas instituídas pela Lei-Quadro dos Museus Portugueses (Lei

⁹¹ Idem, artigo 5º, pp 3 e 4

⁹² Idem, artigo 8º

nº97/2004, artigo 7º), comuns a quase todas as instituições museológicas: Estudo e Investigação, Incorporação, Inventário e Documentação, Conservação, Segurança, Interpretação e Exposição e Educação. Os objectivos ajudam igualmente a distribuir as responsabilidades por entre os funcionários do Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria, cujo quadro de pessoal se apresenta actualmente muito lacunar, com apenas quatro funcionárias do quadro de pessoal do Museu (uma Responsável Científica e Técnica, uma Técnica Superior, uma Assistente Técnica na Acção Educativa e uma Assistente Técnica no Centro de Documentação). A instituição tem-se então apoiado nas alternativas apresentadas pelos contratos temporários do Centro de Emprego, existindo actualmente duas funcionárias com esta tipologia de contratação, que asseguram o trabalho administrativo, a recepção aos visitantes e algumas das visitas. O Museu conta igualmente com a colaboração de três voluntárias que, durante algumas horas por semana, trabalham no Museu – uma está dedicada à tradução dos textos de sala e outros textos a serem utilizados; outra realiza alguns trabalhos de Conservação Preventiva; e a terceira apoia algumas actividades de Acção Educativa. Habitualmente, a figura do Director existente em outras instituições museológicas é, em contexto municipal, equiparado ao Responsável Científico e Técnico, nomeado pela Câmara Municipal – actualmente, e devido à situação financeira do Município, o Responsável do MMP-CVF conta com uma nomeação interina, situação que só será invertida com as condições estruturais e financeiras para uma nova nomeação.

Apesar de todos os obstáculos financeiros que nos últimos anos têm ameaçado as instituições públicas, continua a existir uma preocupação e uma vontade que versam um constante aperfeiçoamento do Museu e da sua programação, vontade que se revela para além do quadro da instituição e que reflecte em muito a atenção política de que têm sido alvo os Museus Municipais de Cascais nos últimos anos. Tem existido uma aposta clara do município nos seus equipamentos culturais, dotando-os dos meios necessários para transformar o concelho numa região de referência da museologia nacional – esta aposta na cultura seria motivo de reconhecimento pela Sociedade Portuguesa de Autores que, em 2010, premiou o Concelho de Cascais na categoria de Melhor Programação Autárquica Cultural. Esta aposta pode ainda ser verificada pela existência de uma Divisão Municipal dedicada exclusivamente aos Museus (DMUS),

integrante do Departamento da Cultura da Câmara Municipal (DEC). Este Departamento reserva, na sua dotação orçamental, um programa específico dedicado aos Museus e Centros Interpretativos (“Rede Municipal de Museus e Centros Interpretativos”), instituições existentes em elevado número do concelho. Actualmente, Cascais conta com 9 Museus e Centros Interpretativos abertos e em pleno funcionamento: o Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria, o Museu-Biblioteca Condes de Castro Guimarães, o Museu do Mar Rei D. Carlos, a Casa das Histórias Paula Rego⁹³, a Casa de Santa Maria, o Farol-Museu de Santa Marta, o Centro Interpretativo do Forte de São Jorge de Oitavos, o Espaço Memória dos Exílios e o Centro Interpretativo do Museu de Armação de Tipo Americano. Em projecto, alguns já em progresso, estão também a Casa Reynaldo dos Santos e Irene Quilhó dos Santos, o Museu da Vinha e do Vinho de Carcavelos e o Museu da História de Cascais.

No âmbito do Plano de Actividades do MMP-CVF (um dos seus instrumentos de gestão⁹⁴), tem-se denotado uma preocupação constante com o conhecimento do acervo, materializada sobretudo no inventário e no apoio a projectos de investigação. Neste momento, o Museu tem estabelecidos protocolos de investigação com três institutos ou centros de investigação, todos da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa: o Instituto de Estudos de Literatura Tradicional (IELT), o Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança (INET) e o Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM).

Ainda assim, a informação ao público que visita ou pensa visitar o Museu tem sido uma preocupação menos prioritária – a construção do *website* do Museu e a construção dos conteúdos para serem divulgados revelou-se sem dúvida um avanço importante, e o desenvolvimento de folhas de sala contribuiu também para proporcionar uma maior nível de informação ao visitante. Mas estas iniciativas não estão integradas num plano consistente de actuação, um Plano Estratégico de Interpretação (e Comunicação), que poderia encontrar na Exposição a sua melhor forma de aplicação.

⁹³ A Casa das Histórias Paula Rego beneficia de outras fontes de financiamento, nomeadamente a Fundação Paula Rego.

⁹⁴ *Idem*, artigo 6º

Actualmente, é inequívoca a importância do Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria para um público dedicado ao estudo da música, mas torna-se mais difícil perceber o seu impacto na população local. Cascais é um concelho com inúmeros museus, mas a sua maioria encontra-se concentrada numa área central, na vila de Cascais, um eixo demarcado constituído pelo Museu do Mar, pela Casa das Histórias Paula Rego (construído imediatamente atrás), pelo Museu-Biblioteca Condes de Castro Guimarães, pela Casa de Santa Maria (localizada em frente) e ainda pelo Farol-Museu Santa Marta (localizado ao lado desta última). No Monte Estoril, o MMP-CVF está isolado, e escondido por detrás dos muros que o envolvem, é de certo modo discreto, apesar de ser suscitada a curiosidade quando um qualquer transeunte lhe vislumbra o topo da torre, ou quando se perguntam que propriedades esconderão os vastos muros circundantes (note-se que este resguardo revela as ambições iniciais da construção). Ainda assim, poucos sabem que lhes é permitido passear pelos seus jardins, e alguns até nem sabem que ali está instalado um museu, apesar da nova sinalética, colocada no muro junto da entrada aquando da abertura do Museu, com o nome “Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria”, ou os telões das exposições temporárias que ladeiam o portão de entrada.

A Casa, enquanto equipamento cultural do Município de Cascais, tem visto a sua divulgação ser aperfeiçoada e intensificada na Agenda Cultural do Município, instrumento que revela uma clara aposta do concelho na cultura. Neste âmbito, a casa é também referida nos roteiros patrimoniais do concelho enquanto um dos exemplares mais marcantes da arquitectura de veraneio do concelho de Cascais, importância também sublinhada pelo conjunto que constitui com as restantes casas encomendadas por Jorge O’Neill (Museu-Biblioteca Condes de Castro Guimarães e Casa de Santa Maria), figura marcante da história de Cascais do início do século XX, eternizado pelo seu legado habitacional no concelho, hoje inteiramente visitável. Mas a realidade dita que os visitantes que chegam ao espaço do Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria aparecem atraídos pela programação resultante de protocolos externos (Orquestra de Câmara de Cascais e Oeiras), numa lógica aproximada à cedência de espaços, e não tanto pela colecção exposta do Museu ou pelas suas exposições temporárias e actividades associadas. Isso é reveladoramente

significativo do papel desempenhado na localidade do Monte Estoril, ou mesmo do concelho de Cascais – depreciativamente, o Museu da Música Portuguesa será um local onde se fazem concertos que também é um museu, e não um museu que inclui na sua programação concertos de música.

Para o público-alvo específico do Museu, de formação e interesse elevado na música, a existência do Museu não passa despercebida, porque a sua maioria o conhece, assim como às suas actividades e ofertas, e utiliza-o para poder satisfazer as suas necessidades informativas, nomeadamente no Centro de Documentação. Mas a principal dificuldade reside sobretudo no restante público, menos específico, talvez não considerado enquanto público-alvo, mas indubitavelmente curioso e possível objecto da sensibilização para a especificidade da Música Portuguesa; um público que poderá desfrutar da experiência que o MMP-CVF pode oferecer, tanto ao nível da temática musical, como ao nível da arquitectura e seu património artístico e integrado. Estes novos públicos não terão ainda sido suficientemente equacionados enquanto públicos potenciais do Museu, pois não terá sido igualmente equacionada a captação de visitantes através de outras vertentes temáticas, mais associadas à casa e seu património, ou segundo outras vertentes de actuação, como o trabalho mais próximo com a comunidade e suas memórias.

Em 2006, um estudo sistematizado dos públicos do Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria [Tomaz, 2006], revelou alguns dados interessantes sobre os visitantes do Museu e respectivas apreciações do espaço. Dividindo os resultados por tipologia de público (Visitantes autónomos e grupos; Participantes de actividades de Acção Educativa; Utilizadores do Centro de Documentação e Participantes autónomos em outras actividades – concertos), os resultados acabaram por revelar perfis de visitantes muito idênticos, existindo sempre uma presença significativa de visitantes estrangeiros. Também os resultados não divergiram muito, verificando-se, por exemplo, que uma percentagem considerável de visitantes afirmava interessar-se pelo Património Arquitectónico e pela própria Casa Verdades de Faria, aproximando-se consideravelmente dos valores percentuais dos visitantes interessados pelo Património Musical. À excepção dos utilizadores do Centro de Documentação, existia também uma percentagem significativa de visitantes que

desconheciam ou a existência do Museu, ou a sua programação de actividades. Mais de metade dos visitantes afirmaram, no entanto, gostar do resultado das obras de recuperação do edifício, mas reconheciam algumas falhas na informação. Neste sentido, é interessante verificar as sugestões para o espaço, algumas muito pertinentes - de entre o elenco destacam-se a criação de uma ambiência sonora, a apresentação de vídeos, a criação de espaços de lazer no Jardim, a melhoria da informação e da divulgação e ainda a aposta na sinalética externa. As sugestões, contudo, não encontraram ainda uma resposta eficiente.

Utilizando este estudo como uma das referências a considerar, torna-se pois necessário voltar a reflectir sobre os possíveis públicos-alvos do MMP-CVF, encarando as diversas potencialidades temáticas por ele gerado, sendo igualmente essencial que se analisem as mais prementes necessidades destes públicos (traduzidas, por exemplo, nas sugestões efectuadas), por forma a responder mais eficazmente ao que é esperado. Antes de mais, é fundamental perceber em que meio está hoje inserido o Museu.

O Monte Estoril mantém-se, como na sua origem, uma área quase exclusivamente residencial, onde a habitação é maioritariamente composta por vivendas ajardinadas. Os serviços não abundam na localidade, e constituem-se sobretudo por pequenas lojas (vestuário, mercearia, farmácia), restauração e estabelecimentos bancários, que se concentram sobretudo no centro nevrálgico do Monte Estoril – o Jardim dos Passarinhos, de onde parte a Avenida Sabóia. Junto ao Museu está estabelecido um hotel com um concorrido restaurante, e apesar da receptividade dos funcionários em divulgar o Museu, poucos são os visitantes que daí provêm. Há ainda duas escolas na área (a Escola Básica João de Deus, de ensino público⁹⁵; e o Colégio Maria Auxiliadora, de gestão privada) que geram algum comércio em torno, e cuja população escolar constitui, indubitavelmente, um público regular e participativo nas actividades do Museu, participação assegurada também pela antiguidade da relação que mantêm com o Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria. Existe ainda um público fiel ao Museu que vive nas proximidades,

⁹⁵ A escola foi encerrada durante o presente ano lectivo, no âmbito da reestruturação do agrupamento escolar.

um público mais idoso, que gosta de ir até ao Museu para passear nos seus jardins (com os seus cães, por vezes), ou para assistir aos concertos que aí se realizam. Mas a localização concreta do Museu fica numa zona de passagem, numa estrada que liga o centro do Monte Estoril ao centro da Amoreira, uma área que não é habitualmente de paragem, tornando a visita ao Museu não uma oportunidade espontânea, mas uma ocorrência que exige planeamento prévio. Essas dificuldades poderão ser obviamente contornadas com estratégias consistentes de comunicação, que permitam criar atractivos específicos e encetar uma relação interactiva entre a comunidade e a instituição museológica, porque uma dificuldade não significa impossibilidade, mas uma oportunidade de inovação.

2.2. O programa expositivo do Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria: diagnóstico e análise

A comunicação com o visitante encontra o seu meio mais imediato e idealmente mais eficiente na Exposição que, mais ou menos interactiva, mais ou menos informativa, apresentando uma museografia ainda tradicional ou inovadora, de ruptura com os cânones estabelecidos, transmite a essência da instituição museológica que a constrói, sendo a sua expressão mais reveladora.

O Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria apresenta, contudo, um caso diferenciado do que é usualmente entendido pelo conceito de Exposição. Normalmente, entende-se por Exposição a museografia dos espaços, a forma como é construída a apresentação dos objectos que compõem o seu acervo, ora em exposições permanente ou de longa duração, de carácter mais duradouro, ora em exposições temporárias, que prevêm a rotatividade de peças. A Exposição permanente de um Museu reúne, habitualmente, os objectos pertencentes ao seu acervo, museografados segundo critérios temáticos, tipológicos, cronológicos, etc. Ora, transpondo este raciocínio para o âmbito analisado, torna-se necessário reflectir sobre as fronteiras das denominações “Exposição permanente” e “Acervo”, duas determinações que exigem uma nova ponderação no presente caso, pois além do acervo móvel constituído pela colecção de instrumentos musicais, podemos também considerar um outro acervo, igualmente fundamental, que é constituído pelo próprio

espaço onde o Museu foi instalado – o imóvel, enquanto objecto patrimonial a valorizar e, conseqüentemente, o seu património integrado, ambos com uma forte presença e valor histórico-artístico – e que são incontornavelmente parte integrante e fundamental da assim entendida Exposição permanente. Um caso que encontra algum paralelo com esta situação, será o das casas-museu, onde a casa é, nas suas diversas acepções – edifício, espaço, contentor, obra artística - a exposição permanente e também a colecção (acervo), coexistindo nestes termos. O acervo das casas-museu estende-se ainda ao recheio e à decoração de cada divisão, contemplando até o papel de parede, sendo os espaços encarados como integrantes da colecção, mesmo apesar de uma possível rotatividade das peças de património móvel. As casas-museu têm sido contínuo objecto de estudo, devido a estas suas especificidades, mas têm sido “negligenciados” na reflexão os casos como o do Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria, que não sendo uma casa-museu enquanto definição museológica, reúne algumas das suas especificidades, no que se refere à interpretação do espaço. Torna-se assim necessário repensar a denominação “acervo” neste contexto em que o património imóvel e integrado marcam uma forte presença no espaço museológico, que não consegue ser ignorada – a casa, a azulejaria, a pintura mural, os vitrais, a cantaria devem, então, ser encarados enquanto acervos (colecções), e inegavelmente considerados como uma também exposição permanente, por ser também (e legalmente) impossível retirá-las do lugar.

Entendidas as especificidades do Museu da Música Portuguesa, percebe-se que, apesar da colecção de instrumentos musicais não ser o objecto do nosso trabalho, se torna impossível ignorá-lo ao realizar uma análise à comunicação expositiva do MMP-CVF, sobretudo se considerarmos que é a única colecção para a qual foi pensado um programa museológico estruturado.

Se a Música Portuguesa, materializada nos seus instrumentos, apresentados dentro de vitrinas, se constitui como o principal e central tema do discurso expositivo do Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria, a dualidade do nome da instituição não deixa esquecer a imposição do espaço aonde está instalada, espaço que se impõe e que condiciona o discurso expositivo, reunindo e potenciado o aprofundamento de diversos outros conteúdos e temas: Arquitectura de Veraneio,

Arquitectura do Século XX, Raul Lino, Jorge O'Neill, Enrique Mantero Belard, Gertrudes Verdades de Faria, Azulejaria Portuguesa, etc., apesar da ausência de contextualização. No entanto, esta condicionante espacial é entendida pelo Museu, que no seu programa afirma que *“Houve a preocupação no projecto de instalação do Museu (...) de respeitar a linguagem do edifício, promover o seu diálogo com os espaços expositivos (...). Em suma, procurámos compatibilizar os dois programas – A Casa e o Museu”*⁹⁶. Percebe-se assim que no processo de criação e desenvolvimento do Museu ficou estabelecido o respeito pela obra de Raul Lino e pelo espírito habitacional da casa, ditando a preservação dos espaços, mas não pensando tanto nas suas potencialidades comunicativas.

A casa e o seu património integrado são pois transversais a todo o espaço do Museu, mas a sua presença constante não é articulada com o discurso expositivo. A realidade é que o próprio discurso expositivo é de certa forma silencioso, baseando-se apenas na apresentação dos instrumentos para estabelecer um diálogo com o visitante, opção justificada pelo conceito adoptado de reserva visitável, pelo que a sua organização optou pela apresentação da quase totalidade da colecção de instrumentos, com a total ausência, durante cinco anos, de legendas. Em 2010, porém, foram colocadas legendas nas vitrinas, identificando todos os instrumentos expostos (nome, fabricante, local de produção, data, número de inventário), e foram disponibilizadas folhas de sala que contextualizam a colecção e explicam, de forma (talvez demasiado) técnica, a organização e a classificação dos instrumentos.

O espaço de exposição dos instrumentos é no entanto otimizado pela presença de algumas fotografias ampliadas em grande escala, realizadas durante as acções de recolha de Michel Giacometti (algumas mesmo por ele retiradas), e por quatro *écrans* tácteis que apresentam os conteúdos da actividade de Michel Giacometti em Portugal. Cada região apresenta um programa multimédia próprio que permite conhecer mais aprofundadamente as dimensões e expressões culturais de cada região, através da apresentação de algumas fotografias, registos sonoros (audíveis através dos auscultadores) ou excertos textuais de várias temáticas

⁹⁶ Programa do Museu da Música Portuguesa, Introdução – Linhas de força do Museu da Música Portuguesa, 1998-2004, p.1.

organizadas em três *menus* distintos: Etnologia, Tradição Oral e Música Regional. Dentro da Etnologia encontramos a Arquitectura Local; as Artes, Ofícios e Tecnologias Tradicionais; as Gentes; a Geografia e a Religiosidade Popular. A Tradição Oral divide-se em Literatura Popular e Medicina Popular. A Música Regional, por sua vez, desenvolve-se em Canção; Canção de Berço; Canto de Trabalho; Música Instrumental; Música Religiosa; Música Coreográfica e Instrumentos Musicais⁹⁷. Este último *submenu* permite explorar a construção e constituição, exterior e interior, de alguns instrumentos musicais, através de um vídeo com animação a três dimensões, como a gaita-de-foles, o harmónio, a viola braguesa e também a viola campaniça. Os programas multimédia permitem igualmente a audição do álbum respectivo da região da “Antologia da Música Regional Portuguesa” (álbuns editados por Fernando Lopes Graça e Michel Giacometti, a partir das recolhas das músicas tradicionais de cada região: Minho, Trás-os-Montes, Beiras, Alentejo e Algarve). Actualmente só estão disponíveis quatro *écrans* tácteis: dois da região de Trás-os-Montes e dois da região do Algarve. Os restantes conteúdos, referentes às outras regiões, estão já desenvolvidos, mas sem disponibilidade orçamental para poderem estar disponibilizados ao público. Ambas as soluções – apresentação de fotografias, e programas multimédias para exploração dos conteúdos – poderiam também ser utilizadas em relação ao património imóvel e integrado da Casa Verdades de Faria, criando até assim alguma unidade de suportes informativos, criando conseqüentemente uma unidade no discurso expositivo, sendo assim uma possibilidade a considerar.

No espaço do Museu subsistem ainda, por comprometimento testamentário de Mantero Belard⁹⁸, algumas peças de mobiliário pertencentes à família, como o Bargueño que se encontra na Recepção do Museu ou a Cómida-Papeleira que se encontra habitualmente no *Foyer*/Espaço de Exposição Temporária (mudando de localização conforme a museografia das exposições temporárias), e que dão uma relativa dimensão de Casa-Museu, opção que precisa de ser repensada e reequacionada, apesar de subsistir como um elo de ligação às vivências anteriores daquele espaço. Na Casa persistem também o piano de cauda e o piano vertical de Fernando Lopes Graça, expostos no Salão e no *Foyer*/Espaço de Exposição Temporária,

⁹⁷ Nem todos os *submenus* estão disponíveis para todas as regiões.

⁹⁸ *Vide* Testamento de Enrique Mantero Belard, 14 de Agosto de 1967, em anexo (AN. LIX – AN. LXIX).

respectivamente, e ainda o Piano-Orchestrion de Michel Giacometti exposto no *Foyer*/Espaço de Exposição Temporária, peças que fazem também parte da colecção de instrumentos, apesar de estarem num piso diferente, e que carecem de qualquer tratamento informativo que explique essa precisa ligação.

Para estas peças, assim como para o património edificado e seu património integrado, a informação é então absolutamente ausente, apesar de urgentemente necessária. Tem havido, por parte do Museu, uma tentativa de colmatar a falta de informação sobre a Casa, disponibilizando os Roteiros do Museu que contemplam um pequeno texto sobre a Casa e a sua Recuperação, incentivando os visitantes a levá-los durante a visita, também para colmatar a falta de contextualização da colecção de instrumentos musicais.

Este carecimento informativo do espaço e do acervo do Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria, merece alguma reflexão...Sendo um Museu que foi recentemente remodelado, e ao qual foi dada a oportunidade de construir um programa museológico consistente, que respeita ainda assim o valor patrimonial dos espaços da casa⁹⁹, não se percebe por que não tenham contemplado, como uma necessidade e prioridade, a informação ao visitante e o desenvolvimento de conteúdos, mesmo que simples e sintéticos (só assim são verdadeiramente eficazes), sobre as várias dimensões da colecção e do legado quase omnipresente no espaço da Casa. A lacuna informativa é, pois, uma necessidade premente para o efectivo cumprimento das funções museológicas deste Museu. Apesar disso, existem ou já existiram alguns (parcos) formatos: um panfleto (cujos exemplares terminaram, e não tiveram reedição) em português e inglês; as já referidas legendas (que estão traduzidas em inglês) e as folhas de sala existentes (que estão agora em processo de tradução). Ao longo do percurso, o visitante encontra também alguma sinalética (blocos em metal cinzento) com indicações tanto dos espaços de exposição, como de algumas facilidades (casas de banho, etc.), mas alguma da sinalética encontra-se desactualizada, já que alguns espaços previstos no plano museológico não se vieram a

⁹⁹ A *Introdução – Linhas de força do Museu da Música Portuguesa* mostra alguma sensibilidade e compreensão do espaço e sua forte carga patrimonial – documento em anexo (AN. LXXIV – AN. LXXXVIII).

concretizar¹⁰⁰, como os Arquivos Sonoros no 2º piso (actualmente um gabinete de trabalho), a Cafeteria no 1º piso (que se tornou inviável devido à proximidade da colecção e aos escoamentos dos cheiros da cozinha, funcionando no entanto, ocasionalmente, durante concertos, cursos ou conferências) ou a loja do Museu na Sacristia, contígua à Capela, que nunca chegou sequer a ficar ultimada, sendo a Sacristia utilizada, actualmente, como local de armazém de materiais e vestiário das empregadas da limpeza e dos seguranças. Será importante referir que a sinalética refere apenas a função actual dos espaços, não fazendo referência à sua função enquanto espaço da casa, um pormenor que enriqueceria imediatamente a comunicação do espaço, e enriqueceria igualmente a imaginação dos visitantes.

Também será fundamental considerar as publicações, importantes para contextualizações mais aprofundadas. Em 2005, aquando da reabertura do Museu, foi editado o já referido roteiro do Museu, bem construído, claro e com uma boa linguagem (em edição bilingue), e muito útil enquanto ferramenta para se conhecer melhor a colecção e visitar o museu, e não tanto como auxiliar de visita, como por vezes tem sido utilizado. Importante também como elemento de informação da colecção é o catálogo “Michel Giacometti, caminho para um museu” (2004), publicado no âmbito da exposição no Centro Cultural de Cascais, durante o período de obras no MMP-CVF. Esta exposição reunia grande parte da colecção agora exposta, sendo o catálogo um bom e colectivo trabalho de estudo deste âmbito da colecção – o trabalho de campo e o legado de Michel Giacometti. Para esta exposição foram desenvolvidos os programas multimédia para os *écrans* tácteis acima referidos, que permitiam explorar mais aprofundadamente o trabalho de Giacometti em cada região, tendo estado disponíveis, durante a exposição, os programas correspondentes a todas as regiões – Minho, Trás-os-Montes, Beiras, Alentejo e Algarve – mas somente em português.

Reflectindo assim sobre o Discurso Expositivo do Museu da Música Portuguesa e sua respectiva Comunicação percebe-se que o desenvolvimento da área expositiva do MMP-CVF teve como único objectivo a exposição da colecção de instrumentos

¹⁰⁰ Ver, em apêndice, tabela de correspondências dos espaços ao longo das ocupações da Casa Verdades de Faria (AP. XXII).

musicais portugueses – afinal, é esta a colecção que materializa o nome dado ao Museu – da Música Portuguesa. Provavelmente devido à falta de espaço de reserva, a opção foi por uma museografia de Reserva Visitável, mas esta opção não implica a exclusão da informação ao visitante, revelando-se precisamente um desafio e uma oportunidade para, face a tantos e a tão distintos instrumentos, desenvolver uma comunicação direccionada precisamente a um entendimento global da colecção, não descurando obviamente a história da sua recolha e dos contextos onde eram utilizados (uso ritual, contexto de trabalho, ...). Esta colecção foi instalada num edifício residencial, deixado em testamento à Câmara Municipal de Cascais com o intuito de ser um Museu Público – ora, reuniu-se uma colecção sem sítio para se expor a um edifício que tinha que ser utilizado enquanto Museu, e assim nasceu o Museu da Música Portuguesa, mas que é também a Casa Verdades de Faria, e esta segunda dimensão foi negligenciada no processo.

Retomando a problemática da Casa-Museu e suas condicionantes e implicações, urge regressar à reflexão sobre este conceito, e à sua aplicação no presente caso. O MMP-CVF não é uma Casa-Museu, a doação ao município foi feita só com algum recheio da casa, pelo que qualquer tentativa de recriação teria de se socorrer de reconstituições de espaços, com mobiliário e outros elementos decorativos que não tinham nenhuma relação com o espaço e sua história. Não intencionando desenvolver essa reconstituição imaginada, e avançando para outras alternativas, como a actual – musealização de uma colecção definida e distinta do espaço – torna-se contudo difícil anular o espaço em que se insere, cuja forte e constante presença exige uma reflexão durante o processo de desenvolvimento de um programa expositivo. Afinal, a casa e seu património integrado são já um projecto expositivo, definido pelo arquitecto aquando da construção da casa, pré-existente à colecção instalada, mas que não pode ser anulada por esta última. Mas apesar do seu valor artístico inequívoco, o património não fala por si, e precisa que o visitante encontre informação que o direcione para a sua maior e melhor fruição, informação que permita que se transforme num ponto de partida para memórias e interesses do próprio visitante, e o mesmo se aplica à colecção de instrumentos musicais – só assim se pode esperar que uma visita ao MMP-CVF seja verdadeiramente enriquecedora.

A parca comunicação ao visitante existente (que já verificámos ser a maior lacuna do Museu) centra-se somente na colecção de instrumentos exposta e nas colecções disponíveis no Centro de Documentação – ora, se estivessem sediadas num outro edifício, não seria muito diferente; a exposição museográfica poderia também estar exactamente como está, num outro local (ainda que seja importante reforçar que não colocaram nenhuma vitrina encostada à parede, precisamente para permitir a observação dos painéis azulejares). Esta dissociação completa do local onde está instalada a colecção, poderá ser interpretada como uma flexibilização preventiva, no caso eventual de realojamento da colecção num outro local, mas julgamos não ser esse o caso. A falta de valorização da Casa e seus elementos integrantes enquanto Património Histórico-artístico explica-se provavelmente pela ausência de objectivos e prioridades definidas no sentido desta valorização, e não parecem também existir objectivos que pretendam estabelecer uma ligação da colecção de instrumentos ao espaço em que se insere.

Assim, o trabalho a desenvolver terá dois sentidos fundamentais – por um lado, a valorização do património imóvel e integrado enquanto colecção, estabelecendo um plano de comunicação direccionado para a sua valorização; por outro lado, a conjugação desta comunicação com a colecção alojada na Casa, encontrando pontos de ligação, que permitam criar uma relação entre contentor (casa) e conteúdos (colecção móvel), e que legitime finalmente a dualidade nominal da instituição: Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria.

2.3. O processo de patrimonialização da Casa Verdades de Faria e a questão da sua valorização em contexto museal

“É desejável que haja um equilíbrio entre o monumento, a construção nova e a musealização das colecções. (...) Monumento e Museu não devem rivalizar mas interagir e criar sinergias com vista à construção de uma sociedade mais activa e crítica”

[Paulo, 2003, p.6]

O equipamento cultural do Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria, tal qual se apresenta hoje, direcciona a sua actividade para o rico espólio que recebeu, do âmbito temático da Música e da Etnografia. O processo de patrimonialização da Casa Verdades de Faria passou então pela sua transformação em Museu, definida já em testamento, mas que acabou por ser processada através da musealização do espaço, adaptando-o para receber uma colecção já constituída, ainda que tematicamente dissociada do espaço.

Aberto enquanto Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria, devemos analisá-lo como tal, e podemos então avaliá-lo como um bom museu, pequeno, mas com uma colecção interessante, apresentada de forma sóbria, com alguns conteúdos interactivos, e com uma programação consistente, destacando a intensa programação de concertos. Utilizando um edifício pré-existente, respeitou as traças originais, e a remodelação do espaço não sacrificou grandemente o projecto original, conseguindo responder a quase todas as necessidades de uma instituição museológica. Mas no processo de patrimonialização do espaço da casa parece ter-se subestimado um património importante – a própria casa e respectivo jardim circundante e, conseqüentemente, todas as memórias e vivências a eles associadas.

Este não é, contudo, caso raro no nosso país, onde a reutilização de um edifício não contempla o reconhecimento do seu valor enquanto património imóvel. Ora, à reutilização de um espaço acrescem responsabilidades que em edifícios construídos de raiz, com o propósito concreto de serem museus, não se colocam, mas as referidas responsabilidades não devem ser encaradas enquanto obstáculos, mas sim enquanto potencialidades. O panorama nacional demonstra que a ocorrência mais habitual nos

museus portugueses consiste no aproveitamento de um edifício pré-existente para instalação dos seus serviços, e não a construção de edifícios de raiz, sendo esses casos até relativamente raros. Ora, tratando-se na quase sua maioria de edifícios de elevado valor histórico-artístico, alguns classificados juridicamente (ao abrigo da Lei do Património Cultural, nº107/2001), cuja carga memorial exige que não sejam simplesmente utilizados enquanto um contentor de colecção, é algo inédito que o panorama museológico português nos mostre igualmente que não são contemplados, na maioria das vezes, enquanto parte integrante do programa museológico. A reutilização de um espaço de tal forma privilegiado, potencia novos e diferentes discursos, que a colecção móvel não consegue construir da mesma forma. Se estivessem ambos em consonância – património imóvel e móvel – estaríamos provavelmente perante uma tipologia de casa-museu, onde a memória do espaço da casa é construída também através da colecção móvel. No entanto, um caso como o Museu da Música Portuguesa-Casa Verdades de Faria, não se consegue inserir numa tipologia de casa-museu, assim como a maioria dos museus que reutiliza edifícios pré-existentes. É preciso então repensar a importância do espaço, da envolvência, do ambiente em contexto museológico, repensar a potencialidade dos discursos que proporciona, mas reflectir bem em como os tornar reais, em como os materializar, em como conseguir chegar ao público de forma eficiente e enriquecedora. Esta reflexão – da interpretação de um espaço, vazio de objectos, mas repleto de memórias, histórias e vivências – será também, e obviamente, aplicável aos monumentos históricos, espaços patrimonializados, a maioria desprovida também do seu original recheio...Ao presente, acresce ainda a demarcada presença do jardim, também ele parte fundamental do projecto, actuando enquanto moldura ou antecâmara do edifício, essencial para a criação da atmosfera pretendida aquando da construção da, então, Torre de São Patrício.

A instalação de um museu num espaço com forte valor histórico-artístico exige, portanto, uma ponderação de cargas narrativas e de conteúdos, prezando sempre o equilíbrio dos discursos da colecção móvel (cuja temática poderá, ou não, estar relacionada com o imóvel), e da memória guardada pelo espaço. Trata-se, no fundo, de um mútuo respeito entre o espaço e o acervo móvel, tentando encontrar pontos de

ligação que permitam um discurso mais uniforme, e não dois discursos independentes. Por exemplo, no caso do Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria, torna-se fundamental reflectir nas seguintes questões: se a colecção estivesse instalada noutra espaço, o que seria diferente? A musealização tentou estabelecer diálogos com o espaço (casa e jardim), ou ela tanto poderia estar na Casa Verdades de Faria, como numa sala de um edifício propositadamente construído enquanto museu? Ao visitar o Museu, que diálogos nos são proporcionados pelo espaço e pela colecção exposta?

A legitimação destas questões é comprovada com o anúncio de classificação da casa enquanto Imóvel de Interesse Público, publicado em Diário da República (Anúncio nº 9223/2011, 2ª Série, nº 127) a 5 de Julho de 2011¹⁰¹, após abertura do processo a 24 de Julho de 2003 pela Câmara Municipal de Cascais. Esta protecção jurídica (que nomeia o espaço enquanto Torre de São Patrício) abrange também a vasta área do jardim, contemplado não enquanto acessório, mas enquanto parte integrante do conjunto e incontornável para a sua compreensão. A vastidão do jardim, cuja área quase corresponde às Zonas de Protecção regulamentadas por lei, terá reforçado o decreto de uma Zona de Protecção Especial em volta da área classificada, que vem então realçar a necessidade de priorizar o património inerente à Casa, e o património por ela gerado, no processo de comunicação com o visitante. É interessante verificar que a zona de protecção proposta salvaguarda, propositadamente, os limites Norte e Este da localidade do Monte Estoril¹⁰², áreas que, juntamente com a restante localidade (já salvaguardada pelas zonas de protecção dos Imóveis Classificados nessa área) constituem, precisamente um núcleo consistente de Arquitectura de Veraneio dos inícios do século XX. É garantida, assim, a importância dos conteúdos temáticos relacionados com o veraneio, que abrangem a arquitectura mas também os estilos de vida por ele fomentados, conteúdos de que a Casa Verdades de Faria é verdadeiro apanágio, como o comprova o desenvolvimento do primeiro capítulo do presente trabalho.

Percebemos, assim, que se torna necessário repensar as estratégias de

¹⁰¹ O procedimento, disponível para consulta pública durante 30 dias úteis, viu o seu prazo prorrogado até dia 31 de Dezembro de 2012, devido ao elevado volume de processos na mesma situação (Decreto-Lei nº115/2011, 1ª Série, nº 232, de 5 de Dezembro de 2011).

¹⁰² Ver, em apêndice, mapa demarcado do Monte Estoril (AP XXIII).

interpretação do espaço, mas olhando para o panorama nacional torna-se muito difícil encontrar exemplos de boas práticas, fórmulas correctas, ou situações que inspirem uma solução eficiente para colmatar esta lacuna no âmbito do património artístico. A valorização dos espaços é potenciada, por exemplo, nos espaços associados à Arqueologia Industrial, que constituem um contributo fundamental no estudo da Interpretação de espaços e consequentes cargas memoriais, mas que gere diferentes especificidades e sensibilidades das contempladas no presente caso. Muitas outras instituições museológicas, dedicadas ao património artístico, desvalorizam também esta omnipresença memorial de um espaço, desvalorizando consequentemente a sua potencialidade comunicacional. Por exemplo: que discursos mantêm o Museu Nacional de Arqueologia e o Museu de Marinha com o espaço do Mosteiro dos Jerónimos? Que impressões do espaço conseguimos obter na visita ao Museu Francisco Tavares Proença Júnior, em Castelo Branco?

Um caso concreto, cuja reflexão nos tem sido proporcionada por razões profissionais: o Museu de Évora está instalado desde 1929 no Palácio Arquiepiscopal, localizado numa área muito central da cidade, ao lado da Sé Catedral, e em frente ao Templo Romano. A ocupação de um palácio seiscentista, de que restam apenas algumas divisões espaciais (claustro, algumas salas) e os azulejos da época D. Frei Luís da Silva Teles, é referida na entrada, mas não é feita mais nenhuma referência ao longo da visita. Trata-se efectivamente de um espaço quase conventual, sem grande ostensão decorativa, mas nos factores memoriais que mereceriam destaque não é, por exemplo, reforçada a ligação com a Biblioteca Pública de Évora, ligação que não é apenas histórica (origem das colecções, mesmo fundador – Arcebispo D. Frei Manuel do Cenáculo) mas mesmo física (edifícios vizinhos, com uma passagem entre ambos, hoje emparedada). No entanto, um dos mais importantes valores memoriais e históricos do actual espaço do Museu de Évora encontra-se no seu subsolo, nos vestígios arqueológicos já escavados, mais sistematicamente durante a década de noventa do século passado. Ora, a área ocupada pelo Palácio Arquiepiscopal corresponde em grande parte ao espaço do *fórum* romano da cidade de Évora (*Liberalitas Julia*), espaço central e fundamental na vida da cidade, cuja imponente nos é lembrada pela presença sobrevivente do templo romano. O espaço sofreu também ocupações

posteriores, nomeadamente no período islâmico e medieval, até à construção do primitivo paço arquiépiscopal no século XII. Podemos assim perceber que a área de construção se revelou um meio de protecção das preexistências daquele espaço, descobertas aquando das escavações. As obras de remodelação do Museu entre 2005 e 2009 permitiram um período de reflexão sobre o espaço, permitindo precisamente equacionar de que forma as preexistências poderiam estar presentes no novo espaço do Museu. O resultado final deixou então visíveis a parede limite do *fórum* romano e a necrópole medieval - dois dos vestígios mais importantes encontrados no espaço do Museu.

No entanto, cabe aqui reflectir em como tornar visíveis os vestígios cobertos, cujo interesse poderia também criar mais consistência num discurso sobre as preexistências daquele espaço, ou seja, num discurso sobre a cidade de Évora; vestígios que incluem estruturas quase intactas de habitações do período islâmico, ou o curioso poço onde foram encontradas, no fundo, inúmeras navalhas e até um revólver – armas prováveis de crimes. Falamos aqui de materiais físicos cuja existência deve ser lembrada, mas podemos também referir-nos às vivências de tantos e diversos povos que por aquele espaço passaram, ou mesmo os acontecimentos diários ou ocasionais de um paço arquiépiscopal, que ultrapassou, por exemplo, um saque ocorrido durante a primeira invasão dos franceses, em 1808... Ora, como conseguir passar ao visitante do Museu a impressão da cidade que teve Miguel Torga, que reconheceu que *“(...) nenhuma cidade nossa, salvo esta, foi capaz de me dizer com pureza e beleza que eu sou latino, que eu sou árabe, que eu sou cristão, que eu sou peninsular, que eu sou português – que eu sou esta mistura de sangue místico e pagão que fez de mim o homem desgraçado que sou”* [Diário, II, 1943]?

Conseguimos fazê-lo comunicando. Mas saber fazê-lo num espaço com relativas condicionantes. É preciso saber construir diálogos que as pedras e a terra no Museu de Évora, ou as paredes e os azulejos da Casa Verdades de Faria não conseguem construir sozinhos. Os Museus têm que respeitar os espaços que os acolhem, concedendo-lhes espaço para a sua própria expressividade, mas utilizando-os também como ponto de partida para uma abordagem renovada das suas colecções e da própria instituição, privilegiada por partilhar com a história um espaço tão memorialmente rico quanto

aquele. Este respeito deve, no entanto, começar pelas tutelas que devem responsabilizar as instituições museológicas no referente à preservação e valorização do património imóvel. Ora, se a principal tutela dos Museus e Palácios Portugueses – o Instituto dos Museus e da Conservação, I.P.¹⁰³ – responsável pela coordenação de vinte e oito museus e cinco palácios, não encontra na sua estrutura nenhum departamento responsabilizado pela manutenção e valorização do património imóvel (que existiria, por exemplo, em paralelo com o Departamento do Património Móvel), torna-se também difícil para os museus perceberem a necessidade e importância de desenvolverem um processo de valorização dos seus espaços e respectivas cargas memoriais. Este caminho começa, no entanto, a constituir-se, como o comprova, por exemplo, o colóquio sobre a “Adaptação de Edifícios Históricos a Museus” (Faro, 2003) ou o lançamento do novo programa informatizado de inventário das colecções do IMC,IP, *Matriz 3.0*, que contempla o inventário do património imóvel e que “obrigou” todos os palácios e museus sobre a sua tutela, a realizar uma ficha de inventário, conseguindo assim um olhar renovado e minucioso dos espaços, consequentemente abordando, reflectindo, e quem sabe descobrindo, os seus aspectos a valorizar.

Este atentar na necessidade de valorizar o contentor que acolhe uma colecção móvel não pretende, no entanto, anular a importância que é dada à exposição e à interpretação do património móvel. Espaço e acervo móvel são dois aspectos que coexistem num espaço museológico, e devem ambos ser igualmente valorizados, mas de forma complementar. É então fundamental conseguir encontrar pontos de ligação entre ambos - contentor e conteúdo - para que o discurso se possa construir de forma homogénea, com uma mesma linguagem, transformando a experiência museológica numa abordagem total da envolvência do espaço, e no que nele está inserido, captando o móvel, o imóvel mas também o inteligível. Não existindo fórmulas brilhantes, nem soluções inventadas, é preciso compreender que cada espaço, cada museu, cada valor memorial, é único e exige, por isso, uma reflexão individual e consistente, que privilegie a consonância com o pretendido e definido pela instituição museológica na sua missão e objectivos.

¹⁰³ O IMC será brevemente extinto, dando lugar à Direcção Geral do Património Cultural, que resulta da fusão entre o IMC, o IGESPAR (Instituto de Gestão do Património Arquitectónico e Arqueológico) e a Direcção Regional de Cultura de Lisboa e Vale do Tejo.

3. UMA PROPOSTA DE INTERPRETAÇÃO E DE COMUNICAÇÃO VALORIZANDO O PATRIMÓNIO IMÓVEL E O PATRIMÓNIO INTEGRADO DA CASA VERDADES DE FARIA NO MUSEU DA MÚSICA PORTUGUESA

“Museums dis-arm us so as to make us remember ourselves in new ways. Or, to put in another way, museums help us to forget that we have forgotten who we are”

[Preziosi, 2006, p.56]

Os Museus são hoje encarados como focos dinâmicos da cultura, ultrapassando tendencialmente uma concepção estática e elitista que lhes era habitualmente atribuída. A fruição continua a ser um dos objectivos primordiais do trabalho dos museus, mas a esta fruição alia-se hoje, compreendendo verdadeiramente a sua importância, o valor do conhecimento, da compreensão profunda da representatividade dos objectos enquanto portadores de uma forte carga memorial e cultural. Enquanto reflexos da humanidade, os museus e suas colecções direccionam o seu trabalho para todos os grupos sociais definidos em comunidade, identificando concretamente públicos-alvo, específicos, e trabalhando de acordo com as suas necessidades. O museu é assim um espaço privilegiado de mediação cultural, uma fundamental plataforma para trabalhar e desenvolver conteúdos e atitudes que ajudam a construir o começo de uma nova forma de perspectivar o mundo em que vivemos.

À clássica citação de Sócrates *“Conhece-te a ti mesmo”* alia-se a força material que os museus apresentam, objectos que são meios e documentos desse mesmo conhecimento, pessoal e comunitário. Ao perceber a importância das colecções museológicas para um trabalho de auto-conhecimento, auto-avaliação e melhoria de uma comunidade, os museus, enquanto pólos dinâmicos de criação e de mudança, começaram a dedicar-se mais aprofundadamente ao estabelecimento de uma relação mais estreita entre os visitantes, o espaço do museu e os objectos aí guardados conseguindo, a partir deles, estabelecer e construir um diálogo simples mas consistente, compreensível mas informativo, tornando o visível, legível [Preziosi, 2006, p. 56]. A este processo de revelação e descoberta dos conteúdos oferecidos pelo Museu

ou outro espaço cultural é dado o nome de Interpretação, um dos maiores desafios das instituições culturais contemporâneas, que assim desenvolvem *“The art of helping people explore and appreciate our world”*¹⁰⁴.

3.1. A Interpretação em espaço museológico: saber construir um plano estratégico de Interpretação

“There is a danger that we study only the stones, that were left from parts of the buildings of the Maya, forgetting that they represent a people still living in the region”

[Tilden, 2007, p.64]

Em 1957, Freeman Tilden publicava o intemporal *Interpreting Our Heritage* onde, através da sua experiência pessoal e profissional enquanto guia dos Parques Nacionais dos Estados Unidos da América, desenvolveu um ensaio sobre o significado e o valor da Interpretação do Património, seja Natural, Cultural ou Histórico...Encarando a Interpretação pedagogicamente, Tilden descreveu-a enquanto *“an educational activity which aims to reveal meanings and relationships through the use of original objects, by first hand experience, and by illustrative media, rather than simply to communicate factual information”* [Tilden, 2007, p. 33].

Através destas palavras, expunha, de forma ainda hoje muito pertinente, o verdadeiro valor do património, e qual o real potencial da sua contribuição para a melhoria da sociedade. As instituições culturais eram obrigadas, agora, a repensar o seu trabalho e o seu lugar na comunidade; as suas funções ganhavam um novo enfoque – não interessava somente preservar o património, estudar somente as pedras, tal como o refere Tilden, mas era preciso saber transmitir o seu valor, a sua importância histórica e memorial, para que também o público o queira preservar. O património demonstrava então ser também um fundamental meio para o trabalho de outros temas, que não exclusivamente a história, permitindo potenciar muitos outros conteúdos (técnicos, científicos, sociais, culturais) e tornando-se também um meio e

¹⁰⁴ Conceito de Interpretação defendido pela Association for Heritage Interpretation in the United Kingdom [Black, 2005, p.183].

uma oportunidade para se trabalhar e desenvolver importantes valores, como o sentimento de pertença, a partilha, a sensibilização, a compreensão e tolerância pelos elementos do mundo que nos rodeia. Na realidade, só conhecendo o que os nossos antepassados viveram, ultrapassaram, testemunharam e nos legaram, poderemos realmente compreender a magnitude da dimensão humana e de toda a sua evolução histórica até aos dias de hoje, e honrar assim as conquistas dos que vieram antes de nós, como uma oportunidade para o nosso futuro...¹⁰⁵

A Interpretação de um espaço depende então, e fundamentalmente, da estratégia estabelecida de comunicação e relação com o público, que deverá pretender *“stimulate the reader or hearer toward a desire to widen his horizon of interests and knowledge, and to gain na understanding of the greater thruths that lie behind any statement of fact”* [Tilden, 2007, p. 59]. Para Tilden, este processo de Interpretação assenta em seis básicos mas fundamentais princípios¹⁰⁶: o princípio da Relação (encontrar uma relação entre o exposto e a personalidade do visitante); o princípio da Revelação (encarando a Interpretação como uma descoberta, feita a partir de informação); o princípio da Interdisciplinaridade (privilegiando e respeitando o cruzamento de diferentes saberes e conteúdos); o princípio da Provocação (assumindo que a Interpretação não pretende apenas instruir, mas sobretudo provocar); o princípio da Globalidade (favorecendo uma abordagem mais generalizada, ao invés do enfoque nos conhecimentos e características de um público específico); e ainda o princípio da Adaptação (fazendo a distinção entre o público adulto e o público infantil).

Indubitavelmente visionários em 1957, estes seis princípios mantêm-se hoje como as principais linhas orientadoras do trabalho de muitos museus e instituições, e seus respectivos técnicos, desenhando-se enquanto objectivos omnipresentes e transversais em qualquer planeamento de uma experiência museológica. Tilden interpretava-os também dessa forma, mas acrescentava à equação um outro fundamental factor: a paixão, como força motriz do trabalho, e como condição imperiosa na relação com o público.

¹⁰⁵ ‘The world exists’, said Emerson, ‘for the education of each man. There is no age, or state of society, or mode of action in history, to which there is not something corresponding in his own life’ [Tilden, 2007, p.43].

¹⁰⁶ A redacção original dos princípios encontra-se no Apêndice C – Documentos de apoio ao Plano Estratégico de Interpretação da Casa Verdades de Faria, AP. CCCXXXIX).

A Interpretação num contexto museológico é fundamental para compreender a valorização das colecções. Um objecto em exposição pode despertar emoções, pelas suas qualidades estéticas, pelo que representa na memória ou concepção de alguém, mas é preciso valorizá-lo também quer pelas suas características, quer pelo lugar que representa na história. Tal como Tilden defende, não basta só fornecer informação factual sobre o objecto, que satisfaz mas não alicia o visitante. A Interpretação ultrapassa assim um simples nível informativo, pretendendo chegar ao visitante através das suas emoções, através de uma construção activa entre os conteúdos da exposição e os conteúdos passíveis de serem despertados no público, produzindo assim um permanente diálogo, renovado a cada visita e a cada actividade, e sem fronteiras temáticas definidas. Neste diálogo, no entanto, ambas as partes devem tirar proveito, e não só a participação do público visitante será importante no processo de valorização do objecto, como o objecto será importante para a construção do carácter do público, sendo importante não subestimar o potencial dos museus enquanto espaços privilegiados de desenvolvimento pessoal, fomentado através de uma programação coerente e estruturada.

A importância da Interpretação é também confirmada pela sua presença na Lei-quadro dos Museus Portugueses (Lei nº47/2004), identificada enquanto uma das funções dos museus, aparecendo associada à Exposição (Secção VII - Interpretação e exposição), enquanto *"formas de dar a conhecer os bens culturais incorporados ou depositados no museu de forma a propiciar o seu acesso pelo público"* (artigo 39º, ponto 1). A Lei-quadro, contudo, não prevê a formulação de um Plano Estratégico de Interpretação, definindo enquanto principal documento estratégico o Programa Museológico que integra, entre outros elementos fundamentais (objectivos, identificação de públicos), *"estratégias funcionais, designadamente nos domínios do estudo e investigação, incorporação, documentação, conservação, exposição e educação"* (artigo 86º, ponto 2, alínea d)). Ora, dentro dos conceitos de "Exposição" e "Educação" poderemos encontrar alguns dos objectivos concernentes à Interpretação, apesar desta se revelar de contornos mais estratégicos e pragmáticos, do que conceptuais, assentando a sua definição teórica num plano de acção concreto. Deste modo, a estrutura prevista do Programa Museológico revela-se insuficiente para

responder à planificação de uma estratégia consistente de Interpretação, sendo importante que se contemplasse na sua estrutura a sua definição e planificação. O Programa Museológico tornar-se-ia então mais abrangente, observando os aspectos mais conceptuais e basilares da instituição, assim como os seus aspectos mais pragmáticos e flexíveis.

Deste modo, percebe-se, uma vez encarada enquanto função museológica, a Interpretação deverá inscrever-se na planificação e na programação museológica, com vista à sua eficiente concretização. O desenvolvimento teórico e a experiência acumulada desde que Tilden definiu os seus seis princípios basilares resultou numa definição cada vez mais concreta e estruturada de um *Plano Estratégico de Interpretação*, com diferentes versões de museu para museu, e de autor para autor, mas que coincidem na abrangência da sua planificação, pois toda a actuação do Museu deverá ser contemplada. John Verveka defende no seu livro *Intepretative Master Planning* (1994) quatro princípios, similares aos da redacção de uma notícia de carácter noticioso, para estruturar a acção interpretativa: “O quê, porquê, quem e como”. Já Lisa Brochu, na sua obra *Interpretative Planning: The 5 M Model for Successful Planing Projects* (2003), consolida cinco factores: *management, markets, message, mechanics, media*, livremente traduzindo - a gestão/coordenação, o mercado/público, a mensagem/conteúdo, o corpo técnico/funcionários e os suportes de divulgação/comunicação.

Em 1997, já James Carter (*A Sense of Place – na Interpretative Planning Handbook*¹⁰⁷), havia sistematizado os quatro pontos lançados por Verveka, reforçando o seu conteúdo de acordo com seis pontos de planeamento¹⁰⁸:

- *Why are you doing this?* [Porque fazemos?] – Uma definição conceptual estruturada através de objectivos concretos;
- *What will you interpret?* [O que iremos interpretar?] – Reflexão sobre os conteúdos e temas do espaço, categorizando-os de acordo com prioridades e importância;
- *Who is it for?* [Para quem é?] – Definição do público-alvo (principais

¹⁰⁷ Acessível online: <http://www.jamescarter.cc/files/place.PDF> (consultado a 22 de Fevereiro de 2012).

¹⁰⁸ *Idem*, p. 10

características, interesses e expectativas e duração habitual da visita);

- *How will you do it?* [Como será feito?] – Planificação das soluções interpretativas (suportes, actividades, ...);

- *How will it be managed?* [Como será feita a gestão] – Gestão do pessoal do museu (e respectivas capacidades), dos materiais, da manutenção, do edifício e do orçamento;

- *Monitoring and evaluation* [Monitorização e avaliação] – Estas devem ser feitas através de três abordagens: o funcionamento, o cumprimento de objectivos e a capacidade de melhoria.

Graham Black analisa estas pré-existências e sistematiza-as na sua obra *The engaging museum: developing museums for visitor involvement* (2005), chegando à estruturação de um método que comparte todas as fases de um projecto de interpretação: o processo terá início com a reunião de informação e consequente análise, escolhendo depois a abordagem que será tomada. Torna-se então necessário construir um plano de acção, que deverá apresentar os conteúdos escolhidos, a visão (objectivos) do que se pretende atingir, e quais as estratégias que garantem a sua concretização. É importante conhecer bem a instituição, para perceber quais os seus potenciais e quais os aspectos a melhorar, que podem ser perceptíveis através de uma avaliação SWOT (*Strengths, Weaknesses, Opportunities, Threats* – Forças, Fraquezas, Oportunidades, Ameaças) [Black, 2005]. Neste processo, e durante a construção de um plano de acção, é sempre importante valorizar a perspectiva do visitante, de forma a perceber efectivamente quais as características que poderão despertar um maior interesse por parte do público e, consequentemente, saber corresponder às suas necessidades, vontades e expectativas. Para poder conhecer estas necessidades, vontades e expectativas é ainda fundamental ter elementos que permitam conhecer os visitantes, que poderão ser obtidos através das ferramentas disponibilizadas pelos estudos de público.

A um nível mais pragmático, o plano de acção deve também prever uma calendarização concreta, com definição de prioridades de actuação, sendo igualmente fundamental que estejam definidos os custos associados às propostas, que poderão ser

sustentados, por exemplo, através do estabelecimento de parcerias, mais-valias indubitáveis no trabalho institucional. A avaliação deverá ser transversal a todo o processo, enquanto ferramenta incontornável de um trabalho de carácter contínuo.

O modelo de planeamento defendido por Graham Black prevê a sua aplicação num museu que tenha estabelecido nos seus objectivos uma clara preocupação com a sua envolvência e função social. No panorama actual português, esta preocupação tem vindo a conquistar o seu lugar, apesar de em muitas instituições não ser ainda uma prioridade. A realidade dita, no entanto, que se o visitante não for correctamente estimulado durante a visita a um museu, perde o interesse em regressar e, ou o tende a recordar enquanto um mau exemplo, ou depressa o esquece - e um museu caído em esquecimento é um museu cuja função e impacto se tornam muito limitados. Ora, se por outro lado o museu se dedicar a estabelecer e construir uma relação com o visitante, depressa ele se envolverá na sua dinâmica, e terá vontade de regressar com mais frequência, para participar na programação que o incentiva a tal. O visitante torna-se então um elemento fundamental e participativo da vida do museu, que lhe confere dinamismo, trazendo a realidade social para o espaço do museu, transformando consequentemente a instituição num espaço privilegiado de dinâmicas e relação com a comunidade envolvente. Os museus não podem assim ignorar esta forte componente social que lhes está associada, e devem evitar o enclausuramento e a dedicação exclusiva à conservação das peças, sem compreender que a história e o valor memorial que elas representam só serão verdadeiramente importantes e convenientemente valorizadas se puderem ser partilhadas com a comunidade. O museu e as suas colecções só são verdadeiramente valorizados e encarados como património fundamental quando cumprem o seu propósito, e este só é atingido com a correcta envolvência do público.

Este diálogo pretendido pelos museus não se dedica, exclusivamente, à comunidade local, mas alarga-se a toda a esfera de visitantes que entram no museu, apesar dos objectivos pretendidos serem distintos. Os museus mantêm-se hoje importantes destinos turísticos, sendo fundamentais e incontornáveis para se conhecer melhor um novo local, uma outra cultura, pelo que a transmissão desses conteúdos são igualmente importantes. Porém, os visitantes-turistas são um público ocasional,

por vezes até sazonal, enquanto a comunidade em que se insere o museu oferece importantes possibilidades de continuidade, que deverão então ser asseguradas – ou seja, ao visitante que vai ao museu (seja pela primeira ou décima vez), deve ser suscitada a vontade e o interesse de regressar, para que o trabalho pretendido seja convenientemente efectivado. E esse trabalho deve precisamente ser potenciado, tal como o afirma Graham Black: *“it is time to look at an alternative approach to defining interpretation – based on an equal partnership between a museum and its visitors, and the concept of the museum visit as a journey and a three-way conversation between museum, audience and collections (...)”* [Black, 2005, p.185].

Se as colecções eram, até hoje, o centro de toda a actuação museológica, o público começa também a ser encarado como uma das principais prioridades institucionais, de importância equiparada com as colecções. É interessante verificar que o desenvolvimento da Interpretação museológica se traduziu numa mudança semântica – o público não se quer hoje só como visitante, mas como participante do museu e das experiências que proporciona. Também o museu alterou as suas concepções, e o saber de carácter mais científico e académico partilha hoje a sua importância com as vozes participativas que chegam vindas do público, e que permitem construir novos diálogos, com novas informações e memórias. Valorizando essa participação, os museus poderão reforçar o seu lugar e o seu papel na sociedade, podendo ser efectivos agentes de mudança. É preciso, no entanto, que as instituições museológicas percebam o seu potencial e as vantagens de apostarem num estruturado Plano Estratégico de Interpretação, como preconizamos para o Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria.

3.2. Plano de interpretação da Casa Verdades de Faria – propostas e linhas de orientação para uma nova experiência museológica

“Testemunho portador de interesse cultural relevante, que reflecte valores patrimoniais, de memória, autenticidade, originalidade e exemplaridade do bem, tendo em conta critérios como: a importância do respectivo criador; o valor estético do bem e a concepção arquitectónica, urbanística e paisagística, agindo como elemento potenciador da qualidade paisagística do local onde se encontra inserido.”¹⁰⁹

A valorização e o reconhecimento legal da Casa Verdades de Faria pelas entidades responsáveis pela classificação do Património Arquitectónico vieram confirmar a sua importância enquanto testemunho histórico-cultural; importância também verificada pelos conteúdos trabalhados no primeiro capítulo do presente trabalho. Há elementos importantes e interessantes que poderão ser desenvolvidos no espaço do museu, e que têm sido relativizados, por falta de meios e vontade, mas que um plano estruturado e estratégico de Interpretação pode ajudar a potenciar.

A construção de um Plano Estratégico de Interpretação para a Casa Verdades de Faria seguirá a metodologia sugerida pela bibliografia da especialidade, citada acima, prevendo então uma análise *SWOT*¹¹⁰ como ponto de partida para a estruturação do plano, identificando então, e de forma sistemática, os pontos a valorizar e os pontos a solucionar. Percebendo-se desta forma quais as linhas de orientação do trabalho, será necessário definir os objectivos que a Interpretação do espaço pretende atingir, objectivos que constituirão uma *Visão* definida do que consistirá a experiência proporcionada pela visita ao espaço e qual o público a quem esta se dirigirá mais concretamente. Será então necessário saber transpor estas intenções para acções concretas que construam a experiência de visita pensada e exigida pelos objectivos,

¹⁰⁹ Informação nº434/DRL-DS/2004, de 26 de Março de 2004, enviada do IPPAR à Câmara Municipal de Cascais (Vereação da Cultura), Parecer, folha 9.

¹¹⁰ A análise SWOT trata-se de uma ferramenta de análise e avaliação de uma situação/espaço/projecto, estruturada em quatro pontos: Forças, Fraquezas, Oportunidades e Ameaças (*Strengths, Weaknesses, Opportunities, Threats*). Graham Black sugere aplicar esta ferramenta na análise de Museus e suas potencialidades de interpretação (2005), e pareceu-nos pertinente a sua utilização, uma vez que os resultados obtidos serão importantes na estruturação de um Plano Estratégico de Interpretação.

sendo ainda fundamental que se preveja um *Plano de Acção* com calendarização das acções planeadas e das soluções a aplicar, com definição clara das prioridades de execução. O *Plano de Acção* deve prever os recursos necessários à execução das acções propostas (recursos humanos, materiais e financeiros), sendo fundamental que preveja igualmente as ferramentas de monitorização da execução e impacto do *Plano Estratégico de Interpretação*, para que se consiga convenientemente avaliar as acções realizadas e os suportes escolhidos para o espaço, com vista à constante melhoria dos serviços oferecidos.

Antes ainda de definir e planificar as estratégias de Interpretação do espaço, é pois fundamental reunir e destacar os conteúdos que serão trabalhados com o público, fazendo uma selecção prévia de quais aqueles que melhor satisfarão as necessidades e curiosidades dos visitantes. Este trabalho, de carácter mais aprofundado, foi desenvolvido no primeiro capítulo do presente trabalho, que proporcionou a identificação dos principais conteúdos associados à Casa Verdades de Faria. Assim, olhando transversalmente para todos os ciclos de vivência e ocupação da casa, conseguimos perceber que o espaço não contorna a sua realidade residencial, e que é, na verdade, um espaço de pessoas, de importantes personalidades, cuja intervenção ou vivência no espaço da casa a valorizou de diversas formas. Na origem da casa encontramos a figura de Jorge O'Neill, ponto de partida para traçar uma ponte com os conteúdos relativos à corte e à vida social da monarquia portuguesa em Cascais nos inícios do século XX, representando igualmente a forte herança irlandesa, cujos símbolos fez proliferar ao longo da casa. Raul Lino é também uma figura incontornável, enquanto interveniente directo no espaço como mente criadora do espaço e de todos os seus pormenores decorativos, sendo igualmente importante pelo lugar que desempenhou enquanto fundamental arauto do movimento da Casa Portuguesa e da Arquitectura portuguesa do século XX. A chegada do casal Enrique Mantero Belard e Gertrudes Verdades de Faria, de peso histórico menos significativo, é no entanto essencial para o nascimento da ideia e da concepção da transformação do espaço em Museu e para o nascimento do nome Casa Verdades de Faria, tornando-se assim importantes na figura dos doadores e criadores da Casa enquanto Museu.

Sistematizados assim os conteúdos que definem a valorização do espaço da

casa, é fundamental perceber que lugares ocupam no discurso da instituição museológica, actualmente, analisando de forma transversal as principais áreas da instituição. Esta análise, realizada no segundo capítulo do presente trabalho, permitiu identificar a problemática que motivou a realização deste trabalho, cujo objectivo final é precisamente a apresentação de uma solução que colmate a lacuna interpretativa relativa à Casa Verdades de Faria e seu respectivo Património Imóvel e Integrado. A solução apresentada segue, então, as regras de elaboração de um *Plano Estratégico de Interpretação*.

3.2.1. Avaliação – Análise SWOT

Reunindo assim os elementos necessários à estruturação de um plano consistente, é necessário relevar quais os pontos fortes que poderão ser mais eficazmente explorados através do trabalho de interpretação e quais as dificuldades na execução e manutenção deste trabalho, cingindo-nos aqui somente aos conteúdos referentes à casa enquanto património imóvel, integrado e inteligível. Recorrendo então à ferramenta da análise *SWOT*¹¹¹, podemos concluir que:

- Os elementos que se apresentam como destaques ou *Forças* da Casa Verdades de Faria, enquanto património e instituição são: o impacto visual da casa (exterior e interior), com relevo para a torre (enquanto emblema e enquanto miradouro privilegiado sobre o Monte Estoril até Cascais); o jardim, pela sua vastidão e recato; o imaginário despertado pela herança irlandesa e pelas vivências da corte e da aristocracia em inícios do século XX (o período de veraneio, as actividades de lazer e ócio); e o facto de se tratar de um espaço de vivência real de pessoas¹¹²; cujo restauro foi cauteloso e não muito invasivo do espaço. A colecção instalada de instrumentos portugueses, e restante património relacionado com a música, são também considerados uma força, mesmo que nesta análise se privilegie somente os conteúdos

¹¹¹ A análise SWOT apresentada neste trabalho apresenta algumas limitações por ter sido feita, no contexto deste trabalho, de forma individual. Idealmente, uma análise SWOT e qualquer ferramenta de avaliação deverão ser feitas em equipa de trabalho, reunindo igualmente contributos de visitantes (entrevistas directas ou resultados obtidos através do estudo de públicos).

¹¹² “More than a monument that celebrates a lost past, a historic house is seen as a place where people have lived out their life (...) It thus produces an intimate link between collective memory and personal memory” [Gorgas, 2004, p. 356].

associados à casa, não só por se tratar de um atractivo que incentiva a visita ao espaço, mas também pela facilidade com que podem proporcionar o desenvolvimento de outros temas (os sons da casa, a música presente na arte, Portugal rural e o Portugal aristocrático, ...). O fácil estacionamento junto ao Museu, gratuito, e a proximidade de cafés e restaurantes são igualmente forças que tornam a visita ao espaço mais apetecível. A densa envolvência humana, de carácter residencial, revela-se também uma potencialidade, reunindo receptores prováveis das ofertas da instituição e do espaço.

- As *Fraquezas* que podem ser assinaladas prendem-se sobretudo com: a parca sinalética exterior, sobretudo de placas de orientação para quem se dirige até ao espaço do MMP-CVF; a localização num relativo interior da localidade, relativamente distante do eixo movimentado e centralizador da Avenida Marginal; a falta de recursos humanos para responder às necessidades e potencialidades do espaço, sobretudo no que concerne a programação e a realização de actividades; e ainda a premente falta de verbas para o investimento em novos suportes, e respectiva manutenção.

- Atendendo aos pontos mais fortes, podem também ser destacadas enquanto *Oportunidades*: o facto de se poder tratar de um espaço único – património imóvel e valorizado museograficamente que acolhe uma colecção móvel tematicamente distinta - e que poderá até ser inovador no panorama nacional, tornando-se um exemplo de boas práticas (relembrando que este é um dos objectivos definidos pela instituição nos seus objectivos). As intermináveis possibilidades de trabalho, com distintas temáticas, devem também ser entendidas como oportunidades, assim como o próprio espaço, destacando o jardim, que oferece condições de que muitos museus não podem disfrutar.

- No entanto, poderão subsistir algumas *Ameaças* que poderão comprometer o desenvolvimento e a manutenção do plano de Interpretação como: a falta de recursos humanos e financeiros para assegurar a concretização do plano; a mudança regular de políticas (através da mudança frequente do executivo municipal e, conseqüentemente, das prioridades do concelho); e o não cumprimento da planificação, monitorização e avaliação do plano, que acabarão por torná-lo obsoleto.

3.2.2. Visão e Objectivos e principais destinatários

Destacados os elementos de valorização da Casa, torna-se essencial reflectir no que consistirá uma visita ao espaço e no que a poderá transformar numa experiência única e diferenciada, através de um plano de Interpretação estruturado, que cumpra igualmente o pretendido pelos objectivos institucionais (previstos em Regulamento Interno, e analisados no segundo capítulo do presente trabalho).

Sem ignorar a sua valência enquanto Museu, e encarando-o mesmo enquanto factor de valorização do espaço, é no entanto importante *transmitir ao visitante a dimensão da Casa enquanto espaço habitacional*, através do respeito pelas divisões e suas utilizações funcionais, despertando mesmo para essa sua utilização passada. É igualmente importante conseguir *contextualizar o período histórico-cultural da construção da casa*, para que o visitante a entenda enquanto um elemento do conjunto formado pela Arquitectura de Veraneio da Costa do Estoril, emblemas de uma época e de um contexto histórico específico (finais do século XIX e inícios do século XX). É igualmente fundamental que os visitantes possam *conhecer as personalidades associadas às vivências da Casa*, para poderem entender a valorização imaterial do espaço, enquanto testemunho da intervenção e passagem de pessoas que, de diversas formas, foram elementos mais ou menos importantes, destacando sem dúvida Raul Lino e Jorge O'Neill, mas sendo elementar também referir o casal Mantero Belard. A percepção da casa deve privilegiar igualmente outros elementos, para que o visitante consiga *valorizar a dimensão artística da Casa*, entendendo-a como repositório e agregador de diferentes manifestações artísticas que, com maior ou menor qualidade, lhe conferem um valor diferenciador, sobretudo enquanto obra de conjunto, pensada e criada pelo arquitecto Raul Lino. Percebe-se então a importância de se compreender a dimensão global da casa, onde se inclui logicamente o jardim, sendo no entanto também essencial que a visita ao espaço fomente um *atentar aos pormenores decorativos e sua simbologia* que se encontram pela casa, e que caracterizam a obra de Raul Lino, incluindo neste ponto os pormenores decorativos de portas, janelas e arcarias, destacando aquelas onde surge o brasão dos O'Neill e os elementos relacionados com a cultura irlandesa (trevo). Não ignorando, contudo, a colecção de instrumentos, é ainda fundamental *harmonizar o espaço e a colecção móvel em*

exposição, encontrando soluções de interpretação que não sejam terminantemente diferentes, e que consigam até criar pontos de ligação entre ambos (contentor e conteúdo). Nesta harmonização, é também importante não esquecer o jardim, elemento exterior ao espaço da casa, mas cuja presença e valorização é essencial para se perceber a dimensão da casa, enquanto obra total. Assim sendo, é fundamental que o plano de interpretação queira também *valorizar o jardim no circuito de visita*, integrando-o enquanto elemento do conjunto da própria casa.

O Plano de Interpretação deverá igualmente conseguir *motivar a visita ao espaço, proporcionar uma experiência museológica enriquecedora, e melhorar o acolhimento ao visitante*, assegurando assim o seu regresso e explorando consequentemente as possibilidades do seu envolvimento na instituição. Este plano permitirá também, e alargando a sua dimensão municipal, *tornar o espaço de referência na oferta cultural do município*, sendo para tal também fundamental que a interpretação motive os visitantes a *valorizar a casa enquanto testemunho da história do concelho de Cascais*.

Definidos assim os objectivos deste plano A *Visão* para a Interpretação da Casa Verdades de Faria pretende então *respeitar o espírito habitacional do espaço da Casa, considerando todas as suas dimensões, e valorizando-a enquanto documento e testemunho histórico-cultural, e enquanto repositório de memórias, vivências de pessoas, cuja intervenção e passagem pela casa contribuiu para a sua valorização*.

Neste sentido, a interpretação da Casa Verdades de Faria será sobretudo dirigida aos *habitantes do concelho de Cascais*, fomentando a sua participação mais activa no MMP-CVF mas também incentivando a visita aos restantes espaços culturais do concelho. Enquanto legado cultural, é importante que a população concelhia consiga interpretar o espaço como um emblema e um testemunho de um passado que contribuiu e participou na construção do concelho tal como o conhecemos hoje. Torna-se ainda importante fomentar a visita de um *público interessado em Arquitectura e Artes Decorativas*, e dos *curiosos das vivências abastadas e aristocratas do século XX*, não ignorando contudo os visitantes cujos interesses se prendem com a colecção de instrumentos musicais e com a dimensão etno-musical da colecção, cujos conteúdos sobre a casa poderão não interessar especificamente, mas que poderão ser

estimulados através dos já referidos possíveis pontos de ligação entre o espaço e a música. É interessante verificar que o perfil do público interessado nos conteúdos da Casa Verdades de Faria está muito relacionado com o perfil dos habitantes do Monte Estoril, que assistindo a uma programação desenvolvida de acordo com os seus interesses, se poderá aproximar mais da instituição. Como complemento à definição de públicos, seria importante desenvolver um estudo de públicos, não só cingido ao universo do MMP-CVF, mas contemplando uma abrangência municipal, de forma a perceber quais os efectivos interesses e necessidades dos habitantes de Cascais e suas diversas localidades, mas também dos visitantes que visitam o concelho.

As potencialidades destacadas, os objectivos definidos e o público identificado só poderão, contudo, ser significativos para o Museu se existir uma programação que contribua para a sua optimização e satisfação, e que consiga por isso atrair os visitantes ao espaço. Esta programação deverá ser estruturada e minuciosamente planeada, num consistente Plano de Acção, que inclua diversas actividades que respondam aos interesses do público identificado.

3.2.3. Plano de Acção

Os conteúdos de um *Plano Estratégico de Interpretação* deverão então ser previstos e calendarizados no respectivo Plano de Acção, abrangendo as diversas valências da Interpretação em contexto museológico, desde a utilização de suportes informativos até à programação específica de actividades de divulgação e à definição de linhas e iniciativas de investigação, traçando assim uma linha programática definida que traduza o que foi definido pela instituição na sua *Visão* e respectivos *objectivos*.

3.2.3.1. Suportes Informativos

Analisado o espaço do MMP-CVF e identificada a sua lacuna informativa, torna-se assim prioritário encontrar suportes informativos que satisfaçam as necessidades dos visitantes. Uma solução simples e pouco dispendiosa será então a realização de pequenas tabelas, de carácter informativo, colocadas em cada sala, podendo reunir diversa informação, tal como, a título de exemplo:

Sala dos Cordofones (*Antigo Quarto*)

Azulejos (século XVIII): *Píramo e Tisbe* (parede Oeste) e *Mercúrio e Herse* (parede Este)

Pintura decorativa de Gabriel Constante (século XX)

Analisando cada sala da casa, poderá concluir-se que algumas merecem um tratamento mais aprofundado, devendo haver lugar, por exemplo, para a colocação de fotografias das divisões como estavam na época de O'Neill ou Mantero, ou para a divulgação de uma qualquer curiosidade sobre o espaço. Assim, a título de exemplo, o claustro inferior, a Recepção ou a Sala dos Aerofones serão espaços privilegiados para se explicar os critérios contestados de Raul Lino na colocação de azulejos, sendo até interessante até motivar o próprio visitante a manifestar a sua opinião. Também a sala dos Aerofones, mais uma vez, poderá ter um destaque especial, por ter sido aí que foi revelada a autoria das pinturas do tecto, aquando do aparecimento da assinatura de Gabriel Constante, sendo um ponto de partida para tratar a pintura decorativa do espaço da Casa.

As tabelas não deverão ser demasiado invasivas no espaço, e poderão recorrer-se a suportes alternativos de forma a não recorrer às paredes para prender as tabelas, facilitando, por exemplo, a leitura das tabelas em braille (para os invisuais), cuja reprodução poderá ser feita em cima do texto, sem prejudicar contudo a sua leitura. A colocação de tabelas vai ainda condicionar a iluminação das salas onde estão expostos os instrumentos musicais, uma vez que deverá haver um maior nível de luminosidade que seja adequado para a leitura de tabelas.

Outros dois elementos merecem também destaque, para que seja correctamente feita a ligação aos ideais de construção da casa: na Capela, seria importante relevar a figura de São Patrício, enquanto patrono da casa e enquanto baptismo inicial da casa, podendo fazer-se a ponte para a proliferação de trevos (*shamrock*) pela casa, através da utilização da lenda associada ao próprio São Patrício. Também o brasão dos O'Neill mereceria uma outra explicação mais aprofundada, sendo o vitral que fica na passagem entre a Recepção e as Escadas o local mais propício

a essa explicação, já que reúne todos os elementos constituintes do brasão. Estas explicações, numa primeira fase, seriam em forma de tabela, através da utilização de suportes que não as paredes, mais uma vez.

A colecção de mobiliário do casal Mantero Belard mereceria também um tratamento diferenciado. Antes de mais, seria importante destacá-la museograficamente (e intervindo ao nível da Conservação Preventiva), colocando as peças sobre estrados, elevados do chão, para que o público as entenda enquanto peças do Museu e não enquanto mobiliário funcional. As tabelas poderão ser meramente informativas, mas seria interessante também recorrer à explicação funcional de cada peça, uma vez que a colecção, apesar de pequena, contempla diferentes tipologias de mobiliário – armário, contador, cómoda-papeleira.

Preenchido o espaço com tabelas de carácter informativo, mas que poderão ser um meio de incentivar a curiosidade do público, poderiam ser equacionados outros tipos de suporte, que oferecessem outras potencialidades. Uniformizando, então, os suportes já desenvolvidos para o espólio etno-musical – os *écrans* tácteis – seria importante desenvolver um suporte semelhante. No programa museológico realizado antes da abertura do Museu, a Capela estava contemplada enquanto espaço de memória da Casa, e foram adquiridos *écrans* tácteis com vista a acolherem um programa de conteúdos sobre a construção da Casa e a contextualização da sua envolvência – o programa, contudo, nunca chegou a ser desenvolvido. É então preciso reflectir – que alternativas potencialidades nos oferecem estes suportes?

Podendo ser utilizados enquanto suportes de legendas textuais, era importante preparar um programa que suscitasse a curiosidade dos visitantes, permitindo-lhes explorar os conteúdos que mais lhes interessassem, oferecendo a hipótese, por exemplo, de conhecerem, e de se deixarem surpreender, pelos desenhos originais de Raul Lino que ilustram os vários pormenores da casa; ou perceber a evolução da casa, desde o projecto original de Raul Lino, às alterações de Jorge O'Neill, às modificações do casal Mantero Belard, até à remodelação do espaço enquanto Museu. Seria também interessante criar um “álbum” de fotografias que permitisse visitar a casa e os seus diferentes proprietários, ao longo do tempo, sendo também importante conseguir ilustrar os contextos socioculturais envolventes (a Vila de Corte de finais do

século XIX e inícios do século XX; a Costa do Sol enquanto local de refúgio e de exílio durante a Segunda Guerra Mundial, ...). Era também interessante recuperar os artigos de época de revistas de Arquitectura, feitos sobre a Torre de São Patrício, ilustrando assim também o impacto da Casa e suas respectivas apreciações na época.

Para a organização dos conteúdos, poderia optar-se por um critério cronológico, apresentando então os diferentes ciclos de vida da Casa e seus respectivos conteúdos, para que seja também intuitivo para os visitantes saber aonde procurar as informações pretendidas segundo os gostos e as vontades de cada um. Num programa debruçado sobre a Casa, seria também importante incluir alguns conteúdos sobre o Património Cultural Integrado, seja a biografia de Gabriel Constante, a apresentação dos excertos das *Metamorfoses* de Ovídio representados pelos azulejos, ou ainda mostrar até os painéis azulejares semelhantes aos colocados na Casa, para que se consiga contextualizar e perceber as dinâmicas do período da história da azulejaria conhecido como a Grande Produção Joanina.

Na produção dos conteúdos e na arquitectura do programa, contudo, as palavras de ordem deverão ser a facilidade de utilização e a organização intuitiva dos conteúdos, para que o visitante consiga funcionar facilmente com o programa, percebendo a liberdade da sua utilização e exploração, e para que não se canse na passagem por todos os conteúdos. Porque não, por exemplo, incluir uma valência de interactividade para o próprio visitante, dando-lhe a oportunidade de participar de alguma forma, seja através da expressão de uma opinião, da partilha de ideias, ou mesmo através da participação numa votação de resposta fechada (excelente meio para averiguação de opiniões), como por exemplo: “Qual o pormenor de que mais gostou na Casa?” (os Azulejos, os Pormenores decorativos das portas e janelas, a Pintura Decorativa, a Torre, ...); “Como acha que deveríamos dinamizar o Jardim?” (Circuito de Manutenção, Cafetaria, Mantê-lo como está, Centro Ambiental, Jardim da Música, ...); “Quem considera que teve maior papel na concepção da casa?” (Jorge O’Neill ou Raul Lino), “O que seria deste espaço se não tivesse sido transformado em museu?”, “Quantos empregados seriam necessário para auxiliar as estadias dos proprietários?”, etc., sendo importante que o programa preveja a rotatividade de perguntas, para que isso possa transparecer também a própria dinâmica do Museu.

Existindo então, enquanto possibilidade de suportes, as legendas textuais e o programa interativo, poderia ainda existir a alternativa de um áudio-guia, que reunisse os conteúdos num discurso oral, de compreensão mais imediata e simples. Aqui, e para evitar a repetição da informação escrita, seria interessante contar com descrições na primeira pessoa, seja dos herdeiros da casa O'Neill, seja dos descendentes de Raul Lino, seja dos familiares ou empregados do casal Mantero Belard, aliando-se até aos conteúdos da colecção etno-musical, colocando os colegas de trabalho de Michel Giacometti e de Fernando Lopes Graça a descreverem as suas aventuras no trabalho de campo e as suas formas de trabalhar. Seria também importante criar um momento de visita ao jardim com o áudio-guia, desenvolvendo conteúdos que se relacionem com a arquitectura do espaço, a cobertura vegetal ou até a sonoridade criada pelo meio natural. Cria-se assim uma maior intimidade com o visitante, através do testemunho de pessoas reais, cujo diálogo se transforma num contar de histórias, que são igualmente reais, sendo também uma boa forma de assegurar que o visitante se mantém com atenção ao narrado – todos gostam de ouvir histórias e relatos na primeira pessoa.

Existe ainda uma alternativa que permite reunir os dois últimos suportes sugeridos, e que vem já sendo utilizado em alguns museus: os *pda's* (*personal digital assistant*) consistem em pequenos *écrans* tácteis, que permitem explorar diferentes conteúdos (fotografias, textos, vídeos) aliando-os a uma narração áudio (podendo também aqui recorrer aos testemunhos pessoais sugeridos para os áudio-guias). Este género de suporte, que reúne as potencialidades dos programas multimédia e dos áudio-guias, apresenta no entanto algumas contrariedades, derivadas sobretudo do pequeno tamanho do *écran*, que se torna assim mais difícil de consultar (sobretudo para pessoas com dificuldades visuais). No entanto, monetariamente, pode ser uma alternativa interessante, pela potencialidade interactiva que apresenta. O MMP-CVF chegou a ponderar essa hipótese, tendo pedido em 2009 um orçamento à empresa *Imediata Sistemas Multimédia, SA*, cuja alternativa mais simples (com apenas seis *pda's*) rondava os trinta mil euros. Assim, comparativamente com a solução das legendas, as soluções com componentes multimédias e interactivas significam um claro investimento, muitas vezes difíceis para uma gestão municipal, mas que oferecem uma

significativa melhoria da comunicação com o visitante, sendo também soluções satisfatórias para um público com necessidades especiais como os invisuais (que poderão obter uma áudio-descrição ao longo do percurso), ou os deficientes auditivos, que poderão apreender os conteúdos através de um intérprete em língua gestual no écran. Portanto, priorizando os suportes informativos, será importante (e mais simples) a colocação imediata de legendas, devendo no entanto pensar-se a longo prazo num programa multimédia que permita potenciar os recursos oferecidos por este suporte, e que aumenta consideravelmente as possibilidades de interactividade do espaço. Existindo já os suportes para acolher um programa multimédia, esta será uma boa alternativa, deixando assim de considerar os *pda's*. No entanto, deverá continuar a considerar-se a hipótese de desenvolvimento de áudio-guias, que têm tido uma boa aceitação pelos visitantes de museus pela forma simples como transmitem conteúdos, sendo que no presente caso, a possibilidade de recorrer a testemunhos reais seria sem dúvida uma mais-valia para tornar o espaço do Museu mais íntimo, dando voz às pessoas e vivências que habitam aquele espaço (seja na sua origem, seja por acolhimento da sua colecção, como são os casos de Michel Giacometti e Fernando Lopes Graça).

3.2.3.2. Programação de actividades de divulgação

É fundamental que o espaço do Museu ofereça ao visitante um nível de informação mais satisfatório, mas é também importante que lhe consiga oferecer mais alternativas que o estimulem e que o motivem a visitar o Museu. Para tal, uma forte e consistente Programação é sem dúvida a melhor ferramenta. Olhando, então, para os conteúdos já destacados da Casa Verdades de Faria, será necessário traçar e planear algumas actividades que ajudarão igualmente a divulgar um património, para alguns, desconhecido.

Seria muito interessante organizar um ciclo de exposições sobre a Torre de São Patrício/Casa Verdades de Faria, sendo um excelente meio de divulgação dos diferentes ciclos de vivência do espaço e seus respectivos intervenientes. Uma das exposições poderia debruçar-se sobre a construção da Torre de São Patrício, expondo os desenhos originais do arquitecto, e situando os contextos geográfico-sociais (a Vila de Cascais e,

mais especificamente, a localidade do Monte Estoril), mas recorrendo também à contextualização da obra de entre os projectos de Raul Lino, com óbvio destaque para as casas que projectou no Monte Estoril. Neste contexto, será também importante referir e ilustrar os pormenores e as características da aplicação da azulejaria, do desenvolvimento da pintura mural e do jardim, enquanto elementos fundamentais da obra total idealizada por Raul Lino. Um outro tema passível de se desenvolver em exposição é, sem dúvida, a figura de Jorge O'Neill, analisando o seu papel enquanto herdeiro da Casa Real Irlandesa (e respectivo estabelecimento da família em Portugal), o seu lugar na Corte, e o seu desempenho profissional, relevando obviamente a sua importância para Cascais, traçando uma clara união entre os três imóveis que mandou construir no concelho - e porque não tripartir a exposição em três diferentes núcleos?

Como complementos das duas exposições, era interessante organizar colóquios que se debruçassem sobre os vários temas que suscitam, como por exemplo - Raul Lino e o movimento da Casa Portuguesa, A Arquitectura de Veraneio no concelho de Cascais, Cascais como Vila de Corte, Cascais enquanto refúgio das Famílias Reais Europeias, ... - temas que incentivam à publicação de actas e estudos, que certamente encontrarão grande aceitação por parte do público.

O casal Gertrudes Verdades de Faria e Enrique Mantero Belard deverá também ser tema de uma exposição que se debruce sobre a sua vida, apresentando finalmente estas duas figuras ao público, que apenas os reconhece enquanto doadores do espaço da casa para a sua transformação em Museu. Neste seguimento, era muito interessante traçar e estabelecer uma ligação com a Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, de quem o casal Mantero Belard foi também generoso doador, e sobre quem já dedicou duas publicações (repletas de fotografias que seriam óptimos complementos da exposição).

A Programação deverá igualmente contemplar (e manter, em alguns casos) actividades periódicas, da responsabilidade do Serviço de Educação, como as visitas guiadas temáticas, subordinadas ao tema da azulejaria¹¹³, à história da casa,

¹¹³ Desde a reabertura da Casa que foram realizadas algumas visitas à colecção de azulejos, nomeadamente por especialistas da História da Azulejaria como Ana Paula Rebelo Correia e José Meco. Também na Semana dos Museus do ano de 2010 foram realizadas visitas temáticas, recorrendo também

explorando ainda os pormenores musicais no património integrado (cruzamento temático), ou o jardim enquanto espaço integrante do museu. Estes conteúdos poderão também ser utilizados para desenvolver oficinas específicas, desde a pintura de azulejos, à escrita criativa ou a actividades de artes plásticas. De referir que alguns destes conteúdos foram já utilizados em 2010, na criação de um *peddy-paper* para crianças, no âmbito da Semana dos Museus - *Que animais se escondem nos Museus de Cascais?*¹¹⁴. Também o jardim foi alvo de uma programação infantil, em 2009 e 2010, que contava com o apoio da EMAC (Empresa Municipal do Ambiente de Cascais) – “*Há Eco no Jardim?*” – cujos conteúdos cruzavam o Ambiente, a Casa, o Jardim e a colecção de instrumentos musicais, sendo uma oficina-jogo cuja continuidade deveria ser assegurada.

Para os públicos adultos, a programação deverá ser desenvolvida no sentido de os trazer ao espaço do Museu, transformando-o num espaço de conversa e incentivando a partilha. Para assegurar esta visita, era importante privilegiar a adaptação às necessidades e condições deste público, muito dele empregado – a estratégia poderia passar pelo alargamento do horário do Museu durante um dia por semana, atraindo os visitantes com visitas temáticas específicas. A rotina (o mesmo dia por semana, o mesmo horário, a mesma oferta de actividades) criará hábitos no público visitante, que começará a integrar a instituição nos seus planos de visita, e que regressará a partir do momento em que crie intimidade com o espaço e com as pessoas que o acolhem. Esta iniciativa torna-se um desafio para quadros de pessoal reduzido (como o presente caso), podendo alterar-se para uma ou duas vezes por mês, mantendo no entanto o mesmo dia da semana e o mesmo horário. É no entanto uma óptima ferramenta para conhecer o público do Museu, sobretudo o público de proximidade (habitante no concelho de Cascais), e que permite demonstrar à Comunidade a abertura e a disponibilidade do Museu para comunicar com o público, permitindo fortalecer as relações entre o Museu e a Comunidade.

No âmbito das responsabilidades do Serviço de Educação, seria muito

às histórias da mitologia clássica que são representadas. No corrente ano, foram retomadas algumas destas visitas.

¹¹⁴ Em 2010, os exemplares editados do *peddy-paper* excederam os que foram efectivamente utilizados durante a Semana dos Museus, pelo que a iniciativa se manteve, sendo um recurso que deverá e poderá ser reutilizado, pois os conteúdos se mantêm perfeitamente pertinentes.

interessante recuperar uma iniciativa desenvolvida para a Semana dos Museus do ano de 2009 – *Alpinistas de Estórias* – uma dramatização, pensada para crianças, mas que agradaria também a um público adulto, que cruzava os conteúdos da casa e os conteúdos da exposição permanente, cujo guião foi mesmo desenvolvido por um dramaturgo. Sendo uma representação teatral, exige meios humanos que não são habitualmente fáceis de obter, mas poderia ponderar-se uma parceria com a Escola Profissional de Teatro de Cascais (que cedeu os actores para a primeira e única representação, em 2009). A publicação do texto, em formato de livro infantil, como roteiro de visita ao Museu, seria também uma excelente forma de otimizar um recurso já existente.

3.2.3.3. Publicações e protocolos de investigação

As publicações são uma das ferramentas mais eficientes de divulgação de uma instituição, pois asseguram a circulação de exemplares, consoante obviamente o investimento na distribuição – se as publicações forem vendidas, por exemplo, em livrarias de carácter comercial, irão provavelmente chegar a um público mais alargado.

Os conteúdos oferecidos pela Casa Verdades de Faria revelam um grande potencial para serem alvos de uma aprofundada e cuidada publicação, com boas reproduções fotográficas, que se debruce sobre a Casa na sua valência histórica e artística, ou sobre as personalidades que a construíram. Os diversos conteúdos patrimoniais permitem também que a instituição marque presença em edições no âmbito da história do concelho e da arquitectura do século XX.

Motivados por publicações temáticas, mas com grande potencial turístico são também os roteiros temáticos do concelho de Cascais, sistematizando os diferentes e interessantes conteúdos que o município oferece. Seria então interessante criar roteiros em que se assegurasse a inclusão da Casa Verdades de Faria, como o roteiro da Arquitectura de Veraneio do concelho de Cascais ou o roteiro das obras de Raul Lino em Cascais, sendo igualmente importante que a Casa comece a ser considerada no âmbito do roteiro dos Jardins e Espaços Verdes do concelho de Cascais, formando-se deste modo uma estratégia que poderá trazer novos visitantes ao Museu.

Portanto, no âmbito das publicações e das ofertas de carácter turístico-cultural, interessa assegurar a multiplicação do nome da instituição em diversas publicações e iniciativas, para que as pessoas comecem a conhecer a sua existência, crescendo assim o interesse em visitar o espaço e em conhecer a sua programação. Tais iniciativas não requerem um grande esforço económico para a instituição (o esforço será provavelmente municipal ou ao nível das editoras), sendo no entanto fundamental que a instituição tenha dinamismo e incentivo para encetar novos contactos e sugerir novas iniciativas. Muitas poderão ser suportadas por parcerias e protocolos interinstitucionais, que assegurem a manutenção dos circuitos temáticos, como por exemplo Agências de Viagens e empresas de turismo cultural. Também a investigação sobre a Casa Verdades de Faria, e à semelhança do que se passa com o espólio de Michel Giacometti e Fernando Lopes Graça, poderá ser suportada por protocolos de investigação com Universidades e Centros de Investigação que se debrucem sobre a História Contemporânea, a História da Arte, o Turismo, a Animação Cultural, a Botânica e a Arquitectura Paisagística ou mesmo sobre a Conservação e Restauro – assegurar-se-ia assim a produção de conteúdos de qualidade, reforçando então a importância da Casa Verdades de Faria dentro da instituição, demonstrando a necessidade de a valorizar convenientemente.

A apresentação deste Plano de Acção pretende então lançar um novo olhar sobre a Casa, destacando-a no contexto do Museu enquanto Património e Acervo tão válido e importante quanto a colecção de instrumentos musicais, exposta em permanência no espaço. Não sobrepondo, no entanto, os conteúdos referentes a esta colecção e espólio associado, é importante saber intercalar as actividades e respectivas temáticas, utilizando algumas das propostas para ambos os temas, por exemplo na organização das visitas temáticas e da programação do Museu em horário alargado. Todas as propostas apresentadas poderão ser desenvolvidas e sustentadas por recursos humanos do MMP-CVF e da Câmara Municipal de Cascais, cujas atribuições de trabalho deverão ser definidas no planeamento e na calendarização.

Sendo então importante existir uma calendarização concreta¹¹⁵, é igualmente importante seguir o seu cumprimento e realizar os ajustes necessários, sendo também fundamental conseguir avaliar o impacto das iniciativas, com vista à permanente melhoria dos serviços oferecidos pelo Museu.

3.2.4. Monitorização e avaliação

A avaliação é uma valiosa ferramenta de compreensão e análise do trabalho realizado, e é frequentemente subestimada em contexto museológico. Incentivar a avaliação do público, dos organizadores, dos funcionários e restantes intervenientes será essencial para perceber quais as soluções que realmente funcionam e resultam, quais as que têm maior aceitação, ou mesmo quais as que necessitam de ajustes e profundas alterações. Assim, ao traçar um plano de acção, com tarefas concretas e calendarizadas, é fundamental prever a sua avaliação, quer ao longo da execução, quer no final de cada iniciativa.

A monitorização do cumprimento do Plano de Acção deverá ter uma periodicidade trimestral, em reunião de trabalho, avaliando o cumprimento das tarefas e responsabilidades distribuídas e reajutando, se tal for necessário, o calendário do plano de acção. A monitorização trimestral pode contemplar também o acrescento de novas iniciativas e actividades, motivadas por algum contexto específico (programa de acção municipal, cedências de espaços, ...), ou que se revelam pertinentes no âmbito da programação, não tendo antes sido consideradas.

Por sua vez, a avaliação deverá ser estabelecida considerando várias frentes de trabalho. Assim, para cada actividade realizada – visita, exposição, colóquio – será necessário que, em equipa, se avalie a preparação (tempo de preparação, distribuição de tarefas) e a execução (participação do público - números e interactividade e o desempenho pessoal do executante), fazendo um levantamento dos pontos positivos e negativos, percebendo-se também quais as dificuldades da sua execução, como forma de poder encontrar soluções que facilitem a execução de iniciativas semelhantes no

¹¹⁵ A calendarização apresentada em apêndice (AP. CCCXLIX) trata-se de uma proposta, flexível e por isso sujeita a alterações e rectificações, sobretudo consoante as disponibilidades financeiras e humanas para as executar.

futuro.

Seria igualmente importante poder contemplar a opinião do público sobre as actividades. O Serviço de Educação do MMP-CVF tem já instituído um inquérito para as actividades dirigidas a Escolas e Famílias, inquirindo então os professores responsáveis e os pais, respectivamente, sobre o desenvolvimento da actividade. Sendo uma boa estratégia, deverá continuar a ser realizada, sendo também uma boa ferramenta para avaliar a organização e os conteúdos apresentados em colóquios. Para obter ainda as reacções do restante público que visita o Museu deve ser procurada outra alternativa. Ora, na proposta de desenvolvimento dos suportes informativos, foi reforçada a valência de interactividade com o público, enquanto método de sondagem de opiniões e impressões, sendo uma também boa ferramenta de avaliação. No entanto, como conseguir a opinião do público em contexto de Exposições Temporárias e no que toca à oferta de serviços do Museu?

Existem duas alternativas, que não asseguram a participação de todo o público que visita o Museu, mas a participação de uma parte certamente estará assegurada: o “livro de honra” e a caixa de sugestões. A disponibilização de um “livro de honra”, ora do Museu, ora de uma Exposição Temporária, é um bom veículo de expressão de opiniões, algumas mais válidas que outras, é certo, mas é também uma ferramenta que ajuda a perceber que público visita o Museu (já que habitualmente quem deixa o seu testemunho, deixa também indicação de onde é originário). Os “livros de honra” registam habitualmente opiniões de teor mais positivo, sendo que o público se sente mais intimidado a criticar o que tenha gostado menos num livro de acesso geral. Ora, pode ser equacionada uma forma de direccionar o visitante a avaliar algum aspecto em concreto, que tenha sido previamente pensado pela instituição, através por exemplo da colocação de uma pergunta específica no “livro de honra”, fazendo com que, quem escreva, responda àquela pergunta, sem discorrer em outros temas e impressões.

Apesar de todas estas ferramentas serem importantes, é também necessário criar um espaço para que o visitante possa avaliar outros aspectos, de carácter mais genérico, do Museu. Para tal, poderá considerar-se a existência de uma caixa de sugestões/opiniões, com uma sinalética que convide o visitante a participar, demonstrando-lhe que a sua opinião será valorizada pela instituição.

Acima de tudo, e de uma forma geral, é importante que o público entenda que o Museu pretende proporcionar-lhe uma experiência única e enriquecedora, e que ele poderá ter um papel fulcral na dinâmica dessa experiência, concedendo ao Museu as suas opiniões, reacções e críticas, tanto ao espaço, como à exposição e às actividades. Idealmente, o público teria também uma contribuição fundamental na estruturação de um *Plano Estratégico de Interpretação*, criando um grupo de discussão e análise. Tal, no entanto, e no caso específico do Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria, será uma estratégia a adoptar depois do Museu se conseguir estabelecer de forma consistente na comunidade que o envolve, e que poderá então ter um papel mais activo na vida do próprio Museu. Ora, apesar de diversas, as várias ferramentas de avaliação deverão ser sempre privilegiadas por serem o mais imediato meio de percepção do impacto do Museu e suas respectivas iniciativas junto dos visitantes e funcionários, permitindo assim compreender o seu verdadeiro valor e lugar que representa no panorama cultural.

Assim, a proposta de um *Plano Estratégico de Interpretação da Casa Verdades de Faria* pretende então, não só realçar a importância da Casa Verdades de Faria e seu património material e imaterial, mas também construir uma relação consistente com a comunidade e com o público-alvo definido. Para tal, será preciso saber e perceber a importância e a potencialidade de se considerar a Casa Verdades de Faria e seu património-artístico como intervenientes e constituintes do discurso museológico, em complementaridade com a colecção móvel existente e tematicamente distinta. Na realidade, essa importância só será verdadeiramente compreendida e os conteúdos só serão verdadeiramente apreendidos e disfrutados com uma aposta institucional no desenvolvimento de um *Plano Estratégico de Interpretação da Casa Verdades de Faria*.

CONCLUSÃO

“(...) the museum stores memories. Like an archive, it holds the material manifestations of cultural and scientific production as records, articulated memories removed from the mental world and literally placed in the physical world. Like an archive, it has its own sense of organization, but that sense is deeply complex.

[Crane, 2000, p.3]

No âmbito da preservação do Património e das instituições que o salvaguardam, os museus desempenham um papel fundamental enquanto repositórios por excelência desses bens culturais, guardadores de memórias de vivências passadas. Nos museus, esses bens constituem sobretudo colecções de património móvel, que se apresentam nas mais variadas tipologias, organizados posteriormente em expositores museografados de forma a conseguir apresentá-los ao visitante, para que este os possa fruir e compreender. Mas este enfoque no património móvel não acontece, por exemplo, nos sítios arqueológicos (locais de escavação) ou em espaços industriais patrimonializados, onde, por sua vez, é o espaço o verdadeiro factor de valorização e fruição, espaço este que os museus tendem a secundarizar, sobretudo nos casos de utilização de um edifício pré-existente. Reconhece-se obviamente a importância do património móvel e da capacidade que encerra para formar um conjunto ilustrativo das estéticas e dos objectos funcionais de um tempo passado, mas urge também que os museus se apercebam da importância de aprenderem a valorizar os edifícios históricos que os acolhem enquanto instituições, e que acolhem a museografia das colecções móveis, conseguindo também respeitar a materialidade que representa o seu espaço, e a imaterialidade que imana das vivências que habitaram esse mesmo espaço.

Esta problemática não tem sido suficientemente debatida, também porque esta não é, todavia, uma prática comum no panorama da museologia portuguesa. É então preciso perceber a importância e a urgência de fomentar a discussão sobre esta questão, dando um novo enfoque à importância do espaço reutilizado, trazendo ao debate a melhor forma de o valorizar, de forma a ser possível reunir um corpo de directrizes orientadoras que permitam o desenvolvimento de boas práticas no âmbito da valorização do espaço e do património imóvel em contexto museológico. É preciso

dar destaque a este assunto nas discussões no âmbito da museologia e do património para que os museus portugueses reconheçam de forma mais reflectida nas potencialidades inesgotáveis dos espaços onde estão instalados na construção de um discurso museológico dinâmico. Para potenciar essa experiência, é importante atentar nas bases conceptuais que constroem o conceito de Interpretação em contexto museológico, e que ajudam a compreender e a estruturar quais os conteúdos a destacar e qual a melhor forma de os divulgar junto dos visitantes. Urge então uma reflexão profunda, e uma sistematização dos resultados obtidos, e para tal, a forma mais coerente de construir um discurso museológico pode ser conseguida através do desenvolvimento de um Plano Estratégico de Interpretação, cuja estrutura se deve articular com a actuação do museu, tendo em vista a valorização das suas colecções – património móvel e património imóvel.

No seguimento desta problemática e do parco debate sobre o assunto, o presente trabalho vem precisamente propor uma primeira abordagem sobre esta questão e sobre uma possível metodologia para a situação em estudo. Deste modo, reconhecendo a lacuna de valorização de um imóvel - a Casa Verdades de Faria - este trabalho pretendeu, precisamente, apresentar uma proposta para a sua valorização, que incluísse também o seu respectivo património integrado (azulejaria, cantaria, pintura decorativa), retomando a importância que havia sido suplantada com a transformação do espaço em Museu da Música Portuguesa. Numa primeira abordagem, apresentámos o percurso histórico do edifício, analisando-o enquanto testemunho artístico, mas apresentando-o também através das diferentes personalidades que marcaram a vivência do espaço – Jorge O’Neill, Raul Lino, Enrique Mantero Belard e Gertrudes Verdades de Faria – comprovando a sua unicidade e importância. Neste seguimento, o processo de valorização da Casa Verdades de Faria passou (e passará, quando as tutelas assumirem esta prioridade), e antes de mais, por um genuíno reconhecimento da sua importância e do potencial interesse dos seus conteúdos para os visitantes, cujo dinamismo e divulgação deverá estar, obviamente, em consonância com os conteúdos respeitantes à outra colecção exposta no espaço. O presente trabalho propõe então uma alteração significativa da dinâmica de comunicação expositiva do MMP-CVF modificando, após análise dos documentos

oficiais da instituição, algumas concepções estabelecidas no Programa Museológico da instituição (Missão, Vocação e Objectivos), onde a Casa e o seu património integrado não eram reconhecidos enquanto acervos. Ampliando então a abrangência do conceito de acervo do MMP-CVF, com esta proposta de um Plano Estratégico de Interpretação da Casa Verdades de Faria e com as actividades e soluções dele resultantes, pretendemos criar um novo enfoque sobre o espaço, sem pretender contudo desvalorizar a colecção etno-musical exposta no espaço, que não apareceu prevista no Plano Estratégico de Interpretação por se tratar de uma temática distinta. Reconhecida a importância e a possibilidade de reunir dois discursos de valorização de patrimónios distintos, num mesmo espaço, a maior dificuldade relaciona-se com a preservação do equilíbrio no espaço, que deverá privilegiar soluções simples que não transformem o espaço numa sobreposição de discursos e informações. Assim, no seguimento desta proposta, era importante redigir um Plano Estratégico de Interpretação da colecção etno-musical, para poder construir depois um documento único e estratégico, que reúna as particularidades de cada acervo e que consiga orientar toda a actuação do MMP-CVF, respeitando todos os conteúdos oferecidos e os diferentes públicos que reúne. Será também fundamental executar a proposta apresentada para perceber o seu impacto e aceitação, e a efectiva complementaridade entre acervos, que deverá respeitar a valorização dos diversos aspectos que constroem a instituição do Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria, cuja dicotomia de colecções se vê reflectida (e confirmada!) no nome da instituição.

O Plano Estratégico de Interpretação da Casa Verdades de Faria presente neste trabalho revela-se obviamente adaptável e flexível às necessidades e capacidades do Museu (que sofre, infelizmente, de poucos recursos humanos, materiais e financeiros para potenciar devidamente o espaço). Assim, este trabalho não se trata de uma conclusão, mas de um contributo para a criação de uma ferramenta de um trabalho que exige continuidade e que deverá defender a valorização do património imóvel, para que este consiga ganhar uma renovada atenção no panorama dos museus. Este trabalho de reconhecimento do património imóvel e do património integrado enquanto parte componente e indissociável não só das instituições, mas sobretudo do discurso museológico necessita ainda de um forte corpo teórico, fomentado pelo

debate desta problemática, que só será proporcionado aquando do reconhecimento geral desta lacuna no panorama museológico português. Assim, só percebendo o igual valor do espaço e das colecções móveis, e aceitando então esta globalidade que envolve todo o espaço dos museus, será pois possível valorizar os museus enquanto privilegiados e dinâmicos arquivos de memórias.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FONTES

Sobre o Património Cultural Imóvel e Integrado e sua respectiva contextualização

AA.VV. [1993] *Um Olhar sobre Cascais através do seu Património, II volume – Fontes Documentais e Arte Sacra*. Cascais : Associação Cultural de Cascais.

ALVES, Ricardo António [1998] *Eça e os Vencidos da Vida em Cascais: Fragmentos de uma História Local*. Cascais : Câmara Municipal.

CARVALHO, Maria João Cunha [2005] *Casa Verdades de Faria, uma casa Raul Lino no Monte Estoril. Arquivo de Cascais. Boletim Cultural do Município nº13*. Cascais : Câmara Municipal.

COLAÇO, Branca de Gonta e ARCHER, Maria [1943/1999 - Edição Fac-Similada] *Memórias da Linha de Cascais*. Cascais : Câmara Municipal; Oeiras : Câmara Municipal.

CONSTANTE, Ana (coord.), SERRÃO, Vítor; PIMENTEL, Diogo Lino (textos) [2005] *Casa de Santa Maria em Cascais: Raul Lino*. Cascais : Câmara Municipal.

CORREIA, Ana Paula Rebelo [2007] *Mitologia greco-romana nos azulejos da Casa Museu Verdades de Faria. Revista de História de Arte nº3*. Lisboa : Instituto de História de Arte, Universidade Nova de Lisboa.

CORREIA, Conceição [2005] *A herança Enrique Mantero Belard e o Museu da Música Portuguesa. Arquivo de Cascais – Boletim Cultural do Município nº13*. Cascais : Câmara Municipal.

[1985] *Enrique Mantero Belard, 1903-1974 – Perfil de um benemérito*. Lisboa : Santa Casa da Misericórdia.

FERREIRA DE ANDRADE [1964] *Cascais – Vila de Corte, oito séculos de História*. Cascais : Câmara Municipal.

FERREIRA, Vítor Wladimiro (ed.) [2002] *Cascais em Ramalho Ortigão*. Cascais : Câmara Municipal.

FRANÇA, José Augusto; CARVALHO, Manuel Rio de; ALMEIDA, Pedro Vieira de [1970]

Raul Lino, *Exposição Retrospectiva da sua Obra*. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian.

FRANÇA, José-Augusto [1985] *A Arte em Portugal no século XX, 1911-1961*. Lisboa : Bertrand Editora.

GOMES, Ana [2010] *Enrique Mantero Belard 1903-1974*. Coleção Beneméritos. Lisboa : Santa Casa da Misericórdia

HENRIQUES DA SILVA, Raquel [1984] *Sobre a Arquitectura do Monte Estoril, 1880 – 1920. Arquivo de Cascais – Boletim Cultural do Município nº5*. Cascais : Câmara Municipal.

-- [1988] *Cascais*. Lisboa : Editorial Presença.

MECO, José [1993] *Azulejaria de Cascais com temática ou utilização religiosa. Um Olhar sobre Cascais através do seu Património, II volume – Fontes Documentais e Arte Sacra*, AA.VV. Cascais : Associação Cultural de Cascais.

LINO, Raul [1943] *O estilo na casa portuguesa no século XVII. Revista municipal nº16*

-- [1944] *Casas Portuguesas – Alguns apontamentos sobre o arquitectura das casas simples*. 4ª ed. Lisboa : Valentim de Carvalho, 1944.

-- [1969] Raul Lino visto por ele próprio. *Vida Mundial* (21 de Novembro).

PORTAS, Nuno [1970] *Raul Lino, uma interpretação crítica da sua obra de arquitecto e doutrinador. Colóquio: revista de artes e letras, nº61*.

RUSKIN, John [1849/2001] *The Seven Lamps of Architecture*. London : The Electric Book Company.

TOSTÕES, Ana Cristina [2008] *Ecletismo, Revivalismo e a “Casa Portuguesa”*. *História da Arte Portuguesa, volume 10- Arquitectura portuguesa do século XX* (reimp.), Paulo Pereira (dir.). Rio de Mouro : Círculo de Leitores.

Sobre Museologia e Interpretação do Património

BLACK, Graham [2005] *The engaging museum: developing museums for visitor involvement*. London, New York : Routledge.

CRANE, Susan A. (ed.) [2000] *Museums and Memory*. Stanford : Stanford University Press.

GORGAS, Mónica Risnicoff de [2004] Reality as Illusion, the Historic Houses that become Museums. *Museums Studies, an Anthology of Contexts*, Bettina Messias Carbonell (ed.). Malden, Oxford, Victoria : Blackwell Publishing.

PAULO, Dália [2003] A propósito da realização do colóquio de Adaptação de Edifícios Históricos a Museus. *Adaptação de Edifícios Históricos a Museus – Actas do Colóquio*. Faro : Museu Municipal de Faro.

PREZIOSI, Donald [2006] Art History and Museology: Rendering the Visible Legible. *A companion to museum studies*, Sharon Macdonald (ed.). Malden, Oxford, Victoria : Blackwell Publishing.

TILDEN, Freeman [2007] *Interpreting our Heritage*. 4th ed. Chapel Hill : The University of North Carolina Press.

Periódicos

[s.d.] Museu Verdades de Faria. *Notícias de Cascais*.

PINTO, Maria João [2005] Novo Ciclo da Casa Verdades de Faria. *Diário de Notícias*. Lisboa : 26 de Outubro.

FRANCO, Hugo [2007] A família mais antiga da Europa. *Única – Expresso*. Lisboa : 2 de Junho.

Conteúdos Multimédia

Vídeo da Visita de José Meco ao Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria em Novembro de 2005, cuja gravação se encontra acessível no Centro de Documentação do MMP-CVF.

Recursos da Internet

- <http://etext.virginia.edu/latin/ovid/about.html> (consultado a 15/01/2010)
- <http://mmp.cm-cascais.pt>
- <http://www.jamescarter.cc/files/place.PDF> (consultado a 22 /02/2012)
- <http://www.mosteirobatalha.pt/pt/index.php?s=white&pid=244> (consultado a 20/09/2011);
- <http://www.oneill-family.org/coa.html> (consultado a 20/09/2011);
- <http://www.rtp.pt/rtpmemoria/?t=RAUL-LINO-LIVRE-COMO-UM-CIPRESTE.rtp&article=1230&visual=2&layout=5&tm=8> (consultado a 10/05/2011)

DOCUMENTOS DE ARQUIVO

Arquivo Histórico de Cascais

- Secção L – Urbanismo, Sub-Secção E – Obras particulares/Série 001 Processos de obra/sub-série 004 – Freguesia do Estoril
- Actas - A-1/B-1/001
- Registo de Requerimentos à Câmara Municipal de Cascais (A-1 CA/016, Caixa 5, Livro 11 e 12)
- Livro dos Requerimentos recebidos de diferentes indivíduos (Livro 10, A-1 C-A/016)

Arquivo Técnico do Urbanismo da Câmara Municipal de Cascais

- Caixa nº 1479

Arquivo Histórico do Seixal

- ACS/D/D/02/Lv 003 - Livro de Registos de Diplomas, Alvarás e Cartas de Nomeação (1913-1937)

Casa Verdades de Faria

- Constituição da Comissão Instaladora da Casa-Museu Verdades de Faria, 11/08/1987
- Estudo Prévio de Recuperação da Casa Verdades de Faria, Acta da 1ª Reunião da Comissão Instaladora, 3 de Novembro de 1988
- Introdução – Linhas de força do Museu da Música Portuguesa, 1998-2004
- Normas e Procedimentos de Conservação Preventiva, 2009
- Programa do Museu da Música Portuguesa, 1998-2004
- Regulamento Interno do Museu da Música Portuguesa, aprovado a 25/01/2010
- Regulamento de Política de Incorporações do Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria, 2009
- Relatório – Apreciação de Candidatura à Credenciação do Museu da Música Portuguesa, 11/11/2010
- Termo de entrega da Torre de São Patrício à Câmara Municipal de Cascais, 26/02/1982
- Testamento de Enrique Mantero Belard, 14 de Agosto de 1967 (cópia de 31/03/1982)

Trabalhos não publicados

[s.d.] *Breve História da Torre de São Patrício*, Município de Cascais. Acessível no Centro de Documentação do Museu da Música Portuguesa, Câmara Municipal de Cascais, Portugal.

CAMPILHO, Carolina Holstein [2006] *Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria. Vivência e legado das famílias O’Neill e Mantero Belard*. Acessível no Centro de Documentação do Museu da Música Portuguesa, Câmara Municipal de Cascais, Portugal.

MATIAS, Pedro Miguel Infante da Silva Gonçalves [2007] *Torre de S. Patrício (Análise da Simbologia)*. Lisboa : Universidade Lusíada. Acessível no Centro de Documentação do Museu da Música Portuguesa, Câmara Municipal de Cascais, Portugal.

TOMAZ, Sofia [2006] *Públicos Culturais, Políticas Culturais e Museus Locais: Museu da Música Portuguesa – Estudo de Caso*. Relatório final de estágio, Curso Superior de

Comunicação e Cultura. Lisboa : Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Fundação Calouste Gulbenkian

- Espólio do Arquitecto Raul Lino – Torre de São Patrício (CDU 728.3 (469.411) “19” (084.11))

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

Sobre o Património Cultural Imóvel e Integrado e sua respectiva contextualização

EÇA, João da Cunha de [1926] *A Torre de S. Patrício no Monte Estoril. A Casa Portuguesa*. Lisboa.

HENRIQUES, João Miguel [2001] *Cascais. Do Final da Monarquia ao alvorecer da República (1908-1914)*. Lisboa : Colibri; Cascais : Câmara Municipal, 2001.

[2008] *Museu-Biblioteca Condes de Castro Guimarães – Roteiro*. Cascais : Câmara Municipal.

LINO, Maria do Carmo Pimenta de Vasconcelos e Sousa [1999] *As Artes Decorativas na Obra de Raul Lino*. Dissertação de Mestrado em História da Arte. Lisboa : Universidade Lusíada.

LINO, Raul; QUINTINO, José Luís (co-aut.) [2003] *Raul Lino: 1879-1974*. Luiz Trigueiros, Cláudio Sat (ed.lit.). Lisboa : Editorial Blau.

[2005] *Roteiro – Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria*. Cascais : Câmara Municipal.

SANTOS, Jorge Alves dos; NEVES, José Soares [2005] *Os Museus Municipais de Cascais. Políticas Culturais Locais e Património Móvel*. Lisboa : Observatório das Actividades Culturais.

Sobre Museologia e Interpretação do Património

DEAN, David [1994] *Museum Exhibition: theory and practice*. London : Routledge.

EDSON, Gary; DEAN, David [1996] *The Handbook for Museums*. London, New York :

Routledge.

HOOPER-GREENHILL, Eilean [1999] *The Educational Role of the Museum*. 2nd ed. London and New York : Routledge.

MCMANUS, Paulette M. [1989] Oh, Yes, They Do: How Museum Visitors Read Labels and Interact with Exhibit Texts. *Curator*, 32/3. New York : American Museum of Natural History.

MINEIRO, Clara [2006] *Onde está o meu pintor?! Ou A importância do texto nas exposições*. (texto enviado pela autora)

-- [2007] Mas as peças não falam por si?! *Museologia.pt nº1*. Lisboa : Instituto dos Museus e da Conservação.