

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



MUSEU DESABITADO.
Proposta de (re)programação museológica
para o Museu da Fundação Mário Botas

Arlinda Maria Eugénio Fortes

Dissertação
Mestrado em Museologia e Museografia

Dissertação orientada pela Prof(a). Doutora Elsa Garrett Pinho

2017

DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu Arlinda Maria Eugénio Fortes, declaro que a presente dissertação de mestrado intitulada “Museu Desabitado. Proposta de (re)programação museológica o Museu da Fundação Mário Botas”, é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

A Candidata

Arlinda MARIA Eugénio FORTES.

Lisboa, 29 de dezembro de 2017

RESUMO

O presente estudo, que intitulámos de “Museu desabitado. Proposta de (re)programação museológica para o Museu da Fundação Mário Botas”, tem por objeto o pintor surrealista Mário Botas (1952-1983) e a Fundação Casa-Museu por ele criada meses antes de falecer, e procura responder a uma lacuna por parte da entidade tutelar das obras do pintor, que até ao presente continua sem missão e programação devidamente definidas. Visa ainda ser uma referência documental sobre o pintor e a dita Fundação, visto não existirem bases bibliográficas e documentais que reúnam as informações aqui compiladas.

A reconfiguração da antiga vivenda da família do pintor, na Nazaré, em Casa-Museu e a denominação legal atribuída à Fundação em estudo – Fundação Casa-Museu Mário Botas –, resultam de um desejo do médico-pintor expresso em testamento. Contudo, o atual edifício não corresponde à última vontade do artista, mas antes ao anseio do seu pai em projetar e construir um novo espaço para as obras legadas à Fundação de que foi presidente (1984-1997). Como tal, entendemos que a designação da referida Fundação é apenas a entidade tutelar de uma realidade de carácter museológico em fase embrionária, que se coaduna com a definição de Museu e não Casa-Museu.

O diagnóstico ao edifício atual, o levantamento exaustivo e subsequente análise às obras de Mário Botas, propriedade da FCMMB mas também na posse de entidades terceiras, permitiram-nos elaborar uma proposta de (re)programação museológica coerente e viável, como base de trabalho para a requalificação do que aqui designamos de Museu Mário Botas, esperando que a mesma possa dar ânimo ao relançamento da atividade da Fundação enquanto motor cultural e económico, num polo turístico regional (Oeste) diversificado, e cada vez mais internacional.

Palavras-Chave:

Mário Botas; Programação; Fundação; Nazaré; Museu.

ABSTRACT

The present study that we titled "Uninhabited Museum. A proposal for museological (re) programming for the Mário Botas Foundation Museum", is about the surrealist painter Mário Botas (1952-1983), and the House-Museum Foundation that he created months before his death, and seeks to address a gap by the guardianship of the painter's works, which has hitherto continued without a properly defined museum programming. It also aims to be a documentary reference on the painter and his foundation, since there are no bibliographic and documentary bases that gather the information compiled here.

The conversion of the old painter's family home, in Nazaré, into House Museum, and the Foundation's legal name under study – Mário Botas House-Museum Foundation –, is the result of a wish of the painter-doctor expressed in his will. However, the current building does not correspond to that stated in the will, but to his father's longing to design and build a new space for the works bequeathed to the Foundation of which he was president (1984-1997). As such, we understand that the designation of this Foundation is only the tutelary entity of a reality of museological character in the embryonic stage, to which we will call Museum and not House-Museum.

The diagnosis of the current building, the survey and subsequent analysis of the works of Mário Botas, property of FCMMB but also in the possession of third parties, allowed us to develop a coherent and feasible museological (re)programming proposal, as a work base for the requalification of what we call Mário Botas Museum, hoping that it could stimulate the relaunch of the Foundation's activity as a cultural and economic engine, in a regional (the West) diversified, and increasingly international, tourism hub.

Keywords:

Mário Botas; Programming; Foundation; Nazaré; Museum.

Agradecimentos

À minha orientadora, a Professora Doutora Elsa Garrett Pinho, por ter aceitado orientar este estudo, reiterando sempre a sua confiança em todo o trabalho desenvolvido, em particular nas etapas mais difíceis.

Ao presidente da Fundação Casa-Museu Mário Botas, Benigno Almeida Faria, por ter aberto as portas, tantas vezes fechadas, do mundo de Mário Botas, recebendo-me no apartamento do pintor. Agradeço a abertura e sinceridade em todas as nossas conversas.

À Dra. Isabel de Castro, vogal da Fundação Casa-Museu Mário Botas, deixo um especial agradecimento, por prestar todo o acesso possível, mesmo mediante determinadas limitações, à história e documentação sobre a Fundação e sobre o pintor, que compõem este trabalho.

Às entidades museológicas e titulares particulares das obras de Mário Botas, que cooperaram neste estudo: a Fundação Cupertino de Miranda; a Fundação Manuel Cargaleiro; a coleção particular de Manuel de Brito, na pessoa da Dra. Arlete Alves da Silva; e o colecionador privado Dr. Carlos Vieira Reis.

Um agradecimento à família pelo apoio, discrição e colaboração em todo o processo de investigação.

Ao Samuel: obrigada pela tua enorme paciência, face ao meu desassossego.

E a todos que se cruzaram nesta minha aventura, e que de certo modo contribuíram de forma criativa e positiva.

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I - MÁRIO BOTAS DOUTOR, MÁRIO BOTAS PINTOR	
1. Origem e percursos	16
2. SOPEAM - Prémio Mário Botas.....	30
3. O universo pictórico de Mário Botas	32
CAPÍTULO II - UMA VONTADE DECLARADA: FUNDAÇÃO CASA-MUSEU MÁRIO BOTAS	
1. Conceitos técnico-jurídicos	46
1.1. Fundação	46
1.1.1. Lei-Quadro das Fundações – Lei n.º 24/2012, de 9 de julho	47
2. Definição concetual de Casa-Museu, Museu e Coleção	50
2.1. Casa-Museu	51
2.2. Museu	56
2.3. Coleção.....	58
3. Do testamento à materialização	60
3.1. A criação da Fundação Casa-Museu Mário Botas	61
3.2. Protocolo	61
3.3. Estatutos	62
3.4. Órgãos sociais	64
3.5. Missão e Vocação	65
3.6. Visão, Valores e Objetivos Estratégico	65
3.7. Património e acervo museológico	66
4. Antecedentes da atual FCMMB	67
5. Diagnóstico ao edifício da FCMMB.....	75
5.1. Localização	75
5.2. Caracterização dos espaços	76
5.2.1. Áreas públicas.....	76
5.2.2. Áreas públicas de acesso controlado.....	77
5.2.3. Áreas reservadas	78
5.3. Acessibilidades.....	79
CAPÍTULO III - PROPOSTA DE (RE)PROGRAMAÇÃO MUSEOLÓGICA	
1. Proposta de reprogramação espacial do edifício	83
2. Programa Museológico	90
2.1. Inventário e documentação do acervo como base para a programação	90
2.2. Seleção de obras e construção do discurso expositivo	91
2.3. Proposta de exposição de longa duração	92
CONCLUSÃO.....	98
FONTES, BIBLIOGRAFIA E RECURSOS NA INTERNET.....	100

ABREVIATURAS

Av. – Avenida

Arqt.(a) – arquiteto(a)

art. – artigo

ca. – cerca de

CA – Conselho Administrativo

CC – Conselho Consultivo

larg. – largura

m – metro(s)

m² – metro(s) quadrado(s)

OE – Orientações Estratégicas

s.i – sem informação

SIGLAS E ACRÓNIMOS

APLARTE – Associação Portuguesa das Leiloeiras de Arte

CA – Cooperativa Árvore

CAM – Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão

CCB – Centro Cultural de Belém

CCMB – Centro Cultural Mário Botas

CCN – Centro Cultural da Nazaré

CCRLVT – Comissão de Coordenação Regional de Lisboa e Vale do Tejo

CMFN – Casa-Museu Fernando Namora

CML – Cabral Moncada Leilões

CMN – Câmara Municipal da Nazaré

DEMHIST – *International Committee for Historic House Museums* (Comité Internacional para Casas-Museu Históricas)

DRE – Diário da República

FCMMB – Fundação Casa-Museu Mário Botas

FMB – Fundação Mário Botas

FCG – Fundação Calouste Gulbenkian

FCM – Fundação Cupertino de Miranda

FEDER – Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional

FMC – Fundação Manuel Cargaleiro

FPR – Fundação Paula Rego

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

IGAC – Inspeção-Geral das Atividades Culturais

INE – Instituto Nacional de Estatística

LQMP – Lei-Quadro de Museus Portugueses

MNAA – Museu Nacional de Arte Antiga

MNAC – Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado

OAC – Observatório das Atividades Culturais

PG – Perve Galeria

PIDDAC – Programa de Investimentos e Despesas de Desenvolvimento da Administração Central

PSP – Polícia de Segurança Pública

QCA – Quadro Comunitário de Apoio

RPM – Rede Portuguesa de Museus

SEC – Secretaria de Estado da Cultura

SMG – São Mamede Galeria

SNBA – Sociedade Nacional de Belas Artes

SOPEAM – Sociedade Portuguesa de Escritores e Artistas Médicos

UNESCO – *United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization* (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura)

Considero que o verdadeiro acto de criador implica necessariamente uma despersonalização voluntária ou involuntária, despersonalização essa que abate os limites do Ser para simultaneamente os tornar mais fortes.

Mário Botas, 1983

INTRODUÇÃO

A presente dissertação de mestrado remeter-nos-á para um pintor que tem sido, desde a sua morte, recorrentemente deixado em esquecimento na historiografia da arte portuguesa e para a Fundação por si criada, que não tem evoluído nem conseguido finalizar um projeto museológico com cerca de 30 anos; referimo-nos ao pintor surrealista Mário Botas (1952 - 1983) e à Fundação Casa-Museu Mário Botas.

Mário Botas foi um pintor que sempre nos intrigou, por passar quase despercebido no panorama artístico português, e tem-nos acompanhado ao longo de anos no desconforto de pouco o conhecermos, apesar de partilharmos o local das nossas afetuosidades, a Nazaré. O facto de sabermos que pouco ou nada havia publicado sobre ele, e a curiosidade de quem quer saber e aprender mais, proporcionou-nos contribuir academicamente, quem sabe, para o reacendimento de uma discussão em torno do pintor e da sua obra, permitindo que outros o redescubram e possam aprofundar de outras perspetivas a vida e obra de Mário Botas, que aqui possam não estar inteiramente refletida, por a sua obra ser extensa e carecer ainda de estudo e de formas adequadas de comunicação ao público.

A história de Mário Botas cruza-se e conta-se através de terceiros, não tendo voz própria por o pintor ter falecido ainda jovem (31 anos). Narrar a sua vida e percurso artístico, revelou-se um processo de investigação envolto em complexidade e inquietação.

“Museu desabitado. Proposta de (re)programação museológica para o Museu da Fundação Mário Botas” irá abordar, essencialmente, a coleção e a Fundação criada pelo pintor, já no final da sua vida, para exposição e fruição pública da sua obra artística.

Ainda que a denominação legal da Fundação em estudo seja a de Fundação Casa-Museu Mário Botas, resultante da vontade testamentária do médico-pintor Mário Botas e da integração indevida de diferentes realidades museológicas, como teremos oportunidade de analisar nas páginas que se seguem, entendemos que a dita Fundação, criada para apresentação, conservação e fruição pública da obra artística de Mário Botas, é a entidade tutelar de uma realidade de carácter museológico ainda em construção, a que chamaremos Museu e não Casa-Museu, como consta no registo oficial.

Ao longo desta dissertação procuraremos tocar em matérias para nós pertinentes, como a proposta de (re)programação museológica que dá nome e justifica o nosso trabalho, e

assenta na necessidade de colmatar uma lacuna por parte da entidade tutelar das obras do pintor, que atualmente continua sem missão e programação devidamente definidas. Ambicionamos, ainda, que a presente dissertação se torne numa referência documental sobre o pintor e a FCMMB, para memória futura, visto não existirem bases bibliográficas e documentais que reúnam as informações aqui recolhidas.

A metodologia adotada para realização deste trabalho assentou numa primeira fase de investigação em torno da Fundação Casa-Museu Mário Botas, que será a chave para todas as nossas interrogações: a génese da sua criação; a que fins se propõe; a sua materialização; o património e respetivo acervo museológico; a edificação da sede na Nazaré; a vida e percurso artístico de Mário Botas; bibliografia e trabalhos académicos produzidos sobre o pintor. Para tal, contactámos a FCMMB para agendamento de uma reunião, para exposição do tema de dissertação e recolha das primeiras impressões.¹ Entre os primeiros contactos telefónicos e por correio digital até à reunião² que nos concedeu o presidente da Fundação, Benigno Almeida Faria, este facultou-nos uma lista textual de obras da FCMMB, depositadas no CCB desde 1999, e os nomes das principais publicações sobre o pintor. Mediante a indicação que as obras da Fundação se encontravam em depósito no CCB, iniciámos diligências com a referida instituição para consulta das obras, que foi indeferida.³

Aproveitando uma reunião de órgãos sociais da Fundação, para reconhecimento do edifício-sede, na Nazaré, fomos convidados pela vogal Isabel de Castro⁴ (do Conselho de Administração) a participar na visita guiada. Nessa visita por não termos tido acesso integral a todo o edifício, agendámos nova visita e reunião com a vogal⁵, a fim de tentarmos ver respondidas questões sobre a Fundação, a construção do edifício-sede, a sua organização espacial, bem como autorização para fotografar determinadas áreas técnicas.

Os contactos com a Fundação, até ao término do presente trabalho de dissertação, foram sempre regulares, atendendo à disponibilidade dos seus vogais.

¹ O primeiro contacto via e-mail foi realizado a 27 de outubro de 2016, muito antes do registo do tema de dissertação. Não conseguindo o contacto via telefone, tentámos um segundo contacto via e-mail, a 2 de janeiro de 2017, ao qual obtivemos resposta imediata.

² A reunião só se realizou a 16 de fevereiro de 2017, no apartamento do pintor em Lisboa. O presidente até à data da reunião, e posteriormente, nunca aceitou aprofundar quaisquer questões por e-mail.

³ Contacto realizado a 9 de fevereiro de 2017, e ao qual obtivemos resposta no próprio dia.

⁴ Dia 20 de janeiro de 2017.

⁵ Por questões profissionais da vogal, a visita ao espaço e reunião só aconteceria a 17 de março de 2017.

A segunda e a terceira fase de investigação foram de pesquisa documental, com a compilação de bibliografia (tão exaustiva quanto possível) sobre o pintor, mediante informação prestada pela própria Fundação (FCMMB), com duas “publicações-chave” que decifram parte da nossa investigação: o catálogo da exposição *Retrospectiva Mário Botas – Visões Inquietantes*, que se realizou no CCB, em 1999, facultou a relação dos números de inventário das obras em exposição, com a lista de inventário textual cedida pela Fundação; e o livro *Mário Botas. O Pintor e o Mito*, do escritor e também presidente da FCMMB, revelou obras de Mário Botas guardadas ainda no seu apartamento de Lisboa.

A ausência de trabalhos académicos e a escassa oferta bibliográfica sobre esta temática obrigou-nos a pesquisar sobre artistas com quem Mário Botas se relacionara e trabalhara, incidindo a nossa procura em dissertações de mestrado e doutoramento. As publicações referentes a temáticas de correntes artísticas, pensamento crítico e principais exposições das décadas de 1970-80, no panorama artístico português, enriqueceram e complementaram o estudo sobre o seu percurso artístico.

Mediante as matérias em análise, a consulta bibliográfica foi sendo ajustada ao longo do nosso processo de trabalho, com a integração de catálogos de exposições e de leilões, que auxiliaram na localização e identificação de obras oferecidas em hasta pública e galerias de arte nacionais.

A legislação apresentada, que serviu de suporte documental e de definição a conceitos técnico-jurídicos, centra-se particularmente sobre a Lei-Quadro das Fundações, a Lei-Quadro dos Museus Portugueses e diplomas vários publicados em DRE, relacionados com a FCMMB.

A nossa pesquisa estendeu-se ainda a canais de internet (*social media*, blogues, *websites* institucionais), e a plataformas digitais de arquivo como a RTP Play, onde consultámos documentários (“Eu, Mário Botas”) e programas de informação cultural (e.g. “Câmara Clara”).

Para esta dissertação, optámos pela norma bibliográfica APA, da *American Psychological Association* (6th edition), e seguimos as novas regras de ortografia (2014), excetuando as citações, que foram mantidas em concordância com o acordo ortográfico em vigor, à época em que foram produzidas. Os textos em língua estrangeira (Inglês) foram traduzidos livremente para Português.

Para o levantamento e localização de obras de Mário Botas, além da FCMMB, contactámos instituições museológicas públicas e privadas, galerias de arte e particulares que, sabíamos antecipadamente, possuíam obras do pintor. Responderam positivamente a Fundação Manuel Cargaleiro, a Fundação Cupertino de Miranda, da coleção particular Manuel de Brito, a da Dra. Arlete Alves da Silva e do Dr. Carlos Vieira Reis. Este último foi um acaso feliz, pois quando solicitámos informações à SOPEAM sobre a atribuição do Prémio Mário Botas, fomos confrontados com o facto que o Dr. Carlos Reis, além de ter sido presidente da referida instituição (entre 1993-2004), privou com o pintor, tendo-lhe até adquirido uma pintura.

As visitas guiadas realizadas ao *museu*⁶ (antiga vivenda do pintor), na Nazaré, e ao apartamento do pintor em Lisboa (dependência administrativa da FCMMB) permitiu-nos recolher dados, *in loco*, sobre os imóveis (localização, arquitetura, acessibilidades); organização espacial; programação a desenvolver nos espaços; políticas museológicas; e as principais dificuldades de implementação do projeto. Aproveitando as visitas serem realizadas por membros do CA, uma delas acompanhada pela arquiteta responsável pelo projeto, estruturámos guiões para entrevistas e respetivas autorizações de registo áudio, para os diferentes interlocutores. Porém, as autorizações foram declinadas, e só nos foi permitido realizar conversas de carácter informal⁷.

Situações como esta última foram sentidas ao longo de toda a investigação. A ausência e reserva em relação a determinados temas foi uma constante por parte da FCMMB. Compreendemos a necessidade de protegerem temas de foro interno e que ofereçam resistência ou produzam respostas vagas a assuntos que possam enquadrar como questões administrativas, como a finalização das obras, sustentabilidade do projeto ou simplesmente como vai funcionar a gestão do mesmo, a nível de recursos humanos. Contudo, temos alguma dificuldade em compreender o facto de não clarificarem situações como as das obras em acervo, remetendo-nos sempre para as obras depositadas no CCB (desde 1999) e para as que se encontram guardadas no apartamento do pintor, em Lisboa. O acervo artístico é a

⁶ Empregamos o termo Museu, por considerarmos que a designação oficial de Casa-Museu não corresponde às características atuais da Fundação, apesar de os seus princípios museológicos ainda se encontrarem numa fase muito embrionária.

⁷ Tentámos que os interlocutores respondessem a parte do nosso guião, porém só conseguimos abordar temas apenas considerados revelantes para os nossos interlocutores. As informações obtidas oralmente não puderam ser incluídas neste trabalho.

base deste trabalho de investigação, que nos permitirá apresentar uma proposta de exposição de longa duração para a ainda designada *Casa-Museu*.

A limitação de acesso à documentação da FCMMB foi outra das dificuldades sentidas. A razão deve-se à ausência de dados informatizados, e dispersos em vários processos, bem como ao facto de não existirem recursos humanos que processem trabalho administrativo, sendo os próprios membros do CA, nomeadamente a Dra. Isabel de Castro (vogal), que respondeu a todas as nossas solicitações, remetendo-as posteriormente para o presidente da FCMMB, o Dr. Benigno Almeida Faria, a assegurá-lo sempre que se justificasse.

Em relação às restantes instituições contactadas, os tempos de resposta foram demorados, conduzindo-nos em determinados casos a ausências de resposta durante três meses, ou mesmo com total ausência, que se verificou na maioria dos pedidos.⁸

A escassez ou ausência de publicações e estudos académicos referentes a Mário Botas, como já referido, foi outra limitação vincada no nosso estudo.⁹

Esta dissertação encontra-se estruturada em três capítulos. No primeiro capítulo, retrataremos a vida e o percurso artístico de Mário Botas, o reconhecimento público ao pintor – através de um prémio atribuído pela SOPEAM, na categoria de pintura –, fechando-o com uma análise ao seu universo pictórico. No segundo capítulo, analisaremos a génese da Fundação até à conjuntura atual. Com introdução de conceitos técnico-jurídicos, questionaremos a designação de *Casa-Museu*, e se esta se enquadra na realidade atual da instituição; para tal, abordaremos a definição conceptual de três conceitos distintos que surgem associados à temática em estudo: *Casa-Museu*, *Museu* e *Coleção*; seguido de um diagnóstico ao edifício da *Casa-Museu*. Finalizaremos com uma proposta de (re)programação museológica para a FCMMB, através da sua reorganização espacial e introdução

⁸ Após seleção das entidades museológicas que possivelmente possuíam obras de Mário Botas nos seus acervos, procedemos a contactos via e-mail, onde anexado seguia um pedido formal de acesso às obras. Por questões de limitação de deslocação da nossa parte, e de forma a simplificar o processo, referimos no dito pedido que a informação solicitada poderia ser enviada através de e-mail, indicando as características técnicas para tal. As primeiras instituições museológicas foram contactadas em fevereiro de 2017, sendo que destas não obtivemos resposta. Entre abril e junho, e após termos realizado pesquisas em plataformas digitais de inventário de determinadas instituições, procurámos recuperar alguns dos contactos feitos e iniciar outros contactos com outras instituições museológicas, sobre as quais tínhamos confirmação de que possuíam obras de Mário Botas. As poucas respostas, só chegariam entre julho e agosto, sendo que em alguns casos só tivemos acesso aos documentos entre o início do mês de setembro e o final do mês de outubro, por questões administrativas, ou de férias dos técnicos responsáveis.

⁹ As poucas publicações em circulação encontram-se em alfarrabistas e, consoante a categoria e estado de conservação, podem alcançar preços elevados.

de novas valências museológicas no edifício-sede, e uma proposta para uma exposição de longa duração (dita permanente) da coleção, no último capítulo.

De assinalar que esta dissertação integra um segundo volume (doravante designado de Vol. II), para onde remetemos todos os anexos de origem documental e fotográfica. No início do volume, figura uma lista de abreviaturas e siglas, os critérios de disposições técnicas para as obras, e o índice de cada anexo. Todas as fontes e créditos fotográficos estão identificados, na respetiva legenda.

CAPÍTULO I - MÁRIO BOTAS DOUTOR, MÁRIO BOTAS PINTOR

1. Origem e percursos

Num primeiro andar da Rua Sub Vila, na vila piscatória da Nazaré, às duas da madrugada, de 23 de dezembro de 1952, nasce Mário Ferreira da Silva Botas. Filho de Mário dos Santos da Silva Botas e Virgínia Laranjo Ferreira, fora um filho tardio, mas muito desejado (fig.1). Filho único, passou toda a sua infância e juventude na pequena vila, terra natal dos seus pais, onde possuíam uma pequena retosaria, no rés do chão do prédio em que Mário Botas nascera (fig.2).

Sempre um aluno brilhante, foi no colégio D. Fuas Roupinho, na Nazaré, que terminou o ensino com notas altas, o que lhe permitiria dispensar o exame de admissão à Faculdade de Medicina de Lisboa, onde ingressou em 1970. Na capital, após passar por várias casas, os seus pais decidem comprar-lhe um 4.º andar, na Rua Luciano Freire, perto da faculdade, que se viria a tornar na sua morada oficial.

Licenciou-se com distinção no curso Medicina, a 31 de julho de 1975. Passou por um estágio em Psiquiatria, mas praticamente não exerceu medicina. Em setembro de 1977, “ao fazer análises obrigatórias na época para entrar na função pública, em hospitais civis”¹⁰, descobre que padecia de leucemia; tinha somente 24 anos¹¹. Consciente da doença e o que esta lhe reservava, decide abandonar a profissão para a qual estudara e dedicar-se ao que mais amava: a Pintura.

Já no secundário mostrava interesse pela literatura portuguesa, sendo marcado pelos seus autores preferidos, nomeadamente Bocage¹², e pela pintura. O contacto com esta expressão artística deu-se na infância, pela mão de um primo da sua avó materna, já idoso. António Vitorino Laranjo, mais conhecido por “Pitó”, era um pintor amador local, que pintava paisagens marítimas, motivos locais e cenas de faina.¹³

¹⁰ FARIA, Almeida in *Curso Geral de Cultura*, episódio 4, RTP 2, no dia 15 de janeiro de 2017. Disponível em <http://www.rtp.pt/play/p3097/e268678/curso-de-cultura-geral>

¹¹ No seu 25.º aniversário relembra a doença: “Hoje é para mim dia propício – se mais não fora por estar aqui – em meditações. Geralmente este dia tem para mim sido de alegria – de receber presentes ou de os esperar receber. Mas hoje já não há presentes para mim. / Estou a viver. Estou a viver uma alucinação sabe-se lá dentre de quantas alucinações. As coisas são tão imperfeitas! E que terrível é o que de ti resta sob terra! / Eu estou como o cíclope quando lhe vararam o olho: não sei de onde provém o meu mal. Virá ele de não haver mal nem bem neste mundo? Para que servem mesmo assim as distinções? O mal é tão terrível como o bem! Só uma coisa os olha de cima: a indiferença.”

¹² Publicou no Jornal “Nazaré”, n.º 114, de outubro de 1966, uma iniciação literária a Bocage.

¹³ VASCONCELOS, José Manuel de (2013, novembro). Mário Botas e o Surrealismo. In *A IDEIA - Revista de cultura libertaria* n.º 71/72. p. 103

Nunca fez formação em Belas Artes¹⁴, mas o “prazer da descoberta” da pintura permaneceria para sempre. Fosse por ocasião das suas férias, passadas na Nazaré, onde se relacionava com pintores estrangeiros; quer durante a faculdade, onde passava aulas inteiras a desenhar, ou aproveitava as tardes para desenhar e ler.

No estágio em Psiquiatria, enquanto ouvia os pacientes do médico António Vieira¹⁵, aproveitava para praticar o seu semiautomatismo pictural.¹⁶ Tal como nos seus desenhos realizados quando ainda criança, onde já se revelavam traços de inspiração surrealista, na forma como o seu traço se manifestava livremente sem nenhuma repressão da consciência, resultando na técnica surrealista de “escrita automática”.¹⁷

Aos 18 anos apresenta os seus primeiros desenhos, numa exposição individual, no Posto de Comissão Municipal de Turismo da Nazaré, entre 15 e 25 de agosto de 1971. Os vinte quadros apresentados evocavam elementos locais, seguindo a tradição de pintores de ar livre, com a qual a vila piscatória está familiarizada. De forma a divulgar a exposição, concebe uma folha volante que distribui pela vila (fig.3).¹⁸

Por esta altura, o Surrealismo tinha sido a sua última descoberta e Botas faz dele a sua forma de estar na vida.¹⁹

É na Galeria S. Mamede, em 1973, onde conhece o pintor Cruzeiro Seixas, que recordará anos mais tarde, a maneira curiosa como se conheceram²⁰:

(...) eu dirigia a Galeria de S. Mamede, e levava comigo o livro que estava a ler, um caderno de apontamentos, e possivelmente outras papeladas. Um dia uma empregada da galeria veio, com ar confidencial e alarmado dizer-me que tivesse cuidado com o que trazia comigo, pois assim que eu me ausentava por um minuto “um homem” ia mexer nos livros e nos apontamentos, tratando-se segundo essa empregada certamente de um “pide”. Disse-lhe para me prevenir

¹⁴ Em 1982, numa entrevista a Eduarda Chioite, manifesta a sua opinião quanto às escolas de Belas-Artes: “(...) De qualquer forma e de uma maneira geral, considero que, no início da sua carreira, as influências de um pintor ou de uma escola de pintura sobre um artista são mais positivas que a frequência de uma escola de belas-artes, que avaliar pelo que conheço em Portugal, contribui fortemente para a destruição da capacidade criadora de muitos jovens. Sou apolo-gista, nesta matéria, de um sistema quase medieval mestre-discípulo (...)” CHIOTE, Eduarda (1982, janeiro 31). Em Paralelo com a Música. *Diário de Notícias*. In BOTAS, Mário (2012). *Aventuras de um Crâneo e outros textos*. Lisboa: Averno. pp. 72-77

¹⁵ António Vieira, psiquiatra e amigo de Mário Botas, foi autor do único livro monográfico sobre Mário Botas: VIEIRA, António (1984). *A Fenomenologia da Criação Artística em Mário Botas*. Lisboa: INCM

¹⁶ FARIA, Almeida (2002). *Mário Botas. O Pintor e o Mito*, Edições João Sá da Costa. p. 3

¹⁷ *Idem, ibidem*. p. 3

¹⁸ RTP Arquivo, Coleção Artes Plásticas (1989), *Eu, Mário Botas*. Disponível em <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/eu-mario-botas/>

¹⁹ FARIA, A. (s.d). *Aquele Verão*. In BOTAS, Mário 2012. *Op. cit.* p. 106

²⁰ LEONARDO, Maria Catarina dos Santos (2013). *Objeto surrealista como estrutura de pensamento e expressão na estética surrealista o caso particular de Cruzeiro Seixas*. (Dissertação de Mestrado em História da Arte Portuguesa) Porto: UP – FL. p. 43 Disponível (<http://hdl.handle.net/10216/76019>)

quando esse homem voltasse a aparecer o que se deu dentro de um certo tempo; e o que acontece é que de certa maneira me senti tranquilizado, pois era o Mário Botas que se tratava e, ele não tinha aspecto pidesco. Começou a partir deste episódio uma amizade que durou alguns anos, e que foi agradavelmente luminosa.

Cruzeiro Seixas relembra ainda as desculpas que Botas arranjava para passar os serões em sua casa, ou as férias que passaram juntos no Algarve. Nessa viagem em particular, numa paragem para repouso, Botas decide correr descalço pelo campo, esquecendo-se de um dos sapatos. No regresso a Lisboa, recuperará o sapato, que se encontrava no mesmo local onde o deixará, pendurado numa árvore.²¹ Outra situação caricata seria a forma como Botas lidará com o calor²²:

Ele tinha nessa altura um carro descapotável, de maneira que íamos os dois como uns lordes de carro descapotável ao Algarve. Estava um dia de calor espantoso, e o Mário Botas foi tirando peça, tirando peça, acabou por ir completamente nú. Maluquices à Mário Botas... porque os carros que passavam, as camionetas que passavam, aquilo realmente era assim um pequeno escândalo. (SEIXAS, C. 2011)

É por intermédio de Cruzeiro Seixas que o jovem artista apresenta a sua primeira exposição individual, na capital, em março de 1973. “Mário Botas Expõe 6 Contrações de Matrimónio seguidas de 18 Ilustrações profundamente Autobiográficas” ganha a atenção do meio artístico português e estrangeiro, com o reconhecimento de qualidade e inovação. Nos vinte e quatro desenhos o pintor representa-se a casar consigo mesmo, desdobrando-se em noivo e noiva, autobiografa-se em estranhas personagens de minuciosa composição, resultantes da conjugação de elementos vegetais e orgânicos.²³ Com uma “forte tonalidade Surrealista”, exibia trabalhos que revelavam “aspectos insólitos, muito próprios, de surpreendente novidade”.²⁴ Na capa do catálogo, uma colagem fotográfica, onde aparecia o pintor e um texto²⁵.

É ainda através de Cruzeiro Seixas, que Botas conhece Mário Cesariny, Paula Rego, Raúl Perez, Manuel Casimiro, entre outros pintores. Com eles desenvolve práticas surrealistas, como colagens e diversos *cadavre-exquis* (fig. 4, 5, 6 e 7).²⁶ O Surrealismo seria o ponto de partida de Mário Botas, que se refletiria na sua participação em inúmeras exposições coletivas, a nível nacional e internacional.

²¹ LEONARDO, M., 2013. *Ibidem*. p. 43

²² Entrevista a Cruzeiro Seixas ao Diário Câmara Clara da RTP2, *Eu-próprio os outros*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=gllm9KBij5k>

²³ SÃO MAMEDE GALERIA (2012). *Cruzeiro Seixas. Farol Inextinguível do Surrealismo*. (Catálogo de exposição) Lisboa: SMG. p. 28

²⁴ VASCONCELOS, J., 2013. In *Op. cit.* p. 103

²⁵ Cf. Texto do catálogo de exposição (1973). In BOTAS, Mário, 2012. *Op. cit.* p. 31

²⁶ FARIA, A., 2002. *Op. cit.* p.4

Em 1975, pelas comemorações do 50.º aniversário do Movimento Surrealista (1925-1975), participa na exposição “Cadáver Esquisito, sua exaltação, seguido de pinturas colectivas” (fig. 8)²⁷, que decorreu em fevereiro, na Galeria Ottolini, Lisboa.²⁸ No mesmo ano, o MNAA, por iniciativa do seu conservador José Porfírio, e conjuntamente com o pintor Henrique Manuel, acolhe na galeria de exposições temporárias, “Bosch: artistas contemporâneos e as tentações de Santo Antão”²⁹. A exposição tinha como fator relacionar e questionar a obra de Bosch, com as obras dos artistas contemporâneos à época. Pela SNBA, participaria nas mostras coletivas “Figuração-Hoje?”³⁰ e “Colagem e Montagem”³¹.

Igualmente nos salões da SNBA, em 1976, o pintor faria representar-se em exposições de grande sucesso, “Contra a Pena de Morte, Tortura e a Prisão Política”³², “Salão de Abril de 1976”³³ e “Arte Moderna Portuguesa”³⁴.

No contexto internacional, no mesmo ano, participa em importantes exposições como: “Lunds Konsthall Portugisiskt”³⁵, no Museu de Luns, Suécia; “World Surrealist Exhibitions”³⁶ (fig. 9), na Gallery Black Swan, Chicago; “Vinte e Cinco Artistas Portugueses

²⁷ Cf. anexo documental 17, vol. II, obras com n.º de inventário FCM.00182 e FCM.00819

²⁸ Participaram: Alexandre O’Neill, Ana Hatherly, António Areal, Cruzeiro Seixas, Carlos Calvet, Cesariny, Fernando de Azevedo, José Escada, Mário Botas, Mário Henrique Leiria, Menez, Paula Rego, Pedro Oom, Raúl Perez, Vespeira, entre outros. RODRIGUES, Dalila (2007). *A Obra de Eurico Gonçalves na perspectiva do Surrealismo Português e Internacional* (Vol. I) (Tese de Doutoramento em Ciências da Arte). Lisboa: UL - BA. p. 118

²⁹ Decorreu de janeiro a fevereiro de 1975, onde participaram: António Sena, Cruzeiro Seixas, Emília Nadal, Fernando Calhau, Helena Almeida, Henrique Manuel, Hogan, José de Guimarães, Manuel Casimiro, Mário Botas, Sam, entre outros. COUCEIRO, Gonçalo (2004). *Artes e Arte e Revolução - 1974-1979*. Lisboa: Livros Horizonte. pp. 31-32

³⁰ A primeira de três “exposições-inquérito”: “Figuração-Hoje?” (janeiro), “Abstracção-Hoje?” (abril/maio) e “Colagem e Montagem” (julho) – aconteceu em janeiro de 1975. Organizadas pela SNBA, surgiram da necessidade de se “averiguar o estado da arte e de refletir sobre algumas problemáticas”. Participaram: Cruz Filipe, Joaquim Rodrigo, Julião Sarmento, Lourdes Leite, Luís Dourdil, Mário Botas, Maria Lucília Moita, Nikias Skapinakis, Nuno San-Payo, Querubim Lapa, Sam, entre outros. NOGUEIRA, Isabel (2015). *Artes plásticas e crítica de arte em Portugal nos anos 70 e 80: Vanguarda e Pós-Modernismo* (2.ª ed.). Coimbra: IUC. pp. 106-107

³¹ Exposição de encerramento do ciclo das “exposições-inquérito”, em julho de 1975. Participaram: Álvaro Lapa, Eduardo Nery, Emília Nadal, José Luís Tinoco, Julião Sarmento, Manuel Baptista, Mário Botas, Martins Correia, Natividade Corrêa, Renée Gagnon, Victor Fortes, entre outros. NOGUEIRA, I., 2015. *Ibidem*. pp. 106-112

³² Seguindo uma nova perspectiva de política cultural – promovida por Eduardo Coelho, diretor-geral da Ação Cultural, do I Governo Constitucional –, na base da informação e da descentralização, realizaram-se exposições coletivas itinerantes. Datada de março de 1976, passou por Lisboa, Évora, Coimbra e Porto. Sendo mal recebida na capital, é um sucesso nas restantes cidades. Participaram: Eduardo Nery, Eurico Gonçalves, Fernanda Pissarro, Gracinda Candeias, José de Guimarães, Mário Botas, Natividade Correa, Rocha de Sousa, entre outros. GONÇALVES, Rui Mário (1991). *Pintura e Escultura em Portugal – 1940/1980* (Vol. 44 - 3.ª ed.). Lisboa: Biblioteca Breve. p. 116-117

³³ Compilou obras de exposições dos dois anos anteriores, realizados na SNBA: “Figuração-Hoje?”, “Abstracção-Hoje?”, “Colagem e Montagem”, “Levantamento da arte no século XX no Porto”, “Exposição Manifesto Contra a Pena de Morte”. COUCEIRO, G., 2004. *Op. cit.* p. 50

³⁴ Entre 60 artistas participaram nomes como: Ana Vieira, Jorge Pinheiro, Mário Botas, Paula Rego, Pedro Chorão.

³⁵ Decorreu entre 13 de novembro a 12 de dezembro de 1976, expondo artistas portugueses contemporâneos: Carlos Nogueira, Ilda Reis, José Manuel Man, Mário Botas, Pedro Chorão, entre outros.

³⁶ “World Surrealist Exhibitions – Marvelous Freedom/ Vilance of Desire” inaugurou em maio de 1976. Considerada a maior exposição Surrealista até ali realizada – outras exposições: Paris (1959); New York (1960-1961); Milão (1961); Amsterdão (1961); Paris (1965-1966); São Paulo (1967) –, contou com cerca de 600 trabalhos, de 150 artistas oriundos de 31 países. O nome “Gallery Black Swan” atribuído ao espaço para o evento, era um celeiro que servira de cavalariças

Contemporâneos”³⁷, na Galeria Nika, Tóquio; e “Jeune Peinture Portugaise”³⁸, no Centro Cultural da Fundação Calouste Gulbenkian, em Paris, onde em outubro expuseram cerca de 30 pintores, selecionados por um júri de críticos de arte, representantes de instituições e de artistas.

Entre 19 de abril a 4 de maio de 1977, Botas expõe individualmente, na SNBA e na Galeria do Jornal de Notícias do Porto, “Portugal, Último Quartel do Século XX” (fig. 10). O ano de 1977 ainda se destacaria pela sua participação na exposição coletiva “O Erotismo na Arte Moderna Portuguesa”, que ficaria marcada pela proibição ordenada pela autarquia do Estoril de que a mesma se realizasse na galeria da Junta de Turismo da Costa do Sol. Organizada por Eurico Gonçalves, e inicialmente programada para ser exibida entre março e abril, mas que perante protestos, ainda aquando da sua montagem, seria deslocada para a SNBA, que cede as suas salas, tal como o Museu Nacional Soares dos Reis.³⁹

O jovem pintor faz-se representar em outras coletivas nacionais: “Mitologias Locais”⁴⁰ e “O PAPEL como suporte na expressão plástica”⁴¹ (fig. 11), em julho, ambas realizadas na SNBA; e “A Fotografia na Arte Moderna Portuguesa”⁴², no Centro de Arte Contemporânea, no Porto. Em outubro, expõe numa coletiva “Agence Argilia Press”, organizada por

décadas antes. Participaram os portugueses Cruzeiro Seixas e Raúl Perez (dois *cadavre-exquis*), Cesariny e Mário Botas (assinaram uma pintura conjunta. Botas realizou também um *cadavre-exquis* com Cruzeiro Seixas); o moçambicano Malangatana (com um poema); e artistas estrangeiros como Franklin Rosemont, Guy Ducornet, Ludwig Zeller, Paul Hammond, Robert Green, Ted Joans, entre outros. ROSEMONT, Franklin et KELLEY, Robin D.G. (2009). *Black, Brown, & Beige. Surrealist Writings from Africa and the Diaspora*. USA: University of Texas Press. p. 286. Disponível em https://books.google.pt/books?id=x3bGA2dIOcAC&printsec=frontcover&hl=ptPT&source=gbs_ge_summary_r&cad#v=onepage&q&f=false; MARTUSCELLI, Tania (2013). *Mário Henrique Leiria Inédito*. Lisboa: EC. p. 25

³⁷ Participaram: Guilherme Parente, José Manuel Man, Mário Botas, entre outros.

³⁸ Participaram: D. Evans (inglês), Gracinda Candeias, Grupo Puzzle (Albuquerque Mendes, Armando Azevedo, Carlos Carreiro, Dario Alves, Graça Morais, Jaime Silva, João Dixo, Pedro Rocha e Pinto Coelho), Man, Mário Botas, Pedro Chorão, Renée Gagnon (canadiana), entre outros. COUCEIRO, G., 2004. *Op. cit.* p. 41

³⁹ Participaram: Cruzeiro Seixas, Clara Menéres, Eurico Gonçalves, João Cutileiro, Júlio Pomar, Mário Botas, Paula Rego, Pedro Oom, Raul Perez, entre outros. GONÇALVES, M., 1991. *Op. cit.* pp. 114-115

⁴⁰ Exposição realizada na SNBA, em Lisboa. Participaram: Cruzeiro Seixas, Emerenciano, Eurico Gonçalves, João Hogan, Lourdes Leite, Luís Duordil, Mário Botas, Nikias Skapinakis, Nuno San-Payo, Querubim Lapa, “Grupo de Intervenção do CAPC”, entre outros. NOGUEIRA, I., 2015. *Op. cit.* p. 102

⁴¹ Foram aceites pelo júri – conselho técnico da SNBA e dois representantes dos artistas: Luís Dourdil e Rui Mário Gonçalves – 138 obras de 63 autores. Entre os artistas selecionados estavam: António Sena, Clara Meneres, Eduardo Nery, Helena Almeida, Henrique Ruivo, Jaime Silva, José de Guimarães, Lagoa Henriques, Manuel Baptista, Mário Botas (com três desenhos: n.º 109, 110 e 111) e Victor Fortes. SOCIEDADE NACIONAL DE BELAS ARTES (1977). *PAPEL como suporte na expressão plástica* (Catálogo da exposição). Lisboa: SNBA. Disponível em http://www.academia.edu/27725901/O_PAPEL_COMO_SUPORTE_DE_EXPRESSA_O_PL%C3%81STICA_1977_LISBOA.pdf

⁴² Com organização de Fernando Pernes, pretendia traçar um panorama dos Surrealistas até 1977. Realizou-se na SNBA, em Lisboa e no Centro de Arte Contemporânea, no Porto. Participaram: Ângelo de Sousa, Cruz Filipe, Fernando Calhau, Helena Almeida, Mário Botas, Noronha da Costa, entre outros. NOGUEIRA, Isabel (2009). *Artes Plásticas e pensamento crítico em Portugal nos anos setenta e oitenta: problemáticas da operacionalidade dos conceitos de vanguarda e de pós-modernismo* (Tese de Doutoramento em Belas Artes). Lisboa: UL - BA. Disponível em <http://hdl.handle.net/10451/658>

Alex Mlynarcik, na Galeria Lara Vincy, em Paris.⁴³

O Surrealismo tardio, em “terceiras núpcias”, vivido por Mário Botas, faria que ao fim de sete anos fosse “bruscamente interrompido pela força do Destino”⁴⁴, numa altura em se que permitira “inventar sozinho novas «descobertas»”. O corte do pintor com o dogma surrealista foi em muito motivado pelos contactos cosmopolitas que manteria com o editor holandês Laurens van Krevelen, até 1977, e a quem chegou a enviar poemas, a fim de serem publicados no jornal *Brumes Blondes*.⁴⁵ Alguns autores fazem coincidir o diagnóstico médico de leucemia a Botas, com uma nova fase na sua linguagem pictórica, passando a existir duas fases distintas: antes e depois de 1977.⁴⁶ A partir desse período (1977) e até 1983 (ano da sua morte), segundo a galerista Ruth Rosengarten, as obras variam entre polos que separam a “arte” da “não arte”: “confissão/representação mediada”, “palavra/imagem”, “traço inconsciente/efígie desejada”, “auto-obsessão/auto-anulação”, ou outras construções binárias como “macho/fêmea” e “unidade/multiplicidade”.⁴⁷

Em fevereiro de 1978, Mário Botas embarca para os Estados Unidos, com o objetivo de ser observado por especialistas no Memorial Sloan-Kettering Cancer Center, na esperança de um tratamento, ou até mesmo da cura para a leucemia mieloide crónica. Entre consultas e tratamentos, explora museus e galerias de arte, adquire inúmeros livros e tem a oportunidade de expor coletivamente no Drawing Centre (fig.12, 12a.), com “Paperwork”⁴⁸ (fig. 13, 13a, b, c, d) e individualmente, na Galeria Martin Summers Graphics, com “Recent Drawings”.

⁴³ Temporariamente a Galeria Lara Vincy foi transformada no reino imaginário de Mlynarcik: Argília, o reino da matéria. Contou com a participação de mais de 100 artistas, que enviaram de forma voluntária trabalhos relacionados com a intervenção dos média (tradução livre). Galeria Lara Vincy, disponível em <http://www.lara-vincy.com/alex-mlynarcik-et-richard-kohler-tentation-fr/presentation/>

⁴⁴ Interpretará o Maio de 68 como um “elogio fúnebre do Surrealismo”, ao afirmar numa entrevista a Almeida Faria: “Querer ressuscitar nos anos setenta um surrealismo em terceiras núpcias é acenar a bandeira da conquista nas ruínas de um castelo. (...) O surrealismo existiu em torno de André Breton e, embora com ele não esteja enterrado em Batignolles, com ele morreu enquanto movimento, para regressar ao estado larvar em que se encontrava antes dos Manifestos e de que o próprio Breton nos dá tantos retratos na sua Antologia do Humor Negro (...). A minha obra de pintor começa dois anos depois do elogio fúnebre do surrealismo, as barricadas de Paris, quando se torna evidente a necessidade de criar as condições para um novo dadaísmo que por uma vez não conduza ao dogma surrealista, antes caminhe para a mais extrema consciência da liberdade individual. O que, a acontecer, seria o fim declarado da humanidade”. FÁRIA, Almeida (1983, agosto 3). A minha pintura assume o descuidado rigor de um diário ou de uma confissão. *JL - Jornal de Letras, Artes e Ideias* n.º 64 In BOTAS, M., 2012. *Op. cit.* pp. 118-119

⁴⁵ *Idem* (1999). O Pintor à Porta dos Infernos. In *Retrospectiva* (Catálogo de exposição) *Op. cit.* p. 10

⁴⁶ *Idem, ibidem.* p. 9

⁴⁷ ROSENGARTEN, Ruth (1999). Opaca, estendida no insensível curso do tempo: uma apreciação da obra de Mário Botas. In *Retrospectiva* (Catálogo de exposição) *Op. cit.* p. 25

⁴⁸ Entre 1 de março a 30 de abril de 1978, contou com a participação de artistas como: Roland Ayers, Len Bellinger, Mario Botas, Gary Brown, Juris Cimbulis, Robin Lehrer, David Sharpe, Herbert Wentscher, Alan Wexler. The Drawing Center, disponível em <http://www.drawingcenter.org/en/drawingcenter/5/exhibitions/14/past/646/paperwork/>

É com estes contactos que encontra o músico John Cage, com quem se viria a relacionar se de forma breve e intensa, como todas as amizades que fizera ao longo da sua vida.⁴⁹ A peça que Cage apresentara a 10 de abril, no Auditório Eisner e Lubin, da Universidade de New York, “A Dip in the Lake – 10 Quicksteps, 61 Waltzes and 56 Marches for Chicago and Vicinity”, servir-lhe-ia de inspiração para uma aguarela que intitulou “A Dip in the Lake” (fig.14).⁵⁰ O desenho parece representar o que pode ser a planta da cidade de Lisboa⁵¹, ou da cidade de Chicago, como alguns autores defendem⁵². Anos mais tarde, John Cage envia-lhe uma carta (datada de 10 de setembro de 1981), com um acróstico elogio, que entra no catálogo da exposição de 1981, na Galeria Ana Isabel⁵³:

*You are the **B**est
Of guides
from **T**his
And
to tho**S**e of others.*

Em Lisboa, pela comemoração do cinquentenário do nascimento de António Maria Lisboa, participa em maio, na exposição “António Maria Lisboa – 1928/1953” (fig. 15 e 15a), organizada por Artur Cruzeiro Seixas, na galeria da Junta de Turismo da Costa do Sol.⁵⁴

Nova Iorque fora uma cidade que despertara a curiosidade e atenção de Mário Botas, pelas multidões, pela multiplicidade de caras que se cruzavam, que o pintor deixou registado.⁵⁵ Numa visita à Galeria Serge Sabarsky, na Madison Avenue, Botas, vê pela primeira vez uma exposição de Egon Schiele. Os vinte autorretratos do expressionista austríaco, que se tornava no “próprio objecto fundamental da sua obra”, fascinaram o pintor, que depressa percebeu que estava perante um dos seus pintores “decisivos”.⁵⁶

António Osório chamar-lhe-ia “arqueólogo de seu rosto”, por tanto se desenhar nos seus últimos cinco anos de vida. Retratou e autorretratou-se, passando por vários graus de mimese.⁵⁷ O limiar entre os autorretratos onde é rapidamente identificado e os restantes onde não há uma identificação direta confundindo-se com os seus modelos, permite-lhe

⁴⁹ FARIA, A., 2002. *Op. cit.* p. 5

⁵⁰ Texto de Mário Botas sobre a peça de John Cage (1981). In BOTAS, M., 2012. *Op. cit.* pp. 42-49

⁵¹ FARIA, A., 2002. *Op. cit. Loc. cit.*

⁵² VASCONCELOS, J., 2013. *Op. cit.* p. 105

⁵³ FARIA, A., 2002. *Op. cit. Loc. cit.*

⁵⁴ Prefaciada por Fernando Alves dos Santos, com um poema de António Barahona, e obras de Carlos Calvet, Mário Botas, Pedro Oom, Raúl Perez entre outros artistas. In *Cruzeiro Seixas*. (Catálogo de exposição). *Op. cit.* p. 16

⁵⁵ FARIA, A., 2002. *Op. cit.* p. 5

⁵⁶ *Idem*, 1983. *Op. cit.* In BOTAS, M., 2012. *Op. cit.* p. 114

⁵⁷ *Idem*, 2002. *Op. cit.* p. 6

criar mundos, entre o *eu* e o *outro*, e o *eu* e o *não eu*.⁵⁸

Apesar de nunca olhar para os pintores como mestres, além de Egon Schiele, Mário Botas vê em Paul Klee outro dos seus pintores decisivos. Admira-o incondicionalmente, considerando-o o artista mais importante do século XX, apesar de não se lembrar qual a primeira obra que viu.⁵⁹ Possivelmente por partilharem semelhanças formais, o fascínio pelos caprichos e pela elasticidade da linha, as interseções ou divergências entre os significantes verbais e visuais⁶⁰, mas sobretudo por Klee ter conseguido definir uma teoria da pintura, partindo da prática para a teoria.⁶¹ Um pintor que iria admirar já no final de vida, seria Francisco d’Holanda. Enquanto Schiele era o pintor da desmesura, Botas vira em Holanda um pintor de “medida certa, da dimensão estudada”. Um pintor português, no seu tempo, de dimensão europeia, como haveria poucos.⁶²

Entre 4 a 27 de abril de 1979, expõe individualmente “Drawings”, na Aeolon Palace Gallery, na Pensilvânia.⁶³ Só voltaria a expor numa coletiva na SNBA, por ocasião do XVIII Congresso da FIDEM⁶⁴, em setembro. “Arte Moderna Portuguesa 1968-1978”⁶⁵, reunia trabalhos de oitenta artistas, entre pintura e escultura, pertencentes às coleções de arte moderna da SEC e da FCG.⁶⁶

Botas dedicar-se-ia mais, nesta época, à produção de obras e atividades artísticas. A peça “O Marinheiro” (fig.16a,b,c) de Fernando Pessoa⁶⁷, da qual foi diretor, foi uma das atividades em que se envolveu. Nas cartas enviadas a Eduardo Lourenço⁶⁸, Botas revela

⁵⁸ ROSENGARTEN, R., 1999. *Op. cit.* p. 27

⁵⁹ FARIA, A. (1983, agosto 3). Mário Botas - Desenhar, Designar. *Destaque* In BOTAS, M., 2012. *Op. cit.* p. 110

⁶⁰ ROSENGARTEN, R., 1999. *Op. cit.* p. 27

⁶¹ CHIOTE, E., 1982. In BOTAS, M., 2012. *Op. cit.* p. 74

⁶² FARIA, A., 1983. *Op. cit.* In *Ibidem.* pp. 117-118

⁶³ ANÓNIMO (1979, March 30) Arts Calender. *The News Journal from Wilmington*, Delaware. p. 36. Disponível em <https://www.newspapers.com/newspage>

⁶⁴ FIDEM - Federação Internacional de Medalha de Arte, criada em 1937, com o objetivo de promover e difundir a arte medalhística a nível internacional. O FIDEM organiza um congresso a cada dois anos e uma exposição internacional, a fim de promover o intercâmbio entre os artistas e divulgar o seu trabalho internacionalmente. Opera em mais de 40 países em todo o mundo, onde é representado por um delegado e um vice-delegado, que mantêm contacto regular com os artistas, membros do FIDEM e outras pessoas interessadas na arte medalhística do seu próprio país. (tradução livre) FIDEM, disponível em <https://www.fidem-medals.org/>

⁶⁵ Participaram: Ângelo de Sousa, Fernando Calhau, Fernando Lanhas, João Cutileiro, Jorge Pinheiro, Júlio Pomar, Júlio Resende, Luís Dourdil, Mário Botas, Menez, Nikias Skapinakis, René Bertholo, Vasco Costa, entre outros.

⁶⁶ COUCEIRO, G., 2004. *Op. cit.* p. 80

⁶⁷ Obra teatral escrita por Fernando Pessoa, datada de 1913. Nunca chegou a ser representado enquanto vida de Pessoa, que o descreveu como um “drama estático em um quadro”. Viria a ser publicada na revista “A Águia”, a “Renascença Portuguesa” e “Orpheu” (1915). Na proposta a Eduardo Lourenço e à direção do São Luiz, Mário Botas previa um período de conferências, como “actividades paralelas” à peça, onde se abordaria a “geração de Orpheu”.

⁶⁸ Duas cartas enviadas a Eduardo Lourenço, sobre a peça. In BOTAS, M., 2012. *Op. cit.* pp. 52-54.

apontamentos da peça:

A primeira ideia para «O Marinheiro» era montar um palco com três manequins, um tanto «chiriquianos» tendo cada um deles um altifalante dissimulado no tronco. A mesma atriz, simulando três vozes diferentes interpretaria a integralidade do drama.(...). Porém por dificuldades técnicas (...) tive de abdicar da ideia. (...) A música do espectáculo traduz a sensibilidade extremamente apurada de Constança Capdeville. Embora ainda não tenha ouvido, constará (...) de uma banda sonora contínua composta por duas frequências uma em cima e outra abaixo do limiar de audição. O efeito desta banda é ser ouvida precisamente quando o deixar de ser.

Nas mesmas cartas, partilha a igual intenção de produzir a novela-diário “Eu-Próprio, o Outro”⁶⁹.

(...) será feito em «travesti» pela Eunice Muñoz, (...) as paredes de um quarto vão-se fechando progressivamente sobre o personagem que escapa desse universo claustrofóbico através de um baloiço que a certa altura cai sobre o proscénio. O mesmo baloiço que «já ia tendo a corda esgarçada»! É aí que a peça termina quando levando um revólver à cabeça esta cai ao som apenas do click da arma descarregada.

Os indícios dos anos 80, seriam ricos em construção de amizades que contribuiriam para a sua vida “post-mortem”. António Osório é uma das personagens principais dos últimos três anos da vida do pintor. Conhecem-se durante uma exposição, onde são apresentados pelo poeta Raúl de Carvalho, que lhe confia a doença de Botas. Tornar-se-iam amigos íntimos. Osório admirava-o pela sua gentileza, descrição, fibra moral e apego à vida, definindo como “um ser superior”.⁷⁰ Aparecia-lhe quase todas as semanas, no escritório, ao fim da tarde, mostrando os mais recentes trabalhos ou livros que comprara.

Partiu de Botas, fazer o seu retrato (fig. 17), tal como presenteá-lo com outros desenhos da sua autoria. Falavam de tudo, menos da doença.⁷¹

Interessava-se pelos meus problemas, pela saúde de familiares, pelo trilhar dos meus adolescentes. (...) Sobre cães, outro ponto que comum, também falávamos. (...) Da doença é que nunca se falava. Às vezes eu duvidava do fim breve: a vivacidade, o desejo de fazer, a disponibilidade, o afecto cuidadoso, a ironia, o olhar juvenil, a capacidade de trabalho, a própria alegria não condiziam com um doente. Mas o sorriso generoso não podia ocultar aquela cor de terra. (OSÓRIO, A. 1999)

Ilustrou obras literárias como a “Décima Aurora” (fig. 18) e a “A Raiz Afectuosa” (fig. 19). Não fora a tempo de ilustrar “Planetário e Zoo dos Homens”, sendo-lhe dedicada por António Osório. Para a obra deixara “Bravor” (fig. 20), um cão infernal que parece surgir de um círculo dantesco.⁷²

⁶⁹ Novela homónima da figura de Mário de Sá-Carneiro, retrata os últimos momentos da sua vida.

⁷⁰ OSÓRIO, António (1999). Memória de Mário Botas. In *Retrospectiva* (Catálogo de exposição). *Op. cit.* p.42

⁷¹ *Idem, ibidem.* pp. 42-43

⁷² *Idem, ibidem.* p. 42

Nesta época não surge em muitas exposições, expondo “Os Passeios do Sonhador Solitário”, na Fundação Engenheiro António Almeida, Porto (individual), “Desenho e Gravura”, na SNBA (coletiva), e conjuntamente com o pintor Henrique Manuel, apresentam na Galeria do Jornal de Notícias, no Porto, “Mário Botas/Henrique Manuel”.

Outra personagem importante no rol de amigos do pintor, é o filósofo e escritor Benigno Almeida Faria. O encontro de ambos dá-se igualmente numa exposição, num “encontro intenso” em que descobriram entre “outras afinidades uma grande atracção pelo mundo onírico.”⁷³ Partira de Mário Botas a iniciativa de ilustrar seus livros. Começou por ilustrar “Trilogia Lusitana”, com três desenhos “A Paixão” (fig. 21), “Cortes” (fig. 22) e “Lusitânia” (fig. 23). Mais tarde, desenha a capa para o livro “Cavaleiro Andante” (fig. 24).⁷⁴ Na obra literária “O Conquistador” (fig. 25), e a pedido do pintor, seriam incluídos desenhos que deixará ao amigo. Almeida Faria vê nesta ação uma retribuição ao que fizera com “Os Passeios do Sonhador” (fig. 26), onde constrói a história em torno de desenhos do pintor.⁷⁵ Outros desenhos fariam a capa de livros de Almeida Faria – “Vozes da Paixão” (fig. 27) e “Rumor Branco” (fig. 28), reeditados já após a morte de Mário Botas.

Eugénio de Andrade, Eduardo Lourenço, Raul de Carvalho, Herberto Helder, Teresa Rita, Jorge Lisptopad, Vasco Graça Moura, entre outros escritores, fariam capas dos seus livros com desenhos de Mário Botas⁷⁶ (doc. 1, vol. II). O convívio com os autores, e a proximidade à literatura, possibilitou ao pintor expressar-se plasticamente de uma forma que em nada seguia as correntes da pintura portuguesa à época, conferindo uma pintura do fantástico e poético.⁷⁷ Assumira-se como “um pintor do lado da escrita, opondo-me e unindo-me a ela”, e o que pinta se encontra com as palavras, “sobretudo com as palavras dos outros”⁷⁸.

Inicia o ano de 1981 com uma exposição individual, em maio, “Catorze desenhos de viagem e três de meter medo”, no Círculo de Artes Plásticas, em Coimbra. Em outubro volta a realizar uma exposição sua, desta vez na capital, na Galeria Ana Isabel, “Desenhos sobre papel a tinta da china”. As vinte e cinco composições tiveram como mote a música, onde

⁷³ SACCO, Marcello (2012, outubro 12). Entrevista com Almeida Faria. *Tiro de Letra*. Disponível em <http://www.tiro-deletra.com.br/entrevistas/AlmeidaFaria.htm>

⁷⁴ *Idem, ibidem*

⁷⁵ *Idem, ibidem*

⁷⁶ FÁRIA, A., 2002. *Op. cit.* p. 5

⁷⁷ VASCONCELOS, José Manuel de (1999). Os Demónios da Interioridade. A propósito da pintura de Mário Botas In *Retrospectiva* (Catálogo de exposição). *Op. cit.* p. 46

⁷⁸ BOTAS, Mário (1981). *Da imitação dos Mitos* In BOTAS, M., 2012. *Op. cit.* p. 78

entre as técnicas artísticas mais utilizadas pelo pintor – tinta da china, aguarela, guache – se encontrava uma pintura a óleo, “Noite Transfigurada”.⁷⁹

Foi na mesma exposição, que Carlos Vieira Reis, médico de profissão e um amante de arte, conhece Mário Botas. Anos mais tarde, Carlos Reis seria mentor de um prémio de pintura a quem seria atribuído o nome de Mário Botas, pela SOPEAM.

Ao visitar a exposição, a sua atenção embateu num quadro de Botas, já vendido. A galerista, que se fazia acompanhar do pintor, interpelou-o para saber qual obra gostaria de adquirir. De forma “desabrida” responde que nenhuma, iria antes comprar uma escultura de outro artista ali representado. O pintor confia-lhe que acabara de pintar vários quadros alusivos a Fernando Pessoa, com destino a uma exposição no Porto, e quando retornassem, caso não fossem vendidos, ele poderia vê-los e decidir se desejaria algum. A conversa longa, leva-os a Pessoa, poemas, concordâncias, devoções, até que “a propósito de qualquer coisa ou de nada”, descobriram que tinha sido Carlos Reis a depositar umas flores amarelas nas portas gradeadas do jazigo de Fernando Pessoa, quando ainda o tinha, e que o pintor as retratou no quadro “Mapa do Túmulo de Fernando Pessoa”. “A luz fez-se e a amizade começou”, e no seu apartamento, mostrou tudo o que pintara, dando-lhe a oportunidade de escolher uma obra que fosse de seu gosto.⁸⁰ Carlos Reis acaba por comprar “Retrato Evocativo de Fernando Pessoa” (fig. 29), e o pintor ofereceu-lhe outra obra.

Desde que é meu, sem nunca ter deixado de ser do Mário, tem sido como Fernando Pessoa. El Viajero. Tem tido uma vida errante e já viajou da Europa, ao Brasil, a Espanha e aos EUA, já esteve na UNESCO em Paris, em galerias e mostras. E sempre que pode, repousa no hall de minha casa, onde me dá as boas-vindas quando chego, e me diz bom dia, quando saio. (REIS, C., 2017)

Ainda no mês de outubro, apresenta-se numa coletiva realizada na SNBA: “Exposição de Artistas Portugueses comemorativa do Centenário de Picasso”⁸¹. Juntamente com outros artistas portugueses, faz-se representar na exposição itinerante “Fernando Pessoa, El Eterno Viajero”, realizada na Fundação Juan March, em Madrid. Mário Botas participou

⁷⁹ A galeria era situada na Rua da Emenda. A pintura a óleo foi inspirada numa composição de Schönberg: “Noite Transfigurada”. Partindo de um desenho que também constou na exposição e que Botas refere como sendo “mais pura”, enquanto a pintura foi executada pelo “efeito encantatório que sobre mim exerce esta obra, não pude impedir-me de abordar noutra dimensão, sinfónica, onde os contornos se esbatassem e o campo de consciência adquirisse uma ressonância plástica mais vasta”. Os quadros eram vendidos entre os 10 e os 40 contos. CHIOTE, E., 1982. *Ibidem*. p. 72

⁸⁰ REIS, Carlos Vieira (2017, julho 31) *Prémio Mário Botas* (Mensagem por correio eletrónico).

⁸¹ Inaugurada a 25 de Outubro de 1981, contou com a participação de: António Dacosta, Fernando de Azevedo, João José Brito, Mário Botas, Pedro Chorão, Virgílio Domingues e Vítor Belém.

com as composições: “Mapa do túmulo de Fernando Pessoa” (fig. 30) e “Os heterónimos de Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro” (fig. 31).⁸²

É por esta época, que o pintor começa a delinear o que seria o seu projeto mais pessoal, o de uma “Casa-Museu”. Desejava que as suas obras perdurassem no tempo, num espaço próprio, na sua terra natal, e que de igual forma albergasse outras atividades culturais. Amigos próximos, consideram até, que este desejo auxiliaria os seus pais aquando da sua morte, dando continuidade a um projeto e memória idealizado pelo seu único filho. É através de João Freire, que conhece com a sua participação, na revista de cultura libertária “A IDEIA”⁸³, que estreita ligações com os arquitetos Raul Veríssimo e Clara Vieira. Seriam eles a desenhar os primeiros esboços de um desejo que Botas nunca veria a ser concretizado.⁸⁴

Mesmo doente, continua focado nos seus desenhos e ilustrações, criando a um ritmo impressionante. Os mais próximos, mostram preocupação com o seu estado de saúde, com Mário Botas a relativizar. Não queria que tivessem pena dele.⁸⁵

(...) Nunca quis que tivessem pena dele. É uma prova de coragem tal, que nunca reconheceu que estava doente. A certa altura perguntei-lhe: Mário disseram-me que estava doente! E ele respondeu: não, não... isso são boatos. Não ligués. (FARIA, A. 2017)

As exposições suceder-se-iam, apesar de ter a maior representação em coletivas, do que em individuais. As duas exposições a solo, em 1982, passariam por diversos locais a nível nacional e internacional: “Fernando Pessoa – Mário de Sá-Carneiro”, na Casa Ramalde, no Porto, e Biblioteca Nacional de Portugal, em Lisboa, que posteriormente seria apresentada na Bibliothèque des Science Humaines - Vrije Universiteit Brussel, em Bruxelas; e “Temas Alemães e Portugueses na Obra de Mário Botas”, no Instituto Alemão - Goethe Institut, em Lisboa, depois realizada em Erlangen, na Alemanha⁸⁶.

Coletivamente, a sua representação contou com uma exposição em Nova Iorque, “New

⁸² Organizada pelo Ministério dos Negócios Estrangeiros, Secretaria de Estado da Cultura e Instituto Português do Livro. A exposição passou pelo Palacio de La Virreina, Barcelona; Caja de Ahorros, Santiago de Compostela; Universidade de Salamanca; e Hospital Real, Grananda. Participaram: Almada Negreiros, António Sena, Artur Cruzeiro Seixas, Costa Pinheiro, Fernando Azevedo, Jorge Martins, Júlio Pomar, Lino António, Maria Gabriel, Mário Botas, Pedro Chorão, Sá Nogueira, Victor Belém, Vieira da Silva. FUNDAÇÃO JUAN MARCH (1981). *Fernando Pessoa. El Eterno Viajero* (Catálogo da exposição). Espanha: FJM. Disponível em <https://www.march.es/arte/catalogos/ficha.aspx?p0=cat:38&p1=56>

⁸³ Do encontro entre elementos da revista, Mário Botas, decidiu realizar uma serigrafia a ser vendida com os lucros a reverterem para a revista.

⁸⁴ FREIRE, João (2013, novembro). Mário Botas e Pedro de Sousa. In *A IDEIA*, n.º 71/72. *Op. cit.* p. 101.

⁸⁵ FARIA, A. In Curso Geral de Cultura, *Op. cit.*

⁸⁶ Teve o apoio da SEC, Instituto Alemão de Lisboa e da Comissão Organizadora do Festival de Teatro Internacional de Erlangen.

Drawing in America – An Exhibition to Celebrate the Fifth Anniversary of The Drawing Center (1977/82)”, na Galeria Drawing Center (fig. 32). As restantes aconteceriam a maioria em Lisboa: “Fantasporto 82/ Artes Plásticas”⁸⁷ e “Papel como suporte”, na SNBA; “Salão de Aquarelistas”, na Galeria de Arte do Casino Estoril; “Exposição – 14 pintores”, Galeria Ana Isabel, em Lisboa.

Em busca de uma última esperança para tratamento à sua doença, através de um transplante de espinal medula, volta a Nova Iorque, entre 7 a 17 de junho de 1983. Acompanhado dos seus pais, os seus únicos doadores possíveis visto não ter irmãos, volta ao hospital para novos exames. Depressa se desengana.⁸⁸ No catálogo da primeira exposição póstuma, Almeida Faria, reproduz excertos do seu diário pessoal, onde se lê na passagem de 9 de junho:

Telefonei cedo ao Mário que vai hoje ao médico, numa clínica perto de New York. Notei-lhe um cansaço que a custo tentava transmutar-se em coragem. Falou-me à noite após a consulta, e a derrota já lhe aflorava na voz, tossiu de leve em certas frases: «a situação não é brilhante, amanhã saberei o resultado das análises, mas se não morro da doença morro da cura». Pela primeira vez mencionava a palavra «morte», enquanto antes disfarçava.

Antes de partir, tivera o cuidado de apressar o seu projecto “post-mortem”, como designaria, em uma das cartas dirigidas a António Osório.⁸⁹ Os seus últimos “encontros” serviriam para redigir o seu testamento.

Um dia apareceu-me de rompante, acompanhado. Precisava de fazer com urgência o testamento, instituir uma casa-museu que na Nazaré reunisse a sua obra, e partir para os Estados Unidos para tentar uma transplantação da medula. A voz era um pouco trémula, não parava na cadeira, socorria-se de umas notas, que me confiou, sobre o destino do corpo e da obra. (...) O mais delicado para exarar na minuta do testamento: queria ser cremado e que fossem lançadas as cinzas do alto da pedra de Guilhim, na Nazaré; junto, só os mais íntimos. Alguém se mostrou pesaroso com esse desejo, ao qual depois renunciou. (OSÓRIO, A. 1999)

Almeida Faria, relata a tarde de 6 de junho passada no notário a fim de registarem o testamento.⁹⁰

Estivemos quatro horas de uma tarde de sol fechados no inferno burocrático do notário cheio de gente, até que finalmente o Mário conseguiu fazer o testamento, «para o caso de um acidente na viagem». Recusa mencionar a gravidade da doença. Um mal disposto e mal educado ajudante de notário, sabendo tratar-se de doente incurável cuja urgente partida de Lisboa podia ser definitiva, não se deu ao trabalho de apressar a horrível rotina.

⁸⁷ A mesma exposição era exposta no Porto.

⁸⁸ FARIA, A., 2002. *Op. cit.* p. 9

⁸⁹ Carta a António Osório, setembro de 1983, onde faz referência ao projeto de “Casa-Museu”. In BOTAS, M., 2012. *Op. cit.* p. 93

⁹⁰ FARIA, Almeida (1983). *Nos dias, poucos em que me esquecia de embarcar.* IN COOPERATIVA ÁRVORE & CENTRO DE ESTUDOS PESSOANOS (Org.). (1984). *Primeira Exposição Póstuma da Obra de Mário Botas.* (Catálogo da exposição). Porto: CA

Quando retorna a Portugal, arrenda uma casa em Rio de Milho, na Serra de Sintra, próxima da casa onde Almeida Faria permanecia de férias. Ali passam o verão, vendo-se praticamente todos os dias. Costumavam caminhar junto às falésias, aproveitando para falarem de pintura, literatura e música, sempre na companhia do seu galgo Akbar.⁹¹ Procura conviver com os amigos, continuar a pintar, a desenvolver projetos e a expor. Com menor presença em relação ao passado, participa apenas em duas exposições: de junho a julho, a coletiva “A Flor”⁹² (fig. 33), na Galeria Ana Isabel, e “Temas Alemães e Portugueses na Obra de Mário Botas”, na Fundação Eng.º António de Almeida (individual) que já expusera anteriormente em duas exposições de 1982.

Em agosto, Almeida Faria desafia-o a fazer uma exposição no outono, de forma a mostrar os cinquenta desenhos que produzira a partir da obra de Baudelaire, “Le Spleen de Paris”. Porém o pintor sabia que não chegaria tão longe, e que a exposição deveria de acontecer em outubro, porque acontecendo mais tarde, ele não chegaria até lá.

A ideia de fazer um estudo sobre Baudelaire, surge de uma série de desenhos que havia realizado em 1978, para a exposição do ano seguinte em Nova Iorque (“Drawings”, na Aeolon Palace Gallery), que se ligava à prosa de Edgar Allan Poe. Baudelaire, que lia desde a adolescência, sendo para si um escritor de referência, atraía-o pela novidade constante que trazia à sua poesia, como por todas as preferências humanas e estéticas, que defendia na sua obra. Da série de cinquenta desenhos, o primeiro que fez foi o “Les Foules” (fig. 34).⁹³

Nesse verão, numa das cartas que enviara a António Osório a dar mais detalhes para o seu projeto, deixa transparecer a sua convicção, reforçada pela crise de rins que sofrera em início de setembro, que agravara ainda mais seu estado de saúde.⁹⁴ Tal como em vida, Mário Botas, encara a morte de forma irónica.

Ele foi para o hospital com o pai e entrou quase a dançar, a empurrar a maca, que lhe puseram, como se estivesse a entrar num palco. E nessa noite morreu. Ele sabia que tinha os minutos contados. (FARIA, A. 2017)

⁹¹ *Idem.*, 2012. *Op. cit.* p.106

⁹² Alexandre Pomar apresenta-a como uma “exposição de amigos”. Participaram: Alice Jorge, Ângela, António Sena, Cruzeiro Seixas, Eduardo Nery, Emília Nadal, Fernando Azevedo, Gracinda Candeias, Henrique Ruivo, Hogan, Jasmim, Jorge Vieira, Júlio Pomar, José de Guimarães, José de Lemos, Manuel Baptista, Maria Keil, Maria Velez, Mário Botas, Menez, Querubim Lapa, Risques Pereira, Teresa Magalhães, entre outros. POMAR (2012, janeiro 29). Galeria Ana Isabel. (Mensagem de Blog). Disponível em http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2012/01/

⁹³ FARIA, A. (1983, junho). Mário Botas – Desenhar, Designar. *Destaque n.º 4* In BOTAS, M., 2012. *Op. cit.* p. 109

⁹⁴ Carta a António Osório, setembro de 1983. *Ibidem.* p. 93

Acabaria por falecer a 29 de setembro de 1983, sepultado na terra que o viu nascer. No seu túmulo consta um epitáfio⁹⁵, e Eugénio de Andrade dedicar-lhe-ia um poema⁹⁶.

(...) *No funeral havia muita gente, familiares, poetas e escritores amigos, alguns pintores, e o luto chorante, obstinado, das mulheres da Nazaré. Num último adeus, muitas beijaram-no na testa. (...) Eu não fui capaz: aquela era uma morte infame.* (OSÓRIO, A. 1999)

Sujeito a testamento institui a criação de uma Fundação, à qual lega toda a sua obra e bens, que deverá ser instalada na Nazaré. O seu pai, Mário da Silva Botas, que tudo fez para salvar a vida do seu único filho, seria o primeiro presidente Fundação Casa-Museu Mário Botas. Passou o resto da sua vida dedicado ao projeto que o filho lhe deixara.⁹⁷

As exposições continuariam após a sua morte, onde o pintor seria representado em mostras coletivas (doc. 2, vol. II). No ano seguinte à sua morte, por exemplo, realizou-se a “Primeira exposição póstuma da obra de Mário Botas”, na Cooperativa Árvore, mas contrariamente, as mostras individuais, passariam a realizar-se muito pontualmente (doc. 3, vol. II). As suas obras encontram-se repartidas por colecionadores privados⁹⁸, instituições museológicas públicas⁹⁹ e privadas¹⁰⁰, galerias¹⁰¹, e à Fundação Casa-Museu Mário Botas (FCMMB), que detém o espólio principal do pintor.

2. SOPEAM - Prémio Mário Botas

Fundada em 1969, e inicialmente designada de Sociedade Portuguesa de Escritores Médicos, a SOPEM foi oficializada por publicação no *Diário do Governo*, Série III, de 19 de junho.¹⁰² A esta ação, estão associados os médicos Augusto Tabora de Vasconcelos, Henrique Barahona Fernandes, Fernando Namora, Mário Augusto Cardia Pires, Alexandre Alberto Sarmiento, José Lopes Dias Júnior, Joaquim Pacheco Neves e Joaquim Seabra Dinis.

⁹⁵ “Só podemos falar verdade quando falamos de nós mesmos... / E a minha pintura/ não é senão uma procura de verdade/ Posso falar de mim no céu de uma paisagem. Mário Botas” – Frase retirada da entrevista com LEITE, 1980. In BOTAS, M., 2012. *Ibidem*. p. 55-56

⁹⁶ “A Mário Botas com uns cravos brancos. / Já estiveras na morte muita vez/ e sempre regressaras. Para a conheceres/ bastava-te afinal ser português/ a morte é o nosso aprendizado/ Agora lá ficaste, o outono foi duro. / Não cheguei a dizer-te como/ tu e eu sobrávamos na festa./ Tu já partiste, eu não tardarei./ Aos Corvos deixaremos o que resta. 1983, Eugénio de Andrade”. RTP Arquivo, 1989. *Op. cit.*

⁹⁷ FERREIRA, José Maria Carvalho (2013). Em Memória de Mário Botas. In *A IDEIA* n.º 71/72. *Op. cit.* pp.110-111

⁹⁸ António Osório, Arnaldo Saraiva, Cruzeiro Seixas, Eunice Muñoz, Ivone Berenguel, Manuel Casimiro, Maria Elizabeth Soares, M. Alcídia Gameiro, Raúl Perez, Ricardo da Cruz Filipe, Vasco Graça Moura, entre outros.

⁹⁹ Instituições sobre a tutela da DGPC: Casa-Museu Anastácio Gonçalves, Museu Dr. Joaquim Manso, Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, Museu José Malhoa.

¹⁰⁰ Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação Cupertino de Miranda, Fundação Manuel Cargaleiro, entre outras.

¹⁰¹ Galeria Gilde, Cascais; Perve Galeria, Lisboa.

¹⁰² REIS, Carlos Vieira (2017, julho 31) *Prémio Mário Botas* (Mensagem por correio eletrónico).

Fora constituída nos moldes idênticos à União Mundial dos Escritores Médicos (UNEM)¹⁰³ e com finalidades igualmente semelhantes: “Promover entre os seus sócios laços de amizade e solidariedade, contribuir para a difusão das suas obras e defender os interesses morais e materiais respectivos.”¹⁰⁴

Presidida por médicos ao longo da sua existência, teve cinco presidentes: Prof. Henrique Barahona Fernandes, Psiquiatria (1969-1991); Dr. Armando Moreno, Ortopedia (1991-1993); Dr. Carlos Vieira Reis, Cirurgia (1993-2004); Dr. Luís Lourenço, Radiologia (2004-2010); e Dr. Baltazar Matos Caeiro¹⁰⁵, Cirurgia vascular (desde 2010).

Os prémios SOPEM, surgem em 1972, com a categoria de Prémios Literários. Através da aprovação dos regulamentos das edições SOPEM, em 1982, são publicados os primeiros romances e livros de contos. Em 1986, a criação dos troféus Serpis serviria de recurso para terminar com os prémios pecuniários de pouco valor que à época eram atribuídos, e honrar, desta forma, os escritores e artistas médicos ou estudantes de medicina, que se distinguiram nos vários géneros literários ou artísticos. Na mesma altura, surgiam também, os prémios "Revelação", em cada categoria, que distinguiu as primeiras obras literárias/ artísticas publicadas.¹⁰⁶

Isentos de qualquer de consideração de ordem política, religiosa ou racial, e procurando entre os seus membros criar vínculos de amizade e solidariedade, os prémios tinham também como objetivos defender os interesses morais e materiais da imprensa médica. Seguindo esta ética, surge dentro da instituição a necessidade de ampliar o seu âmbito e ligá-lo ao mundo das artes plásticas. É então, em 1992, que se reformula a designação daquela entidade para SOPEAM - Sociedade Portuguesa de Escritores e Artistas Médicos. Ainda em 1992 organizam o XXXII Congresso da UMEM, no Palace Hotel da Curia. A importância deste evento advém do facto de que, em consequência do congresso, seria criada a União dos Médicos Escritores e Artistas Lusófonos (UMEAL), cujas reuniões passariam a ser alternadas entre Portugal e o Brasil.

¹⁰³ Criada em 1956, com a designação de FISEM (Federação Internacional das Sociedades de Escritores Médicos), que viria a ser alterada em 1973, no Congresso de Varsóvia, onde a Assembleia-Geral decidiu adotar o nome de UNEM - União Mundial dos Escritores Médicos. Tem como finalidade promover o conhecimento literário por parte de médicos escritores de diversas nacionalidades, difundido as suas obras.

¹⁰⁴ Anúncio (extrato) n.º 3335/2008, *Diário da República* n.º 91/2008, Série II, de 12 de maio. p. 21276

¹⁰⁵ Foi vice-presidente da SOPEAM, durante o mandato de Luís Lourenço. Chegou a substituí-lo durante um longo período de tempo por motivos de doença de Luís Lourenço. Tomou posse como presidente a 29 de maio de 2010.

¹⁰⁶ REIS, Carlos Vieira (2017, julho 31) *Prémio Mário Botas* (Mensagem por correio eletrónico).

A SOPEAM atribui todos os anos prémios literários e artísticos, compostos por sete categorias: Prémio Fialho de Almeida (Ficção), Prémio Abel Salazar (Ensaio), Prémio António Patrício (Poesia), Prémio Marcelino Mesquita (Teatro), Prémio Celestino Gomes (Escultura), Prémio Mário Botas (Pintura) e Prémio Jorge Silva Araújo (Fotografia)¹⁰⁷.

Genericamente, todos os prémios são bienais, alternando entre categorias, e a cada prémio é atribuído um Troféu SERPIS e Diplomas. Podem participar médicos ou estudantes de medicina, de nacionalidade portuguesa e sócios da SOPEAM. Cada participante só pode apresentar um trabalho a concurso, com exceção do prémio de fotografia, onde podem ser enviados três trabalhos. O júri é escolhido pela direção da SOPEAM, com membros de reconhecida competência para cada categoria¹⁰⁸, e um membro da Direção, que apenas terá voto de desempate. Caso o júri entenda que nenhuma das obras levadas a concurso merece distinção, pode decidir não atribuir prémio. Não podem ser concedidos prémios *ex-aequo*, mas podem ser atribuídas duas menções honrosas. Nenhum artista poderá ser premiado nos três anos fiscais seguintes, na mesma modalidade. Os prémios são entregues em Sessão Solene, na Ordem dos Médicos.

O Prémio Mário Botas, criado a 12 de dezembro de 1992, por proposta do Dr. Carlos Vieira Reis, viria a ser atribuído pela primeira vez em maio de 1993, que coincidiria com o início do seu mandato como presidente da SOPEAM. O Prémio Mário Botas (doc. 4, vol. II), inserido na categoria de pintura, requer que as pinturas sejam originais, datadas de anos anteriores ao concurso. O prémio, atribuído de dois em dois anos, é alternado com o Prémio Celestino Gomes, de Escultura. Desde a sua criação foram atribuídos prémios e menções honrosas a 15 médicos pintores (doc. 5, vol. II).

3. O universo pictórico de Mário Botas

Aquando da exposição “Retrospectiva Mário Botas – Visões Inquietantes”, em 1999, no CCB, foi realizado um inventário das obras do pintor. O catálogo da exposição recolhe cerca de 300 obras, da própria FCMMB e de muitos particulares. Contudo, quando se discute sobre o número de obras de Mário Botas, os mais próximos do pintor, apontam para mais de mil obras produzidas, grande parte nos seus últimos anos de vida, altura em que produziu a um ritmo por muitos considerado como alucinante.

¹⁰⁷ A categoria mais recente dos prémios.

¹⁰⁸ Alguns membros do júri: Joel Serrão, Sotto Mayor Cardia, Augusto Abelaira, Jacinto Prado Coelho, Cipriano Carlos, Urbano Tavares Rodrigues, Carlos Porto, Jorge Listopad, João Aguiar.

Como forma de conhecermos melhor o universo do artista em estudo e perceber a sua capacidade de produção, procedemos a um levantamento de obras junto de alguns dos seus titulares. A amostra aqui representada teve como recurso três vias: a primeira, através de um contacto de proximidade; a segunda, por inventários *online*; e a terceira, por meios bibliográficos.

Por questões burocráticas e administrativas não nos foi permitido alcançar todas as instituições museológicas. Algumas das instituições contactadas não responderam ao pedido e outras não responderam atempadamente. Também não nos foi possibilitado o contacto com colecionadores particulares. Com efeito, foi efetuado o levantamento de grande parte das obras da FCMMB; da Fundação Cupertino de Miranda; da Fundação Manuel Carga-leiro; da coleção particular de Manuel de Brito, na pessoa da Dra. Arlete Alves da Silva; e do colecionador privado Dr. Carlos Vieira Reis.

No que concerne às obras da FCMMB, foi-nos cedido, pelo respetivo presidente Dr. Benigno Almeida Faria, uma lista das obras que se encontram em depósito no CCB (doc. 6, vol. II), desde 1999; e vários ficheiros em formato digital (*jpg.*), que posteriormente tivemos de processar, contendo fotografias de desenhos do pintor e as suas respetivas fichas sumárias, que se encontram no seu apartamento de Lisboa (atual sede administrativa da FCMMB). Segundo o próprio presidente, numa visita que realizámos ao apartamento¹⁰⁹, por convite seu, foi-nos dito que as obras ali guardadas nunca saíram do local, bem como nunca foram expostas ou publicadas.

Não conseguimos esclarecer se este acervo, em particular, é parte integrante do inventário geral de obras da FCMMB, pois os desenhos apresentam uma numeração que se sobreporia à numeração de inventário indicada na lista de obras depositadas no CCB, presumindo que a dita lista é parte do inventário oficial. Sem resposta ficou igualmente o número efetivo de obras do pintor, propriedade da Fundação.¹¹⁰ Acreditámos que a lista de

¹⁰⁹ Visita ao apartamento do pintor em Lisboa, e conversa informal com presidente da FCMMB, realizada a 16 de fevereiro de 2017. O nosso interlocutor entendeu que a conversa não deveria ser gravada, razão pela qual não está documentada neste trabalho.

¹¹⁰ Segundo o disposto no artigo 4º, dos estatutos da Fundação de 1992, publicados em *Diário da República* n.º 261/1992, Série III, de 11 de novembro, a obra pictórica de Mário Botas é inalienável, e considerada pelo autor património nacional, devendo uma cópia do respetivo inventário ser entregue aos órgãos culturais do Estado, à época o Instituto Português de Museus (IPM). Neste sentido, e de forma a esclarecermos pelos meios do Estado o efetivo real de obras da FCMMB, contactámos a atual tutela a DGPC (sucessora das competências do ex-IPM), a 9 de fevereiro de 2017, para uma consulta aos arquivos do extinto órgão. A resposta veio célere no dia seguinte, a 10 de fevereiro de 2017, por correio eletrónico, lamentando não ser possível responderem positivamente à nossa solicitação, em virtude de que não conseguirem localizar o processo, não existindo naquela instituição quaisquer informações sobre a FCMMB.

obras em depósito no CCB é só uma fração do universo de obras deixadas por Mário Botas à sua Fundação. A sequência numérica e falhas que ocorrem ao longo da lista levam-nos a crer que poderão existir mais obras do pintor, em outras localizações que não no CCB, ou no apartamento de Lisboa. Se assim não for, outra justificação plausível é a de que o “inventário” existente (longe de ser um inventário museológico) terá sido realizado sem grande rigor técnico, carecendo de revisão urgente.

Numa abordagem ao CCB, para confirmação e relação das obras com a lista de obras ali depositadas, visto a lista cedida ser textual, não possuindo imagens, solicitámos uma consulta para a qual não obtivemos autorização, tendo-nos sido remetido esse pedido para a FCMMB, que atualmente ainda não possui as imagens das obras do seu acervo, em formato digital. Perante esta falta, socorremo-nos de publicações referentes à coleção, tendo sido a chave para decifrar grande parte do inventário, o catálogo da exposição no CCB (1999), *Retrospectiva Mário Botas – Visões Inquietantes*.

Este catálogo, apesar de apresentar diversos erros e gralhas nos números de inventário, permitiu-nos cruzar dados com outros catálogos de exposições, chegando desta forma a outras obras que não figuraram na referida exposição de 1999. Não podemos deixar de assinalar que a existência de obras “Sem título” dificulta a investigação desta coleção, sobretudo quando não existe uma referência fotográfica, e que em diversas publicações a mesma obra pode ter títulos distintos.

Para uma perceção mais clara, complementámos este levantamento com obras do pintor apresentadas em leilões nacionais. Era importante termos conhecimento se as obras do pintor circulavam no mercado de arte português, e no decurso deste processo deparámo-nos com algumas surpresas, e constatámos que possuem uma boa aceitação por parte dos investidores/ colecionadores. As obras reunidas serviram somente o objetivo acima expresso, ou seja, o de conhecer a produção deste pintor.

Estruturámos o nosso levantamento em seis grupos: FCMMB, obras inventariadas (lista de obras depositadas no CCB) e catalogadas (obras guardadas no apartamento do pintor); instituições museológicas públicas; instituições museológicas privadas; galerias de arte; coleções particulares; e leiloeiras. Além de analisarmos o volume de obras produzidas, analisaremos, igualmente, o ano de produção e as técnicas/meios aplicados, por grupos, relacionando no final os dados recolhidos.

FCMMB

Obras inventariadas

Mediante a lista textual de inventário cedida¹¹¹ das obras em depósito no CCB, e não havendo neste documento qualquer relação fotográfica, compusemos o nosso documento (doc. 7, vol. II), de acordo com o original. Complementámo-lo, posteriormente, com imagens e informações relativas a bibliografia e exposições onde cada obra figurou.

A lista textual de inventário, contendo 379 obras, apresenta lacunas na sua sequência numérica¹¹², que destacámos, tal como obras que não têm atribuído número de inventário ou tem-no repetido¹¹³. Dúvidas relativas à lista de obras surgiram desde logo, com a presença de duas numerações distintas indicadas no cabeçalho do documento. Ao contactarmos o CA da Fundação, para nos auxiliar na identificação fotográfica das obras em falta, indicámos os números de inventário da primeira coluna, partindo do pressuposto de que se trataria de uma correção ao antigo inventário (a segunda coluna indica “antigo”)¹¹⁴. Na resposta, além de nos informarem que não possuíam imagens em suporte informático do acervo, os números de inventário não seriam aqueles por nós indicados, não prestando, posteriormente, esclarecimentos quanto à situação.¹¹⁵

Outra situação com a qual nos deparámos é relativa ao título das obras em acervo. Como já referimos, em várias publicações surgiram obras com títulos distintos, dos que constam do dito inventário – e.g. a obra n.º 85 do inventário (doc. 6, vol. II), designada de “Sem título”, intitula-se em duas publicações distintas¹¹⁶ “Como eu não possuo”. Este facto que se repetiu noutras situações análogas não nos permitiu fazer corresponder um número de inventário a imagens de obras identificadas como propriedade da FCMMB¹¹⁷, ficando estas de fora do

¹¹¹ Cf. anexo documental 6, vol. II

¹¹² Não existem os registos equivalentes aos números: 42; 46; 60; 77; 89; 104; 113; 119; 129; 153; 181; 192; 197; 202; 207; 222; 227; 244 e 245; 252; do 255 ao 259; 261; do 266 ao 268; 270 e 271; do 273 ao 282; do 285 ao 287; 289; 292 e 293; 295; 303; do 308 ao 312; 318; 320; do 323 ao 325; do 327 ao 329; do 342 ao 381; do 383 ao 416; 418. Não obtivemos resposta para estas faltas.

¹¹³ Números repetidos: 142; 148; 195; 213; 216; 221; 315.

¹¹⁴ Cf. anexo documental 6, vol. II

¹¹⁵ Por e-mail, o CA informou-nos que por não terem as imagens em formato digital e, nem colaboradores para realizar essa tarefa, não poderiam responder ao nosso pedido, remetendo a pesquisa de imagens para duas publicações, como tendo o acervo mais importante. Quanto ao inventário, os n.ºs indicados no pedido não correspondem aos do inventário que possuem. De frisar que a lista de inventário foi cedida pelo presidente da FCMMB.

¹¹⁶ Cf. PIEDADE, Ana Nascimento (1990). *Mário de Sá-Carneiro: Ele Próprio o Outro*. Lisboa: Direção Geral da Ação Cultural. p.10; FARIA, Almeida (2002). *Mário Botas. O Pintor e o Mito*. Lisboa: Edições João Sá da Costa. p.124

¹¹⁷ A obra “Notas para recordação do meu mestre Caeiro”, que figura no catálogo de exposição *Primeira Exposição Póstuma da Obra de Mário Botas* (1984), e fisicamente na exposição [23], não consta na lista de inventário com esse título, pela qual não a conseguimos associar.

levantamento, por se correr o risco de duplicação de dados. Constatámos que, frequentemente, a inscrição na obra é utilizada para a intitular, e poderá aí residir a razão da discrepância de títulos, com cada autor a assumir um título diferente. Os diferentes autores podem assumir como título da obra a sua inscrição (entendendo-a como título dado pelo criador), identificarem-na como “Sem título”, ou mesmo atribuírem-lhe um título com base no tema nela representado, como verificámos em determinadas publicações¹¹⁸. Contudo, as publicações “chave” para este levantamento são as da própria FCMMB, resultantes da sua colaboração com outras entidades e autores, ou da autoria do seu presidente, o escritor Almeida Faria. As ditas publicações apresentam ainda outra situação: as das obras designadas como “Sem Título” (maiúscula)¹¹⁹, mas que constam na lista textual de inventário¹²⁰ como sendo “Sem título” (minúscula)¹²¹, ou então identificadas por “Título desconhecido”¹²². Aparenta não haver uma norma de inventário quanto à atribuição de títulos às obras. Igualmente visível na lista textual de inventário são as faltas quanto às dimensões de muitas das obras¹²³, bem como o esclarecimento quanto aos valores apresentados, isto é, se correspondem às medidas das obras com ou sem moldura, dados que a existirem em muito ajudariam na identificação inequívoca dos espécimes e na correção de eventuais erros.

Por não termos identificado cerca de 144 obras da lista textual de inventário, a análise que faremos, relativamente ao ano de produção das obras e às técnicas artísticas, irá conter uma percentagem considerável de obras sem informação em ambos os campos (s.i). Apesar destas lacunas, o *gráfico 1*, do doc. 8 (vol. II), revela que das obras identificadas (235 obras), a FCMMB concentra no seu acervo uma amostra de obras produzidas nos anos de 1978 e 1979 (39 e 47 obras, respetivamente), e de obras não datadas (42 obras).

Quanto às técnicas artísticas, a tinta da china é recorrente e conjugada com outros meios (*gráfico 2*, doc. 8, vol. II), destacando-se a técnica de tinta da china e aguarela (42%).

¹¹⁸ E.g. obra com o n.º de inv. FCMMB 039 (anexo documental 7, vol. II): a obra retrata um cão, não apresenta nenhuma inscrição e segundo a lista de obras inventariadas é-lhe atribuído o título de “Lychee”. Este título consta na publicação de autor “Mário Botas. O pintor e o Mito” (p. 54), mas o mesmo já não se verifica no catálogo de exposição de 1999, “Retrospectiva Mário Botas – Visões Inquietantes” (p. 94), onde designa como obra “Sem Título” (maiúscula). Situação semelhante acontece com obras do pintor em outros grupos do nosso levantamento.

¹¹⁹ Cf. AAVV (2000). *Normas gerais de inventário. Artes Plásticas e Artes Decorativas*. Lisboa: IPM. p. 21

¹²⁰ Cf. anexo documental 6, vol. II

¹²¹ Cf. AAVV, 2000. *Loc. cit.*

¹²² Cf. *Idem. Ibidem*

¹²³ O documento não segue uma norma quanto à dimensão de cada obra, existindo valores em centímetros e milímetros, ou ausência de dimensão.

Serigrafia¹²⁴ e litografia¹²⁵, são outras técnicas que aparecem de forma isolada.

Obras catalogadas

Do acervo que se encontra no apartamento de Lisboa, contabilizámos 632 desenhos, que dividimos por quatro conjuntos: esboços (358); blocos de desenhos (16 blocos, num total de 261 desenhos); desenhos em coautoria (8); desenhos de outros pintores (5).

A organização destes conjuntos impôs-se após processarmos todas as imagens e percebermos uma ordem pré-concebida pelo(s) autor(es) desta catalogação.

O global deste universo, guardado na casa do pintor, em Lisboa, representa todas as experimentações de técnicas artísticas, exercícios de traço, formas e composições, e em alguns casos de estudos para obras. Podemos assistir aos primeiros esboços, datados de 1967 (à época, o artista teria 15 anos), até a ensaios preparatórios para obras de maior fôlego, datados de 1983. Grande maioria destas obras, não apresenta valor pictórico e estético, que consideremos a sua integração numa exposição, mas se divulgados, possibilitariam que se compreendesse, melhor a obra de um pintor não muito estudado.

Como já referimos anteriormente, aquando da nossa visita ao apartamento, garantiram-nos que as obras ali confinadas nunca teriam saído do local, posteriormente, apurámos que pelos menos 6 desses desenhos já figuravam nas seguintes publicações: FARIA, Almeida (2002). *Mário Botas. O Pintor e o Mito*¹²⁶, e BOTAS, Mário (2012). *Aventuras de um Crâneo e outros textos*¹²⁷.

Numa análise ao primeiro conjunto, que designamos de *esboços* (doc. 9, vol. II), observámos que apresentava uma numeração não sequencial. Com uma atribuição numérica iniciada no n.º 51, cuja razão de ser desconhecemos, encontrámos falhas na passagem do n.º 136 para o n.º 165, do n.º 221 para o n.º 227, e do n.º 266 para o n.º 300. Verificámos neste conjunto, como nos restantes, que não foram fotografadas as fichas de identificação sumária correspondentes às obras¹²⁸.

No conjunto de *blocos de desenhos* (doc. 10, vol. II), apurámos que existem blocos que não possuem fichas de identificação sumária dos seus desenhos, existindo só imagens – blocos

¹²⁴ Cf. obra com o n.º de inventário FMB 194, anexo documental 6, vol. II

¹²⁵ Cf. obra sem n.º de inventário atribuído, anexo documental 6, vol. II

¹²⁶ Desenhos n.º 6 e 7 (p. 24); n.º 8 (p. 25), correspondem aos n.ºs 311 e 170; e n.º 135, do anexo documental 9, vol. II

¹²⁷ Desenhos das pp. 33, 98, 100, 103, correspondem aos n.ºs 309, 119, 135, 390 do anexo documental 9, vol. II

¹²⁸ E.g. desenho n.º 228, anexo documental 9, vol. II; desenho n.º 1, anexo documental 11, vol. II

12, 13, 14, 16 e 18. A numeração de cada um dos desenhos está indicada na capa dos ditos blocos (fig. 35, 35a), sendo que nem todos possuem essa informação inscrita. Assim, e para melhor orientação do estudo, atribuímos a numeração em falta – B1, B2, B3, B4, B5, B6, B7.

Após análise de parte do acervo do apartamento de Lisboa, interrogámos se não haveria obras produzidas pelo Mário Botas e outros pintores, pois existem hiatos, como referimos acima. Num dos ficheiros de imagens do dito acervo, foi com agrado que encontrámos 8 *desenhos em coautoria* (doc. 11, vol. II). Como esperávamos, trata-se de *cadavre-exquis*, executados na sua maioria por Mário Botas e Cruzeiro Seixas, havendo igualmente desenhos em coautoria com Raúl Perez, Manuel Casimiro e Carlos Duarte. Todos em tinta a china, com exceção do *cadavre-exquis* com o Raúl Perez, que fora realizado a esferográfica.

O que não esperávamos encontrar era obras de outros autores, o que sucedeu (doc. 12, vol. II). Isolaremos este conjunto do resto do universo em estudo, não ficando inserido no balanço final nem na análise de dados do grupo. Contudo, não o pudemos marginalizar nem esquecer, por fazer parte e ilustrar as relações humanas e eventuais influências e permutas artísticas de Mário Botas. Os 5 desenhos são da autoria de Manuel Cargaleiro, Manuel Casimiro, Ruth Rosengarten (?)¹²⁹, Eduardo Viana e porventura João Pinto Antunes¹³⁰. Todos assinados e datados, com o mais antigo a datar de 1920, um desenho de uma figura feminina, a aguarela e grafite sobre cartão, de Viana (fig. 36) e a pintura mais recente, de 1982, um guache e caneta de feltro sobre papel, de João Antunes (fig. 37).

A análise ao volume de produção por ano e, das técnicas artísticas utilizadas, será aplicada aos três conjuntos (627 obras), e para uma mais clara representação e leitura dos gráficos, atribuímos as designações de “Conjunto 1” (esboços), “Conjunto 2” (blocos de desenho) e “Conjunto 3” (desenhos em coautoria).

Para a globalidade dos três conjuntos, definimos uma amplitude temporal de 1967 até 1983 (*gráfico 3*, doc. 13, vol. II). Como era expectável, os conjuntos apresentam um elevado número de obras não datadas (conjunto 1: 199; conjunto 3: 190), pois são meras “reflexões” do pintor sobre o papel, não havendo a preocupação de indicar de datas em que foram realizadas. Das obras datadas há que destacar os anos de 1973 (conjunto 3: 43), 1972 (conjunto 1: 31), 70 e 71 (conjunto 3 e 1: 20).

¹²⁹ Na obra está apenas assinado “Ruth”, porém a pessoa que elaborou a ficha sumária da obra, coloca a hipótese de pertencer a Ruth Rosengarten, pela amizade mantida entre ambos os pintores.

¹³⁰ Encontra-se assinado como “J. Antunes”.

Dentro da chamada “técnica mista”, profusamente utilizada pelo pintor, contabilizámos 93 técnicas artísticas aplicadas isoladamente ou conjugadas (técnica mista). A tinta da china ou aguarela são, na sua maioria, ligadas a outras, experiências que Mário Botas aplicou em suportes plásticos, sobre papel, cartolina ou cartão. Entre colagens, fotografia, impressões, lápis de cera, ou incisões com estilete em cartolina, considerámos a mais curiosa uma obra (técnica mista) em que pintor conjuga guache, colagem, cabelo humano, lacre e renda sobre papel (fig. 38).

Pelo o número de técnicas/meios utilizadas (93), só considerámos os valores mais significativos da amostragem, para representação do *gráfico 4* (doc. 13, vol. II). Por no conjunto 3 não existirem fichas sumárias de muitos dos blocos, as obras sem informação (s.i) obtêm uma representatividade expressiva (25%). Tinta da china sobre papel (14%), grafite sobre papel (18%), e aguarela sobre papel (9%), são as técnicas/meios comuns aos três conjuntos. Porém, de forma a esta análise ficar completa, elaborámos uma tabela de técnicas/meios, discriminada em relação aos três conjuntos, no anexo documental 14 (vol. II).

INSTITUIÇÕES MUSEOLÓGICAS PÚBLICAS

Das entidades museais sob tutela da DGPC, recolhemos informação relativa a 11 obras de Mário Botas (doc. 15, vol. II), respetivamente propriedade do Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado (5 obras), Museu Dr. Joaquim Manso (2 obras), Museu José Malhoa (1 obra) e Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves (3 obras). Todas as obras em todas das instituições referidas, foram adquiridas por compra, com exceção de uma pintura doada pelo pintor ao MDJM, ainda na fase inicial de produção da obra (n.º inv. 28 Des, doc. 15, vol. II).

Relativamente ao volume produção/ ano, apresentam-se obras dos últimos quatro anos de vida de Mário Botas, entre 1979 e 1982, como algumas do começo da sua carreira, de 1972 e 1974 (*gráfico 5*, doc. 16, vol. II).

As técnicas artísticas (*gráfico 6*, doc. 16, vol. II), dividem-se entre aguarela sobre papel (55%) e tinta da china sobre papel (36%), grande parte, produzidas entre 1979 e 1980.

INSTITUIÇÕES MUSEOLÓGICAS PRIVADAS

Das obras de Mário Botas integradas em acervos de instituições museológicas privadas,

contabilizámos 39 exemplares (doc. 17, vol. II), assim distribuídas: propriedade da Fundação Calouste Gulbenkian (3 obras), Fundação Manuel Cargaleiro (4 obra), e Fundação Cupertino de Miranda (32 obras).

As instituições responderam ao nosso pedido, com o envio das imagens das obras em acervo, facultando-nos também o historial das obras em exposição. No caso da FCM, ficou a faltar a referenciação bibliográfica, informação que complementaria as fichas sumárias, mas que por questões técnicas não lhes foi possível o envio.

As obras da coleção FCM foram maioritariamente adquiridas por doação do pintor Cruzeiro Seixas e do Eng. João Meireles, sendo que existem, igualmente, exemplos de aquisição por compra a Cruzeiro Seixas¹³¹ e a Mário Cesariny¹³². Parte das obras provenientes da coleção de Cruzeiro Seixas são *cadavre-exquis*, executados conjuntamente pelo pintor e Mário Botas, nos anos primeiros em que trabalharam juntos (cerca de 1973 e 1974).

As obras do acervo da FMC foram doadas pelo próprio fundador, o artista plástico Manuel Cargaleiro. Dos quatro exemplares que detêm, sabemos que uma obra em particular foi oferecida por Mário Botas ao artista plástico, pela inscrição de dedicatória no verso da pintura (n.º inv. FMC-C 4524, doc. 17, vol. II).

O *gráfico* 7 (doc. 18, vol. II) reflete o conjunto de obras produzidas nos primeiros anos de Mário Botas como surrealista, com 11 obras datadas de 1973 e 8 obras de 1974. Curiosamente, a única obra de 1971, pertence à coleção FCM (fig. 39), e coincide com o ano em que Mário Botas se apresenta pela primeira vez, individualmente, no Posto de Comissão Municipal de Turismo da Nazaré.

As técnicas/meios artísticos aplicadas pelo pintor são diversificadas (*gráfico* 8, doc. 18, vol. II), havendo uma maior expressão de obras em tinta da china sobre papel (42%). Nesta amostra verificámos que o pintor, além do suporte de papel, comum à quase totalidade das suas obras, arriscou outros suportes como a tela e o platex.

GALERIAS

Para efeitos do presente levantamento, concentrámo-nos em galerias nacionais que pudessem ter no seu acervo obras do pintor. Conhecendo as galerias que expuseram, à época,

¹³¹ Obras com os n.ºs de inventário FCM.00088, FCM.00089 e FCM.00091, anexo documental 17, vol. II

¹³² Obras com os n.ºs de inventário FCM.00094 e FCM.00095, anexo documental 17, vol. II

obras de Mário Botas, e que atualmente ainda se encontram em funcionamento, iniciámos os contactos pela principal, São Mamede Galeria, que responderam não ter na sua coleção obras do pintor. De outras galerias também contactadas não obtivemos resposta, mas pudemos identificar com recurso a meios bibliográficos e a inventários *online*, obras de Botas nos fundos da Perve Galeria (Lisboa), Galeria Gilde (Cascais) e Galeria Pedra do Guilherme (Nazaré).

No levantamento de obras em galerias (doc. 19, vol. II), registámos 36 obras, das quais duas são em coautoria com Cruzeiro Seixas e Fernando José Francisco¹³³. Nesta amostra, a maioria das obras estão designadas como “Sem título”, e não assinadas.

Após cruzamento de dados, constatámos que três destes desenhos, estiveram em leilões nacionais – n.º 3, em 2014; n.º 34, em 2010; n.º 36, em 2014¹³⁴. Como não nos foi possível esclarecer a forma de aquisição das obras pelas galerias, nem sua proveniência por parte das leiloeiras, assumimo-las como sendo propriedade das galerias. Outra questão que não nos foi possível esclarecer, é se algumas das obras aqui apresentadas neste grupo, fazem parte do círculo comercial ou dos fundos das já referidas galerias.

Na análise realizada sobre o volume de produção/ ano, desta amostragem, e como referimos anteriormente, concluímos que detêm um grande número de obras que não estão datadas (24), havendo, contudo, uma limitada amostra de obras datadas de 1973, 1974 e 1975, e uma obra de 1981 (*gráfico 9*, doc. 20, vol. II).

Quanto às técnicas artísticas, das oito que se apresentam (*gráfico 10*, doc. 20, vol. II), a maioria é de obras a tinta da china sobre papel (69%), seguida de marcador sobre papel (8%).

COLEÇÕES PARTICULARES

Recolhemos dados referentes a 115 obras (doc. 21, vol. II), pertencentes a 40 titulares reconhecidos e outros 37 titulares por identificar¹³⁵ (*gráfico 11*, doc. 22, vol. II).

Das 37 obras de “Coleções de Outros Particulares”, acreditamos que a n.º 68, 69, 71, 92, 98, atribuídas como “Coleção Particular, Lisboa”, pertençam ao presidente da FCMMB,

¹³³ Obras n.º 1, 2 e 35, anexo documental 19, vol. II

¹³⁴ Obras n.º 23, 32 e 31, anexo documental 23, vol. II

¹³⁵ Referente a obras que estão indicadas como sendo de “Coleção Particular, Lisboa”, “Coleção Particular, Porto”, “Coleção Sintra, Lisboa”, ou só por “Coleção Particular”. Para analisarmos os dados, atribuímos a designação de “Outros Particulares”.

Almeida Faria. Pela pesquisa realizada no primeiro ponto deste capítulo, sabemos que as referidas obras foram oferecidas como ilustrações para obras literárias¹³⁶ de Almeida Faria. Temos conhecimento que Mário Botas presenteou muitos dos seus amigos e até indivíduos anónimos que se cruzaram com ele¹³⁷, pelo que acreditamos que muitas das obras de particulares, tenham sido adquiridas por doação. Em determinadas obras, existem dedicatórias do pintor à pessoa presenteada, como nos casos de Manuel Casimiro (n.º 86, 93), António Osório de Castro (n.º 74 e 87), Vasco Graça Moura (n.º 18), Maria Teresa Rita Lopes (n.º 34), Eunice Muñoz (n.º 44), Ivone Berenguel (n.º 51), José Manuel Ribeiro (n.º 52), Maria Elizabeth Soares (n.º 60).

Quanto à produção/ano, nesta amostra, existe um grande número de obras produzidas entre 1979 e 1982, sendo o ano de 1980 o mais destacado com 20 obras (*gráfico 12*, doc. 22, vol. II).

Grande percentagem das obras foram produzidas com recurso a tinta da china e aguarela sobre papel (63%). Como observámos, anteriormente, a tinta da china é a base de todas as suas obras, sendo depois conjugada com outras técnicas e meios artísticos, como guache, colagem e acrílico (*gráfico 13*, doc. 22, vol. II).

LEILOEIRAS

Como referimos na introdução deste ponto, agregar as leiloeiras neste estudo, permitiu-nos complementar esta análise com obras que muitas vezes não são exibidas ao público. Do levantamento realizado a este grupo, deparámos com obras conhecidas de publicações e de obras que são referência em exposições dedicadas a Mário Botas, e já aqui identificadas em outro grupo. Referimo-nos aos n.ºs 34 e 35 do anexo documental 23 (vol. II), provenientes da coleção particular¹³⁸ de António Osório de Castro, amigo íntimo de Mário Botas e membro do CC da FCMMB. O mesmo se verifica com as obras n.º 27, 33 e 46 que figuram igualmente no grupo de “Coleções Particulares”¹³⁹. Obras atribuídas ao grupo “Galerias” encontram-se aqui também representadas, caso do n.º 23 (Galeria

¹³⁶ N.º 68: capa do livro de FARIA, Almeida (1991). *A Paixão*. Lisboa: Editorial Caminho; n.º 69: capa do livro de FARIA, Almeida (1986). *Cortes*. Lisboa: Editorial Caminho; n.º 71: Capa do livro de FARIA, Almeida (1998). *Vozes da Paixão*. Lisboa: Editorial Caminho; n.º 92: Capa do livro de FARIA, Almeida (1985). *Rumor Branco*. Lisboa: Difel Editorial; n.º 98: Capa do livro de FARIA, Almeida (1987). *Cavaleiro Andante*. Lisboa: Editorial Caminho.

¹³⁷ Caso do Dr. Carlos Vieira Reis, a quem ofereceu uma pintura após uma tarde de conversa na Galeria Ana Isabel.

¹³⁸ Obras n.ºs 76 e 77, ver anexo documental 21, vol. II

¹³⁹ Obras n.ºs 110, 83 e 111, ver anexo documental 21, vol. II

Gilde), n.º 31 (Galeria Pedra do Guilhim) e o n.º 32 (Perve Galeria).¹⁴⁰ Em várias publicações aparecem como sendo propriedade das galerias, e das quais não obtivemos confirmação sobre o assunto.

Com recurso a catálogos impressos, digitais e algumas plataformas *online* conseguimos rastrear 58 de obras¹⁴¹ (doc. 23, vol. II), comercializadas por nove casas de leilões nacionais (*gráfico 14*, doc. 24, vol. II). Verificámos que determinadas obras circularam por mais de uma leiloeira, até à concretização de venda. As que mais se destacam pelo volume de obras vendidas, são a Cabral Moncada Leilões (26 obras) e o Palácio do Correio Velho (15 obras), ambas localizadas Lisboa, e associadas da APLARTE¹⁴².

Na amostragem deste grupo, o número de obras sem datação (14 obras) está em linha com o volume de obras datadas de 1973 (10 obras), equilibrando com obras de 1974, 1976 e 1979 (*gráfico 15*, doc. 24, vol. II).

No que respeita à técnica/meios artísticos utilizados, identifica-se, mais uma vez, um maior número de obras a tinta da china sobre papel (44%), seguida de técnica mista sobre papel¹⁴³ (*gráfico 16*, doc. 24, vol. II).

BALANÇO

No global deste levantamento, e corrigidos os cálculos de obras que se repetiam por alguns dos grupos, contabilizámos 1257 obras de Mário Botas. A FCMMB, entre obras do inventário oficial (379) e as catalogadas (627), detém a maior parte de obras do autor (80%), em oposição aos restantes grupos que juntos só representam 20% das obras do pintor (*gráfico 17*, doc. 25, vol. II).

A representatividade de obras externas à FCMMB poderá ser maior da que é aqui referenciada, pela existência de obras publicadas, mas cuja propriedade desconhecemos, assim como a forma como foram adquiridas. Levanta-se também a questão, se no caso de colecionadores particulares, não existirão mais obras do que as aqui enunciadas.

¹⁴⁰ Obras n.ºs 3, 34 e 36, ver anexo documental 19, vol. II

¹⁴¹ Neste cálculo e para uma melhor análise das obras em leilão, contaremos com as obras que já foram identificadas em outros grupos. Para o balanço final, as cinco obras serão retiradas de forma a termos um resultado mais correto.

¹⁴² Constituída em 2015, é a associação que representa as empresas leiloeiras de venda de antiguidades e obras de arte, arte moderna e contemporânea. Pretendem garantir elevados padrões técnicos e éticos, em concordância com as práticas nacionais e internacionais. Serve igualmente de interlocutor e parceiro de organismos públicos nacionais, do sector cultural, como das autoridades policiais e aduaneiras. APLARTE, disponível em <https://www.aplarte.pt/>

¹⁴³ Como não nos foi possível observar as obras fisicamente, não é viável avançar com os tipos de técnicas utilizadas, seguindo-nos pelas informações prestadas pelas leiloeiras.

Deparámo-nos com um considerável universo de obras “Sem título”¹⁴⁴ e não datadas. Dos primeiros desenhos, aquando ainda adolescente, encontramos desenhos de 1967 a 1970, quando se muda para Lisboa. As obras realizadas em 1973, ano que marca o início da sua carreira enquanto pintor, correspondem ao maior volume desta amostragem, com um total de 75 obras, seguida de obras produzidas em 1979 (71). Recordemos que nos anos de 1978-79, o pintor realizou diversas viagens, em busca de tratamentos para a sua doença, que terão sido, possivelmente, muito relevantes na sua produção artística. Os últimos anos de vida do pintor têm igualmente uma boa representatividade, com 46 obras realizadas no ano em que veio a falecer, e quando já apresentava alguma debilidade física (*gráfico 18*, doc. 25. vol. II).

Na análise aos 6 grupos supracitados não apresentámos dados relativos às dimensões das obras. Todavia, fizemos um cálculo médio e as obras não vão muito além de 21× 29 cm (média), havendo naturalmente exceções, como por exemplo a pintura “Noite transfigurada”¹⁴⁵, com 69 × 60,2 cm. Por lhe ser mais prático, para transporte e esboçar em qualquer local, o pintor utilizava cadernos ou folhas soltas, em dimensões equivalentes a A4 ou A5. Por isso, os meios artísticos escolhidos pelo pintor, também assumiam um papel importante, sendo as técnicas mais comumente utilizadas pelo pintor a tinta da china, a aguarela e o guache, além da grafite, para o desenho preparatório, pois eram de fácil manuseamento e transporte.

Identificámos um total de 123 técnicas artísticas (*gráfico 19*, doc. 25, vol. II). O número foi, em muito, engrossado pelas obras catalogadas da FCMMB, que como referimos, a nível de técnicas, não são mais do que experiências do pintor. Como as 123 técnicas apresentam, maioritariamente, valores pouco expressivos, decidimos representar graficamente as principais. Entre elas, tinta da china e aguarela sobre papel (22%), com 227 obras; tinta da china sobre papel (14%), com 180 obras; grafite sobre papel (7%), com 92 obras. Quanto às obras das quais não obtivemos informações quanto à técnica, representam 22% do total de obras, numa amostra de 267 obras.

Reunir as 1257 de Mário Botas e o sequente cruzamento de informações (de referências bibliográficas, de exposições e de obras em leilão) requereu da nossa parte um trabalho

¹⁴⁴ Cf. AAVV (2000). *Normas gerais de inventário. Artes Plásticas e Artes Decorativas*. Lisboa: IPM. p.21

¹⁴⁵ N.º de inventário: FCMMB 220, anexo documental 6, vol. II.

de persistência. A falta de acesso a um acervo estruturado e informatizado, por parte da FCMMB, constituiu um obstáculo para este levantamento, pelos tempos de pesquisa que obrigatoriamente nos absorveu, e nos forçou a recorrer a outros meios, que lamentavelmente, apresentam inexatidões quanto a números de inventários e títulos. A juntar, há escassez de publicações e estudos académicos sobre o pintor, as poucas que se encontram em circulação estão em alfarrabistas.

A ausência de um acervo informatizado fez-nos refletir sobre a realidade da Fundação, tal como o seu futuro, levantando-nos preocupações quanto à gestão e organização do seu acervo. Com a saída inevitável de membros que sejam fulcrais para a sua manutenção, e não existindo uma passagem segura de testemunho, todo o estudo produzido, toda a informação compilada, a memória de Mário Botas, bem como da própria Fundação poderá ficar comprometida, por grande parte ainda se encontrar em suporte de papel. Para uma maior proteção desses dados, seria necessário a FCMMB capacitar-se de sistemas informáticos para diversos fins, em particular e talvez o mais urgente, de um sistema de documentação e inventariação.

Por sua vez, a falta de recursos humanos na Fundação foi igualmente sentida ao longo do estudo, por não existir um corpo de secretariado que responda aos pedidos em tempo útil, sendo o próprio presidente da Fundação ou outro vogal da CA, que realizam esse trabalho, muitas vezes fora do seu horário de expediente, visto terem profissões externas à Fundação. A vogal Isabel de Castro, e um dos principais rostos da FCMMB, procurou responder a todos os pedidos solicitados por nós, com a dificuldade acrescida e já mencionada de nada estar informatizado, e dos documentos se encontrarem distribuídos entre o edifício Casa-Museu (Nazaré) e a sede da administração (apartamento do pintor em Lisboa).

Seria de interesse aprofundar este estudo, abrangendo mais titulares e detentores de obras de Mário Botas, e até de obras que não se inserem dentro das características aqui analisadas. Como os desenhos de Mário Botas, que este realizou em forma de dedicatória em cartazes e catálogos de exposições suas (fig. 40), e que não foram incluídos neste levantamento por se apresentarem num campo de estudo extenso e complexo, que excederia o tempo previsto para o término desta dissertação. Pudemos, porém, com o levantamento aqui realizado, ficar com uma noção do universo de Mário Botas, quanto às técnicas, à capacidade criativa e de produção.

CAPÍTULO II - UMA VONTADE DECLARADA: FUNDAÇÃO CASA-MUSEU MÁRIO BOTAS

1. Conceitos técnico-jurídicos

A definição dos conceitos apresentados nos pontos subsequentes – *Fundação, Casa-Museu, Museu e Coleção* –, tem como objetivo dispormos de um melhor entendimento sobre os mesmos, a fim de se proceder a uma análise correta da realidade em estudo

Iniciaremos com a definição de *Fundação*, num contexto genérico, e posteriormente analisaremos a Lei-Quadro das Fundações – Lei n.º 24/2012, de 9 de julho, pela qual se regem todas as Fundações nacionais e internacionais que operem em território nacional. Abordaremos artigos da Lei-Quadro das Fundações, que se afiguraram mais pertinentes para a sua compreensão, e para posterior análise e enquadramento da Fundação Casa-Museu Mário Botas: disposições gerais – tipologias, conceitos, estatutos –, e administração – transformação, fusão e extinção.

1.1. Fundação

Define-se por Fundação “um conjunto de instituições sem fins lucrativos, cujo objetivo social e fins são de proveito geral e em prol da sociedade, sendo independentes do Governo e das empresas”¹⁴⁶. Inserida no terceiro setor¹⁴⁷, a Fundação substitui o Estado em funções, a que este não responde de forma eficiente, no âmbito social, e no desenvolvimento e promoção de programas educativos, científicos, tecnológicos, culturais ou ambientais.

Entende-se como pessoa coletiva, dotada de património próprio, afeto à prossecução de um fim de interesse comum, sem fins lucrativos, e à qual é atribuída personalidade jurídica.¹⁴⁸ É dotada de uma sede, “que os respetivos estatutos fixarem ou, na falta de designação estatutária, o lugar em que funciona normalmente a administração principal.”¹⁴⁹ É instituída por “acto entre vivos e ou por testamento”, com “prossecução de fins de interesse social”¹⁵⁰,

¹⁴⁶ MENDES, Victor (2009). *Como Criar uma Fundação. Guia Prático das Fundações*. (2.ª Ed.), Legis Editora, p. 9

¹⁴⁷ Existem três setores: o setor do Estado, o setor Privado, e o terceiro setor que se refere ao conjunto de instituições sem fins lucrativos. MENDES, Victor (2009). *Como Criar uma Fundação. Guia Prático das Fundações*. (2.ª Ed.), Legis Editora, p. 9

¹⁴⁸ As Fundações (...) adquirem personalidade jurídica pelo reconhecimento, o qual é individual e da competência da autoridade administrativa – Alteração do Artigo 158.º, n.º 2, do *Código Civil*, de 25 de novembro de 1966, pela Lei n.º 24/2012, de 9 de julho

¹⁴⁹ Artigo 159.º, do *Código Civil*, de 25 de novembro de 1966

¹⁵⁰ Alteração ao Artigo 185.º, n.º 1, do *Código Civil*, de 25 de novembro de 1966, pela Lei n.º 24/2012, de 9 de julho

cabendo ao instituidor, indicar o “fim da fundação e especificar os bens que lhe são destinados”.¹⁵¹ Nos respetivos estatutos deverão constar os órgãos sociais da fundação, e onde o instituidor poderá “providenciar ainda sobre a sede, organização e funcionamento da fundação, regular os termos da sua transformação ou extinção e fixar o destino dos respetivos bens.”¹⁵² Em caso de estatutos lavrados por “pessoa diversa ao instituidor”, competirá aos seus executores elaborá-los¹⁵³, sendo que aquela deverá seguir “na medida do possível, a vontade real ou presumível do fundador”¹⁵⁴. Aqueles poderão ser modificados pelas autoridades competentes para o reconhecimento¹⁵⁵, sob proposta da respetiva administração, contando que os fins da instituição não sejam alterados, nem seja contrariada a vontade do fundador.¹⁵⁶

1.1.1. Lei-Quadro das Fundações – Lei n.º 24/2012, de 9 de julho

As Fundações são enquadradas no Código Civil Português, de 25 de novembro de 1966, desde o artigo 157.º ao 194.º. A 9 de julho de 2012, a Assembleia da República, aprova a Lei-Quadro das Fundações e, concomitantemente alterado o Código Civil nos artigos 158.º, 162.º, 166.º, 168.º, 185.º, 188.º, 190.º, 191.º, 192.º, 193.º e 194.º. As alterações e aplicação da nova legislação vieram estabelecer princípios e normas na criação e reconhecimento das Fundações, tal como regras quanto à sua organização e funcionamento.

A implementação deste novo regime surge como consequência do Programa de Assistência Económica e Financeira a Portugal (Memorando Troika), de 2011, que tinha como objetivo racionalizar encargos públicos e controlar a criação de novas fundações de participação pública. O censo às Fundações realizado em fevereiro de 2012, por força da Lei n.º 1/2012, de 3 de janeiro, era “dirigido às fundações, nacionais ou estrangeiras, que prossigam os seus fins em território nacional, com vista a avaliar o respetivo custo/benefício e viabilidade financeira e decidir sobre a sua manutenção ou extinção, sobre a continuação, redução ou cessação dos apoios financeiros concedidos, bem como sobre a manutenção ou cancelamento do estatuto de utilidade pública”.¹⁵⁷ Esta norma aplica-se a

¹⁵¹ Artigo 186.º, n.º 1, do *Código Civil*, de 25 de novembro de 1966

¹⁵² Artigo 168.º, n.º 2, do *Código Civil*, de 25 de novembro de 1966

¹⁵³ Artigo 187.º, n.º 1, do *Código Civil*, de 25 de novembro de 1966

¹⁵⁴ Artigo 187.º, n.º 23, do *Código Civil*, de 25 de novembro de 1966

¹⁵⁵ O pedido deve ser dirigido à Secretaria-Geral da Presidência do Conselho de Ministros. Artigo 2º, n.º 1, Portaria n.º 69/2008, de 23 de janeiro

¹⁵⁶ Artigo 189.º, do *Código Civil*, de 25 de novembro de 1966

¹⁵⁷ Artigo 1.º, da supracitada Lei n.º 1/2012, de 3 de janeiro

Fundações “portuguesas ou estrangeiras que desenvolvam os seus fins em território nacional”¹⁵⁸, que estejam criadas, tenham já sido reconhecidas ou se encontrem em processo de reconhecimento, salvo as Fundações instituídas por confissões religiosas (Lei n.º 16/2001, de 22 de junho) e Instituições do Ensino Superior Público de natureza fundacional (conforme Lei n.º 62/2007, de 10 de setembro).

Determina ainda a mesma Lei n.º 1/2012, de 3 de janeiro, no seu artigo 4.º, n.º 1, que as Fundações podem assumir as seguintes tipologias¹⁵⁹: Fundações Privadas e Fundações Públicas. Estas últimas, podem assumir-se como Fundações Públicas de Direito Privado ou de Direito Público (doc. 26, vol. II).

Outro aspeto determinante, está relacionado com conceitos de fundação: instituição, fundador/instituidor, fins de interesse social, apoio financeiro, rendimentos, fins aos quais se destina¹⁶⁰:

FUNDAÇÃO	Pessoa coletiva, sem fim lucrativo, dotada de um património suficiente e irrevogavelmente afetado à prossecução de um fim de interesse social.
<p>CATEGORIAS DE FINS DE INTERESSE SOCIAL¹⁶¹</p> <p>São considerados fins de interesse social aqueles que se traduzem no benefício de uma ou mais categorias de pessoas distintas do fundador, seus parentes e afins, ou de pessoas ou entidades a ele ligadas por relações de amizade ou de negócios.</p>	<p>Assistência a pessoas com deficiência; Assistência a refugiados e emigrantes; Assistência às vítimas de violência; Cooperação para o desenvolvimento; Educação e formação profissional dos cidadãos; Preservação do património histórico, artístico ou cultural; Prevenção e erradicação da pobreza; Promoção da cidadania e a proteção dos direitos do homem; Promoção da cultura; Promoção da integração social e comunitária; Promoção da investigação científica e do desenvolvimento tecnológico; Promoção das artes; Promoção de ações de apoio humanitário; Promoção do desporto ou do bem-estar físico; Promoção do diálogo europeu e internacional; Promoção do empreendedorismo, da inovação ou do desenvolvimento económico, social e cultural; Promoção do emprego; Promoção e proteção da saúde e a prevenção e controlo da doença; Proteção do ambiente ou do património natural; Proteção dos cidadãos na velhice e invalidez e em todas as situações de falta ou diminuição de meios de subsistência ou de capacidade para o trabalho; Proteção dos consumidores;</p>

¹⁵⁸ Artigo 2.º, n.º 1, Lei n.º 1/2012, de 3 de janeiro

¹⁵⁹ Artigo 4.º, n.º 1, Lei n.º 1/2012, de 3 de janeiro

¹⁶⁰ Artigo 3.º, da Lei n.º 1/2012, de 3 de janeiro

¹⁶¹ Assinaladas a negrito as áreas em que se pode inserir o fim social da FCMMB.

	Proteção e apoio à família; Proteção e apoio às crianças e jovens; Resolução dos problemas habitacionais das populações; Combate a qualquer forma de discriminação ilegal.
APOIO FINANCEIRO	Todo e qualquer tipo de subvenção, subsídio, benefício, auxílio, ajuda, patrocínio, indemnização, compensação, prestação, garantia, concessão, cessão, pagamento, doação, participação ou vantagem financeira e qualquer outro independentemente da sua natureza, designação e modalidade, temporário ou definitivo, incluindo bens móveis, imóveis e outros direitos, que sejam concedidos por pessoas coletivas públicas.
RENDIMENTOS	Aumentos nos benefícios económicos durante o período contabilístico, na forma de influxos ou aumentos de ativos ou diminuições de passivos que resultem em aumentos nos fundos patrimoniais.

Com a alteração do artigo 162.º do Código Civil¹⁶², os estatutos das Fundações passaram a designar o “órgão colegial de administração constituído por um número ímpar de titulares, dos quais um será o presidente, e um órgão de fiscalização, que pode ser constituído por um fiscal único ou por um número ímpar de titulares, dos quais um será o presidente.”

O pedido de reconhecimento passa agora a ter um período de resposta, desde a data da instituição da Fundação, pois que o artigo 188.º do Código Civil, alterado, prevê que o “reconhecimento deve ser requerido pelo instituidor, seus herdeiros ou executores testamentários, no prazo máximo de 180 dias a contar da data da instituição da fundação, ou ser oficiosamente promovido pela entidade competente”.

As Fundações podem ampliar ou mudar o seu fim, segundo o artigo 190.º do Código Civil, intitulado “Transformação”. Este processo acontece depois de ouvidas a “administração, e também o fundador, se for vivo, a entidade competente para o reconhecimento pode ampliar o fim da fundação, sempre que a rentabilização social dos meios disponíveis o aconselhe.¹⁶³ Pode ainda ser atribuído um fim diferente, por parte da dita entidade, sempre que sejam preenchidos os seguintes requisitos: “quando tiver sido inteiramente preenchido o fim para que foi instituída ou este se tiver tornado impossível”; “deixar de revestir interesse social”; e “o património se tornar insuficiente para a realização do fim previsto”.¹⁶⁴ A criação de um novo fim, “deve aproximar-se, no que for possível, do fim

¹⁶² O artigo em questão, não permitia um órgão fiscal único: “Os estatutos da pessoa coletiva designarão os respetivos órgãos, entre os quais haverá um órgão colegial de administração e um conselho fiscal, ambos constituídos por um número ímpar de titulares, dos quais um será o presidente.”

¹⁶³ Alteração ao Artigo 190.º, n.º 1, do *Código Civil*, de 25 de novembro de 1966, pela Lei n.º 24/2012, de 9 de julho

¹⁶⁴ Alínea a), b) e c) do Artigo 190.º, do *Código Civil*, de 25 de novembro de 1966

fixado pelo fundador”¹⁶⁵, não havendo lugar à sua alteração se o “ato de instituição o proibir ou prescrever a extinção da fundação”¹⁶⁶.

Ao Código Civil foi aditado o artigo 190.º-A, aquando da entrada em vigor da Lei-Quadro das Fundações, que prevê a “Fusão” de duas ou mais Fundações: “a entidade competente para o reconhecimento pode determinar a fusão de duas ou mais fundações, de fins análogos, contando que a tal não se oponha a vontade dos fundadores”.

Quanto à extinção, o Código Civil enquadra o tema nos seus artigos 192.º, 193.º e 194.º¹⁶⁷, sendo que a Lei-Quadro das Fundações vem clarificar artigos e criar novas causas de extinção. Nesse sentido, passa a ser previsto que as Fundações possam ser “extintas por decisão judicial, em ação intentada pelo Ministério Público ou pela entidade competente para o reconhecimento” ou se “não tiverem desenvolvido qualquer atividade”.¹⁶⁸ Aquelas que se extingam através de “processo de insolvência, se não for admissível a continuidade da fundação relevante nos três anos precedentes”, devem comunicar o facto “à entidade competente para o reconhecimento, a fim de esta declarar a extinção”¹⁶⁹. Em qualquer caso, a extinção exige a abertura de um processo de liquidação do seu património.¹⁷⁰

No âmbito da matéria em estudo, importa mencionar a Lei n.º 150/2015, de 10 de setembro, que vem alterar os artigos 166.º, 168.º, 185.º, 186.º, 188.º, 190.º-A e 193.º do Código Civil, e proceder à primeira alteração da Lei-Quadro das Fundações, nos artigos 2.º, 3.º, 5.º, 6.º, 7.º, 8.º, 9.º, 10.º, 11.º, 15.º, 17.º, 20.º, 22.º, 23.º, 24.º, 26.º, 33.º, 36.º, 39.º, 40.º, 41.º, 43.º, 46.º, 53.º, 56.º, 57.º, 58.º, 60.º e 61.º, alterações essas que foram necessariamente consideradas na presente análise.

2. Definição concetual de Casa-Museu, Museu e Coleção

Neste ponto serão abordados e genericamente caracterizados os conceitos de *Casa-Museu*, *Museu* e *Coleção*, o que nos auxiliará numa reflexão, sobre qual destas designações melhor caracteriza, atualmente, a Fundação Casa-Museu Mário Botas.

¹⁶⁵ Alteração ao Artigo 190.º, n.º 3, do *Código Civil*, de 25 de novembro de 1966, pela Lei n.º 24/2012, de 9 de julho

¹⁶⁶ Artigo 190.º, n.º 4, da Lei n.º 24/2012, de 9 de julho

¹⁶⁷ Respetivamente, Artigos 192.º “Causas de extinção”; 193.º “Declaração da extinção”; e 194.º “Efeitos de extinção”

¹⁶⁸ Alínea c) do n.º 2 e n.º 3 do Artigo 192.º, da Lei n.º 24/2012, de 9 de julho

¹⁶⁹ Artigo 193.º, da Lei n.º 24/2012, de 9 de julho

¹⁷⁰ Artigo 194.º, da Lei n.º 24/2012, de 9 de julho

2.1. Casa-Museu

Mário Botas deixa em testamento (6 de junho de 1983) orientações para a criação de uma *Casa-Museu*, na moradia onde viveu parte da sua juventude, na Nazaré. Da habitação original, já nada existe, restando apenas a designação atribuída. Atendendo às tipologias de *casas-museu*, procuraremos avaliar se o espaço definido pelo instituidor se enquadra no contexto de *casa-museu*.

Partindo de dois conceitos organicamente opostos, *casa* e *museu* – *casa* no sentido privado, um espaço de habitação pessoal, e *museu* um lugar público, concebido para receber público, que estuda, conserva e transmite conhecimento através das suas coleções –, o vocábulo *casa* adquire uma nova dimensão, por se poder constituir como um elemento do museu que deve ser alvo estudo e de conservação.¹⁷¹

O ICOM, ao reconhecer a importância e a especificidade da categoria, cria o DEMHIST¹⁷², de forma a ampliar o processo de reflexão sobre o tema a nível internacional. Têm procurado melhorar a definição, pois os conceitos de *casa-museu* e *casa-histórica* ainda se fundem. Segundo António Ponte, estes conceitos não estão definidos e devidamente separados, por perceções linguísticas distintas: a anglo-saxónica e a latino-americana. Para os latino-americanos “os conceitos de casa-museu e casa histórica são distintos”, para os anglo-saxónicos “uma *casa-museu* pode assumir o conceito de *casa histórica*. Como exemplo desta afirmação está o próprio nome do comité do ICOM, direcionado para o estudo de *casa-histórica*, DEMHIST (*Demeures Historiques*).”¹⁷³

No contexto museológico português, uma *casa-museu* pode também ser uma *casa-histórica*, mesmo que não seja *museu*. Para ser *histórica*, tem de ter ligação a uma figura de destaque nacional, regional ou local, ou relacionada com acontecimentos históricos, sem que esteja implícito o trabalho e função museológica, ou estar aberta ao público.¹⁷⁴

¹⁷¹ PONTE, António Manuel Torres da (2007). *Casas-Museu em Portugal teorias e práticas* (Dissertação de Mestrado em Museologia e Património). p. 2. Disponível em <https://antonioponte.wordpress.com/>

¹⁷² DEMHIST, é um Comité Internacional do ICOM com foco na conservação e gestão de casas-museu. O seu nome é uma abreviatura do termo francês "demeures historiques" (casas-históricas). Casas-museu, abrangem castelos a casas, de todos os períodos. A interpretação de casas-museu inclui informações históricas, arquitetónicas, culturais, artísticas e sociais. Surgiu de uma conferência em Génova, em 1997, “Living History. Historic House Museums”, pela necessidade de se formar um comité, dentro do ICOM, dedicado ao estudo, conservação e gestão das “Casas-Museu”, O comité viu eleito o seu primeiro conselho e regulamentos, aprovados em 1999, em São Petersburgo. (tradução livre). Disponível em <http://demhist.icom.museum/shop/shop.php?detail=1255432597>

¹⁷³ PONTE, A. 2007. *Op. cit. Loc. cit.*

¹⁷⁴ *Idem, ibidem.* p. 3

A autora da dissertação “Casas-Museu em Portugal modelos de organização e conceito”, Ana Martins (1997), parte da reflexão que se deve entender *casa-museu*:

(...) como um museu com alguns aspectos particulares, distintivos e não como uma instituição realmente distinta dos museus em geral, com simples referências analógicas. Neste sentido definir casa-museu seria apresentar mais uma definição de museu (...) redutora da realidade observada, uma vez que esta instituição museológica não apresenta um padrão institucional.

Acrescentava ainda a autora, que as casas-museu “nascem da necessidade de perpetuar uma memória pessoal”. Partindo da memória pessoal e dos aspetos materiais: “o edifício e a coleção, num todo indissociável, onde cada elemento estabelece um jogo de relação de influência recíproca”, é possível determinar os elementos característicos da casa-museu. A memória pessoal é o “elemento aglutinador da teoria e prática das casas-museu. É ela que confere significado, coerência e justificação para existência deste tipo de instituição. (...) O edifício confere-lhe o necessário enquadramento físico e possui referências simbólicas ao indivíduo”.¹⁷⁵

António Ponte, partindo de definições de vários autores internacionais que refletiram sobre esta temática, produz a seguinte definição¹⁷⁶:

(...) a casa-museu deverá reflectir a vivência de determinada pessoa que, de alguma forma, se distinguiu dos seus contemporâneos, devendo este espaço preservar, o mais fielmente possível, a forma original da casa, os objectos e o ambiente em que o patrono viveu, ou no qual decorreu qualquer acontecimento de relevância nacional, regional ou local, e que justificou a criação desta unidade museológica.

Todas as definições convergem num ponto: o entendimento de *casa* como domínio privado de quem lá habitou, guardando memórias e enquadrando uma época, educação, e estrato social. Onde o visitante deve ter a capacidade de perceber o quotidiano de quem lá habitou, vivências, personalidade e gostos pessoais.

A classificação tipológica das casas-museu surgiu, afinal, da necessidade de facilitar a comunicação entre os vários interlocutores – público e instituição/ técnicos e investigadores. Definindo-se as diferentes tipologias museológicas, é mais fácil definir práticas, modos de ação, missão, atos de conservação, estudo e atividades, seguindo as características e as necessidades de cada grupo. (MEYER, 2003 *apud* PONTE, 2007)

Ainda que perante uma dificuldade de definição consensual, é possível através da leitura

¹⁷⁵ MARTINS, Ana (1997). *Casas-Museu em Portugal Modelos de Organização e Conceito*. (Dissertação de Mestrado em) Universidade Nova de Lisboa (texto policopiado).

¹⁷⁶ Faz referência aos autores Giovanni Pina, Mónica Risnicoff de Gorgas, Jesús Pedro Lorente Lorente e Selby Whittingham.

de vários autores, identificar diversas classificações tipológicas.

Marta Moreira, na sua dissertação de mestrado “Da casa ao museu. Adaptações arquitetónicas nas casas-museu em Portugal”, reúne e agrupa por dois subconjuntos, classificações tipológicas que têm sido discutidas e analisadas em dissertações, quer do ponto de vista museológico ou arquitetónico das casas-museu. No nosso caso de estudo, será importante retratarmos o conjunto de classificações tipológicas, para uma melhor clarificação da tipologia atual da Casa-Museu Mário Botas.

A autora, apresenta o primeiro subconjunto focando-se na origem, aparência e propriedade dos edifícios e coleções:¹⁷⁷

- **1934** | Revista *Museion do Office International des Musées* publica o artigo “Les Maisons Historiques et leur Utilization comme Musées”. Indica três grupos de casas-museu, a partir da análise das suas coleções: **Casas de interesse biográfico**¹⁷⁸; **Casas de interesse social**¹⁷⁹; **Casas de interesse histórico local**¹⁸⁰.
- **1985** | As aulas de George Henry Rivière, quando publicadas, em coautoria com Gilbert Delcroix, apresentam, na lição “Conservação”, uma proposta de classificação dos bens musealizados, alongando-se nas descrições de *casa-histórica* e *casa-rural*. Integrou-as no “conjunto dos monumentos/ edifícios civis como bem museológico imóvel cultural ecológico, ou seja, aquele que vive da relação com o meio original da sua produção e/ou utilização, e cujo tratamento museológico é praticado em função da existência anterior do edifício.” Porém destacou o “carácter etnográfico da casa rural”: **Casas Históricas**¹⁸¹ e **Casas Rurais**¹⁸².
- **1997** | Na conferência, “Habitar a história: a casa histórica-museu”, em Génova¹⁸³, Rosanna Pavoni e Ornella Selvafolta distinguiram, a partir da relação edifício-habitante e/ou

¹⁷⁷ MOREIRA, Marta (2006). *Da casa ao museu. Adaptações arquitetónicas nas casas-museu em Portugal*. (Dissertação de Mestrado em Metodologias de Intervenção no Património Arquitetónico) pp. 17-18. Disponível no repositório aberto da Universidade do Porto: <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/53514/2/23415.pdf>.

¹⁷⁸ Coleções que podem ser constituídas a partir de manuscritos, correspondência, escritos, biografias, desenhos, recortes de publicações, objetos pessoais, espécimes de trabalhos, entre outros objetos com estas características tipológicas.

¹⁷⁹ Coleções podem conter objetos que documentam a vida quotidiana dos ocupantes, como, cartas, quadros, objetos pessoais, peças de decoração e vestuário, entre outros.

¹⁸⁰ Onde as coleções abrangem objetos de diferentes períodos e com diversas utilizações, tais como armas, uniformes, alfaias agrícolas e outros objetos com estas especificidades.

¹⁸¹ Podem ser divididas em três categorias de imóveis em função do tipo de habitante: museus-palácios e castelos de soberanos; palácios, castelos e casas privadas; casas de notáveis: escritores e artistas.

¹⁸² Caracterizadas de acordo com a natureza dos edifícios de produção e equipamentos tradicionais, de preferência em funcionamento.

¹⁸³ Seria o ponto de partida para a constituição do DEMHIST.

coleção e/ou significado histórico particular, oito subcategorias: **palácios**¹⁸⁴; **casas de pessoas célebres**¹⁸⁵; **casas de artistas**¹⁸⁶; **casas de um estilo ou época**¹⁸⁷; **casas de colecionadores**¹⁸⁸; **casas de famílias**¹⁸⁹; **casas de grupos sociais homogêneos**¹⁹⁰; **residências históricas onde as coleções não têm ligação particular com a casa**¹⁹¹.

- **1998** | Na sequência da conferência de 1997 surge uma nova definição que exclui exemplos e categorias: “As casas-museu abertas ao público como tal, ou seja com o seu mobiliário e colecções, mesmo em diversas ocasiões, as que possuem arranjos de cores características e que nunca foram utilizadas para expor colecções de origem diferente, constituem uma categoria museográfica a todos os respeitos, que recobre inúmeras variantes do ponto de vista tipológico. Em resumo, o carácter específico deste género de museu é o elo indissolúvel entre contentor e conteúdo, entre palácio/casa/apartamento e colecções permanentes/mobiliário/decorações.” (MOREIRA, 2006 *apud* PAVONI, 2001)
- **1998** | Na revista de Museologia, Jesús Lorente, escreve o artigo “Qué es una casa museo?”. Escreve o autor que se trata de um espaço familiar, aberto ao público, como prova de uma decoração de época, ou como forma de homenagear alguém que por alguma razão está relacionada com ela. Destaca que com esta definição passa a existir uma contradição, senão uma “forte tensão conceptual”, por se tratar de um sítio aberto ao público, mas cujo o objetivo é a conservação de uma privacidade individual. Continua o artigo, ao situar no tempo o aparecimento das casas-museu, que se multiplicaram a partir do século XIX, como “monumentos à memória de personagens ilustres de uma nação ou cidade”, onde o fator “nostalgia é consubstancial a estas instituições, que funcionam como uma imersão na vida quotidiana de tempos pretéritos terminados”. “Na realidade este é parte do seu atractivo, pois diferentes do empenho constante de renovação e actualização das instalações museológicas dos grandes museus, cujo resultado são modernas vitrinas intemporais e corredores impessoais, as casas-museu parecem lugares encantados onde o tempo parou retendo uma coleção pessoal e uma museografia histórica, um troço de vida e o gosto privado de uma época passada.” (MOREIRA, 2006 *apud* LORENTE, 1998)

¹⁸⁴ Casos particulares, em que é necessário distinguir os que mantêm função de habitação e os que são museus.

¹⁸⁵ De figuras reconhecidas, onde é apresentado os seus objetos pessoais, narrada a sua vida e carreira. Geralmente são habitações, onde estas nasceram ou passaram grande parte da sua vida.

¹⁸⁶ Para promover o artista ou a sua obra.

¹⁸⁷ Com o propósito de contextualizar peças de mobiliário ou de artes decorativas.

¹⁸⁸ Apresentação de colecções pessoais, que à medida que vão crescendo podem transformar-se em museu.

¹⁸⁹ De famílias, representativas de um determinado meio social e cultural.

¹⁹⁰ Que representam um grupo social ou profissional, onde expõem os seus objetos de trabalho ou culturais.

¹⁹¹ As colecções expostas não têm nenhuma ligação especial à casa.

No segundo subconjunto, a autora distingue diversos tipos de relacionamento entre “contendor, conteúdo e discurso museológico capazes de caracterizar o conjunto patrimonial da casa-museu”.

- **1993** | No livro “Historic Houses Museums”, de Sherry Butcher-Young, apresenta a realidade americana de casas-museu, distinguindo três tipos: **Casa-museu documental**¹⁹²; **Casa-museu representativa**¹⁹³; **Casa-museu estética**¹⁹⁴.
- Rossana Pavoni, no seu último contributo, reflete sobre a adaptação da casa a museu, o discurso e o relacionamento com comunidade museológica e o público: **Casa-museu descritiva**¹⁹⁵ e **Casa-museu interpretativa**¹⁹⁶.

António Ponte (2007) referencia as tipologias acima reunidas por Marta Moreira e acrescenta as classificações tipológicas propostas por Linda Young, no 6.º Encontro Anual do DEMHIST, em 2006.¹⁹⁷ Aquela investigadora apresenta seis propostas, com base na análise em 600 unidades museológicas existentes em Inglaterra, Estados Unidos da América e Austrália: **Casas de heróis e a museologia dos significados intangíveis**¹⁹⁸; **Casas de colecção e a museologia de colecções intactas**¹⁹⁹; **Casas de design e a museologia da experiência estética num ambiente histórico**²⁰⁰; **Casas de acontecimentos ou casas de processos e a museologia da representação histórica**²⁰¹; **Museologia das casas de campo inglesas**²⁰²; **Casas de sentimento e a museologia alternativa**²⁰³.

¹⁹² Apresenta a crónica de vida de um indivíduo, ou de relatos sobre um acontecimento histórico, a partir de um ou mais objetos e espaços originais, musealizados ou não, acautelando a sua disposição durante o período de ocupação.

¹⁹³ Interpreta um determinado modo de viver, estilo arquitetónico, moda decorativa ou período da história, com a utilização de objetos originais, comprados ou concebidos para o efeito.

¹⁹⁴ Apresenta coleções de artes decorativas privadas, mobiliário ou antiguidades de várias épocas. A casa serve de contendor de exposição, onde os objetos têm um valor próprio, sem possuírem qualquer ligação com o edifício ou os seus habitantes. Podem igualmente ser casas de grande interesse arquitetónico visitáveis.

¹⁹⁵ Estando intacta, permite organizar um discurso a partir dos espaços e objetos existentes.

¹⁹⁶ Criada para representar uma personagem, período artístico, estilo de vida ou facto histórico, é utilizada para a apresentação e desenvolvimento de um tema.

¹⁹⁷ PONTE, A., 2007. *Op. cit.* pp. 27-28

¹⁹⁸ Onde habitaram ou passaram pessoas célebres, podendo interpretar as suas histórias, levando-nos a imaginar que tipo de inspiração puderam encontrar naquele local. A sua tipologia está associada à necessidade de estabelecer um panteão de heróis. Este movimento iniciou-se nos Estados Unidos, depois em Inglaterra alastrando-se para outros países.

¹⁹⁹ Definem-se pela presença de coleções específicas, ou de materiais com alto valor intrínseco à casa. Nestas casas há a necessidade de preservar de forma intacta as suas coleções. Por ser facilmente confundida com um museu, o seu esquema expositivo deve-se encontrar igual ao deixado pela individualidade que a organizou, que deverá ser mantido.

²⁰⁰ Apresenta-se a casa como o objeto de apreciação estética. A casa e a coleção são essenciais, mas a estas acrescem a perceção espacial dos volumes e texturas, permitindo por vezes o contacto das obras de design com o público.

²⁰¹ Relacionadas com acontecimentos históricos, onde os seus habitantes são importantes para que possam ser considerados heróis. Tendem a ser histórias anónimas, contadas do dia a dia de classes sociais mais baixas.

²⁰² De tipologia distinta de casas-museu, são de grande influência na musealização de casas no universo anglo-saxónico. São na sua maioria residências de nobres, onde é apresentando o seu estilo de vida.

²⁰³ Resultam, geralmente, da vaga musealizadora de casas disponíveis, onde apresentam objetos provenientes de diversas recolhas que em nada têm em contexto com o espaço.

No contexto português, António Ponte aponta para uma realidade diversificada que responde a “critérios e pressupostos diferenciados, tanto do ponto de vista dos patronos, da multiplicidade dos temas abordados das dimensões das estruturas físicas, assim como dos serviços prestados aos visitantes”.²⁰⁴

No seu estudo sobre “Casas-Museu em Portugal: teorias e práticas”, o mesmo autor realiza um levantamento das diferentes *casas-museu* ou das que se auto designam como tal, e onde figura a Casa-Museu Mário Botas. António Ponte apresenta, ainda, quadros comparativos das classificações tipológicas acima apresentadas, relacionando-as com *casas-museu* nacionais²⁰⁵. No caso da Casa-Museu Mário Botas, o autor não a insere em nenhuma das classificações tipológicas. Constatamos que a análise do autor responde em parte à questão principal deste capítulo: será a designação de *Casa-Museu*, atualmente, a mais adequada ao espaço definido pelo seu instituidor?

António Ponte apresenta uma “proposta de classificação das casas-museu portuguesas”, onde cria quatro categorias – *casa-museu original*, *casa-museu reconstruída*, *casa-museu estética/ coleção* e *casa-museu de época “Period Rooms”* –, e quais as unidades museológicas se inserem em cada uma delas, a Casa-Museu Mário Botas não foi incluída em nenhuma categoria. As entidades museológicas excluídas por não preencherem os requisitos foram integradas em outras categorias de museus²⁰⁶, sendo a Casa-Museu Mário Botas incluída na categoria de Museu de Arte²⁰⁷, o que parece indiciar um erro de nomenclatura original.

2.2. Museu

O conceito de *museu* mais citado e amplamente reconhecido é o do ICOM. Com a primeira definição de *museu*, apresentada em 1946²⁰⁸, passando por diversas adaptações até

²⁰⁴ PONTE, A., 2007. *Op. cit.* p. 2.

²⁰⁵ *Idem, Ibidem.* p. 47.

²⁰⁶ O autor apresenta nesta proposta de tipologias: Museus Etnográficos; Museus de Arte; Museu de Empresa; Museu de Personalidade; Museu de História; Centro Cultural/ Estudos/ Documentação. *Idem, Ibidem.* pp. 55-60

²⁰⁷ “Integram-se nesta categoria as unidades museológicas que têm como objectivo a apresentação de colecções, que compreendem o conjunto ou um único tipo de manifestações artísticas, que vão desde a pintura à escultura, da fotografia à cerâmica. Não obedecem a qualquer tipo de organização de tipologia doméstica, tendo, porém, o grande mérito de ter preservado a unidade de algumas colecções. Apesar de se poderem localizar em espaços de vivência quotidiana, estes foram de tal forma alterados, que perderam o seu carácter intimista e demonstrativo de quem aí habitou. É frequente estas instituições assumirem a denominação de casa-museu, funcionando esta terminologia como uma forma de garantir a unidade da colecção e exclusividade da acção da entidade museológica”. *Idem, Ibidem.* pp. 61-62.

²⁰⁸ “The word "museums" includes all collections open to the public, of artistic, technical, scientific, historical or archaeological material, including zoos and botanical gardens, but excluding libraries, except in so far as they maintain permanent exhibition rooms”. ICOM, disponível em http://archives.icom.museum/hist_def_eng.html

à atual, foi redefinida em 2007²⁰⁹:

O museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, estuda, expõe e transmite o património material e imaterial da humanidade e do seu meio, com fins de estudo, educação e deleite.

Genericamente, o termo *museu* tanto pode designar a instituição como o estabelecimento, ou o lugar criado “para realizar a seleção, estudo e apresentação de testemunhos materiais ou imateriais do Homem e do seu meio”²¹⁰ ²¹¹.

Em Portugal, a política museológica rege-se pela Lei n.º 47/2004, de 19 de agosto (Lei-Quadro dos Museus Portugueses). Preparada com base na realidade museológica portuguesa, responde ao longo de onze capítulos a diversas disposições, que reforçam a qualificação e a valorização dos museus nacionais.

O conceito de museu como expresso na LQMP não difere, na sua essência, do adotado pelo ICOM, como segue²¹²:

1- Museu é uma instituição de carácter permanente, com ou sem personalidade jurídica, sem fins lucrativos, dotada de uma estrutura organizacional que lhe permite:

a) Garantir um destino unitário a um conjunto de bens culturais e valorizá-los através da investigação, incorporação, inventário, documentação, conservação, interpretação, exposição e divulgação, com objetivos científicos, educativos e lúdicos;

b) Facultar acesso regular ao público e fomentar a democratização da cultura, a promoção da pessoa e o desenvolvimento da sociedade.

2 - Consideram-se museus as instituições, com diferentes designações, que apresentem as características e cumpram as funções museológicas previstas na presente lei para o museu, ainda que o respetivo acervo integre espécies vivas, tanto botânicas como zoológicas, testemunhos resultantes da materialização de ideias, representações de realidades existentes ou virtuais, assim como bens de património cultural imóvel, ambiental e paisagístico.

Considerando a classificação tipologia estabelecida pelo INE e o OAC²¹³, e de dentro da

²⁰⁹ A redefinição, ocorreu na 22nd General Assembly, em Viena, Áustria, a 24 de agosto de 2007. Vem substituir a definição que serviu de referência por mais de trinta anos: “O museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, e que realiza pesquisas sobre os testemunhos materiais do homem e seu meio, que ele adquire, conserva, investiga, comunica e expõe, com fins de estudo, educação e deleite” (Estatutos do ICOM de 1974). ICOM, disponível em <http://icom.museum/the-vision/museum-definition/>

²¹⁰ DESVALLÉES, André & FRANÇOIS Mairesse. (Eds.). (2013). *Conceitos-chave de Museologia*. Tradução de Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury. ICOM: Armand Colin. p. 64. Disponível em <http://icom-portugal.org/multimedia/Conceitos-Chave de Museologia.pdf>

²¹¹ Podem ser designados de *museu*: sítios e monumentos naturais, arqueológicos e etnográficos; sítios e monumentos históricos com características de museu pelas suas atividades de aquisição, conservação e comunicação dos testemunhos materiais dos povos e do seu meio ambiente; instituições que conservam coleções e expõem espécimes vivos de vegetais e animais: jardins botânicos e zoológicos, aquários; centros científicos e planetários; galerias de arte sem fins lucrativos; reservas naturais; centros culturais, com a finalidade de promover a preservação e continuidade e gestão dos recursos patrimoniais materiais e imateriais; instituições sem fins lucrativos, com desenvolvimento de atividades de investigação, formação, conservação e educação direcionadas à museologia; organizações internacionais, nacionais, regionais e locais de museus que tutelem museus.

²¹² Artigo 3.º, da Lei n.º 47/2004, de 9 de agosto. *Diário da República* n.º 195/2004, Série I-A. p. 5379

²¹³ Museus de Arte, Museus de Arqueologia, Museu da Ciência e de Técnica, Museu das Ciências Naturais e de História Natural, Museus de Etnografia e de Antropologia, Museus de História, Museus de Território, Museus Especializados,

nossa linha de estudo, a FCMMB seria inserida na categoria de *Museu de Arte*, onde a natureza das coleções é de origem artística, como: a pintura; escultura; fotografia; cinema; artes decorativas e aplicadas; arquitetura; arte dramática, teatro e dança, pinacotecas, e exposição de aspetos relativos a um tema ou assunto em particular.

Quanto à tutela administrativa dos museus, estes organizam-se por museus públicos – dependentes da administração central do Estado, regiões autónomas ou administração local –, museus privados – dependentes de fundações, empresas, associações e igreja católica – e tutelas mistas – quando está em causa património público com gestão privada.

2.3. Coleção

Coleção pode ser definida como um “conjunto de objetos materiais ou imateriais, que um indivíduo ou instituição, se comprometeu em reunir, classificar, selecionar e conservar em um contexto seguro e que, com frequência, é comunicada a um público mais ou menos vasto, seja esta uma coleção pública ou privada”.²¹⁴

Com dupla figuração, entre as *coleções de museu* (acervo) e outros tipos de coleção, que advém do processo de colecionismo – do colecionador privado –, a dificuldade de distinguir a *coleção de museu* da *coleção privada* prende-se pelo facto de esta última poder ser “reunida com um objetivo perfeitamente científico”, da mesma forma que um museu pode adquirir coleções privadas “sem intenção científica”. O carácter institucional de *museu* prevalece na definição do termo.²¹⁵

Na definição de Krystof Pomian, coleção é “todo conjunto de objetos naturais ou artificiais, mantidos temporariamente ou definitivamente fora do circuito de atividades económicas, submetido a uma proteção especial em um lugar fechado, mantido com este propósito, e exposto ao olhar”, perdendo desta forma o seu valor material para se tornar *semióforos* (portador de significado).²¹⁶

Museus Mistos e Pluridisciplinares, Monumentos Musealizados, Jardins Zoológicos, Botânicos e Aquários, e Outros. Inquérito aos Museus – Documento metodológico, versão 3.1, Outubro de 2009. NEVES, José S., SANTOS, Jorge A. & LIMA Maria J. (2013). *Panorama Museológico em Portugal: os Museus e a Rede Portuguesa de Museus na Primeira Década do Século XXI*. Lisboa: DGPC. Disponível em <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/static/data/publicacoes/opanoramamuseologicosite.pdf>.

²¹⁴ DESVALLÉES & FRANÇOIS, 2013. *Op. cit.* p. 32.

²¹⁵ *Idem, Loc. cit.*

²¹⁶ *Idem, Ibidem.* p. 34

A recomendação da UNESCO, relativa à *Proteção e Promoção dos Museus e das Coleções, da sua Diversidade e do seu Papel da Sociedade*, aprovada em 2015, marca uma posição sobre algumas orientações a serem seguidas pelos Estados-Membros, dirigindo-se pela primeira vez a *museus e coleções museológicas*, como objeto de proteção e promoção. De forma muito vaga²¹⁷, a dita Recomendação define coleção museológica como “um conjunto de bens culturais e naturais, materiais e imateriais, passados e presentes”, e que “cada Estado-Membro deve definir o âmbito do que entende por coleção nos termos de seu próprio quadro normativo, para os propósitos desta Recomendação”.²¹⁸

Na Lei n.º 47/2004, de 19 de agosto, no artigo 4.º, o conceito de “Coleções visitáveis” é definido e apresentado como opção a coleções que não reúnam requisitos para cumprimentos das suas funções museológicas, de forma a constituírem-se na figura de museu.

1 — Considera-se coleção visitável o conjunto de bens culturais conservados por uma pessoa singular ou por uma pessoa colectiva, pública ou privada, exposto publicamente em instalações especialmente afectas a esse fim, mas que não reúna os meios que permitam o pleno desempenho das restantes funções museológicas que a presente lei estabelece para o museu.

2 — A coleção visitável é objecto de benefícios e de programas de apoio e de qualificação adequados à sua natureza e dimensão através do Estado, das regiões autónomas e dos municípios, desde que disponha de bens culturais inventariados nos termos do artigo 19.º da Lei n.º 107/2001, de 8 de Setembro.

3 — Os programas referidos no número anterior são preferencialmente estabelecidos quando seja assegurada a possibilidade de investigação, acesso e visita pública regular.

Uma definição comum aos Estados-Membros da União Europeia é a mencionada no Regulamento (CE) N.º 116/2009, do Conselho, de 18 de dezembro de 2008, relativo à exportação de bens culturais. Este diploma comunitário define o termo *coleção*, no anexo I, nota de rodapé 2, do documento acima referido, como:

Objectos a que se refere a posição 97.05 da Pauta Aduaneira Comum devem ser entendidos como aqueles que se revestem das qualidades necessárias para pertencer a uma coleção, isto é, objectos relativamente raros que normalmente já não são utilizados para o fim a que foram inicialmente destinados, sendo susceptíveis de transacção à margem do comércio usual de objectos similares utilizáveis e possuindo elevado valor.

²¹⁷ Na leitura Clara Camacho, uma das representantes nacionais envolvida na elaboração do documento, ao Boletim do ICOM Portugal: “As colecções acabaram por ter uma expressão mínima ao longo da Recomendação. Quem lê o documento sem conhecimento prévio de todas estas pequenas histórias, poderá ficar um pouco desiludido. As colecções, entendidas fora das instituições museológicas, figuram apenas em três pontos: no próprio título, o que foi *per se* bastante difícil de conseguir”, sendo que “texto é bastante vago quanto às colecções, especificando apenas que se trata de colecções instaladas em instituições que não são museus”. CARVALHO, Ana (in press). *Contextos e Desafios da Nova Recomendação da UNESCO para Museus e Colecções*. BOLETIM ICOM, Série III n.º 7. p. 16. Disponível em http://icom-portugal.org/multimedia/Boletim_ICOM_Portugal_III_7_Set_2016.pdf

²¹⁸ ICOM PORTUGAL, disponível em http://icom-portugal.org/multimedia/documentos/UNESCO_PMC.pdf

Recolhidas definições e classificações tipologias, ainda que vários investigadores defendam que não há um consenso em relação a algum dos conceitos e tipologias, como se pode atestar no termo *casa-museu*, será com base nestas considerações, que no *ponto 4*, abordaremos os termos da perspectiva da Casa-Museu Mário Botas.

3. Do testamento à materialização

A 6 de junho de 1983 apresenta-se no 19.º Cartório Notarial de Lisboa Mário Ferreira da Silva Botas para a disposição e reconhecimento do seu testamento (doc. 27, vol. II). Apresentam-se como testemunhas da sua última vontade, Benigno José Mira de Almeida Faria – amigo íntimo do pintor – e Genoveva Rita Ramalho Barradas – secretária da direção comercial da Imprensa Nacional, por quem o pintor tinha muita estima.

Em testamento, o pintor determina a criação de uma Fundação, que designa de “Casa-Museu Mário Botas”, e instrói regras para a sua constituição, como segue:

- a) *A sua sede é na Nazaré, podendo ter as dependências que forem julgadas necessárias;*
- b) *A sua acção exercer-se-á não só em Portugal, mas também em qualquer outro país onde os seus dirigentes o julguem conveniente;*
- c) *Será dirigida e administrada pelos executores testamentários, adiante nomeados, ou por outras pessoas por eles escolhidas ou como for estabelecido nos respectivos estatutos;*
- d) *Logo após a morte do testador, na hipótese de ele o não haver feito antes, os executores testamentários redigirão e farão aprovar superiormente os estatutos da mencionada Fundação, e praticarão todas as actos necessários, quer ao reconhecimento ou legalização da Fundação criada por este testamento, ou à sua criação caso se entenda que só pela aprovação dos estatutos ela possa considerar-se criada quer na sua instalação e funcionamento.*

Também em testamento, o pintor define o que virá a ser o património dessa Fundação:

Primeiro: Por toda a sua obra de pintura, podendo ficar a sua casa de Lisboa, na Rua Luciano Freire, número três, quarto andar, que deverá permanecer, se possível, como se encontra, aqueles quadros que não forem julgados necessários instalar na Nazaré;

Segundo: Por todos os bens da herança do testador, designadamente pela aludida Casa de Lisboa, na Rua Luciano Freire número três, quarto andar, que lhe pertence em propriedade horizontal, metade indivisa de terreno na Ladeira do Sítio, Nazaré, por um prédio rústico sito em Casais de Boieira, da freguesia do Juncal, concelho de Porto de Mós;

Terceiro: Por todos os outros bens que o testador durante a sua vida e por qualquer título venha a destinar especialmente à Fundação a organizar pelos seus executores testamentários, se ele próprio chegar a criar em vida, como é seu desejo;

Quarto: Por todos os bens que forem doados à Fundação. (...)

Para executores testamentários e simultaneamente administradores da Fundação, o pintor nomeia o seu pai, Mário dos Santos da Silva Botas – que presidirá à administração –, a Dra. Maria Elisabeth Fonseca Gonçalves Soares – amiga próxima – e Dr. António Osório

de Castro – advogado, escritor e amigo de Mário Botas.

Mário Botas não chegaria a cumprir a sua vontade testamentária, de criar em vida a Fundação na sua terra natal, ao falecer passado três meses, a 23 de setembro de 1983.

3.1. A criação da Fundação Casa-Museu Mário Botas

Aberto e lido o testamento do pintor, a 3 de novembro de 1983, os primeiros passos para a criação da Fundação só aconteceriam no ano seguinte.

Os respetivos estatutos seriam estabelecidos a 24 de setembro de 1984, sendo a Fundação reconhecida como pessoa coletiva privada, com o n.º 501 562 958, por portaria publicada em *Diário da República*, 3.ª Série, n.º 254, de 2 de novembro de 1984 (doc. 28, vol. II).

A 14 de junho de 1985, por despacho do Primeiro-ministro, é declarada a utilidade pública da Fundação, nos termos do Decreto-Lei n.º 460/77, de 7 de novembro (doc. 29, vol. II).

Em 2012, com a entrada em vigor da Lei-Quadro das Fundações, Lei n.º 24/2012, de 9 de julho, e para cumprimento do disposto no n.º 7 do artigo 6.º, da referida Lei, as Fundações Privadas ficaram obrigadas a requerer confirmação de estatuto de utilidade pública, sob pena de caducidade. A FCMMB viria a obter a confirmação desse estatuto por despacho n.º 9535/2013, de 22 de junho, publicado no *Diário da República*, 2.ª Série, n.º 139 (doc. 30, vol. II).

3.2. Protocolo

Para a construção do edifício sede da *Casa-Museu*, na Nazaré, seria estabelecido um Protocolo de Acordo com a CMN, em 1995. O projeto inicial foi retificado em duas situações: a primeira em 2007, assinado pelo então presidente da Eng. Jorge Barroso (doc. 31, vol. II), e a segunda assinada em 2016, pelo atual edil Walter Chicharro (doc. 32, vol. II). As diferentes versões do Protocolo partilham as mesmas cláusulas, com exceção da cláusula n.º 7 que, na versão de 2007, aludia a um auditório a instalar no edifício, tendo o Município o direito de utilização. Contudo para licenciamento do auditório, teria de ser submetido ao IGAC o projeto de arquitetura e segurança do edifício, que tem os seus primeiros registos de entrada naquela entidade, em 2004²¹⁹. Decorridos anos de troca de correspondência para esclarecimento e alterações ao projeto, em 2007, o parecer dos técnicos ao não seria conclusivo, devido a situações que obrigatoriamente teriam de ser corrigidas e esclarecidas

²¹⁹ Consulta ao processo 10.11.0042, no IGAC, a 6 de setembro de 2017.

(doc. 33, vol. II). É interposto novo pedido, que em 2012, obtém um parecer favorável por parte da IGAC, apesar de serem feitas recomendações técnicas (doc. 34, vol. II). Todavia, o seu propósito viria a ser alterado para uma “sala de formação”, alteração que obrigaria a uma adenda ao protocolo e nova assinatura pelas partes, em 2016.

O referido documento acorda que, sendo a FCMMB uma “instituição de maior interesse” para o Município, e tendo este intervenção na gestão da Fundação, doará uma parcela de terreno contíguo ao lote da vivenda do pintor, com cerca de 280 m² (cláusula 1.º). Igualmente determinado, fica a comparticipação camarária de quarenta milhões de escudos (cerca de duzentos mil euros), na construção do edifício, como previsto no *Plano de Atividades e Orçamento Município da Nazaré para o ano de 1995* (cláusula 4.º). Em caso de extinção da Fundação, ou alteração dos fins a que se destina o terreno doado, reverterá para o património privado do Município todas “as edificações e benfeitorias nele implantadas, no solo e subsolo” (cláusula 6.º).

3.3. Estatutos

Os primeiros estatutos da FCMMB datam de 27 de setembro de 1984 e os atuais vigoram desde 1 de outubro de 1997²²⁰ (doc. 35, vol. II). Sabe-se que neste intervalo de tempo, procederam-se a alterações estatutárias, por se revelarem insuficientes face aos fins da Fundação. As principais alterações produzidas incidiram sobre a Administração da Fundação. Nos estatutos de 1988 (doc. 36, vol. II), por exemplo, acrescem aos órgãos primitivos da Fundação, compostos pelo Conselho Administrativo e Fiscal, o Conselho Institucional e o Conselho Consultivo.²²¹

O Conselho Institucional seria composto por dez membros²²², com a competência para assegurar os princípios “inspiradores” da Fundação; definir orientações sobre o funcionamento, investimentos e materialização dos fins da Fundação; como para nomear membros dos restantes Conselhos.²²³ A sua dimensão vai agregar personalidades como o presidente e o vereador da Cultura da CMN, e os presidentes das Juntas de Freguesia da Nazaré, de Valado dos Frades, e de Famalicão.

²²⁰ Publicado em *Diário da República* n.º 194/2002, 1.º Suplemento, Série III, de 12 de agosto. pp. 6-7

²²¹ Como meio de integrar a Fundação no tecido social da Nazaré, a criação destes conselhos, tinha igualmente em vista dar um “maior vigor e operacionalidade à Fundação”.

²²² Cinco membros do Conselho de Administração já previstos no estatuto interior, e cinco novos membros a agregar.

²²³ Designavam membros para o Conselho de Administração, Fiscal e Consultivo. Artigo 7.º, b), c) e d), *Diário da República* n.º 261/1992, Série III, de 11 de novembro. pp. 20633-20635

O Conselho Consultivo era composto por três elementos dos “sectores empresarial, cultural, científico, jurisdicional (...)”, competindo-lhes a apresentação de propostas e pareceres quanto ao melhor cumprimento dos fins da FCMMB, e emitir pareceres referentes a actividades e projetos²²⁴.

Na versão seguinte dos estatutos (1997), o Conselho Institucional, seria retirado, simplificando o sistema, e passando a existir apenas três conselhos: de Administração, Fiscal e Consultivo.

Nos estatutos em vigor, além da adenda do património da Fundação, por falecimento do pai do fundador, aditam artigos pertinentes quanto à “Duração” e “Extinção da Fundação”. Assim, é determinado que a Fundação é de duração ilimitada²²⁵, e em caso de extinção, competirá ao CA tomar as medidas para que as obras de Mário Botas fiquem à guarda de uma instituição museológica idónea²²⁶.

Sobre esta matéria, e colocada a questão ao CA, qual a instituição museológica que deteria a guarda do acervo da FCMMB em caso de extinção, não houve uma resposta clara. Como Fundação, a FCMMB, rege-se pela Lei-Quadro das Fundações, Lei n.º 24/2012, de 9 de julho, que enuncia no artigo 35.º as causas para extinção, já mencionadas no início deste capítulo²²⁷. Competindo, então, ao CA acordar a guarda das obras com uma instituição museológica, qual a instituição nacional que as poderia acolher?

O acervo da FCMMB, que conhecemos, encontra-se acondicionado nas reservas do CCB, que por não ser uma instituição museológica não possui acervo próprio, com exceção de algumas obras que transpuseram da Fundação das Descobertas para a atual Fundação CCB²²⁸. Não esquecendo que o Centro de Exposições do CCB alberga o Museu Coleção Berardo, que pertence à Fundação de Arte Moderna e Contemporânea - Coleção Berardo (Fundação privada), numa parceria público-privada.

Uma instituição museológica passível de vir a receber as obras de Mário Botas, referida por um membro do CA, seria a Fundação Calouste Gulbenkian, opção que se explica, em

²²⁴ Artigo 11.º e 12.º, *Diário da República* n.º 261/1992, Série III, de 11 de novembro, pp. 20633-20635

²²⁵ Pacto Social/Alteração Total, Artigo 3.º, *Diário da República* n.º 194/2002, 1.º Suplemento, Série III, de 23 de agosto, pp. 6-7

²²⁶ Pacto Social/Alteração Total, Artigo 18.º, *Diário da República* n.º 194/2002, 1.º Suplemento, Série III, de 23 de agosto, pp. 6-7

²²⁷ Cf. Lei-Quadro das Fundações, Lei n.º 24/2012, de 9 de julho

²²⁸ Ministério da Cultura, Decreto-Lei n.º 391/99, de 30 de setembro, *Diário da República* n.º 229/1999, Série I-A, pp. 6702-6707

parte, pelas parcerias que a FCMMB mantém e por a FCG deter na sua Coleção Moderna obras de Mário Botas. Por se tratar de uma instituição museológica privada, e devido à génese da criação e ampliação da Coleção Moderna da FCG (antigo CAM), muito dificilmente incorporaria no seu acervo um número tão vasto de obras de um só artista, por ser contrária à sua missão e objetivos do museu.

O Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves poderia ser uma opção. Porém, e apesar de possuir nas suas coleções arte contemporânea nacional desde 1960, bem como depósitos privados e públicos, como parte da ex-coleção SEC²²⁹, enquanto instituição museológica procuram diferenciar-se com um programa cultural orientado para um contexto internacional.

A opção mais plausível, parece-nos, seria o Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado, por dispor de um amplo acervo de arte contemporânea nacional da segunda metade do século XX, contexto temporal onde se insere o acervo da FCMMB e atendendo à sua missão. Todavia, como é de conhecimento público, o MNAC apresenta constrangimentos a nível de espaço para reservas técnicas e espaço expositivo, não sendo atualmente possível acolher acervos de outras instituições. Esta circunstância levou a DGPC, em 2016, a celebrar um contrato de aquisição de bens móveis e serviços com a FeirExpo, com o “depósito de um conjunto de cerca de 300 obras de arte do MNAC” nas suas instalações FeirExpo (Casa Forte).²³⁰

Não havendo uma definição por parte do CA, fica assim em aberto a hipotética questão. Sendo certo que em eventual extinção da FCMMB, era impreterível determinar qual a instituição museológica à qual ficaria afeto permanentemente o acervo.

3.4. Órgãos sociais

Conforme indicado nos últimos estatutos, os órgãos da Fundação são formados, por Conselho de Administração, Conselho Fiscal e Conselho consultivo.

O primeiro CA (1984-1997) era formado por Mário dos Santos da Silva Botas (pai do artista), que presidia, e pelos vogais Almeida Faria, Maria Genoveva Barradas, Elisabete Fonseca Soares e António Osório de Castro.

²²⁹ De acordo com o despacho n.º 6313/2017, de 19 de julho, do Ministro da Cultura, publicado em *Diário da República* n.º 138, Série II. (pp. 14963-14964), a ex-coleção SEC passou a estar afeta à DGPC.

²³⁰ Cf. Contratos Públicos Online: <http://www.base.gov.pt/Base/pt/Pesquisa/Contrato?a=2960447>

Com o falecimento do pai do pintor, em janeiro de 1997, foi nomeado a 4 de agosto novo CA, constituído por Almeida Faria (presidente), Isabel Maria Seabra Galamba de Castro, Francisco Lázaro de Albuquerque Veloso, José Manuel de Vasconcelos Mendes Ferreira e Joaquim Morais (vogais). António Osório de Castro transita para o Conselho Consultivo.²³¹

Em 2006, 2012 e 2015 cessaram e iniciaram funções diferentes membros do CA, em particular com os vogais, sendo que atualmente, da formação de 1997, apenas se mantêm Isabel de Castro, e José Ferreira (doc. 37, vol. II).

3.5. Missão e Vocação

No documento de *Orientações Estratégicas* (doc. 38, vol. II), a FCMMB expressa o dever de inspirar e despertar a forma como as pessoas experimentam, exploram e desenvolvem as suas ideias sobre a cultura e a diversidade, com recurso a práticas criativas, com especial enfoque na obra de Mário Botas. Tem ainda como compromisso divulgar a figura e a obra de Mário Botas, num panorama nacional e internacional (alínea A.3.1 e A.4).

3.6. Visão, Valores e Objetivos Estratégico

Na alínea A4, do documento acima referido (OE), afiançam o seu empenho em fazer do “Museu Mário Botas um dos Museus mais visitados do distrito de Leiria, alcançando ainda um impacto a nível nacional e internacional”, com vista a uma programação e divulgação ativa do espólio, contribuindo para o desenvolvimento cultural e a divulgação da coleção Mário Botas.

Assentam os seus valores na “integridade, defesa da legalidade e transparência”, onde o trabalho colaborativo é entendido como matriz de suporte da atividade e inovação, considerando que todos os interessados devem ser reconhecidos como parceiros de gestão e de projetos (alínea A5).

Indo ao encontro dos fins da Fundação, são ampliados como objetivos estratégicos a alcançarem (alínea A7):

- Divulgar a obra de Mário Botas a nível nacional e internacional;
- Catalogar o espólio do pintor e disponibilizar a sua obra pictórica em suporte digital;
- Otimizar a gestão e o funcionamento da Fundação;
- Implementar o voluntariado como forma prioritária de suprir carências económicas

²³¹ Publicado em *Diário da República* n.º 236/1997, Série III, de 11 de outubro. p. 20297

e de recursos humanos;

- Reativar a “Liga dos Amigos da Fundação Mário Botas” e procurar o envolvimento dos *stakeholders* na gestão e na procura de soluções concretas e inovadoras;
- Estabelecer protocolos com instituições e entidades de modo a potenciar a gestão financeira e do espólio da Fundação Mário Botas (FMB), incluindo a realização de exposições temporárias com objectos da FMB em outros Museus e vice-versa;
- Aumentar o capital activo da FMB através do recurso ao mecenato cultural (patrocínios e mecenato);
- Contribuir para o desenvolvimento social e da cidadania, para além da vertente cultural de intervenção.

O documento das OE chamou-nos a atenção desde as primeiras pesquisas, pelo facto de em todo ele nunca se referirem à “existência” de uma *Casa-Museu*, mas sim de um *Museu* (alínea A.1). Para sermos mais corretos, o documento expressa o objetivo de criarem um *Museu*, na Nazaré, que efetivamente está construído, contudo sobre uma designação diferente e fechado ao público, por falta de acabamentos no seu interior e de equipamentos técnicos, além de falhar no essencial em contexto museológico: implementar funções museológicas, e definir a programação museológica e cultural.

Enquanto Fundação que pretende *criar* um *Museu*, não revemos no parágrafo que definem como a Missão - que deve de forma breve e clara explicar a sua importância -, as razões primordiais da sua função enquanto Fundação e entidade museológica e cultural, detentora de um acervo legado pelo seu próprio fundador. Cremos que o texto seja mais adequado para ser enquadrado no conceito de Visão da Fundação.

Apesar de ser um documento com linhas orientadoras, e descritas de forma sucinta, refletindo no dito documento como um todo, julgamos que não deixa transparecer as preocupações enquanto entidade museológica.

3.7. Património e acervo museológico

Do que nos foi dado a conhecer, a coleção propriedade da FCMMB, segundo a lista de inventário²³² que nos foi cedida pelo Presidente do CA, e conforme referido anteriormente, é composta por trezentos e setenta e nove (379) obras, que se encontram em situação de depósito nas reservas do CCB, desde 1999.

²³² Cf. anexo documental 6, vol. II

No apartamento do pintor, sede administrativa da FCMMB, em Lisboa, reúnem-se diversos desenhos e esboços, que apesar de não constarem na lista de inventário acima referida, estão de certa forma catalogados²³³, por meio de fichas de identificação sumária, acompanhadas de fotografia de cada desenho (fig. 41, 41a). O processo de catalogação foi realizado pelo Dr. Almeida Faria conjuntamente com Dra. Joana d'Oliva Monteiro, à época aluna, na FCSH da UNL, da Doutora Raquel Henriques da Silva, membro do Conselho Consultivo.²³⁴

Para além do acervo artístico, integram ainda o património móvel da Fundação, a biblioteca pessoal, os objetos pessoais do pintor e mobiliário da vivenda da Nazaré e do apartamento de Lisboa, relativamente ao qual não nos foi dado a conhecer nenhum inventário.

Após analisarmos ambos os acervos, no final do capítulo 1, foi com preocupação que atestámos não existir um inventário coeso e informatizado, o que poderá levar a um desmemoramento da informação. Com falhas em ambos os processos de inventário/catalogação, assinalados na análise, deixam igualmente escapar uma componente documental/bibliográfica de todas as obras. A necessidade de inventariação de todo o património móvel e artístico do pintor, além de assegurar a salvaguarda dos bens, permitiria aprofundar o estudo da coleção, bem como relacionar os objetos pessoais no discurso expositivo. Não sendo o espaço original da *casa-museu*, os objetos pessoais integrados na *nova casa*, e em diálogo com a obra pictórica, cumpririam em parte o objetivo de uma *casa-museu* e os fins da Fundação, ao perpetuar a memória pessoal de Mário Botas e divulgar a sua obra.

4. Antecedentes da atual FCMMB

O que foi um desejo de Mário Botas e que o seu pai tentaria concretizar em vida, continua por cumprir, após penosos anos de indecisões. O pai do pintor, não imaginaria, que quando apresentou à CMN o anteprojecto da Casa-Museu Mário Botas, assinado pelos arquitetos Raul Veríssimo e Clara Vieira, à CMN, o processo se iria arrastar até aos dias de hoje.

Nos parágrafos que se seguem, procuraremos analisar a razão da sucessão de atrasos na construção do edifício destinado a ser a sede da Casa-Museu Mário Botas e o facto de aquele ainda se encontrar encerrado. Refletiremos, ainda, sobre a designação de *Casa-Museu* vs. *Museu* vs. *Coleção*, tendo por base os conceitos já definidos no primeiro ponto deste capítulo, procurando encontrar aquele que melhor se adequa à realidade em estudo.

²³³ Cf. anexos documentais 9, 10, 11 e 12, vol. II

²³⁴ Informação prestada por correio eletrónico pelo Dr. Almeida Faria, a 9 de fevereiro de 2017.

Por crer que a vivenda onde o filho passara já parte da sua adolescência e juventude, na Rua dos Barrancos, na Nazaré (fig. 42) – inicialmente pensada para albergar a sede da Fundação, da qual era presidente – não teria capacidade de acolher visitantes e expor condignamente as obras por ele legadas, o pai Mário Botas, decide projetar uma nova “Casa-Museu”. O projeto previa a demolição da vivenda da família e a ocupação de terrenos camarários contíguos, um dos quais ocupado pelo posto da PSP. O edifício, de grande volumetria, dispunha de três frentes: a maior, virada sobre a Av. Vieira Guimarães, e as outras sobre a Rua dos Barrancos e a Rua Sub Vila (fig. 43).

Na época, a condição financeira da Fundação era confortável, sendo que na perspetiva do pai do artista, não haveria “qualquer problema” para se iniciar a construção do novo edifício, assim que desbloqueada a situação da cedência dos terrenos camarários.

Presidia à época (ca.1986), na CMN, o Dr. Luís Monterroso, que partilhava com os Serviços Técnicos da CMN, o parecer de que em termos urbanísticos o projeto seria “discutível”, por apresentar uma “espectacularidade” impositiva na sua “integração na paisagem”, sendo que a Avenida Vieira de Guimarães não apresentava condições para receber um “centro cultural daquela amplitude”, que iria impossibilitar/ dificultar os acessos, exigindo ainda que a PSP mudasse de instalações para outra artéria da vila, o que não era possível. Para facilitar o terreno²³⁵, o presidente da Câmara pretendia obter contrapartidas para a autarquia e, como o seu interlocutor era uma entidade privada, poderiam ambas as entidades de algum modo articular projetos culturais do Município. Para responder a essa possibilidade de parceria, os próprios estatutos da Fundação foram alterados em 1988, passando a prever uma gestão paritária, com a criação de um Conselho Institucional²³⁶.

O primeiro projeto conhecido, que incluía a ocupação de terrenos camarários, configurar-se-ia em 5 pisos e uma cave (doc. 39, vol. II), numa área de construção que rondava os 4263 m² e uma área de implantação na ordem dos 1200 m² (fig. 44, 44a):

Cave – Estacionamento com capacidade para 30 veículos.

²³⁵ O terreno contíguo ao lote da habitação do pintor, e que seria posteriormente cedido, estava avaliado em 45 mil contos à época. Numa entrevista, o edil manifestava abertura para um consenso entre as partes: “Estou aberto ao diálogo com executivo da Fundação e em particular com o pai do pintor para encontrarmos saídas em conjunto que interessem às duas partes e favoreçam o desenvolvimento cultural do concelho. Queremos saber que tipo de intervenção é que o município pode ter neste projecto porque não chega oferecer um terreno avaliado em 45 mil contos, tanto mais que existem projectos para a sua ocupação.” SOUSA, Rui Ferreira (s.d). Fundação Mário Botas: um sonho na gaveta. *In-quérito*, s.l, s.n. pp. 22-23

²³⁶ Cf. anexo documental 36, vol. II

Piso 1 – Restaurante *self-service*; comércio; reserva e conservação; catalogação; auditório; comunicação vertical.

Piso 2 – Átrio, recepção, 3 salas de exposição permanente; auditório (260 pessoas); videoteca; instalações sanitárias; arrecadação; torre de arrefecimento.

Piso 3 – Atelier de Mário Botas; sala de exposição temporária; apoio ao auditório; camarins e arrecadação.

Piso 4 – Ateliers de artes visuais; terraço; secretaria, sala de professores; estudos da música; audição; instalação sanitária; sala de espera; serviços administrativos; arquivo; conselho de administração; sala do presidente e administração.

Piso 5 – Terraço; bar/café; sala de periódicos, sala de leitura, ficheiros e reservas; arrecadação (sótão); instalação sanitária; reprografia.

Com a mudança de executivo camarário, em 1994, sendo então o Eng. Jorge Barroso, presidente da CMN, a parceria seria revitalizada: através do apoio financeiro necessário, maioritariamente através de fundos comunitários, FEDER E PIDDAC; com a cedência da parcela de terreno contígua à habitação do pintor, ficando a construção da Casa-Museu limitada entre a Rua de Barrancos e a Avenida Vieira de Guimarães; e seria ainda atribuída uma verba através do Plano de atividades e Orçamento do Município de 1995, tudo definido por Protocolo de Acordo.

Com a delimitação da área de construção, o projeto passou por alterações substanciais com o redimensionamento do projeto inicial, levando também a que os custos de construção e manutenção do edifício fossem, consideravelmente, reduzidos. É então apresentado um novo anteprojeto da autoria do arquiteto Rogério Franco, pela empresa A. Varela & Filhos, Lda. (doc. 40, vol. II).

O anteprojeto seria aprovado em reunião do executivo, a 19 de dezembro de 1995, e posteriormente pela CCRLVT.²³⁷ Até então não existia qualquer espaço cultural no Município da Nazaré, sendo a sua construção de maior interesse.²³⁸

²³⁷ Mesmo tendo sido aprovado, o partido político PS votou contra o anteprojeto, com base na falta de transparência do processo, nomeadamente da utilização de terrenos camarários, “sem que tal terreno tenha passado para o domínio privado de quem quer que seja”, como “relativamente às datas de entrada do projeto e respetivos despachos do presidente.”, “Alegando não se justificar o Estado gastar milhares de contos numa obra na sede de concelho, onde já existe um Centro Cultural”. LEDESMA, Artur (1996, janeiro 3). Centro Cultural Mário Botas. Aprovado anteprojeto com oposição do PS. *Região de Cister*, p. 4

²³⁸ Todavia, já durante o mandato do presidente Monterroso idealizava-se um Centro Cultural da Nazaré, a ser edificado

Com o falecimento do pai do artista, em janeiro de 1997, é nomeado novo CA. Ao tomarem posse, os recém-nomeados depararam-se com uma Fundação com problemas financeiros e de gestão²³⁹. Era urgente redefinir custos da obra e reformular o protocolo com a edilidade. Por mais, o risco de perder a verba inscrita no PIDDAC²⁴⁰ era acrescido, por não apresentação de documentação. A Fundação não possuía meios económicos e técnicos que lhe permitissem acompanhar e gerir a obra, e só conseguiria assegurar a verba do PIDDAC, tendo de passar a responsabilidade da construção para o Município. O risco de a obra não prosseguir foi considerável. A CMN, em 1998, assume a responsabilidade e avança com a verba em falta²⁴¹ (comparticipação obrigatória).

Só em dezembro de 1999, o projeto é aprovado pela CMN, que na parte de especialidades já estava desajustado da legislação em vigor, sendo inevitável refazê-lo em 2000, para lançar concurso público em 2001. No mesmo ano, a CMN e Fundação concorrem ao FEDER, que o aprova o projeto²⁴², recebendo uma participação de 50% no âmbito do QCA III. Constataram, então, que o projeto “não correspondia aos fins estatutários da Fundação”²⁴³, por não prever um espaço expositivo dimensionado para receber a obra do pintor. O CA decide proceder à ablação do piso do auditório, correspondente ao balcão, passando a existir um espaço de exposição permanente do acervo da Fundação.²⁴⁴

A primeira pedra para a edificação da Casa-Museu seria lançada em abril de 2002, com inauguração prevista para dezembro de 2005.

numa localização próxima à Casa-Museu, na zona dos futuros Paços do Concelho, por detrás do velho campo de futebol (aproximadamente a 350 metros da Fundação), com menos problemas nos acessos e estacionamento. A ideia não se concretizou, tendo sido construído na área, anos mais tarde (2006), lotes habitacionais e a Biblioteca Municipal. O CCN viria a ser instalado, ainda em 1995, no edifício da antiga loja velha, na Av. Manuel Remígio, mas que em nada alteraria a pretensão de apoiar a Fundação, gerando sinergias entre ambos.

²³⁹ Contas em má gestão; edifícios pertença da Fundação em mau estado de conservação; sem conhecimento de quantos inquilinos tinham, o valor mensal das rendas e se estas eram pagas; contribuição autárquica por pagar; inventário do património imóvel por fazer; só por esta altura era elaborado pela primeira vez um relatório de contas, plano e orçamento. Num jornal local, a vogal Isabel de Castro dá um panorama real da situação, concluindo que: “a Fundação Mário Botas não tem capacidade para começar a obra, de imediato.” QUICO, Célia (1998, fevereiro 11). Fundação Mário Botas relança actividade. *Região de Cister*, p. 11

²⁴⁰ A verba do PIDDAC estava definida em 100 mil contos.

²⁴¹ O valor do projeto respondida por 180 mil contos, com a Fundação só a conseguir garantir o valor do PIDDAC, a CMN, assume a obra e avança com os 80 mil contos em falta. Este valor, e segundo o protocolo assinado em 1995, deveriam ser participados em partes iguais pela autarquia e Fundação.

²⁴² Por um montante de 1.255.794,00 €.

²⁴³ Acredito que a base desta decisão vai ao encontro do disposto no artigo 3.º, dos Estatutos, onde a FCMMB se propõe a criar um “Museu na Nazaré”, que albergasse o acervo do pintor, tal como todos os espécimes de carácter artístico e cultural do artista. Ora, o projeto não dispunha de uma sala de exposição que comportasse um grande número de obras ou outros objetos do pintor, por ter sido dado primazia a outras valências, como o auditório que ocupava uma vasta área, salas de aulas e ateliers.

²⁴⁴ FCMMB (2008). Construção da Casa Museu Mário Botas. Etapas de um projecto. *Boletim da Fundação Casa-Museu Mário Botas*, 3.

Com as sucessivas correções e omissões que o projeto apresentava²⁴⁵, as dificuldades financeiras do empreiteiro para fazer face aos ajustamentos, a indefinição de alguns pormenores, levando a que recorressem a técnicos especializados, as obras foram passando por sucessivos atrasos, cenário agravado com o abandono do empreiteiro André & Brás Lda., em 2006. Em outubro do mesmo ano, a Fundação toma posse administrativa do imóvel e procede ao levantamento e medição dos trabalhos concluídos e por executar.²⁴⁶ Em 2007, o arquiteto Rogério Franco deixa o projeto por motivos de saúde, que passa a ser dirigido pela arquiteta Margarita Benito²⁴⁷.

Em 2008, a Fundação relança o processo e seleciona outra empresa para concluir as obras, assim que fossem emitidas novas licenças por parte do Município. O término das obras estava previsto para 2009.

Neste compasso de tempo sucederam-se atrasos, falta de pagamentos e até mesmo ameaças de penhora às obras de Mário Botas²⁴⁸, como garantia por incumprimentos de contratos, ou mesmo a venda em hasta pública.

Desde então, todos os anos tem sido noticiada a sua abertura ao público, porém ainda existe muito por ajustar. Numa visita recentemente realizada foi possível verificar que há acabamentos por terminar, em especial no espaço destinado à sala de formação²⁴⁹, que será na realidade uma sala polivalente²⁵⁰. Nos restantes espaços fica em falta todo o equipamento, que deverá ser assegurado pela Fundação.

²⁴⁵ Segundo, um membro do CA, os atrasos registados deveram-se também a desfasamentos temporais nos projetos de segurança, incêndio e eletricidade.

²⁴⁶ FCMMB, 2008. *Op. cit. Loc. cit.*

²⁴⁷ A arquiteta já colaborava com a Fundação, e é ainda responsável pelo projeto.

²⁴⁸ Acontecimentos relativos a 2012, em que a dívida assinalada rondava os 104 mil euros, os quais foram pagos pelo Presidente da Fundação, evitando assim a venda em hasta pública de parte da coleção, decretada por acórdão do tribunal. Situação estranha, visto a FCMMB possuir bens imóveis e contas bancárias, que poderiam assegurar o valor em causa. O valor liquidado tem sido saldado em tranches ao longo dos anos, conforme indicam os valores a pagamento nos balancetes e relatório de contas da Fundação (2013, 2014, 2015). Os próprios jornais locais quando noticiam a possível inauguração, relembram os problemas na construção e a questão da penhora. NEVES, João (2016, janeiro 15). Casa-Museu Mário Botas abre portas até ao final do ano. *Região de Cister*. Disponível em <http://regiaodecister.pt/noticias/casa-museu-mario-botas-abre-portas-ate-ao-final-do-ano>

²⁴⁹ No primeiro projeto (1988) estava previsto a construção do auditório, que viria preencher uma falta sentida no Município, que não dispunha de nenhum a nível público ou privado. A realidade atual mostra-se diferente com a existência de vários auditórios de gestão camarária, com as diversas alterações ao projeto inicial. O CA decidiu avançar com o projeto para o auditório, mas que não veio a ser concretizado, tal como referido no ponto 3.2. *Protocolo*. A decisão de transformar o espaço para outro fim prende-se em parte por falta de verbas e do espaço ter de abrir ao público, remetendo por isso as verbas para finalização da obra, que era mais urgente.

²⁵⁰ Este espaço, que designei como “sala polivalente”, está definido no protocolo de 2016, como “sala de formação”, será utilizado pelo Município, devendo este comunicar a utilização com oito dias de antecedência à Fundação. (art. 7.º Protocolo de Acordo). Segundo o art. 1.º do Regulamento de Utilização: “As actividades a desenvolver por ambas as partes poderão ser de carácter cultural, cívico ou comercial.”. Para as atividades a desenvolver, serão “promovidas e agendadas reuniões bimensais nas quais estarão presentes representantes das duas instituições, responsáveis por esta

Com o edifício quase concluído, a Fundação tem em mãos outro problema: não existe um programa museológico. Não havendo nada definido, a inauguração do espaço tem sido recorrentemente adiada. As obras continuam em depósito no CCB, sem que o CA tome qualquer decisão quanto ao seu futuro, ou quais as obras a serem expostas. Houve diversas tentativas, por parte de alguns membros do CA e CC, de proporem profissionais de museologia para avaliação do espaço e planeamento dos programas, contudo, por maioria dos membros do CA, não houve consenso ou interesse pela proposta.²⁵¹

Se, hipoteticamente, tudo estivesse definido e operacional para atividade, não existiriam recursos humanos disponíveis, no imediato, de forma a garantir a gestão e a manutenção diária do espaço, pois a Fundação não possui um quadro de pessoal, e muito pontualmente recorrem a contratação externa em regime prestação de serviços.²⁵²

Casa-Museu Mário Botas, não é uma designação muito utilizada entre os membros da Fundação e, alguma comunidade jornalística, referem-se ao equipamento como Centro Cultural Mário Botas, Museu Mário Botas ou só por Coleção Mário Botas. Nos próprios documentos oficiais da Fundação, tendo como exemplo o documento das “Orientações Estratégicas”²⁵³, há sempre menção a um *Museu* Mário Botas e nunca a uma *Casa-Museu* Mário Botas. A designação atribuída pelo fundador, em nada concorre com a definição de *Casa-Museu*, que acima analisamos, pois não existe qualquer configuração do edifício que nos remeta para a *casa* original.

Em contexto nacional não são comuns *casas-museus* de artistas, ao contrário de outros países da Europa que oferecem uma vasta seleção de casas-museu de artistas de renome internacional – e.g. Casa Salvador Dalí²⁵⁴ (Espanha), Rembrandt House Museum²⁵⁵

área, a indicar” (art. 2.º, Regulamento de Utilização). Cf. anexo documental 32, vol. II

²⁵¹ O Dr. António Nabais, conservador do Município, chegou a elaborar um plano museológico, mas nunca foi tido em consideração por parte dos membros do CA, da FCMMB.

²⁵² A uma edição online, a vogal Isabel de Castro faz referência a essa necessidade futura: “Apenas contratamos pontualmente alguém para tarefas muito concretas ou para assessorias, em regime de prestação de serviços. Quando o edifício da Nazaré estiver pronto, a Fundação terá que contratar pessoas, mas para um quadro necessariamente reduzido.” OLIVEIRA, José Paulo (2008, abril). “Apoiar os jovens pintores está na linha da frente das nossas prioridades”. *a Página da Educação*, 17. Disponível em http://www.apagina.pt/?aba=7&cat=177&doc=129_35&mid=2

²⁵³ Cf. ponto 3.6. Visão, Valores e Objetivos Estratégicos

²⁵⁴ A casa-museu em Portlligat foi a residência habitual do pintor Salvador Dalí. Inicialmente composta por várias cabanas, que o pintor fora comprando e ampliando, encontra-se dividida em 3 áreas de visita: a casa, o estúdio e os jardins. Casa Salvador Dalí. Disponível em <https://www.salvador-dali.org/ca/museus/casa-salvador-dali-de-portlligat/>

²⁵⁵ Trata-se da casa e oficina, onde é possível visitar várias exposições sobre o artista holandês. Museum Het Rembrandthuis, disponível em <https://www.rembrandthuis.nl/en/>

(Amesterdão), Monet's House²⁵⁶ (França) ou a Maison de Van Gogh²⁵⁷ (França).

Em Portugal, temos bons exemplos de *Casas-museu*, nomeadamente a Casa-Museu de Leal da Câmara (Sintra); Casa-Museu Maurício Penha (Alijó); Casa-Museu Pintor José Cercas (Aljezur); Casa-Oficina António Carneiro (Porto); Casa-Museu Teixeira Lopes (Gaia); a Casa-Museu Fernando Namora (Condeixa-a-Nova); a Casa dos Patudos (Alpiarça) ou a Casa-Museu José Régio (Portalegre), entre outros. Ao contrário da Casa-Museu em estudo, todas se encontram no seu estado original, onde a intimidade do indivíduo e o acervo artístico se conciliam, possibilitando uma narrativa expositiva, mais consentânea com uma *casa-museu*.

É frequente coleções de artistas nacionais serem incorporadas em museu nacionais públicos, vendidas em leilões ou, como se tem observado nos últimos anos, por contrato de doação, entre herdeiros e Municípios, com o objetivo de serem criados museus ou núcleos museológicos a que se atribuirá o nome do artista ou coleção.

Assistimos, igualmente, à criação de Fundações com ligações a organismos públicos, com propósito de construção de um novo espaço museológico, ou adaptação de um imóvel pré-existente em unidade museológica.

Um dos casos mais conhecido e recente é o da Fundação Paula Rego e a materialização da Casa das Histórias Paula Rego. Debruçamo-nos sobre a FPR, porque tal como a FCMMB envolveu a participação de um Município e dinheiros públicos, porém com configurações e desfecho distintos, com a extinção da FPR por Resolução do Conselho de Ministros, com o seu CA também a aprovar a decisão, em 2013²⁵⁸. O acontecido com esta Fundação de Cascais, no limite poderá suceder-se com a FCMMB, sendo que já analisámos as implicações de uma eventual extinção no final do ponto no 3.2. *Protocolo*, relativamente ao edifício sede, e no ponto 3.3. *Estatutos*, no que concerne ao acervo do pintor.

Ao contrário da FCMMB, a FPR foi criada por ser a figura institucional mais adequada,

²⁵⁶ A Monet's House (Casa Monet) está inserida na propriedade do pintor em Giverny. Além da casa é possível visitar outros espaços, como os famosos jardins do pintor e o seu estúdio. Esta ampla propriedade é administrada pela Fundação Claude Monet. The Claude Monet Foundation, disponível em <http://fondation-monet.com/en/>

²⁵⁷ Designada de Maison de Van Gogh, trata-se do albergue Ravoux, a última morada do pintor, que ali alugava um pequeno quarto no sótão, possível de ser visitável apesar de se encontrar vazio de objetos. O edifício mantém-se a funcionar com loja e restaurante, sendo administrado pelo Institut Van Gogh. O instituto tem como missão fazer do edifício um "lugar de memória", com a missão de cumprir o sonho do pintor: "Um dia, acredito que terei uma exposição minha no café" (tradução livre). Maison de Van Gogh, disponível em <http://www.maisondevangogh.fr/index-en.php>

²⁵⁸ Presidência do Conselho de Ministros, Decreto-Lei n.º 51/2013, *Diário da República* n.º 75/2013, de 17 de abril, Série I. p. 2211

tendo como seus constituintes o Estado Português²⁵⁹ e capital privado associado à presença do Município de Cascais.²⁶⁰ O edifício que acolhe a coleção foi idealizado para a sua localização e em função do acervo que iria receber, considerando a vontade da pintora Paula Rego, que escolheu para este projeto o Arquiteto Eduardo Souto de Moura. Os fins estatutários de ambas as Fundações são em muito semelhantes, pois propõem-se promover a divulgação e o estudo das coleções dos artistas que estão na sua génese. A FPR incorporará ainda a coleção do marido de Paula Rego, o pintor Victor Willing, que merecerá igual cuidado. Com a sua extinção, as obras doadas ao Município, bem como as que tenham integrado de forma voluntária, por vontade da artista, o património da Fundação, reverterão para a autarquia, tal como o imóvel do Museu Casa das Histórias Paula Rego, sendo agora a gestão e manutenção da responsabilidade do Município de Cascais.

Uma Casa-Museu de origem, mas de tutela público-municipal, é a Casa-Museu Fernando Namora (CMFN). Tal como Mário Botas, Fernando Namora foi um médico-pintor, e curiosamente um dos fundadores da Sociedade Portuguesa de Escritores Médicos²⁶¹. Aberta ao público desde 1990, parte de uma coleção doada pelos familiares de Fernando Namora ao Município de Condeixa-a-Nova²⁶². Enquanto o campo temático do acervo da FCMMB fica circunscrito à pintura de Mário Botas, a CMFN agrupa diferentes campos temáticos, que refletem o interesse e gosto pessoal do seu patrono, pelas diversas vertentes artísticas. Um dos núcleos principais da CMFN é constituído pela sua pintura, contendo igualmente um núcleo de pintura e escultura, de outros artistas nacionais e estrangeiros.

No ponto 2.1., analisámos as considerações apresentadas na dissertação de António Ponte sobre a temática de *casas-museu* em Portugal, onde o autor integra a FCMMB na categoria de "Museu de Arte". Definimos os termos *casa-museu*, *museu* e *coleção* para melhor compreendermos os três conceitos. Percorremos toda a sequência de acontecimentos da FCMMB, desde a sua origem até ao presente. Não esquecendo o facto de a sua atribuição se dever ao seu fundador, e de à época dos acontecimentos estarem reunidas todas as condições para a existência de *casa-museu*. Este facto só seria alterado, pela aspiração do pai do fundador, em criar um espaço maior e próprio para acolhimento das obras do filho,

²⁵⁹ Representante para o Conselho de Fundadores, designado por despacho do membro do Governo responsável pela área da cultura, publicado em *Diário da República*.

²⁶⁰ Ministério da Cultura, Decreto-Lei n.º 213/2009, de 4 de setembro, *Diário da República* n.º 172/2009, Série I. pp. 5927-5935

²⁶¹ Cf. ponto 2., Capítulo I

²⁶² PESSOA, M., NUJO, F., & RODRIGO, L. (1996). Uma Casa Museu em Território de Ecomuseu Fernando Namora em Condeixa. *Cadernos de Sociomuseologia* 8, pp.173-182. Disponível no RCAAP: <http://hdl.handle.net/10437/3614>

o que também não acabaria por acontecer, pois seria mais um espaço de valências culturais do que a *casa-museu* que o filho planeava. Refletimos, de forma muito breve, sobre outras *Casas* e Fundações nacionais. Expostas todas as teses inerentes à matéria, continuamos a interrogar-nos: fará sentido ainda designar o atual edifício de *Casa-Museu*? Não seria mais correto, designar-se de Museu Mário Botas?

Com a alteração de designação, a Fundação teria igualmente de alterar a sua designação, para Fundação Mário Botas, que, aliás, presentemente já é denominação publicamente assumida. Esta flexibilidade entre FCMMB e FMB apresenta-se por diversos documentos oficiais, não havendo um consenso da parte do CA quanto a esta situação.

Estamos conscientes de que as questões aqui levantadas teriam de ser analisadas do ponto de vista jurídico, o que não estamos habilitados a fazer. Porém, e enquanto unidade museológica, concordamos com António Ponte: a designação de *museu* é a que mais se apropria, atendendo às características atuais, e apesar de os princípios museológicos ainda se encontrarem em fase embrionária o que justifica, aliás, a nossa dissertação.

5. Diagnóstico ao edifício da FCMMB

O diagnóstico que se segue terá como base duas visitas por nós realizadas ao espaço da FCMMB, na Nazaré, a segunda das quais acompanhada pela arquiteta responsável pelo projeto. Há que relembrar que o edifício, não estando aberto ao público, e ainda à espera da realização de alguns acabamentos, não possui qualquer equipamento mobiliário ou técnico.

Edificado há cerca de 12 anos e, por se localizar na zona litoral, o imóvel carece de tratamento exterior, nomeadamente em pinturas. Para além desta constatação, outras situações observadas estão relacionadas com áreas do museu. Atendendo às alterações que o projeto foi sofrendo, as funções reservadas para algumas áreas poderão não fazer sentido num contexto museológico, tal como a ausência de determinados serviços.

5.1. Localização

O edifício localiza-se na interseção da Rua dos Barrancos com a Av. Vieira de Guimarães (fig. 45). A entrada principal é efetuada pela Av. Vieira de Guimarães, sendo a entrada da Rua de Barrancos um acesso secundário. Situa-se no núcleo central do centro histórico

da Praia Nazaré²⁶³ (fig. 46), numa artéria que reúne serviços e equipamentos públicos – a Câmara Municipal, a Junta de Freguesia e o Mercado Municipal.

A Av. Vieira de Guimarães (acesso principal) é um canal estruturante da circulação rodoviária ao aglomerado central da Praia da Nazaré e, borda marítima, que se encontra aproximadamente, a 260 m do edifício da FCMMB. A costa marítima é acompanhada pelo Canhão da Nazaré²⁶⁴, responsável por uma atividade sísmica moderada e conhecido fenómeno de ondas gigantes na Praia do Norte (a norte da praia da Nazaré), que em determinadas épocas a forte ondulação é sentida na zona da praia da Nazaré. A zona mais baixa da Praia da Nazaré, na época de inverno, é frequentemente atingida por cheias, provocadas pela entrada do mar no aglomerado populacional.

5.2. Caraterização dos espaços

5.2.1. Áreas públicas

Os principais serviços de acesso público estão centrados no **Piso 0** (doc. 41, vol. II). O acesso ao edifício é feito por um pátio exterior, que comunica com a cafetaria e o átrio principal (fig. 47). Neste pátio, uma banda a preto, embutida no chão, delimita o que será no futuro a entrada exterior da cafetaria e esplanada.

Com uma área coberta de cerca de 53 m², a cafetaria, tem área de serviço, atendimento, lugares sentados, esplanada e instalações sanitárias públicas. Dá acesso ao átrio principal do Museu (fig. 48). Será adjudicada a um concessionário privado, mediante concurso público. A forma circular do átrio principal é acentuada pela cúpula central do edifício, que proporciona entrada de luz natural (iluminação zenital), ao Piso 0 e Piso 1 (fig. 49). As portas de entrada, envidraçadas, facultam igualmente a entrada de luz natural (fig. 50).

Enquanto zona de distribuição, o átrio dá acesso: à receção (fig. 51); à escadaria de acesso ao piso superior (fig. 52); ao elevador²⁶⁵; à sala polivalente²⁶⁶; e escadas de emergência.

²⁶³ A estrutura urbana da Nazaré é marcada pela topografia do terreno e história da vila, existindo três núcleos históricos: Pederneira, Sítio e Praia. A malha urbana da Praia da Nazaré, onde se situa a FCMMB, é constituída por três núcleos: o núcleo original - junto à base do promontório, com malha acentuadamente espontânea e irregular; núcleo central - estrutura ortogonal imperfeita, com arruamentos muito estreitos, sendo os arruamentos longitudinais muito íngremes; núcleo sul - formação mais recente, com uma estrutura fragmentada. CÂMARA MUNICIPAL DA NAZARÉ (2017). *Operação de Reabilitação Urbana, Praia da Nazaré* (Proposta de ORU). p. 17. Nazaré: CMN. Disponível em www.cm-nazare.pt/sites/default/files/documentos/edital-oru.pdf.

²⁶⁴ Vale submarino de origem tectónica, que se estende por 170 km, a pouco mais de 500 metros da Praia da Nazaré. Disponível em <http://www-ext.lnec.pt/LNEC/DE/NESDE/divulgacao/tectonica.html>

²⁶⁵ O elevador dá acesso aos quatro pisos superiores, com capacidade até 8 pessoas (630kg), com as dimensões legais para cadeiras de rodas.

²⁶⁶ Antigo auditório, que será convertido numa sala de formação. Opto por a designar de sala polivalente, porque há indicações que pode ser utilizada para diversas valências.

A recepção, que acompanha a forma circular, através do seu balcão em madeira, possui duas salas contíguas, uma reservada ao bengaleiro e a outra ainda sem função atribuída.

O **Piso 1** (doc. 42, vol. II) tem um patamar e zona de circulação de dimensões confortáveis (fig. 53), que dá acesso às duas entradas da sala de exposição de longa duração: uma frente à saída do elevador e a outra no patamar de acesso às escadas.

A sala de exposição, de configuração retangular e ampla, tem 209,72 m², com dois vãos de acesso (fig. 54, 54a). As portas são de correr, em madeira; o chão é em tábua corrida de carvalho e as paredes estão pintadas de branco; o teto é falso com luzes embutidas, saídas de AVAC e sistema de deteção de fumos.

O fator que mais nos chamou a atenção no espaço, para além da sua dimensão, foi o modelo de iluminação escolhido, com luzes inflexíveis embutidas no teto. Este exemplo de iluminação, na prática, poderá ser aplicado como uma iluminação difusa no espaço, por não permitir uma iluminação correta dos objetos a serem expostos, comprometendo tanto a sua leitura, como a sua integridade. Tratando-se de objetos que utilizam meios e suportes sensíveis (a maioria dos objetos é em tinta da china, aguarela, guache, grafite, pastéis, em suporte de papel), que necessitará de diversos equipamentos expositivos, com apoio de informação vertical (textos de parede, tabelas, etc.), deverão dispor de uma iluminação que responda às necessidades técnicas e artísticas das obras, como a uma boa legibilidade e “leiturabilidade”²⁶⁷ da informação por parte do público. Na elaboração do projeto museográfico deverá ser considerada uma iluminação combinada – iluminação geral (a atual), iluminação de destaque flexível e iluminação de expositores e vitrines. Não esquecendo, naturalmente, os ângulos de iluminação para cada situação, os controlos de iluminação, o tipo de luminária e o mais importante os níveis de lux adequados aos objetos (no caso de obras como a da coleção em estudo, a quantidade de luz não deverá ultrapassar 50 lux).

5.2.2. Áreas públicas de acesso controlado

As áreas públicas de acesso controlado verificam-se no **Piso 0**²⁶⁸ e **Piso -1** (doc. 43, vol. II) com uma sala de formação (antigo auditório), e no **Piso 2** (doc. 44, vol. II), onde funcionará a sala de leitura, o centro documentação, e uma sala polivalente²⁶⁹.

²⁶⁷ Legibilidade e “leiturabilidade” (do inglês *readability*) do texto, tanto a nível individual como em conjunto, têm de permitir e facilitar a comunicação gráfica.

²⁶⁸ Cf. anexo documental 41, vol. II

²⁶⁹ Cf. Piso 2, legenda 48, anexo documental 40, vol. II

A sala de formação terá uma programação definida conjuntamente com o Município, conforme indicado no protocolo de acordo, contudo servirá diversas valências do Museu. A sala tem uma área de cerca 209,72 m²²⁷⁰ e iluminação artificial. Por ter sido idealizada como auditório, possui áreas características: *régie* sala de projeção; duas galerias; palco e plateia. Para estes espaços não foi ainda definido o tipo de utilização.

A sala polivalente, com cerca de 65 m², possui uma ampla janela (direcionada a ponte, com 5,85 m larg.), com entrada de luz natural intensa, com acesso a um terraço exterior (fig. 55, 55a). Segundo o projeto, para esta sala estão recomendadas atividades de dança, música ou relacionadas com a comunicação social.

O centro de documentação (fig. 56) e a sala de leitura (fig. 57), com cerca de 132 m², partilham a mesma área de funcionamento. Têm uma forte entrada de luz natural, marcada pelas janelas e porta envidraçada, na zona da sala de leitura, que dá acesso ao terraço exterior (fig. 58).

5.2.3. Áreas reservadas

As áreas reservadas são limitadas ao **Piso - 2, Pisos 3 e 4**. O acesso a estes é efetuado por elevador ou, na sua substituição, pelas escadas de urgência.

Aquando da construção, atendendo à existência de um auditório, foi no **Piso - 2** (doc. 45, vol. II) que dispuseram os camarins de atores, balneários masculinos/ femininos e vestíbulos. No atual projeto esses espaços sem utilização poderão vir a servir, muito pontualmente, alguma atividade de dança. Porém, foi igualmente no mesmo piso que alocaram salas de arquivo/ documentação, manutenção/ impressão e reprografia, ou ainda a reserva técnica.

A reserva técnica, com uma área de cerca de 90,56 m², disposta por 3 salas - a sala de entrada, tem 42,68 m²; a segunda, 40,67 m²; e a terceira sala e mais pequena, 7,98 m² -, sendo que na passagem da sala de entrada para as restantes o teto é desnivelado, e a porta não muito larga, obrigando a alguns cuidados (fig. 59, 59a). O desnível acontece, porque no piso acima fica o palco do auditório. A porta de acesso à reserva é blindada e o espaço não tem qualquer equipamento, necessitando ainda de acabamentos. A iluminação artificial é feita por candeeiros de teto industriais, com lâmpadas fluorescentes, com níveis de iluminação muito alta tendo em conta a finalidade do espaço (fig. 60). Na primeira sala, fica o AC da reserva (fig. 61).

²⁷⁰ Da mesma dimensão da sala de exposição dita permanente.

Parece-nos que a escolha deste espaço para reserva técnica não é o mais adequado, atendendo à existência de outros espaços no mesmo piso com melhores dimensões, e ao facto de se encontrar localizada por debaixo da zona, que será destinada ao palco na já referida sala de formação. Tratando-se de um acervo com peças relativamente pequenas, de uma dimensão equivalente a A4 ou A5, ainda assim encontram-se algumas exceções, como pinturas de 69 × 60,2 cm, não esquecendo que esta reserva deveria poder acolher bens pessoais do pintor, tal como algum mobiliário quer da vivenda original da Nazaré, ou do apartamento do pintor em Lisboa. Certamente poderão ser peças com alguma volumetria, que necessitarão de equipamentos apropriados e espaço para o seu manuseamento em segurança. Nesta equação poderemos acrescentar as peças externas à FCMMB, que possam vir a ter presença em alguma exposição temporária. Acautelando qualquer dimensão ou materiais das mesmas, bem como os tempos de montagem/ desmontagem das exposições e o seu transporte, deverão ficar em local seguro, com condições de humidade e temperatura apropriados.

Havendo a existência de uma reserva técnica, somos da opinião que deveria existir um laboratório ou oficina de conservação e restauro. Este serviço integrado no edifício permitir-lhes-ia monitorizar constantemente eventuais sinais de degradação de bens e materiais; estabelecer protocolos de conservação e restauro internos; estudar os bens em acervo; proceder a intervenções de conservação e restauro; desenvolver parcerias externas com outras instituições, quer para prestação de serviços ou elaboração de estudos, entre outras ações.

No **Piso 3** (doc. 46, vol. II) situam-se os serviços técnicos e administrativos, com uma sala de reuniões (ca. 49 m²) com ligação ao gabinete da administração (ca. 17 m²), um de secretariado (11,42 m²), uma sala de periódicos (9,59 m²) e outra de ficheiros/ arquivo (10 m²), e instalações sanitárias (F/M) para os funcionários que trabalhem no piso. Funcionários ou visitantes, portadores de deficiências não têm no piso uma instalação sanitária adaptada.

No **Piso 4** (doc. 47, vol. II) ficam a casa das máquinas, o AVAC e gerador. Neste piso foi arrendado um espaço, para colocação de uma antena de uma operadora móvel.

5.3. Acessibilidades

O edifício apesar de novo, com uma localização central e privilegiada, apresenta algumas deficiências ao nível de acessibilidades, quando se tem como fundo o público, e particularmente, os públicos com necessidades especiais.

Carece de melhor oferta para estacionamento de veículos ligeiros e de transporte de passageiros. Com uma das suas frentes orientada para uma artéria rodoviária principal (Av. Vieira de Guimarães) de acesso à zona balnear, a áreas de estacionamento livre são quase inexistentes. Para o equipamento cultural foram reservados três lugares de estacionamento, na Rua dos Barrancos (fig. 62), sendo que um deles, presumimos, deverá ser destinado a veículos de portadores de necessidades especiais. Os lugares só ficarão assegurados aquando da sua abertura ao público. As dimensões dos lugares de estacionamento não apresentam os mínimos impostos (550 x 330 cm)²⁷¹, para um estacionamento com acessibilidade a portadores de deficiência.

A localização de estacionamento nesta via em particular irá trazer grandes constrangimentos a nível de trânsito local, devido à tipologia das artérias adjacentes à rua e da malha urbana da Praia da Nazaré onde o edifício está inserido, e por se tratar de uma via de sentido único. Além do seu arruamento estreito e topografia adversa (inclinação acentuada), acrescido de estacionamento indevido nas suas laterais, os veículos pesados com peso 5,5t (fig. 63 e 63a) - *e.g.* veículos de transporte de passageiros pesados, até lotação de 52 lugares - estão proibidos de circular na rua. A solução será fazer a paragem desta tipologia de veículos na Av. Vieira de Guimarães, mas somente para saída de passageiros, e fazer o seu estacionamento em zonas destinadas o efeito.

Para estacionamento mais próximo do local (fig. 64), existem zonas de estacionamento pago e livre nas áreas envolventes, e um parque de estacionamento subterrâneo pago (a 350 m). A nível de transportes públicos (fig. 64), a cerca 130 m do edifício, existe uma paragem²⁷² de transportes urbanos (URBANA) que cobrem todo o Município; a 85 m, uma praça de táxis na lateral do mercado municipal (Av. Vieira de Guimarães); e a 400 m, o terminal da Rodoviária do Tejo (junto à Biblioteca Municipal da Nazaré), com ligações a vários pontos do país.

A entrada no espaço exterior do museu é feita por dois acessos: uma pela Av. Vieira de Guimarães (entrada principal) (fig. 65) – um portão de correr – e, a outro pela Rua dos Barrancos (fig. 65a) – um portão de batente, mais estreito que o acesso da entrada principal.

²⁷¹ Cf. alínea 5.4. do cap. IV. Ministério da Solidariedade e Segurança Social, Decreto-Lei n.º 123/97, de 22 de maio, *Diário da República*, n.º 118/1997, Série I-A. pp. 2540-2544

²⁷² Paragem do “Mercado”, por se situar nas traseiras do mercado municipal. Este transporte funciona todos os dias do ano, alterando apenas os horários para época de verão ou inverno.

Esta última possui uma rampa de acesso, mas devido à inclinação da rua que é acompanhada pelo passeio, pode dificultar a entrada em cadeira de rodas. O próprio pavimento do passeio, na tradicional calçada em pedra, pode igualmente constituir um perigo para pessoas com dificuldades motoras, pela falta de aderência. Junto às entradas, deveria ser considerada a colocação que um material antiderrapante, a fim de serem evitados incidentes quando o piso se mostra molhado e escorregadio.

Já quanto às entradas, consideramos que a entrada principal deveria ser ajustada com uma rampa, para o acesso de pessoas com dificuldades motoras, pois a sua largura (2,47 m) permitiria uma passagem mais acessível para todos os utilizadores.

No interior do edifício, e em determinados espaços, o projeto não soube acautelar a largura de algumas áreas de circulação, nomeadamente em corredores (alguns com 0,90 m de largura), que com a presença de portadores de deficiências motoras, dificulta a circulação simultânea com outras pessoas, ou mesmo de grupos.

A porta de acesso ao átrio do edifício é de correr, automática e envidraçada, e apresenta-se com uma boa largura, 4,67 m. Já o átrio, circular, mas amplo, permite acomodar um considerável número de utilizadores. Contudo, o balcão da receção não está preparado para prestar atendimento a pessoas em cadeiras de rodas (*Cf.* fig. 51). Deve ser repensado, de forma a ser criado um posto de atendimento com uma altura máxima de 0,80 m.

Existindo uma sala de formação no Piso 0, o acesso à mesma é feito por escadas, não existindo rampas de acesso. Relembramos mais uma vez, que esta sala estava inicialmente projetada como auditório, teria uma plateia e galerias. No seu funcionamento prático, o público com deficiências motoras teria acesso às galerias, caso dispusessem de lugares próprios. O acesso à sala pode igualmente ser feito pelo piso -1, que tem entrada direta pelo exterior do edifício, que, porém, não está adaptado para pessoa com dificuldades motoras. Já ambos os pareceres do IGAC, mencionados no presente trabalho no ponto 3.2. (*Protocolo*), entre outras situações relativas às condições de segurança do espaço e edifício, abordavam a questão de lugares para “utentes em cadeiras de rodas”, nomeadamente nesta sala.²⁷³

²⁷³ *Cf.* anexos documentais 33 e 34, vol. II

As escadas principais de acesso ao Piso 1 não são as mais indicadas para grupos ou pessoas; a largura de apenas 1,29 m, os degraus estreitos e encurtados pelo formato das próprias, em semicírculo, não se enquadram nas recomendações para uma correta acessibilidade²⁷⁴, tal como em questões de segurança, não tendo corrimão na parte interior das escadas. Fazendo o teste de duas pessoas, lado a lado, a subirem as escadas, a que se situa no lado do fora (o lado do corrimão), tem algumas dificuldades de apoio. O corrimão, apesar de estar em coerência com a estética do edifício, não é funcional e seguro para os utilizadores (Cf. fig.52).

Além do acesso ao dito piso por escadas, o mesmo pode ser feito por elevador que apesar de indicar que comporta um máximo de 8 pessoas ficará praticamente sem capacidade de transportar mais visitantes caso haja uma cadeira de rodas no seu interior. Segundo a arquiteta responsável pelo projeto, o elevador está de acordo com as normas técnicas de arquitetura em equipamentos públicos²⁷⁵.

O acesso ao Piso 2 – onde se situam sala de leitura e o centro de documentação, sala polivalente –, e o Piso 3 – os serviços técnicos e administrativos –, só pode ser feito por elevador.

Por se tratar de um edifício construído de raiz, não se compreende a falta de sanitários públicos em pisos de maior circulação de utilizadores, caso dos Pisos 1 (sala de exposição e 2 (sala de leitura, centro de documentação). Os únicos sanitários públicos ficam no piso 0 (entrada), na zona destinada à cafetaria²⁷⁶, obrigando os utilizadores a descer ao piso térreo. Pior situação enfrentarão os utilizadores portadores de deficiências motoras, que terão de descer ao Piso -2 para terem acesso a uma instalação sanitária²⁷⁷.

Muitos dos obstáculos que os utilizadores poderão sentir são estruturais, e muitos deles poderão não ser corrigíveis. Para atenuar esse efeito, julgamos ser fundamental a elaboração de um diagnóstico completo das necessidades do ponto de vista das acessibilidades, para posteriormente se implementar um plano que responda de forma positiva e inclusiva a todos os utilizadores.

²⁷⁴ Cf. AAVV (2004). *Temas de Museologia. Museus e Acessibilidades*. Lisboa: IPM. p. 37

²⁷⁵ Cf. alínea 2 et. seq. do cap. III. Ministério da Solidariedade e Segurança Social, Decreto-Lei n.º 123/97, de 22 de maio, *Diário da República*, n.º 118/1997, Série I-A. pp. 2540-2544

²⁷⁶ Cf. Piso 0, legenda 29, doc. 40, vol. II

²⁷⁷ Cf. Piso -2, legenda 14, doc. 40, vol. II

CAPÍTULO III - PROPOSTA DE (RE)PROGRAMAÇÃO MUSEOLÓGICA

A investigação sobre Mário Botas e a sua obra artística, no capítulo I, e a análise à Fundação com o seu nome, no capítulo II, serviram de enquadramento e culminam no presente capítulo, com a apresentação de uma proposta de (re)programação museológica para o Museu a Fundação Mário Botas²⁷⁸, na Nazaré.

Designamos de (re)programação porque o equipamento cultural, destinado a acolher as obras legadas pelo seu fundador, nunca teve um programa museológico concreto e definido. Até à presente data, não existe um *programa* com orientações que contemplem o programa científico, museológico e museográfico, tal como uma nova reprogramação espacial do edifício, que foi sofrendo alterações ao longo dos anos. Existem *intenções e desejos* de quem acompanha este projeto há mais de 30 anos e o pretende ver em pleno funcionamento.

Não nos podemos esquecer que o projeto de *casa-museu* tem cerca de 33 anos, que surgiu num período muito delicado, que foram os últimos meses de vida de Mário Botas e que foi idealizado com um fim muito claro, que era o de materializar a vontade pessoal do médico-artista. Muitas das suas alterações foram tidas consoante constrangimentos orçamentais, sem uma reflexão profunda dos intentos do seu instituidor, a de acolher as suas obras, mas num contexto e linguagem museológica que atualmente o projeto impõe.

Pensar em coleção, em museu, em exposição, pensar em público, pensar em comunicação, impõe um trabalho contínuo e estruturado que não tem sido acautelado, por não existir um programa museológico e uma equipa multidisciplinar, que se permita desenvolver todos as ferramentas necessárias para a atividade do que se aspira a ser um *Museu*.

Com o programa científico materializado, afinal, no capítulo I do presente trabalho, iremos seguidamente apresentar uma proposta de reprogramação espacial do edifício e uma proposta de exposição de longa duração (dita permanente) da coleção que compõe o seu acervo.

1. Proposta de reprogramação espacial do edifício

Como pudemos analisar ao longo do capítulo anterior, o que designam atualmente por

²⁷⁸ A designação oficial é de Casa-Museu, porém, como esclarecemos na introdução deste trabalho, entendemos que face à realidade museológica ainda em construção chamaremos o equipamento cultural de Museu e não Casa-Museu.

Museu foi idealizado e criado pelo seu fundador para se tornar numa *Casa-Museu*, originalmente circunscrita à vivenda da família do pintor, na Nazaré. O propósito foi apagado pelo pai de Mário Botas, que, após a morte do pintor, decidiu avançar para um projeto mais ousado, de um novo edifício no local da habitação. Ao revermos o projeto original (ponto 4, cap. II) deparámo-nos com uma construção que, à época, era apelidada de megalómana e com uma área de implementação que excederia os limites do imóvel da família. Além de várias áreas expositivas, o edifício acolheria outras valências culturais, como salas de música, dança e pintura; e um auditório.²⁷⁹ Esse fundo nunca seria perdido, mesmo com alterações ao projeto que sucedeu à construção atual: manteve-se o espaço para auditório, com as respetivas zonas de circulação de atores e compartimentos (balneários e vestíbulos femininos e masculinos, camarins, salas para material de cena/ mobiliário, *régi*, etc.). O auditório mais tarde viria a ser alterado, quer na sua designação, que passou a ser de sala de formação, quer com a ablação do piso correspondente ao balcão, para dar lugar a uma sala de exposição de longa duração de dimensão considerável.

No diagnóstico ao edifício atual (ponto 5, cap. II), após caracterização e análises às áreas, ficámos sem compreender a razão de determinados espaços não terem sido reorganizados, nomeadamente: os compartimentos referentes à função de auditório não terem sido adaptados; a reserva técnica ter sido alocada no piso inferior (piso -2), na zona de palco; os sanitários públicos situarem-se dentro da área definida para cafetaria, assim como os sanitários públicos para pessoas com deficiência não se encontrarem num piso dentro das áreas públicas; a escadaria principal não ter sido revista do ponto de vista da segurança e acessibilidade, entre outras situações que observámos.

Como já mencionámos anteriormente, temos consciência de que algumas situações poderão não ser reajustáveis, por serem assumidamente estruturais, e das quais não temos conhecimentos técnicos para abordar, remetendo essas questões para uma equipa de arquitetura. Contudo, podemos assinalá-las de forma a ficarem registadas para memória futura no nosso processo de observação e, quiçá, tomadas em consideração por quem ler o presente trabalho académico.

A questão financeira da FCMMB, como é público, não é a mais favorável. Os atrasos nos

²⁷⁹ Cf. anexo documental 39

acabamentos do edifício e a ausência de aquisição de material técnico potencia para que haja falta de reordenamento e de requalificação funcional do edifício, pois o mais importante é terminá-lo assim que possível.

Perante as considerações acima descritas, propomos uma reorganização espacial, bem como a incorporação de um Gabinete de Conservação e Restauro, por julgarmos ser essencial, atendendo ao número de peças e tipologia dos materiais que caracterizam o acervo da FCMMB.

PISO 0

A distribuição deste piso far-se-á de acordo com o identificado no doc. 48 (vol. II), e que descreveremos seguidamente.

- Alteração da entrada ao pátio do museu, que passará a ser feita unicamente pela Av. Vieira de Guimarães, com uma rampa de acesso para pessoas portadoras de deficiências, conforme as normas técnicas dispostas no Decreto de Lei n.º 123/97, de 22 de maio.
- No balcão de receção, lado exterior direito, será adaptado para permitir prestar um melhor atendimento a pessoas portadoras de deficiência, seguindo as normas técnicas dispostas no capítulo III, alínea 4, do Decreto de Lei n.º 123/97, de 22 de maio.
- A área de receção será separada da área de bengaleiro, por uma porta de correr a instalar, permitindo uma maior privacidade aos seus utilizadores.
- A área de bengaleiro será equipada com cacifos em madeira. Será garantida uma zona de cacifos adaptados para pessoas com deficiência motora.
- Na sala contígua ao bengaleiro, inicialmente sem função definida, será instalada a loja do Museu. Equipada com mobiliário adequado, terá uma pequena zona de armazenamento de artigos e consumíveis. No átrio do museu serão dispostas, junto às escadas, vitrinas com exposição de artigos de *merchandising*.
- As escadas serão retificadas, com a colocação de um novo corrimão em ambos os lados; será assinalado o começo das escadas e focinho dos degraus, através de um revestimento antiderrapante de cor distinta das escadas²⁸⁰.

²⁸⁰ Cf. alínea 2.2.3 *et. seq.* do cap. I. Ministério da Solidariedade e Segurança Social, Decreto-Lei n.º 123/97, de 22 de maio, *Diário da República*, n.º 118/1997, Série I-A. pp. 2540-2544

PISO 1

A distribuição dos espaços neste piso far-se-á de acordo com o identificado no doc. 49 (vol. II), e que descreveremos seguidamente.

- A sala de exposição permanente seguirá o guião de exposição que mais à frente proporemos, contudo, faremos algumas considerações à circulação de bens e pessoas.
Circulação de bens – feita por elevador, que se encontra frente a uma das entradas para a sala de exposição.
Circulação de pessoas – existem dois acessos à sala de exposição, um frente ao elevador e outro no patamar de acesso às escadas. O acesso de frente ao elevador, será adequado para entrada de pequenos grupos (até 10 pessoas) e pessoas a solo. O acesso pelo patamar, devido a ser um espaço amplo, acomodará melhor a entrada de grupos de maior dimensão (num máximo de 30 pessoas).
- O patamar do piso²⁸¹ servirá para exposições temporárias de pequena dimensão, e de temática diversa, mas sempre de algum modo relacionadas com a missão da instituição e respetivo acervo. Dar-se-á preferência às exposições de escultura, mas poderá acolher exposições de pintura, com as devidas precauções em função da conservação das obras, sobretudo na questão da forte entrada de luz natural, que deverá ser acautelada pela colocação de filtros ultravioletas e cortinas em tela microperfurada em todas as janelas do piso.
Por o corredor de ligação do elevador ao patamar se mostrar estreito, deve ter-se em conta a volumetria e o peso dos bens em exposição, e a sua circulação no espaço. Em casos excecionais, e sempre com a devida salvaguarda de todos os bens, a solução será fazê-los passar por dentro da sala de exposição permanente que, como se verá mais à frente, apresenta uma largura e altura razoáveis para circulação de bens.
- Na galeria de ligação das duas laterais do piso, que acompanha a forma semicircular do edifício, e do lado oposto ao referido patamar de exposição, haverá uma área de repouso com mobiliário adequado para o efeito.²⁸²

²⁸¹ Legenda 8, anexo documental 49, vol. II

²⁸² Legenda “C”, anexo documental 49, vol. II

- Na mesma zona, existe uma concavidade, sem fim definido, mas com uma dimensão suficiente para a colocação de vitrinas para exposição de objetos pessoais do pintor, ou alusivos à vivenda original.²⁸³

PISO 2

A distribuição de áreas neste piso, será alterada somente na função da atual designada sala polivalente, que passará a servir para fins de serviços educativos (doc. 50, vol. II). A sua localização²⁸⁴, dimensão e acesso a um terraço de paredes altas, permitirá produzir ateliers de expressão plástica, entre outros definidos por um programa de educação cultural.

PISO 3

A distribuição deste piso, de acesso reservado, far-se-á de acordo com o identificado no doc. 51 (vol. II), que sofrerá alteração apenas na função de cada espaço, como descreveremos seguidamente.

- O gabinete da administração e sala de reuniões manter-se-ão como inicialmente definidos no projeto.
- O gabinete de secretariado passará a ter a função de gabinete de técnicos.
- A sala de periódicos passará a gabinete de pessoal administrativo.
- A sala de ficheiro e arquivo passará a sala de arquivo e reprografia.

PISO 4

A configuração deste piso manter-se-á conforme o indicado no doc. 47 (vol. II).

PISO -1

Por ter a função de sala de formação manter-se-á conforme o indicado no doc. 43 (vol. II), contudo realça-se a possibilidade da circulação de utilizadores pelo acesso exterior (Av. Vieira de Guimarães), por ocasião de eventos públicos, de forma a não congestionar os acessos principais do edifício.

PISO -2

A distribuição das áreas neste piso far-se-á de acordo com o identificado no doc. 52 (vol. II), e que descreveremos seguidamente.

²⁸³ Legenda “D”, anexo documental 49, vol. II

²⁸⁴ Situa-se no mesmo piso que a biblioteca e sala de leitura.

- O espaço inicialmente destinado à reserva técnica passará à função de arrumos²⁸⁵. Devido à sua dimensão, localização e acesso (ligação do patamar do elevador à entrada da reserva, feita por escadas) o espaço não tem em consideração a volumetria de peças provenientes de outros acervos da FCMMB (*e.g.* mobiliário, têxteis, livros, etc.), bem como peças externas que possam vir a figurar em exposições temporárias.
- Serão reconfiguradas 3 salas, próximas umas das outras, destinadas à função de reservas técnicas de pintura e desenho; mobiliário; têxtil e papel²⁸⁶. Os espaços sem luz natural serão climatizados e terão mobiliário adequado para o acondicionamento dos acervos. Quanto ao equipamento da reserva de pintura, ressaltamos a importância de acondicionar os desenhos sem moldura, em armários de arquivo plano, com opção de gavetas de exibição (com vidro), por permitir a observação e segurança dos bens, em situações de visitas à reserva.

Por ser de acesso restrito, e de forma a garantir uma maior segurança e circulação de bens, os acessos às salas terão de ser alterados, com o emparedamento das entradas anteriores, para abertura de novos vãos, com outro posicionamento no espaço. A porta da reserva de mobiliário terá de ser ampla, com a altura máxima possível.

- A sala situada junto à saída para o exterior (acesso Av. Vieira de Guimarães), passará a Gabinete de Conservação e Restauro²⁸⁷. O objetivo deste gabinete será o de elaborar e implementar planos de conservação preventiva; diagnóstico de conservação e identificação de peças em risco; monitorização e controlo ambiental e biológico dos espaços expositivos; inventariação e catalogação de peças; e outras ações inerentes à atividade de CR.

A dimensão do espaço (ca. 60 m²) e a sua localização perto do exterior, permitirá dotar o gabinete com todo o equipamento laboratorial, de climatização e um sistema de extração de gases e fumos, sendo necessário prover o espaço com água corrente e sistema de esgotos.

²⁸⁵ Legenda 14, anexo documental 52, vol. II

²⁸⁶ Legenda 10,11 e 12, anexo documental 52, vol. II

²⁸⁷ Reconhecemos que a inclusão deste género de serviços técnicos nos museus são, naturalmente, um acréscimo orçamental para a tutela, mas que se afigura fundamental, a médio e longo prazo, para a preservação do acervo. Além da contratação efetiva de um técnico superior, seria importante criar abertura à comunidade académica. Geograficamente, a cerca de 76 km da Nazaré, no Município de Tomar, localiza-se o Instituto Politécnico de Tomar, que apresenta na sua oferta curricular uma Licenciatura e Mestrado em Conservação e Restauro, e com a qual a FCMMB poderia celebrar protocolos, integrando alunos em contexto de estágios curriculares ou profissionais, ou com vista a intervenções mais profundas em peças do acervo, que o Gabinete não tenha a capacidade técnica para efetuar. Para rentabilizar financeiramente o investimento, poderiam ainda ser prestados serviços externos de Conservação e Restauro.

Tal como nas salas de reservas técnicas, os seus acessos serão reposicionados, com uma entrada ampla para passagem de bens ou equipamentos de alguma envergadura, uma passagem interna para a reserva técnica de desenho e pintura, por ser a que detém maior número de peças e requerer atenção redobrada pelas características dos seus materiais.

- A instalação sanitária para pessoa portadoras de deficiências, e por questões estruturais do próprio edifício, será mantida no mesmo piso.
- Em termos de segurança, a circulação de pessoas terá de ser ajustada, por existir uma instalação sanitária pública. Além do sistema de vigilância interna, no corredor de acesso às zonas de reservas e gabinete de CR, como para o acesso ao exterior, as portas de largura ampla, para uma melhor circulação de bens, serão dotadas de um sistema de segurança por código.
- Os balneários e camarins manter-se-ão, para apoio a qualquer atividade relativa à dança ou teatro que se possa vir a realizar na sala de formação (antigo auditório), bem como para uso dos funcionários do museu.

Outras considerações:

- A informação vertical do edifício (sinalética), a ser construída por uma equipa de *design* de comunicação, deverá ter em consideração o seu posicionamento para uma boa visibilidade por parte dos utilizadores, bem como os diferentes públicos e as suas línguas (português, línguas estrangeiras e *braille*). A linguagem gráfica a utilizar deve ser clara e objetiva, e deverá ser replicada em todo o modelo de comunicação a implementar nos 6 pisos.
- O museu deverá possuir um plano de ação rápida em situações de emergência e risco para o edifício, bens culturais e pessoas, sincronizado com as instituições de segurança e proteção civil local. Todo o perímetro do edifício e respetivos pisos, devem ser protegidos por um sistema de segurança (anti-incêndio e fumos, anti-intrusão), quer por meio de vigilância eletrónica, quer por vigilância de proximidade (vigilantes). As reservas técnicas, gabinete de CR e sala de exposição permanente, além do referido sistema, requererão meios mais específicos de segurança, plasmados num plano de contingência.

- Sendo um edifício com forte exposição solar, nas janelas e portas envidraçadas direcionadas para exterior, devem ser instaladas cortinas em tela micro-perfurada, sendo que nos pisos 1, 2 e 3 devem ter ainda filtros UV. Aliada a esta configuração poderá estar associada uma forma de comunicação gráfica. As cortinas podem ter impressões de obras expostas na exposição permanente, sem deixar de cumprir todas indicações acima descritas.

2. Programa Museológico

Onde se deveria celebrar e perpetuar a memória de Mário Botas, com o que seria a Casa-Museu Mário Botas, temos a descaraterização (com o novo edifício) e o vazio (sem testemunhos). Terá de ser construída e “colada” à nova *casa*, uma narrativa, que leve os locais e o público em geral, a (re)descobrir Mário Botas, enquanto filho da terra, médico e, principalmente, “o pintor, o desenhador, o poeta”. Temos igualmente como objetivo permitir que se criem novas memórias, num espaço ainda desabitado.

Neste ponto apresentaremos uma proposta de exposição permanente, para um espaço que fora repensado e alterado, para acolher as obras de Mário Botas, mas que não tem um discurso expositivo projetado.

2.1. Inventário e documentação do acervo como base para a programação

Como observado ao longo dos dois capítulos anteriores, no que concerne ao acervo da FCMMB não sabemos ao certo o número efetivo de obras²⁸⁸, uma vez que a Fundação não possui um sistema de inventário e de documentação organizados e informatizado.

Apresentando o equipamento como Museu, uma das suas funções museológicas – e prioritária, uma vez que dela dependerão todas as outras – será a de inventariação e documentação²⁸⁹ do acervo, que se revê no documento de OE²⁹⁰, não como parte da sua Missão enquanto “museu”, mas como sendo um dos seus objetivos estratégicos.

Para salvaguarda dos bens atuais, e dos que poderão no futuro vir a ser incorporados²⁹¹,

²⁸⁸ Só temos conhecimento das obras em depósito no CCB, e das obras catalogadas no apartamento de Lisboa. Cf. 3.7. Património e acervo museológico.

²⁸⁹ Lei-Quadro dos Museus Portugueses, Lei n.º 47/2004, de 9 de agosto. *Diário da República* n.º 195/2004, Série I-A.

²⁹⁰ Cf. alínea A.7.2., anexo documental 38, vol. II

²⁹¹ À partida, trata-se de uma coleção fechada, posto que se extingue no próprio legado de Mário Botas. Contudo não havendo impedimento estatutário para a eventual incorporação de novas obras, terá de ser admitida esta possibilidade, sendo que esta questão só ficará esclarecida quando a Fundação assim o determinar, quer no Regulamento interno, quer

o sistema de inventariação e documentação a implementar, deverá reger-se pela Lei n.º 107/ 2001, de 8 de setembro, do regime de proteção e valorização patrimonial cultural, que determina a inventariação como sendo “o levantamento sistemático, atualizado e tendencialmente exaustivo dos bens culturais existentes a nível nacional, com vista à respectiva identificação”²⁹², e que os mesmos usufruem de proteção a fim de se prevenir o “seu perecimento ou degradação”, permitindo “apoiar a sua conservação” e promover a sua existência²⁹³. No seguimento deste propósito a Lei n.º 47/2004, de 9 de agosto (LQMP), no seu artigo 12.º e seguintes, vem identificar políticas de incorporação, gestão e informatização de inventários, como a sua documentação obrigatória e transversal a todas as instituições museológicas.

Face ao exposto, a proposta de programação que aqui apresentamos sustenta-se unicamente na relação de obras que conseguimos apurar em contexto da presente dissertação, tão exaustiva quanto nos foi possível apurar, sendo de admitir que, depois de realizado o inventário museológico, pudessem vir a ser feitos ajustes pontuais.

2.2. Seleção de obras e construção do discurso expositivo

Das 1006 obras apuradas do acervo da FCMMB²⁹⁴, com uma linha temporal que se inicia com os primeiros desenhos do pintor, em 1967, até a esboços datados no seu último ano de vida (1983), procurámos selecionar testemunhos que marcassem etapas relevantes na vida e carreira do pintor (doc. 53, vol. II).

A juntar aos testemunhos artísticos, é fundamental cumprir parte do desejo do pintor e adaptar a designação original de *Casa-Museu*, recorrendo para o efeito à sua memória e a bens mais pessoais: as fotografias de família e de viagens, cartazes de exposições, a cadeira e mesa onde costumava trabalhar no apartamento de Lisboa, o candeeiro de mesa, a caixa de aguarela, os frascos de tinta da china e guaches, os pincéis, os blocos de desenhos e todos os demais materiais de trabalho do pintor, que ainda hoje se preservam no seu apartamento em Lisboa. Os bens de que não temos conhecimento se subsistem fisicamente, serão representados por outros semelhantes, através de réplicas.

na política de incorporações que vier a redigir, em cumprimento da Lei-Quadro dos Museus Portugueses.

²⁹² Artigo 19.º, da Lei n.º 107/2001, de 8 de setembro. *Diário da República* n.º 209/2001, Série I-A. pp. 5808-5829

²⁹³ Artigo 61.º, *Ibidem*.

²⁹⁴ Relação de obras do acervo da FCMMB que apurámos no ponto 3, do capítulo I, da presente dissertação.

2.3. Proposta de exposição de longa duração

A exposição permanente que intitulámos de “Mário Botas. Trezentos e setenta e dois meses”²⁹⁵ será estruturada em três núcleos: “O Desenhador” (núcleo 1); “O Pintor” (núcleo 2); e “Estúdio de Mário Botas” (núcleo 3).

O planeamento da exposição, no que respeita à sua composição, organização e características museográficas dos núcleos estão identificadas no doc. 54 (vol. II), e que aqui descreveremos como memória descritiva.

Por haver dois acessos à sala de exposição procurámos que esta dispusesse de duas leituras possíveis. Estabelecemos este critério na construção da narrativa, por uma questão de pouco espaço, ou falta dele para a circulação de grupos no piso (1) onde se situa, situação, previamente acautelada na reprogramação espacial do edifício²⁹⁶.

A entrada principal (de frente ao elevador) é marcada por uma parede da altura do pé direito da sala (3,55 m) e 4 m de largura. Nesta parede constará, no topo, uma fotografia de Mário Botas ampliada e com corte a meio rosto (como se o pintor nos observasse), e na base, o texto introdutório da exposição, tal como elementos informativos: símbolo de audioguias²⁹⁷; ficha técnica; planta acessível da exposição, em revelado, com sinalização a cores²⁹⁸ dos 3 núcleos da exposição.²⁹⁹

Nas costas da parede, a área disponível será dedicada a obras de Mário Botas propriedade de outras instituições museológicas (públicas ou privadas), ou de titulares particulares, e que designaremos de “Obra(s) convidada(s)”. Pretende-se neste espaço dar a conhecer outras obras do pintor, descrevendo a sua história (como foi adquirida, exposições que participou), acompanhada de uma breve descrição. O objetivo é que haja uma rotatividade semestral de obras cedidas temporariamente, com a celebração de contratos entre a Fundação e os seus legítimos proprietários ou detentores das obras, e que as obras a apresentar

²⁹⁵ Trezentos e setenta e dois meses, equivale aos 31 anos de vida do pintor. A escolha deste título deve-se à forma engraçada como respondera à pergunta “Que idade tens?”, numa entrevista aquando da sua primeira exposição individual na Nazaré, em 1971. O pintor à questão respondeu apenas “224 meses”.

²⁹⁶ Cf. Cap. III., Ponto 1., Piso 1: “Circulação de pessoas: (...) O acesso à exposição, de frente ao elevador, será adequada para entrada de pequenos grupos (até 10 pessoas), e por pessoas a solo. O acesso pelo patamar, devido a ser um espaço amplo, acomodará melhor a entrada de grupos de maior dimensão (num máximo de 30 pessoas).”

²⁹⁷ No caso dos audioguias além do português e línguas estrangeiras (EN, FR, ES), é importante criar um (inicialmente em PT) que faça igualmente a descrição do espaço e das obras, desenvolvido para pessoas com deficiências visuais.

²⁹⁸ De acordo com o Sistema de Identificação das Cores para Daltónicos, Color ADD.

²⁹⁹ Apêndice 2 e 3, do anexo documental 54, vol. II.

abranjam o maior espectro temporal e pictórico do pintor. Esta iniciativa permitirá que a Fundação assegure o contacto do público com toda a obra artística de Mário Botas.

A entrada que designaremos de secundária (no patamar das escadas, destinada a grupos), localizada entre núcleos, é assinalada por outra fotografia do rosto do pintor em perfil (quase que a indicar um possível sentido de leitura da narrativa ao visitante), com 199 x 250 cm, imprensa em tecido microperfurado³⁰⁰, permitindo a leitura da imagem nos seus versos.³⁰¹

O núcleo 1, “O Desenhador”, surge de uma afirmação do pintor: “(...) em primeiro lugar desenhador naquilo que a minha mão ou o meu corpo teria no imediato de potencialmente criador diante da brancura do papel ou do tempo”³⁰².

O núcleo, que ocupará uma área considerável da sala de exposição, terá início em 1967 e término em 1983. Tem como objetivo, o de delinear o perfil de desenhador de Mário Botas, através dos seus primeiros desenhos com a prática de desenho ao ar livre, de desenhos sobre as artes (nas variantes das artes do espetáculo e da literatura); das ilustrações para publicações que desenhou e ofereceu a amigos; ou através das ilustrações de textos dos seus autores de eleição, como a série de maior fôlego de toda a sua obra, os desenhos de “Le Spleen de Moi-Même”, do poeta francês Charles Baudelaire.

O núcleo será formado por cinco subnúcleos: “Os primeiros traços” (subnúcleo 1.1); “Experimentações e estudos” (subnúcleo 1.2); “Temas das Artes e da Filosofia” (subnúcleo 1.3); “Spleen” (subnúcleo 1.4); e por último “Ilustrações para publicações” (subnúcleo 1.5).

O subnúcleo 1.1 e 1.2 partilham a mesma proveniência, isto é, todos os desenhos selecionados pertencem ao conjunto de obras guardadas no antigo apartamento do pintor, em Lisboa. A mostra de obras, que nunca foram exibidas, cumpre os objetivos destes dois subnúcleos, o de apresentar desenhos iniciais de Mário Botas e parte do processo criativo do pintor.

No subnúcleo 1.1, “Os primeiros traços”, os desenhos são do final da década de 1960 e início dos Anos 70, teria o pintor 15/16 anos. Espelham elementos que Botas observava no seu quotidiano, quando ainda vivia na Nazaré: os barcos, os pescadores, as nazarenas,

³⁰⁰ A opção por este material deve-se a dois fatores: o primeiro, permitirá ao visitante fazer um ligeiro deslumbre do que será a encenação do estúdio do pintor; o segundo e o principal, que servirá para atenuar a forte entrada de luz natural que insere no espaço, particularmente durante a tarde.

³⁰¹ Apêndice 4, do anexo documental 54, vol. II.

³⁰² FARIA, Almeida (1983, junho). Mário Botas - Desenhar, Designar. *Destaque* n.º 4 In BOTAS, Mário (2012). *Aventuras de um Crâneo e outros textos*. Lisboa: Averno.

particularidades da vila e dos seus costumes, numa prática de desenho, dos chamados “pintores de ar livre”, à qual a vila está muito familiarizada.

O subnúcleo 1.2, “Experimentações e estudos”, e numa leitura contínua ao subnúcleo anterior, revela experiências de técnicas artísticas, exercícios de traço, formas e composições, ou em alguns casos, de estudos preparatórios para obras, que Mário Botas realizou até 1983. Foram selecionados uma série de 19 desenhos soltos, e 9 blocos de desenhos, que percorrem toda a linha temporal da carreira artística do pintor, e marcam, assim, o seu papel de desenhador.

A leitura dos blocos de desenhos, pelo público, será feita através de monitores táteis embutidos nas vitrines horizontais, onde estes serão expostos.³⁰³ A digitalização dos blocos permitirá que o público os explore, como se os consultasse fisicamente. Cada folha de desenho deverá conter informação relativa às suas características técnicas.

Quase sempre de natureza cultural, as obras do pintor refletem a sua sensibilidade para as artes cénicas, a música e literatura. O subnúcleo 1.3, “Temas das Artes e da Filosofia”, representa as suas preferências pessoais quanto a escritores de eleição, compositores, óperas e peças de teatro. As obras que o compõem testemunham particularidades de Mário Botas, que desde muito cedo começou a apreciar as obras mais clássicas da literatura e das artes, encenando-as de acordo com a sua imagética.

A sequência de 50 desenhos de “Le Spleen de moi-même” forma o subnúcleo 1.4. Partindo de um estudo profundo, baseado nas obras literárias de um dos seus escritores de eleição, o poeta francês Charles Baudelaire, e executados entre o verão de 1978 e 1979, os 50 desenhos individualizados devem ser expostos como um conjunto.³⁰⁴ O pintor que se transpôs, pontualmente, para determinadas ilustrações, identificando-se pelos seus óculos redondos, corte de cabelo e barba, marca a dualidade dos mundos seus, o do *eu* e o *outro*, e o *eu* e o *não eu*. O conjunto de desenhos ocupará uma extensa área de parede, criando um grande impacto visual, vincando a sua relevância na obra deixada pelo pintor.

Por fim, o subnúcleo 1.5, “Ilustrações para publicações”, manifesta a proximidade e o prazer de Mário Botas pela literatura, vivendo-a e recriando-a plasticamente, através das

³⁰³ Apêndice 6, do anexo documental 54, vol. II

³⁰⁴ Apêndice 7, do anexo documental 54, vol. II

palavras de outros, que a amizade com os autores lhe proporcionou.

Por o número de testemunhos não ser tão expressivo³⁰⁵, complementámo-lo com exemplares de algumas das publicações onde aquelas ilustrações figuraram.

Mário Botas afirmara que a sua pintura era de carácter íntimo, quase confessional, própria para ser vista em espaços pequenos. A pequena dimensão das pinturas, as técnicas, o universo pictórico e as temáticas que formam o núcleo 2, “O Pintor”, testemunham essa natureza, observável ao longo de três subnúcleos. Conheceremos “Mário Botas e o Surrealismo” (subnúcleo 2.1), o “Arqueólogo de rostos” (subnúcleo 2.2) e o “Pintor de mitos e histórias” (subnúcleo 2.3).

No subnúcleo 2.1, são introduzidos na narrativa desenhos nunca expostos, datados dos primeiros anos da sua atividade surrealista (1972/73). Dividido entre pintura, desenhos e colagens, as 28 obras que formam este subnúcleo fluem entre personagens animais, figuras semi-humanas, cenas teatrais, cenas eróticas e temáticas religiosas, estas representadas com dois desenhos da série de oito do ciclo de obras “Les Extases de la Vierge”.

Retratou amigos e desconhecidos, e até a si próprio de forma insistente, nos últimos anos de vida. António Osório chamar-lhe-ia “arqueólogo de seu rosto”, feliz reunião de palavras que nos apropriamos para designar o subnúcleo 2.2. como “O arqueólogo de rostos”. A ação de retratar uma personagem a autorretratar-se é uma constante em quase toda a sua obra, podendo ser verificada em outros núcleos. Em determinadas obras será possível identificar imediatamente o retratado, noutras nem por isso, conferindo-lhes um tom onírico. Mário de Sá-Carneiro, Kafta, Fernando Pessoa, Camões e Fernando Nobre, foram algumas das personagens que Mário Botas retratou, e oportunamente se “fundiu” com elas.

Muito pela literatura do fantástico que praticava, Mário Botas realizou uma série de pinturas (final dos Anos 70 e início dos Anos 80), numa referência a histórias e mitologia. O subnúcleo 2.3, “O pintor de histórias e mitos”, far-se-á representar com pinturas alusivas à História de Portugal (“A morte de Dona Inez de Castro”), e em particular os seus reis (D. Sancho II, D. Afonso II, D. Fernando, entre outros). Temas do Antigo Testamento também serão representados, como o “Sacrifício de Isaac”, encomendado por Sam Levy ao pintor. Outros temas da História e de histórias da sua predileção, são por ele revisitados

³⁰⁵ O subnúcleo é composto por 11 obras, do n.º 118 ao 128, do anexo documental 54, vol. II.

e ironicamente retratados.

O núcleo 3 da exposição, que designamos de “O Estúdio”, será o eixo central de toda a exposição. Numa estrutura concebida para o efeito será encenado o que poderia ter sido o seu local de trabalho, quer na antiga vivenda da família na Nazaré, ou no seu apartamento em Lisboa. Cumpre igualmente, o propósito inicial de Mário Botas, o de ter uma Casa-Museu, que será parcialmente recriada nesta narrativa, com recursos a objetos pessoais do pintor, mobiliário e materiais de trabalho, como a algumas pinturas e desenhos, distribuídos por 3 subnúcleos.

O subnúcleo 3.1., “Na intimidade de Mário Botas”, terá o maior peso na cenografia do espaço, por mostrar um lado dos artistas a que o espectador raramente tem acesso, o espaço do quase sagrado e inviolável de estarem em estúdio a criar as suas obras, e onde só os mais íntimos têm permissão para entrar. Este “solo sagrado” será destacado no centro do estúdio, com o próprio mobiliário de Mário Botas (mesa, cadeira, candeeiro), e materiais de pintura (aguarelas, bloco de desenho CAT. B 14.1, godés, tubos de guache, etc.). O projeto de luminotecnica ajudará este bloco central a tornar-se mais místico.

Cartazes de exposições que Mário Botas realizou, livros que ilustrou, e que serão expostos em estantes contendo livros de temas e autores de eleição do pintor, tal como o cabide de pé, com o casaco do pintor, completarão o lado de *casa*, no sentido privado.

Fotografias de família, de viagens, de exposições, e do próprio artista, servirão para mostrar o seu lado mais familiar e pessoal.

Num monitor, disposto frente à encenação da mesa de trabalho, será projetado um documentário³⁰⁶ sobre o pintor.

O “Eu” (subnúcleo 3.2) mostrará Mário Botas pelos seus autorretratos. As obras que o sustentam, e que poderiam facilmente figurar através de outros subnúcleos, pela fronteira tênue do *eu* e do *outro*, têm como objetivo identificar o pintor, pelos seus traços, como se de fotografia se tratasse. Ainda que as obras espelhem o pintor em cenários cobertos de simbolismos, e em metamorfoses, compô-las-emos de forma a assemelharem-se a um mero conjunto de fotos em sua casa, que “recordem” apenas momentos e locais “vividos”

³⁰⁶ O documentário a passar será “Eu, Mário Botas”, de 49 minutos, emitido pela RTP, a 15 de outubro de 1989. Para reprodução do documentário para fins não comerciais, deverá ser solicitado aos serviços de arquivo da RTP, autorização prévia por escrito.

por ele. Este pequeno núcleo estará em diálogo com as fotografias de família, do subnúcleo anterior de forma a complementarem-se.

Por último, o subnúcleo “Obras em estúdio”, será formado por obras do Surrealismo, que despertam mais curiosidade pelos materiais utilizados, por *cadrave-exquis* que Mário Botas realizou com Cruzeiro Seixas e de obras dos seus dois últimos anos de vida (1982/83). O conjunto de pinturas terá como objetivo reforçar o diálogo do estúdio, com as obras dos restantes núcleos da exposição.

Outras considerações museográficas:

- Através de projeções no chão, indicar-se-ão os nomes de ruas ou cidades simbólicas na vida do pintor em locais precisos: entrada principal (frente ao painel) - Rua de Sub Vila; subnúcleo 2.1 (no início do corredor) - Rua da Escola Politécnica; subnúcleo 1.4 (perto da zona de texto) - Londres; subnúcleo 1.3 - Nova Iorque; entrada secundária - Rua Luciano Freire; núcleo 3 - Rua dos Barrancos. (*apêndice 1*, doc. 54, vol. II)
- Os textos de parede (de introdução, de núcleo e de subnúcleo) deverão ser num material resistente e de longa durabilidade, pelo que apontamos para a impressão em serigrafia. Com uma enorme paleta de cores é possível imprimir em diversos tamanhos e suportes. O único fator contra é o seu custo inicial, e a demorada preparação, que é justificável por se tratar de uma exposição permanente e com textos de parede pontuais.
- As tabelas das obras deverão ser num formato retangular (25 x 12 cm), conter a sua informação técnica e uma breve descrição. Além da língua nativa (Português), a informação deve ser disponibilizada, pelo menos para uma língua estrangeira, dando-se prioridade ao inglês. Na tabela, deverá ainda existir espaço para a sinalização de obra audioguiada, sempre que se justifique.

Como material de suporte indicamos o PVC, por ser resistente e durável. A sua cor de fundo deve assemelhar-se à cor da parede onde constará, com letras abertas a preto ou a branco, mas sempre de forma a promover uma boa leitura. Deverá ficar disposta, na lateral direita da obra, sempre que se encontre na vertical. No caso de obras em vitrines horizontais, a tabela deverá acompanhar a leitura da mesma e ser posicionada na parte inferior da obra.

CONCLUSÃO

O projeto *post mortem* do médico-pintor surrealista Mário Botas passava por criar uma Fundação e transformar a sua vivenda na Nazaré numa Casa-Museu, de forma a imortalizar no tempo e no espaço a obra artística que legará em testamento à sua própria Fundação. Além da fruição pública, serviria, quiçá, para que os seus pais tivessem o conforto de manter viva a memória do filho que partiria cedo (setembro de 1983).

Apesar da persistência do seu pai em ver a construção de um novo edifício, para ele mais digno de acolher as obras do filho, o projeto só se concretizaria em meados da década de 1990. Foi a época áurea para os municípios, que então apoiavam diversificados projetos recorrendo a fundos estruturais comunitários, através do QCA, com o propósito de capacitar os seus concelhos de infraestruturas e promover o desenvolvimento de diversos investimentos³⁰⁷, impensáveis de erguer em determinadas localidades. A construção do edifício da FCMMB foi em parte financiada pelo Município da Nazaré, através de fundos como o FEDER e o PIDDAC, como ainda por uma comparticipação camarária inscrita no “Plano de Actividades e Orçamento Município da Nazaré”, de 1995. Porém, para se chegar a este consenso, o projeto inicial de Casa-Museu³⁰⁸ sofreria alterações significativas na sua área de implementação, tal como a Fundação alteraria os seus estatutos para uma gestão paritária com o município, como pudemos analisar no capítulo 2³⁰⁹.

A história da FCMMB interceta-se numa vontade pessoal e objetivo político, e na pretensão de um pai em cumprir os dispostos finais do filho. Contudo, este é um processo que se arrasta há 33 anos, e ainda sem término anunciado. Com o edifício do que se pretende venha a ser o futuro Museu Mário Botas praticamente concluído, a FCMMB não dispõe atualmente de verbas para o equipar, para garantir a sua manutenção, para contratar recursos humanos; e, principalmente, não há um programa museológico para aquele equipamento cultural. Sem uma programação museológica estruturada, é impensável cumprir os requisitos, as funções e os fins a que a Fundação se propõe.

A proposta de (re)programação museológica que apresentamos no capítulo III, da presente dissertação, poderá ser entendida como uma eventual resposta à ausência de uma

³⁰⁷ Os principais eixos e compromisso comunitários prendiam-se à criação de infraestruturas com impacto económico e de investimento; apoio à promoção e desenvolvimento em áreas agrícola e industrial; e desenvolvimento de recursos humanos.

³⁰⁸ Anteprojeto da Casa-Museu Mário Botas, assinado pelos arquitetos Raul Veríssimo e Clara Vieira, doc. 39, vol. II

³⁰⁹ Pontos: 3.2 Protocolo; 3.3. Estatutos; e 4. Antecedentes da atual FCMMB

efetiva programação museológica para a FCMMB.

O que não tem sido discutido, e é persistentemente adiado pela FCMMB, é aqui exposto após uma longa investigação e reflexão realizada sobre todo o processo de materialização da Fundação, e da coleção legada por Mário Botas, que é o eixo central de todo este estudo. Coleção esta, que, após a análise aturada que realizámos no capítulo I, nos deixou algumas reservas, quanto ao número efetivo de obras (o inventário final e científico continua em aberto, como ficou dito) localização e futuro, pois não sabemos o que lhes acontecerá se o *museu* não entrar em breve em funcionamento. Relembramos que não existe um inventário informatizado e coeso, o que poderá levar a uma perda de informação, desviando ainda uma importante componente documental/ bibliográfica de todas as obras, tal como não está devidamente salvaguardado pela FCMMB qual a instituição idónea que ficará com a guarda das obras, numa hipotética extinção da Fundação³¹⁰, que aconteceria no limite de sucessivos acontecimentos.

Considerando todas as alterações a que o projeto foi sujeito ao longos de anos, até à sua execução final, sem nunca ter sido analisado do ponto de vista museológico (ou mesmo pensado para dar cumprimento às mais basilares funções museológicas), acreditamos que quer a proposta de reprogramação espacial do edifício, quer a de exposição de longa duração aqui apresentadas, correspondem aos pressupostos atuais que se impõem à FCMMB. Pensámos todo o projeto de forma a ser exequível, e sem nunca esquecer o anseio do pintor, o de ter uma Casa-Museu, que encenamos na exposição de longa duração, como sendo o seu espaço de trabalho, e para onde confluem todos os núcleos que a compõem.

Atendendo ao potencial da coleção de Mário Botas, reconhecemos que esta terá de ser estudada e explorada profundamente em futuros trabalhos de investigação. Todavia, e porque assim é, não podemos deixar de ressaltar a importância desta nossa proposta como base de trabalho para a requalificação e o relançamento da atividade da Fundação Casa-Museu Mário Botas, enquanto fiel depositário da mensagem e da obra pictórica do pintor.

³¹⁰ No ponto 3.7, do capítulo II, mencionámos as falhas existentes em ambos os processos de inventário/ catalogação, como a necessidade de inventariação de todo o património móvel e artístico do pintor, além de que a salvaguarda dos bens permitiria aprofundar o estudo da coleção; e no ponto 3.3, do mesmo capítulo, procedemos a um exercício de reflexão sobre qual a instituição museológica nacional que poderia acolher o acervo da FCMMB, em caso da sua extinção.

FONTES, BIBLIOGRAFIA E RECURSOS NA INTERNET

FONTES

Legislação

- Ministério da Justiça, Decreto-Lei n.º 47344. *Diário do Governo* n.º 274/1966 – Série I, de 25 de novembro. pp. 1899 – 1902
- Presidência do Conselho de Ministros, Decreto-Lei n.º 460/77, de 7 de novembro. *Diário da República* n.º 257/1977 – Série I. pp. 2655-2657
- Registo Comercial da Fundação Casa-Museu Mário Botas, *Diário da República* n.º 254/1984 – Série III, de 2 de novembro. p. 11764
- Assembleia da República, *Diário da República* n.º 153/1985 – Série I, de 6 de julho
- Presidência do Conselho de Ministros, Declaração de utilidade pública da Fundação Casa-Museu Mário Botas, *Diário da República* n.º 145/1985, Série II, de 27 de junho. p. 5906
- Alteração aos Estatutos da Fundação Casa-Museu Mário Botas, *Diário da República* n.º 261/1992, Série III, de 11 de novembro. pp. 20633-20635
- Ministério da Solidariedade e Segurança Social, Decreto-Lei n.º 123/97, de 22 de maio, *Diário da República*, n.º 118/1997, Série I-A. pp. 2540-2544
- Nomeação do Concelho de Administração, *Diário da República* n.º 236/1997, Série III, de 11 de outubro. p. 20297
- Assembleia da República, Lei n.º 107/2001, de 8 de Setembro. *Diário da República* n.º 209/2001, Série I-A. pp. 5808-5829
- Pacto Social/Alteração Total, *Diário da República* n.º 194/2002, 1.º Suplemento – Série III, de 23 de agosto. pp. 6-7
- Registo Comercial/ Cessação de Funções, *Diário da República* n.º 206/2002, 1.º Suplemento, Série III, de 6 de setembro. p. 19082 (112)
- Lei-Quadro dos Museus Portugueses, Lei n.º 47/2004, de 9 de agosto. *Diário da República* n.º 195/2004, Série I-A. pp. 5379-5394
- Alteração aos Estatutos da Sociedade Portuguesa de Escritores e Artistas Médicos, anúncio (extrato) n.º 3335/ 2008, de 12 de maio, *Diário da República* n.º 91/2008, Série II. p. 21276
- Presidência de Concelho de Ministros, Portaria n.º 69/2008, de 23 de janeiro. *Diário da República* n.º 16/2008, Série I. pp. 637-638
- Presidência do Conselho de Ministros, Decreto-Lei n.º 213/2009, *Diário da República* n.º 172/2009, Série I, de 2009-09-04. pp. 5927-5935
- Assembleia da República, Lei n.º 1/2012, de 3 de janeiro. *Diário da República* n.º 2/2012, Série I. pp. 21-23
- Lei-Quadro das Fundações, Lei n.º 24/2012, de 9 de julho. *Diário da República* n.º 131/2012, Série I. pp. 3550-3564
- Resolução do Conselho de Ministros n.º 79-A/2012, de 25 de setembro. *Diário da República* n.º 186/2012, 1.º Suplemento, Série I. pp. 5430 (2) -5430(8)

Resolução do Conselho de Ministros n.º 13-A/2013, de 8 de março. *Diário da República* n.º 48/2013, 1.º Suplemento, Série I. pp. 1290 (2) -1290(7)

Presidência do Conselho de Ministros, Decreto-Lei n.º 51/2013, *Diário da República* n.º 75/2013, Série I de 2013-04-17. p. 2211

Despacho n.º 9535/2013 de 22 de julho. *Diário da República* n.º 139/201, Série II. p. 22960

Lei-Quadro das Fundações, Lei n.º 150/2015, de 10 de setembro. *Diário da República* n.º 177/2015, Série I. pp. 7533-7551

Fontes orais (Conversas informais, sem autorização para gravação ou publicação.)

Benigno José Mira de Almeida Faria (Presidente da FCMMB), 2017-02-16

Carlos Vieira Reis (ex-Presidente da SOPEAM), 2017-07-31

Isabel Maria Seabra Galamba de Castro (Vogal do CA da FCMMB), 2017-03-17

Margarida Benito (Arquiteta), 2017-03-17

João Pombinha (ex-colaborador FCMMB), 2017-03-17

BIBLIOGRAFIA

Monografias

BOTAS, Mário (2012). *Aventuras de um Crâneo e outros textos*. Lisboa: Averno.

BRANDÃO, Raul et BOTAS, Mário (1987). *O Senhor Custódio*. Lisboa: Quetzal Editores

COUCEIRO, Gonçalo (2004). *Artes e Arte e Revolução - 1974-1979*. Lisboa: Livros Horizonte.

FARIA, Almeida et BOTAS, Mário (1982). *Os Passeios do Sonhador Solitário*. Lisboa: Contexto Editora

FARIA, Almeida (1988). *Mário Botas - Sleen*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

FARIA, Almeida (2002). *Mário Botas. O Pintor e o Mito*. Lisboa: Edições João Sá da Costa.

FRANÇA, José-Augusto (2007). *História da Arte em Portugal, O Modernismo*. Lisboa: Editorial Presença

GONÇALVES, Rui Mário (1991). *Pintura e Escultura em Portugal – 1940/1980* (Vol. 44 - 3.ª ed.). Lisboa: Biblioteca Breve

KUNT, Günter (1983). *90 Poemas de Günter Kunert*. Lisboa: Apáginastantas

MARTUSCELLI, Tania (2013). *Mário Henrique Leiria Inédito*. Lisboa: Edições Colibri.

MENDES, Victor (2009). *Como Criar uma Fundação. Guia Prático das Fundações* (2.ª Ed.). Porto: Legis Editora

NOGUEIRA, Isabel (2015). *Artes plásticas e crítica de arte em Portugal nos anos 70 e 80: Vanguarda e Pós-Modernismo* (2.ª ed.). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra

PIEIDADE, Ana Nascimento (1990). *Mário de Sá-Carneiro: Ele Próprio o Outro*. Lisboa: Direção Geral da Ação Cultural

VIEIRA, António (1984). *A Fenomenologia da Criação Artística em Mário Botas*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda

Estudos

- AAVV (2000). *Normas gerais de inventário. Artes Plásticas e Artes Decorativas*. Lisboa: IPM
- AAVV (2004). *Temas de Museologia. Museus e Acessibilidades*. Lisboa: IPM
- MARTINS, Ana (1997). *Casas-Museu em Portugal Modelos de Organização e Conceito*. (Dissertação de Mestrado em Museologia e Património) Universidade Nova de Lisboa (texto policopiado)
- MELO, Ana Vasconcelos e, & CAMPOS, Alexandra Curvelo (1993). *Mário Botas ou o “Sonhador Solitário”* (Trabalho académico da unidade curricular de História da Arte Contemporânea). Universidade Nova de Lisboa (texto policopiado)

Artigos em publicações periódicas

- FERNANDO, Rui Sousa (1971, janeiro 7). Entrecontro ou conversa com Mário Botas. *República* (1983, outubro 1). Pintor Mário Botas faleceu em Lisboa. *Jornal de Notícias*
- VIEIRA, António (1984, março 17). Palavras Breves, *Semanário*
- OSÓRIO António (1984, março 17). Evocação, *Semanário*, p. 38
- SOUSA, Rui Ferreira (s.d). Fundação Mário Botas: um sonho na gaveta. *Inquérito*, s.l s.n. pp. 22-23
- AZEVEDO, Manuela (1986, dezembro 15). Visão e generosidade na herança de Mário Botas. *Diário de Notícias* (1986, setembro 26). Símbolos de outros símbolos, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 377, p. 32
- FIALHO, António (1991, agosto). Fundação Mário Botas perdeu 160.00 contos. *Notícias da Nazaré*, p. 3
- ESPERENÇA, S., FIALHO, A., ROCHA, J., & VIEIRA, A. (1991, abril). Mário Botas. *Notícias da Nazaré*
- (1991, maio 17). Mário Botas. Auto-retratos em exposição na Nazaré, *Tribuna do Oeste*, 21, p. 9
- (1992, fevereiro). Aos Amigos da Nazaré. *Notícias da Nazaré*, p. 5
- (1992, fevereiro). Fundação Casa-Museu Mário Botas. Carta Aberta a Manuela Santos. *Notícias da Nazaré*, p. 5
- CASTRO, Isabel de (1994, dezembro). Fundação Mário Botas. O Terceiro “Mário Botas”. *Notícias da Nazaré*, p. 11
- LEDESMA, Artur (1996, janeiro 3). Centro Cultural Mário Botas. Aprovado anteprojecto com oposição do PS. *Região de Cister*, p. 4
- (1997, fevereiro). O sonho comanda a vida. *Notícias da Nazaré*, p. 13
- (1997, maio 21). Fundação Mário Botas. Eleito Concelho de Administração. *Região de Cister*, p. 5
- (1998, janeiro). Finalmente Mário Botas. *Notícias da Nazaré*, p. 6
- QUICO, Célia (1998, fevereiro 11). Fundação Mário Botas relança actividade. *Região de Cister*, p. 11
- LEDESMA, Artur (1998, maio 28). Relembrar o Pintor. Auto-retratos de Mário Botas na Nazaré. *Diário de Leiria*, p. 6
- LEDESMA, Artur (1998, maio 13). Nazaré pode perder Centro Cultural Mário Botas. *Diário de Leiria*, p. 6

- CODINHA, José Carlos (1998, junho). História da Fundação Casa-Museu Mário Botas. *Notícias da Nazaré*, p. 4
- LEDESE, Artur (1998, junho 5). Câmara assume Casa-Museu Mário Botas. *Região de Leiria*, p. 5
- (1998, julho). A Fundação não tem dificuldades económicas, apenas não possui o dinheiro para a sede. *Notícias da Nazaré*, p. 4
- (1998-1999). Boletim da Fundação Casa-Museu Mário Botas, 1.
- FÉRIA, Lourdes (2003, março 3). Ferreira da Silva. Percepção de Artista. *Tempo Livre*, pp. 30-33
- SEQUEIRA, Manuel António (2003, junho 6). Quem arrecadou os “Guilhins de Cristal. *Gazeta da Nazaré*, p. 3
- (2004, dezembro 17). Centro cultural Mário Botas. Inauguração prevista para o próximo ano. *Gazeta da Nazaré*, p. 12
- LEDESMA, Artur (2004, setembro 29). Centro Mário Botas abre em 2005. *Diário de Notícias*, p. 24
- LEDESMA, Artur (2005, agosto 5). Centro Cultural da Nazaré pronto no próximo ano. *Região de Leiria*, 3568, p. 16
- FCMMB (2008). Construção da Casa Museu Mário Botas. Etapas de um projecto. *Boletim da Fundação Casa-Museu Mário Botas*, 3
- GASTÃO, Ana Marques (2008, maio 3). “Vivemos em tempo de ocultação da poesia”. *Diário de Notícias*, pp. 12-13
- CASTRO, Isabel de (2008, setembro 25). Mário Botas, 30 anos de vida artística. *Região de Cister*, p.10
- PAIS, Luci (2008, outubro 2). Recordar Mário Botas. *Região de Cister*, p. 12
- PAIS, Luci (2008, outubro 9). Crianças vão conhecer a vida e obra do pintor. Mário Botas nas escolas. *Região de Cister*, p. 13
- LAGOA, Paula (2009, janeiro 22). Fundação Mário Botas divulga obra do pintor, *Região de Cister*, p. 9
- PAIS, Luci (2009, março 26). Mário Botas: o pintor de impulsos. *Região de Cister*, 814, p.3
- PAIS, L. & PAULO, J. (2009, abril 16). A Nazaré não tem uma política cultural definida. *Região de Cister*, 817, pp. 4-5
- FERREIRA, José Maria Carvalho (2013). Em Memória de Mário Botas. *A IDEIA - Revista de cultura libertaria* n.º 71/72, pp. 110-111
- FREIRE, João (2013). Duas notas sobre Mário Botas e Pedro de Sousa. *A IDEIA - Revista de cultura libertaria* n.º 71/72, pp. 101-102
- VASCONCELOS, José Manuel de (2013). Mário Botas e o Surrealismo. *A IDEIA - Revista de cultura libertaria* n.º 71/72, 103-109

Catálogos de leilões

- CABRAL MONCADA LEILÕES (2015). *Leilão de Arte Moderna e Contemporânea*, 165. Lisboa: CML
- CABRAL MONCADA LEILÕES (2015). *Leilão de Arte Moderna e Contemporânea*, 167. Lisboa: CML
- CABRAL MONCADA LEILÕES (2016). *Leilão de Arte Moderna e Contemporânea*, 178. Lisboa: CML
- CABRAL MONCADA LEILÕES (2016). *Leilão de Arte Moderna e Contemporânea*, 175. Lisboa: CML

- CABRAL MONCADA LEILÕES (2017). *Leilão de Arte Moderna e Contemporânea*, 187. Lisboa: CML
- PALÁCIO DO CORREIO VELHO (2014). *Leilão de Antiguidades, Arte Moderna e Contemporânea*, 326. Lisboa: PCV
- PALÁCIO DO CORREIO VELHO (2016). *Leilão de Arte Moderna e Contemporânea*, 345. Lisboa: PCV.
- PALÁCIO DO CORREIO VELHO (2017). *Leilão Especial de Arte Moderna e Contemporânea*, 350. Lisboa: PCV.
- VERITAS ART AUCTIONEERS (2011). *Leilão III - Arte Moderna e Contemporânea*. Lisboa: VAA

Catálogos de exposições

- CENTRO CULTURAL DE BELÉM (1999). *Retrospectiva Mário Botas – Visões Inquietantes*. (Catálogo da exposição). Lisboa: Quetzal Editores
- CENTRO CULTURAL DE BELÉM (2011). *O Jogo e o Caos. Exposição de Mário Botas* (Catálogo da exposição). Lisboa: CCB
- COOPERATIVA ÁRVORES & CENTRO ESTUDOS PESSOANOS (Org.). (1984). *Primeira Exposição Póstuma da Obra de Mário Botas* (Catálogo da exposição). Porto: CA
- PERVE GALERIA (2011). *Eu-Próprio os Outros. Homenagem a três Mários falecidos - por Alfredo Luz, Cruzeiro Seixas, Jorge Pé-Curto sobre desenhos originais de Mário Botas*. (Catálogo da exposição). Lisboa: PG
- PERVE GALERIA (2013). *13.º Aniversário da Perve Galeria – Para que pode servir uma galeria de arte (no século XXI)?*. (Catálogo da exposição). Lisboa: PG
- SÃO MAMEDE GALERIA (2012). *Cruzeiro Seixas. Farol Inextinguível do Surrealismo* (Catálogo da exposição). Lisboa: SMG

RECURSOS NA INTERNET

Dissertações/ Teses

- ARAÚJO, Sara Bock Vieira de (2009). *Uma Galeria Dialogante. A Pintura Na Poesia De António Osório*. (Dissertação de Mestrado em Literatura e Cultura Comparadas). Disponível em Repositório Aberto da Universidade do Porto (<http://hdl.handle.net/10216/16212>)
- LEONARDO, Maria Catarina dos Santos (2013). *Objeto surrealista como estrutura de pensamento e expressão na estética surrealista o caso particular de Cruzeiro Seixas*. (Dissertação de Mestrado em História da Arte Portuguesa). Disponível no Repositório Aberto da Universidade do Porto (<http://hdl.handle.net/10216/76019>)
- NOGUEIRA, ISABEL (2009). *Artes Plásticas e pensamento crítico em Portugal nos anos setenta e oitenta: problemáticas da operacionalidade dos conceitos de vanguarda e de pós-modernismo*. (Tese de Doutoramento em Belas-Artes). Disponível em Repositório da Universidade de Lisboa (<http://hdl.handle.net/10451/658>)
- PELAYO, Maria Raquel (1999). *Artes Plásticas e Vanguarda. Portugal, 1968-Abril 1974* (Vol. I). (Dissertação de Mestrado em História da Arte). Disponível no Repositório Aberto da Universidade do Porto (<http://hdl.handle.net/10216/27308>)
- PINHO, Elsa Garrett (2013). *A evolução das coleções públicas em contexto democrático. Políticas de*

incorporação e vetores de crescimento nos Museus de Arte da Administração Central do Estado (1974-2010) (Vol. I, II). (Tese de Doutoramento em Museologia). Disponível no Repositório Aberto da Universidade de Lisboa (<https://repositorio.ul.pt/handle/10451/11028>)

PONTE, António Manuel Torres da (2007). *Casas-Museu em Portugal Teorias e Práticas* (Dissertação de Mestrado em Museologia). Disponível em <https://antoniofonte.wordpress.com/>

RODRIGUES, Dalila d'Alte (2007). *A Obra de Eurico Gonçalves na perspectiva do Surrealismo Português e Internacional* (Vol. I, II, II.) (Tese de Doutoramento em Ciências da Arte). Disponível em Repositório da Universidade de Lisboa (<http://hdl.handle.net/10451/665>)

RODRIGUES, Suzana Cristina Sousa (2013). *Novo Regime Jurídico das Fundações*. (Dissertação de Mestrado em Direito). Disponível em Repositório da Universidade Autónoma de Lisboa (<http://hdl.handle.net/11144/327>)

Estudos

DESVALLÉES, André & FRANÇOIS Mairesse. (Eds.). (2013). *Conceitos-chave de Museologia*. Tradução de Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury. ICOM: Armand Colin. Disponível em: <http://icom-portugal.org/multimedia/Conceitos-Chave de Museologia.pdf>

CÂMARA MUNICIPAL DA NAZARÉ (2017). *Operação de Reabilitação Urbana, Praia da Nazaré* (Proposta de ORU). Nazaré: CMN. Disponível em <http://www.cm-nazare.pt/sites/default/files/documentos/edital-orus.pdf>

CARVALHO, Ana (in press). *Contextos e Desafios da Nova Recomendação da UNESCO para Museus e Coleções*. BOLETIM ICOM Série III n.º 7. Disponível em <http://icom-portugal.org/multimedia/Boletim%20ICOM%20Portugal%20III%207%20Set%202016.pdf>

CHUVA, Nuno Vasco (2005). *Os últimos 50 anos da pintura e escultura portuguesa do século XX*. Figueira da Foz. Disponível em <https://pt.scribd.com/document/124837834/Os-ultimos-50-anos-da-pintura-e-escultura-portuguesa-do-seculo-XX>

NEVES, José S., SANTOS, Jorge A. & LIMA Maria J. (2013). *Panorama Museológico em Portugal: os Museus e a Rede Portuguesa de Museus na Primeira Década do Século XXI*. Lisboa: DGPC. Disponível em <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/static/data/publicacoes/opanoramamuseologico-site.pdf>.

PESSOA, Miguel, NUJO, Fernanda, & RODRIGO, Lino (1996). Uma Casa Museu em Território de Eco-museu Fernando Namora em Condeixa. *Cadernos de Sociomuseologia* 8, pp.173-182. Disponível no RCAAP: <http://hdl.handle.net/10437/3614>

RODRIGUES, Sofia Leal (2002). Susana e os Velhos: Desenho, Pintura e Narratividade. *ARTE TEORIA, Revista do Mestrado em Teoria da Arte da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa* (n.º 3), 117-127. Disponível em Repositório da Universidade de Lisboa <http://hdl.handle.net/10451/15596>

ROSEMONT, Franklin et KELLEY, Robin D.G. (2009). *Black, Brown, & Beige. Surrealist Writings from Africa and the Diaspora*. USA: University of Texas Press. Disponível em https://books.google.pt/books?id=x3bGA2dIOcAC&printsec=copyright&redir_esc=y-v=onepage&q&f=false

Imprensa

- NEVES, João (2016, janeiro 15). Casa-Museu Mário Botas abre portas até ao final do ano. *Região de Cister*. Disponível em <http://regiaodecister.pt/noticias/casa-museu-mario-botas-abre-portas-ate-ao-final-do-ano>
- OLIVEIRA, José Paulo (2008, abril). “Apoiar os jovens pintores está na linha da frente das nossas prioridades”. *a Página da Educação*, 17. Disponível em <http://www.apagina.pt/?aba=7&cat=177&doc=12935&mid=2>
- SACCO, Marcello (2012, outubro 12). Entrevista com Almeida Faria. *Tiro de Letra*. Disponível em <http://www.tirodeletra.com.br/entrevistas/AlmeidaFaria.htm>

Catálogos de exposições

- CÂMARA MUNICIPAL DE OEIRAS (2012). *Lusophonies, Lusofonias - Obras da coleção da Perve Galeria* (Catálogo da exposição). Lisboa: CMO. Disponível em https://www.pervegaleria.eu/home/images/stories/perve/Expos_2012/Lusofonias_Oeiras/Catalogo_LusofoniasOeiras_WEB.pdf
- FUNDAÇÃO JUAN MARCH (1981). *Fernando Pessoa. El Eterno Viajero* (Catálogo da exposição). Espanha: FJM. Disponível em <https://www.march.es/arte/catalogos/ficha.aspx?p0=cat:38&p1=56>
- PERVE GALERIA (2012). *Homenagem a Cruzeiro Seixas. Exposição Antológica 1940-2010* (Catálogo da exposição). Lisboa: PG Disponível em https://www.pervegaleria.eu/home/images/stories/perve/Expos_2012/CruzeiroSeixas_Antologica/Catalogo_CSeixas.pdf
- PERVE GALERIA (2013). *Real Surreal. Celebração do 64º Aniversário da 1.ª Exposição de “Os Surrealistas*. (Catálogo da exposição). Lisboa: PG. Disponível em https://www.pervegaleria.eu/home/images/stories/perve/Expos_2013/RealSurreal/Catalogo_surreal.pdf
- SÃO MAMEDE GALERIA (2015). *Homenagem a Rui Mário Gonçalves*. (Catálogo da exposição). Lisboa: SMG Disponível em <http://www.march.es/arte/catalogos/ficha.aspx?p0=cat:38&p1=56>
- SOCIEDADE NACIONAL DE BELAS ARTES (1977). *PAPEL como suporte na expressão plástica* (Catálogo da exposição). Lisboa: SNBA. Disponível em http://www.academia.edu/27725901/O_PAPEL_COMO_SUORTE_DE_EXPRESSA_O_PL%C3%81STICA_1977_LISBOA.pdf

Catálogos de Leilões

- CABRAL MONCADA LEILÕES (2009). *Leilão de Arte Moderna e Contemporânea*, 112. Lisboa: CML Disponível em <http://catalogos.cdn.cml.pt/pdfs/2009/leilao112.pdf>
- CABRAL MONCADA LEILÕES (2010). *Leilão de Arte Moderna e Contemporânea*, 115. Lisboa: CML Disponível em <http://catalogos.cdn.cml.pt/pdfs/2010/leilao115.pdf>
- CABRAL MONCADA LEILÕES (2010). *Leilão de Arte Moderna e Contemporânea*, 117. Lisboa: CML Disponível em <http://catalogos.cdn.cml.pt/pdfs/2010/leilao117.pdf>
- CABRAL MONCADA LEILÕES (2011). *Leilão de Arte Moderna e Contemporânea*, 127. Lisboa: CML Disponível em <http://catalogos.cdn.cml.pt/pdfs/2011/leilao127.pdf>
- CABRAL MONCADA LEILÕES (2012). *Leilão de Arte Moderna e Contemporânea*, 142. Lisboa: CML Disponível em <https://www.cml.pt/pdfs/2012/flipbook/leilao142/CMLeilao142/index.html>

- CABRAL MONCADA LEILÕES (2013). *Leilão de Arte Moderna e Contemporânea*, 148. Lisboa: CML
Disponível em <https://www.cml.pt/pdfs/2013/flipbook/leilao148/CMLeilao148/index.html#/2/>
- LEILOEIRA S. DOMINGOS (2015). *Antiguidades e Obras de Arte*. Porto: LSD. Disponível em
<http://www.leiloeirasaodomingos.pt/upload/leiloes/2015.77.pdf>
- CABRAL MONCADA LEILÕES (2015). *Leilão de Arte Moderna e Contemporânea*, 172. Lisboa: CML.
Disponível em <https://www.cml.pt/pdfs/2013/flipbook/leilao172/CMLeilao172/index.html>
- PALÁCIO DO CORREIO VELHO (2013). *Leilão Coleção D. Manuel de Souza e Holstein Beck, Conde da Póvoa - II*, 309. Lisboa: PCV. Disponível em <https://www.pcv.pt/files/leiloes/L309/ec/pt/#/4/>
- PALÁCIO DO CORREIO VELHO (2014). *Leilão de Antiguidades, Arte Moderna e Contemporânea*, 320. Lisboa: PCV Disponível em <https://www.pcv.pt/files/leiloes/L320/ec/pt/#190>
- PALÁCIO DO CORREIO VELHO (2015). *Leilão de Arte Moderna e Contemporânea*, 328. Lisboa: PCV.
Disponível em <https://www.pcv.pt/files/leiloes/L328/ec/en/index.html#1>
- PALÁCIO DA MEMÓRIA (2015). *Leilão de Antiguidades, Jóias, Pratas e Coleccionismo*, 15. Lisboa: PDM. Disponível em [www.pdm.pt/web/catalogos-pdf/ARQUIVO//LEILAO_15_\(16-17_JUL_2015\).PDF](http://www.pdm.pt/web/catalogos-pdf/ARQUIVO//LEILAO_15_(16-17_JUL_2015).PDF)
- RENASCIMENTO AVALIAÇÕES E LEILÕES, SA (2017). *Leilão de Antiguidades, Jóias, Arte Moderna e Contemporânea*, 109. Lisboa: R-SA. Disponível em <http://www.renascimento-sa.pt/web/pt/catalogos/catalogos-anteriores>

Web Institucional

- APPLARTE – Associação Portuguesa das Leiloeiras de Arte, consultado a 2017-09-04
<https://www.aplarte.pt/>
- Camões – Instituto da Cooperação e da Língua, consultado a 2016-11-11
<http://cvc.institutocamoes.pt/seculoxx/mariobotas.html-WCYAk9yPHqo>
- Casa Salvador Dalí, consultado a 2017-08-14
<https://www.salvador-dali.org/ca/museus/casa-salvador-dali-de-portlligat/>
- Diário da República, consultado a 2017-11-27 (último acesso)
<https://dre.pt/>
- DGPC – Direção Geral do Património Cultural, consultado a 2016-12-08
<http://www.patrimoniocultural.gov.pt/>
- FIDEM – Fédération Internationale de la Médaille d’Art, consultado a 2017-08-14
<https://www.fidem-medals.org/>
- Fundação Calouste Gulbenkian, consultado a 2016-10-27
<https://gulbenkian.pt/cam/artist/mrio-botas/>
- Fundação Mário Botas, consultado a 2016-10-27
<http://www.fundacaomariobotas.pt/>
- Fundação Manuel Cargaleiro, consultado a 2017-07-10
<http://www.fundacaomanuelcargaleiro.pt/>
- ICOM, consultado a 2016-12-12
<http://icom.museum/>

ICOM DEMHIST, consultado a 2017-06-01

<http://demhist.icom.museum/shop/shop.php?detail=1255432597>

ICOM PORTUGAL, consultado a 2017-06-01

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

Galerie Lara Vincky, consultado a 2017-06-01

<http://www.lara-vincy.com/alex-mlynarcik-et-richard-kohler-tentation-fr/presentation/>

Maison de Van Gogh, consultado a 2017-08-14

<http://www.maisondevangogh.fr/index-en.php>

Museum Het Rembrandthuis, consultado a 2017-08-14

<https://www.rembrandthuis.nl/en/>

Newspapers, consultado a 2017-06-01

<https://www.newspapers.com/newspage>

NESDE – Núcleo de Engenharia Sísmica e Dinâmica de Estruturas, consultado a 2017-08-28

<http://www-ext.lnec.pt/LNEC/DE/NESDE/divulgacao/tectonica.html>

Portal da Justiça, consultado a 2016-11-21

<https://publicacoes.mj.pt/>

The Claude Monet Foundation, consultado a 2017-08-14

<http://fondation-monet.com/en/>

The Drawing Center, consultado a 2017-06-01

<http://www.drawingcenter.org/en/drawingcenter/5/exhibitions/14/past/646/paperwork/>

Universidade de Aveiro - SINBAD, consultado a 2017-06-01

<http://arquivo.sinbad.ua.pt/>

Blog

POMAR (2012, janeiro 29). Galeria Ana Isabel. (Mensagem de Blog). Consultado a 2017-02-24

http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2012/01/

SOPEAM, consultado a 2016-12-05

<http://sopeam.blogspot.pt/>

Audiovisual

RTP Arquivo, Coleção Artes Plásticas (1989), *Eu, Mário Botas*, consultado a 2016-12-09

<https://arquivos.rtp.pt/conteudos/eu-mario-botas/>

RTP 2, Curso Geral de Cultura, episódio 4 (2017), consultado a 2017-04-05

<http://www.rtp.pt/play/p3097/e268678/curso-de-cultura-geral>

PERVE GALERIA, Inauguração da Exposição *Eu-próprio os outros* (2011), consultado a 2017-04-05

<https://www.youtube.com/watch?v=vdfOOGUWpuE>

Reportagem RTP2 - Diário Câmara Clara, *Eu-próprio os outros* (2011), consultado a 2017-04-05

<https://www.youtube.com/watch?v=gllm9KBij5k>