

2º CICLO DE ESTUDOS
[MESTRADO EM MUSEOLOGIA]

Relatório de Estágio
Curadoria de exposições no Museu de Arte Moderna
Amadeo de Souza-Cardoso: processos, narrativas e
práticas críticas

Ana Paula Duarte Martins

2025/2026



Ana Paula Duarte Martins

Relatório de Estágio

Curadoria de exposições no Museu de Arte Moderna Amadeo de Souza-Cardoso: processos, narrativas e práticas críticas

Relatório de Estágio realizado no âmbito do Mestrado em Museologia, orientado pela Professora Doutora Alice Semedo e pela Professora Doutora Adelaide Duarte.

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

2025/2026



Este trabalho está licenciado ao abrigo de uma licença CC BY 4.0

Dedico este trabalho aos Museus, que são pontes entre tempos, culturas e pessoas, e a todos os que, com dedicação, tornam essas pontes possíveis.

Sumário

I. Introdução	1
Capítulo 1 - Curadoria e exposição: discursos, práticas e dispositivos	5
1.1. Pertinência teórico-metodológica para o caso de estudo	5
1.2. Curadoria crítica: genealogias, conceitos e figuras-chave.....	7
1.2.1. A emergência do conceito de curadoria crítica	8
1.2.2. Transformações históricas da prática curatorial	9
1.2.3. O curador contemporâneo: agência, mediação e responsabilidade	13
1.3. A exposição como dispositivo discursivo	14
1.4. Curadoria crítica e práticas contemporâneas.....	18
Capítulo 2 – O Museu de Arte Moderna Amadeo de Souza-Cardoso: identidade, missão e práticas curatoriais	23
2.1. Origens, história e missão institucional.....	24
2.2. O Museu enquanto mediador da obra de Amadeo de Souza-Cardoso.....	29
2.3. Programação expositiva recente: orientações curatoriais e enquadramento crítico	31
2.4. Estrutura institucional e processos curatoriais: impactos na prática expositiva	35
Capítulo 3 - Análise das Exposições Temporárias: processos, narrativas e dispositivos.....	39
3.1. Estudo de Caso I: <i>A Marginália de Amadeo</i>	42
3.1.1 Contexto e enquadramento	42
3.1.2 Narrativa expositiva	44
3.1.3 Dispositivos museográficos e espaciais.....	46
3.1.4 Mediação e experiência do público	50
3.1.5 Leitura crítica	51
3.1.6 Contributos da entrevista.....	52
3.2. Estudo de Caso 2 — Transfigurações do Modernismo.....	57
3.2.1 Contexto e enquadramento	58
3.2.2 Narrativa expositiva	59
3.2.3 Dispositivos museográficos e espaciais.....	61
3.2.4 Mediação e experiência do público	63
3.2.5 Leitura crítica	64
3.2.6 Contributos da entrevista.....	65
3.3. Análise comparativa	68

3.3.1 Narrativas	69
3.3.2 Dispositivos.....	71
3.3.3 Papel do curador	73
3.3.4 Curadoria crítica.....	75
3.4. Síntese crítica final	77
II.Considerações Finais.....	81
III. Referências Bibliográficas.....	85

Declaração de honra / *Declaration of Honour*

Declaro que o presente relatório é de minha autoria e não foi utilizado previamente noutro curso ou unidade curricular, desta ou de outra instituição. As referências a outros autores (textos, trabalhos, ideias) respeitam escrupulosamente as regras de atribuição de autoria e encontram-se devidamente indicadas no texto e nas referências bibliográficas, de acordo com as normas de referência. Tenho consciência de que a prática de plágio e auto-plágio constitui um ilícito académico.

I hereby declare that this report is of my authorship and has not been used previously in another course, degree, curricular unit or subject, at this or any other institution.

References to other authors (statements, ideas, thoughts) scrupulously respect the rules of attribution and are duly indicated in the text and bibliographical references, in accordance with the rules of referencing. I am aware that the practice of plagiarism and self-plagiarism is an academic offence.

Declaro, ainda, que não utilizei ferramentas de inteligência artificial generativa (chatbots baseados em grandes modelos de linguagem) para realização de parte(s) do presente relatório, encontrando-se todas as interações (prompts e respostas) transcritas em anexo ao trabalho.

I further declare that I have not used generative artificial intelligence tools (chatbots based on large language models) to carry out part(s) of this report, and that all interactions (prompts and responses) have been transcribed in the annex to this work.

[Amarante, 22/01/2026] / [Amarante, 22/01/2026]

[Ana Paula Martins] / [Ana Paula Martins]

Agradecimentos

Gostaria de expressar o meu profundo agradecimento às minhas orientadoras, Professora Doutora Alice Semedo e Professora Doutora Adelaide Duarte, pela orientação científica, disponibilidade e acompanhamento constante ao longo de todo este percurso académico. As suas sugestões, reflexões críticas e generosa partilha de conhecimento foram determinantes para o desenvolvimento e consolidação deste trabalho.

Manifesta-se igualmente a minha gratidão à instituição que acolheu este estágio, o Museu de Arte Moderna Amadeo de Souza-Cardoso, bem como ao Município de Amarante, entidade promotora, pela oportunidade de integrar a equipa e pela experiência profissional e formativa proporcionada, a qual se revelou essencial para a concretização desta investigação.

Um agradecimento especial dirige-se à Dra. Aida Guerra, minha supervisora no Museu, pela dedicação, acompanhamento próximo, disponibilidade permanente e incentivo contínuo ao longo de todo o estágio, bem como pela confiança depositada e pelas oportunidades de contributo concedidas. Estendo ainda a minha gratidão a todos os profissionais do Museu de Arte Moderna Amadeo de Souza-Cardoso e do Município de Amarante, cujo apoio, colaboração e partilha de saberes foram fundamentais para a minha aprendizagem e integração institucional.

Agradeço também aos curadores das exposições temporárias analisadas nesta investigação, Professor Doutor Samuel Silva e Dra. Aida Guerra, cuja disponibilidade e contributos se revelaram essenciais para a concretização dos objetivos propostos. Dirijo, igualmente, um sincero agradecimento à Dra. Eugénia Amaro pelo apoio, colaboração, amizade e disponibilidade constantes ao longo deste percurso académico.

Aos meus pais e à minha irmã, deixo o meu reconhecimento profundo pelo apoio incondicional e encorajamento permanentes, que tornaram possível a realização deste percurso académico.

Por fim, agradeço a todos os docentes do Mestrado em Museologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, cujo empenho, rigor académico, partilha de conhecimento e inspiração contribuíram de forma decisiva para o meu crescimento académico e pessoal.

A todos, manifesto o meu mais sincero reconhecimento pelos conselhos, estímulos e apoios prestados ao longo deste percurso.

Resumo

O presente relatório de estágio analisa os processos curatoriais no Museu de Arte Moderna Amadeo de Souza-Cardoso, a partir do enquadramento conceptual da curadoria crítica enquanto prática discursiva, mediadora e eticamente situada no contexto da museologia contemporânea. O estudo assenta numa reflexão teórica sobre a emergência e evolução histórica da curadoria crítica, o papel do curador contemporâneo e a exposição enquanto dispositivo discursivo, procurando compreender de que forma estes pressupostos se materializam numa instituição museológica dedicada à obra de Amadeo de Souza-Cardoso.

A investigação assenta numa metodologia qualitativa, que combina análise documental, observação participante, realizada no âmbito do estágio curricular e entrevistas semiestruturadas a curadores. O trabalho centra-se na análise de duas exposições temporárias — *A Marginália de Amadeo* e *Transfigurações do Modernismo* — enquanto estudos de caso, permitindo examinar os processos de conceptualização curatorial, as narrativas expositivas, os dispositivos museográficos e as estratégias discursivas mobilizadas.

A análise evidencia o papel do Museu enquanto mediador da obra de Amadeo de Souza-Cardoso e enquanto espaço de produção de conhecimento, educação cultural e relação com os públicos. São igualmente identificadas as potencialidades e os limites da prática curatorial no contexto institucional analisado, nomeadamente no que respeita à negociação entre o discurso institucional e a agência do curador.

Por fim, o trabalho reflete sobre as dimensões éticas, participativas e políticas da curadoria, sublinhando a sua natureza processual, relacional e crítica, e propõe caminhos futuros que contribuam para o reforço de práticas curatoriais mais colaborativas, reflexivas e socialmente comprometidas no Museu de Arte Moderna Amadeo de Souza-Cardoso.

Palavras-chave: Curadoria Crítica; Dispositivo Discursivo; Exposições Temporárias; Prática Curatorial; Museu de Arte Moderna Amadeo de Souza-Cardoso.

Abstract

This internship report analyzes curatorial processes at the Amadeo de Souza-Cardoso Museum of Modern Art, based on the conceptual framework of critical curating as a discursive, mediating, and ethically situated practice within the context of contemporary museology. The study is grounded in a theoretical reflection on the emergence and historical evolution of critical curatorship, the role of the contemporary curator, and the exhibition as a discursive device, seeking to understand how these premises are realized in a museum institution dedicated to the work of Amadeo de Souza-Cardoso.

The research is based on a qualitative methodology that combines documentary analysis, participant observation—conducted as part of a curricular internship—and semi-structured interviews with curators. The study focuses on the analysis of two temporary exhibitions — *A Marginália de Amadeo* and *Transfigurações do Modernismo* — as case studies, allowing for an examination of the processes of curatorial conceptualization, exhibition narratives, museographic devices, and the discursive strategies employed.

The analysis highlights the museum's role as a mediator of Amadeo de Souza-Cardoso's work and as a space for knowledge production, cultural education, and engagement with audiences. It also identifies the potential and limitations of curatorial practice within the analyzed institutional context, particularly regarding the negotiation between institutional discourse and the curator's agency.

Finally, the study reflects on the ethical, participatory, and political dimensions of curatorship, emphasizing its procedural, relational, and critical nature, and proposes future paths that contribute to strengthening more collaborative, reflective, and socially engaged curatorial practices at the Amadeo de Souza-Cardoso Museum of Modern Art.

Key-words: Critical Curatorship; Discursive Device; Temporary Exhibitions; Curatorial Practice; Amadeo de Souza-Cardoso Museum of Modern Art.

Índice de Figuras

FIGURA 1: CLAUSTRO DO MUSEU DE ARTE MODERNA AMADEO DE SOUZA-CARDOSO	25
FIGURA 2: LEITURA ESPACIAL DA EXPOSIÇÃO <i>A MARGINÁLIA DE AMADEO</i>	42
FIGURA 3: LEITURA ESPACIAL DO NÚCLEO 2 DA EXPOSIÇÃO <i>TRANSFIGURAÇÕES DO MODERNISMO</i>	58
FIGURA 4: ANTES DA INTERVENÇÃO	XI
FIGURA 5: DEPOIS DA INTERVENÇÃO	XII
FIGURA 6: LEGENDAS DO NÚCLEO 1.....	XIII
FIGURA 7: LEGENDAS DO NÚCLEO 2.....	XIII
FIGURA 8: LEGENDAS DO NÚCLEO 3.....	XIV
FIGURA 9: LEGENDAS DO NÚCLEO 4.....	XIV
FIGURA 10: LEGENDAS DO NÚCLEO 5.....	XV
FIGURA 11: LEGENDA DO NÚCLEO 6	XV
FIGURA 12: LEGENDA DO NÚCLEO 7	XVI
FIGURA 13: LEGENDAS DO NÚCLEO 8.....	XVI
FIGURA 14: LEGENDAS DO NÚCLEO 9.....	XVII
FIGURA 15: LEGENDAS DO NÚCLEO 10.....	XVII
FIGURA 16: LEGENDAS DO NÚCLEO 11.....	XVIII
FIGURA 17: LEGENDAS DO NÚCLEO 12.....	XVIII
FIGURA 18: LEGENDAS DO NÚCLEO 13.....	XIX
FIGURA 19: LEGENDAS DO NÚCLEO 14.....	XIX
FIGURA 20: LEGENDA DO NÚCLEO 15	XX
FIGURA 21: LEGENDAS DO NÚCLEO 16.....	XX
FIGURA 22: LEGENDA DO NÚCLEO 17	XXI
FIGURA 23: LEGENDAS DA MESA <i>HUMOR, CENAS E METAMORFOSES</i> , SECÇÃO A	XXI
FIGURA 24: LEGENDAS DA MESA <i>HUMOR, CENAS E METAMORFOSES</i> , SECÇÃO B.....	XXII
FIGURA 25: LEGENDAS DA MESA <i>EXPLORAÇÕES VERBIVOCOVISUAIS (PALAVRA-IMAGEM)</i> , SECÇÃO A	XXII
FIGURA 26: LEGENDAS DA MESA <i>EXPLORAÇÕES VERBIVOCOVISUAIS (PALAVRA-IMAGEM)</i> , SECÇÃO B	XXIII
FIGURA 27: LEGENDAS DA MESA <i>ANIMÁLIA E PAISAGENS</i> , SECÇÃO A.....	XXIII
FIGURA 28: LEGENDAS DA MESA <i>ANIMÁLIA E PAISAGENS</i> , SECÇÃO B	XXIV
FIGURA 29: LEGENDAS DA MESA <i>RETRATOS E AUTORRETRATOS</i> , SECÇÃO A.....	XXIV
FIGURA 30: LEGENDAS DA MESA <i>RETRATOS E AUTORRETRATOS</i> , SECÇÃO B.....	XXV
FIGURA 31: FACE FRONTAL DA FOLHA DE SALA	XXV
FIGURA 32: VERSO DA FOLHA DE SALA	XXVI

FIGURA 33: TEXTO DE PAREDE DA EXPOSIÇÃO	XXVIII
FIGURA 34: TEXTO DE PAREDE DO NÚCLEO 1	XXIX
FIGURA 35: PRIMEIRA FRASE DO NÚCLEO 1 EM DIÁLOGO COM AS PINTURAS <i>PAISAGEM</i> (S.D.) E <i>PINTURA</i> (<i>PAISAGEM</i>) (C. 1910)	XXIX
FIGURA 36: SEGUNDA FRASE DO NÚCLEO 1 EM DIÁLOGO COM AS PINTURAS <i>PAISAGEM</i> (S.D.) E <i>PINTURA</i> (<i>PAISAGEM</i>) (C. 1910)	XXX
FIGURA 37: FRASE DO NÚCLEO 1 EM DIÁLOGO COM A PINTURA <i>A CASA DE MANHUE</i> (C. 1913)	XXX
FIGURA 38: TEXTO DE PAREDE DO NÚCLEO 2	XXXI
FIGURA 39: CARTA-POSTAL A JOÃO MOREIRA DE ALMEIDA (1916)	XXXI
FIGURA 40: FACHADA E ENTRADA DO MUSEU DE ARTE MODERNA AMADEO DE SOUZA-CARDOSO	XXXVI
FIGURA 41: CORREDOR DE ACESSO À SALA DE EXPOSIÇÕES	XXXVI
FIGURA 42: ENTRADA DAS SALAS DE EXPOSIÇÕES	XXXVII
FIGURA 43: CLAUSTRO DA IGREJA DE SÃO GONÇALO	XXXVII
FIGURA 44: SALA DE EXPOSIÇÕES DO MUSEU DE ARTE MODERNA AMADEO DE SOUZA-CARDOSO	XXXVIII
FIGURA 45: SALA DE EXPOSIÇÕES DO MUSEU DE ARTE MODERNA AMADEO DE SOUZA-CARDOSO	XXXVIII
FIGURA 46: “ZONA DE RESPIRO” DO MAMASC	XXXIX
FIGURA 47: RESERVA DO MUSEU DE ARTE MODERNA AMADEO DE SOUZA-CARDOSO	XXXIX
FIGURA 48: EXPOSIÇÃO DE FOTOGRAFIA - EDUARDO TEIXEIRA PINTO	XL
FIGURA 49: NÚCLEO EXPOSITIVO DE ACÁCIO LINO	XL
FIGURA 50: SISTEMA DE CLIMATIZAÇÃO DO EDIFÍCIO	XLI
FIGURA 51: ESQUEMA DE DISPOSIÇÃO DAS MESAS	XCI
FIGURA 52: PROCESSO DE PREPARAÇÃO E MONTAGEM DA EXPOSIÇÃO	XCII
FIGURA 53: PLANEAMENTO EXPOSITIVO EFETUADO PELO CURADOR SAMUEL SILVA	XCII
FIGURA 54: DEFINIÇÃO DOS NÚCLEOS	XCIII
FIGURA 55: FAC-SÍMILE “CABEÇAS DE MULHERES”, C. 1910	XCIII
FIGURA 56: LOCALIZAÇÃO DO TEXTO DE PAREDE EM PORTUGUÊS, NA PAREDE ESQUERDA	XCIV
FIGURA 57: LOCALIZAÇÃO DO TEXTO DE PAREDE EM INGLÊS, NA PAREDE DIREITA	XCIV
FIGURA 58: NÚCLEO 1 – ASSOCIADO AO NÚCLEO TEMÁTICO <i>HUMOR, CENAS E METAMORFOSES</i>	XCv
FIGURA 59: NÚCLEO 2 – ASSOCIADO AO NÚCLEO TEMÁTICO <i>HUMOR, CENAS E METAMORFOSES</i>	XCv
FIGURA 60: NÚCLEO 3 – ASSOCIADO AO NÚCLEO TEMÁTICO <i>HUMOR, CENAS E METAMORFOSES</i>	XCvi
FIGURA 61: NÚCLEO 4 – ASSOCIADO AO NÚCLEO TEMÁTICO <i>HUMOR, CENAS E METAMORFOSES</i>	XCvi
FIGURA 62: NÚCLEO 5 – ASSOCIADO AO NÚCLEO TEMÁTICO <i>EXPLORAÇÕES VERBIVOCOVISUAIS (PALAVRA- IMAGEM)</i>	XCvii

FIGURA 63: NÚCLEO 6 – ASSOCIADO AO NÚCLEO TEMÁTICO <i>EXPLORAÇÕES VERBIVOCOVISUAIS (PALAVRA-IMAGEM)</i>	XCVII
FIGURA 64: NÚCLEO 7 – PROJEÇÃO DO LIVRO <i>LA LÉGENDE DE SAINT JULIEN L'HOSPITALIER</i> , DE GUSTAVE FLAUBERT, MANUSCRITO E ILUSTRADO POR AMADEO DE SOUZA-CARDOSO EM 1912, DA COLEÇÃO FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN	XCVIII
FIGURA 65: NÚCLEO 8 – MUDANÇA DE ALA QUE COLOCA EM DIÁLOGO A <i>CANÇÃO POPULAR</i> , DE AMADEO DE SOUZA-CARDOSO, COM UM POSTAL DE AMADEO DIRIGIDO A CONSTANTIN BRANCUSI.....	XCVIII
FIGURA 66: NÚCLEO 9 – ASSOCIADO AO NÚCLEO TEMÁTICO <i>ANIMÁLIA E PAISAGENS</i>	XCIX
FIGURA 67: NÚCLEO 10 – ASSOCIADO AO NÚCLEO TEMÁTICO <i>ANIMÁLIA E PAISAGENS</i>	XCIX
FIGURA 68: NÚCLEO 11 – ASSOCIADO AO NÚCLEO TEMÁTICO <i>ANIMÁLIA E PAISAGENS</i>	C
FIGURA 69: NÚCLEO 12 – ASSOCIADO AO NÚCLEO TEMÁTICO <i>ANIMÁLIA E PAISAGENS</i>	C
FIGURA 70: NÚCLEO 13 – ASSOCIADO AO NÚCLEO TEMÁTICO <i>RETRATOS E AUTORRETRATOS</i>	CI
FIGURA 71: NÚCLEO 14 – ASSOCIADO AO NÚCLEO TEMÁTICO <i>RETRATOS E AUTORRETRATOS</i>	CI
FIGURA 72: NÚCLEO 15 – ASSOCIADO AO NÚCLEO TEMÁTICO <i>RETRATOS E AUTORRETRATOS</i> ; “RETRATO A ÓLEO DE FRANCISCO CARDOSO (TIO CHICO)”, C. 1914	CII
FIGURA 73: NÚCLEO 16 – ASSOCIADO AO NÚCLEO TEMÁTICO <i>RETRATOS E AUTORRETRATOS</i>	CII
FIGURA 74: NÚCLEO 17 - "A BOCA A ENGOLIR A PALAVRA" – ACABOU, C. 1901.....	CIII
FIGURA 75: MESA DO NÚCLEO TEMÁTICO <i>HUMOR, CENAS E METAMORFOSES</i>	CIII
FIGURA 76: MESA DO NÚCLEO TEMÁTICO <i>EXPLORAÇÕES VERBIVOCOVISUAIS (PALAVRA-IMAGEM)</i>	CIV
FIGURA 77: MESA DO NÚCLEO TEMÁTICO <i>ANIMÁLIA E PAISAGENS</i>	CIV
FIGURA 78: MESA DO NÚCLEO TEMÁTICO <i>RETRATOS E AUTORRETRATOS</i>	CV
FIGURA 79: VISTA GERAL DA EXPOSIÇÃO NO MUSEU DE ARTE MODERNA AMADEO DE SOUZA-CARDOSO.....	CV
FIGURA 80: NÚCLEO TEMÁTICO <i>HUMOR, CENAS E METAMORFOSES</i>	CVI
FIGURA 81: VISTA GERAL DA EXPOSIÇÃO NO MUSEU DE ARTE MODERNA AMADEO DE SOUZA-CARDOSO, DESTACANDO O NÚCLEO TEMÁTICO <i>EXPLORAÇÕES VERBIVOCOVISUAIS (PALAVRA-IMAGEM)</i> E O <i>HUMOR, CENAS E METAMORFOSES</i>	CVI
FIGURA 82: NÚCLEO TEMÁTICO <i>ANIMÁLIA E PAISAGENS</i>	CVII
FIGURA 83: RELAÇÃO DO NÚCLEO TEMÁTICO <i>ANIMÁLIA E PAISAGENS</i> COM A PAISAGEM	CVII
FIGURA 84: NÚCLEO TEMÁTICO <i>RETRATOS E AUTORRETRATOS</i>	CVIII
FIGURA 85: FECHO DA EXPOSIÇÃO.....	CVIII
FIGURA 86: VERIFICAÇÃO DO ESTADO DE CONSERVAÇÃO DOS LIVROS	CIX
FIGURA 87: UTILIZAÇÃO DE MATERIAL APROPRIADO PARA O TRANSPORTE DE OBRAS.....	CIX
FIGURA 88: ACONDICIONAMENTO DE LIVROS PARA TRANSPORTE COM PAPEL LIVRE DE ÁCIDO (<i>ACID-FREE</i>).....	CX

FIGURA 89: EMBALAGEM ESPECIALMENTE DESENVOLVIDA PARA A OBRA <i>CANÇÃO POPULAR</i>	CX
FIGURA 90: PROCESSO DE MONTAGEM DO NÚCLEO 1.....	CXI
FIGURA 91: MONTAGEM DO NÚCLEO 1.....	CXI
FIGURA 92: PROCESSO DE MONTAGEM DO NÚCLEO 1.....	CXI
FIGURA 93: MONTAGEM DO NÚCLEO 1.....	CXI
FIGURA 94: PROCESSO DE MONTAGEM DO NÚCLEO 2.....	CXII
FIGURA 95: MONTAGEM DO NÚCLEO 2.....	CXII
FIGURA 96: PROCESSO DE MONTAGEM DO NÚCLEO 2.....	CXIII
FIGURA 97: CONTEÚDOS BIOGRÁFICOS DE AMADEO DE SOUZA-CARDOSO.....	CXIV
FIGURA 98: CONTEÚDOS BIOGRÁFICOS E INTRODUTÓRIOS NO PERCURSO DE ACESSO À EXPOSIÇÃO.....	CXIV
FIGURA 99: DIÁLOGO DO TEXTO DO NÚCLEO 1 ASSOCIADO A MANHUFÉ E AOS DESENHOS PRIMITIVOS E DA <i>CARICATURA DE AMADEO DE SOUZA-CARDOSO E MANUEL LARANJEIRA, DATADA DE 1906</i>	CXV
FIGURA 100: CARICATURA DO PINTOR EMMÉRICO NUNES (1910); CARICATURA DE EMMÉRICO NUNES (1909); <i>CARICATURA DE SENHORA DE AZUL (1907)</i>	CXV
FIGURA 101: RELAÇÃO DO NÚCLEO 1 AOS DESENHOS PRIMITIVOS	CXVI
FIGURA 102: NÚCLEO 1 - INÍCIO DO PERCURSO	CXVI
FIGURA 103: <i>A CASA DE MANHUFÉ, C. 1913</i>	CXVII
FIGURA 104: FINAL DO PERCURSO DO NÚCLEO 1. DO NÚCLEO 1.....	CXVII
FIGURA 105: RELAÇÃO DA OBRA <i>VIDA DOS INSTRUMENTOS</i> (C. 1915) AO NÚCLEO 1	CXVIII
FIGURA 106: DISPOSITIVO INTRODUTÓRIO DO TEXTO PRINCIPAL DA QUE EVOCA A TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE <i>AMADEO DE SOUZA-CARDOSO ENTRE MANHUFÉ E PARIS</i>	CXVIII
FIGURA 107: <i>PINTURA – PAISAGEM (C. 1910) / PAISAGEM (S.D.)</i>	CXIX
FIGURA 108: “AS MONTANHAS TÊM UM ESTILO DE LINHAS QUE DÁ VONTADE DE LHES PASSAR A MÃO PELO DORSO” CARTA-POSTAL DE AMADEO DE SOUZA-CARDOSO A LUCIE S/DATA	CXIX
FIGURA 109: “EIS-ME DE VOLTA ÀS MINHAS MONTANHAS, COM AS MELHORES RECORDAÇÕES DA MINHA RECENTE VISITA” CARTA-POSTAL DE AMADEO DE SOUZA-CARDOSO A ROBERT DELAUNAY, VILA DO CONDE / MANHUFÉ, SEGUNDA-FEIRA, 13 DE SETEMBRO DE 1915	CXX
FIGURA 110: ARTICULAÇÃO ENTRE AS FRASES, AS OBRAS <i>PINTURA – PAISAGEM (C. 1910)</i> E <i>PAISAGEM (S.D.)</i> E A PAISAGEM OBSERVADA NAS JANELAS	CXX
FIGURA 111: <i>PINTURA – GUITARRA (C.1916) / A ASCENSÃO DO QUADRO VERDE E A MULHER DO VIOLINO (C. 1916 / C.1918)</i>	CXXI

FIGURA 112: DIÁLOGO ENTRE O TEXTO DO NÚCLEO 2 E AS OBRAS NELE APRESENTADAS, EVOCANDO PARIS E O ESPÍRITO COSMOPOLITA DAS VANGUARDAS, COM ÊNFASE NA COR, NO MOVIMENTO E NA RELAÇÃO ENTRE AMBOS.....	CXXII
FIGURA 113: NÚCLEO 2 – PERCURSO EXPOSITIVO	CXXII
FIGURA 114: NÚCLEO 2 – PERCURSO EXPOSITIVO	CXXIII
FIGURA 115: PERSPETIVA GERAL DO NÚCLEO 2 NA ZONA DE ENTRADA DA SALA EXPOSITIVA	CXXIII
FIGURA 116: MONITORIZAÇÃO DOS NÍVEIS DE HUMIDADE E TEMPERATURA.....	CXXVI
FIGURA 117: IDENTIFICAÇÃO DE POTENCIAIS RISCOS BIOLÓGICOS E FRAGILIDADES MATERIAIS	CXXVI
FIGURA 118: COLABORAÇÃO NO SOLAR DOS MAGALHÃES, EQUIPAMENTO CULTURAL DO MUNICÍPIO DE AMARANTE	CXXVII
FIGURA 119: COLABORAÇÃO NO LUGAR SAUDADE - TEIXEIRA DE PASCOES, EQUIPAMENTO CULTURAL DO MUNICÍPIO DE AMARANTE	CXXVIII
FIGURA 120: PROCESSO DE MONTAGEM DA EXPOSIÇÃO <i>NADIR AFONSO: TERRITÓRIO DE ABSOLUTA LIBERDADE</i>	CXXIX
FIGURA 121: EXPOSIÇÃO <i>NADIR AFONSO: TERRITÓRIO DE ABSOLUTA LIBERDADE</i>	CXXIX
FIGURA 122: EXPOSIÇÃO <i>NADIR AFONSO: TERRITÓRIO DE ABSOLUTA LIBERDADE</i>	CXXX
FIGURA 123: EXPOSIÇÃO <i>NADIR AFONSO: TERRITÓRIO DE ABSOLUTA LIBERDADE</i>	CXXX
FIGURA 124: PRODUÇÃO DE LEGENDAS ATUALIZADAS PARA O NÚCLEO EXPOSITIVO DE ACÁCIO LINO	CXXXI
FIGURA 125: EXPOSIÇÃO DE LONGA DURAÇÃO <i>TRANSFIGURAÇÕES DO MODERNISMO</i>	CXXXII
FIGURA 126: EXPOSIÇÃO DE LONGA DURAÇÃO <i>TRANSFIGURAÇÕES DO MODERNISMO</i>	CXXXII
FIGURA 127: EXPOSIÇÃO DE LONGA DURAÇÃO <i>TRANSFIGURAÇÕES DO MODERNISMO</i>	CXXXIII
FIGURA 128: EXPOSIÇÃO DE LONGA DURAÇÃO <i>TRANSFIGURAÇÕES DO MODERNISMO</i>	CXXXIII
FIGURA 129: EXPOSIÇÃO DE LONGA DURAÇÃO <i>TRANSFIGURAÇÕES DO MODERNISMO</i>	CXXXIV

Índice de Tabelas

TABELA 1: EXPOSIÇÕES TEMPORÁRIAS REALIZADAS NO MUSEU NOS ÚLTIMOS 5 ANOS	XLII
TABELA 2: GUIA DE ENTREVISTA SEMIESTRUTURADA: ESTRUTURA DAS QUESTÕES E ARTICULAÇÃO COM OS OBJETIVOS DA INVESTIGAÇÃO	XLIII
TABELA 3: MODELO ANALÍTICO PARA O ESTUDO DAS EXPOSIÇÕES: ARTICULAÇÃO ENTRE DIMENSÕES CURATORIAIS, EIXOS DE ANÁLISE E OBJETIVOS INTERPRETATIVOS.....	LXXXV
TABELA 4: GRELHA DE ANÁLISE DA ENTREVISTA AO CURADOR SAMUEL SILVA	LXXXVI
TABELA 5: GRELHA DE ANÁLISE DE ENTREVISTA À CURADORA AIDA GUERRA.....	LXXXVII

Lista de abreviaturas e siglas

MAMASC
CARDOSO

MUSEU DE ARTE MODERNA AMADEO DE SOUZA-

I. Introdução

O presente relatório resulta do estágio curricular realizado no âmbito do ciclo de estudos conducente à obtenção do grau de Mestre em Museologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. O estágio decorreu no Museu de Arte Moderna Amadeo de Souza-Cardoso (MAMASC), em Amarante, com a duração total de 520 horas, integrando-se na componente de consolidação prática e investigação aplicada do segundo ciclo de estudos.

Ao longo deste período, o trabalho foi desenvolvido sob orientação científica da Professora Doutora Alice Semedo e da Professora Doutora Adelaide Duarte, contando ainda com a supervisão institucional da Dra. Aida Guerra, em representação da entidade de acolhimento, o Município de Amarante. A relevância deste estágio reside na oportunidade de articular o enquadramento teórico com a prática institucional concreta, permitindo observar, analisar e interrogar criticamente os processos curatoriais e as dinâmicas organizacionais de um Museu com forte identidade autoral e inserção territorial específica.

Para além da participação direta nos projetos expositivos que constituem o objeto central da presente investigação, foram igualmente desempenhadas diversas funções no quotidiano do Museu, abrangendo tarefas relacionadas com montagem, acompanhamento e desmontagem de exposições, colaboração em atividades educativas e procedimentos internos associados à gestão de coleções. Estas experiências revelaram a complexidade estrutural do funcionamento museológico e evidenciaram a interdependência entre dimensões curatoriais, técnicas, logísticas e institucionais. A prática quotidiana demonstrou, assim, que a construção do discurso expositivo excede a dimensão estritamente autoral da curadoria, antes resulta de um processo coletivo, condicionado por recursos disponíveis, calendários institucionais e decisões de natureza administrativa. Esta dimensão operativa revelou-se fundamental para compreender as condições materiais e institucionais que enquadram a prática

curatorial e que influenciam, de forma determinante, a concretização das opções discursivas adotadas nas exposições analisadas.

No contexto da museologia contemporânea, a prática curatorial assume um papel central na configuração das exposições e na mediação entre obras, contextos institucionais e públicos. A análise de Claire Bishop (2012) relativamente à arte participativa permite problematizar os modos como os enquadramentos institucionais e curatoriais condicionam a produção de significados e as relações de poder no contexto expositivo. A exposição deixa, assim, de ser concebida como um dispositivo neutro, afirmando-se como um campo de produção discursiva no qual se constroem significados e se estabilizam - ou contestam - narrativas culturais.

Paralelamente à expansão do conceito de curadoria, tem-se afirmado no campo internacional a perspectiva do *critical curating* — ou curadoria crítica — que problematiza o papel do curador, da exposição e do Museu enquanto instâncias produtoras de conhecimento. Neste quadro teórico, a exposição é entendida como dispositivo discursivo e como espaço de negociação entre história, interpretação, contexto institucional e experiência do público. Apesar destas transformações estruturais, a explicitação pública do pensamento curatorial permanece frequentemente limitada, revelando tensões entre inovação conceptual, prática institucional e discurso crítico (Smith, 2012).

É precisamente neste intervalo — entre a afirmação teórica da curadoria crítica e a sua materialização nas práticas expositivas — que se inscreve a presente investigação, centrada no Museu de Arte Moderna Amadeo de Souza-Cardoso (MAMASC). O estudo incide na análise de duas exposições temporárias integradas na programação do Museu no contexto da sua reabertura ao público, a 5 de dezembro de 2025, após a realização de obras de climatização: *A Marginália de Amadeo* e *Transfigurações do Modernismo*.

Neste contexto, formula-se a seguinte problemática de investigação:

De que modo - e com que limites - as exposições temporárias em análise materializam, tensionam ou reconfiguram os princípios da curadoria crítica enquanto

prática discursiva, ética e institucionalmente situada no contexto do Museu de Arte Moderna Amadeo de Souza-Cardoso?

O objetivo central do estudo consiste em analisar os modos de inscrição da curadoria crítica na prática expositiva das exposições em análise, procurando compreender os processos de construção das narrativas, os dispositivos discursivos mobilizados e as implicações éticas associadas às opções curatoriais adotadas.

Como objetivos específicos, propõe-se:

- examinar as estratégias curatoriais implementadas;
- analisar a articulação das narrativas expositivas;
- identificar os dispositivos discursivos presentes no discurso museológico;
- refletir sobre as responsabilidades éticas inerentes à prática curatorial;
- problematizar o papel do Museu enquanto espaço de produção de conhecimento, inovação museológica e responsabilização institucional.

Do ponto de vista metodológico, a investigação articula uma abordagem teórica, sustentada na revisão crítica da literatura sobre curadoria crítica e museologia contemporânea, com uma análise qualitativa das exposições selecionadas. Esta análise assenta na interpretação do discurso expositivo, na observação da experiência museológica e na reflexão crítica sobre as opções curatoriais, permitindo confrontar o enquadramento conceptual com a prática institucional e identificar continuidades, tensões e potencialidades na produção de conhecimento museológico.

Relativamente à sua estrutura, o presente relatório organiza-se em três capítulos. O primeiro capítulo é dedicado ao enquadramento teórico, abordando o conceito de curadoria crítica, as transformações da prática curatorial, a figura do curador contemporâneo e a exposição enquanto dispositivo discursivo. O segundo capítulo centra-se na contextualização do Museu de Arte Moderna Amadeo de Souza-Cardoso, analisando o seu enquadramento institucional, a sua missão e as práticas curatoriais desenvolvidas. O terceiro capítulo apresenta a análise detalhada das exposições temporárias selecionadas, das respetivas narrativas expositivas e dos

contributos das entrevistas realizadas, incluindo ainda uma análise comparativa entre os dois estudos de caso. Nas considerações finais, procede-se à síntese dos principais resultados da investigação, destacando os seus contributos para a reflexão museológica contemporânea e para o debate em torno da curadoria crítica em Museus de Arte Moderna, bem como à contextualização das restantes atividades desenvolvidas no quotidiano da instituição.

Capítulo 1 - Curadoria e exposição: discursos, práticas e dispositivos

O presente capítulo delinea o enquadramento teórico e conceptual que sustenta a análise desenvolvida ao longo deste relatório. Parte-se da compreensão da curadoria crítica enquanto prática discursiva (Smith, 2012), articulando-a com a exposição entendida como dispositivo discursivo. Neste sentido, a reflexão proposta não se circunscreve à dimensão técnica da organização expositiva, mas incide sobre os mecanismos através dos quais os bens culturais são reconfigurados, mediados e reinscritos em estruturas interpretativas que condicionam a experiência museológica.

Mobilizando contributos provenientes da museologia crítica e das práticas curatoriais contemporâneas, este capítulo estabelece as bases conceptuais que permitem interpretar criticamente as práticas curatoriais do Museu de Arte Moderna Amadeo de Souza-Cardoso, bem como as exposições temporárias seleccionadas como objeto de estudo, reconhecendo nelas os dispositivos, estratégias e implicações discursivas que estruturam a curadoria contemporânea.

1.1. Pertinência teórico-metodológica para o caso de estudo

A análise do conceito de curadoria crítica desenvolvida neste capítulo apoia-se em contributos provenientes da museologia, permitindo compreender a curadoria como prática discursiva. A curadoria é abordada como um processo interpretativo e comunicacional que articula mediação, produção de significado e responsabilidade ética, particularmente visível na forma como as exposições estruturam narrativas e modos de relação com os públicos (Bishop, 2012; Hall, 1997; O'Neill, 2012; Smith, 2012). Neste enquadramento, a prática curatorial ultrapassa a dimensão técnica da organização expositiva, afirmando-se como um campo de decisão conceptual e de

significados que condiciona a experiência museológica e organiza o conhecimento artístico.

A reflexão crítica sobre o curador enquanto agente institucional evidencia, por sua vez, as relações de poder, tensões autorais e desafios éticos inerentes à prática contemporânea. A curadoria é, assim, entendida como uma instância ativa de mediação e legitimação cultural, operando dentro de estruturas institucionais que moldam regimes de visibilidade, discursos críticos e formas de participação pública (Bishop, 2012; O'Doherty, 1986; von Bismarck, 2016). A chamada viragem educativa, identificada por O'Neill e Wilson (2010, p. 12), reforça esta compreensão ao evidenciar a incorporação de metodologias e processos pedagógicos na prática curatorial, configurando uma *praxis* educativa expandida. O curador deixa, assim, de ser apenas organizador de conteúdos para assumir um papel ativo na estruturação de experiências interpretativas, intervindo na produção de significados e assumindo responsabilidade ética pelas formas de mediação instituídas.

No entanto, como alerta Bishop (2012), subsiste uma tensão inerente entre participação e controlo institucional, uma vez que, embora a arte participativa pretenda dispersar a autoria, o enquadramento curatorial frequentemente recentraliza o poder, na medida em que a instituição e os seus curadores se configuram como coprodutores de significado, determinando visibilidade, duração e interpretação dos projetos participativos. Esta centralização evidencia que a curadoria crítica envolve sempre uma negociação entre liberdade interpretativa do público e responsabilidades institucionais, particularmente quando relações sociais são instrumentalizadas para fins artísticos, exigindo reflexão ética sobre os participantes (Bishop, 2012, pp. 23, 34, 38).

A dimensão histórica da curadoria é igualmente central para compreender a emergência da curadoria crítica enquanto campo autónomo, evidenciada nas transformações dos Museus de Arte Moderna e Contemporânea e na afirmação do curador como agente cultural com capacidade autoral e discursiva (Lorente, 1998; Obrist, 2014; Serota, 1996). Esta evolução institucional reforça a centralidade da exposição enquanto dispositivo discursivo, espaço de educação cultural atravessado por

escolhas curatoriais que estruturam a leitura das obras e condicionam a receção do público (O'Doherty, 1986; O'Neill, 2012; von Bismarck, 2016).

A análise das exposições temporárias *A Marginália de Amadeo* e *Transfigurações do Modernismo*, no Museu de Arte Moderna Amadeo de Souza-Cardoso, justifica-se pelo potencial que estas oferecem para investigar a curadoria enquanto prática discursiva. Conforme salienta Osório (2018, p. 71), a curadoria “traz para o embate poético com as obras, elementos cenográficos, textos, objetos, documentos que não se pretendem arte, mas cuja presença produz novas e outras leituras potencializadoras da experiência e do(s) partido(s) conceptual(ais) proposto(s) pela exposição”, evidenciando a centralidade da articulação entre obra, espaço e mediação na produção de significado.

A partir deste enquadramento conceptual, torna-se possível proceder a uma análise aprofundada das estratégias curatoriais adotadas pela instituição, nomeadamente na forma como estruturam narrativas expositivas, organizam significados e mobilizam dispositivos discursivos que condicionam e orientam a perceção, a experiência e a interpretação do público. Esta articulação entre teoria e prática permite compreender como o Museu incorpora princípios associados à curadoria crítica, bem como as implicações éticas decorrentes das opções curatoriais implementadas. O MAMASC configura-se, assim, como um contexto privilegiado para observar a interação entre narrativa expositiva e mediação cultural, permitindo questionar se as exposições representam meras reorganizações de conteúdos ou efetivamente posicionamentos institucionais.

1.2. Curadoria crítica: genealogias, conceitos e figuras-chave

A compreensão da curadoria crítica exige uma abordagem que transcenda a simples definição conceptual, implicando a análise da sua evolução histórica, bem como das transformações institucionais, sociais e culturais que moldaram a prática curatorial contemporânea. Ao longo do tempo, o curador deixou de se circunscrever à função de

organizador de coleções, assumindo o papel de mediador crítico, capaz de articular obras, contextos e públicos de forma reflexiva. Esta função integra dimensões éticas, políticas, estéticas e educativas, refletindo sobre os enquadramentos, as escolhas e os regimes de visibilidade que estruturam a produção de conhecimento e a construção de narrativas culturais (O'Neill & Wilson, 2010; Smith, 2012).

1.2.1. A emergência do conceito de curadoria crítica

O conceito de curadoria crítica emerge, nas práticas museológicas contemporâneas, como um exercício de responsabilidade reflexiva, no qual o curador se assume enquanto agente mediador na construção de narrativas e na articulação entre objetos, contextos e públicos. Esta prática configura-se como um espaço de problematização das relações de poder e dos regimes de visibilidade, reconhecendo a exposição enquanto instância de disputa simbólica, incorporando uma dimensão ética e epistemológica que questiona não apenas os conteúdos apresentados, mas também os enquadramentos através dos quais o conhecimento museológico é produzido e legitimado (Smith, 2012).

Neste processo de redefinição do papel curatorial, Bruce Altshuler (1994, p. 236) sublinha a “rise of the curator as creator”, destacando a emergência do curador enquanto agente autoral cuja intervenção contribuiu para transformar profundamente a percepção das exposições, reforçando a sua dimensão construtiva e não meramente expositiva.

A curadoria não pode, portanto, ser reduzida a funções meramente administrativas, assumindo antes uma dimensão crítica, ética e interpretativa, que posiciona o curador enquanto mediador entre obras, discursos e públicos, cuja ação influencia tanto a experiência destes como a receção crítica das exposições (O'Neill; Wilson, 2010, pp. 20–21).

No contexto das artes e das práticas museológicas, a curadoria pressupõe conceção e o desenvolvimento de exposições, bem como a mediação entre objetos,

discursos e públicos (Castro et al., 2024, p. 2). O termo apresenta complexidade semântica, que se depreende da sua proveniência, por um lado, do latim *curare*, “cuidar, zelar, tratar”, por outro, do tupi-guarani *curare*, “um veneno de ação paralisante, com efeito letárgico e de catarse, utilizado na caça”, origens que articulam dimensões complementares da prática curatorial, que conjugam cuidado, responsabilidade e ação transformadora (Steimer & Crippa, 2017, p. 138).

Esta emergência da curadoria crítica, enquanto prática reflexiva, ética e interpretativa, encontra o seu fundamento histórico nas transformações das instituições museológicas e nas reconfigurações das relações entre artistas, obras e públicos. A consolidação dos Museus Modernos, a expansão das coleções e a crescente complexidade das exposições contemporâneas criaram condições para que o curador deixasse de se limitar a funções de organização e mediação, assumindo progressivamente um papel central na construção de narrativas culturais (O’Neill, 2012). Neste contexto, compreender as transformações históricas da prática curatorial torna-se imprescindível para analisar como se estruturou a agência do curador, bem como os regimes de visibilidade, poder e legitimidade que sustentam a curadoria contemporânea.

1.2.2. Transformações históricas da prática curatorial

A compreensão das transformações históricas da curadoria exige a contextualização da sua configuração institucional, social e cultural, permitindo identificar os fatores que sustentam a evolução da curadoria enquanto prática discursiva. A consolidação dos Museus dedicados à arte moderna e contemporânea, encontra-se intrinsecamente associada à emergência da cidade moderna e à reorganização simbólica do espaço urbano. Como observa Lorente, a relação entre Museus e catedrais não se limita à monumentalidade arquitetônica, mas revela afinidades estruturais profundas: “museums are, like cathedrals, fundamentally urban phenomena” (Lorente, 1998, p. 1). Esta condição urbana e institucional confere à curadoria contemporânea o estatuto de

prática de poder e mediação, articulando a autoridade sobre as coleções com a responsabilidade de moldar significados e experiências para os públicos.

A interdependência entre artistas, obras, Museus e curadores transforma a prática expositiva num processo contínuo de negociação epistemológica, estética e discursiva, centrado na experiência do público e na mediação crítica. Testemunhos institucionais, como os de Serota, ilustram essas mudanças: “[...] firstly, a change in the relationship between the work of art and the space in which is shown; secondly, the transfer by some artists of their place of work from the seclusion of the private studio to the public arena of the museum; and finally, an ever greater awareness by artists of the museum itself” (Serota, 1996, p. 20). Deste modo, o curador deixa de exercer uma função de árbitro neutro para colaborar ativamente na construção interpretativa das exposições, assumindo responsabilidade sobre a experiência do público e os significados produzidos.

O museu afirma-se, assim, como uma instância central de legitimação artística, na qual a seleção e a exposição de obras estruturam significados, hierarquias e formas de recepção pública, evidenciando a curadoria enquanto prática ética, discursiva e socialmente situada (Fernández & Fernández, 2003; O’Doherty, 1986), podendo este argumento ser reforçado à luz de Pierre Bourdieu, ao evidenciar o papel das instituições culturais na produção de legitimidade e consagração simbólica que demonstram que o acesso aos Museus e a fruição da arte estão fortemente condicionados por fatores sociais e educativos, nomeadamente pelo capital cultural dos indivíduos (Bourdieu et al., 1991).

Nas últimas décadas, os Museus têm assumido um papel cada vez mais ativo na produção de conhecimento e na construção de narrativas críticas em torno do património, da arte e da sociedade. Este reposicionamento evidencia um afastamento gradual da conceção tradicional, centrada exclusivamente na conservação e exposição de bens culturais, afirmando o Museu contemporâneo como instituição reflexiva, atravessada por debates sobre os seus modelos expositivos, estratégias curatoriais e responsabilidades éticas que lhe são inerentes. A história dos Museus revela múltiplas conceções relativamente às suas finalidades, à constituição das coleções, às

modalidades de representação e às relações com os públicos, resultantes não apenas de transformações internas, mas sobretudo da influência dos contextos históricos, sociais, políticos e culturais de cada época, promovendo simultaneamente rupturas e continuidades face aos modelos museológicos tradicionais (Anico, 2008, p. 29).

Uma das dimensões mais significativas desta transformação reside na passagem do museu como ponto de chegada para o museu como ponto de partida da produção artística. Segundo Castro (2010, p. 303), nos Museus constituídos a partir de coleções previamente formadas, muitas vezes provenientes de coleções privadas transferidas para o domínio público, o museu representa um ponto de chegada de um processo de mediação cultural, no qual as obras percorrem diferentes circuitos de divulgação e mercado antes de serem musealizadas e patrimonializadas. Em contraste, nos Museus de Arte Contemporânea baseados em práticas curatoriais atuais, o curador assume um papel central na seleção de artistas, na definição das obras e na orientação das condições de mediação artística, transformando o museu num ponto de partida para a produção e legitimação das obras.

Deste modo, o museu contemporâneo deixa de ser apenas o destino final das obras para se afirmar como um lugar ativo de produção, legitimação e mediação artística, antecipando o reconhecimento histórico da obra e redefinindo a própria função institucional do museu. Neste contexto, o curador assume um papel central na cultura contemporânea, atuando simultaneamente como mediador, produtor e agente institucional no campo artístico (Castro, 2010, p. 307- 308).

A curadoria na arte contemporânea não se restringe à organização de exposições temporárias, estendendo-se também à formação de coleções, à criação de Museus e à própria participação na produção artística (Castro, 2010, p. 303). A partir das grandes exposições realizadas no final da década de 1960, associadas a curadores como Harald Szeemann, Jean-Christophe Ammann, Wim Beeren e Jan Hoet, consolidou-se um modelo de curadoria institucional em que a visão individual do curador passou a influenciar diretamente a criação de Museus e a definição de projetos culturais (Castro, 2010, p. 303).

A autonomização da curadoria contemporânea encontra um marco decisivo na atuação de Harald Szeemann, cuja prática contribuiu para deslocar o curador de uma função predominantemente institucional e conservatorial para uma posição autoral e discursiva. Exposições como *When Attitudes Become Form* (1969) e, posteriormente, a direção da *documenta 5* (1972) consolidaram a figura do curador como agente intelectual capaz de estruturar a exposição como forma crítica e dispositivo de estruturação de significados expositivos.

Num contexto histórico de transformação das práticas curatoriais, Paul O'Neill (2012, pp. 9–49) evidencia que as práticas curatoriais conhecem novas configurações a partir das décadas de 1960, 70 e 80. Até à década de 1960, a organização das exposições cabia predominantemente a comissários e diretores de Museus, em funções institucionalizadas e relativamente restritas, o que suscitava a necessidade de repensar as práticas expositivas e de avaliar a sua eficácia face às novas exigências artísticas e institucionais. O surgimento das práticas artísticas contemporâneas impulsionou uma maior autonomia na apresentação das obras, refletindo também o interesse dos artistas em controlar a forma como estas eram exibidas. A partir desse momento, os curadores progressivamente consolidam o seu papel como mediadores ativos e autores das exposições, sendo responsáveis pela conceção, organização e execução dos projetos expositivos, conferindo-lhes uma dimensão interpretativa e criativa.

Estas transformações históricas não implicam linearidade evolutiva, antes revelam tensões entre institucionalização e autonomia curatorial. A consolidação de novas práticas expositivas, a emergência da autonomia artística e a crescente complexidade institucional conferem ao curador contemporâneo um papel central na produção de significados, na mediação entre obras, instituições e públicos, e na construção de narrativas culturais. Este enquadramento histórico permite compreender a curadoria não apenas como função técnica ou administrativa, mas como campo de agência crítica, ética e interpretativa, antecipando a análise da ação e responsabilidade do curador contemporâneo no contexto museológico atual.

1.2.3. O curador contemporâneo: agência, mediação e responsabilidade

A figura do curador contemporâneo tem vindo a ser profundamente reconfigurada, afirmando-se como prática de mediação crítica, ética e política. Greenberg et al. (1996, p. 23) salientam que “Curators who act as cultural brokers are not limited to discriminating artistic excellence. Their function, instead, is to uncover and explicate how the artistic practices of traditionally subordinate or peripheral groups or emerging communities convey notions of identity”. Esta perspetiva evidencia a transformação do papel do curador, que deixa de se circunscrever à validação estética para se consolidar enquanto agente de mediação entre práticas artísticas, contextos socioculturais e públicos.

A curadoria contemporânea manifesta-se como um campo de tensão e negociação, orientado para a desestabilização de discursos hegemónicos e integrando dimensões críticas, éticas e políticas. Ao selecionar e enquadrar a produção artística de grupos tradicionalmente periféricos ou emergentes, o curador contribui para a criação de espaços expositivos mais inclusivos, nos quais diferentes comunidades culturais podem reconhecer-se e ser objeto de reconhecimento, assumindo uma função de mediação reflexiva e responsável (O'Neill, 2012). Neste contexto, torna-se necessário repensar a própria definição do curador contemporâneo.

Embora o artista detenha a autoria da obra, o curador intervém decisivamente na mediação do significado junto do público, construindo narrativas expositivas e definindo enquadramentos interpretativos num processo de negociação constante. Ao intervir em contextos historicamente marginalizados, o curador procura questionar hierarquias culturais consolidadas e considerar a identidade como construção social — ainda que esta função envolva contradições e riscos de essencialização (Greenberg et al., 1996).

No âmbito institucional, a curadoria mantém uma função estruturante, mas integrada em modelos organizacionais colaborativos e reflexivos, nos quais outras vozes influenciam a seleção, interpretação e conceptualização das exposições (Lord & Lord,

2002). A partilha de autoridade com públicos ou comunidades representadas fortalece a relevância social das exposições, reforçando a função ética, crítica e reflexiva da prática curatorial. Historicamente, esta transformação articula-se com a emergência do curador enquanto criador e na mediação entre artista, objeto e público (Obrist & Lamm, 2011).

A emergência de bienais, megaexposições e outros eventos periódicos contribuiu para redefinir o estatuto do curador, ampliando-o para além da mediação tradicional e consolidando a figura do “curador global” ou “metacurador”, simultaneamente mediador, tradutor e criador, responsável pela construção do discurso expositivo (Reyes Palma, 2005, p. 8). A consolidação da exposição enquanto dispositivo estruturado de apresentação artística, associada a práticas híbridas e experimentais, reforça a curadoria como campo de mediação crítica, interpretativa e comunicacional, capaz de intervir na produção de experiências junto do público (Obrist, 2014; Smith, 2012).

Deste modo, a prática curatorial contemporânea articula agência, mediação e responsabilidade, consolidando o curador como agente crítico capaz de moldar experiências, construir significados e problematizar estruturas de poder e hierarquias culturais. Esta centralidade da intervenção curatorial evidencia que a exposição não se limita a um espaço de apresentação de obras, mas constitui-se como um dispositivo discursivo, no qual decisões curatoriais — desde a seleção e organização das obras até à configuração espacial e narrativa expositiva — articulam significados, orientam perceções e estruturam experiências do público (O’Neill & Wilson, 2010; Oprea, 2019).

1.3. A exposição como dispositivo discursivo

No contexto museológico contemporâneo, a exposição configura-se como um dispositivo discursivo que articula objetos, espacialidade e narrativas, produzindo significados e orientando interpretações. Mais do que apresentar conteúdos, organiza relações simbólicas e enquadramentos interpretativos, afirmando-se como espaço de

produção discursiva e reflexão crítica. Neste quadro, a exposição constitui um dispositivo central da prática curatorial, através do qual o curador exerce mediação, agência e responsabilidade ética, intervindo ativamente na construção de experiências e na orientação da recepção pública (O'Neill, 2012).

A instância expositiva constitui, assim, um campo de mediação entre objetos, narrativas institucionais e públicos. Longe de se tratar de um mero exercício de apresentação ou organização espacial, configura-se como um espaço de produção de significados, no qual convergem decisões curatoriais e estratégias museográficas. Fernández & Fernández (2003) sustentam que a exposição se consolida como forma de mediação do objeto, uma vez que a dimensão espacial e a relação com o lugar desempenham um papel estruturante na experiência interpretativa. Todavia, esta concepção exige um olhar crítico, pois as escolhas curatoriais e museográficas operam sempre dentro de quadros ideológicos e institucionais que condicionam a elaboração interpretativa e a recepção dos públicos. O espaço expositivo deixa, assim, de ser um suporte neutro, afirmando-se como um elemento ativo na produção discursiva e interpretativa, evidenciando o caráter social, político e cultural da prática expositiva contemporânea.

A dimensão discursiva da exposição manifesta-se através das decisões curatoriais que estruturam o espaço expositivo: a orientação do olhar do visitante, as associações sugeridas entre obras, as hierarquias de importância estabelecidas ou, inversamente, as leituras deliberadamente silenciadas. Cada percurso, cada proximidade ou separação entre objetos resulta de escolhas intencionais do curador que constroem uma verdadeira gramática espacial, capaz de produzir e moldar um discurso. Desta forma, a exposição transcende a sua materialidade, assumindo um papel ativo na mediação, articulando contextos, interpretando obras e orientando a recepção do público em consonância com objetivos interpretativos e críticos (Fernández & Fernández, 2003; O'Neill, 2012; MacDonald & Basu, 2007).

Mason (2006, pp. 18–22), reforça que os objetos não possuem significados fixos, mas integram sistemas simbólicos interpretados de forma cultural e historicamente situada. Neste sentido, a exposição assume-se como um dispositivo articulador de

configurações semânticas, produzindo inteligibilidade a partir da multiplicidade de significados possíveis. A curadoria emerge, assim, como prática interpretativa responsável por selecionar, organizar e contextualizar objetos, conferindo-lhes coerência discursiva no interior do dispositivo expositivo.

A centralidade da experiência museológica é igualmente sublinhada por Lord & Lord (2002, p. 19), ao colocarem questões fundamentais à prática expositiva — “What meanings do we wish to communicate?”, “To whom do we intend to communicate these meanings?” e “What are the most appropriate means...?”. Estas interrogações evidenciam que a exposição é pensada em relação a um público concreto, com experiências, conhecimentos e expectativas diferenciadas, reforçando a dimensão relacional da exposição enquanto dispositivo discursivo.

A prática curatorial manifesta-se, assim, como processo de cuidado e mediação. Gamboggi (2014) destaca procedimentos estruturantes como observar, recolher, tratar e gerir coleções, que conservam relevância independentemente do contexto, evidenciando a responsabilidade do curador sobre os objetos e os significados que deles derivam. Enquanto Castro et al. (2024, p. 6) reforça que o cuidado e a mediação de significados se concretizam, de forma particularmente evidente, no dispositivo expositivo, orientando decisões espaciais, sequenciais e interpretativas.

A exposição distingue-se, deste modo, dos objetos que a compõem, configurando-se como uma construção simbólica autónoma. Os bens culturais, deslocados dos seus contextos originais, são reorganizados para integrar narrativas específicas cuja coerência depende das escolhas curatoriais (Botallo, 2004, p. 41; Cury, 2006). Neste processo, a curadoria exerce uma função mediadora, determinando quais os discursos que são legitimados e quais os enquadramentos interpretativos que são privilegiados. A mediação não se limita à organização física dos objetos, mas implica a explicitação dos contextos e das intenções comunicativas subjacentes, permitindo ao público aceder às camadas de significado propostas (Barbosa, 2013).

No plano ético e representacional, a exposição enquanto dispositivo discursivo enfrenta desafios complexos, nomeadamente na construção de identidades e na

representação da diferença. Greenberg et al. (1996) salientam que a democratização do espaço cultural envolve sempre negociações e limitações, exigindo-se ao curador que considere múltiplas perspectivas sem reduzir experiências a categorias fixas ou universais.

Também a montagem expositiva articula pessoas, objetos e ideias, configurando um processo de descoberta e diálogo mais do que de imposição de significados (MacDonald & Basu, 2007, p. 9). O curador atua, assim, como agente que possibilita encontros inesperados e leituras plurais, reforçando a exposição como discurso autónomo que interage com o visitante e, frequentemente, ultrapassa as intenções iniciais da curadoria.

A dimensão crítica da exposição enquanto dispositivo discursivo torna-se particularmente evidente no contexto da crítica institucional. Andrea Fraser (2005, pp. 278–283) observa que estas práticas, inicialmente orientadas para a contestação externa das instituições artísticas, se encontram hoje amplamente integradas no seu interior, passando a operar a partir das próprias estruturas que procuram problematizar. Ao tornar visíveis as condições institucionais, económicas e políticas que moldam a produção e circulação da arte, a crítica institucional evidencia que a exposição não constitui apenas um espaço de apresentação, mas também um lugar de reflexão crítica sobre os mecanismos que estruturam o campo artístico.

O'Neill (2012, pp. 11-13) enfatiza que a exposição deve ser entendida como uma forma de produção discursiva autónoma e colaborativa. Experiências como *El Lissitzky's Abstract Cabinet* (1927/1928) ou *The Store* de Claes Oldenburg (1961–1962) exemplificam a conceção da exposição como sujeito reflexivo, no qual o ambiente de apresentação se torna consciente das suas próprias condições. Compreendida como forma de produção artística, a exposição afirma-se como uma conversa prolongada com o público, abrindo espaço a múltiplas interpretações e a novas vias discursivas capazes de questionar estruturas de poder e regimes de visibilidade.

Neste contexto, os Museus e as exposições têm sido progressivamente descritos como “laboratories” ou “experiments”, designações que evidenciam uma mudança

conceptual significativa na compreensão da instituição museológica. Passa-se de um espaço tradicionalmente entendido como lugar de representação do mundo para um agente capaz de produzir os seus próprios significados. Assim, o Museu deixa de ser concebido como um mero espelho da realidade, assumindo-se como um contexto ativo de produção de conhecimento (Bjerregaard, 2020, p. 1).

Esta mudança de perspectiva encontra-se intimamente relacionada com as transformações que marcaram a museologia nas últimas décadas do século XX. Por um lado, a representação política e cultural, colocando em causa como os Museus poderiam representar outras culturas — passadas ou geograficamente distantes — assumindo simultaneamente a autoria das narrativas apresentadas aos públicos ocidentais contemporâneos; por outro lado, a reflexão sobre os dispositivos museográficos e as formas de apresentação do conhecimento, evidenciando que a exposição participa ativamente configuração das formas de compreensão e legitimação do conhecimento (Bjerregaard, 2020, pp. 1–3).

Os resultados destas transformações tornaram-se parte integrante das práticas museológicas contemporâneas. Todavia, a museologia crítica evidenciou lacunas na capacidade do Museu de se afirmar como instituição de produção de conhecimento, oferecendo frequentemente apenas soluções de desconstrução narrativa sem alternativas metodológicas consistentes (Bjerregaard, 2020, p. 3).

A exposição revela-se, assim, simultaneamente como dispositivo discursivo e laboratório de produção de conhecimento, articulando mediação, experimentação e reflexão crítica. Esta compreensão estabelece a base para analisar as práticas curatoriais contemporâneas e o papel das exposições na investigação museológica.

1.4. Curadoria crítica e práticas contemporâneas

Partindo do entendimento da exposição enquanto dispositivo discursivo, importa analisar as orientações que caracterizam a curadoria crítica contemporânea. Esta prática

afirma-se pelo compromisso de problematizar relações de poder, regimes de visibilidade e condições de produção do conhecimento no espaço expositivo, reconhecendo a exposição como um campo ativo de disputa simbólica. Smith (2012) sublinha a dimensão política da curadoria, concebendo-a como um exercício situado de responsabilidade crítica, no qual o curador assume um papel reflexivo na construção de narrativas e na mediação entre objetos, contextos e públicos, ultrapassando a mera organização formal do discurso expositivo.

A curadoria crítica incorpora, assim, postura ética e epistemológica que interroga não apenas o que é mostrado, mas também os enquadramentos e os dispositivos através dos quais o conhecimento museológico é produzido e legitimado. A ética, neste contexto, não se apresenta como um conjunto de princípios abstratos ou universais, mas como uma dimensão operativa da prática curatorial, inscrita nas decisões concretas que estruturam o discurso expositivo. Bishop (2012) enfatiza que a ética manifesta-se na capacidade de reconhecer as posições de enunciação a partir das quais se constroem as narrativas museológicas, bem como nas escolhas relativas ao que é tornado visível, silenciado ou marginalizado, implicando atenção contínua às consequências simbólicas das opções curatoriais.

A partir das contribuições de Hall (1997) e Lidchi (1997) observa-se que a curadoria crítica problematiza os enquadramentos interpretativos e os regimes de visibilidade, assumindo a ética como processo reflexivo e situado. Mais do que evitar formas explícitas de discriminação, a curadoria crítica problematiza os próprios enquadramentos interpretativos que sustentam a produção de significados no espaço expositivo, assumindo a ética como um processo reflexivo, situado e contingente. Neste sentido, a representação museológica configura-se como um processo de mediação entre o ausente e o presente, estruturando a percepção pública e contribuindo para a construção de narrativas culturais. Torna-se, portanto, fundamental interrogar criticamente a consciência relativamente aos impactos ideológicos inerentes às escolhas interpretativas, dado que na exposição, ao selecionar, organizar e apresentar determinados elementos enquanto se omite outros, estabelece-se e legitima-se um

conjunto de enunciados dirigidos ao público, num processo atravessado por dimensões políticas e epistemológicas.

A teoria da representação, amplamente desenvolvida por Stuart Hall, constitui um contributo central para a reflexão crítica sobre a produção de significados no contexto expositivo. Segundo Hall (1997, p. 61), "Representation is the process by which members of a culture use language (broadly defined as any system which deploys signs, any signifying system) to produce meaning". Nesta perspetiva, o autor sublinha que os objetos não possuem significados intrínsecos, adquirindo inteligibilidade apenas no interior de sistemas de representação culturalmente partilhados (Hall, 1997, p. 25).

Esta perspetiva permite compreender a exposição como um espaço de construção ativa, no qual os objetos são recontextualizados e interpretados através de dispositivos narrativos, visuais e espaciais, sendo reforçada por Lidchi (1997, p. 185), que evidencia a dimensão política das exposições enquanto práticas de produção e legitimação de conhecimento social, sublinhando que os significados gerados no espaço expositivo resultam de escolhas curatoriais situadas, historicamente condicionadas. Assim, a curadoria intervém diretamente nos processos de significação cultural, assumindo um papel central na definição dos enquadramentos interpretativos que estruturam a experiência do público.

Paralelamente, Lord e Lord (2002) sublinham a dificuldade recorrente em articular investigação aprofundada com as exigências da programação expositiva, evidenciando que estas dinâmicas condicionam diretamente a qualidade e profundidade dos discursos produzidos pelas exposições (Lord & Lord, 2002, p. 29).

Uma das manifestações mais significativas da curadoria crítica é a denominada *educational turn*, ou viragem educativa. O'Neill e Wilson (2010, p. 12) afirmam que a curadoria contemporânea se encontra marcada por esta viragem, na medida em que formatos, métodos, programas e modelos educativos se tornaram pervasivos nas práticas curatoriais e na produção da arte contemporânea. Esta abordagem não consiste apenas em adotar a educação como tema; antes, a curadoria opera como uma *expanded educational praxis*, uma prática educativa alargada, orientada para a produção de

conhecimento crítico e para a ativação de processos formativos nas instituições culturais. Rogoff (2010, p. 33) questiona se este termo descreve efetivamente as forças que motivaram a deslocação conceptual, propondo um duplo questionamento: clarificar o que constitui, de facto, um ponto de viragem e compreender como a sua consolidação pode neutralizar as urgências que lhe deram origem, problematizando se a viragem incide sobre a educação ou sobre a própria prática curatorial.

Deste modo, a prática curatorial contemporânea configura-se, assim, como um exercício de criação de pontos de convergência entre culturas, permitindo encontros, fricções e recombinações. Pode, portanto, ser compreendida como um processo de estabelecimento de pontos de contacto, articulando elementos diversos e permitindo que diferentes materialidades, discursos e contextos se interseccionem e se iluminem mutuamente. Obrist (2014) sublinha o carácter produtivo da adversidade na ação curatorial, em consonância com abordagens críticas que ultrapassam a mera organização de objetos. A valorização do inacabado, do potencial e do não realizado inscreve-se na genealogia da curadoria crítica, orientada para deslocar fronteiras epistemológicas, problematizar consensos estabelecidos e interrogar a hegemonia das narrativas institucionalizadas, sustentando uma ética de experimentação que exige do curador posicionamento reflexivo e politicamente situado.

Nas últimas décadas, o conceito de curadoria conheceu uma reconfiguração epistemológica significativa. Em *Slow curating as an ethical–aesthetic practice*, Semedo (2026) propõe compreendê-la como verbo e não como função estática. Inspirando-se em Carson (2019), sustenta que a curadoria não parece ser uma função estática, mas sim um processo dinâmico, continuamente moldado pelo contexto, pelas relações e pela intenção (Semedo, 2026, p. 590). A curadoria emerge, assim, como prática relacional e agencial.

A noção de *slow curating* não corresponde a uma simples desaceleração dos processos, mas à reconfiguração da temporalidade da prática. Segundo Semedo, trata-se de instituir uma ética relacional de copresença e cuidado, valorizando escuta e abertura ao inesperado. Esta abordagem revela-se particularmente pertinente na

articulação entre curadoria e memória, ao sustentar memórias contestadas sem as fixar em narrativas totalizantes (Semedo, 2026, p. 591).

Deste modo, a curadoria intervém igualmente nos regimes de valor, redistribuindo visibilidades e reconfigurando hierarquias instituídas, configurando-se como uma prática processual, relacional e politicamente situada. Enquanto ação — mais do que mera função — opera sobre regimes de temporalidade, memória e valor. Afirma-se, assim, como um exercício de responsabilidade crítica, no qual o “como” é indissociável do “porquê” e do “para quem” (Semedo, 2026, pp. 590–607).

Partindo destas premissas, torna-se essencial examinar o contexto institucional específico em que tais práticas se inserem. O Capítulo 2 centra-se, assim, no Museu de Arte Moderna Amadeo de Souza-Cardoso, procurando apreender a sua identidade, missão e enquadramento institucional enquanto fatores determinantes das decisões curatoriais observadas nas exposições em estudo.

Capítulo 2 – O Museu de Arte Moderna Amadeo de Souza-Cardoso: identidade, missão e práticas curatoriais

O presente capítulo centra-se no Museu de Arte Moderna Amadeo de Souza-Cardoso (figuras 39-48), procurando analisar a sua identidade institucional, missão, estrutura organizacional e enquadramento estratégico enquanto fatores que influenciam e condicionam as decisões curatoriais observadas nas exposições em estudo. A compreensão destas dimensões institucionais constitui um passo fundamental para interpretar de que forma os princípios da curadoria crítica se concretizam em contextos museológicos específicos, articulando o enquadramento teórico apresentado no capítulo anterior com a realidade institucional do Museu.

Anteriormente designado por Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, o MAMASC encontra-se instalado no Convento Dominicano de São Gonçalo, em Amarante. Este é um edifício de relevante valor patrimonial que se situa no centro histórico da cidade e cuja configuração arquitetónica condiciona a organização espacial das exposições e a experiência de visita. Foi fundado em 1947 por Albano Sardoeira com o objetivo de reunir materiais relacionados com a história local e homenagear artistas e escritores naturais do concelho, entre os quais se destacam Amadeo de Souza-Cardoso, António Carneiro e Teixeira de Pascoaes (Câmara Municipal de Amarante, s.d.). Para além da exposição de longa duração dedicada ao seu acervo, a instituição organiza regularmente exposições temporárias, de carácter temático ou monográfico, recorrendo tanto às suas coleções como a obras provenientes de outras instituições ou de artistas contemporâneos. Destaca-se igualmente a organização do Prémio Amadeo de Souza-Cardoso, de periodicidade bienal, que distingue diferentes expressões artísticas e inclui uma vertente de consagração dedicada ao reconhecimento de carreiras artísticas relevantes.

Neste contexto, a relevância do MAMASC para o presente estudo ultrapassa a sua dimensão patrimonial, residindo igualmente nas condições institucionais que oferece à implementação de práticas curatoriais críticas. A tensão entre a missão de

salvaguarda do legado artístico e o desenvolvimento de exposições capazes de problematizar ou ampliar os enquadramentos interpretativos existentes revela-se, assim, um eixo analítico central, permitindo compreender de que forma a curadoria se articula com o estatuto institucional do Museu e orienta as estratégias expositivas adotadas.

2.1. Origens, história e missão institucional

A génese do Museu de Arte Moderna Amadeo de Souza-Cardoso (Figura 1), remonta ao período do pós-Segunda Guerra Mundial, num contexto local marcado por uma forte valorização da cultura e do património. Conforme refere Cardoso (2006), a 17 de janeiro de 1946 o Dr. Albano Sardoeira anunciou a constituição do Grupo de Amigos da Biblioteca-Museu Municipal, iniciativa que reuniu cerca de duzentos subscritores e que contou com o apoio do presidente da Câmara Municipal de Amarante. Este movimento cívico tinha como objetivo impulsionar a criação de uma biblioteca. Em junho de 1947, o “Director-Geral da Fazenda Pública”, Dr. António Luís Gomes, esclareceu que a classificação do imóvel como monumento nacional abrangia apenas a igreja e o claustro do Convento, destinados ao Museu. Em dezembro do mesmo ano, a proposta de criação da Biblioteca-Museu Municipal foi aprovada por unanimidade, sob a direção de um Conselho Diretor a instalar no claustro e nas salas anexas (Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, 2009).



Figura 1: Claustro do Museu de Arte Moderna Amadeo de Souza-Cardoso. © Martins, 10/12/2025.

Ao longo das décadas seguintes, o desenvolvimento da instituição ficou associado à ação de Albano Sardoeira e, posteriormente, de Vítor Sardoeira, cuja persistência permitiu assegurar a consolidação de um núcleo museológico inicial constituído por “arquivo municipal, uma pequena biblioteca, obras de António Carneiro, peças de mobiliário, iconografia popular, insígnias municipais, pedras de armas e um núcleo arqueológico” (Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, 2009). Esta configuração refletia uma conceção oitocentista de Museu e biblioteca, próxima do gabinete de curiosidades, resultante de ofertas, donativos e legados.

A expansão da Biblioteca-Museu (figura 4) ocorreu com a disponibilização de novos espaços, destacando-se, em 1953, a inauguração das salas dedicadas a António Carneiro, António Cândido e Amadeo de Souza-Cardoso, acompanhada de apresentações de figuras como Augusto Casimiro, Ilídio Sardoeira e Alexandre Pinheiro Torres. Paralelamente, realizaram-se as primeiras exposições de arte contemporânea na galeria superior do primeiro claustro, incluindo obras de Amadeo, Alvarez, Aníbal Alcino,

Augusto Gomes, Carlos Botelho, Dórdio Gomes, Gastão Seixas, entre outros (Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, 2009).

Durante as décadas de 1960 e 1970 registaram-se transformações significativas na configuração institucional e arquitetónica do espaço museológico, destacando-se as intervenções realizadas no Convento de São Gonçalo sob projeto do arquiteto Alcino Soutinho e a progressiva autonomização entre a Biblioteca Municipal Albano Sardoeira e o Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso. Este processo permitiu consolidar dois polos culturais distintos, ainda que complementares, no contexto cultural de Amarante (Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, 2009). Paralelamente, o Museu reforçou a sua vocação para a pintura e para o estudo das correntes modernistas, ampliando o espólio e promovendo a valorização do património artístico através da colaboração com artistas, historiadores e críticos.

É precisamente nesta articulação entre história institucional e espaço físico que a arquitetura do Museu emerge como um dos principais condicionantes da experiência curatorial. A planta do Museu de autoria de Alcino Soutinho (figura 5) evidencia de que forma a configuração arquitetónica do espaço condiciona e potencializa a prática curatorial.

O projeto de recuperação e adaptação museológica, concebido por Soutinho entre 1970 e 1987, é um exemplo paradigmático de intervenção que procura reconciliar a historicidade de um convento seiscentista com as exigências funcionais e espaciais de um museu de arte moderno e contemporâneo (Heritage Atlas Porto, s.d.).

O edifício apresenta uma planta complexa e heterogénea que resulta de séculos de transformação tipológica e programática. Com a extinção das ordens religiosas, o espaço conventual foi sucessivamente ocupado por funções civis diversas antes de ser objeto de um projeto sistemático de reconversão em biblioteca e museu. A intervenção de Soutinho não se limita a uma simples restauração arqueológica do património edificado, mas propõe uma recomposição crítica da espacialidade histórica, assumindo a estrutura conventual como matriz formal que deve ser respeitada e ampliada em diálogo com as novas necessidades museológicas (Soutinho, s.d.).

O edifício determina uma circulação que não pode ser considerada neutra, na medida em que a sua configuração transforma a exposição num verdadeiro dispositivo espacial, onde a arquitetura se assume como um elemento ativo de mediação. Ao organizar percursos, enquadrar visões e condicionar ritmos de fruição, o espaço expositivo participa diretamente na construção do discurso curatorial.

Se a arquitetura estabelece as condições da experiência expositiva, é o acervo — e, em particular, a obra de Amadeo de Souza-Cardoso — que estrutura o seu conteúdo discursivo e orienta a sua fundamentação científica. A articulação entre espaço e coleção torna-se, deste modo, determinante para compreender a identidade do Museu, na medida em que o discurso expositivo emerge da relação entre a materialidade arquitetónica e o *corpus* artístico que nele se inscreve.

É precisamente nesta relação que o acervo se afirma como um eixo estruturante do discurso museológico. A formação do núcleo dedicado ao artista resulta de um processo progressivo de doações efetuadas por Lúcia de Souza-Cardoso, Emmérico Nunes, Armando de Souza-Cardoso e Manuel Monterroso, bem como de depósitos provenientes de coleções particulares e de aquisições realizadas, ao longo do tempo, pela Câmara Municipal de Amarante. Este processo permitiu reunir um conjunto significativo de obras que documentam diferentes momentos da produção artística do autor, consolidando um núcleo identitário que viria a assumir um papel estruturante na definição da missão e da orientação científica do Museu. A centralidade deste núcleo ultrapassa a dimensão da coleção, projetando-se na própria definição institucional do Museu.

Neste contexto, o conjunto de obras associadas ao artista assume uma importância central na construção do discurso museológico do Museu. Para além de constituir um elemento distintivo da coleção, este núcleo permite estabelecer um enquadramento interpretativo mais amplo sobre o desenvolvimento da arte moderna em Portugal.

Nas últimas décadas, a instituição tem reforçado a incorporação de obras de artistas contemporâneos, em particular daqueles distinguidos pelo Prémio Amadeo de

Souza-Cardoso, contribuindo para a atualização contínua da coleção e para a promoção da arte portuguesa contemporânea (Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, 2009).

A transição de Museu Municipal para Museu de Arte Moderna Amadeo de Souza-Cardoso, assinalada na reabertura a 5 de dezembro de 2025, após a realização de obras de climatização (figura 49), representa mais do que uma mera alteração de designação institucional, constituindo a afirmação de uma orientação estratégica centrada na valorização da arte moderna, no aprofundamento da investigação e na intensificação das práticas de educação cultural. Esta redefinição promove o estudo sistemático dos movimentos modernistas e do contexto artístico europeu em que se insere a obra de Amadeo de Souza-Cardoso.

Esta transformação não se limita à comunicação externa ou à marcação de uma distinção formal; ela reflete, de forma profunda, a orientação da instituição para um posicionamento especializado na arte moderna, com implicações diretas nas práticas curatoriais, na seleção e organização do acervo, e na conceção das exposições. A curadora Aida Guerra reforça a importância de alinhar a identidade do Museu com o seu nome, afirmando que “nós somos o Museu Amadeo de Souza-Cardoso. O Amadeo de Souza-Cardoso, a obra tem se sentido de uma forma permanente e marcante quando se visita o Museu Amadeo de Souza-Cardoso” (A. Guerra, comunicação pessoal, 7 de janeiro de 2026). Esta afirmação sublinha a necessidade de uma presença forte e coerente do legado do artista na experiência do visitante.

Ao assumir explicitamente a arte moderna como núcleo da sua missão, o Museu reforça a centralidade de Amadeo de Souza-Cardoso enquanto eixo de leitura histórica, estética e crítica, ao mesmo tempo que estabelece um enquadramento interpretativo mais alargado, capaz de integrar outros artistas que dialogam com a modernidade. Contudo, a alteração do nome também acarreta desafios, sendo que impõe a necessidade de uma comunicação clara sobre o papel do Museu junto do público, redefine expectativas em termos de programação expositiva e educativa, e exige a consolidação de uma política curatorial de investigação sistemática sobre movimentos

modernistas, garantindo coerência entre a missão declarada e a prática efetiva. Assim, a mudança de nomenclatura funciona simultaneamente como instrumento simbólico de afirmação institucional e como catalisador de novas estratégias curatoriais e pedagógicas.

Neste sentido, a missão do Museu de Arte Moderna Amadeo de Souza-Cardoso pode ser entendida como centrada na preservação, estudo e divulgação da obra de Amadeo de Souza-Cardoso, bem como na valorização da arte moderna e contemporânea portuguesa, articulando investigação, programação expositiva e educação cultural. Contudo, até à presente data, não se encontra disponível nenhum documento institucional que formalize de forma explícita esta missão; a sua definição resulta sobretudo da análise das práticas curatoriais, das opções expositivas e das orientações estratégicas da instituição.

A análise da trajetória institucional do museu permite compreender como as opções curatoriais se articulam com a identidade institucional, a natureza do acervo e as diretrizes do Município de Amarante, funcionando como elementos estruturantes das exposições e programas culturais desenvolvidos. Neste sentido, a prática curatorial configura-se não apenas como um instrumento de apresentação do património artístico, mas também como mediadora do conhecimento e da interpretação crítica da obra de Amadeo de Souza-Cardoso.

2.2. O Museu enquanto mediador da obra de Amadeo de Souza-Cardoso

Amadeo Ferreira de Souza-Cardoso (1887–1918), natural de Amarante, constitui uma figura central do modernismo português e é reconhecido como um dos artistas nacionais de maior projeção internacional do século XX (Câmara Municipal de Amarante & Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, s.d.). Nasceu em Manhufe, numa família de proprietários rurais abastados, e cresceu num ambiente

familiar estável, marcado por fortes valores morais e culturais (Damásio, 2018, pp. 27–30). Desde cedo revelou inclinação para o desenho e a observação crítica do mundo que o rodeava, participando ativamente na vida intelectual e artística do seio familiar (Damásio, 2018, pp. 45–46, 92–93).

Em 1906 deslocou-se para Paris, cidade onde manteve contacto com a vanguarda artística internacional até 1914, beneficiando do apoio familiar e de uma rede de artistas portugueses expatriados, como Francis Smith e Eduardo Viana (Coyle & de Carvalho, 1999, p. 17; Alfaro, 2006, p. 433). Participou em importantes exposições internacionais, incluindo a International Exhibition of Modern Art em 1913 (Armory Show), onde apresentou obras ao lado de Picasso, Braque, Matisse e Duchamp, consolidando a maturidade formal da sua produção (Coyle & de Carvalho, 1999, p. 19). O regresso temporário a Portugal durante a Primeira Guerra Mundial representou uma fase de intensa experimentação formal, na qual incorporou referências cubistas, expressionistas e dadaístas, articuladas com temas locais e culturais (Coyle & de Carvalho, 1999, p. 38; Freitas & Molder, 2016, p. 47).

A obra de Amadeo distingue-se pela experimentação formal e cromática, transitando do pontilhismo para o orfismo, do cubismo à abstração, frequentemente incorporando colagens e materiais não convencionais. A sua paleta cromática, construída com domínio técnico apurado, evidencia uma relação direta entre matéria, gesto e modernidade artística (Vilarigues et al., 2016, pp. 81–91). As técnicas empregues, como molhado-sobre-molhado, molhado-em-molhado e o recurso a manchas de cor (tache), assim como a utilização de óleo sobre tela ou cartão, demonstram um conhecimento aprofundado dos materiais e da aplicação da cor, garantindo durabilidade e coerência estrutural das obras (Vilarigues et al., 2016, pp. 89–91).

O Museu de Arte Moderna Amadeo de Souza-Cardoso, constitui um espaço fundamental para a preservação, estudo e divulgação do legado do artista. A proximidade com o local de nascimento de Amadeo confere-lhe um significado

simbólico e identitário, transformando-o num espaço de memória cultural regional e de reconhecimento nacional e internacional (Câmara Municipal de Amarante & Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, s.d.).

O Museu cumpre uma função dupla: assegurar a guarda, conservação e estudo sistemático do espólio, nomeadamente do seu patrono, e atuar como mediador cultural, promovendo a aproximação do público contemporâneo à obra e à modernidade artística portuguesa (Câmara Municipal de Amarante & Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, s.d.). Esta mediação manifesta-se através da articulação entre memória, território e inovação, permitindo uma fruição crítica e educativa da obra de Amadeo, assim como a valorização do património artístico português.

Neste contexto, importa recordar que a recente alteração da designação institucional para Museu de Arte Moderna Amadeo de Souza-Cardoso — discutida na alínea anterior — reflete igualmente a intenção de reforçar o enquadramento do artista no contexto mais amplo da arte moderna, consolidando o Museu enquanto espaço de mediação entre o legado de Amadeo e as dinâmicas da modernidade artística.

Deste modo, o MAMASC não apenas preserva e estuda a obra do artista, mas atua como um educador cultural, aproximando o público da complexidade da modernidade portuguesa e reforçando a identidade cultural local, ao mesmo tempo que projeta internacionalmente o legado de Amadeo.

2.3. Programação expositiva recente: orientações curatoriais e enquadramento crítico

A atividade expositiva recente do Museu de Arte Moderna Amadeo de Souza-Cardoso constitui um campo privilegiado para a análise das orientações curatoriais adotadas pela instituição, refletindo de forma particularmente clara a articulação — nem sempre

isenta de tensões — entre a sua missão patrimonial, o posicionamento identitário enquanto Museu de forte ancoragem autoral e a progressiva abertura a práticas curatoriais contemporâneas de natureza crítica e discursiva. Este enquadramento evidencia o compromisso do MAMASC não apenas com a salvaguarda e valorização do acervo, mas também com a promoção de experiências curatoriais inovadoras, que assumem as exposições temporárias como instrumentos centrais de mediação cultural, produção de conhecimento e construção de narrativas institucionais.

A análise da programação desenvolvida entre 2022 e 2025, no período que antecede a reabertura, permite identificar uma alternância sistemática entre projetos centrados diretamente na obra de Amadeo de Souza-Cardoso — nomeadamente a exposição permanente — e propostas que promovem diálogos ampliados com outros artistas e movimentos artísticos. Durante este percurso as exposições dedicadas a Amadeo tendem a inscrever-se numa lógica de consolidação historiográfica, reforçando a sua centralidade enquanto figura matricial do modernismo português e sublinhando a sua inserção no contexto das vanguardas europeias do início do século XX. Estas propostas estruturam-se frequentemente através de narrativas cronológicas ou evolutivas, privilegiando leituras legitimadoras da obra, ancoradas em categorias historicamente estabilizadas e amplamente reconhecidas. Com efeito, esta abordagem expositiva de cariz mais canónico alinha-se com aquilo que O'Neill e Wilson (2010) identificam como uma vertente da prática curatorial focada na consolidação e transmissão de um conhecimento já instituído.

Em contrapartida, as exposições mais recentes, subsequentes à reabertura, adotam estratégias curatoriais de natureza sensorial e contextual, procurando problematizar leituras canónicas. Nestes casos, a curadoria opera por articulação temática, explorando afinidades formais, simbólicas e conceptuais entre diferentes momentos da obra de Amadeo ou entre esta e outros contextos artísticos e culturais. Esta abordagem aproxima-se dos pressupostos da curadoria crítica, na medida em que recusa uma leitura unívoca da obra e propõe múltiplos níveis de interpretação,

convocando o visitante para um posicionamento ativo face ao discurso expositivo e à construção da narrativa museológica (Bishop, 2012).

A programação retrospectiva relativa às exposições temporárias, compilada na Tabela 1 (ver Apêndice 1), evidencia um amplo espectro de abordagens curatoriais, desde leituras históricas consolidadas a propostas experimentais e sensoriais, que visam problematizar narrativas canônicas e potenciar novas formas de interpretação. Entre as exposições temporárias realizadas destacam-se (Museu de Arte Moderna Amadeo de Souza-Cardoso, s.d.):

Em 2026, até à data da redação do presente relatório, destacam-se as exposições temporárias *A Marginália de Amadeo* e *Transfigurações do Modernismo*. No período compreendido entre 2024 e 2025, anterior à reabertura, realizaram-se as exposições *António Carneiro — O retratista de almas* (8 de agosto – 16 de fevereiro) e *Montagem #1 / Assembly #1* (13 de julho – 16 de fevereiro). No ano de 2024, foram apresentadas as exposições *Silva Porto — A paisagem no desenho e na pintura* (28 de setembro – 24 de novembro), *IBORU* (19 de julho – 8 de agosto), *Mário Cesariny: A Poesia Sem Versos* (23 de março – 16 de junho) e *Nuno Viana: Amor em Quarentena* (24 de março – 28 de abril).

Entre 2023 e 2024, realizaram-se as exposições *Exposição_Artistas selecionados – 13.º Prémio Amadeo de Souza-Cardoso* (21 de outubro – 3 de março), *Ana Jotta: Comer e Existir* (21 de outubro – 3 de março), *Do Delicado Trabalho da Agulha — Desenhos da Coleção de Desenhos da Madeira* (22 de setembro – 29 de janeiro), *Este é o lugar onde as árvores cantam — António Faria* (30 de junho – 1 de outubro), *Qual de nós os fantasmas — Isabel Meyrelles* (23 de junho – 27 de agosto) e *A Geração das Águas — Agostinho Santos* (25 de março – 28 de maio).

No período de 2022 a 2023, realizaram-se as exposições *Muse, Homenagem a Teixeira de Pascoaes* (11 de dezembro – 19 de fevereiro), *a super menina: espaços, letras e livros* (15 de outubro – 12 de fevereiro), *Feminino, uma história ficcionada* (15 de

outubro – 4 de setembro) e *António Cardoso, Diretor... “desde que nasci...”* (25 de junho – 3 de setembro).

Este posicionamento curatorial encontra eco nas exposições temporárias inauguradas aquando da reabertura do MAMASC, nomeadamente *A Marginália de Amadeo* e *Nadir Afonso: Território de Absoluta Liberdade*, ambas integradas no projeto “Paisagens Visuais”, desenvolvido no âmbito da Rede Portuguesa de Arte Contemporânea (RPAC), e dotado de uma itinerância comum. *A Marginália de Amadeo*, com curadoria de Samuel Silva, privilegia a dimensão processual e menos institucionalizada da obra, reunindo cerca de cinquenta obras inéditas que evidenciam o lado mais íntimo e experimental do artista. O curador sublinha que a mostra propõe “um olhar ampliado sobre a obra do artista, valorizando o risco, a dúvida e a experimentação como elementos centrais da criação. A margem é apresentada como espaço de liberdade e questionamento.” A exposição esteve patente até 18 de janeiro de 2026 (Museu de Arte Moderna Amadeo de Souza-Cardoso, 2026).

Em simultâneo, *Nadir Afonso: Território de Absoluta Liberdade*, comissariada por Alexandra Silvano, revisita o percurso artístico de Nadir Afonso no contexto do modernismo europeu, destacando a sua colaboração com Le Corbusier em Paris e a convivência com nomes como Vasarely, Léger e Max Ernst, antes de se dedicar exclusivamente à pintura. Esta exposição esteve patente até 25 de janeiro de 2026, integrando o mesmo circuito expositivo itinerante por quatro territórios até maio de 2026 — Vila Nova de Foz Côa, Amarante, Lisboa e Óbidos (Museu de Arte Moderna Amadeo de Souza-Cardoso, 2026).

A observação retrospectiva da programação evidencia um esforço constante de pluralização discursiva e de experimentação de diferentes modelos curatoriais. Todavia, verifica-se também a coexistência de projetos com orientações conceptuais e metodológicas diversas, frequentemente associadas à presença de curadores convidados, parcerias institucionais, ou à curadoria do Museu. Tal diversidade constitui, simultaneamente, uma potencialidade, ao permitir a pluralização de leituras, e um desafio estrutural à afirmação de uma estratégia curatorial de longo prazo.

Neste sentido, a trajetória expositiva recente do MAMASC situa-se numa zona de transição, frequentemente dependente de circunstâncias conjunturais, e a afirmação gradual de uma estratégia curatorial mais reflexiva e institucionalmente consciente. A curadora Aida Guerra, enquanto Chefe da Divisão de Museus, Biblioteca e Serviço Educativo reconhece este momento de transição, afirmando que a instituição anda à procura da sua identidade curatorial, mas sublinha que esta busca não deve ser entendida como falta de rumo, antes como uma postura alinhada com a própria natureza experimental da obra de Amadeo: “Se o Amadeo, todo o seu percurso, não teve necessidade de se rotular, porque é que o Museu Amadeo Sousa-Cardoso tem essa necessidade? Seja em que discurso tiver.” (A. Guerra, comunicação pessoal, 7 de janeiro de 2026). Esta afirmação revela uma conceção da identidade curatorial como algo fluido, aberto à experimentação e em constante construção — uma postura que, na perspetiva da curadora, se coaduna com o espírito inquiridor do artista.

2.4. Estrutura institucional e processos curatoriais: impactos na prática expositiva

A compreensão da prática expositiva do Museu de Arte Moderna Amadeo de Souza-Cardoso requer uma análise detalhada da sua estrutura institucional e dos modelos de funcionamento que condicionam os processos curatoriais. Enquanto Museu sob tutela do Município de Amarante, integrado na esfera da administração pública local, o MAMASC opera num contexto organizacional específico, no qual as decisões curatoriais se encontram inevitavelmente sujeitas a fatores de natureza administrativa, financeira e política. Esta configuração institucional influencia de forma direta a definição de prioridades programáticas, os ritmos de trabalho e os níveis de autonomia da prática curatorial.

O enquadramento institucional do Museu encontra-se definido no Regulamento n.º 89/2026 — Regulamento da Organização dos Serviços do Município de Amarante, publicado em Diário da República, 2.ª série, n.º 17, de 26 de janeiro de 2026. Este

diploma estabelece a estrutura orgânica dos serviços municipais e define as competências das respectivas unidades orgânicas.

Neste contexto, o Museu integra-se no Departamento da Cultura, definido no Capítulo I, Secção I, artigo 1.º, ponto 5.5, ao qual compete “gerir o Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, (...) e outros equipamentos culturais, nas suas diversas vertentes” (Município de Amarante, 2026b).

De forma complementar, a Divisão de Museus, Biblioteca e Serviço Educativo (DMBSE), enquadrada no Capítulo III, Secção III, artigo 9.º, Anexo I, ponto 2.2, integra a área dos Equipamentos Culturais, competindo-lhe assegurar a execução das políticas museológicas e de mediação cultural, bem como promover condições favoráveis ao desenvolvimento cultural do Município, abrangendo Museus, espaços interpretativos e biblioteca, no quadro de um serviço educativo para a cultura (Município de Amarante, 2026b).

A dependência de uma estrutura de governação municipal implica a submissão do Museu a orçamentos anuais restritivos, a procedimentos administrativos formalizados e a orientações estratégicas suscetíveis de variar em função de agendas culturais de curto e médio prazo. Tais condicionamentos estruturais limitam, por vezes, a capacidade de planeamento a longo prazo, dificultando a implementação de estratégias curatoriais contínuas e a concretização de projetos expositivos de maior escala ou complexidade conceptual. Neste contexto, a prática curatorial desenvolve-se num equilíbrio permanente entre ambição discursiva e viabilidade institucional, exigindo ajustamentos constantes às condições materiais e organizacionais disponíveis.

A estrutura organizacional interna associada ao funcionamento do Museu de Arte Moderna Amadeo de Souza-Cardoso integra-se no quadro mais amplo da organização dos recursos humanos, definido no Mapa de Pessoal do Município de Amarante (2026). De acordo com este documento, a área dos Museus e equipamentos culturais encontra-se enquadrada numa unidade orgânica coordenada por um dirigente

intermédio responsável pelos Museus, espaços interpretativos e serviços pedagógicos, a quem compete organizar e supervisionar o trabalho da equipa técnica, bem como assegurar a execução das atribuições previstas na estrutura organizacional municipal (Município de Amarante, 2026a).

No plano técnico, o mapa de pessoal prevê a existência de técnicos superiores na área da museografia/conservador, com formação em História o (CNAEF 225 - História e arqueologia) ou em Artes (CNAEF 211 - Belas Artes), responsáveis pelo desenvolvimento de funções de natureza técnica e científica, incluindo atividades de estudo, planeamento, programação e execução relacionadas com a promoção, valorização, conservação e divulgação do património cultural municipal; contempla ainda profissionais nos serviços educativos e de economia/ gestão (Município de Amarante, 2026a). Estes profissionais desempenham um papel central na implementação das estratégias museológicas da instituição, nomeadamente no apoio à conceção de exposições, na gestão das coleções e na mediação cultural.

Paralelamente, a estrutura contempla assistentes técnicos, responsáveis por funções de natureza executiva e administrativa, designadamente nas áreas de secretariado, receção, expediente e apoio logístico ao funcionamento dos equipamentos culturais e à realização de exposições e atividades programáticas. O mapa de pessoal prevê igualmente a presença de assistentes operacionais, cujas funções incluem a vigilância dos espaços expositivos, o acompanhamento dos visitantes e a execução de tarefas de apoio logístico e manutenção associadas ao funcionamento quotidiano dos Museus Municipais (Município de Amarante, 2026a).

Esta configuração evidencia a constituição de uma equipa técnica multidisciplinar, articulando diferentes níveis funcionais e refletindo um modelo organizacional característico da administração pública local, baseado em hierarquias institucionais formais, mas dependente da colaboração entre diferentes perfis profissionais para assegurar a gestão e valorização dos equipamentos culturais municipais.

À luz da curadoria crítica, esta realidade institucional assume particular relevância. A curadoria não se manifesta apenas no plano discursivo das exposições, mas também nos modos de produção, decisão e organização que lhes estão subjacentes. Neste sentido, a atenção às condições institucionais e aos contextos de produção constitui uma dimensão central da prática curatorial contemporânea (O'Neill, 2012), permitindo enquadrar criticamente os processos e os constrangimentos que informam a construção do discurso expositivo. Mais do que uma prática autônoma, a curadoria no MAMASC configura-se como uma prática desenvolvida no interior de um quadro institucional específico.

A articulação entre múltiplos setores técnicos torna os processos curatoriais intrinsecamente colaborativos. A concretização de exposições envolve profissionais de áreas diversas cuja intervenção condiciona a forma final do discurso expositivo, integrando dimensões materiais, narrativas, pedagógicas e comunicacionais (Lord & Lord, 2002, p. 1). Como os próprios autores sintetizam, "The variety of skills possessed by our contributors reflects the fact that museum exhibitions are produced through collaboration among professionals from many disciplines" (Lord & Lord, 2002, p. 1).

Este enquadramento institucional e processual assume particular relevância para a análise desenvolvida no capítulo seguinte. O Capítulo 3 incide sobre dois estudos de caso — *A Marginália de Amadeo* e *Transfigurações do Modernismo* — que permitem observar de forma concreta como estas dinâmicas estruturais se materializam em práticas curatoriais específicas. Deste modo, a leitura dos casos de estudo não se limitará à análise dos discursos expositivos finais, mas procurará compreender os processos curatoriais que lhes deram origem, evidenciando continuidades, tensões e margens de autonomia no interior da prática institucional do Museu de Arte Moderna Amadeo de Souza-Cardoso.

Capítulo 3 - Análise das Exposições Temporárias: processos, narrativas e dispositivos

O presente capítulo centra-se na análise de duas exposições temporárias do Museu de Arte Moderna Amadeo de Souza-Cardoso, selecionadas como estudos de caso, com o objetivo de compreender os processos curatoriais, as narrativas expositivas e os dispositivos museográficos mobilizados. A partir de uma abordagem qualitativa, examina-se a conceptualização curatorial, os objetivos que orientam cada exposição e as estratégias discursivas e espaciais adotadas na apresentação das obras ao público. A análise é complementada pelos contributos das entrevistas realizadas aos curadores, permitindo articular a leitura crítica das exposições com as perspetivas dos seus responsáveis. Numa fase final, procede-se a uma reflexão comparativa, identificando convergências e divergências entre as abordagens adotadas e discutindo a sua inserção nas tendências curatoriais mais amplas da instituição. Deste modo, procura-se evidenciar o papel da curadoria crítica na construção de narrativas expositivas e na mediação entre obra, espaço e público.

A investigação assenta numa metodologia qualitativa que integra observação direta, análise documental e entrevistas semiestruturadas aos curadores. Esta combinação metodológica permite abordar a exposição enquanto fenómeno multidimensional, no qual se articulam dimensões discursivas, espaciais, materiais e relacionais.

As entrevistas assumem um papel central na compreensão das dinâmicas curatoriais e institucionais, permitindo aceder às lógicas de decisão, às intenções conceptuais e às práticas associadas à conceção e implementação das exposições. Optou-se pelo formato semiestruturado, que combina um guião previamente definido (ver Apêndice B.1, tabela 2) com a flexibilidade necessária para acolher o desenvolvimento das respostas. O guião organiza-se em blocos temáticos que acompanham uma progressão lógica: perfil e formação dos curadores, processos e critérios curatoriais, construção das narrativas e dos dispositivos museográficos, e, por

fim, dimensões críticas, éticas e institucionais da prática curatorial. Incluem-se ainda questões relativas à mediação cultural, à acessibilidade e às perspectivas futuras da curadoria no contexto do Museu. O consentimento informado dos participantes foi assegurado previamente à realização das entrevistas.

A análise das entrevistas foi orientada pelos contributos de Silverman (2011). De acordo com o autor, as entrevistas não podem ser entendidas como janelas transparentes para uma realidade preexistente; constituem, antes, situações interacionais nas quais entrevistador e entrevistado coconstroem versões do mundo. A partir de uma perspectiva construcionista (“constructionism”), o discurso dos entrevistados é compreendido não como um reflexo direto de factos ou experiências, mas como uma construção situada de significado (p. 181). Neste contexto, as entrevistas são interpretadas em articulação com a observação direta das exposições, permitindo analisar posicionamentos curatoriais, tensões, racionalidades e implicações discursivas.

Uma das contribuições centrais de Silverman reside na distinção entre os “whats” – o conteúdo substantivo do discurso – e os “hows” – os processos através dos quais esse conteúdo é construído (p. 186). Aplicada às entrevistas em análise, esta distinção revela-se particularmente operatória. Ao nível dos “whats”, os curadores fornecem informações relevantes sobre os seus processos de trabalho, incluindo critérios de seleção, opções museográficas e dinâmicas de negociação institucional. Já no plano dos “hows”, torna-se possível analisar os modos de enunciação desses conteúdos, observando como são estruturados, justificados e legitimados discursivamente.

No que respeita à transcrição, Silverman trata-a não como um mero procedimento técnico, mas como uma atividade analítica que molda as possibilidades de interpretação: “It should not be assumed that the preparation of transcripts is simply a technical detail prior to the main business of the analysis” (p. 282). Para o autor, o ato de transcrever constitui, em si mesmo, uma forma de análise, na medida em que, ao ouvir repetidamente as gravações e decidir como representar a fala, o investigador começa a identificar padrões, hesitações e momentos significativos (p. 282). As entrevistas foram transcritas de forma literal, recorrendo a um sistema simplificado de transcrição inspirado nas convenções propostas por Silverman, no qual são assinaladas,

nomeadamente, micropausas (.), pausas medidas em décimos de segundo (.2), (.4), (.6) e descrições contextuais através de parênteses duplos (()) (pp. 465–466).

O capítulo organiza-se em quatro secções principais. A primeira secção (3.1) é dedicada ao estudo de caso da exposição *A Marginália de Amadeo*, subdividindo-se em seis subsecções: contexto e enquadramento; narrativa expositiva; dispositivos museográficos e espaciais; mediação e experiência do público; leitura crítica; e contributos da entrevista ao curador. A segunda secção (3.2) segue a mesma estrutura, aplicada à exposição *Transfigurações do Modernismo*, assegurando a comparabilidade entre ambos os casos. A terceira secção (3.3) desenvolve uma análise comparativa que articula as dimensões identificadas — narrativas, dispositivos, papel do curador e presença de curadoria crítica. Por fim, a quarta secção (3.4) apresenta uma síntese crítica final, refletindo sobre o que estes casos revelam acerca do Museu de Arte Moderna Amadeo de Souza-Cardoso e dos limites e potencialidades da sua prática curatorial.

Com o objetivo de estruturar a análise das exposições, foi definida uma grelha de análise, presente no Apêndice B.4, tabela 3, que organiza os principais eixos interpretativos utilizados ao longo do capítulo. Esta grelha sistematiza a observação das exposições e garante uma leitura consistente entre os dois estudos de caso, facilitando a análise comparativa. As dimensões consideradas abrangem: o contexto da exposição; a narrativa expositiva (leitura construída sobre o artista, temas privilegiados, aspetos silenciados); os dispositivos museográficos (organização espacial, disposição das obras, hierarquias visuais e textos); a mediação e a experiência do público (relação com os visitantes, dispositivos de mediação); o papel do curador (autoria versus enquadramento institucional); a ética na curadoria (implicações das escolhas, visibilidades e silenciamentos); e a análise das entrevistas (cruzamento entre intenções curatoriais e observação direta). Desta forma, a grelha orienta a leitura das exposições ao longo do capítulo, funcionando como um instrumento metodológico que estrutura a análise e assegura a coerência do estudo comparativo desenvolvido.

3.1. Estudo de Caso I: *A Marginália de Amadeo*

O primeiro estudo de caso centra-se na exposição *A Marginália de Amadeo* (figuras 78-84), concebida pelo curador Samuel Silva e inaugurada a 5 de dezembro de 2025, no âmbito da reabertura do Museu de Arte Moderna Amadeo de Souza-Cardoso.



Figura 2: Leitura espacial da exposição *A Marginália de Amadeo*. © Martins, 10/12/2025.

3.1.1 Contexto e enquadramento

A exposição *A Marginália de Amadeo* tem como objetivo declarado deslocar o olhar do visitante das grandes composições e dos episódios mais consagrados da obra de Amadeo de Souza-Cardoso para os elementos marginais do seu processo criativo — apontamentos, esboços, desenhos preparatórios e outros materiais periféricos — propondo uma leitura que valoriza a experimentação, a dúvida e o risco como componentes centrais da criação artística (Silva, 2025).

A exposição integra a candidatura *Paisagens Visuais*, aprovada pela Direção-Geral das Artes no âmbito da Rede Portuguesa de Arte Contemporânea (RPAC), sob a responsabilidade do Município de Amarante. O projeto materializou-se numa exposição itinerante¹ por quatro territórios distintos, sendo Amarante o segundo destino, após o Museu do Côa (Vila Nova de Foz Côa), seguindo-se a Sociedade Nacional de Belas Artes (Lisboa) e a Galeria Nova Ogiva (Óbidos) (Município de Amarante, 2025). Este enquadramento evidencia a dimensão institucional e colaborativa do projeto, reforçando a circulação do conhecimento e a acessibilidade da obra do artista a múltiplos públicos.

A exposição insere-se na programação do museu num momento particularmente significativo: a sua reabertura ao público, que assinalou também a transição da designação institucional de Museu Municipal para Museu de Arte Moderna Amadeo de Souza-Cardoso. Este alinhamento com a estratégia institucional evidencia a intenção de afirmar o museu como espaço de produção de conhecimento e de novas leituras sobre a obra do artista.

A definição da localização da exposição no interior do museu constituiu uma das primeiras etapas do processo expositivo. Tendo em conta que esta apresentação coincidiu com a reabertura do espaço expositivo, o curador, Samuel Silva, dispôs de uma margem significativa de liberdade para selecionar a área do museu mais adequada à implementação da sua proposta curatorial (figura 50). Após a definição do espaço, procedeu-se à elaboração do discurso expositivo, processo que implicou a organização

¹ Entende-se por exposição itinerante uma prática museológica que envolve a circulação planeada de exposições fora da instituição de origem, frequentemente associada a finalidades educativas, culturais e sociais (Osborn, 1953; Xavier, 2013). Este tipo de exposição implica, em termos gerais, a colaboração com instituições anfitriãs e requer flexibilidade museográfica, bem como um planeamento técnico rigoroso ao nível do transporte, conservação e adaptação a diferentes espaços expositivos (Bose, 1983; Xavier, 2013). Do ponto de vista histórico, tem vindo a afirmar-se como um instrumento relevante na ampliação do acesso à cultura, sendo frequentemente associada a estratégias de democratização cultural, ainda que com configurações diversas consoante os contextos institucionais (Xavier, 2013).

das obras no espaço e a estruturação visual dos diferentes núcleos temáticos, conforme se pode verificar nas figuras 57-73.

A apresentação da exposição em Amarante constituiu uma etapa subsequente do projeto itinerante, inicialmente inaugurado no Museu do Côa. Nesta nova configuração expositiva foram integradas algumas obras que não tinham sido apresentadas na primeira apresentação realizada nesse museu. Por sua vez, parte dessas obras também não viria posteriormente a integrar as apresentações seguintes do projeto, nomeadamente na Sociedade Nacional de Belas Artes e na Galeria Nova Ogiva.

Uma das características estruturantes desta exposição itinerante prende-se precisamente com a necessidade de adaptação às especificidades arquitetónicas e museográficas de cada instituição de acolhimento. Nesse sentido, e tendo em consideração as dimensões, a configuração espacial e as condições expositivas de cada museu, o curador procedeu a um processo contínuo de reconfiguração do projeto expositivo. Esta reformulação implicou o repensar da disposição das obras, da organização dos núcleos temáticos e da relação entre os diferentes elementos expositivos, procurando assegurar, em cada contexto institucional, uma articulação coerente entre o discurso curatorial e a espacialidade disponível.

3.1.2 Narrativa expositiva

A presente exposição, propõe uma leitura alternativa da obra de Amadeo de Souza-Cardoso, ao instituir a margem como lugar de reflexão. Neste enquadramento, a exposição faz emergir um outro regime de perceção, capaz de captar um universo expressivo de carácter mais íntimo — presente desde a infância do artista, mas raramente tornado visível. Trata-se de um mundo visual marcado pela invenção gráfica, pela ironia, pela sátira social e por representações frívolas que se distanciam da firmeza das suas realizações pictóricas mais conhecidas, revelando uma personalidade sensível e inquieta desde tenra idade (Silva, 2025).

De acordo com o discurso curatorial da exposição, pela primeira vez de forma tão abrangente, reúnem-se nesta exposição desenhos inéditos descobertos nos frontispícios e páginas soltas dos manuais escolares de Amadeo de Souza-Cardoso, pertencentes à biblioteca privada da Casa de Manhufe (Amarante), bem como em livros literários provenientes de coleções privadas e institucionais, nos quais se documentaram manifestações gráficas do autor. Integram-se ainda esboços e apontamentos, revistas, um manuscrito ilustrado, algumas pinturas paradigmáticas, postais, cartas originais e outros materiais identificados no âmbito do processo de investigação (Silva, 2025). A exposição possibilita, assim, interrogar quais os significados e ressonâncias que estes elementos periféricos apresentam para a leitura contemporânea da obra e da prática artística do autor.

Neste contexto, a noção de Marginália, do latim *marginalia*, assume uma dimensão conceptual particularmente relevante. Tradicionalmente associada às notas ou intervenções realizadas nas margens de manuscritos e livros, a Marginália é aqui entendida como metáfora para o conjunto de vestígios materiais que testemunham os momentos intermédios da criação artística. Estes elementos — frequentemente excluídos das narrativas expositivas centradas na obra acabada — permitem, contudo, revelar a complexidade dos processos criativos, evidenciando a experimentação, o pensamento visual e as estratégias de construção formal que antecedem a obra final. Assim, a exposição procura valorizar não apenas o resultado final da produção artística, mas também os processos, hesitações e caminhos exploratórios que constituem parte integrante da prática do artista.

O repertório expositivo organiza-se em quatro núcleos temáticos, numa estrutura deliberadamente fragmentada e relacional, que recusa uma narrativa cronológica linear: *Humor, Cenas e Metamorfoses*; *Explorações Verbivocovisuais (Palavra-imagem)*; *Animália e Paisagens*; *Retratos e Autorretratos* (Silva, 2025).

No primeiro núcleo temático, *Humor, Cenas e Metamorfoses*, identificam-se esboços de narizes deformados, evidenciando o interesse precoce de Amadeo pela representação humorística e pela distorção das características físicas, bem como a sua criatividade na construção de personagens. O núcleo *Explorações*

Verbivocovisuais (Palavra-imagem) revela a experimentação gráfica do artista com a palavra, desde a valorização reiterada da sua assinatura enquanto elemento caligráfico até ao interesse pela criação de monogramas e pela disposição espacial das letras (Silva, 2025).

A terceira secção, *Animália e Paisagens*, apresenta o bestiário de Amadeo, oscilando entre representações de animais reais e figuras de natureza mitológica, promovendo um diálogo entre paisagens. A última secção, *Retratos e Autorretratos*, evidencia a dimensão irreverente, crítica e satírica do artista desde a infância (Silva, 2025).

Esta opção curatorial, ao privilegiar a margem em detrimento do cânone, não pode ser entendida como neutra: constrói deliberadamente uma imagem de Amadeo — a do artista íntimo e experimental. Neste sentido, a exposição afirma-se como um dispositivo discursivo que não se limita a apresentar, mas que seleciona, organiza e hierarquiza significados, tornando visíveis certas dimensões do percurso do artista. Esta operação pode ser compreendida, à luz das reflexões de Stuart Hall (1997), sobre a natureza construtiva da representação, segundo as quais o significado não é refletido de forma neutra, mas produzido através de práticas culturais e sistemas de codificação.

3.1.3 Dispositivos museográficos e espaciais

A concretização do discurso curatorial no espaço expositivo opera-se através de um conjunto articulado de dispositivos museográficos que estruturam a perceção, orientam o olhar e configuram a experiência do visitante. Nesta secção, analisa-se a forma como esses dispositivos se articulam na exposição *A Marginália de Amadeo*, considerando a organização cromática e espacial, os suportes interpretativos e os materiais documentais que enquadram e expandem a narrativa expositiva.

A dimensão cromática constituiu o primeiro gesto estruturador do espaço expositivo. A definição dos núcleos temáticos foi acompanhada pela seleção de cores

específicas para as paredes, elemento museográfico que desempenhou um papel importante na organização visual do percurso expositivo. As cores foram escolhidas em estreita relação com a paleta cromática frequentemente associada à obra de Amadeo de Souza-Cardoso, estabelecendo uma correspondência entre cada núcleo temático e a sua cor associada. Assim, o amarelo ocre NCS 2070-Y10R foi utilizado no núcleo *Humor, Cenas e Metamorfoses*, o vermelho veneziano NCS 3060-Y80R no núcleo *Explorações Verbivocovisuais (palavra-imagem)*, o azul turquesa NCS 3050-B30G no núcleo *Animália e Paisagens* e o preto NCS S 9000-N no núcleo *Retratos e Autorretratos*. Por fim, nas “margens” onde se localiza o texto de parede, foi utilizado o cinzento NCS 3502-B.

Do ponto de vista museográfico, a exposição apresenta as obras a 155 cm de altura e as legendas a 115 cm, mantendo-se uma distância de 15 cm entre a obra e a respetiva legenda. A cor surge associada à temática abordada, estabelecendo-se uma ligação entre a cor das mesas e a cor das paredes. Esta solução cromática contribuiu para reforçar a legibilidade do percurso expositivo e para acentuar a identidade visual de cada secção, sendo mantida ao longo das diferentes etapas da itinerância, o que garantiu coerência narrativa entre os vários espaços expositivos.

À organização cromática sobrepôs-se um cuidadoso trabalho de adaptação espacial. A observação do processo curatorial permitiu igualmente compreender de que forma o discurso expositivo é profundamente condicionado pela arquitetura do espaço museológico. A organização da exposição resultou de um diálogo constante entre a proposta conceptual do curador e as características físicas da sala de exposição, evidenciando a importância da espacialidade na construção de narrativas museográficas. O curador definiu a disposição geral dos elementos expositivos na sala, tendo sido introduzidas algumas alterações na disposição de determinadas paredes de suporte, com o objetivo de adaptar o espaço às necessidades do discurso expositivo e potenciar uma maior relação com a paisagem envolvente. No núcleo *Animália e Paisagens*, essa relação foi potenciada pela demolição de uma parede falsa, que permitiu estabelecer uma ligação direta com o exterior através das janelas.

Relativamente aos suportes interpretativos, a exposição disponibilizou folha de sala em língua portuguesa, sendo igualmente redigidas em português as legendas

associadas às obras. As legendas encontram-se organizadas em núcleos segundo um sistema de numeração ao longo do percurso expositivo, funcionando como dispositivo de orientação autónomo face aos núcleos temáticos. O texto de parede (figuras 55-56), em contrapartida, foi apresentado em versão bilingue (português e inglês), opção que contribui para ampliar a acessibilidade e a compreensão do discurso expositivo por parte de públicos internacionais. Constatase, contudo, que a ausência de tradução na folha de sala (no caso da exposição no MAMASC) e nas legendas (figuras 6-30) poderá limitar, em certa medida, a plena fruição da exposição por visitantes estrangeiros. A folha de sala (figuras 31-32) desempenhou ainda uma função relevante enquanto instrumento de mediação e orientação do visitante: para além de contextualizar a exposição, este material inclui um mapa do espaço expositivo com a identificação dos diferentes núcleos temáticos, facilitando a leitura do percurso e a compreensão da organização espacial da exposição, reforçando assim a articulação entre narrativa curatorial e disposição museográfica.

Importa uma breve nota sobre a autoria e a produção destes materiais de comunicação. A atribuição dos títulos presentes nas legendas expositivas foi da responsabilidade do curador Samuel Silva e do Professor Doutor Luís Damásio. No caso específico das obras pertencentes ao acervo do Museu de Arte Moderna Amadeo de Souza-Cardoso, essas designações não correspondem necessariamente aos títulos registados nas respetivas fichas de inventário da instituição, tendo sido definidas no âmbito da proposta curatorial e do enquadramento interpretativo da exposição pelo curador.

Um conjunto alargado de materiais documentais e artísticos foi incorporado no percurso da exposição itinerante, comum às suas várias apresentações. Estes elementos incluíram fac-símiles (figura 54) e diversos documentos provenientes de coleções institucionais e privadas, contribuindo para contextualizar o universo criativo e intelectual de Amadeo de Souza-Cardoso.

Entre os materiais apresentados, destacam-se vários manuais escolares provenientes da Coleção Privada da Casa de Manhufe, que serviram de suporte a desenhos, caricaturas e explorações verbivocovisuais realizadas pelo artista durante o

período da sua formação, apresentados em mesas expositivas (figuras 74-77). Foram igualmente incluídos documentos de natureza epistolar e iconográfica, como o envelope e a carta dirigidos a Teixeira de Pascoaes (Biblioteca Municipal Albano Sardoeira), bem como a carta dirigida ao tio Chico datada de 5 de agosto de 1913 (acervo do Museu de Arte Moderna Amadeo de Souza-Cardoso). No conjunto destes materiais, incluiu-se também a fotografia *Encenação da pintura “Los Borrachos” de Velázquez* (1908), realizada no atelier de Emmerico Nunes em Paris por Eduardo Viana, importante testemunho visual do ambiente artístico e das relações de amizade entre artistas portugueses no contexto parisiense.

A exposição integrou ainda diversos impressos e publicações ilustradas do início do século XX, como exemplares de *O Mundo Elegante – Ilustração Universal* (n.º 20, 1907), *Ilustração Popular* (n.º 7, 1908), contendo uma caricatura de Manuel Laranjeira realizada por Amadeo em 1906, bem como um exemplar da *Ilustração Universal* (n.º 8, 1907). Estes materiais contribuíram para contextualizar o ambiente gráfico e editorial da época, permitindo compreender as influências visuais e culturais presentes no universo do artista. Entre os objetos expostos, encontravam-se também diversos livros provenientes de coleções públicas e privadas, como *Shakespeare – Theatro Hamlet* (coleção privada) e *Cavar em Ruínas*, de Camilo Castelo Branco (2.ª edição, 1902, Biblioteca Municipal de Vila do Conde), evidenciando o contacto do artista com referências literárias e culturais que marcaram o seu percurso intelectual.

A exposição incluiu ainda a projeção do livro *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*, de Gustave Flaubert, manuscrito e ilustrado por Amadeo de Souza-Cardoso em 1912 (coleção da Fundação Calouste Gulbenkian), sublinhando a relação entre texto e imagem na prática artística do autor. Paralelamente, foram apresentadas várias obras e desenhos do acervo do Museu de Arte Moderna Amadeo de Souza-Cardoso, como *“Animais Fantásticos”* (c.1911), *“Cavalo com amazona”* (c.1912/13), a *“Caricatura atribuída a Lúcia de Souza-Cardoso”* (n.d.), o *“Esquisso do pintor e caricaturista Emmerico Nunes”* (n.d.), *“Retrato a óleo de Francisco Cardoso (Tio Chico)”* (c.1914) e a obra *O Rata* (c.1914/15).

Todas as obras foram integradas nos respectivos núcleos — *Humor, Cenas e Metamorfoses; Explorações Verbivocovisuais (Palavra-imagem); Animália e Paisagens; Retratos e Autorretratos* — definidos pelo curador Samuel Silva.

O conjunto destes materiais contribuiu para ampliar a compreensão do processo criativo de Amadeo de Souza-Cardoso, evidenciando não apenas a sua produção artística mais conhecida, mas também um vasto conjunto de documentos, desenhos e referências culturais que permitem compreender a complexidade do seu universo criativo.

3.1.4 Mediação e experiência do público

A narrativa expositiva organiza-se em núcleos temáticos, apoiando-se em dispositivos museográficos que privilegiam a experiência sensorial². A museografia reforça a conceção de processo e fragmentação, convidando o visitante a uma leitura não linear da obra. Ao assumir a Marginália como eixo conceptual, a exposição privilegia a leitura processual da criação artística, valorizando a experimentação como componente integrante da prática de Amadeo.

Esta abordagem inscreve-se no chamado *educational turn*, discutido por O'Neill e Wilson (2010), segundo o qual a função pedagógica da curadoria não se limita à transmissão de conhecimento, procurando antes criar condições para a experiência, a dúvida e a investigação partilhada. No caso da presente exposição, evita-se uma narrativa fechada, propondo-se uma estrutura temática e relacional que funciona como

² A experiência sensorial em contexto museológico pode ser entendida como uma interação multissensorial entre o visitante e o ambiente expositivo, envolvendo diferentes estímulos que influenciam a construção de significados, emoções e processos cognitivos (Luo et al., 2024).

um campo de possibilidades interpretativas. Contudo, esse campo encontra-se enquadrado pelos dispositivos museográficos, pela organização em núcleos temáticos e pela centralidade atribuída à *Marginália* enquanto conceito orientador, o que assegura a articulação entre abertura interpretativa e coerência discursiva.

Neste quadro, as visitas guiadas efetuadas pelo serviço educativo do museu assumem um papel particularmente relevante. Ao contrário de um formato pedagógico tradicional baseado na transmissão unidirecional de informação, estas visitas são concebidas como práticas de mediação que acompanham o visitante sem anular a sua autonomia interpretativa. O serviço educativo atua como um facilitador da experiência, e não como um intérprete que encerra os significados da exposição. Desta forma, o visitante que participa numa visita guiada não vê a sua experiência substituída, mas sim ampliada, na medida em que encontra no diálogo com o mediador e com o grupo um espaço de problematização e partilha.

3.1.5 Leitura crítica

A exposição *A Marginália de Amadeo* apresenta uma proposta curatorial coerente ao centrar-se na dimensão processual da prática artística, deslocando o foco da obra final para os gestos, fragmentos e materiais periféricos que constituem o universo criativo de Amadeo de Souza-Cardoso. Esta opção introduz uma leitura que valoriza a experimentação, a dúvida e a incompletude como elementos estruturantes da criação artística.

Do ponto de vista da curadoria crítica, esta abordagem configura uma dimensão inovadora, na medida em que rompe com modelos expositivos centrados na linearidade e na consagração da obra acabada. Ao privilegiar a *Marginália* enquanto conceito orientador, a exposição propõe uma reconfiguração do olhar sobre o artista, evidenciando zonas habitualmente marginalizadas na construção da narrativa histórica.

Por outro lado, a proposta evidencia também limites institucionais. A ausência de determinados dispositivos de mediação inclusiva — nomeadamente ao nível da acessibilidade — revela constrangimentos que condicionam a concretização plena de uma prática curatorial crítica. Do mesmo modo, a adaptação da exposição aos diferentes espaços no contexto da itinerância, embora assegure a continuidade conceptual, implica ajustamentos que demonstram a dependência da curadoria face às condições arquitetónicas e logísticas das instituições acolhedoras.

Assim, *A Marginália de Amadeo* revela-se simultaneamente como um espaço de inovação e de negociação, no qual a curadoria se afirma como prática reflexiva, mas também como campo atravessado por constrangimentos, evidenciando a complexidade inerente à articulação entre discurso curatorial, instituição e experiência do público.

3.1.6 Contributos da entrevista

A entrevista realizada ao Curador Samuel Silva, no dia 2 de dezembro de 2025, no Museu de Arte Moderna Amadeo de Souza-Cardoso, constituiu uma fonte empírica de particular relevância para a compreensão aprofundada do processo curatorial subjacente à conceção da exposição *A Marginália de Amadeo*. Para além de possibilitar a contextualização das decisões expositivas observadas no espaço museológico, o testemunho do curador revelou-se determinante para compreender as intenções conceptuais que orientaram a exposição, os critérios de seleção dos objetos apresentados e as opções museográficas que estruturaram a narrativa expositiva.

Em articulação com a entrevista, foi igualmente utilizada uma grelha de análise aplicada ao discurso do curador (Apêndice B.4, tabela 4), construída com o objetivo de sistematizar e organizar os principais eixos temáticos emergentes. Esta ferramenta permitiu estruturar a informação recolhida de forma comparativa e analítica.

Um primeiro aspeto evidenciado na entrevista refere-se ao percurso formativo e profissional do curador, que influencia diretamente a sua abordagem à prática

curatorial. O Curador Samuel Silva sublinha que a sua formação inicial em escultura e desenho, na Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, marcou profundamente a forma como concebe as exposições e a relação entre objetos e espaço. Como refere: “A minha formação de base é escultura, artes plásticas [...] tive uma formação ligada às materialidades, às tecnologias, ao desenho, ao saber fazer.” Esta formação prática, centrada na dimensão material da arte, contribuiu para desenvolver uma sensibilidade particular relativamente à disposição espacial das obras e à construção de percursos expositivos (S. Silva, comunicação pessoal, 2 de dezembro de 2025).

Paralelamente, o percurso académico posterior — nomeadamente o Mestrado em Práticas Artísticas Contemporâneas e o doutoramento sobre modos de envolvimento, práticas artísticas participativas e compromissos sociais— contribuiu para aprofundar a dimensão teórica e crítica da sua prática. A experiência no Serviço Educativo de Serralves, durante o doutoramento, revelou-se particularmente relevante para compreender os trânsitos entre a educação e a prática artística, consolidando uma visão da curadoria como prática relacional e discursiva. Esta articulação entre prática artística, investigação e mediação cultural revela-se central na forma como o curador concebe a exposição enquanto dispositivo de produção de conhecimento (S. Silva, comunicação pessoal, 2 de dezembro de 2025).

No que diz respeito ao processo de conceção da exposição *A Marginália de Amadeo*, a entrevista evidencia uma abordagem curatorial assumidamente processual e investigativa. Segundo o curador, o projeto expositivo surgiu a partir de um convite institucional, sendo inicialmente pensado como uma exposição itinerante, o que implicou desde o início a consideração de determinadas condicionantes técnicas e espaciais. Como explica: “Esta exposição tem características próprias. É uma encomenda. Foi um desafio para pensar a obra de Amadeo de Souza-Cardoso, e em condições muito particulares, que passava também muito por uma exposição itinerante” (S. Silva, comunicação pessoal, 2 de dezembro de 2025).

Todavia, o desenvolvimento do projeto não partiu de um conjunto previamente definido de obras. Pelo contrário, o processo curatorial desenvolveu-se

progressivamente, acompanhando a investigação e a descoberta dos materiais disponíveis. O curador descreve este processo como um percurso marcado pela incerteza e pela exploração: “Aqui houve um processo de entrar num caminho desconhecido: eu não sabia que materiais ia encontrar. Portanto, tinha uma ideia que era uma espécie de chave de leitura, que era esta ideia das margens da obra de Amadeo, mas depois perguntamos: mas que margens? O que é que vou encontrar?” Consequentemente, a curadoria foi sendo construída de forma gradual, através de decisões tomadas ao longo do processo de investigação. Nas suas palavras, tratou-se de um “processo curatorial um pouco em tempo real, decisões em tempo real, ou seja, à medida que os objetos usam aparecendo” (S. Silva, comunicação pessoal, 2 de dezembro de 2025). Esta abordagem revela uma conceção da curadoria como prática aberta e dinâmica, na qual o discurso expositivo emerge progressivamente do contacto com os materiais e da reflexão crítica sobre os mesmos. Neste contexto, o conceito de *Marginália* surgiu como uma chave interpretativa que permitiu organizar e dar coerência ao conjunto heterogéneo dos bens culturais selecionados durante a investigação.

Outro aspeto fundamental destacado pelo curador refere-se aos critérios utilizados na seleção dos materiais apresentados. Entre os vários fatores considerados, o curador sublinha a importância decisiva da autenticidade dos objetos, especialmente tendo em conta que a investigação implicou a identificação e apresentação de materiais inéditos. Como afirma: “há sempre um basilar, que é a autenticidade. Que é os objetos que eu estou a expor ter a certeza absoluta de que são autênticos.” Esta preocupação revela a dimensão de responsabilidade histórica associada à prática curatorial, particularmente quando se trata de integrar novos documentos no *corpus* conhecido da obra de um artista. O próprio curador sublinha esta responsabilidade ao afirmar que “inscrever determinado objeto como sendo de Amadeo numa história [...] é um gesto de grande responsabilidade” (S. Silva, comunicação pessoal, 2 de dezembro de 2025). A colaboração com o Professor Doutor Luís Damásio, especialista na obra de Amadeo, foi determinante para garantir o rigor e a autenticidade dos materiais selecionados.

Para além da autenticidade, outro critério determinante na seleção dos materiais foi a coerência da organização interna da exposição. A partir da análise dos

documentos e desenhos encontrados, o curador desenvolveu um conjunto de núcleos temáticos que permitiram estruturar o percurso expositivo. Como explica: “defini quatro temas, que são: humor, cenas e metamorfoses; explorações verbivocovisuais; animália e paisagens; e, finalmente, retratos e autorretratos.” Estes núcleos resultaram de um processo progressivo de organização conceptual, que o curador descreve como uma espécie de “mapa mental inicial”, posteriormente refinado até alcançar a estrutura final da exposição (S. Silva, comunicação pessoal, 2 de dezembro de 2025).

A entrevista evidencia igualmente a importância da relação entre o discurso curatorial e a configuração museográfica da exposição. Para Samuel Silva, a conceção de uma exposição implica sempre trabalhar dentro de um conjunto de condicionantes previamente existentes, sejam elas espaciais, institucionais ou económicas. Como afirma: “Fazer uma curadoria de uma exposição, sobretudo para um artista, é sempre operar dentro de um sistema que já existe. Se quisermos assim, no abstrato, é desenhar dentro de um desenho preexistente.” Esta ideia sugere que o processo curatorial não ocorre num espaço neutro, mas antes num contexto institucional complexo, marcado por negociações e ajustamentos constantes. O curador descreve este espaço como uma “zona de contacto”, onde diferentes interesses e perspetivas se confrontam e negociam (S. Silva, comunicação pessoal, 2 de dezembro de 2025).

Apesar destas condicionantes, o curador sublinha que a curadoria não deve limitar-se a uma simples adaptação às circunstâncias institucionais. Pelo contrário, deve também assumir uma dimensão crítica e provocadora. Como refere: “é sempre um exercício de ajustamento e de desajuste.” Esta formulação evidencia uma conceção da curadoria como prática capaz de questionar estruturas existentes e propor novas formas de pensar a exposição e o museu, confrontando, quando necessário, os decisores institucionais com propostas que desafiam o *status quo* (S. Silva, comunicação pessoal, 2 de dezembro de 2025).

A entrevista evidencia igualmente a importância da mediação entre a exposição e os públicos. Para o curador, o discurso expositivo deve criar condições para diferentes formas de relação entre o visitante e os objetos expostos. Nesse sentido, distingue dois níveis fundamentais de experiência: um nível mais intelectual, associado à interpretação

e análise das obras, e um nível mais sensorial ou fenomenológico. Como explica: há “uma relação intelectual, uma relação pela via da razão [...] depois há uma dimensão que muitas vezes nós nos esquecemos e que é fundamental, que é uma relação mais fenomenológica, mais do sentir.” Esta dimensão sensorial da experiência expositiva — que o curador designa como relação “háptica” — é particularmente influenciada por elementos museográficos como a iluminação, o som ou a disposição espacial das obras (S. Silva, comunicação pessoal, 2 de dezembro de 2025).

No que respeita aos suportes interpretativos, o curador defende que o texto curatorial não deve explicar excessivamente, mas antes “implicar” o espectador, convidando-o a um envolvimento ativo com as obras. Como afirma, recorrendo à etimologia da palavra “explicar”: “Explicar é tirar as dobras. Eu acho que o curador não deve esticar as dobras [...] a função do curador é implicar, é meter, metermo-nos a nós, audiência” (S. Silva, comunicação pessoal, 2 de dezembro de 2025).

A entrevista revela ainda uma conceção da curadoria profundamente ligada à sua dimensão política e social. Para Samuel Silva, a prática curatorial implica inevitavelmente um posicionamento crítico face às narrativas existentes e ao contexto institucional em que se insere. Como afirma de forma clara: “uma curadoria que não tenha a consciência de que ela própria também é um discurso político [...] não é uma curadoria.” Nesta perspetiva, cada decisão curatorial participa na construção de significados e na definição de formas de relação entre o património artístico e a comunidade, respondendo à questão fundamental de “como vivermos juntos” (S. Silva, comunicação pessoal, 2 de dezembro de 2025).

O curador sublinha ainda a importância de as instituições museológicas assumirem riscos e desafiarem narrativas estabelecidas, inspirando-se na própria postura de Amadeo de Souza-Cardoso, que “não tinha medo de, digamos, desviar-se da norma, de transpor protocolos, definições, regras, leis”. Neste sentido, defende que os Museus devem “sair do seu conforto, perder o pé, atirar a boia e tentar ir um pouco mais fundo. Perdendo o pé e arriscando” (S. Silva, comunicação pessoal, 2 de dezembro de 2025). Na sua perspetiva, a curadoria contemporânea não deve seguir as agendas

como um cata-vento para onde sopra o vento, antes afirmando-se como um espaço de liberdade e independência crítica.

Em síntese, os contributos da entrevista permitem compreender a exposição *A Marginália de Amadeo* não apenas enquanto dispositivo expositivo, mas sobretudo como resultado de um processo complexo de investigação, reflexão crítica e negociação institucional. A análise do discurso do curador evidencia a curadoria como prática interpretativa, processual e colaborativa, na qual se articulam dimensões conceptuais, museográficas e sociais.

No contexto da análise da entrevista do curador Samuel Silva, importa esclarecer que duas questões do guia de entrevista foram deliberadamente omitidas, dado que já tinham sido abordadas em momentos anteriores da conversa. Especificamente, as perguntas relacionadas com o papel da mediação cultural e dos programas educativos na transmissão do discurso curatorial, bem como a caracterização da identidade curatorial do Museu de Arte Moderna Amadeo de Souza-Cardoso no contexto nacional e internacional, não foram incluídas por já terem sido tratadas noutros momentos do diálogo com o curador.

3.2. Estudo de Caso 2 — Transfigurações do Modernismo

O segundo estudo de caso centra-se na exposição *Transfigurações do Modernismo*, integrada no programa de reabertura do Museu de Arte Moderna Amadeo de Souza-Cardoso, de curadoria de Aida Guerra.

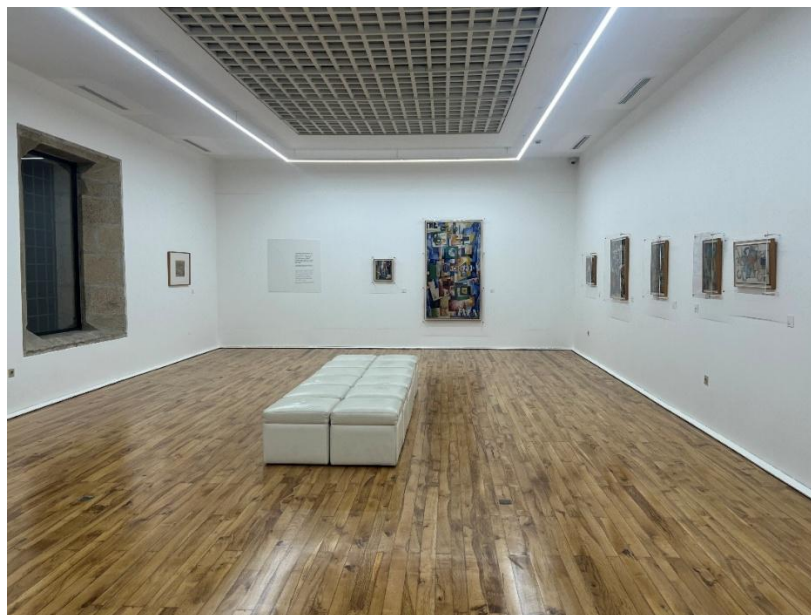


Figura 3: Leitura espacial do Núcleo 2 da exposição *Transfigurações do Modernismo*. © Martins, 10/12/2025.

3.2.1 Contexto e enquadramento

Desenvolvida no âmbito de um processo de redefinição do Museu de Arte Moderna Amadeo de Souza-Cardoso, a exposição *Transfigurações do Modernismo* propõe uma leitura processual da obra de Amadeo de Souza-Cardoso, evidenciando as sucessivas transformações formais, simbólicas e identitárias que caracterizam o seu percurso artístico. A presente análise tem como objetivo situar a exposição no quadro institucional do museu, procurando compreender o seu enquadramento curatorial, os seus propósitos e a sua articulação com a programação expositiva.

No que se refere ao momento institucional em que esta proposta surge, a reabertura do museu constitui um contexto particularmente significativo. Após um período de obras, a exposição marca o reposicionamento público da instituição, funcionando como uma declaração programática das novas orientações curatoriais. A curadoria afirma-se, neste quadro, também como um gesto de reconfiguração

institucional. Ao propor novas leituras sobre a obra de Amadeo, a exposição não se limita a mediar o seu legado junto dos públicos, mas intervém criticamente na própria missão da instituição, questionando formas cristalizadas de representação e promovendo uma abordagem dinâmica, reflexiva e contemporânea.

Quanto ao alinhamento com a programação do museu, a exposição *Transfigurações do Modernismo* inscreve-se numa estratégia mais ampla de reinterpretação crítica do acervo, demonstrando o potencial do museu como espaço de investigação e produção de conhecimento. Esta abordagem alinha-se com as orientações programáticas da instituição, que tem vindo a privilegiar exposições temporárias de carácter investigativo.

O estudo deste caso permite, assim, compreender de que forma a prática curatorial se articula com dimensões interpretativas, institucionais e estratégicas.

3.2.2 Narrativa expositiva

A presente análise procura compreender a narrativa construída pela exposição *Transfigurações do Modernismo* sobre Amadeo de Souza-Cardoso, explicitando a imagem do artista produzida pelo discurso curatorial. Esta abordagem fundamenta-se na compreensão da curadoria como prática discursiva, em diálogo com a perspetiva de Stuart Hall (1997), que entende a representação não como um reflexo do real, mas como um processo ativo de produção de significado, indissociável de relações de poder. Neste sentido, parte-se do princípio de que a exposição não é um gesto inocente, mas um dispositivo que atribui significados seletivamente, conferindo proeminência a determinados aspetos da obra e da biografia do artista.

No que concerne à estrutura narrativa, a exposição evita uma narrativa linear ou puramente cronológica, optando antes por uma estrutura fragmentada e temática. Embora exista uma cronologia na entrada do museu que contextualiza os principais marcos biográficos (figuras 96-97) — o nascimento em 14 de novembro de 1887 em

Manhufe; a partida para Paris em 1906, no dia do seu 19.º aniversário, para estudar arquitetura; a participação na Armory Show – International Exhibition of Modern Art em 1913, em Nova Iorque, Boston e Chicago; as exposições realizadas em 1916 no Salão do Jardim Passos Manuel, no Porto, e na Liga Naval, em Lisboa; e o falecimento em 25 de outubro de 1918, em Espinho, vítima de pneumonia — o percurso expositivo não segue esta linha temporal de forma rígida. Em vez disso, organiza-se em torno de dois núcleos temáticos (Manhufe e Paris) que funcionam como polos interdependentes e não como etapas sucessivas de uma evolução linear. Esta fragmentação narrativa inscreve-se numa conceção da curadoria como discurso que não aspira à totalidade ou à completude, mas que assume a incompletude como valor epistemológico.

O primeiro núcleo (figuras 98-109) centra-se na relação de Amadeo com a paisagem e a vida quotidiana de Manhufe, valorizando o território natal não apenas como contexto biográfico, mas como matriz simbólica e identitária da sua arte. Através de caricaturas e estudos primitivos, evidencia-se um olhar experimental. O segundo núcleo (figuras 110-115) aborda a maturidade artística do artista, marcada pelo contacto com as vanguardas modernistas em Paris. Aqui, a cor, a forma e o movimento emancipam-se. A exposição evita, contudo, classificar este percurso em categorias estilísticas fixas (impressionismo, cubismo, futurismo), alinhando-se com a própria posição crítica de Amadeo, expressa na Carta-Postal a João Moreira de Almeida (1916), conforme se pode verificar na figura 39:

"Eu não sigo escola nenhuma. As escolas morreram. Nós, os novos, só procuramos a originalidade. Sou impressionista, cubista, futurista, abstracionista? De tudo um pouco. Mas nada disso forma uma escola ".

Em síntese, a narrativa expositiva constrói uma imagem de Amadeo como artista processual e experimental, recusando a cronologia rígida em favor de uma estrutura temática e fragmentada. Os temas privilegiados são a relação com Manhufe como matriz identitária e a transformação da linguagem visual operada pelo contacto com as vanguardas parisienses.

3.2.3 Dispositivos museográficos e espaciais

A materialização do discurso curatorial no espaço expositivo é operada através de um conjunto de dispositivos museográficos que organizam a percepção, orientam o olhar e condicionam a experiência do visitante. Nesta secção, analisa-se como esses dispositivos se articulam na exposição *Transfigurações do Modernismo*, desde a organização espacial até aos suportes interpretativos e aos materiais documentais que complementam a narrativa.

A exposição estrutura-se em dois núcleos temáticos que acompanham a evolução artística de Amadeo de Souza-Cardoso: o primeiro núcleo centra-se na génese da sua trajetória, profundamente enraizada na paisagem afetiva e cultural de Manhufe; o segundo núcleo aborda a maturidade artística do artista, marcada pelo contacto com as vanguardas internacionais durante a experiência parisiense. Esta estrutura dual, que privilegia a leitura processual da obra em detrimento de uma narrativa estritamente cronológica, é reforçada por opções museográficas específicas. Importa ainda sublinhar que as obras apresentadas integram a coleção do Museu de Arte Moderna Amadeo de Souza-Cardoso, constituída através de aquisições, depósitos e doações, configurando um acervo particularmente significativo, tanto pela sua diversidade tipológica como pela capacidade de evidenciar as diferentes fases da produção artística do autor.

Do ponto de vista da organização espacial, a exposição apresenta as obras a centradas a 155 cm de altura e as legendas colocadas a 120 cm de altura, mantendo-se uma distância de 15 cm entre a obra e a respetiva legenda. Esta padronização técnica, para além de garantir consistência museográfica ao longo do percurso, assegura uma leitura confortável sem interferir na fruição visual das peças, permitindo ao visitante estabelecer uma relação direta entre o texto interpretativo e a obra a que se refere.

A observação do processo curatorial permite compreender de que forma o discurso expositivo é profundamente condicionado pela arquitetura do espaço museológico. A organização da exposição resultou de um diálogo constante entre a

proposta conceptual da curadora e as características físicas das salas de exposição, evidenciando a importância da espacialidade na construção de narrativas museográficas. Um exemplo particularmente significativo é a relação estabelecida com a paisagem exterior no primeiro núcleo. As obras *Paisagem* (s.d.) e *Pintura (Paisagem)* (c. 1910) de Amadeo de Souza-Cardoso foram estrategicamente colocadas junto das janelas da “zona de respiro”, criando uma ligação direta com o exterior, o que permitiu estabelecer uma relação visual e simbólica entre a representação da paisagem na obra de Amadeo e a paisagem real.

No que respeita aos suportes interpretativos, a exposição recorre a textos de parede (figuras 33, 34 e 38) que funcionam como dispositivos de enquadramento. Estes textos são apresentados em versão bilingue (português e inglês), opção que amplia a acessibilidade e favorece a compreensão do discurso expositivo por parte de públicos internacionais. Em contraste, as legendas associadas às obras, presentes nos Anexos C.4. e C.5. surgem exclusivamente em português, o que pode limitar, ainda que parcialmente, a experiência de visitantes estrangeiros.

Um aspeto particularmente relevante na construção do discurso expositivo é a integração de documentos epistolares do próprio artista. No primeiro núcleo, a relação com a paisagem é reforçada por excertos das correspondências de Amadeo, como a Carta-Postal a Robert Delaunay (13 de setembro de 1915): “Eis-me de volta às minhas montanhas, com as melhores recordações da minha recente visita” (figura 36); a Carta-Postal a Lucie (s.d): “As montanhas têm um estylo de linhas que dá vontade de lhes passar a mão pelo dorso” (figura 35); e a carta-postal à mãe (2 de março de 1908): “Gostei de estar em Manhufe. Fazia um sol intenso” (figura 37), que estabelece uma relação direta com a pintura *A Casa de Manhufe* (c. 1913). Estes testemunhos escritos, apresentados na parede junto das obras, funcionam como dispositivos de mediação que aproximam o visitante da dimensão afetiva e intelectual do artista, sem contudo substituírem a experiência estética por uma leitura excessivamente explicativa.

A listagem completa dos dispositivos de cada núcleo, bem como das legendas das obras integradas, encontra-se em anexo, permitindo uma consulta detalhada do conjunto expositivo.

Em síntese, os dispositivos museográficos e espaciais da exposição *Transfigurações do Modernismo* articulam-se de forma coerente com o discurso curatorial. A organização em dois núcleos temáticos, a relação com a paisagem exterior potenciada pela intervenção arquitetónica, a integração de referências a documentos epistolares do artista e a utilização de textos de parede como dispositivos de enquadramento contribuem para uma experiência expositiva que é simultaneamente sensorial, intelectual e reflexiva.

3.2.4 Mediação e experiência do público

O espaço expositivo constitui-se como um dispositivo ativo de mediação, configurando a exposição como um campo de interação, onde se cruzam objetos, discursos institucionais, escolhas curatoriais e interpretações do público.

À luz do denominado *educational turn*, discutido por O'Neill e Wilson (2010), a função pedagógica da curadoria não se limita à transmissão de conhecimento, mas orienta-se antes para a criação de condições de experiência, questionamento e construção partilhada de significado. No caso da presente exposição, este campo de possibilidades é simultaneamente aberto e enquadrado pelos dispositivos museográficos, estruturados a partir dos dois núcleos temáticos (Manhufe e Paris) e pela centralidade atribuída à ideia de Transfiguração enquanto conceito estruturante.

A inclusão de documentos epistolares do próprio artista — nomeadamente as cartas a Robert Delaunay, a Lucie e a João Moreira de Almeida — constitui igualmente um recurso de mediação muito eficaz. A sua integração no percurso expositivo aproxima o público da dimensão emocional e intelectual do artista, permitindo um acesso mais direto ao seu pensamento, sem que este seja totalmente mediado por um discurso curatorial de carácter explicativo ou totalizante.

Neste enquadramento, a mediação adquire ainda uma dimensão ética, na medida em que evita a fixação autoritária de significados e reconhece o visitante como

agente ativo na sua produção. A exposição torna-se, assim, um lugar de intercâmbio, onde a experiência do público resulta de uma negociação contínua entre o discurso curatorial, os dispositivos expositivos e as interpretações individuais. Esta postura ética traduz-se na recusa de dois extremos: por um lado, o museu que dita verdades inquestionáveis e, por outro, o museu que se limita a oferecer estímulos sem qualquer estrutura.

Em suma, a exposição *Transfigurações do Modernismo* materializa uma abordagem de mediação coerente com os princípios do *educational turn*, na medida em que articula estrutura e abertura interpretativa, promovendo uma experiência expositiva simultaneamente informada, reflexiva e participativa.

3.2.5 Leitura crítica

A exposição *Transfigurações do Modernismo* apresenta uma proposta curatorial que se foca na dimensão processual e evolutiva da prática artística de Amadeo de Souza-Cardoso, deslocando o foco da obra como resultado acabado para o percurso de transformações formais, simbólicas e identitárias que caracterizam a sua trajetória.

Ao privilegiar a ideia de *Transfiguração* como conceito orientador — entendida não como rutura violenta, mas como metamorfose contínua — a organização em dois núcleos (Manhufe e Paris), compreendidos não como polos dicotómicos mas como campos interdependentes, reforça esta leitura processual e relacional.

No entanto, esta abertura interpretativa é simultaneamente tensionada pela própria estrutura expositiva. Apesar da recusa de uma narrativa linear, a organização em dois núcleos temáticos, a presença de uma cronologia introdutória na entrada do museu e a centralidade do conceito de transfiguração funcionam como dispositivos de enquadramento que orientam a leitura do visitante.

A inclusão de documentos epistolares do próprio artista ilustra esta dinâmica: a sua presença na exposição aproxima o público da dimensão emocional e intelectual de

Amadeo. Contudo, a seleção destas cartas específicas, a sua justaposição com determinadas obras e a sua localização no percurso expositivo não são escolhas neutras; são operações de enquadramento que constroem uma posição de sujeito específica para o espectador produzindo um significado tão orientado quanto o de qualquer texto de parede explicativo.

Do ponto de vista da acessibilidade e da mediação inclusiva, a exposição apresenta algumas limitações. Embora os textos de parede sejam apresentados em versão bilingue (português e inglês), as legendas associadas às obras são apenas em português, o que poderá restringir a plena fruição da exposição por visitantes estrangeiros de forma inclusiva.

Neste sentido, a exposição *Transfigurações do Modernismo* pode ser entendida como um exemplo consistente de curadoria crítica em prática, evidenciando uma abordagem reflexiva e conceptualmente informada. Ao introduzir uma leitura centrada nos processos de transformação artística e nos modos de construção da narrativa modernista, a exposição afasta-se de perspetivas lineares e classificatórias, promovendo antes uma compreensão dinâmica e relacional da obra de Amadeo de Souza-Cardoso. A articulação entre abertura interpretativa, inovação discursiva e enquadramento curatorial revela uma proposta expositiva capaz de integrar diferentes níveis de leitura, enriquecendo a experiência do público e ampliando os horizontes interpretativos.

3.2.6 Contributos da entrevista

A entrevista realizada à Curadora Aida Guerra, no dia 7 de janeiro de 2026, no Museu de Arte Moderna Amadeo de Souza-Cardoso, constituiu uma fonte empírica de particular relevância para a compreensão do processo curatorial subjacente à conceção da exposição *Transfigurações do Modernismo*. A sua análise foi sistematizada a partir de uma grelha de análise aplicada ao discurso curatorial (Apêndice B.4 – Tabela 5), permitindo estruturar a informação recolhida segundo categorias analíticas consistentes com o enquadramento teórico da investigação.

O testemunho da curadora revelou-se determinante para contextualizar as opções conceptuais e museográficas que estruturaram esta proposta expositiva, bem como, enquanto Chefe de Divisão de Museus, Biblioteca e Serviço Educativo do Município de Amarante, para compreender o posicionamento institucional do museu face à obra de Amadeo de Souza-Cardoso.

A curadora sublinha a importância da sua formação inicial em pintura, na Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, como um fator decisivo para a sua abordagem à prática curatorial. Esta formação proporcionou-lhe uma compreensão aprofundada da materialidade e da dimensão prática da criação artística, elementos que considera centrais na construção de narrativas expositivas. Como refere: “a abordagem é prática, é de o fazer” (A. Guerra, comunicação pessoal, 7 de janeiro de 2026).

O processo de conceção de *Transfigurações do Modernismo* inscreve-se numa estratégia mais ampla de redefinição da identidade curatorial do museu. A curadora descreve este processo como um movimento gradual de experimentação e reconfiguração, no qual se procura afirmar o museu como espaço de produção de conhecimento e de novas leituras sobre a obra de Amadeo. Como explica: “fomos fazendo testes [...] a opção atual parece-me a que pode vir a estabilizar [...] para nós tem sido evidente que, por exemplo, em relação ao Amadeo, é ir para além da questão dos objetos de obra que estão expostos. Que mais conteúdo? Que mais reflexões se podem fazer sobre esta figura, sobre a sua importância. Que outras leituras?” (A. Guerra, comunicação pessoal, 7 de janeiro de 2026).

A construção da narrativa expositiva em *Transfigurações do Modernismo* revela uma preocupação central com o enquadramento e a acessibilidade. A curadora sublinha a importância de garantir que o visitante não especializado possa estabelecer uma relação significativa com a obra de Amadeo. Como afirma, referindo-se à necessidade de criar uma exposição que acompanhe a reabertura do museu: “continuamos a receber pessoas que acham que isso é fundamental, sabem quem é Amadeo, mas não sabem muito bem. Já ouviram falar e querem chegar aos espaços do Amadeo e saber quem foi, ter o mínimo desse enquadramento” (A. Guerra, comunicação pessoal, 7 de janeiro de

2026). Neste sentido, os textos de parede e os suportes interpretativos assumem um papel fundamental na mediação entre o discurso curatorial e os públicos.

A estrutura em núcleos temáticos — que organiza o percurso entre as origens em Manhufe e a maturidade artística em Paris — responde a esta preocupação de criar uma narrativa clara e progressiva. Ao mesmo tempo, a exposição evita uma abordagem meramente explicativa, optando por uma leitura sensorial e interpretativa que valoriza a dimensão poética e transformadora da obra.

A entrevista evidencia ainda uma concepção da curadoria como prática essencialmente colaborativa e relacional. A curadora descreve o curador como “o mestre de orquestra”, sublinhando a necessidade de articular diferentes linguagens e competências na construção de uma exposição: “O curador pensa o todo e tem que conquistar o design. Tem que conquistar o museólogo, que está focado na conservação. Tem que orquestrar os mediadores, para também dar-lhes construção [...] O maestro é música, é pauta [...] A grande diferença no curador é que pode estar a trabalhar com múltiplas linguagens: linguagens visuais, linguagens verbais, linguagens físicas, de arquitetura (.) e isso é muito mais desafiador [...] Mas tem que orquestrar isso tudo: diferentes linguagens, para que as coisas façam sentido” (A. Guerra, comunicação pessoal, 7 de janeiro de 2026).

A curadora aborda ainda a dimensão política da prática curatorial, afirmando que: “Qualquer discurso (.) não tenho ilusão de que não seja político. Um discurso curatorial, enquanto discurso, será também, até, porque um discurso curatorial é uma reflexão, é uma reflexão a um tempo, a um agente artístico, patrimonial. É um agente, não um agente de ação, mas é um agente. Por isso há, que é social, que é económico, e por isso há de ser sempre político. E nunca há de deixar de ter essa componente.” (A. Guerra, comunicação pessoal, 7 de janeiro de 2026). Esta reflexão revela uma consciência do papel do museu e da curadoria na construção de narrativas culturais e na sua inserção no debate social mais amplo.

Em síntese, os contributos da entrevista à curadora Aida Guerra permitem compreender *Transfigurações do Modernismo* como o resultado de um processo

curatorial consciente das suas implicações conceptuais, institucionais e sociais. A análise do discurso da curadora evidencia uma prática que articula a formação artística com a experiência institucional, a sensibilidade para a mediação com o rigor conceptual, e a valorização da experimentação com o compromisso ético com o legado de Amadeo de Souza-Cardoso.

3.3. Análise comparativa

Esta análise tem como objetivo produzir conhecimento através do confronto entre as exposições *A Marginália de Amadeo* e *Transfigurações do Modernismo*. Procura-se, assim, ultrapassar a mera justaposição de dados, identificando relações, tensões, padrões e diferenças significativas que apenas se tornam evidentes quando ambas as propostas são analisadas em conjunto.

A opção por uma abordagem comparativa justifica-se por três razões fundamentais. Em primeiro lugar, porque as duas exposições partilham o mesmo objeto de estudo (a obra de Amadeo de Souza-Cardoso), o mesmo contexto institucional (o Museu de Arte Moderna Amadeo de Souza-Cardoso) e o mesmo momento histórico (a reabertura do museu), o que permite isolar, com relativo rigor, as variáveis curatoriais que as distinguem. Em segundo lugar, porque o confronto entre diferentes conceções de curadoria — uma mais autoral, outra mais institucional — permite iluminar tensões verificadas da prática curatorial contemporânea. Em terceiro lugar, porque a comparação possibilita generalizações fundamentadas sobre o papel do museu, os limites da curadoria crítica e as condições de possibilidade da inovação expositiva no contexto institucional.

A análise organiza-se em torno de quatro eixos, cada um deles concebido para gerar conhecimento e não apenas descrição. O primeiro eixo — narrativas — confronta os diferentes regimes de discurso e de representação mobilizados por cada exposição. O segundo eixo — dispositivos — analisa como as opções museográficas, espaciais e de mediação configuram diferentes experiências para o visitante. O terceiro eixo — papel

do curador — examina as diferentes concepções de autoria, serviço e mediação que subjazem às duas propostas. O quarto eixo — curadoria crítica — avalia, de forma comparativa, onde cada exposição emerge como crítica, onde falha e que limites institucionais a condicionam.

No termo deste percurso, a síntese crítica final procurará responder a questões estruturantes: Que imagem do Museu emerge destas duas exposições? Existe coerência institucional ou estamos perante abordagens inconciliáveis? Verifica-se uma efetiva mudança face a modelos expositivos anteriores? Quais os limites que persistem e que desafios se colocam para o futuro? Deste modo, a análise comparativa transcende a sua própria materialidade para alimentar uma reflexão mais ampla sobre as condições, as potencialidades e os constrangimentos da curadoria crítica no contexto museológico em estudo.

3.3.1 Narrativas

O confronto entre as narrativas construídas pelas duas exposições revela não apenas diferentes modos de construção e mediação da história de Amadeo de Souza-Cardoso, mas sobretudo distintas concepções do papel, das funções e dos limites do dispositivo discursivo enquanto forma de produção de conhecimento.

A primeira grande clivagem situa-se no registo discursivo adotado. A *Marginália de Amadeo* constrói uma narrativa deliberadamente íntima, que aproxima o visitante do universo pessoal e processual do artista. O discurso curatorial não se coloca numa posição de exterioridade explicativa, mas antes numa postura de cumplicidade com o gesto criador. Ao expor cadernos escolares, cartas manuscritas, desenhos nas margens de livros e outros vestígios do quotidiano criativo de Amadeo, a exposição convida a um olhar afetivo permitindo o visitante espreitar o caderno íntimo do artista. Esta opção narrativa produz um Amadeo em permanente experimentação.

Transfigurações do Modernismo, pelo contrário, adota um registo histórico, que enquadra a obra de Amadeo numa trajetória mais ampla de transformação artística. O discurso curatorial situa-se numa posição de mediação explicativa, fornecendo coordenadas cronológicas, contextos geográficos (Manhufe/Paris) e marcos biográficos que permitem ao visitante situar a obra no tempo e no espaço. Esta opção produz um Amadeo mais distante, mas também mais claramente inscrito numa linhagem modernista europeia — um Amadeo cuja importância é legitimada pelo seu lugar na história da arte.

A diferença entre os dois registos não é meramente estilística: reflete diferentes concepções da relação entre o museu e o visitante. A narrativa íntima pressupõe um visitante disponível para a descoberta, para a aproximação lenta e afetiva; a narrativa histórica pressupõe um visitante que necessita de orientação e enquadramento, que procura compreender.

A segunda clivagem, transversal à primeira, distingue uma abordagem experimental de uma abordagem legitimadora. A *Marginália de Amadeo* assume deliberadamente uma postura experimental, não apenas no conteúdo (ao valorizar materiais marginais e inacabados), mas também na forma (ao recusar uma estrutura cronológica linear e ao organizar o discurso em núcleos temáticos que funcionam por associação e afinidade).

Transfigurações do Modernismo, por seu turno, adota uma postura legitimadora. A sua narrativa não questiona o cânone; antes, contribui para o consolidar, ao inscrever Amadeo numa trajetória de transformação contínua a partir do contacto com as vanguardas parisienses modernistas. Ao fornecer um quadro claro e coerente, a exposição legitima o lugar de Amadeo no modernismo europeu, afirmando a sua importância de forma acessível e convincente. Contudo, uma narrativa demasiado coerente pode apagar contradições, silenciar dimensões menos lineares do percurso artístico e oferecer uma imagem do artista mais ordenada do que a sua prática efetivamente foi.

Em síntese, as duas exposições constroem imagens diferentes — não necessariamente contraditórias, mas certamente não sobreponíveis — do mesmo artista. Enquanto *A Marginália de Amadeo* oferece um Amadeo íntimo, experimental, transgressor e fragmentado, cuja importância reside menos nas obras-primas e mais nos gestos marginais. *Transfigurações do Modernismo* oferece um Amadeo histórico, transformador, legitimado e coerente, cuja importância reside na sua capacidade de dialogar com as vanguardas europeias e de construir uma linguagem visual própria a partir do enraizamento local.

3.3.2 Dispositivos

Se as narrativas definem o que cada exposição diz sobre Amadeo de Souza-Cardoso, os dispositivos determinam como esse discurso se materializa e se oferece à experiência do visitante. A análise comparativa dos dispositivos museográficos, espaciais e de mediação permite compreender como diferentes escolhas técnicas e conceptuais configuram modos distintos de relação entre o visitante, as obras e o discurso curatorial. Mais do que meros suportes neutros, os dispositivos são produtores ativos de significado — e a sua comparação revela tensões fundamentais na conceção da própria experiência expositiva.

A primeira diferença significativa reside no princípio de montagem que organiza a disposição das obras no espaço. Em *A Marginália de Amadeo*, a montagem é associativa e relacional. As obras não são organizadas por cronologia, por género ou por suporte, mas por afinidades formais, temáticas e conceptuais que o curador foi identificando ao longo do processo de investigação. Os quatro núcleos temáticos — *Humor, Cenas e Metamorfoses; Explorações Verbivocovisuais (palavra-imagem); Animália e Paisagens; Retratos e Autorretratos*. Esta opção de montagem privilegia a simultaneidade: o visitante é convidado a estabelecer ligações transversais, a identificar recorrências formais e obsessões gráficas que atravessam diferentes momentos da produção de Amadeo.

Em *Transfigurações do Modernismo*, a montagem é evolutiva e didática (figuras 91-95). A organização em dois núcleos — Manhufe e Paris — estabelece uma progressão clara que acompanha a trajetória artística de Amadeo, desde as origens até à maturidade vanguardista. Embora a exposição evite uma narrativa estritamente cronológica (não há uma sucessão linear de obras), a disposição espacial e a própria lógica dos núcleos sugerem um percurso de transformação: parte-se do enraizamento local para se chegar à experimentação cosmopolita. Esta opção de montagem privilegia a sequencialidade e a inteligibilidade: o visitante é convidado a compreender a obra de Amadeo como um processo de transfiguração contínua. A montagem evolutiva responde a uma preocupação didática: fornecer ao visitante não especializado um fio condutor claro que lhe permita orientar-se e construir uma compreensão coerente do percurso artístico.

A segunda diferença significativa diz respeito à configuração espacial e ao modo como o visitante é convidado a mover-se no espaço expositivo. Em *A Marginália de Amadeo*, a espacialidade é marcada pela fragmentação e pela abertura. Não existe um percurso obrigatório; o visitante pode circular livremente entre os quatro núcleos, escolhendo a ordem de visita e os tempos de permanência. A ausência de uma direcionalidade forte é reforçada pela disposição das obras e pela autonomia de cada núcleo, que funciona como um universo fechado em si mesmo.

Em *Transfigurações do Modernismo*, a espacialidade é orientada e estruturada. Embora não exista um percurso rigidamente fixo, a disposição dos dois núcleos estabelecem uma direcionalidade implícita. A colocação estratégica das obras *Paisagem* e *Pintura (Paisagem)* junto das janelas reforça esta orientação, ao criar pontos focais que atraem o olhar e sugerem uma relação específica com o exterior.

A terceira diferença significativa situa-se no regime de mediação adotado por cada exposição — ou seja, nos dispositivos textuais, interpretativos e relacionais que medeiam o encontro entre o visitante e as obras.

Em *A Marginália de Amadeo*, a mediação é discreta e assume uma postura de implicação em vez de explicação. Os textos de parede são breves e enquadradores.

O curador defende explicitamente que o texto curatorial não deve "explicar", mas antes "implicar" o visitante, convidando-o a um envolvimento ativo. A folha de sala inclui um mapa do espaço, mas não oferece leituras pré-interpretadas. As visitas guiadas são concebidas como práticas dialógicas, onde o mediador é somente um facilitador da experiência (S. Silva, comunicação pessoal, 2 de dezembro de 2025). A própria escolha de integrar fac-símiles e materiais documentais em mesas expositivas que o visitante pode rodear e observar de perto reforça esta postura de mediação: o visitante é tratado como um investigador amador, a quem se oferecem pistas, mas não respostas.

Em *Transfigurações do Modernismo*, a mediação é mais explícita e assume uma postura de explicação controlada. Os textos de parede fornecem contexto histórico e biográfico. A cronologia na entrada do museu oferece um quadro geral que orienta a leitura subsequente. Os excertos das cartas do artista funcionam como testemunhos que corroboram e ilustram o discurso curatorial. É oferecido ao visitante um quadro de inteligibilidade que lhe permite compreender a importância de Amadeo e a lógica da sua evolução artística.

Em suma, as três dimensões analisadas — montagem, espacialidade e mediação — revelam que os dispositivos não são meros instrumentos técnicos ao serviço de um discurso preexistente, mas sim operadores ativos que configuram a experiência do visitante de forma distinta.

3.3.3 Papel do curador

Se as narrativas definem o que se diz e os dispositivos determinam como se diz, o papel do curador estabelece a posição de enunciação a partir da qual o discurso expositivo é produzido. A análise comparativa das duas exposições evidencia a coexistência de duas concepções distintas da função curatorial — uma de natureza mais autoral e outra de matriz institucional.

Em *A Marginália de Amadeo*, o curador Samuel Silva assume uma postura claramente autoral, visível em várias dimensões do processo curatorial. Em primeiro lugar, ao nível do conceito orientador: a *marginália* não corresponde a um tema previamente estabelecido, mas configura-se como uma chave interpretativa original, desenvolvida pelo curador a partir da sua investigação. Este conceito opera como um dispositivo de coerência. Assim, os significados não emergem intrinsecamente dos objetos, mas são produzidos pelo curador, que o propõe como grelha de leitura.

Em segundo lugar, no próprio processo de construção da exposição: o curador caracteriza o seu percurso como uma “curadoria em tempo real”, marcada pela incerteza e pela exploração de territórios desconhecidos — “eu não sabia que materiais ia encontrar”. Esta dimensão processual configura uma narrativa de descoberta que posiciona o curador como investigador (S. Silva, comunicação pessoal, 2 de dezembro de 2025).

Em terceiro lugar, destaca-se a dimensão crítica da sua prática. A referência a Amadeo, enquanto figura que “Amadeo não tinha medo de, digamos, desviar-se da norma, de transpor protocolos, definições, regras, leis”, funciona como um mecanismo de legitimação simbólica dessa postura, estabelecendo uma continuidade entre prática artística e prática curatorial (S. Silva, comunicação pessoal, 2 de dezembro de 2025).

Por fim, a autoria manifesta-se de forma explícita na intervenção sobre os próprios objetos expositivos, nomeadamente através da atribuição de títulos que divergem das designações nas fichas de inventário do museu. Este gesto ultrapassa a mera organização ou seleção, configurando-se como um ato interpretativo.

Em *Transfigurações do Modernismo*, por sua vez, a curadora Aida Guerra adota uma postura predominantemente institucional, igualmente observável em diferentes dimensões. Em primeiro lugar, no enquadramento programático: a exposição integra-se numa estratégia mais ampla de redefinição da identidade curatorial do museu, não se apresentando como um gesto autónomo, mas como parte de uma política museológica estruturada e continuada.

Em segundo lugar, evidencia-se uma forte orientação para o público: a curadora enfatiza a necessidade de garantir a acessibilidade interpretativa, permitindo que visitantes não especializados estabeleçam uma relação informada com a obra de Amadeo. O objetivo de “trazer contexto de quem era o Amadeo” inscreve-se na função educativa do museu, posicionando a curadora como mediadora entre obra e público (A. Guerra, comunicação pessoal, 7 de janeiro de 2026).

A comparação entre ambas as exposições demonstra, assim, que não existe um modelo unívoco de curadoria. O papel do curador revela-se contingente, situado e negociado em função de contextos institucionais, trajetórias profissionais e objetivos expositivos. Samuel Silva, enquanto curador convidado e externo à instituição, dispõe de maior margem para afirmar uma posição autoral. Em contraste, a curadora Aida Guerra, na qualidade de Chefe de Divisão, encontra-se mais integrada nas dinâmicas institucionais, o que, embora limite a expressão autoral individual, lhe permite assegurar coerência programática e continuidade estratégica no desenvolvimento das práticas expositivas.

3.3.4 Curadoria crítica

A noção de curadoria crítica — frequentemente associada a práticas que ultrapassam a organização e apresentação de objetos para interrogar as condições de produção, circulação e legitimação do discurso artístico (O'Neill, 2012) — constitui um enquadramento analítico particularmente pertinente para a avaliação das duas exposições. A comparação entre *A Marginália de Amadeo* e *Transfigurações do Modernismo* permite identificar, em cada caso, os modos de emergência do gesto crítico e as estratégias através das quais a curadoria se afirma enquanto prática reflexiva, inovadora e situada no contexto institucional e social em que se inscreve.

Em *A Marginália de Amadeo*, a dimensão crítica manifesta-se de forma consistente e estruturante. Em primeiro lugar, na deslocação do foco do cânone para a margem: ao privilegiar materiais habitualmente excluídos das narrativas expositivas —

esboços, anotações, desenhos em suportes escolares ou correspondência — a exposição propõe uma leitura alternativa da obra de Amadeo, tornando visíveis dimensões do processo criativo que permaneciam marginalizadas.

Em segundo lugar, na recusa de uma narrativa linear. A organização em núcleos temáticos assentes em relações de afinidade e associação, em detrimento de uma progressão cronológica, propõe uma conceção da modernidade enquanto processo fragmentado, heterogéneo e aberto. Por fim, a valorização da dúvida, do erro e da incompletude enquanto categorias epistemológicas reforça esta abordagem: ao expor processos, ensaios e zonas de indeterminação, a exposição constrói uma imagem do artista que privilegia a experimentação em detrimento da ideia de obra acabada.

Em *Transfigurações do Modernismo*, a curadoria crítica emerge em registo distinto, mas igualmente significativo. Um primeiro vetor crítico reside na recusa de categorizações estilísticas rígidas. Ao evitar a inscrição da obra de Amadeo em etiquetas como impressionismo, cubismo ou futurismo, e ao convocar a sua própria afirmação a exposição problematiza os dispositivos classificatórios da história da arte, restituindo complexidade e singularidade à prática artística.

Em segundo lugar, a exposição afirma o museu como espaço ativo de produção de conhecimento. Longe de se limitar à celebração do legado de Amadeo de Souza-Cardoso, posiciona-se como um exercício de reinterpretação, interrogando continuamente a sua relevância e abrindo espaço a novas leituras.

Em *A Marginália de Amadeo*, a itinerância constitui simultaneamente um desafio e uma oportunidade. A circulação por diferentes contextos expositivos amplia o acesso à obra de Amadeo, contribuindo para a sua democratização, ao mesmo tempo que exige adaptações espaciais e discursivas que implicam uma reconfiguração contínua do projeto.

Em *Transfigurações do Modernismo*, a integração da exposição numa estratégia programática mais ampla assegura coerência institucional e continuidade. Longe de se configurar como um evento isolado, a exposição inscreve-se num processo de redefinição da identidade curatorial do museu.

Ambas as exposições constituem exemplos consistentes de curadoria crítica, ainda que operando em registos distintos. As tensões que atravessam cada proposta não configuram fragilidades, mas antes indícios da complexidade e vitalidade da prática curatorial. Do mesmo modo, os limites institucionais não se apresentam apenas como obstáculos, mas como condições que cada curador mobiliza de forma diferenciada. A análise comparativa evidencia, assim, que a curadoria crítica não corresponde a um modelo único, mas a um campo plural de práticas, dependentes de contextos, objetivos e posicionamentos específicos no interior do museu contemporâneo.

3.4. Síntese crítica final

O percurso analítico desenvolvido ao longo deste capítulo — desde a caracterização individual de cada exposição até ao confronto sistemático das suas narrativas, dispositivos, papéis do curador e estratégias de curadoria crítica — permite agora avançar para uma reflexão de síntese. Não se trata de reiterar conclusões parcelares, mas de produzir uma leitura integrada, capaz de responder a questões estruturantes: o que revelam estas exposições sobre o museu contemporâneo? Em que medida evidenciam coerência institucional ou, pelo contrário, apontam para modelos divergentes? Que transformações introduzem face a paradigmas expositivos anteriores? E, por fim, que limites persistem e que desafios se colocam à prática museológica no futuro?

O que revelam estas exposições sobre o museu?

As duas exposições analisadas — *A Marginália de Amadeo* e *Transfigurações do Modernismo* — revelam um museu em processo de reconfiguração da sua identidade curatorial. A reabertura do Museu de Arte Moderna Amadeo de Souza-Cardoso não se limita a uma intervenção de natureza arquitetónica; configura-se como um momento de reposicionamento institucional, marcado pela abertura a abordagens mais experimentais, processuais e orientadas para a relação com os públicos e com o território.

Neste enquadramento, o museu afirma-se, em primeiro lugar, como espaço de produção de conhecimento. Ambas as exposições ultrapassam o modelo estritamente cronológico, propondo leituras que interrogam, reinterpretam e atualizam o legado de Amadeo. O museu deixa, assim, de ser entendido como mero dispositivo de conservação e exibição, para se assumir como instância ativa na construção de narrativas e na problematização da memória artística.

Em segundo lugar, evidencia-se como espaço de experimentação, ainda que enquadrada por lógicas institucionais. As duas exposições ensaiam dispositivos e linguagens que se afastam do modelo expositivo tradicional, explorando diferentes regimes discursivos: *A Marginália de Amadeo* privilegia a fragmentação, a margem e a indeterminação; *Transfigurações do Modernismo* aposta na clareza narrativa e na estruturação conceptual. Esta coexistência de abordagens distintas traduz uma vitalidade institucional que se expressa na capacidade de testar soluções curatoriais diferenciadas.

Por fim, o museu revela-se como espaço de mediação. Os dispositivos mobilizados evidenciam uma preocupação em construir relações significativas entre o visitante e a obra. O museu surge, assim, como zona de contacto onde se cruzam objetos, discursos institucionais e interpretações do público, afastando-se de uma lógica autorreferencial.

Há coerência institucional?

A análise permite identificar a existência de coerência institucional, ainda que não assente em princípios de uniformidade. Trata-se de uma coerência de orientação, mais do que de forma.

Em primeiro lugar, ambas as exposições partilham um conjunto de pressupostos estruturantes: a recusa da cronologia linear como único princípio organizador; a valorização da dimensão processual da obra de Amadeo; a centralidade da mediação; e a incorporação de documentação epistolar enquanto dispositivo interpretativo. A estes elementos soma-se uma consistência ao nível técnico, que contribui para uma experiência museológica coesa.

Em segundo lugar, verifica-se uma articulação com uma estratégia programática mais ampla. *Transfigurações do Modernismo* inscreve-se explicitamente num processo de redefinição da identidade curatorial do museu. *A Marginália de Amadeo*, embora resultante de uma curadoria externa, integra-se na programação de reabertura e em iniciativas mais alargadas de valorização e reinterpretação do acervo, evidenciando alinhamento com os objetivos institucionais.

Em terceiro lugar, as duas exposições estabelecem uma relação de complementaridade. Longe de se anularem, operam em registos distintos que, em conjunto, ampliam a compreensão da obra de Amadeo.

Há mudança?

A análise evidencia a existência de uma mudança significativa face a modelos expositivos anteriores. Desde logo, observa-se a superação do modelo cronológico-linear enquanto estrutura dominante. As exposições afastam-se de uma narrativa evolutiva centrada na progressão biográfica e estilística, propondo alternativas baseadas em associações temáticas, tensões conceptuais ou estruturas interpretativas mais complexas.

A mudança manifesta-se também na diversificação dos públicos visados. O museu contemporâneo deixa de se dirigir exclusivamente a um público especializado, procurando acolher visitantes com diferentes níveis de literacia artística, sem abdicar do rigor interpretativo.

Por fim, evidencia-se a afirmação do museu como espaço de investigação. Ambas as exposições resultam de processos de pesquisa que conduzem à apresentação de materiais inéditos ou à reinterpretação crítica do acervo existente, consolidando o papel do museu enquanto produtor de conhecimento.

A identificação de limites não implica uma avaliação negativa, mas antes a explicitação de desafios estruturais que atravessam a prática museológica contemporânea. Um primeiro desafio prende-se com a acessibilidade em sentido pleno. Apesar dos esforços de mediação, subsistem margens de progressão no que respeita à inclusão de públicos com necessidades específicas e à internacionalização dos

conteúdos. A construção de um museu verdadeiramente inclusivo exige o desenvolvimento sistemático de dispositivos multissensoriais e multilíngues.

Um segundo desafio incide na articulação entre curadoria interna e externa. As exposições analisadas demonstram as potencialidades de ambos os modelos; a continuidade desta dinâmica dependerá da capacidade de equilibrar autonomia criativa e coerência institucional.

Por fim, destaca-se a importância da documentação dos processos curatoriais. A sistematização e preservação das decisões, metodologias e investigações subjacentes às exposições constituem um recurso fundamental para a investigação futura e para a própria reflexividade institucional.

Em síntese, as duas exposições analisadas evidenciam um museu em transição: uma instituição que ultrapassa a função de guardião do património para se afirmar como agente ativo na produção, mediação e problematização do conhecimento artístico. A coerência institucional existe, mas assume uma forma aberta e plural, capaz de integrar abordagens curatoriais diferenciadas.

A mudança face a modelos anteriores é inequívoca, ainda que progressiva, apontando para um museu mais reflexivo, mais experimental e mais atento aos públicos. O Museu de Arte Moderna Amadeo de Souza-Cardoso parece, neste contexto, alinhar-se com uma conceção contemporânea de museu enquanto espaço dinâmico, crítico e relacional. As exposições aqui analisadas não constituem apenas exemplos isolados, mas indícios de um percurso em consolidação.

II. Considerações Finais

O presente relatório de estágio procurou responder à seguinte questão de investigação: De que modo - e com que limites - as exposições temporárias em análise materializam, tensionam ou reconfiguram os princípios da curadoria crítica enquanto prática discursiva, ética e institucionalmente situada no contexto do Museu de Arte Moderna Amadeo de Souza-Cardoso? Partindo desta problemática, desenvolveu-se uma investigação assente numa metodologia qualitativa, sustentada na observação participante, na análise documental e na realização de entrevistas semiestruturadas aos curadores responsáveis pelos projetos expositivos analisados. A articulação destes diferentes instrumentos metodológicos permitiu compreender não apenas os discursos curatoriais produzidos pelas exposições, mas também os processos institucionais, conceptuais e museográficos que lhes deram origem.

A análise realizada ao longo do estudo permitiu concluir que ambas as exposições evidenciam aproximações significativas aos princípios da curadoria crítica, ainda que através de estratégias discursivas e museográficas distintas. Em ambos os casos, observa-se uma deslocação do enfoque da obra enquanto objeto autónomo e concluído para uma valorização dos processos de criação, das transformações formais e das dinâmicas interpretativas que atravessam a produção artística de Amadeo de Souza-Cardoso. Paralelamente, verifica-se uma recusa de leituras rigidamente cronológicas e classificatórias, privilegiando-se antes modelos expositivos processuais, fragmentados e relacionais.

No caso específico da exposição *A Marginália de Amadeo*, a dimensão crítica da curadoria manifesta-se de forma particularmente evidente através da valorização da margem enquanto categoria conceptual estruturante. A exposição propõe uma leitura centrada no inacabado, no experimental e no processual, afastando-se de abordagens exclusivamente orientadas para a obra acabada enquanto objeto estabilizado. A fragmentação espacial e a valorização de materiais periféricos contribuem para a construção de uma experiência expositiva que convoca o visitante para uma

participação interpretativa ativa. A noção de “curadoria em tempo real”, referida pelo curador Samuel Silva durante a entrevista realizada, traduz precisamente uma compreensão da prática curatorial enquanto processo investigativo em permanente construção.

Por sua vez, a exposição *Transfigurações do Modernismo* desenvolve uma abordagem distinta, embora igualmente relevante do ponto de vista da curadoria crítica. A exposição privilegia uma leitura processual da trajetória artística de Amadeo de Souza-Cardoso, estruturada em torno dos núcleos temáticos de Manhufe e Paris, entendidos não como etapas lineares de evolução artística, mas como espaços de transformação. A recusa de categorias estilísticas rígidas permite construir uma narrativa expositiva dinâmica e relacional, que valoriza a complexidade do percurso do artista e a multiplicidade de influências que atravessam a sua produção.

A análise comparativa realizada permitiu igualmente identificar as especificidades de cada proposta expositiva. *A Marginália de Amadeo*, concebida por um curador convidado, evidencia uma linha de experimentação conceptual mais acentuada, enquanto *Transfigurações do Modernismo*, desenvolvida no âmbito da programação interna do museu, revela uma articulação mais estreita entre discurso curatorial e estratégia institucional. Apesar destas diferenças, ambas as abordagens contribuem para a diversidade e riqueza da programação expositiva do Museu, evidenciando diferentes possibilidades de concretização da prática curatorial contemporânea.

A investigação permitiu ainda compreender que a reabertura do Museu de Arte Moderna Amadeo de Souza-Cardoso constituiu um momento particularmente relevante de redefinição institucional. A transição de Museu Municipal para Museu de Arte Moderna Amadeo de Souza-Cardoso corresponde não apenas a uma alteração nominal, mas também a um reposicionamento estratégico da instituição, centrado no reforço da investigação, na reinterpretação crítica do acervo e na valorização das práticas educativas e curatoriais contemporâneas. A programação expositiva associada a este

processo reflete, assim, uma orientação institucional mais atenta às dimensões processuais, reflexivas e experimentais da arte moderna e contemporânea.

Em termos de contributos para o campo da Museologia e da Curadoria, o presente estudo evidencia a importância de compreender as exposições enquanto dispositivos discursivos ativos, produtores de significado e atravessados por relações de poder, escolhas interpretativas e condicionamentos institucionais. Demonstrou-se igualmente que a curadoria crítica não corresponde a um modelo único e homogêneo, manifestando-se antes através de diferentes estratégias e linguagens. A investigação confirma ainda que o Museu de Arte Moderna Amadeo de Souza-Cardoso se encontra num processo significativo de transformação das suas práticas curatoriais, marcado por uma crescente abertura à experimentação conceptual, à investigação e à problematização das narrativas tradicionais.

Paralelamente, a experiência de estágio curricular revelou-se fundamental para a operacionalização da investigação e para a consolidação de competências técnicas, metodológicas e analíticas no domínio museológico. O acompanhamento direto de diferentes fases do ciclo expositivo — desde a conceção curatorial à montagem, desmontagem, documentação e conservação preventiva (evidenciado no Apêndice E) — permitiu compreender a natureza interdisciplinar e colaborativa da prática museológica contemporânea, bem como a constante negociação entre discurso crítico, viabilidade institucional e exigências de preservação patrimonial.

Do ponto de vista formativo, esta experiência permitiu consolidar uma perspetiva crítica sobre os processos museológicos e aprofundar a compreensão das múltiplas dimensões que estruturam o funcionamento de uma instituição cultural. Simultaneamente, o estágio reforçou a compreensão do Museu enquanto espaço de investigação, mediação e produção de conhecimento, capaz de desempenhar um papel relevante na problematização crítica das narrativas.

Em síntese, a investigação realizada permitiu concluir que as exposições *A Marginália de Amadeo* e *Transfigurações do Modernismo* constituem exemplos relevantes das possibilidades associadas à prática da curadoria crítica em contexto

museológico contemporâneo. Apesar das diferenças conceituais e metodológicas que as distinguem, ambas contribuem para a construção de leituras processuais e reflexivas da obra de Amadeo de Souza-Cardoso, evidenciando o potencial da prática curatorial enquanto instrumento de produção crítica de conhecimento e de reconfiguração das narrativas museológicas tradicionais.

III. Referências Bibliográficas

- Alfaro, C. (2006). Biografia de Amadeo de Souza-Cardoso. In C. Alfaro, H. Freitas, & M. Rosa (Coords.), *Amadeo de Souza-Cardoso. Diálogo de Vanguardas / Avant-Garde Dialogues* (pp. 429–495). Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão.
- Altshuler, B. (1994). *The avant-garde in exhibition: New art in the 20th century*. University of California Press.
- Anico, M. (2008). Significados e práticas museológicas: Reimaginação e procura de novos sentidos. *Arquivos da Memória*, (4, Nova Série), 41-66.
- Barbosa, C. (2013). A era da curadoria. *Museologia & Interdisciplinaridade*, 2(4).
- Bishop, C. (2012). *Artificial hells: Participatory art and the politics of spectatorship*. Verso.
- Bjerregaard, P. (2020). *Exhibitions as research: Experimental methods in museums*. Routledge.
- Bose, A. (1983). Mobile science exhibition. UNESCO.
- Botallo, M. (2004). A curadoria de exposições de arte moderna e contemporânea e sua relação com a museologia e os museus. *Concinnitas – Revista do Instituto de Artes da UERJ*, 1(6).
- Câmara Municipal de Amarante. (s.d.). Museu de Arte Moderna Amadeo de Souza-Cardoso. Disponível em: <https://www.cm-amarante.pt/servicos/cultura/museu-municipal-amadeo-de-souza-cardoso/>. Acedido a 04/03/2026.
- Câmara Municipal de Amarante; Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian. (s.d.). Jornal da exposição.
- Carson, J. (2019). Curating as a verb. In B. Buckley & J. Conomos (Eds.), *A companion to curation* (pp. 89–110). Wiley Blackwell.

- Castro, A. P., Nunes, J. V., & Feitosa, L. T. (2024). Uma revisão sistemática sobre curadoria de exposições. *InCID: Revista de Ciência da Informação e Documentação*, 15(1).
- Castro, L. L. de O. (2010). Os museus dos curadores. *Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola* (Vol. 2, pp. 300–309). Universidade Católica Portuguesa.
- Côa Parque. (2025). *A Marginália de Amadeo*. Arte-Côa. Disponível em: <https://arte-coa.pt/Agenda/a-marginalia-de-amadeo/>. Acedido a 21/03/2026.
- Coyle, L., & de Carvalho, L. S. (Eds.). (1999). *At the edge: A Portuguese futurist: Amadeo de Souza-Cardoso* [Catálogo de exposição]. Corcoran Gallery of Art; Ministério da Cultura, Gabinete de Relações Internacionais.
- Cury, M. X. (2006). *Exposição: concepção, montagem e avaliação*. Annablume.
- Damásio, L. P. de C. (2018). *Amadeo, vida e arte: 1887–1918* (Vol. 1). Município de Amarante.
- Fernández, A. L., & Fernández, G. I. (2003). *Diseño de exposiciones: Concepto, instalación y montaje*. Alianza Editorial.
- Fraser, A. (2005). From the critique of institutions to an institution of critique. *Artforum*, 44(1), 278–283. Disponível em: <https://www.artforum.com/features/from-the-critique-of-institutions-to-an-institution-of-critique-172201/>. Acedido a 20/01/2026.
- Freitas, H., & Molder, J. (Eds.). (2016). *Catálogo raisonné: Amadeo de Souza-Cardoso: pintura*. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Gamboggi, L. (2014). O curador como intermediário cultural. *IARA: Revista de moda, cultura e arte*, 7(2), 213–224.
- Greenberg, R., Ferguson, W. B., & Nairne, S. (Eds.). (1996). *Thinking about exhibitions*. Routledge.
- Hall, S. (1997). *Representation: Cultural representations and signifying practices*. Sage.
- Heritage Atlas Porto. (s.d.). *Museu Amadeo de Souza-Cardoso*. Disponível em: <https://heritageatlasporto.arq.up.pt/portfolio/museuamadeodesouzacardoso/>.

Lidchi, H. (1997). The poetics and the politics of exhibiting other cultures. In S. Hall (Ed.), *Representation: Cultural representations and signifying practices* (pp. 151–222).

Lord, B., & Lord, G. D. (2002). *The manual of museum exhibitions* (2nd ed.). AltaMira Press.

Lorente, P. J. (1998). *Cathedrals of urban modernity: The first museums of contemporary art, 1800–1930*. Routledge.

Luo, D., Doucé, L., & Nys, K. (2024). Multisensory museum experience: An integrative view and future research directions. *Museum Management and Curatorship*, 41(2), 212–239.

MacDonald, S., & Basu, P. (2007). *Exhibition experiments: New interventions in art history*. Wiley-Blackwell.

Martinon, J.-P. (2020). *Curating as ethics*. University of Minnesota Press.

Mason, R. (2006). Cultural theory and museum studies. In S. Macdonald (Ed.), *A companion to museum studies* (pp. 17–32). Blackwell Publishing.

Município de Amarante. (2025). “A Marginália de Amadeo” em exposição no Museu do Coa a partir de 6 de junho. Disponível em: <https://www.cm-amarante.pt/a-marginalia-de-amadeo-em-exposicao-no-museu-do-coa-a-partir-de-6-de-junho/>. Acedido a 21/03/2026.

Município de Amarante. (2026a). *Mapa de pessoal do Município de Amarante*. Câmara Municipal de Amarante. Disponível em: <https://www.cm-amarante.pt/wp-content/uploads/2026/01/Mapa-Pessoal-2026.pdf>. Acedido a 07/03/2026.

Município de Amarante. (2026b, 26 de janeiro). *Regulamento n.º 89/2026: Regulamento da organização dos serviços do Município de Amarante (ROSMA)*. *Diário da República*, 2.ª série(17). Disponível em: <https://www.cm-amarante.pt/wp-content/uploads/2026/02/Regulamento-da-Organizacao-dos-Servicos-do-Municipio-de-Amarante-2026.pdf>. Acedido a 07/03/2026.

Museu de Arte Moderna Amadeo de Souza-Cardoso. (s.d.). Exposições realizadas. Disponível em: <https://www.amadeosouza-cardoso.pt/pt/exposiaaues/realizadas>.

Acedido

a

07/02/2026.

Museu de Arte Moderna Amadeo de Souza-Cardoso. (2026). Museu de Arte Moderna Amadeo de Souza-Cardoso reabre com nova identidade e duas exposições. Disponível em: <https://www.cm-amarante.pt/museu-de-arte-moderna-amadeo-de-souza-cardoso-reabre-com-nova-identidade-e-duas-exposicoes/>. Acedido a 27/04/2026.

Museu Municipal Amadeo de Souza Cardoso. (2009). *Museu Municipal Amadeo de Souza Cardoso, Amarante-Portugal* (A. M. Pestana, Coord.). Município de Amarante.

O'Doherty, B. (1986). *Inside the white cube: The ideology of the gallery space*. University of California Press.

O'Neill, P. (2012). *The culture of curating and the curating of culture(s)*. The MIT Press.

O'Neill, P., & Wilson, M. (Eds.). (2010). *Curating and the educational turn*. Intellect.

Obrist, H. U. (2014). *Ways of curating*. Faber & Faber.

Obrist, H. U., & Lamm, A. E. (2011). *Everything you always wanted to know about curating but were afraid to ask*. Sternberg Press.

Oprea, C. (2019). *The end of the curator: On curatorial acts as collective production of knowledge* [Tese de doutoramento, Loughborough University].

Osborn, E. C. (1953). *Manual of travelling exhibitions* (Museums and Monuments, Vol. 5). UNESCO.

Osório, L. C. (2018). Virada curatorial: O pôr-em-obra da exposição como poética relacional. *Revista Poiésis*, 16(26), 65–80.

Reyes Palma, F. (2005). *El curador, figura de fusiones, silencios y saturaciones*. Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

Rogoff, I. (2010). Turning. In P. O'Neill & M. Wilson (Eds.), *Curating and the educational turn* (pp. 32–46).

Semedo, A. (2026). Slow curating as an ethical–aesthetic practice. *Memory Studies*, 19(2), 590–608. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/17506980251413209>. Acedido a 15/04/2026.

- Serota, N. (1996). *Experience or interpretation: The dilemma of museums of modern art*. Thames & Hudson.
- Silva, S. (2025). *A marginália de Amadeo* [Folha de sala de exposição]. Museu de Arte Moderna Amadeo de Souza-Cardoso.
- Silverman, D. (2011). *Interpreting qualitative data: A guide to the principles of qualitative research* (4th ed.). SAGE Publications.
- Smith, T. (2012). *Thinking contemporary curating*. Independent Curators International.
- Soutinho, A. (s.d.). *Museu Amadeo de Souza-Cardoso: Planta* [Planta arquitetónica]. Heritage Atlas Porto. Disponível em: <https://heritageatlasporto.arq.up.pt/portfolio/museuamadeodesouzacardoso/>. Acedido a 23/03/2026.
- Steimer, G. S. de I., & Grippa, G. (2017). Curadoria e crítica: *Curation and criticism*. *Revista Brasileira de Biblioteconomia e Documentação*, 13(esp.), 137–144.
- Vilarigues, M., et al. (2016). Uma mão cheia de cores, século XX e o nascimento da arte moderna. In H. Freitas & J. Molder (Coords.), *Catálogo raisonné: Amadeo de Souza-Cardoso: Pintura* (pp. 81–91). Fundação Calouste Gulbenkian.
- von Bismarck, B., & Meyer-Krahmer, B. (Eds.). (2016). *Hospitality: Hosting relations in exhibitions* (Cultures of the Curatorial, Vol. 3). Sternberg Press.
- Xavier, D. W. (2013). A museologia itinerante: Uma perspectiva histórica. *Cadernos de Sociomuseologia*, 45, 37–59

ANEXOS E APÊNDICES

IV. Anexos.....	x
Anexo A — Planta do Museu de Arte Moderna Amadeo de Souza-Cardoso.....	xi
Anexo B — Exposição <i>A Marginália de Amadeo</i>	xiii
B.1. Conteúdos da Exposição.....	xiii
Anexo C — Exposição <i>Transfigurações do Modernismo</i>	xxviii
C.1. Texto de Parede da Exposição.....	xxviii
C.2. Núcleo 1.....	xxix
C.3. Núcleo 2.....	xxxi
C.4. Legendas das obras presentes no Núcleo 1.....	xxxii
C.5. Legendas das obras presentes no Núcleo 2.....	xxxiii
V. Apêndices.....	xxxv
Apêndice A — Museu de Arte Moderna Amadeo de Souza-Cardoso.....	xxxvi
Apêndice B — Entrevistas realizadas aos curadores.....	xliii
B.1. Guião de entrevista semiestruturada.....	xliii
B.2. Entrevista — Curador Samuel Silva.....	xliv
B.3. Entrevista — Curadora Aida Guerra.....	lxii
B.4. Análise das Exposições.....	lxxxv
Apêndice C — Exposição <i>A Marginália de Amadeo</i>	xc
C.1. Processo de Preparação da Exposição.....	xc
C.2. Exposição do MAMASC.....	xciv
C.3. Desmontagem da exposição.....	cix
Apêndice D — Exposição <i>Transfigurações do Modernismo</i>	cx
D.1. Montagem da exposição.....	cx
D.2. Conteúdos de enquadramento no acesso à exposição.....	cxiv

D.3. Núcleo 1 da exposição <i>Transfigurações do Modernismo</i>	CXV
D.4. Núcleo 2 da exposição <i>Transfigurações do Modernismo</i>	CXXI
Apêndice E — Atividades desempenhadas no âmbito do estágio curricular.....	CXXIV

IV. Anexos

Anexo A – Planta do Museu de Arte Moderna Amadeo de Souza-Cardoso

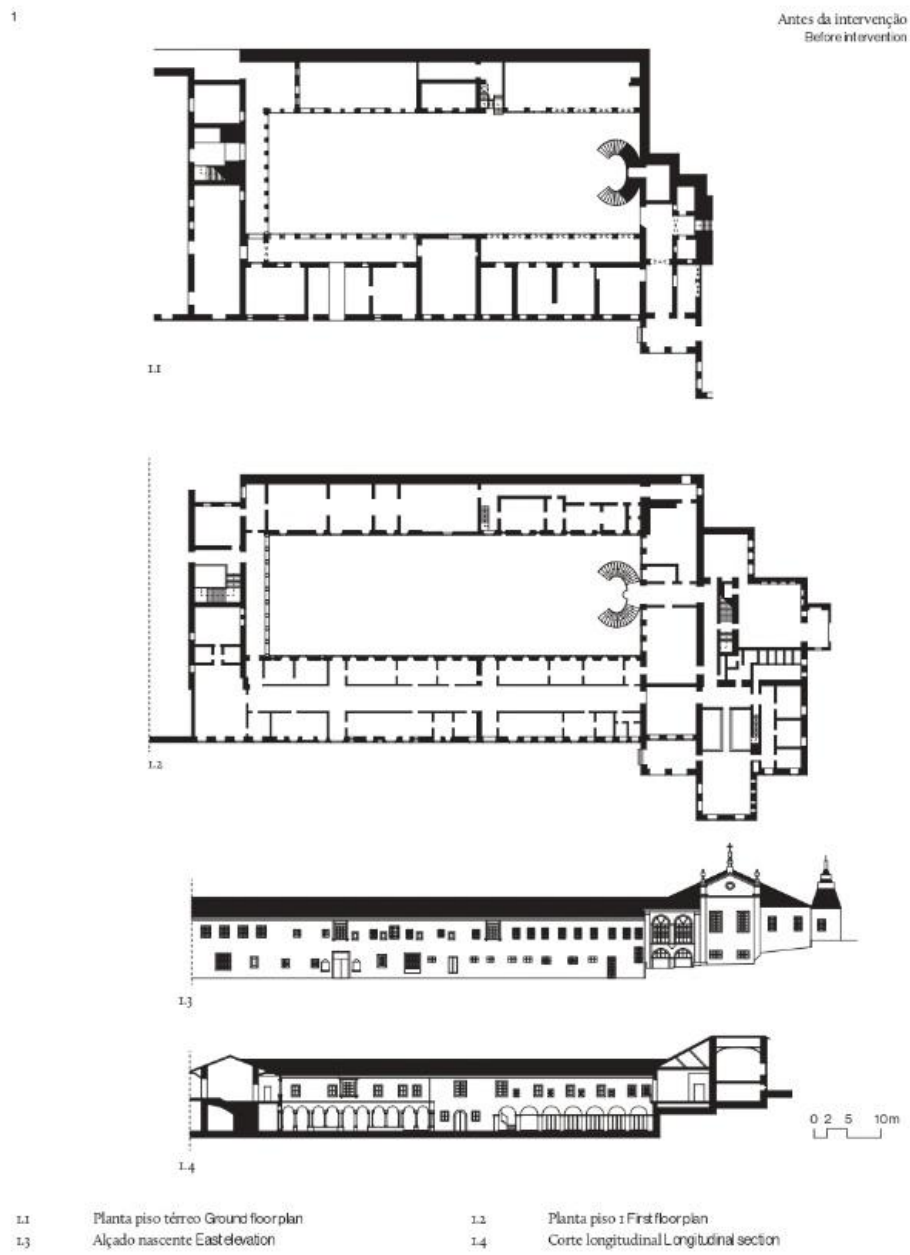
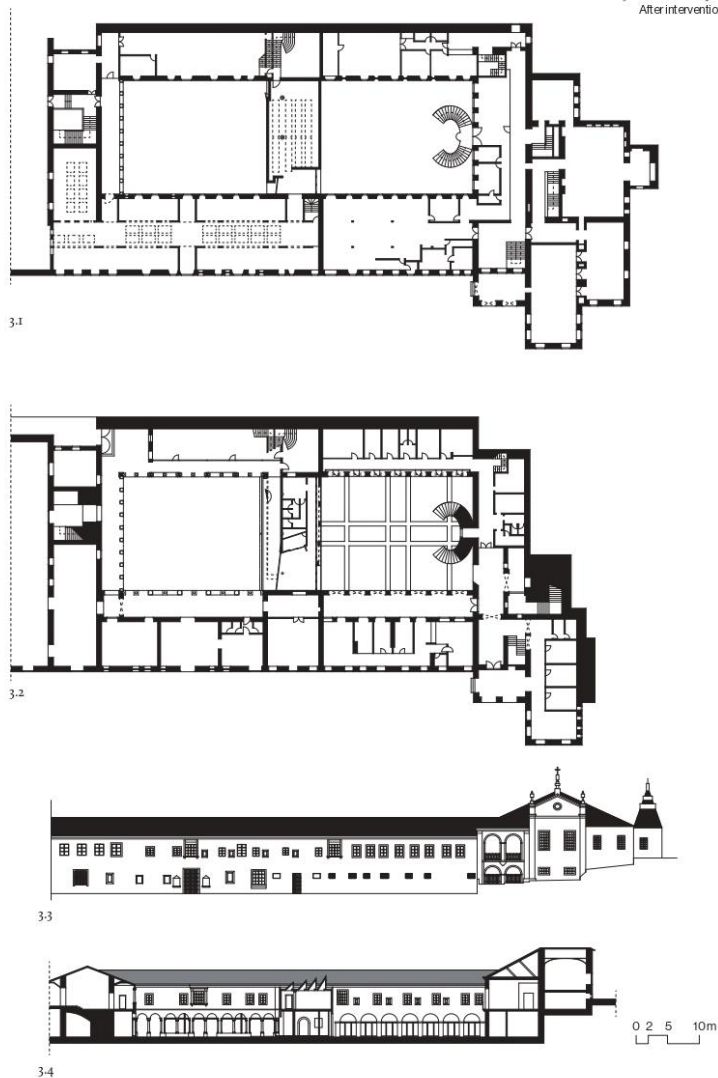


Figura 4: Antes da Intervenção. © Soutinho, s.d.



3.1 Planta piso térreo Ground floor plan
3.3 Alçado nascente East elevation

3.2 Planta piso 1 First floor plan
3.4 Corte ongitudinal Longitudinal section

Figura 5: Depois da Intervenção. © Soutinho, s.d.

Anexo B – Exposição *A Marginália de Amadeo*

B.1. Conteúdos da Exposição

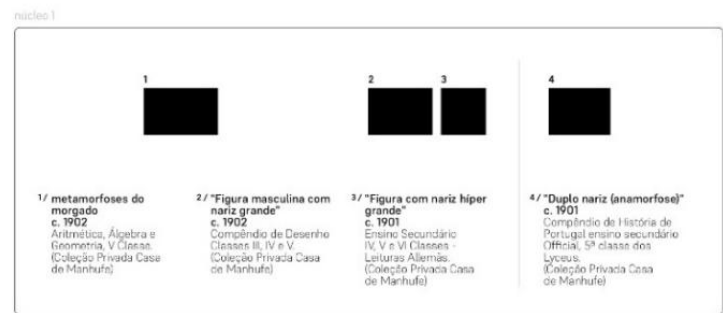


Figura 6: Legendas do Núcleo 1. © Carlos Gallo, 2025.

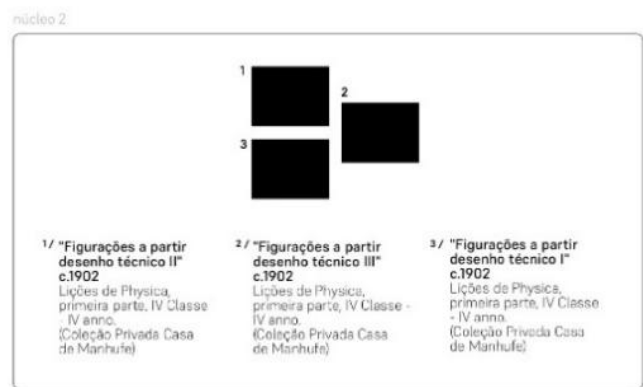


Figura 7: Legendas do Núcleo 2. © Carlos Gallo, 2025.

núcleo 3

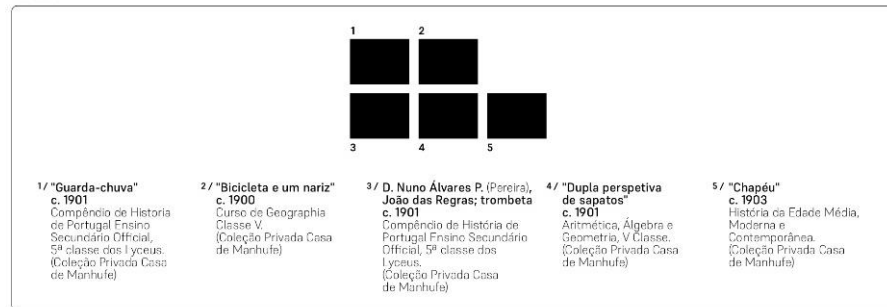


Figura 8: Legendas do Núcleo 3. © Carlos Gallo, 2025.

núcleo 4



Figura 9: Legendas do Núcleo 4. © Carlos Gallo, 2025.

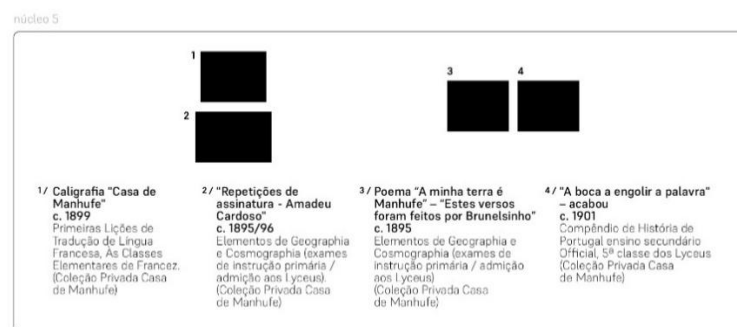


Figura 10: Legendas do Núcleo 5. © Carlos Gallo, 2025.



Figura 11: Legenda do Núcleo 6. © Carlos Gallo, 2025.



Figura 12: Legenda do Núcleo 7. © Carlos Gallo, 2025.

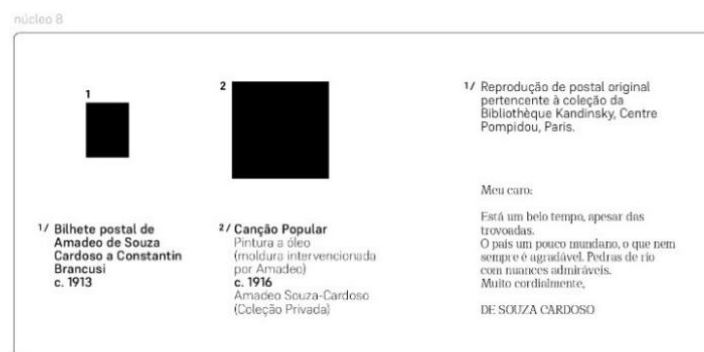


Figura 13: Legendas do Núcleo 8. © Carlos Gallo, 2025.

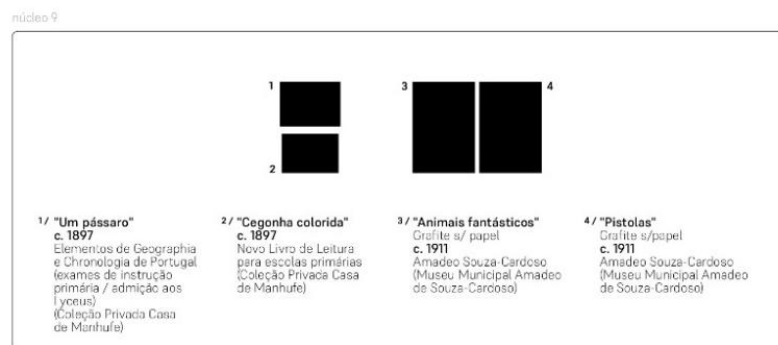


Figura 14: Legendas do Núcleo 9. © Carlos Gallo, 2025.



Figura 15: Legendas do Núcleo 10. © Carlos Gallo, 2025.

núcleo 11

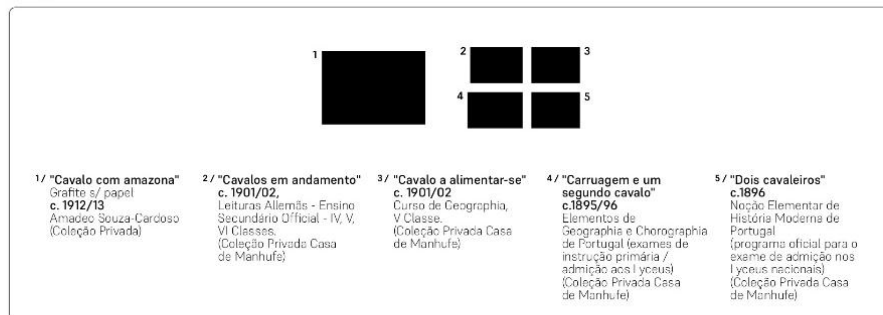


Figura 16: Legendas do Núcleo 11. © Carlos Gallo, 2025.

núcleo 12

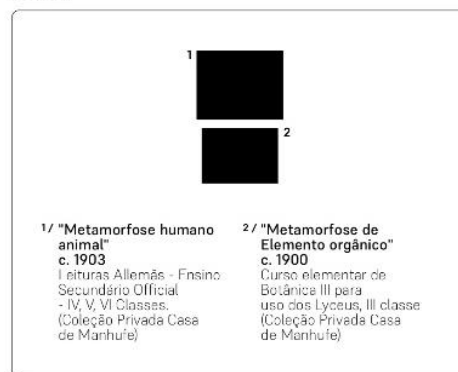


Figura 17: Legendas do Núcleo 12. © Carlos Gallo, 2025.

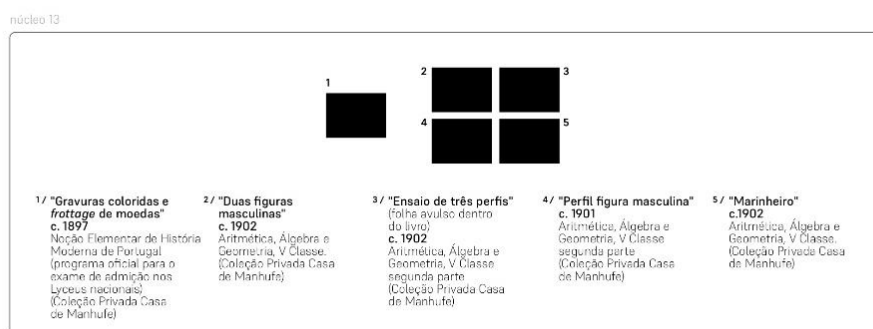


Figura 18: Legendas do Núcleo 13. © Carlos Gallo, 2025.

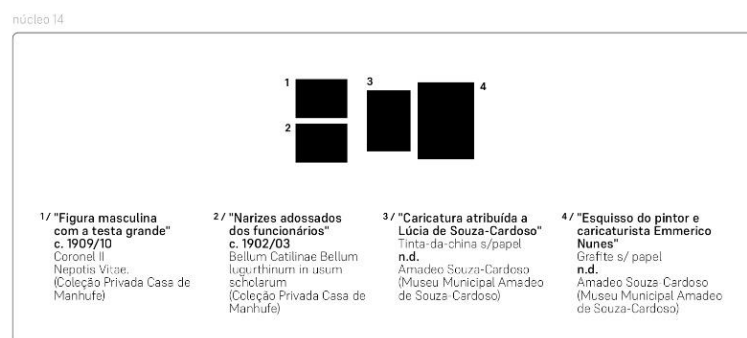


Figura 19: Legendas do Núcleo 14. © Carlos Gallo, 2025.

núcleo 15

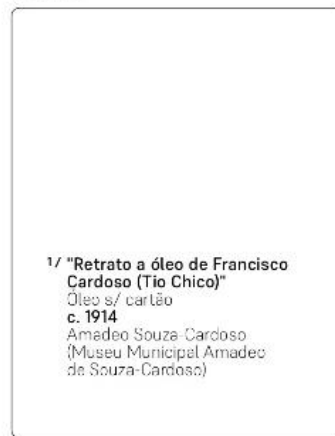


Figura 20: Legenda do Núcleo 15. © Carlos Gallo, 2025.

núcleo 16



Figura 21: Legendas do Núcleo 16. © Carlos Gallo, 2025.

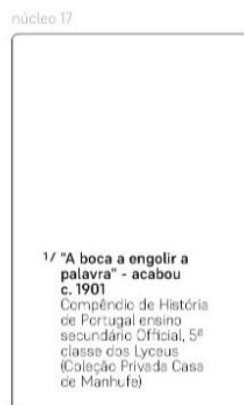


Figura 22: Legenda do Núcleo 17. © Carlos Gallo, 2025.

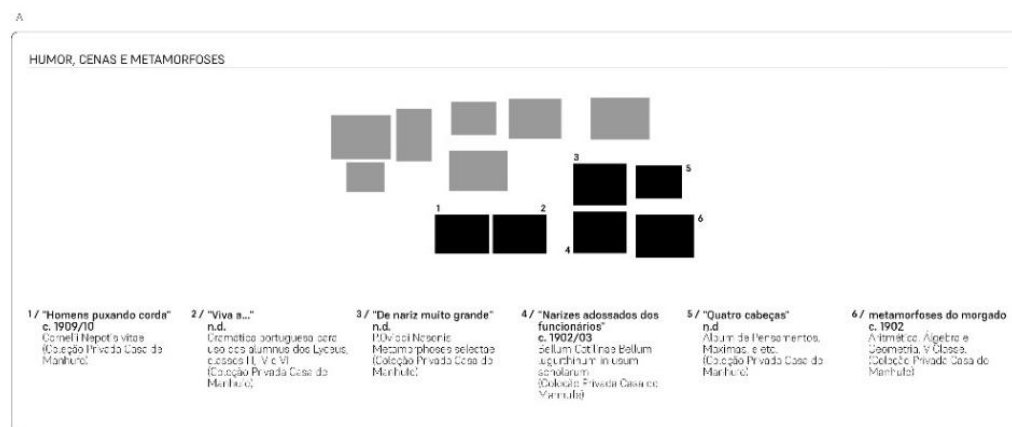


Figura 23: Legendas da Mesa *Humor, Cenas e Metamorfoses*, Secção A. © Carlos Gallo, 2025.

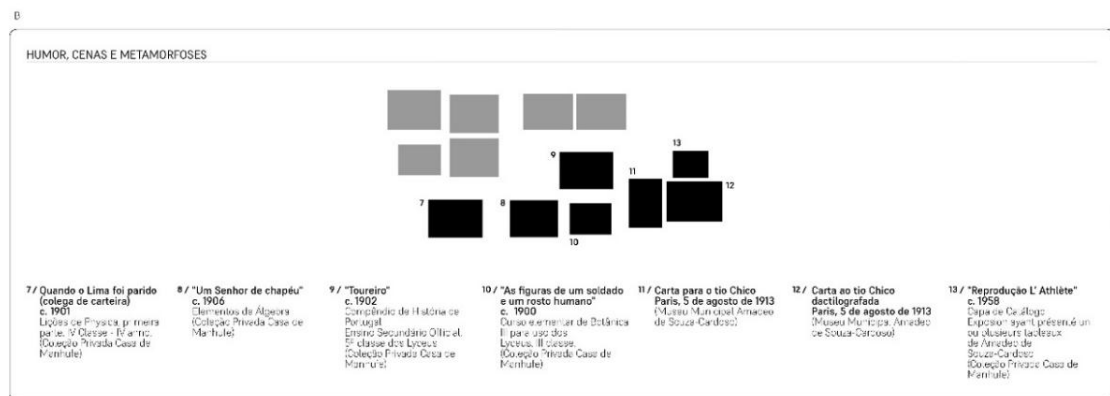


Figura 24: Legendas da Mesa *Humor, Cenas e Metamorfoses*, Secção B. © Carlos Gallo, 2025.

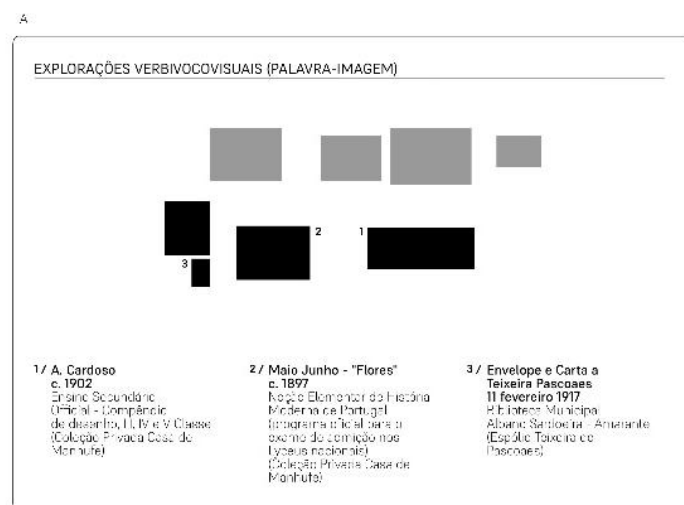


Figura 25: Legendas da Mesa *Explorações Verbivocovisuais (Palavra-Imagem)*, Secção A. © Carlos Gallo, 2025.

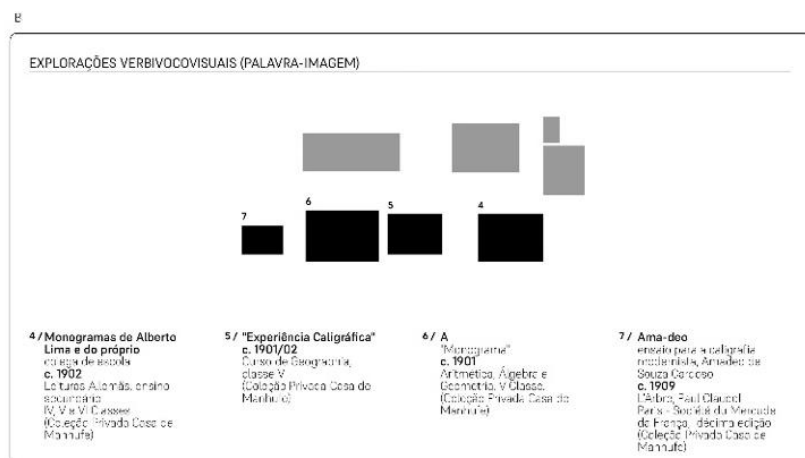


Figura 26: Legendas da Mesa *Explorações Verbivocovisuais (Palavra-Imagem)*, Secção B.
© Carlos Gallo, 2025.

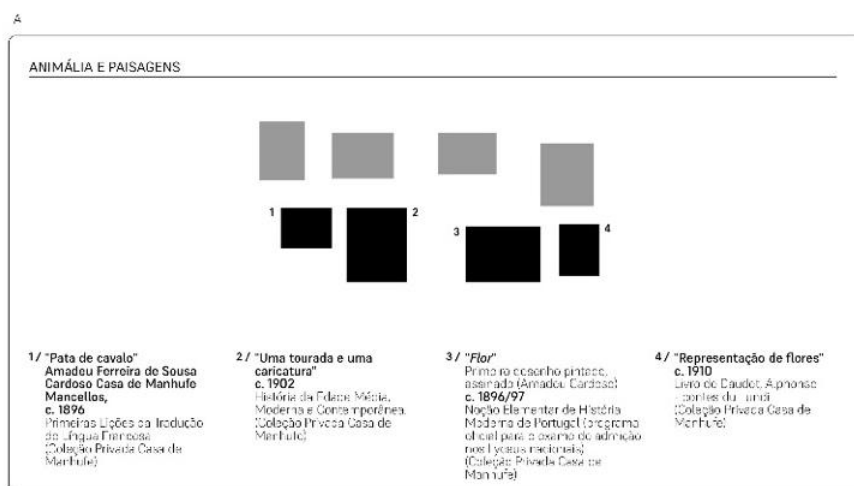


Figura 27: Legendas da Mesa *Animália e Paisagens*, Secção A. © Carlos Gallo, 2025.

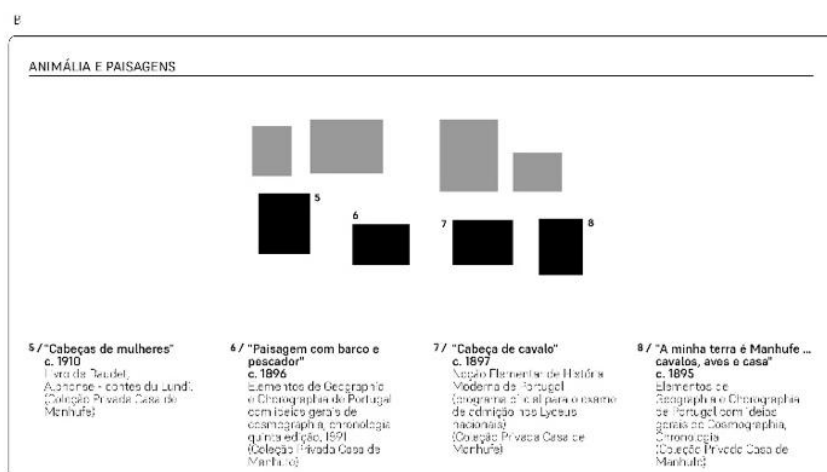


Figura 28: Legendas da Mesa *Animália e Paisagens*, Secção B. © Carlos Gallo, 2025.

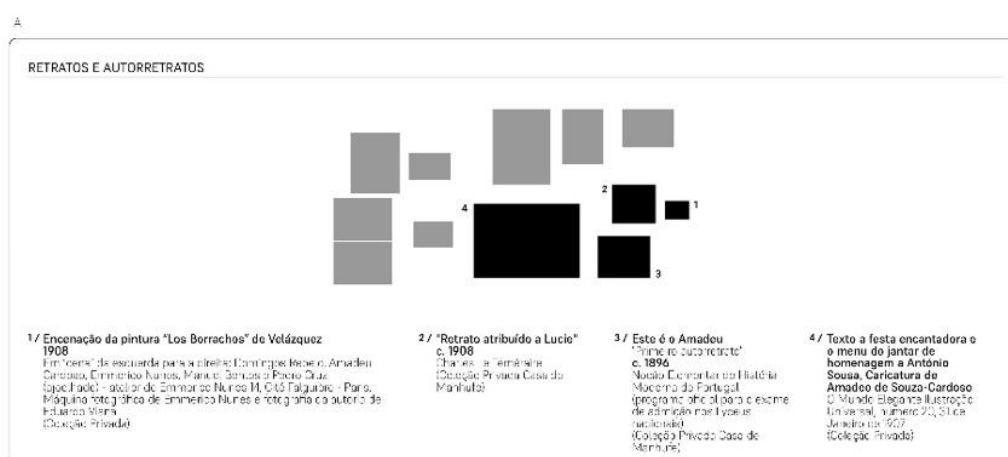


Figura 29: Legendas da Mesa *Retratos e Autorretratos*, Secção A. © Carlos Gallo, 2025.

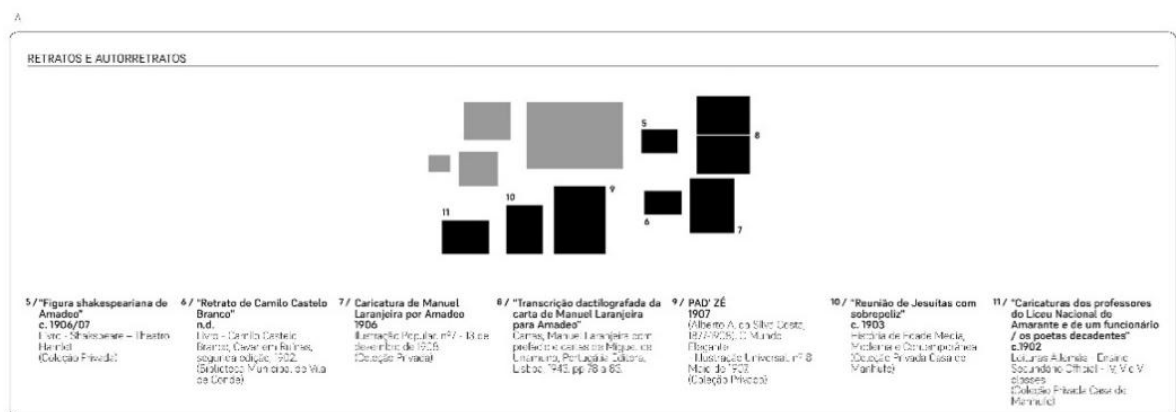


Figura 30: Legendas da Mesa *Retratos e Autorretratos*, Secção B. © Carlos Gallo, 2025³.



Figura 31: Face Frontal da Folha de Sala. © Carlos Gallo, 2025.

³ Ocorreu um lapso na paginação/design: trata-se da Secção B.

A Marginália de **Amadeo**

"A Marginalia de Amadeo" amplia o olhar sobre a obra de Amadeo de Souza-Cardoso, promovendo a noção de margem como centro de reflexão. Ao deslocarmos o foco das grandes composições e dos acontecimentos mais iconográficos da sua representação emerge um outro estado de percepção, capaz de captar um universo expressivo ínfimo e íntimo, sempre presente desde a sua infância, mas raramente tornado visível. Um mundo visual pleno de invenção gráfica, ironia, sátira social e política, representações frívolas - por vezes interrompidas e hesitantes - que se esquivam à firmeza das realizações pictóricas mais célebres, revelando uma personalidade sensível e inquieta desde os tempos pueris.

Esta exposição dedica-se, neste sentido, à incerteza e ao desassossego no traço de Amadeo: revela o desenho como espaço de teatralização da dúvida; o esboço como tentativa falhada, gesto infinito que nunca se conclui; o risco divergente e sem modêlo, que resiste à leitura apreendida; o apontamento lacônico, marginal, que parece desear desaparecer; a experimentação (caligráfica nos cartões dos suportes).

Reúnem-se, pela primeira vez de forma tão abrangente, desenhos inéditos descobertos nos frontispícios e páginas soltas dos manuais escolares de Amadeo de Souza-Cardoso, pertencentes à biblioteca privada da casa da família, em Manhufu (Amarante), bem como livros literários de coleções privadas e institucionais, onde se encontraram manifestações gráficas do autor. A exposição apresenta ainda esboços e apontamentos, revistas, um manuscrito ilustrado, algumas pinturas paradigmáticas, postais, cartas originais e outros materiais que o processo de investigação trouxe à lume.

Todo o repertório do desenhos encontra-se organizado em quatro núcleos temáticos: 1) humor, cenas e metamorfoses; 2) explorações verbivocais (palavra-imagem); 3) animalia e paisagens; 4) retratos e autorretratos.

No primeiro núcleo - humor, cenas e metamorfoses - somos surpreendidos por um conjunto de esboços sobre deformações de rostos, onde Amadeo revela de forma precoce uma atenção particular pela representação que exagera ou distorce características físicas da pessoa com finalidades humorísticas. Ainda no mesmo núcleo podemos examinar

inventividade do autor na construção de personagens com adereços e ações diversas, assim como, desenhos do objetos quotidianos. No núcleo seguinte - explorações verbivocais (palavra-imagem), revela-se a experimentação visual de Amadeo com a palavra, seja pelo entusiasmo obsessivo nas potencialidades gráficas da caligrafia, nomeadamente na reescrita, levada à exaustão, da sua assinatura, seja pelo seu interesse na elaboração de monogramas ou até na espacialização das letras como se observa na carta ao escritor contemporâneo Ivo de Passos e no poema-criação (1913) oferecido pelo pintor a Sara Cardoso. A fechar o núcleo apresenta-se uma projeção vídeo do manuscrito ilustrado por Amadeo d' "A Lenda de São Julião Hospitaleiro" de Gustave Flaubert. Amadeo de Souza-Cardoso cociou a pincel e ilustrou a obra, na versão original, durante a sua estadia na Ilheta no Verão de 1912. Uma criação única do modernismo português, que pode ser definida por uma síntese experimental entre literatura, ilustração, pintura e design gráfico. Não se tratando apenas de uma adaptação visual de uma novela, mas uma interpretação plástica e subjetiva da narrativa de Flaubert, plena de formas geométricas, cores contrastantes, distorções e estilizações.

Na mudança de sala, a exposição coloca em diálogo a "Cangilho Popular" de Amadeo (c.1916) com um postal de Amadeo a Constantin Brancusi (série do pintor amarantino e vizinho de atelier em Paris). A pintura tematicamente perto do entusiasmo folclórico de Sonia Delaunay ainda mantém a moldura original mandada construir por Amadeo aos taneiros da Casa de Manhufu. Uma moldura singular onde o pintor transbordando a margem do plano pictórico intervencionia graficamente com letras e algarismos nas margens resignificando a moldura e transformando a pintura num quadro-objeto. Da mesma forma assistimos à insurreição de uma onda que extravasa os limites de um paredão em Biarritz, na imagem que Amadeo escolheu para o postal a enviar ao escultor romeno: Brancusi, um dos grandes figuras da escultura moderna do séc. XX, foi também ele responsável pelo gesto que revolucionou a História do modernismo escultórico ao romper com a margem que separa a escultura do pedestal. A metáfora da imagem do Biarritz aproxima, estes dois grandes vultos da modernidade, na inquietude da genialidade que rompeu sempre tudo o que se aliçurava como limite.

O terceiro núcleo revela a "animalia" de Amadeo em diálogo com os desenhos de várias paisagens exteriores como a representação do rio, da casa ou do comboio. O bestiário de Amadeo vai desde representações de animais reais como cavalos, aves e touros a figuras de animais mitológicos.

O último núcleo - retratos e autorretratos - revela a dimensão irreverente, crítica e satírica de Amadeo desde a sua infância relativamente a todas as estruturas de poder social, político e até religiosas.

No interior da livro "Cavar em ruínas" de Camilo Castelo Branco, encontramos dois retratos do escritor que Amadeo fez pelo menos em duas fases distintas da sua vida (Colimbra,1903 e Vila do Conde, c.1915). O interesse de Amadeo pela leitura desta coletânea do textos, muito pouco conhecida e marginal às antologias publicadas por Camilo, acontece talvez pelo seu conteúdo crítico e mordaz, especialmente em

relação ao clero. Apesar de monárquico e católico o seu ímpeto juvenil não o impediu de se influenciar, na sua estada em Coimbra, pelo movimento anti-jesuíta, tal como comprovam as suas mordazes caricaturas a par da frase "Si cum jesuitis non cum jesu itis / Se estais com jesuitas não ides (estais) com Jesus". Nesta senda mostramos a caricatura do Papá, figura distinta dos movimentos académicos comibrobenses anticlericais. Ainda nesta secção expõe-se, de forma inédita, o primeiro autorretrato conhecido - "Este é o Amadeo" (c. 1896) - onde de forma desafiadora se coloca lado a lado com o retrato do rei D. Pedro V. Uma das primeiras caricaturas de Amadeo mostra uma composição irónica de vários dos seus professores do Liceu Nacional de Amarante encimados pelo reitor da instituição (c.1902). Este núcleo expande-se a dois retratos atribuídos a Lucia (sua esposa) e Emmerico Nunes (pintor, ilustrador e caricaturista português, considerado pioneiro na banda desenhada em Portugal).

A exposição encerra com dois retratos que produzem ressonância com a noção de margem: afetiva e social. O óleo atribuído ao tio Chico (Francisco Ferreira Cardoso) uma figura cúmplice e especialmente afetiva de Amadeo, sendo de uma outra geração com afinidades culturais distintas, sempre apoiou a vários níveis o percurso artístico do sobrinho. O retrato intitulado pelo próprio artista - "O Rato" - representa um marginal de Amarante que Amadeo incluiu no seu campo de atenção. Um retrato que revela a sensibilidade do artista para os assuntos e temas relacionados com a dissidência, marginalidade, orfandade e desconcerto com tudo o que possa representar a ordem, o poder, a regra ou os limites.

Atravessamos, em plena segunda década do séc. XXI, tempos complexos de grandes alterações de paradigmas sociais, políticos e culturais que nos trazem desafios para futuro. Hoje, mais do que nunca, temos a responsabilidade de desafiar a nossa memória trazendo ao presente experiências estéticas cujo lastrro continua inaudável e atuante.

O que acontece/demos de Amadeo quando demoramos o nosso olhar sobre a sua inquietude criativa desde tenra idade? O que nos revela a sua marginalia? Quais as suas ressonâncias para a atualidade?

Samuel Silva
(Curador)

Figura 32: Verso da Folha de Sala. © Silva, 2025.

Texto de Parede da Exposição. © Silva, s.d.

A Marginalia de Amadeo

“A Marginalia de Amadeo” amplia o olhar sobre a obra de Amadeo de Souza-Cardoso promovendo a noção de margem como centro de reflexão.

Ao deslocarmos o foco das grandes composições e dos acontecimentos mais iconográficos da sua representação, emerge um outro estado de percepção, capaz de captar um universo expressivo ínfimo e íntimo, sempre presente desde a sua infância, mas raramente tornado visível. Um mundo visual pleno de invenção gráfica, ironia, sátira social e política, representações frívolas - por vezes interrompidas e hesitantes - que se esquivam à firmeza das realizações pictóricas mais célebres, revelando uma personalidade sensível e inquieta desde os tempos pueris.

Esta exposição dedica-se, neste sentido, à incerteza e ao desassossego no traço de Amadeo: revela o desenho como espaço de teatralização da dúvida; o esboço como tentativa falhada, gesto infinito que nunca se conclui; o risco divergente e sem medida, que resiste à leitura apressada; o apontamento lacônico, marginal, que parece desejar desaparecer; a experimentação (cali)gráfica nos cantos dos suportes.

Reúnem-se, pela primeira vez de forma tão abrangente, desenhos inéditos descobertos nos frontispícios e páginas soltas dos manuais escolares de Amadeo de Souza-Cardoso, pertencentes à biblioteca privada da casa da família, em Manhufe (Amarante), bem como livros literários de coleções privadas e institucionais, onde se encontraram manifestações gráficas do autor. A exposição apresenta ainda esboços e apontamentos, revistas, um manuscrito ilustrado, algumas pinturas paradigmáticas, postais, cartas originais e outros materiais que o processo de investigação trouxe a lume.

O que apre(e)ndemos de Amadeo quando demoramos a nossa atenção sobre a sua inquietude criativa, manifesta nos lugares mais inusitados desde tenra idade?

O que nos revela a sua marginália? Quais as suas ressonâncias para a atualidade?

Samuel Silva

(Curador)

Anexo C – Exposição *Transfigurações do Modernismo*

C.1. Texto de Parede da Exposição



Figura 33: Texto de parede da Exposição. © Carlos Gallo, 2025.

C.2. Núcleo 1

Em Manhufe, entre o silêncio rural e o quotidiano familiar, nasce o olhar de Amadeo. As caricaturas, retratos e os primeiros desenhos revelam um espírito curioso e atento às formas do mundo que o rodeia. Neste território afetivo, o artista inicia o seu processo de transfiguração — da observação à criação. Aqui, Amadeo aprende que criar é transformar — e cada linha anuncia, já, uma linguagem nova.

In Manhufe, amid rural silence and family life, Amadeo's gaze is born. His caricatures, portraits, and early drawings reveal a curious spirit, attentive to the forms of the world around him. In this emotional territory, the artist begins his process of transfiguration — from observation to creation. Here, Amadeo learns that to create is to transform — and each line already heralds a new language.

Figura 34: Texto de parede do Núcleo 1. © Carlos Gallo, 2025.

“As montanhas têm um estilo de linhas que dá vontade de lhes passar a mão pelo dorso”.

Carta-Postal de Amadeo de Souza Cardoso a Lucile, s/d data

“The mountains have a style of lines that makes you want to run your hand over their backs.”

Postcard from Amadeo de Souza Cardoso to Lucile, undated

Figura 35: Primeira frase do Núcleo 1 em diálogo com as pinturas *Paisagem* (s.d.) e *Pintura (Paisagem)* (c. 1910). © Carlos Gallo, 2025.

"Eis-me de volta às minhas
montanhas, com as melhores
recordações da minha recente
visita."

Carta-Postal de Amadeo de Souza Cardoso para Robert Delaunay, Vila do Conde
Manhufe, segunda-feira, 13 de setembro de 1915

"Here I am back in my mountains,
with the fondest memories of my
recent visit."

Postcard from Amadeo de Souza Cardoso to Robert Delaunay, Vila do Conde
Manhufe, Monday, September 13, 1915

Figura 36: Segunda frase do Núcleo 1 em diálogo com as pinturas *Paisagem* (s.d.)
e *Pintura (Paisagem)* (c. 1910). © Carlos Gallo, 2025.

"Gostei de estar em
Manhufe. Fazia um sol
intenso".

Carta-Postal de Amadeo de Souza Cardoso à mãe,
2 de março de 1908

"I enjoyed being in
Manhufe. The sun was
shining brightly."

Postcard from Amadeo de Souza Cardoso to his mother,
March 2, 1908

Figura 37: Frase do Núcleo 1 em diálogo com a Pintura *A Casa de Manhufe* (c. 1913).
© Carlos Gallo, 2025.

C.3. Núcleo 2

Em Paris, Amadeo mergulha na energia vibrante do novo século. O seu ateliê torna-se um espaço de encontro entre artistas portugueses e estrangeiros, onde a tertúlia é uma presença. A pintura ganha ritmo, cor e movimento — a tela vibra como um corpo animado.

Nas suas composições, as formas multiplicam-se e a cor emancipa-se.

Cada obra é uma mutação: o resultado de um diálogo intenso entre o olhar português e o espírito cosmopolita das vanguardas.

In Paris, Amadeo immerses himself in the vibrant energy of the new century. His studio becomes a meeting place for Portuguese and foreign artists, where social gatherings are a regular occurrence. Painting gains rhythm, color, and movement — the canvas vibrates like an animated body.

In his compositions, forms multiply and color emancipates itself.

Each work is a mutation: the result of an intense dialogue between the Portuguese gaze and the cosmopolitan spirit of the avant-garde.

Figura 38: Texto de parede do Núcleo 2. © Carlos Gallo, 2025.

“Eu não sigo escola nenhuma. As escolas morreram. Nós, os novos, só procuramos a originalidade. Sou impressionista, cubista, futurista, abstracionista? De tudo um pouco. Mas nada disso forma uma escola”.

Carta-Postal de Amadeo de Souza Cardoso a João Moreira de Almeida, «Uma Exposição original. Impressionista, Cubista, Futurista, Abstracionista? De tudo um pouco», O Dia, 4 de dezembro de 1916

"I do not follow any sort of school. Schools are dead. We, the young ones, seek only originality. Am I an Impressionist, a Cubist, a Futurist, or an Abstractionist? A bit of everything. But none of that makes a school."

Amadeo de Souza Cardoso to João Moreira de Almeida, «Uma Exposição original. Impressionista, Cubista, Futurista, Abstracionista? De tudo um pouco», O Dia, 4 of December, 1916

Figura 39: Carta-Postal a João Moreira de Almeida (1916). © Carlos Gallo, 2025.

C.4. Legendas das obras presentes no Núcleo 1

Legendas transcritas da exposição do Museu de Arte Moderna Amadeo de Souza-Cardoso.

Caricatura de Amadeo de Souza-Cardoso e Manuel Laranjeira

Tinta-da-china s/papel

1906

Oferta de Lúcia de Souza-Cardoso

Caricatura do Pintor Emmérico Nunes

Água-tinta s/papel

1910

Oferta de Emmérico Nunes

Caricatura de Emmérico Nunes

Tinta-da-china e aguarela s/papel

1909

Oferta de Emmérico Nunes

Caricatura de Senhora de Azul

Aguada e grafite s/papel

1907

Oferta de Emmérico Nunes

Caricatura de Ramiro Mourão

Tinta-da-china s/papel

1906

Aquisição da Câmara Municipal de Amarante

Caricatura de Gouveia Pinto

Técnica mista s/papel

n.d.

Legado de Manuel Monterroso

Sem título

Grafite s/papel

n.d.

Coleção particular

Dançarino

Grafite s/papel

1910

Doação de Lúcia de Souza-Cardoso

A Casa de Manhufe

Óleo s/madeira

c.1913

Coleção Particular

Vida dos Instrumentos

Óleo s/tela

c.1915

Oferta de Armando Souza-Cardoso

Corpos femininos junto a uma Roda

Grafite s/papel

n.d.

Aquisição da Câmara Municipal de
Amarante

**Estudo para “Mauresques”/”XX
Dessins”**

Grafite s/papel

1911

Oferta de Emmérico Nunes

Brasão Casa da Granja

Tinta-da-china s/papel

n.d.

Coleção particular

Pintura (Paisagem)

Óleo s/tela

c.1910

Doação de Lúcia de Souza-Cardoso

Paisagem

Óleo s/tela

n.d.

Oferta de Lúcia de Souza-Cardoso

C.5. Legendas das obras presentes no Núcleo 2

Legendas transcritas da exposição do Museu de Arte Moderna Amadeo de Souza-Cardoso.

Sem título

Grafite s/papel

n.d.

Coleção particular

Desenho Futurista (Movimento)

Grafite s/papel

c.1912

Doação de Lúcia de Souza-
Cardoso

Pintura – Guitarra

Cera s/tela

c.1916

Doação de Lúcia de Souza-Cardoso

A Ascensão do Quadrado Verde e a Mulher do Violino

Óleo s/tela

c.1916 / c. 1918

Coleção Particular

Crime Abismo Azul, Remorso Físico

Óleo s/tela

c. 1915

Coleção Particular

Canção Popular e Pássaro do Brasil

Óleo s/tela

c.1916

Doação de Lúcia de Souza-Cardoso

Azenhas

Óleo s/tela

c.1915

Oferta de Lúcia de Souza-Cardoso

Pintura (Abstracção)

Óleo s/tela

c.1913

Doação de Lúcia de Souza-Cardoso

Pintura

Óleo s/tela

c.1913

Oferta de Lúcia de Souza-Cardoso

Pintura

Óleo s/cartão

n.d.

Oferta de Lúcia de Souza-Cardoso

Retrato de Homem

Óleo s/tela

c.1913

Doação de Lúcia de Souza-Cardoso

V. Apêndices

Apêndice A – Museu de Arte Moderna Amadeo de Souza-Cardoso



Figura 40: Fachada e entrada do Museu de Arte Moderna Amadeo de Souza-Cardoso. © Martins, 10/12/2025.

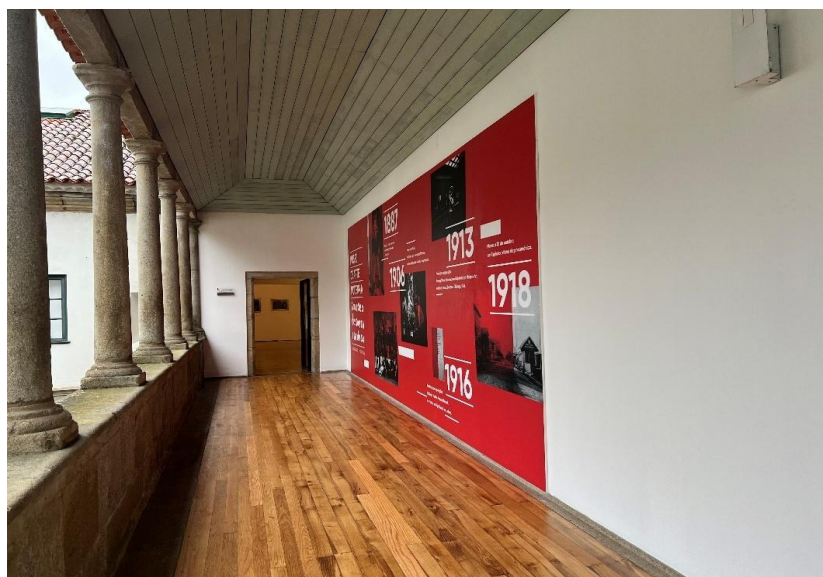


Figura 41: Corredor de acesso à sala de exposições. © Martins, 05/12/2025.



Figura 42: Entrada das salas de exposições. © Martins, 05/12/2025.



Figura 43: Claustro da Igreja de São Gonçalo. © Martins, 25/02/2026.

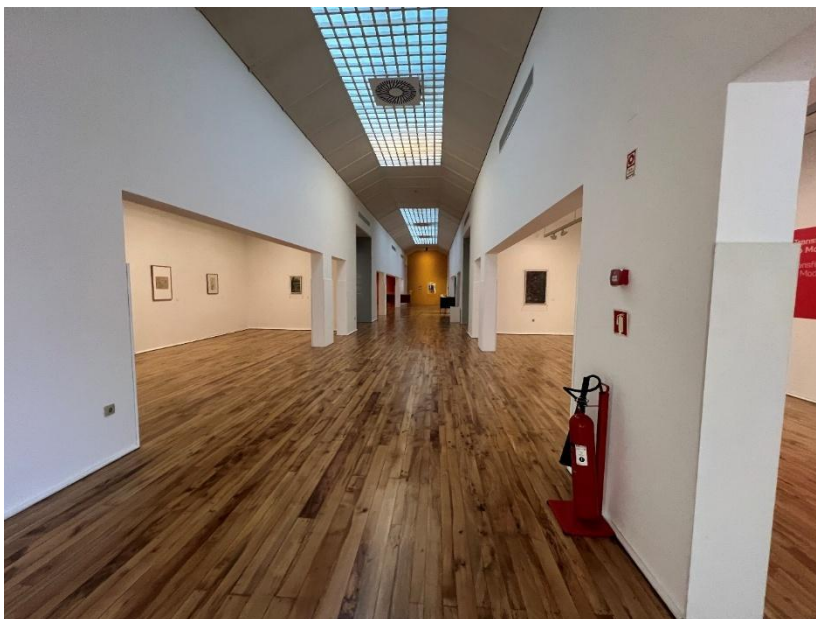


Figura 44: Sala de exposições do Museu de Arte Moderna Amadeo de Souza-Cardoso. © Martins, 10/12/2025.

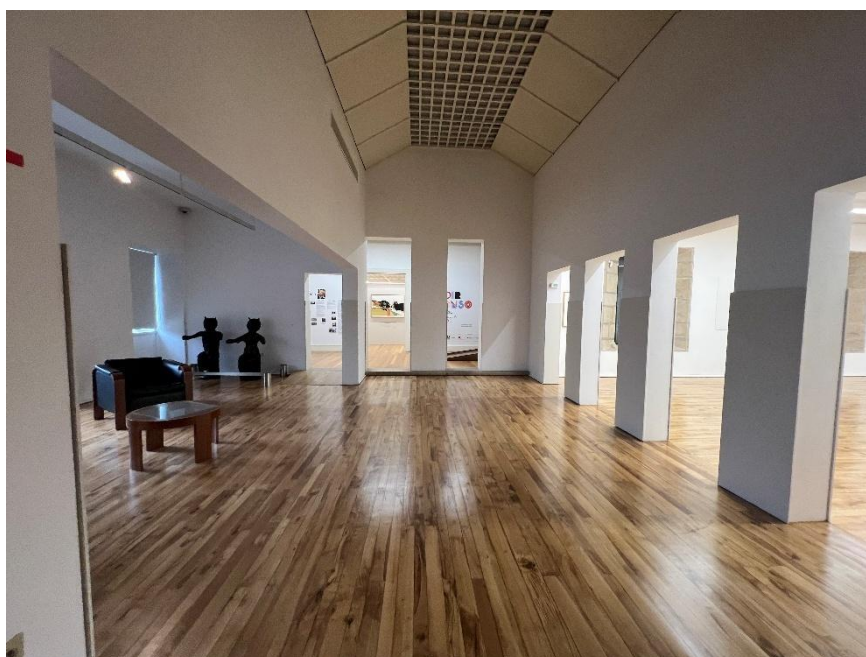


Figura 45: Sala de exposições do Museu de Arte Moderna Amadeo de Souza-Cardoso. © Martins, 10/12/2025.

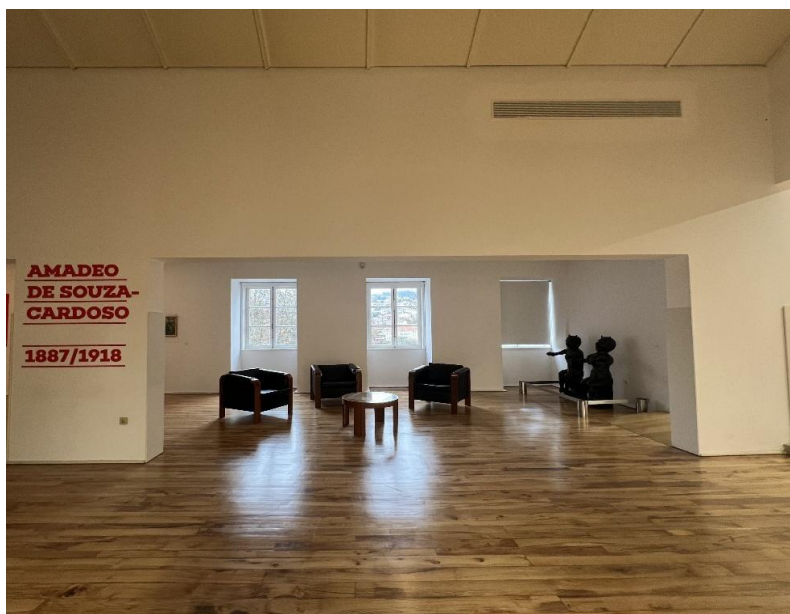


Figura 46: “Zona de respiro” do MAMASC. © Martins, 10/12/2025.

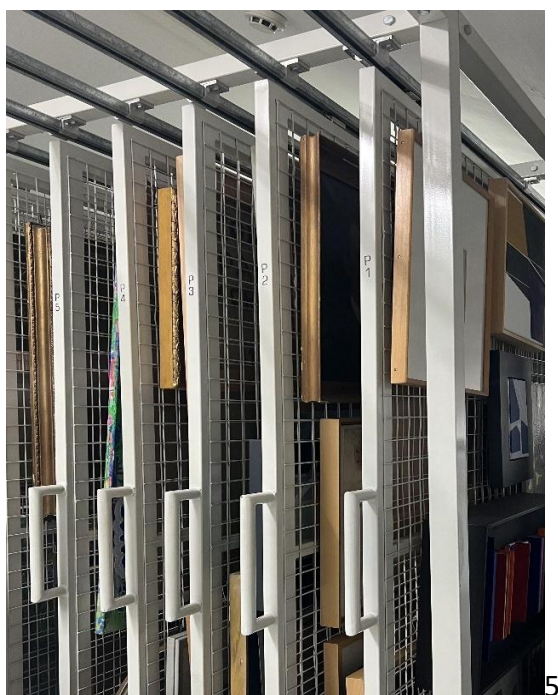


Figura 47: Reserva do Museu de Arte Moderna Amadeo de Souza-Cardoso. © Martins, 06/01/2026.



Figura 48: Exposição de Fotografia - Eduardo Teixeira Pinto. © Martins, 26/02/2026.



Figura 49: Núcleo expositivo de Acácio Lino. © Martins, 26/02/2026.



Figura 50: Sistema de climatização do edifício. © Martins, 03/12/2025.

Tabela 1: Exposições Temporárias realizadas no Museu nos últimos 5 anos. © Martins, 05/03/2026.

Ano	Exposições Temporárias - Museu de Arte Moderna Amadeo de Souza-Cardoso	Datas
2025 - 2026	<i>A Marginália de Amadeo</i>	5 de dezembro - 18 de janeiro
	<i>Transfigurações do Modernismo</i>	5 de dezembro - 5 de fevereiro
2024-2025	<i>António Carneiro — O retratista de almas</i>	8 de agosto – 16 de fevereiro
	Montagem #1 / Assembly #1	13 de julho – 16 de fevereiro
2024	<i>Silva Porto — A paisagem no desenho e na pintura</i>	28 de setembro – 24 de novembro
	<i>IBORU</i>	19 de julho – 8 de agosto
	<i>Mário Cesariny: A Poesia Sem Versos</i>	23 de março – 16 de junho
	<i>Nuno Viana: Amor em Quarentena</i>	24 de março – 28 de abril
2023-2024	<i>Exposição_Artistas selecionados – 13.º Prémio Amadeo de Souza-Cardoso</i>	21 de outubro – 3 de março
	<i>Ana Jotta: Comer e Existir</i>	21 de outubro – 3 de março
	<i>Do Delicado Trabalho da Agulha — Desenhos da Coleção de Desenhos da Madeira</i>	22 de setembro – 29 de janeiro
	<i>Este é o lugar onde as árvores cantam — António Faria</i>	30 de junho – 1 de outubro
	<i>Qual de nós os fantasmas — Isabel Meyrelles</i>	23 de junho – 27 de agosto
	<i>A Gestaçāo das Águas — Agostinho Santos</i>	25 de março – 28 de maio
2022-2023	<i>Muse, Homenagem a Teixeira de Pascoaes</i>	11 de dezembro – 19 de fevereiro
	<i>a super-menina: espessos, letras e livros</i>	15 de outubro – 12 de fevereiro
	<i>Feminino, uma história ficcionada</i>	15 de outubro – 4 de setembro
	<i>António Cardoso, Diretor... “desde que nasci...”</i>	25 de junho – 3 de setembro

Apêndice B – Entrevistas realizadas aos Curadores

B.1. Guia de Entrevista Semiestruturada

Tabela 2: Guia de entrevista semiestruturada: estrutura das questões e articulação com os objetivos da investigação. © Martins, 2026.

Objetivo geral das perguntas	Entrevista semiestruturada	Objetivo(s) geral(is) da investigação
Abertura	Notas de agradecimento. Apresentação do protocolo da entrevista e esclarecimento de quaisquer dúvidas. Assinatura do consentimento informado.	
Aplicar a todos os entrevistados	1. Pode começar por falar sobre a sua formação pessoal e académica e como essas experiências moldaram a sua abordagem à prática curatorial? 2. Pode descrever como inicia o processo curatorial de uma exposição e como essa fase inicial se relaciona com, ou é influenciada pelo, programa de exposições do museu? 3. Quais são os principais critérios considerados na seleção das obras e na definição dos temas das exposições? 4. Em que medida o espaço expositivo, os recursos disponíveis e as condições de conservação influenciam as decisões curatoriais? 5. Qual é o papel do diálogo entre curadores, artistas, conservadores e técnicos na preparação de uma exposição? 6. Existem etapas formais de planeamento e avaliação curatorial (por exemplo, reuniões, registos, revisões)?	GO. 1- Apresentação pessoal e enquadramento profissional GO. 2- Compreender os processos e critérios curatoriais do Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso.

	7. Quando pensa numa exposição, começa por um conceito, um conjunto de obras ou uma história para contar? 8. Como é construída a narrativa da exposição? Qual é a importância do texto curatorial e dos suportes interpretativos (legendas, catálogos)? 9. Que tipo de relação procura criar entre os objetos em exposição e o público? 10. Como a museografia e o design de exposições contribuem para comunicar o discurso curatorial? 11. Existem preocupações específicas ao escolher dispositivos de mediação (luz, som, multimédia)?	GO.3- Analisar a construção de narrativas e dispositivos museográficos.
	12. Considera que as exposições do museu incorporam uma dimensão crítica ou reflexiva? 13. De que forma as exposições podem desafiar narrativas estabelecidas ou abrir espaço para novas interpretações de Amadeo de Souza-Cardoso? 14. Considera que a curadoria pode funcionar como uma forma de discurso político ou social dentro de uma instituição museológica?	GO.4- Identificar a presença de curadoria crítica e práticas contemporâneas.
	15. Que questões éticas orientam as suas decisões curatoriais (autoria, representação, inclusão, diversidade cultural)? 16. Como procura comunicar o discurso curatorial ao público de forma acessível e inclusiva? 17. Existe uma preocupação em adaptar o discurso da exposição a diferentes perfis de público (comunidade local, investigadores, turistas)? 18. Que papel atribui à mediação cultural e aos programas educativos na transmissão do discurso curatorial?	GO.5- Explorar as dimensões éticas e comunicacionais da curadoria.

	19. Como caracteriza ria a identidade curatorial do Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso no contexto nacional e internacional? 20. Que desafios vê atualmente na prática curatorial, considerando as mudanças na museologia contemporânea? 21. Que caminhos considera importantes para o futuro da curadoria neste museu — em termos de abordagem conceptual, relação com o público ou integração de novas tecnologias? 22. Para si o que significa ser curador(a)? 23. Que aprendizagens retirou do seu trabalho curatorial que considera mais relevantes? 24. Há mais alguma coisa que gostaria de acrescentar sobre o papel da curadoria como prática discursiva e crítica?	GO.6- Refletir sobre o posicionamento institucional e o futuro da curadoria no museu GO.7- Recolha das perceções pessoais e reflexões finais.
Encerramento	Há algum aspeto que gostaria de acrescentar e que ainda não tenhamos abordado? Muito obrigado.	

B.2. Entrevista – Curador Samuel Silva

Entrevistado: Professor Doutor Samuel Silva, curador

Entrevistadora: Ana Paula Martins

Data: 02 de dezembro de 2025

Local: Museu de Arte Moderna Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante

Tipo de entrevista: presencial

Entrevistadora

Antes de mais, quero agradecer pelo seu tempo e pela oportunidade. É de grande importância para a minha investigação estar a ter este contacto diretamente com o curador, aquilo que eu pretendo é mesmo conhecer o seu lado e a sua experiência. Não há respostas certas ou erradas; trata-se apenas da sua experiência e daquilo que considera relativamente ao seu percurso como curador. Gostaria de começar por lhe solicitar que falasse um pouco sobre a sua formação pessoal e académica e sobre a forma como essas experiências moldaram a sua abordagem à prática curatorial.

Entrevistado

A minha formação de base é escultura, artes plásticas —escultura, na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto e, portanto, tive uma formação ligada às materialidades, às tecnologias, ao desenho, ao saber fazer. Mais tarde, no Mestrado em Práticas Artísticas Contemporâneas, aprofundei uma dimensão mais teórica, um amadurecimento de capacidade crítica e especulativa na escrita e no pensamento. Depois o doutoramento vem numa fase em que eu estava a trabalhar profissionalmente no Serviço Educativo de Serralves muito interessado nos trânsitos entre a educação e a criação artística, entre o que significaria ser educador e ser artista. E essa fase foi importante para compreender também, teoricamente, como é que estas práticas de relação com grupos, com que eu estava a lidar no campo educativo não-formal, como é que elas podiam ser transferidas também para uma experiência artística. E isso levou-me a um doutoramento sobre modos de envolvimento, práticas artísticas participativas, compromissos sociais, etc. Foi todo um percurso que eu hoje, retrospectivamente, olho de uma forma natural, mas que teve uma influência crucial na minha formação e na forma como penso e atuo no presente.

Eu não sou meramente curador, pelo menos numa versão mais tradicional, sou primeiramente artista plástico e investigador. Interesse-me muito por este campo da educação não formal, pela mediação, acho que isso deu-me uma visão muito por dentro do que significa interpretar, criar relação com os objetos. Por outro lado, sou um fazedor, conheço os materiais, como as coisas são feitas, a escultura deu-me uma outra

forma de me relacionar com o espaço e de colocar objetos no espaço. As questões compositivas, por exemplo. O treino do desenho foi importante porque me ajuda a pensar os lugares expositivos, a organizar as ideias, a comunicá-las. Essa formação agradeço muito. Obviamente que tudo o resto, a dimensão crítica aliada a uma forte experiência em mediação cultural ajuda-me muito ao pensar as exposições, a pensar um fluxo narrativo que será interpretado por alguém. A coreografia do corpo desse alguém no espaço. E assim sucessivamente.

Entrevistadora

Muito obrigada. Pode descrever como inicia o processo curatorial de uma exposição e como essa fase inicial se relaciona com, ou é influenciada pelo, programa de exposições deste museu?

Entrevistado

O programa de exposições, do ponto de vista da sequência?

Entrevistadora

Sim, exatamente do tipo de exposições que estão a desenhar.

Entrevistado

Não foi muito desenhado. Isto depende. Cada exposição tem uma história particular. Esta exposição tem características próprias. É uma encomenda. Foi um desafio para pensar a obra de Amadeo de Souza-Cardoso, e em condições muito particulares, que passavam também muito por uma exposição itinerante. Portanto, ela tinha de ter algumas características que lhe permitissem ser adaptável a diferentes tipos de arquitetura. Mas acho que aqui o programa de exposições não influenciou muito, porque não foi decisivo. A grande questão inaugural para mim foi: O que mostrar de Amadeo que acrescente ao que já existe? Que outros materiais tenho para expor? Em que espaço? Que condições de visibilidade é que eu vou ter de criar para acedermos a estes conteúdos? E como é que estes conteúdos se organizam em torno de uma ideia? E aqui a ideia foi pensar as margens deste autor, o seu lado menos conhecido, a sua infância. Neste caso, os materiais ainda não estavam definidos à partida, nem sabíamos

que existia, havia apenas uma ideia muito iniciática e uma intuição da existência de materiais marginais que não estavam inscritos de forma sistematizada no conhecimento mais alargado de Amadeo. Portanto implicou um processo de investigação. Não se trata de uma típica situação em que eu tenho uma coleção e posso escolher os objetos. Aqui houve um processo de entrar num caminho desconhecido: eu não sabia que materiais ia encontrar. Portanto, tinha uma ideia que era uma espécie de chave de leitura, que era esta ideia das margens da obra de Amadeo, mas depois perguntamos: mas que margens? O que é que vou encontrar? E, portanto, foi um modelo, um processo curatorial em tempo real, decisões em tempo real, ou seja, à medida que os objetos iam aparecendo, íamos reorganizando tudo para trás e definindo que decisões é que eu tomaria para a frente.

Entrevistadora

Quais são os principais critérios considerados na seleção das obras e na definição dos temas das exposições?

Entrevistado

Neste caso, o tema (.) há aqui um primeiro mote que é lançado, não é? E depois o tema da Marginália surge já no processo de investigação. Eu estou a falar muito da natureza desta exposição, que será muito diferente de outras exposições que eu já fiz, não é? Mas os critérios para a escolha dos objetos, nesta exposição, há sempre um basilar, que é a autenticidade. Que é os objetos que eu estou a expor ter a certeza absoluta de que são autênticos. Isto porque estamos a falar de uma investigação e da aparição de materiais inéditos, e nós temos de perceber que temos essa responsabilidade também histórica de inscrever determinado objeto como sendo de Amadeo numa história, não é? Isso é um gesto de grande responsabilidade, que implica muita ponderação.

E daí ter convidado o Luís Damásio - que fez um doutoramento sobre Amadeo e que tem vindo a aprofundar nos últimos anos um conhecimento ímpar sobre o universo biográfico deste autor amarantino e por consequência da sua obra - para colaborar comigo no processo de trabalho, precisamente para garantir esse rigor e autenticidade na seleção e organização dos materiais. Este é um primeiro critério. O segundo critério

vem em função da coreografia temática ou da organização interna da exposição. Neste caso, eu defini quatro temas, que são: humor, cenas e metamorfoses; explorações verbivocovisuais; animália e paisagens; e, finalmente, retratos e autorretratos.

E, portanto, dentro destes temas foram decantados, a partir de uma espécie de mapa mental inicial, muitos outros temas, que depois eu fui percebendo que se encaixavam, pertenciam uns dentro de outros, até chegarmos a estes quatro núcleos temáticos. Isso passou a ser, inevitavelmente, essa organização interna, passou a dar um critério muito forte na seleção.

Portanto, quando eu selecionava um objeto ou um material, seja ele um desenho, seja ele uma carta, seja ele uma fotografia ou, enfim, um esboço ou esquisso que fosse, ele entrava na exposição segundo este critério de organização interna. Então ocupava um núcleo ou outro, mas eu diria que, entre outros, talvez sejam estes dois os mais importantes: por um lado, a autenticidade dos materiais e, por outro, a coerência da organização interna.

Entrevistadora

Em que medida o espaço expositivo, os recursos disponíveis e as condições de conservação influenciam as decisões curatoriais?

Entrevistado

Muito. Fazer uma curadoria de uma exposição, sobretudo para um artista, é sempre operar dentro de um sistema que já existe. Se quisermos assim, no abstrato, é desenhar dentro de um desenho preexistente. Não há folhas em branco. Não há espaços neutros, não há espaços isentos de restrições físicas; não há contextos expurgados de restrições económicas, condicionantes discursivas ou tensões políticas. Tudo é político. Temos de ter noção disso. É um espaço-tensão, é uma zona de conflito, como uma vez li no título de um catálogo que gostei muito, publicado na sequência de uma exposição do Jürgen Bock, na Maumaus, que dizia “zona de contacto”, “*contact zone*”. Identifico-me com esta expressão, porque fazer uma exposição no museu é exatamente atuar num espaço de negociação, de contacto entre muitas coisas; é um espaço necessariamente de conflitos, de conversas, de entendimentos, de expectativas. E, portanto, há sempre um

desenho, uma estrutura invisível, no qual nós estamos a operar e, por conseguinte, temos de ter a noção que é um exercício de adaptação a esse espaço, mas simultaneamente de desajuste. Tem de ser um exercício de provocação, ou seja, não pode ser só “o que for possível”. Terá de existir sempre uma dimensão de sonho, de estar para além das circunstâncias, das condicionantes, das rotinas, dos hábitos. Temos de afirmar um discurso, independentemente, de um desenho que já existe. Porque esta é a forma de avançar as coisas num museu. Muitas vezes é confrontar o museu com uma nova reorganização interna, confrontar o museu com a necessidade de um investimento maior. Em suma, uma exposição não pode, por exemplo, estar refém de um quadro de gosto do lugar. Se tiver de dizer, se tiver de apresentar algo que possa ser desajustado para o *status quo*, tem de ser feito. As exposições não se fazem para confirmações, erguem-se para desconformar, inquietar. É sempre um exercício de ajustamento e de desajuste, digamos.

Entrevistadora

Obrigada. Qual é o papel do diálogo entre curadores, artistas, conservadores e técnicos na preparação de uma exposição?

Entrevistado

O papel do diálogo é fundamental, não é? Qualquer exercício curatorial é sempre um exercício colaborativo e deverá sempre ser pensado como um trabalho de colaboração, um trabalho de equipa. Mas nunca, apesar de ser um trabalho de equipa, nunca deve ser pensado numa lógica demasiado hierarquizada, acho eu. Demasiado hierarquizada no sentido em que tem de haver uma liderança, é óbvio, mas não pode ser uma liderança impositiva. Ou seja, dar-nos espaço, muitas vezes, a que, por exemplo, uma estagiária como tu, nesta circunstância, tenha o seu espaço de liberdade para contribuir para a exposição.

Às vezes, uma coisa que eu faço — e tu és testemunha disso — é assim: “Tu, Ana, o que é que tu achas?”. E, de repente, se calhar, isso é uma pergunta (.) é uma pergunta disruptiva, meio inquietante, não é? Mas espera lá, mas quem sou eu para? Não, tu és uma pessoa, tens uma sensibilidade, é um olhar sobre a exposição que me pode ser útil.

E eu gosto de que o conhecimento seja uma construção que não venha apenas de um lugar, digamos, um lugar central, mas venha muitas vezes das margens, que são, para mim, outras centralidades.

E, às vezes, um colaborador do serviço educativo, uma pessoa da equipa técnica do museu, pode trazer uma pergunta absolutamente desconcertante, mas que seja uma pergunta válida e que determine a ordem das coisas. E, por isso, é um diálogo, digamos, muito mais de escuta para o curador, muito mais de menos de falar e mais de ouvir. Eu acho que o curador que ouvir mais estará mais próximo de fazer um trabalho melhor.

Entrevistadora

Existem etapas formais de planeamento e avaliação curatorial, por exemplo, reuniões, registos, revisões?

Entrevistado

Claro, sim faz parte. Acho que essa pergunta não vou desenvolvê-la muito, porque existe.

Entrevistadora

Quando pensa numa exposição, começa por um conceito, um conjunto de obras ou uma história para contar?

Entrevistado

Depende. Eu acho que depende da natureza da exposição, do desafio, do desenho inicial. No caso em particular, aqui já havia uma encomenda para um desenho que já existia, que tinha a ver com uma colaboração entre várias instituições, a partir de um tema. No caso de Amarante, queriam fazer uma exposição que trouxesse um olhar diferente sobre Amadeo de Souza-Cardoso e, portanto, esse era um, digamos, um foco, ou constituía já em si um desenho inicial, do qual tinha de continuar. Ninguém cria num vazio, como já disse atrás.

Mas, se quisermos imaginar no abstrato, eu acho que uma exposição pode começar com uma frase, pode começar com uma imagem, uma única imagem, pode começar com uma ideia. Eu acho que as exposições começam onde tu decides que elas começam.

Como dizia Italo Calvino no início de um romance: “Da multiplicidade dos possíveis, esta noite vou contar esta história....”. O início de algo é uma (de)cisão com o todo. Nós definimos sempre o lugar da nossa atenção. Se nós dermos atenção aos ruídos do ar-condicionado e, a partir daqui, “que ruído é este?”, “que tipos de ruídos existem?”, há artistas que já trabalharam o ruído? Há um artista chamado Luigi Russolo que, em 1913, publicou o manifesto *A arte dos ruídos* e, de repente, trabalhou como é que os ruídos podem ser também música ou podem evocar imagens. E, a partir de insignificâncias, começa a surgir um novelo que se vai desfiando, vai tecendo uma tessitura, um tecido que dá origem a um discurso mais complexo que nos interpela— e esse é o grande objetivo, creio eu, de qualquer exposição — ser um lugar de reflexão, de reinvenção da percepção sobre as coisas, de formação de consciência.... política, social, cultural.

Entrevistadora

Como é construída a narrativa da exposição? Qual é a importância do texto curatorial e dos suportes interpretativos?

Entrevistado

Bom, essa é uma boa questão. É uma boa questão, porque um discurso expositivo, os materiais que se expõem, eles, em si, já são um discurso, não é? Um discurso que propõe enigmas, que propõe diferentes tipos de decodificação, porque estamos a falar de uma exposição de arte, não é? E eles, em si, cada objeto é polissêmico e propõe múltiplas interpretações. Claro que o discurso curatorial sobre esses materiais cria, eu acho, que apenas nos posiciona. Não nos dá, não nos deve dar explicações; deve-nos (.). Eu gosto muito desta brincadeira da palavra “explicar”, porque “plica” significa, em francês, dobra. Explicar é tirar as dobras. Eu acho que o curador não deve esticar as dobras, fazer com que tudo fique claro (.) não é que tudo fique claro, mas com que tudo fique explicado, não é? Eu acho que a função do curador é implicar, é meter, metermo-nos a nós, audiência, não é? Mas, no contexto, e isso é um exercício difícil e desafiante, os suportes educativos devem existir no sentido em que implicam o espectador, e não no sentido em que lhes facilitam o exercício da interpretação ou da relação. Porque aí, nós estamos a fazer dois movimentos absolutamente contrários e que se anulam. É que, por

um lado, construímos um discurso que tem os seus códigos próprios, e, por outro lado, explicamos esses códigos e, portanto, não deixamos espaço na imagem para o estranhamento, para a dúvida, para (.) que são eles o grande motor da curiosidade e o motor do nosso desenvolvimento intelectual, perceptivo, etc.

Entrevistadora

Que tipo de relação procura criar entre os objetos em exposição e o público?

Entrevistado

Bom, que tipo de relação... eu acho que há dois níveis de relação — há muitos mais, mas há dois níveis que eu penso muito — que é uma relação mais, por um lado, uma relação intelectual, uma relação por via da razão, não é? Por via do exercício quase de semiótica, de desconstrução e de um exercício interpretativo que é o exercício, acima de tudo, cerebral. Mas depois há uma dimensão que muitas vezes nós nos esquecemos e que é fundamental, que é uma relação mais fenomenológica, mais do sentir, da relação, da sensação, do *affectus*, chamemos-lhe assim relação afetiva, e que é uma relação, eu diria que está antes do aprofundamento; depois vem o nível mais intelectual, mas que não deve ser anulada e deve ser promovida. Que é (.) eu vou para uma exposição e tenho um certo prazer na minha relação, ou pela relação com as imagens, uma relação mais (.) até podemos chamar mais primária, mais fundamental, mais háptica, talvez esta seja a palavra. Eu penso muito na relação háptica, antes da relação cerebral.

Entrevistadora

Como a museografia e o design de exposições contribuem para comunicar o discurso curatorial?

Entrevistado

Bom, isso é decisivo, não é? O layout, a museografia, é isso que dá ordem ao caos. Portanto, nós podemos ter uma exposição caótica, e esse ser o objetivo, seja fazer-nos perder dentro de um, quase como um labirinto. Mas então há aí uma decisão, um critério, não é? Portanto, independentemente do que se pretende, aqui o que importa é o que eu quero com essa exposição. Se a ideia for criar um percurso organizado com

ideias, e, portanto, como esta exposição o faz, num sítio até mais tradicional. Se a ideia for criar uma distorção perceptível, uma espécie de deriva, então, se calhar, esta não seria a museografia ideal. Portanto, dependerá sempre do escopo, do objetivo, do alvo para o qual é a minha melhor estratégia para conseguir acertar no alvo. E, portanto, eu diria que a resposta a essa pergunta é fundamental e que estará sempre dependente do objetivo da exposição.

Entrevistadora

Existem preocupações específicas ao escolher dispositivos de mediação, como por exemplo, a luz, o som, a multimédia?

Entrevistado

Sim, essa é uma coisa que, às vezes, nos esquecemos muito, porque é imaterial. A Luz e o som são, talvez, das coisas mais complexas numa exposição. É uma coisa que parece que vem muito no final, mas eu acho que a luz e o som são absolutamente decisivos, porque interferem na dimensão háptica da exposição. Ou seja, se eu tiver uma exposição mal iluminada, posso ter grandes objetos, posso ter um belíssimo discurso, mas não irei criar uma boa relação. Esta relação mais fenomenológica da exposição está muito dependente de subtilezas da luz, de sombras, de cores, de sons ou silêncios. Coisas tão simples como eu ter dois filmes projetados e o som de um filme interferir no outro. Se eu não for capaz, por exemplo, de acautelar a estanquicidade sonora de determinada sala, então isso vai inevitavelmente prejudicar a minha experiência nas restantes.

Entrevistadora

Considera que as exposições deste museu incorporam uma dimensão crítica ou reflexiva?

Entrevistado

As exposições deste museu, no sentido geral (.) enfim, não me compete a mim, se calhar, fazer essa análise sobre aquilo que tem sido a programação deste museu. Mas a pergunta era no sentido de que dimensão crítica, se têm uma dimensão crítica?

Entrevistadora

Se o impacto que este museu tem a nível nacional e internacional (.) é nesse foco, se tem uma dimensão crítica.

Entrevistado

Bom, sendo honesto, eu acho que este museu está a viver um momento de transformação, ou pelo menos a manifestar esse desejo de transformação. Para isso precisa de fazer o seu trabalho de autorreflexão. Esta fase de restauro e climatização, de uma nova reorganização, permitirá fazer essa reflexão, esse discernimento, de perceber qual é o seu lugar. E isso é talvez a sua primeira tarefa hercúlea: conhecer-se melhor enquanto museu. Perceber qual é o seu contributo, porque é que existe, qual a razão da sua existência e a sua missão num lugar como Amarante e em Portugal?

Tenho conversado com os decisores internos deste museu e tenho transmitindo-lhes a minha opinião. Considero que este museu entrou numa trajetória de desvirtuamento daquela que é a sua missão basilar e que tinha muito a ver com a centralidade que o Amadeo deveria ter neste museu. O museu entrou nos últimos anos, na minha opinião, em algumas aventuras que não me parecem ajustadas àquela que era a sua missão central. Eu acho que há uma espécie de *“back to the basics”* que é necessário fazer. A par de outros investimentos que devem ser feitos — porque este não é um museu que foi desenhado para ser um museu — há aqui um trabalho que está a ser feito e que deve ser concluído: criar as condições para que este museu tenha a maior dignidade possível para apresentar o trabalho de um dos maiores artistas portugueses de sempre, é imperativo.

E depois, como é que Amadeo não fica encapsulado dentro deste museu ou até numa gaveta da história? Será outra pergunta a refletir. Deverá ser feito um trabalho que crie ligações e desafios na contemporaneidade: como é que ele serve de inspiração a muitos outros artistas? como é que ele se atualiza através de diálogos com outros artistas? E isso, já por si seria uma tarefa infinita, deve ser bem feita, correndo o risco de estarmos a perder ou de o museu estar a perder, a razão da sua existência.

Entrevistadora

De que forma as exposições podem desafiar narrativas estabelecidas ou abrir espaço para novas interpretações de Amadeo de Souza-Cardoso?

Entrevistado

É isso, é um pouco o que eu estava a dizer. Acho que o museu não deve ter medo de... Um dos grandes problemas de se trabalhar com personagens ou artistas da história, e com a grandeza do artista que temos em mãos, é um misto de responsabilização e coragem. Amadeo não tinha medo de, digamos, desviar-se da norma, de transpor protocolos, definições, regras, leis. É um artista inquieto e indomável, num certo sentido. Eu acho que faz falta essa irreverência, hoje, a estas instituições — muitas vezes também motivada pelos recursos parcos e reduzidos — parece que nos limitamos a fazer o possível. Não é uma questão deste museu mas de tantos outros em Portugal (conheço relativamente bem a realidade museológica portuguesa). Eu acho que estes museus têm de sair do seu conforto, perder o pé, atirar a boia e tentar ir um pouco mais fundo. Perdendo o pé e arriscando, porque, senão, estaremos sempre à beira-mar com a boia e sem descobrirmos as maravilhas que é a liberdade de poder descobrir coisas novas. E, para descobrir coisas, é importante arriscar e errar. Numa paráfrase de Almada Negreiros: é necessário ambicionarmos ir além do alcance dos nossos braços.

Entrevistadora

Considera que a curadoria pode funcionar como uma forma de discurso político ou social dentro de uma instituição museológica?

Entrevistado

Completamente. Não há outra forma. Para mim, uma curadoria que não tenha a consciência de que ela própria também é um discurso político, que faz parte da pólis, que transforma a pólis e que ou ambiciona essa transformação, não é uma curadoria, é uma outra coisa qualquer. Pode ser uma, não sei, cada um agora imaginará o que quiser. Para mim, pelo menos no meu trabalho, tenho profundamente consciência de que cada decisão que tomo como curador tem uma consequência. E essa consequência pode ter impacto, seja numa pequena audiência ou numa grande audiência e, portanto, isso é

profundamente político. A política é como (.) há uma (.) talvez a pergunta seminal, que é mais política ou poética de todas, que é: como vivermos juntos, como viver juntos? E quando nós estamos a participar na nossa comunidade e a propor um discurso sobre um artista, é (.) ou, através desse artista, pensarmos a atualidade. No fundo, eu estou a propor algo para essa comunidade, e isso, inevitavelmente, é posicionar-me. E ao tomar uma posição, isso é uma posição necessariamente política.

Entrevistadora

Já falámos um pouco sobre isto, mas questiono: que questões éticas orientam as suas decisões curatoriais? Por exemplo, a autoria, como falou (.) mas também a nível de representação, inclusão e diversidade cultural?

Entrevistado

Boa pergunta, a questão ética. (.) Há perguntas que merecem mais tempo, não é? A primeira coisa que gostava de falar é sobre a ética do processo e uma das coisas que eu privilegio e acho que a Ana é testemunha disso mas está em condições de me contradizer, é que eu pratico uma ética das relações, que é ouvir toda a gente, tentar respeitar toda a gente, fazer com que todas as pessoas se sintam num ambiente verdadeiramente colaborativo em que possam trazer algo. Isso, para mim, é uma forma importante de criar uma ética no trabalho. O processual... a ética do processual tem a ver com a relação: como é que nos relacionamos? Como é que nos respeitamos e como exercemos as nossas opiniões numa equipa?

Depois, relativamente àquilo que tu dizes da ética, da exposição, da inclusão, etc... é uma boa questão. Eu não sei se esta exposição, por exemplo, é totalmente inclusiva. Se pensarmos, por exemplo, como é que um invisual vê esta exposição? Não há uma tradução para braille das fichas técnicas. Nalguns espaços desta exposição não passa uma cadeira de rodas. Não sei se, por exemplo, a altura das mesas expositoras permite que qualquer criança veja ou se a altura dos quadros e os fac-símiles estão montados é a mais inclusiva. Alguns textos não estão traduzidos. Portanto, quando pensamos em questões de inclusão social, eu sinto que ainda há muito a fazer, e eu próprio sinto que mesmo as grandes exposições, mesmo os grandes museus, que tinham uma

responsabilidade maior sobre isso e que deveriam fazer uma certa pedagogia sobre isso, não estão a fazer, porque também isso implica investimento. Eu, por exemplo, para fazer esta exposição na forma como ela está, tive que batalhar muito para que essas coisas fossem possíveis.

Se eu ainda acrescentasse algo como fichas técnicas traduzidas para o braille, temo que todas essas decisões iam ser entendidas como uma espécie de financiamento extra ou extravagância. Reconheço que esta exposição, a esse nível inclusivo, tem muito para fazer, mas esta deve ser uma reflexão urgente. Acho que este museu e muitos outros museus — aliás, se calhar estivermos a extrapolar para o campo nacional — são muito poucas as exposições que eu vejo que têm essas preocupações.

Entrevistadora

Como procura comunicar o discurso curatorial ao público de forma acessível e inclusiva?

Entrevistado

Bom, acho que é uma pergunta que coze na outra. Não sei se, por exemplo, os textos que estão a ser produzidos ou que foram produzidos são, de facto, inteligíveis ou legíveis para um público mais geral. Há aqui um trabalho de articulação com o serviço educativo que deve ser feito, porque acho que, por exemplo, há diferentes instâncias de comunicação com diferentes públicos. É claro que uma folha, um texto de sala, tem que comunicar para o grande público, mas não tem que comunicar só para as crianças. Mas uma visita guiada pode promover isso. Não acho que a exposição tenha que ter dez tipos de folha de sala para para comunicar com diferentes tipos de público. Há uma comunicação “universal” que é a exposição em si, depois, há as diferentes plataformas que podem ser articuladas e mediadas com o próprio serviço educativo, para que a exposição tente alcançar uma certa universalidade, que eu reconheço ser sempre uma utopia. É sempre difícil conseguirmos chegar a todos, mas acho que devemos fazer esse esforço, sobretudo em museus que têm financiamento público. Acho que isso devia ser um desígnio absolutamente essencial.

Entrevistadora

Existe uma preocupação em adaptar o discurso da exposição a diferentes perfis de público, como a comunidade local, investigadores, turistas?

Entrevistado

Sim, há algumas preocupações, não diria totais. Por exemplo, há aqui uma preocupação em criar um texto bilíngue. Obviamente que estamos já a pensar num público que venha de fora e que seja mais internacional. Mas diria que, nesse aspeto, mais uma vez, por exemplo, a criação de materiais para pessoas invisuais não existe. A criação de materiais para crianças ou para um público mais infantil, eu acho, era necessário criar. Por exemplo, eu trabalhei muitos anos em Serralves e lembro-me que tínhamos um projeto de folhas de sala com atividades, etc., para dirigir às crianças. Bom, mas isso também, às vezes, muitas vezes, requer que estes museus tenham pessoas, equipas maiores, equipas dedicadas, pessoas dedicadas a fazer esse tipo de trabalho. Eu acho que compete ao curador sinalizar essa necessidade e mostrar-se disponível para colaborar nesse sentido, mas tem de ser o próprio museu a querer fazer esse caminho também.

((As perguntas do guia de entrevista “Que papel atribui à mediação cultural e aos programas educativos na transmissão do discurso curatorial?” e “Como caracterizaria a identidade curatorial do Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso no contexto nacional e internacional?” foram omitidas nesta parte, pois já foram abordadas anteriormente durante a entrevista.))

Entrevistadora

Que desafios vê atualmente na prática curatorial, considerando as mudanças na museologia contemporânea?

Entrevistado

Eu acho que são bastantes os desafios, desde logo este que estava aqui a falar e, a reboque desta reflexão. Nós vivemos cada vez mais numa sociedade extremada, radicalizada, em que deveríamos estar a amadurecer e a aprofundar coisas que eram, que foram conquistas e que tinham a ver com questões de tolerância, de inclusão etc

que parece estarmos a perder. Por exemplo, esta é uma pergunta simples: existe público imigrante visitantes deste museu? Muitos deles estão a trabalhar aqui no Douro, nas vinhas, são público deste museu ou não? E, se não são, porquê? Portanto, a acessibilidade ao museu e a participação na vida do museu é também um exercício de afirmação da cidadania e, portanto, isto, para não me alongar muito mais — porque esta sua pergunta levava-nos para um seminário — fico-me com esta pergunta: como se cria relação com as novas circunstância de migrações forçadas, refugiados? como é que o outro, seja ele migrante, sejam outros públicos que não são normativos nem expectáveis se sentem convidados a visitar os museus? O que é que a museologia e os museus estão a fazer também elas próprias reguladoras e formatadoras das comunidades onde atuam? O que é que elas estão a fazer para incluírem esses públicos, fazerem parte da sua programação, serem comunidades ativas, não só enquanto público, mas enquanto colaboradores do próprio museu?

Entrevistadora

A minha próxima pergunta, também já falámos um pouco, não sei se quer aprofundar: que caminhos considera importantes para o futuro da curadoria neste museu, em termos de abordagem conceptual, relação com o público ou integração de novas tecnologias?

Entrevistado

Eu acho que já falei um pouco sobre esta questão relativamente a este museu. Não queria ser, agora, um pouco redundante, mas, acrescentando ainda, gostava de dizer que, relativamente às novas tecnologias, já que falou nelas, eu sinto que houve, nos últimos anos, um *hype*, uma sedução por exposições que mexem, que vibram, que têm som e imagem, projeções. Eu só gostava de deixar esta reflexão, que é esta dimensão mais da espetacularização dos objetos, dispositivos e da experiência expositiva, e uma certa hipersensibilização, hiperestimulação dos públicos a partir das novas tecnologias, que muitas vezes levam a uma espécie de cefaleia na relação com os objetos. Eu divirto-me, eu mexo um braço e o filme faz qualquer coisa, mas acho que isso merece reflexão:

que tipo de relações estamos a criar? São relações flutuantes ou são relações pensantes?

Entrevistadora

Para si, o que significa ser curador?

Entrevistado

Ser curador? A palavra curador tem esse étimo de cuidar, alguém que cuida. Parece-me que pode ser uma boa — uma boa fuga de resposta — como é que eu me sinto como curador? É alguém que tenta cuidar de um discurso num espaço, cuidar de relações, seja a relação dos objetos expositivos com o espaço, seja a relação da exposição com os públicos, seja a relação entre objetos. É alguém que está atento aos *entres*, entre coisas; alguém que cuida de *entres*, cuida intervalos. Um cuidador de entres. Acho que pode ser uma boa definição.

Entrevistadora

Que aprendizagens retirou do seu trabalho curatorial que considera mais relevantes?

Entrevistado

Mas desta exposição em particular?

Entrevistadora

Ao longo da sua vida.

Entrevistado

É engraçado, porque eu acho que aprendo muito como curador, ajuda-me também a mim, como artista plástico, na abordagem às exposições, a estar muito atento às relações espaciais, às relações de mediação com os públicos. Permite-me também deslocar-me, descentrar-me da minha prática artística para pensar no trabalho dos outros artistas. Eu acho que talvez essas sejam as maiores aprendizagens.

Entrevistadora

Por fim, há mais alguma coisa que gostaria de acrescentar sobre o papel da curadoria como prática discursiva e crítica?

Entrevistado

Sim, eu gostava de dizer que acho que as curadorias devem ser um espaço de liberdade, de uma certa indiferença. Indiferença não no sentido de não querer saber, mas uma indiferença no sentido de não seguir as agendas, sejam elas políticas, sejam elas (.) não seguir agendas, ser um discurso livre e isento dessas inclinações dos tempos. Até porque eu acho que o exercício da curadoria deve ser um exercício de independência, porque os gostos também se formam e nós não podemos estar reféns dos gostos. Muitas vezes, nós estamos; temos que, de algum modo, apontar para a frente com qualquer coisa que pode até nem ter uma boa recepção, mas que foi absolutamente decisiva, porque nos abriu uma consciência qualquer sobre uma determinada questão. Portanto, seguir menos agendas, ser mais independente, isento, indiferente a essas oportunidades financeiras ou temas que são mais *friendly*. Não seguir tanto como um cata-vento para onde estiver o vento. Olhe, talvez esta seja uma boa forma de terminar esta entrevista: a curadoria contemporânea não ser um cata-vento.

Entrevistadora

Muito obrigada.

B.3. Entrevista – Curadora Aida Guerra

Entrevistada: Dra. Aida Guerra, curadora

Entrevistadora: Ana Paula Martins

Data: 07 de janeiro de 2026

Local: Museu de Arte Moderna Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante

Tipo de entrevista: presencial

Entrevistadora

Antes de mais, muito obrigada pelo seu contributo, é de grande importância. O objetivo é compreender os processos curatoriais. Desde já, não há perguntas certas nem erradas,

pretendo compreender o seu lado e a sua experiência. Podemos iniciar. Queria começar por perguntar qual é a sua formação pessoal e académica e de que forma essas experiências moldaram a sua experiência e a sua abordagem a esta prática curatorial?

Entrevistada

Pronto, não tens de agradecer. O prazer é nosso e, antes de dizer isso, acho que deveria, não sei se é agora, mas digo agora, que é que me estou a lembrar, para não me esquecer. Dizer que o teu trabalho, para mim, nas responsabilidades que tenho agora, está no exato tempo, porque estamos a pensar, estamos a construir, e ter alguém que tenha tempo, disponibilidade e foco para pensar nestas coisas não há nos organismos e ajuda-me, tenho que ser sincera, naquilo que também é o meu papel e, por isso, tenho que também te agradecer. Não é? Tu agradeces, mas nós também estamos e eu acho que a instituição, a equipa ganha com isso.

Depois dizer-te que eu começo, eu sempre fui. Tive sempre muito sensível às artes, desde muito pequenina, música, dança. Tudo isso. Sigo o 12º ano de artes, mas sempre com a sensação que a componente prática tinha que estar muito presente, que infelizmente hoje em dia não é bem assim, mas que a parte física-prática era mesmo muito importante. Eu gostava da coisa a acontecer, a fazer acontecer e, por exemplo, não me via a fazer arquitetura. Não me via a fazer nada disso e entro nas Belas Artes do Porto, Pintura.

Entro nas Belas Artes do Porto em pintura, a abordagem é prática, é de o fazer. Eu faço o meu curso, apanho Bolonha. Há uma formulação, um entendimento diferente nas Belas Artes e eu sou o ano em que nem tenho cinco, nem tenho três, tenho quatro anos. Pronto, e é ali uma coisa que aconteceu nas Belas Artes, faz parte da história das Belas Artes nessas passagens, mas também foi esse momento que também marcou o que eu sou hoje.

Não é uma faculdade que não aproveitou — isso eu tenho que dar mérito a quem estava na faculdade nessa data — não aproveitou Bolonha para repensar a estrutura curricular dos seus cursos. Muitos deles o que fizeram é comprimiram tudo em menos anos, mas o conteúdo era o mesmo. Belas Artes não, criou novos cursos, pensou novas

ramificações, percebeu a flexibilidade de Bolonha na lógica das cadeiras e quase tu poderes fazer uma parte do teu curso como tu queres e não como a faculdade te estruturava o curso e tudo isso.

Sendo eu um ano que era o ano zero, porque não era nem Bolonha nem uma coisa nem outra, eu tive a liberdade de experimentar muita coisa e é no quarto ano que nas Belas Artes são implementadas uma outra prática que até aí, nas Belas Artes, quem dava teoria, teoria da estética, teoria da história da arte, pronto, essas cadeiras todas teóricas, eram professores de teoria.

Nessa mudança abriu-se espaço, devido ao tipo de currículo que foi criado e disciplinas. Abriu-se espaço a professores de práticas darem teorias e há uma pessoa que me marca para a vida, que morreu muito recentemente, que foi o pintor e professor Eduardo Batarda.

Ele foi o meu professor de práticas, tinha um conhecimento de pintura e de desenho como poucos historiadores tinham, porque ele era a pessoa que ia aos leilões em Itália comprar as obras que as Belas Artes comprava para a sua própria coleção. Portanto, estamos a falar de obras de renascimento. Ele tinha muito conhecimento desse ciclo e ele começa a dar teoria e história da pintura.

E eu inscrevo-me, tinha a liberdade de me inscrever e eu inscrevi-me em teoria e história da pintura. Vou para ter a aula e das primeiras aulas que eu tenho ele vinha de Itália, tinha feito aquisições para a faculdade e pede ao museu que as exponha na atual sala de museu, para ele nos explicar, para ele falar daquilo.

E pronto, a partir daí, na minha cabeça, eu tinha que vir para museus (.4). A forma como ele falou sobre as obras, como ele, só olhando para um traço, sabia dizer se era Michelangelo, o que era. Aquilo fascinou-me. Não tanto a construção que tu aprendes nos livros, mas a lógica da relação direta com a obra e o conhecimento que não só pintá-la, desenhá-la, construí-la, mas quem a estuda tem e quem se interessa e quem é apaixonado pelo objeto também até possa ter.

A partir daí começo a fazer algumas formações, fora até da construção prática da faculdade, assistir a algumas palestras e tenho uma outra componente na minha vida

que também marca, acho eu, muito o meu perfil, que é a relação com a educação, é família. Eu cresci, nasci, sou filha de pais professores. A escola é uma segunda casa, sempre foi para mim. E ensinar, explicar as coisas, sempre foi uma coisa intrínseca e com a qual eu sempre convivi e o meu perfil acho que se define nessas duas perspetivas.

Eu frequentei o Mestrado de Estudos Artísticos, de Curadoria e Museologia de Arte Contemporânea, que na altura foi criado, que era das Belas Artes e da Faculdade de Letras. Eram os dois em conjunto e eu tinha professores de uma e de outra faculdade. Acho que foi o único ano em que isso aconteceu. Terminado, isso nunca mais aconteceu. Foi pena. Nós às vezes até recebíamos indicações quase contraditórias, mas era interessante. Nós tínhamos era que escolher o nosso caminho.

E tive professores como a Professora Lúcia Matos, que é a atual diretora da Faculdade de Belas Artes. Na altura era diretora do museu da faculdade. Tive um professor que já tinha vindo das minhas teóricas, Bernardo Pinto de Almeida, que também é curador (.4). E fui tendo contacto com outros (.).

Faço a minha tese de mestrado — é sobre o ensino de desenho na Faculdade de Belas Artes, sobre a mão do professor Sá Nogueira, que mudou muito a perspetiva do ensino de desenho em Portugal e influenciou muito as escolas em Portugal — e tive como orientador o professor Bismarck, que é um professor de desenho.

Eu queria fazer um estudo sobre uma obra e pensar como montar essa exposição. A ideia era montar na Faculdade de Belas Artes, no Museu da Faculdade de Belas Artes, mas queria trabalhar este artista por relações estritamente emocionais (.4). Quando começo a falar, percebo que há muita gente que, na área do desenho e do ensino, deve muito a essa pessoa e foi só receber.

Eu faço essa exposição, termino o mestrado e, a seguir, a vida leva-me a tirar um outro mestrado, fui tirar o Estudo Artístico. Mais uma vez foi nas Belas Artes, com professores das Belas Artes, mas com professores também da universidade de educação. Tive contacto com a outra parte, sempre com os mesmos, mas também com outros, sempre nesta construção. E eu acho que isso diz muito do meu perfil, porque eu vou tocando as coisas, mas nunca deixando a minha base.

Termino e vou dar aulas. A primeira coisa que eu faço é dar aulas em AECs (.2). Depois termina o meu contrato e começo na Câmara de Amarante no turismo (.2). Isto também importa: não começo como técnica superior, não começo com uma construção de exigência elevada e, ao mesmo tempo, eu passo por todas as fases, porque eu começo como assistente operacional. Eu fui vigilante, eu fui rececionista. Depois comecei a fazer visitas guiadas. Eu fui um bocadinho estando em todos os espaços e, como é um museu pequenino, permite eu ter o conhecimento de tudo.

E, no meio disto tudo, comecei a tratar a coleção. Não comecei com a parte da curadoria, comecei a tratar a coleção. Vinha uma exposição mais de arte contemporânea, de artistas contemporâneos, mesmo que às vezes quem estava lá tinha uma formação que tinha mais dificuldade, chamavam: “Aida, ajuda-me a montar isto.”

Pronto. Tive o prazer de conhecer o Professor António Cardoso, que me abraçou e que me acarinhou muito num projeto que foi a primeira exposição que eu fiz lá dentro, que foi construir o núcleo de cerâmica. Foi-me dado na altura pelo chefe.

Na altura eu estava ainda no posto de turismo e disseram-me: “Olha, Aida, vai pensando como é que farias isto.” Foi a primeira exposiçãozinha que eu fiz. Foi um pequeno núcleo lá no museu e, claro, ele era o diretor do museu. Eu fiz a minha investigação, depois ia-lhe respondendo e o *feedback* dele foi sempre muito positivo, pronto, e sempre a incentivar-me a continuar a trabalhar nesse sentido.

Depois há aqui uma decalagem de tempo em que eu aceito um desafio que é ir liderar uma equipa na área do turismo. Estava ali numa eminência de uma reformulação da Câmara e eu vou para a Invest Amarante, que é numa equipa de turismo. Mas não só: eu fui para o turismo, mas era uma equipa muito direcionada para o desenvolvimento económico e o turismo como desenvolvimento económico. Aprendi muita coisa na área do turismo. Há uma coisa que eu aprendi muito e que às vezes falta à construção da cultura, que é: a cultura não é sempre, mas a cultura ganha quando se apercebe que é um produto vendável.

Como é que isso se constrói? Essa parte pragmática ganhei toda nessa experiência. Ganhei muita experiência de como construir um projeto — não tanto como construir

um projeto curatorial, mas como construir um projeto no seu todo. O que é que é preciso pensar? Em que se estrutura?

Fora da área em que agora estou mais, consegui coisas muito interessantes. Todo esse processo foi extremamente marcante para mim em termos profissionais. Aprendi imenso e, para além disso, estabelecer contactos, falar com pessoas que, se não fosse isso, não seria possível.

Depois dá-se mais uma nova reformulação na Câmara Municipal e, nessa reformulação, é criado o Departamento da Cultura (.) era a altura de eu voltar à minha terra-mãe, que era a cultura. Foi-me dada também essa oportunidade.

Acho que estas coisas ajudam a perceber um bocadinho o meu perfil (.). Na posição de chefia que eu tenho neste momento não é tanto fazer acontecer, mas permitir ligações para que os outros possam e permitir informação.

Quando eu tinha que fazer uma visita guiada, muitas vezes não tinha como falar com o curador. Eu agora, como estou na posição, digo: “Vão lá falar com ele”, porque sei o quanto isso é importante.

Entrevistadora

Pode descrever como inicia o processo curatorial de uma exposição e como essa fase inicial se relaciona com, ou é influenciada pelo programa de exposições do museu?

Entrevistada

Pronto, neste momento, queres saber agora (.) como o programa de exposições do museu neste momento está sob a minha responsabilidade (.6).

Eu acho que não só com o nosso museu, mas em muitos, é que infelizmente nós fazemos um planeamento, pensamos em fazer determinadas exposições. Quando a exposição vem muito bem pensada, muito bem estruturada, vem de outro sítio qualquer, não há esta lógica de construir, não é? Por isso, o normativo não é construir, é readaptar uma exposição de onde vem e o que é que faz sentido estar?

Ainda assim, eu tento sempre que seja eu a fazer um bocadinho essa readaptação — não é curatorial — mas que, nunca assinando, seja outra pessoa que vem de fora, eu

tento sempre que faça sentido para a coleção do museu. E que faça alguma interpretação e relação com a coleção do museu. Sempre que isso faça sentido, não é obrigatório, mas sempre que isso faça sentido. Exemplo disso, por exemplo, é o Nadir, que veio, que é uma itinerante que está estruturada, tem uma curadoria, e quando a curadora vem, nós dissemos: nós temos obras de Nadir, já que está cá, não faz sentido obras da nossa coleção integrarem essa exposição. Se fizer sentido, nós teríamos todo o gosto, e ela aceitou o desafio, integrou uma obra. A exposição não se desestruturou porque teve aquela obra, não é?

Mas eu acho que dá mais, principalmente para quem tem uma relação de proximidade com aquele museu. Gosta disso, constrói ali a relação. “Esta obra, eu conheço” (.) esta obra é nossa, quase, e em um museu municipal ainda mais, isso é nosso, pronto, e acho que isso ajuda (.4).

E uma coisa é certa, e a experiência me diz, porque eu na posição que eu estou e o perfil que eu tive profissional, eu curadoria nunca fiz em mais lado nenhum, senão no Museu Amadeo de Souza-Cardoso. Provavelmente eu devia pensar em ir para outro sítio fazer para que outras pessoas me conhecessem. O que é que acontece? Mas eu tenho vestido a camisola de uma forma muito efetiva e não dá tempo para tudo.

Mas isto para dizer: quando a curadoria é interna, quando vem alguém de fora, um curador, e nem que seja sobre a nossa coleção, fazer uma curadoria, o curador faz a relação com as instituições e isso às vezes facilita imenso. Quando é a própria instituição a pedir e, como é um museu municipal, nós estamos a fazer o caminho, nem sempre é o que nós queremos, e nós idealizamos uma coisa e a coisa não vai muito bem por aí (.4).

Como, ao mesmo tempo, estamos a fazer isso e a tentar construir um novo caminho para o museu — o novo caminho em que não há aquela ideia de exposição permanente *ad aeternum*, que o que importa sim, fazer exposições de longa duração e exposições temporárias também com a nossa coleção, para que haja revisitação, que se vejam novos olhares sobre, que haja uma leitura da própria coleção, que outras pessoas

venham dizer outras coisas sobre a nossa coleção, que venham e que tragam outras obras que se relacionam e que valorizem a nossa coleção.

Por isso é que eu digo que o teu trabalho neste momento é fundamental, porque na maior parte das pessoas que temos a trabalhar não têm tempo para pensar nisso, pronto.

Entrevistadora

Quais são os principais critérios considerados na seleção das obras e na definição dos temas das exposições?

Entrevistada

Neste momento, no museu (.). Nós andamos em termos de curadoria interna, a fazer teste de modelos e a perceber porquê. Porque tivemos muitos anos com o mesmo e achar que vamos mudar logo para o modelo radicalmente perfeito é utópico, pelo que eu disse anteriormente, não é. Por isso, nós vamos fazendo alguns testes. Posso dizer que o primeiro que fizemos é físico, até, espacial. É recolocar o (.) tem sido gradual, mas nós somos o Museu Amadeo de Souza-Cardoso. O Amadeo de Souza-Cardoso, a obra tem se sentido de uma forma permanente e marcante quando se visita o Museu Amadeo de Souza-Cardoso. Isso foi logo nas nossas construções, por isso começamos a mudar. Ela estava numa sala ao fundo, começou a vir para um espaço mais central, e isso implica como é que vamos voltar a olhar para esta arquitetura, que é uma arquitetura assinada de Alcino Soutinho, marcada com uma museografia do início do século passado que só se efetivou em 80, mas ele tinha uma construção de museografia do século passado, assim como o António Cardoso, o Professor António Cardoso, o antigo diretor, também era essa museografia que tinha marcado, pronto.

E então, eu, quando funcionária, entro naquele espaço com essa marcação toda, não é? E é quase autocontrariar-nos: como é que vou tentar fazer olhares diferentes para este espaço? Como é que este espaço se relaciona? O que é que funciona... e fomos fazendo testes. Fomos aproximando, fomos (.) a opção atual parece-me a que pode vir a estabilizar mais ou menos, não é, dentro do possível, mas para nós tem sido evidente que, por exemplo, em relação ao Amadeo, é ir para além da questão dos objetos de obra

que estão expostos. Que mais conteúdo? Que mais reflexões se podem fazer sobre esta figura, sobre a sua importância. Que outras leituras?

Entrevistadora

Em que medida os espaços expositivos, os recursos disponíveis e as condições de conservação influenciam as decisões curatoriais?

Entrevistada

Influenciam muito, muito, porque alguém que é (.) que se (.) eu, no meu caso, não de uma forma efetiva, vou vestindo várias camisolas, mas uma das camisolas que eu tenho que vestir é o museógrafo, e depois tiro e meto o curador. Tiro o museógrafo, tiro e ponho o curador, depois tiro o curador e tenho que vestir o gestor do equipamento, e isso, pronto. Consegui, ao longo destes últimos tempos, dar-me uma garantia que não havia antes, que há alguém que vai montar uma exposição, mas que está atento às questões da conservação e das obras e que começam a montar e depois, pronto, ok, não é? Nós conseguimos começar a construir um conjunto de procedimentos que vamos avaliando, mesmo que haja riscos que sabemos que há, porque a deslocação, o sair da reserva para um espaço, há riscos, o sair de um determinado sítio para ir, há riscos.

Agora, eu sou sempre da opinião que são riscos medidos, minimamente, que nós tentamos minimamente controlar, e que tem que ser pesado muito quando também é vantajoso acontecer esse risco para a obra, para a obra em si, para o artista e para o que está a ser pensado em termos curatoriais. Tem que se fazer essas equações todas, porque as obras conservadas, mas fechadas dentro dos museus, as pessoas não veem, não há novas leituras, não há nada. Ela está morta ou em estado de coma, porque não está a fazer nada. O objeto tem que estar em construção e em relação para gerar valor.

Nós temos conseguido, quando não conseguimos moldar as condições físicas, tentar fazer o maior controlo da ausência de controlo físico, mas controlo humano, de olhar, de observar, de perceber, para estarmos a tempo de identificar alguma situação que dali possa ser irreversível.

Entrevistadora

Obrigada. Existem etapas formais de planeamento e avaliação curatorial, por exemplo, reuniões, registos, previsões prévias?

Entrevistada

Como assim, exatamente?

Entrevistadora

Ou seja, no processo curatorial, se existem etapas de reuniões entre os membros da equipa.

Entrevistada

Às vezes a equipa somos dois, não é, pronto. São muito reduzidas, por isso as reuniões e isso, nem tanto. O que é que nós temos? Nós, aqui internamente, nós somos certificados pela qualidade de uma norma específica de uma qualidade e é um conjunto de registos que temos de fazer.

Entrevistadora

Quando pensa numa exposição, começa por um conceito, um conjunto de obras ou uma história para contar?

Entrevistada

Depende, depende de muita coisa. Como eu estou muito associada a um espaço, lá está, porque como a minha prática é este espaço — agora já tenho mais do que um espaço — mas foi muito ao museu e tudo mais, ao contrário de um curador que está habituado a ir a múltiplos espaços. A minha identidade deste espaço marca-me muito a mim, porque é aquele espaço com quem eu sempre trabalhei.

Quando eu penso, eu penso muito no fluxo. E, às tantas, penso muito mais em termos museológicos do que propriamente curatoriais: que é como é que as pessoas vão circular? Entram aqui, têm quantas exposições? Não é aquela exposição, mas quantas é que vão estar? Faz sentido esta estar ali ou aquela estar ali.

Por isso, já houve situações que foi uma frase do Amadeo. No caso, foi descobrir. Às vezes é estar no museu e, de repente, há ali um objeto que (.) este objeto é extremamente (.) como é que nós construímos em torno disto? Outras foi uma ideia

efetivamente, por exemplo, mesmo a exposição. Eu sinto, sei que ela tem autoria (.) mas a ideia do tipo de exposição que nós queríamos da Marginália veio internamente, porque foi de encomenda.

Por isso, a ideia veio. E o que é que nós queríamos? Que achamos que uma exposição temporária sobre Amadeo teria que ter, foi interno. Claro que depois toda a feição, toda a construção, foi do Samuel. Mas por isso, e eu acho, eu acho que há poucos museus a fazer isso. Não precisa de fazer curadoria; têm é que saber dizer o que precisa para o seu museu quando contrata curadores.

Tem que fazer sentido para o museu. Pronto, e eu acho que isso, com a Marginália, conseguimos, e faz todo o sentido. Mas, em relação (.) já aconteceu isso, por exemplo, no António Carneiro: tivemos um núcleo pequeno do António Carneiro. Foi ali uma partilha; na altura tinha a diretora, eu estava responsável pelas exposições, fui ouvindo porque quem está nos espaços como eu também já tive na vigilância, sei que é importante ir ouvindo as pessoas.

E havia muito a necessidade de voltar a ter o António Carneiro. E eu disse vamos pôr o António Carneiro; a minha ideia é pôr, concorda? E ela disse sim, vamos lá. E aí foi a ideia de uma frase. Consoante eu ia pensando, aquela batia sempre: “é o retratista de almas, retratista de almas, o retratista” Então, pronto, vamos fazer, vamos trabalhar. Este é o mote. Agora, como é que vamos trabalhar isso? E depois chamar, porque a Doutora Rosário vinha, dava a sua opinião, porque era alguém da parte de património dava ali uma outra vergência.

Esta que temos aqui foi uma questão de necessidade. O espaço influenciou muito; o espaço que nós temos disponível influenciou muito a decisão de ter uma exposição temporária depois da exposição permanente. Não é o que acontece fisicamente no espaço, influenciou e condicionou muito o que tínhamos. O facto de nós emprestarmos muitas obras, porque estava a Marginália, queríamos que a Marginália fizesse sentido (.).

Por isso, eu acho que depende. Depende muito da circunstância, depende de muitos fatores, e isso é que é aliciante. Na parte da curadoria e das coisas, que é mais aliciante, mais difícil, mas mais aliciante.

Entrevistadora

Obrigada. Como é construída a narrativa da exposição e qual é a importância do texto curatorial e dos suportes interpretativos?

Entrevistada

A narrativa da exposição, havia a necessidade física de separar. Havia a necessidade de, da nossa parte, como temos uma Marginália muito autoral. Havia a necessidade, e isso foi assumido desde o início, que era a nossa coleção tinha que trazer contexto de quem era o Amadeo, que isso era fundamental, porque continuamos a receber pessoas que acham que isso é fundamental, sabem quem é Amadeo, mas não sabem muito bem. Já ouviram falar e querem chegar aos espaços do Amadeo e saber quem foi, ter o mínimo desse enquadramento. Por isso, os textos são fundamentais nisso. Neste caso são textos, enquanto que é um texto curatorial, que pode ser, por exemplo, o que acontece na Marginália, que é muito mais filosófico, interpretativo (.), ali claramente muito mais explicativo, mais de orientar. Isso, pronto, era aquilo que nós tínhamos que, mais uma vez, eu acho que foi desde o início do meu pensamento, tinha que ter, tinha que ter essa construção. É importante.

A curadoria tem uma construção quase autoral, e ali há o autor, mas não há (.) porque há uma carga muito grande de perceber que temos um museu e que tem que ter enquadramento para as pessoas e que as pessoas têm que minimamente perceber. Por isso é fundamental.

Entrevistadora

Que tipo de relação procura criar entre os objetos em exposição e o público?

Entrevistada

Depende, por exemplo, lá está, depende. Na exposição “Retratista de Almas”, quis-se mesmo criar um ambiente: fechou-se a sala, pintou-se toda a sala. Não conseguimos mudar as luzes então tentamos escurecer de uma outra maneira, as cores (.2). Tentamos

que entrassem num ambiente de atelier, que estavam os cavaletes e, pronto, toda essa questão intimista, que era inocente, a questão da alma. Pedimos emprestado um genuflexório à igreja e, de repente, pôr o visitante nessa posição e trazer alguma sacralidade também ao espaço era fundamental.

E a forma como as obras estavam disponíveis, estavam na parede, estavam no cavalete, é muito interessante, porque às vezes as soluções (.) nós idealizamos muita coisa e tentamos logo pegar, fazer, e às vezes, quando não é possível, é quando nós encontramos a solução efetivamente certa.

Entrevistadora

Obrigada. Como a museografia e o design de exposições contribuem para comunicar o discurso curatorial?

Entrevistada

Contribuem tudo, tudo. O que eu acho é que há poucos, muito poucos designers em Portugal que saibam o que significa trabalhar com um curador. Pronto, isso é (.) há muito poucos.

Mas eu acho que é fundamental a disposição de como as obras estão. Porque depende de como tudo isso ajuda no ambiente que é criado para o visitante, e isso é que é fundamental. E esse ambiente é o meio caminho mandado na mediação da obra.

Entrevistadora

Existem preocupações específicas ao escolher dispositivos de mediação, nomeadamente a luz, som, multimédia?

Entrevistada

Nós, como temos algumas condicionantes, volto a dizer, às vezes não é escolha, pronto, é o que temos. E é fazer com o que temos o melhor que temos, o que não conseguimos, mas pode (.) eu, em particular, como já às vezes sou um bocado condicionada, não é? E quando o curador força-nos a contrariar isso e, às tantas, até a mudar coisas que já estão estabelecidas, também é bom, por isso é que vejo que é bom virem pessoas de vez em quando de fora.

Aconteceu com o António Carneiro, por exemplo, não é? Não dava para mudar as luzes ou criar um filtro. Não consegui ninguém que me resolvesse isso, ou era um balúrdio e não dava. Então, vamos pintar tudo. Vamos criar o ambiente de uma outra maneira, minimizar este impacto de luz. Pronto, dá para fazer. Sim, é pensado, é construído e faz parte da, digamos, não sei se te vou responder, mas faz parte das preocupações. Onde é que fica, como é que fica.

Entrevistadora

Considera que as exposições do museu incorporam uma dimensão crítica ou reflexiva?

Entrevistada

Enquanto instituição, eu acho que estamos a tentar fazer esse caminho. É um dos nossos objetivos. Estou eu a dar essa continuidade, porque as coisas não acontecem de um momento para o outro, é de muita conversa, muita discussão, os riscos, na ausência de risco. O que é que isso implica? Porque isso tudo (.) e quanto mais isso é discutido, melhor, porque há maior consciência de tudo, não é? (.) Mas eu acho que sim, uma reflexão, um cuidado. De tudo o que eu tenho dito, nomeadamente a questão de que é um museu que, para fazer sentido enquanto Museu de Arte Moderna e Contemporânea, tem um nome. Esse nome tem de se rever na sua exposição. As pessoas têm que sentir, têm que sair dali a se conhecer um bocadinho mais. E pronto, isso é refletido. Isso é pensado, e temos tentado que as exposições reflitam, e o modelo de expositivos que temos reflita isso.

Entrevistadora

De que forma as exposições podem desafiar narrativas estabelecidas ou abrir espaço para novas interpretações de Amadeo de Souza-Cardoso?

Entrevistada

Eu acho que, enquanto Museu Amadeo de Souza-Cardoso, nós devemos ser os primeiros a querer que sim, que elas tragam, e que tragam novas visões e novas perspetivas. Devemos ser os primeiros, acho que é uma coisa que efetivamente tem que ser uma das nossas missões. Fazer isso em relação ao Amadeo (.), mas continua a ser muito difícil, não é? Porque, depois de todas as posições que já existiram, o que é que ainda há para

dizer diferente? Eu acho que não é propriamente dizer diferente; não precisa de vir uma perspectiva completamente diferente. A Marginália traz um bocadinho, isso, não é? Mas as nossas internas não precisam propriamente de uma coisa diferente. O que precisa é ter um objetivo claro do que é que se quer fazer. Isto é, depois de todos os estudos que foram feitos, há muita coisa a dizer sobre o Amadeo, e é escolher o foco, é escolher o foco. Eu faço uma exposição sobre o meu foco; sobre esta exposição, vai ser isto. E eu não vou estar a dizer nada que outros já não tenham dito; só estou a dar o foco ali, ok? Eu acho que sim, isso ainda dá espaço. Agora, novas leituras, como a Marginália (.) há, porque estamos a expor obras menos conhecidas, um lado menos conhecido. Agora, mudar o foco, mudar. Numa altura, enfatizar um lado; noutra altura, pronto. Eu acho que sim.

Entrevistadora

Considera que a curadoria pode funcionar como uma forma de discurso político ou social dentro de uma instituição museológica?

Entrevistada

Qualquer discurso (.) não tenho ilusão de que não seja político. Um discurso curatorial, enquanto discurso, será também, até, porque um discurso curatorial é uma reflexão, é uma reflexão a um tempo, a um agente artístico, patrimonial. É um agente, não um agente de ação, mas é um agente. Por isso há, que é social, que é económico, e por isso há de ser sempre político. E nunca há de deixar de ter essa componente.

Agora, a decisão é que (.) político sim, naquilo que é a reflexão da sociedade, do papel da arte, do papel do próprio museu, nessa mesma sociedade. Tudo isso, sim. Agora, partidário, não. Na minha opinião, não; no momento em que vivemos, não houve momentos em que os museus também o foram porque estavam num determinado contexto. Se vamos voltar a ver essa necessidade, não sei; podemos voltar a ter essa necessidade.

Entrevistadora

Que questões éticas orientam as suas decisões curatoriais? Autoria, representação, inclusão, diversidade cultural?

Entrevistada

A autoria, para mim, é evidente. A autoria do que está a ser mostrado, dos textos, porque eu não invento, eu não preciso de (.). Há também a lógica: durante muito tempo, as construções curatoriais eram os críticos de arte, e os críticos de arte, o que constroem são discursos escritos, que para mim é uma parte da curadoria. Não é curadoria no seu todo; a curadoria é tudo até isso: como, onde é que fica, como é visível, como não é visível, como é que o visitante se relaciona com aquele objeto. E, em muitas situações, os críticos de arte não pensam essa parte. São críticos de arte que fazem curadoria e, depois, essa parte fica muito ao lado, pouco pensado por esse tipo de curadores. E, por isso, se alguém escreveu muito bem sobre determinada pessoa, eu já fiz uma exposição, vou-te dar um exemplo muito simples: a exposição que eu montei com a nossa coleção em cruzamento com os textos de Agustina Bessa-Luís, que foi no âmbito do Centenário da Agustina Bessa-Luís. Eu não fiz a seleção dos textos. Eu tenho alguém que conhece Agustina Bessa-Luís, eu não preciso (.). É alguém que conhece aquilo em termos de textos. Eu disse assim: eu quero um núcleo de obras; eu tenho obras que eu consigo trabalhar. Depois, o tema foi escolhido: feminino, não é? Eu disse assim: eu quero que tu me faças a seleção de textos que se enquadram, como é que é o feminino? (.) Que eu conhecia a coleção e dizia: eu quero trabalhar com esta, então como é que eu tenho? (.) Vou agora descobrir Agustina Bessa-Luís, o que eu quero é que tu me faças a seleção. Tu conheces Agustina, conheces as obras de Agustina e vais-me fazer com base nestes núcleos. Vais-me apresentar textos da Agustina; eu não tinha tempo, não tinha como, e a pessoa fez-me a seleção e fez-me. E o que eu fiz foi (.) 4 foi-lhe dado o crédito de seleção de textos daquela pessoa. O que eu fiz foi pegar nos textos dela, olhar para a coleção e fazer o match. Não escrevi nada na parede; só havia um texto da parede que era a minha autoria. O resto era a autoria de Agustina, e foi só pegar na autoria, o texto que construíram dela e colocar em relação com a obra. E eu acho que isso é fundamental.

Depois, a diversidade depende, lá está. Depende do princípio com que tu vais iniciar a tua exposição. Esse pode ser predominante. Essa diversidade de autores, seja da parte de homens e mulheres, depende. Depende de qual é o foco, como é que tu inicias. E

agora estavas a dizer a diversidade pública. Inclusão (.) inclusão é uma coisa que me interessa muito, mas que exige ainda um meio muito grande: meios monetários, meios técnicos. Para municípios da nossa dimensão, é complicado. A minha profissão, neste momento, é não excluir; também é difícil. Não criar obstáculos. Sabemos que há (.) já porque, às vezes, as curadorias criam obstáculos ao comum visitante, mas a forma como está montada, a pessoa não se sente incluída e não vai ver. Pronto. Isso, eu acho que é das primeiras coisas. Agora, este momento não dá para eu ter essa preocupação, porque não tenho esses meios, e logo tenho que focar no que consigo.

Entrevistadora

Como procura comunicar o discurso curatorial ao público de forma acessível e inclusiva? Isto relacionado com a pergunta anterior.

Entrevistada

Temos tentado (.) os textos não serem demasiado técnicos. Sei que têm que ter alguma tecnicidade para quem é técnico, vir e também satisfazer essa parte sua, mas não ser demasiado técnico, e isso é uma das coisas. As dimensões das letras, temos aprendido com erros, o que não devemos fazer, eliminar o que não devemos fazer, e depois ir tentando chegar ao que faça sentido. E, por exemplo, eu, em termos de acessibilidade, assim, muitas das vezes (.)2 por exemplo, quando sou eu (.) eu sento-me, eu aninho-me para ter, por exemplo, os miúdos (.) perceber como é que o miúdo vai ver aquilo, se consegue ter essa perceção, se não consegue, se é crítico, se não é crítico.

Gosto, muitas das vezes, de estar lá. E fazer papéis e perceber a pessoa X, como é que era (.) mais do que se está acessível? Claro que é muito limitativo, não é, pronto, que é meu e a minha experiência e os preconceitos que eu tenho de que são essas pessoas. Mas, neste momento, sim, tem sido (.) perceber se chega, se consegue ver, se consegue ler. Temos alguns problemas, mas depois é perceber o que é que podemos mudar, o que não podemos mudar, e, muitas das vezes, é (.). Como aqui no museu temos uma equipa de mediação, o que nós podemos fazer é (.) a equipa, o humano, quando fisicamente isso não é possível, tentar alertar quem faz vigilância, colmatar essas situações.

Entrevistadora

Obrigada. Existe uma preocupação em adaptar o discurso da exposição a diferentes perfis de público, nomeadamente a comunidade local, investigadores, turistas?

Entrevistada

Nós ainda não conseguimos ter esses diferentes níveis e eu acho que deve existir em algumas exposições. Tenho que assumir que noutros não conseguimos, lá está, depende do tempo que temos, etc., mas eu acho que isso deve haver até uma lógica de marketing do próprio museu. Também vou ser muito clara: não é de inclusão, é de marketing no museu. Se o meu público-alvo são estes, eu tenho que falar para eles; por isso, eu devia ter essa preocupação. Às vezes, devido ao tempo, não é possível. Não conseguimos. O que continua a colmatar ainda muito isso e continuo a achar que é fundamental é humano, porque, imaginemos, nós não conseguimos na exposição, mas conseguimos ter uma visita técnica para especialistas. Conseguimos, pronto, na exposição não está. Mas é feito os discursos noutros âmbitos e consegue-se chegar a esses públicos, pronto.

Entrevistadora

Esta pergunta está relacionada precisamente com isso: que papel atribui à mediação cultural e aos programas educativos na transmissão do discurso curatorial?

Entrevistada

Acho que é fundamental, é fundamental, lá está, mas também tem a ver com o meu perfil de pessoa, não é? Não consigo distinguir uma coisa da outra muitas das vezes, porque eu continuo a achar que a curadoria é a primeira. O papel do curador (.) é o primeiro mediador, é o primeiro nível de mediação e, se é o primeiro, todos os restantes vão ser consecutivos, deveriam ser consecutivos. Isso não quer dizer que é quase ditador e tem que ser aquilo e não pode dizer outras coisas. Não é isso, porque todo o discurso é consecutivo; também, se for adicional, se adicionar coisas. Mas eu acho que é fundamental, e por isso, muitas das vezes, procuro que quem faz esse trabalho na minha equipa tenha a oportunidade de conversar com o curador. Coloco a questão: quando eu tenho os curadores, pergunto se podem (.) porque acho que é uma das coisas que, se não estiver bem alinhado (.) a exposição, na mão do mediador a fazer uma visita, passa a ser outra coisa.

Entrevistadora

Como caracterizaria a identidade curatorial do museu no contexto nacional e internacional?

Entrevistada

Eu acho que nós andamos um bocadinho à procura. Sou sincera. E, como andamos à procura, eu gosto muito de dizer uma coisa, e já que temos Amadeo como nosso patrono... Se o Amadeo, todo o seu percurso, não teve necessidade de se rotular, porque é que o Museu Amadeo Sousa-Cardoso tem essa necessidade? Seja em que discurso tiver. Sou tudo isso e não sou nada. Eu sou uma pessoa apaixonada por Amadeo, pela sua postura, sua forma de estar e tudo mais. E um Museu Amadeo Sousa-Cardoso só tem tudo para dar certo se abraçar isso. Porque é que tem que ser tudo tão rígido se alguém como ele constrói o seu percurso e dá valor que as coisas estão bem feitas. Agora, o que é que isso exige? Exige ser muito bem em tudo. Não conseguimos, nem sempre, que todas as posições sejam muito bem trabalhadas, claro, mas também há muita coisa que eu também me fui apercebendo que em Amadeo mesmo o erro desde o início é vitória e é sucesso e é preciso saber converter isso. Por isso, eu acho que (.) e é por isso que eu acho que eu nunca, até à data, fiz exposições no outro lado. Nem sei se alguma vez o caminho virá por aí, porque eu comecei, criei, sou filha da casa, digamos assim, em termos de curadoria e tudo. E faz-me todo esse sentido. E eu acho que mesmo que fosse fazer uma exposição noutro sítio, eu ia trazer este lastro deste sítio comigo. Não iria ser diferente.

Entrevistadora

Obrigada. Que desafios vê atualmente na prática curatorial, considerando as mudanças na museologia contemporânea?

Entrevistada

Olha, o desafio (.) o desafio, o curatorial. Eu acho que tem a ver: há uma tendência muito grande do que os curadores também têm em sua linguagem. Eu vejo vários movimentos, não é? Em termos curatorial, eu vejo muito a necessidade de haver uma coerência de um curador ter uma coerência da forma como trabalha (.). Em todo o lado todos nos construímos pelas relações que criamos, e os curadores também o fazem das relações

dos artistas. Se tu és um curador que vais fazer curadoria de obras de outros, tu vais fazer, e, se for de arte contemporânea, tu vais fazer daqueles com quem as tuas relações te levaram a fazer, por múltiplas razões.

O meu receio na curadoria: sou muito sincera, que se, daqui a (.) os curadores se tornem em futuros museólogos. Sem a componente efetiva da museologia, que eu sinto, em alguns sítios a acontecer. A influência de um determinado curador numa instituição ser demasiada, que depois dirige a museologia interna. A investigação que possa fazer direciona para dar prioridades a alguma investigação interna, etc. Eu acho que é mau porque é misturar águas. Acho que é muito bom continuar a ver espaços nos museus para os curadores, curadores que não são museólogos, curadores artistas, curadores mediadores (.), e haver os museólogos, porque, lá está, vão dar a essa gente toda contributos que eles não vão ter foco. E, no mundo em que vivemos, é difícil ter focos. A coisa acontece a uma velocidade incrível e as pessoas têm que perceber que não vão perceber tudo e (.) vão se chamar e ser influenciadas por outros, e isso vai ajudar a construir projetos específicos. Porque, depois, este projeto é uma coisa. Eu, neste projeto, sou um curador; não li, sou outra coisa; e sou (.) ou sou um outro curador com uma outra linguagem, com outras preocupações, em que as prioridades mudam. Eu acho que isso, sim; isso é o caminho da sociedade no seu todo e que se reflete na construção curatorial. E eu acho que isso há-de ser o caminho. Medo tenho da estagnação, e a estagnação, muitas vezes, acontece por ausência de meios e ausência de tempo.

Entrevistadora

Relacionado com essa resposta, que caminhos considera importantes para o futuro da curadoria neste museu, em termos da abordagem conceptual, a relação com o público e, talvez, até integração de novas tecnologias?

Entrevistada

Para nós é evidente, por uma questão quase geracional, que a nova geração, os objetos que nós temos, dizem muito pouco: a tela, a escultura. Estamos numa sociedade em que o digital é diário, é presente e tem (.). Por isso, eu acho que, inevitavelmente, algum museu que tenha como público a comunidade mais jovem e que não queira perder

público. Aos poucos terão que fazer essa introdução. Eu acho que o Museu de Arte Moderna e Contemporânea tem uma carga inerente que é (.) os artistas, a partir do momento que estamos a trabalhar contemporâneo, vão trabalhar com esses meios, e esses meios vão ter que entrar. É muito difícil, porque é um grau ou outro grau de especialidade. Exige mais especialistas dentro de um museu para saber lidar com isso. O que é, enfim, é muito complicado, mas acho que é inevitável. Eu sou da opinião de ir fazendo aos poucos, porque só assim é que nós percebemos o que faz sentido para o nosso museu.

A integração é evidente de tecnologias, nem que seja em exposições temporárias. Lá está, pela relação com a arte contemporânea. Em relação à questão dos discursos e definição, eu acho que te respondi isso naquilo que te disse: que eu acho que, somos Amadeo de Souza-Cardoso, temos de assumir a experimentação como lógica de discurso curatorial, e como somos um museu pequenino e não conseguimos fazer grandes exposições, não conseguimos ter isso. Fizemos pequenas exposições experimentais que marcam por ser pequeninas, mas porque não? Assumir isso e, depois, é o acumular dessas diferenças que vão definir a nossa identidade enquanto curadoria e não uma grande exposição ou duas ou três grandes exposições. Pronto, acho que isso é o caminho. E mesmo que se façam relações internacionais, que eu gostaria muito de fazer relações com museus internacionais, mas temos que estar um passinho de cada vez. Eu continuaria a assumir a postura experimental, porque eu acho que é isso que nos defende, porque mesmo que eu consiga um parceiro internacional, nem que seja uma cidade pequenina como a nossa, tenho um artista interessantíssimo que faz sentido trazer uma ou outra obra do Amadeo, vamos pensar numa coisa simples, lógica simples, mas que seja enriquecedor para a coleção. Terá que ser experimental, e acho que deve-se assumir essa experimentalidade.

Entrevistadora

Para si, o que significa ser curador?

Entrevistada

Para mim é complicado, porque eu visto vários casacos no mesmo dia, não é? Mas eu acho que (.). Para mim, o curador é aquele que está (.2) eu acho que não há a melhor

forma de definir um curador, que é: ele é o mestre de orquestra. Porquê? O curador pensa o todo e tem que conquistar o design. Tem que conquistar o museólogo, que está focado na conservação. Tem que orquestrar os mediadores, para também dar-lhes construção, para que eles também possam fazer o trabalho deles (.2). O maestro é música, é pauta. Ele pode não saber tocar violino, mas a linguagem comum é aquela. A grande diferença no curador é que pode estar a trabalhar com múltiplas linguagens: linguagens visuais, linguagens verbais, linguagens físicas, de arquitetura (.) e isso é muito mais desafiador, acho eu. Mas tem que orquestrar isso tudo: diferentes linguagens, para que as coisas façam sentido.

A grande diferença, acima de tudo, entre o curador e o museólogo é (.) eu, pronto, como vou vestindo às vezes alguns desses, questiono muitas das vezes: qual é a grande diferença de uma coisa e da outra? Para mim, a grande diferença de um e de outro passa porque o curador tem o maior distanciamento — ou deveria conseguir um maior distanciamento — dos objetos com que está a trabalhar. O museólogo, não; tem uma grande proximidade: estuda, constrói, sabe, e depois vai fazer a exposição. Quando o museólogo vai fazer uma exposição, ele estudou. Ele olhou 20 vezes para aquele objeto. Ele percebeu qual era, se ele ia cair, como é que ele ia cair, e vai construir a sua exposição, o seu modelo expositivo, com base nesse histórico todo. Um curador pode ser mais desprendido. Não precisa de ter essa relação de proximidade. Ele vai olhar para o todo. Essa é a sensação que eu tenho da grande diferença.

Entrevistadora

Obrigada. Que aprendizagens retirou do seu trabalho curatorial que considera mais relevantes?

Entrevistada

Aprendizagem é (.) não nos agarrarmos demasiado ao que idealizamos. Porque cria frustrações, fortes frustrações, e acho que a maior parte dos curadores, às vezes, dizem que são muito difíceis. Há curadores muito difíceis, porque eles agarram-se demasiado ao que idealizam que vai ser, e nem sempre é a melhor solução para a exposição.

É estar focado no fundamental. No que nós, quando avançamos para aquele projeto, identificamos como fundamental. Um curador comum pode ser um curador interno ou pode ser um curador que vai para um determinado sítio para ser um bom curador. Tem que perceber muito bem porque é que foi chamado. E não pôr o seu ego à frente do projeto. Em termos de curadoria. Mas isso é na curadoria e em tudo, o curador tem que gerir equipas, tem que gerir relações, e acima de tudo, ele faz gestão de relações.

Entrevistadora

Por fim, há mais alguma coisa que gostaria de acrescentar sobre o papel da curadoria como prática discursiva e crítica?

Entrevistada

A curadoria, na minha prática e naquilo que foi, tem sido o meu percurso. Surge porque eu ia a exposições e tinha, e quando ia com pessoas que não eram da área, eu tinha que desconstruir o discurso expositivo que lá estava para as pessoas se sentirem integradas. E foi assim que começou o meu interesse. Então, mas eu estou a descobrir: porque é que eu não posso dar um contributo? Vou te dar um exemplo. Como eu disse, a mediação — uma mediação, uma visita mediada por alguém — transforma aquela exposição em outra coisa qualquer. Por isso é que eu disse esta questão de deixar... que é o discurso último. O curador tem que perceber que não é e que não há de ser, porque um guia faz uma visita a uma exposição e, se quiser, é uma outra exposição. Contudo, o que o curador deixou lá faz um outro discurso, porque seleciona uma outra obra, faz um, faz (.). Por isso, deixemos de achar que somos o que temos a última palavra. Por isso é que hoje em dia há muitos artistas que têm essa consciência e que querem fazer a sua própria curadoria. Querem fazer as suas próprias visitas guiadas (.), nessa lógica de discurso. O que o curador faz é estabelecer relação entre linguagens, dar a possibilidade de novas visões, das pessoas olharem para aquilo de uma outra maneira, aquilo ou aquelas coisas terem contacto com outro tipo de discursos, e se isso gera novos, está cumprido o objetivo.

Nós temos a exposição da Marginália, por exemplo. Se, por alguma razão eu fizesse uma exposição e de repente alguém que está lá me dissesse categoricamente: “Para mim, esta exposição não é nada disso que está aí a dizer. É isto, isto e isto.” O objetivo da

exposição estava conseguido, e a pessoa estar (.) e depois é outra estar em grupo, partilhar com outros. Porquê? Porque, para mim, cultura é isso. É um discurso que gera novos discursos, que gera novas reflexões e que movimenta a reflexão social e comunitária. Isso é gerar cultura, e um curador está num contexto de cultura. Em que medida é que gera cultura quando isso acontece? E, às vezes, o que acontece é que isso não é imediato, não é? E tu não (.) e como é que tu medes isso? Também é um caso esquisito. Como é que tu consegues medir isso, não é? Hoje em dia, tudo tem que ser medido, não é? Como é que tu medes esses sucessos? É complicado (.).

O papel do curador num museu, isto é a minha perspetiva, surge no século atual, porque percebe-se que há ali uma lógica de poder, e poder está associado ao valor.

B.4. Análise das Exposições

Tabela 3: Modelo analítico para o estudo das exposições: articulação entre dimensões curatoriais, eixos de análise e objetivos interpretativos. © Martins, 2026.

Dimensão	Perguntas-chave	Objetivo analítico
Contexto	Quem organiza a exposição? Em que momento surge? Quais são os seus objetivos?	Situar a exposição no contexto institucional e programático do museu
Narrativa expositiva	Que história é construída sobre o artista ou tema? Que imagem é produzida? Que representação é construída?	Analisar o discurso curatorial e as estratégias de representação
Dispositivos museográficos	Como está organizado o espaço? Que relações são estabelecidas entre as obras?	Analisar a materialidade da exposição e a sua estrutura espacial
Mediação e público	Que tipo de visitante é convocado? Como é orientada a interpretação?	Compreender a experiência do público e as estratégias de mediação
Papel do curador	Que posição assume o curador no projeto expositivo?	Analisar a agência curatorial e o grau de autoria ou institucionalidade
Dimensão ética	O que é enfatizado ou silenciado na exposição? Que implicações críticas, políticas ou éticas decorrem dessas escolhas?	Refletir sobre as implicações críticas e éticas da curadoria
Entrevista com o curador	O discurso do curador confirma ou tensiona a exposição?	Cruzar a intenção curatorial com a prática expositiva observada

Tabela 4: Grelha de análise da entrevista ao Curador Samuel Silva. © Martins, 2026.

Excerto da entrevista	Tema identificado	O que revela (interpretação)	Como escrever na investigação
“há sempre um basilar, que é a autenticidade”	Rigor e autenticidade	A curadoria assume uma função de validação histórica e científica dos objetos	A autenticidade constitui um princípio estruturante da prática curatorial, assegurando a validação histórica e científica das obras
“que temos essa responsabilidade também histórica de inscrever determinado objeto como sendo de Amadeo numa história”	Responsabilidade histórica	O curador participa ativamente na construção da narrativa historiográfica	O ato curatorial implica uma responsabilidade epistemológica na inscrição dos objetos na narrativa da história da arte
“aparência de materiais inéditos”	Produção de conhecimento	A exposição é entendida como dispositivo de investigação	A exposição afirma-se como espaço de produção de conhecimento, sobretudo através da apresentação de materiais inéditos
“E daí ter convidado o Luís Damásio – que fez um doutoramento sobre Amadeo e que tem vindo a aprofundar nos últimos anos um conhecimento ímpar sobre o universo biográfico deste autor amarantino e por consequência da sua obra – para trabalhar comigo no processo de trabalho, precisamente para garantir esse rigor e autenticidade na seleção e organização dos materiais”	Curadoria colaborativa	A validação do processo depende de colaboração especializada	A prática curatorial contemporânea assenta em dinâmicas colaborativas que reforçam a legitimidade científica
“defini quatro temas, que são: humor, cenas e metamorfoses; explorações verbivocovisuais; animália e paisagens: e, finalmente, retratos e autorretratos”	Organização temática	Estruturação da narrativa expositiva em núcleos	A definição de núcleos temáticos constitui um mecanismo de organização e inteligibilidade do discurso expositivo
“mapa mental inicial”	Processo curatorial	Processo não linear, progressivo e reflexivo	A curadoria desenvolve-se como processo iterativo, baseado em esquemas conceptuais dinâmicos
“curadoria em tempo real”	Processo adaptativo	Decisão contínua em função dos materiais	O processo curatorial pode assumir um

			caráter contingente e adaptativo
“Não há folhas em branco”	Condicionantes institucionais	A curadoria opera dentro de estruturas políticas, económicas e espaciais	A prática curatorial desenvolve-se num campo condicionado por estruturas institucionais preexistentes
“espaço de negociação, de contacto entre muitas coisas”	Dimensão política	A exposição como espaço de conflito e negociação	A exposição configura-se como um espaço de negociação simbólica e política entre diferentes agentes
“Eu acho que o curador que ouvir mais estará mais próximo de fazer um trabalho melhor”	Colaboração e escuta	Curadoria como prática participativa	A curadoria contemporânea privilegia modelos colaborativos baseados na escuta e na partilha de conhecimento
“Eu acho que o curador não deve esticar as dobras, fazer com que tudo fique claro”	Mediação crítica	Valorização da ambiguidade interpretativa	A mediação curatorial deve promover a implicação do público, evitando a saturação interpretativa
“Eu penso muito na relação háptica, antes da relação cerebral”	Experiência do público	Dimensão sensorial e afetiva da receção	A experiência expositiva articula dimensões cognitivas e sensoriais, sendo a perceção háptica fundamental
“O layout, a museografia, é isso que dá ordem ao caos”	Museografia	Organização espacial como construção de sentido	A museografia constitui um elemento estruturante na materialização do discurso curatorial

Tabela 5: Grelha de análise de entrevista à curadora Aida Guerra. © Martins, 2026.

Excerto da entrevista	Tema identificado	O que revela (interpretação)	Como escrever na investigação
“Tive sempre muito sensível às artes”	Formação prática e sensível	A base formativa assenta numa relação prática e experiencial com a arte	A prática curatorial emerge de uma formação ancorada na experiência sensível e no fazer artístico

“a relação direta com a obra”	Relação com a obra	A curadoria nasce do contacto direto e não apenas do conhecimento teórico	A relação empírica com a obra constitui um eixo estruturante do pensamento curatorial
“a relação com a educação”	Dimensão pedagógica	A mediação e a educação configuram-se como dimensões estruturantes da identidade profissional.	A curadoria integra uma forte componente pedagógica, influenciada por trajetórias pessoais
“Eu fui vigilante, eu fui rececionista. Depois comecei a fazer visitas guiadas. Eu fui um bocadinho estando em todos os espaços”	Percurso institucional	Conhecimento transversal do museu molda a prática curatorial	A experiência em múltiplas funções institucionais contribui para uma visão integrada do museu
“Quando a exposição vem muito bem pensada, muito bem estruturada, vem de outro sítio qualquer, não há esta lógica de construir, não é? Por isso, o normativo não é construir, é readaptar uma exposição de onde vem e o que é que faz sentido estar?”	Curadoria adaptativa	Limitações institucionais levam a práticas de adaptação	A prática curatorial em contexto institucional inclui processos de adaptação de exposições itinerantes
“Ainda assim, eu tento sempre que seja eu a fazer um bocadinho essa readaptação — não é curatorial — mas que, nunca assinando, seja outra pessoa que vem de fora, eu tento sempre que faça sentido para a coleção do museu. E que faça alguma interpretação e relação com a coleção do museu. ”	Centralidade da coleção	A coleção orienta decisões curatoriais	A curadoria institucional procura estabelecer relações com a coleção permanente

“Como, ao mesmo tempo, estamos a fazer isso e a tentar construir um novo caminho para o museu — o novo caminho em que não há aquela ideia de exposição permanente ad aeternum, que o que importa sim, fazer exposições de longa duração e exposições temporárias também com a nossa coleção, para que haja revisitação”	Dinamização da coleção	Defesa de exposições de longa duração	A curadoria contemporânea privilegia a reinterpretação contínua das coleções
“Nós andamos em termos de curadoria interna, a fazer teste de modelos e a perceber porquê”	Experimentação curatorial	Processo curatorial entendido como experimental	A prática curatorial assume-se como processo iterativo e experimental
“Quando eu penso, eu penso muito no fluxo. E, às tantas, penso muito mais em termos museológicos do que propriamente curatoriais: que é como é que as pessoas vão circular?”	Perspetiva museológica	Integração entre curadoria e museografia	A construção expositiva articula dimensões curatoriais e museológicas
“os textos são fundamentais”	Mediação textual	Diferentes níveis de discurso (explicativo vs interpretativo)	O texto curatorial pode assumir funções distintas: contextualização ou interpretação
“Tentamos que entrassem num ambiente de atelier”	Experiência imersiva	Construção de atmosferas para mediação sensorial	A museografia contribui para a criação de experiências imersivas que reforçam o discurso

“Mas eu acho que é fundamental a disposição de como as obras estão. Porque depende de como tudo isso ajuda no ambiente que é criado para o visitante, e isso é que é fundamental. E esse ambiente é o meio caminho mandado na mediação da obra”	Museografia como mediação	O espaço expositivo comunica o discurso	A museografia é um dispositivo central de mediação do discurso curatorial
“eu sou sempre da opinião que são riscos medidos, minimamente, que nós tentamos minimamente controlar, e que tem que ser pesado muito quando também é vantajoso acontecer esse risco para a obra, para a obra em si, para o artista e para o que está a ser pensado em termos curatoriais”	Conservação vs exposição	Equilíbrio entre preservação e acesso	A curadoria implica decisões éticas entre conservação e ativação das obras
“O papel do curador (.) é o primeiro mediador”	Curadoria como mediação	Continuidade entre curadoria e mediação cultural	A curadoria constitui o primeiro nível de mediação interpretativa
“é não excluir; também é difícil. Não criar obstáculos”	Inclusão pragmática	Limitações materiais condicionam inclusão	A inclusão é operacionalizada de forma pragmática face a constrangimentos institucionais

Apêndice C – Exposição *A Marginália de Amadeo*

C.1. Processo de Preparação da Exposição

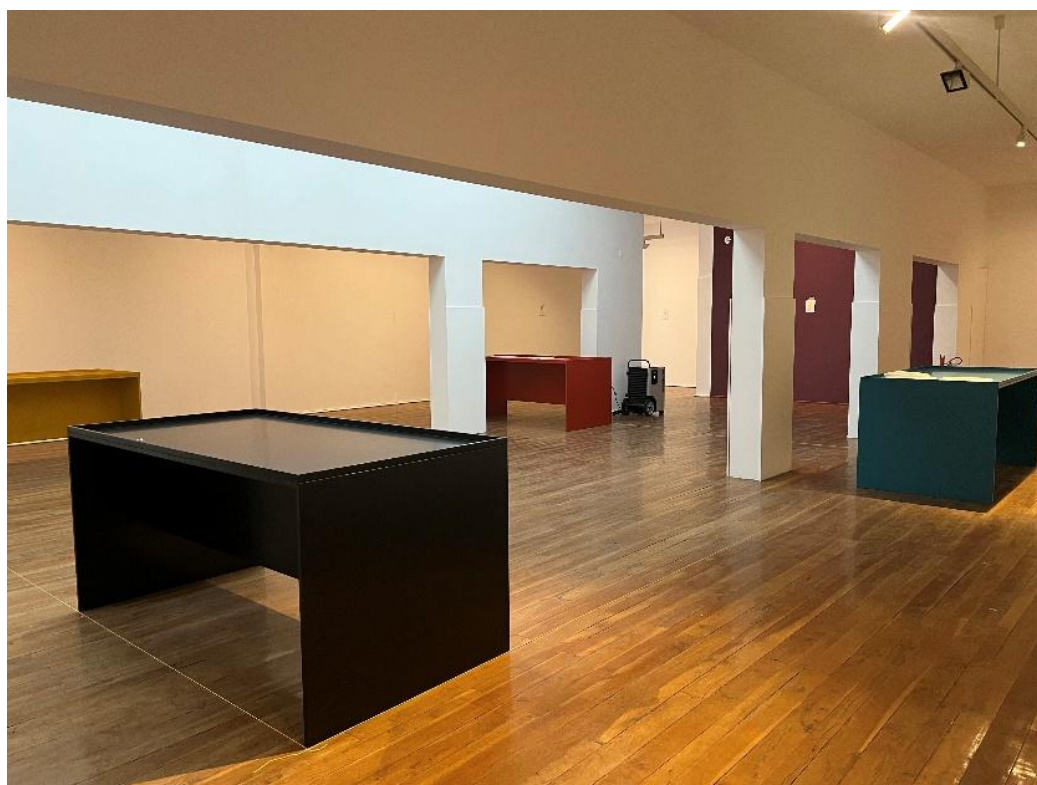


Figura 51: Esquema de disposição das mesas. © Martins, 08/10/2025.



Figura 52: Processo de preparação e montagem da exposição. © Martins, 10/11/2025.



Figura 53: Planeamento expositivo efetuado pelo Curador Samuel Silva. © Martins, 10/11/2025.



Figura 54: Definição dos núcleos. © Martins, 12/11/2025.



Figura 55: Fac-símile "Cabeças de Mulheres", c. 1910. © Martins, 10/11/2025.

C.2. Exposição no MAMASC



Figura 56: Localização do texto de parede em Português, na parede esquerda. © Martins, 05/12/2025.



Figura 57: Localização do texto de parede em Inglês, na parede direita. © Martins, 05/12/2025.



Figura 58: Núcleo 1 – associado ao núcleo temático *Humor, Cenas e Metamorfoses*. © Martins, 05/12/2025.

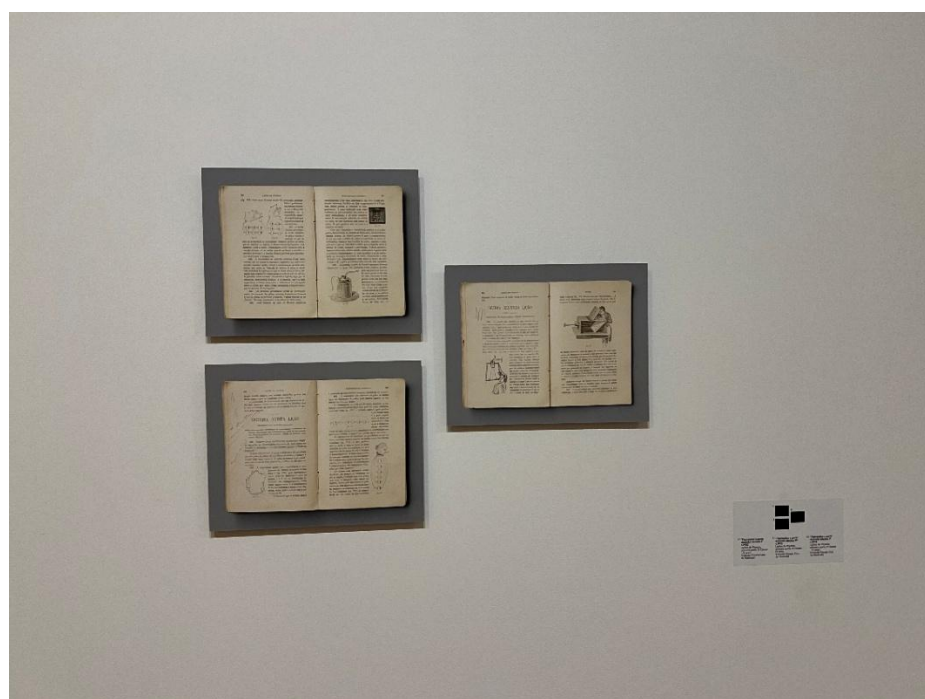


Figura 59: Núcleo 2 – associado ao núcleo temático *Humor, Cenas e Metamorfoses*. © Martins, 05/12/2025.



Figura 60: Núcleo 3 – associado ao núcleo temático *Humor, Cenas e Metamorfoses*. © Martins, 05/12/2025.



Figura 61: Núcleo 4 – associado ao núcleo temático *Humor, Cenas e Metamorfoses*. © Martins, 05/12/2025.



Figura 62: Núcleo 5 – associado ao núcleo temático *Explorações Verbivocovisuais (palavra-imagem)*. © Martins, 05/12/2025.

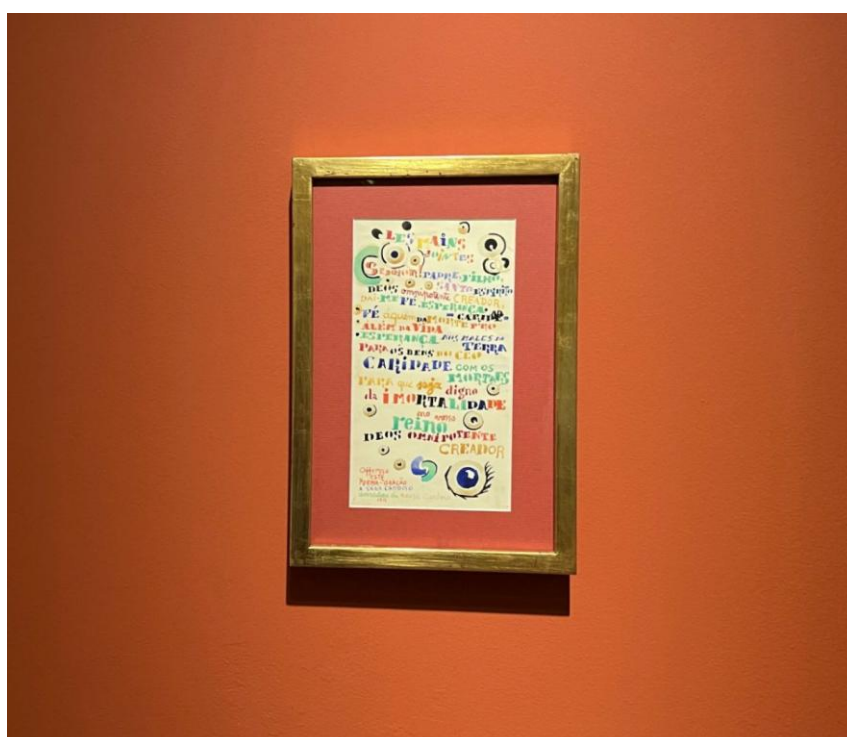


Figura 63: Núcleo 6 – associado ao núcleo temático *Explorações Verbivocovisuais (palavra-imagem)*. © Martins, 05/12/2025.



Figura 64: Núcleo 7 – Projeção do livro *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*, de Gustave Flaubert, manuscrito e ilustrado por Amadeo de Souza-Cardoso em 1912, da Coleção Fundação Calouste Gulbenkian. © Martins, 05/12/2025.

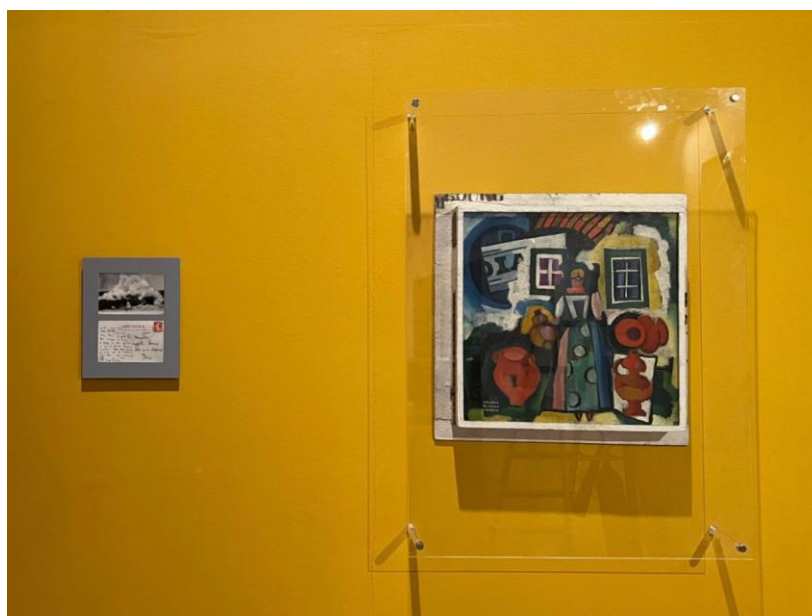


Figura 65: Núcleo 8 – Mudança de ala que coloca em diálogo a *Canção Popular*, de Amadeo de Souza-Cardoso, com um postal de Amadeo dirigido a Constantin Brancusi. © Martins, 05/12/2025.

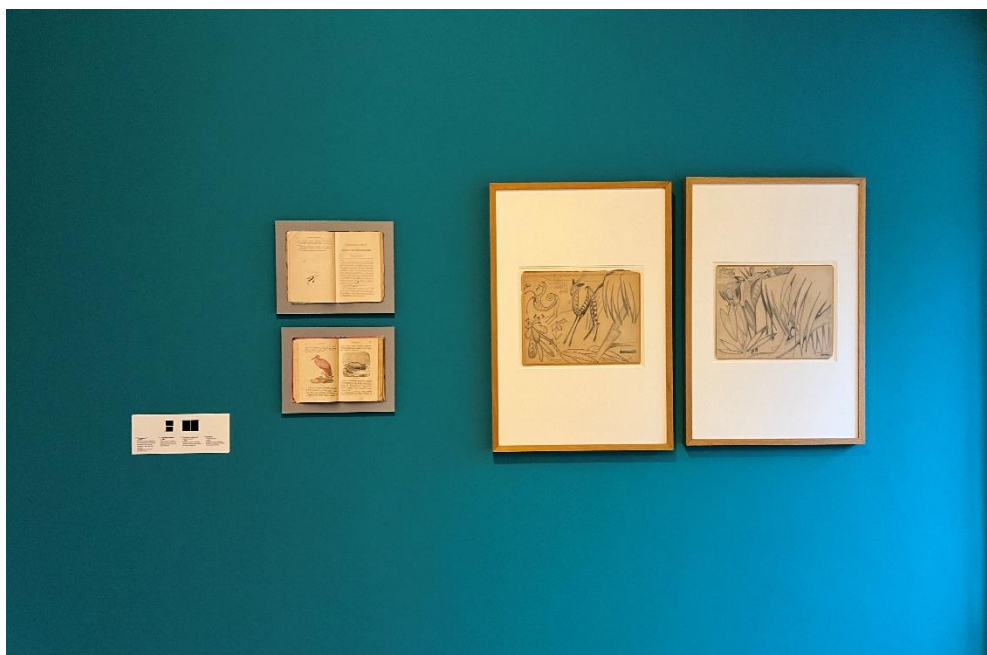


Figura 66: Núcleo 9 – associado ao núcleo temático *Animália e Paisagens*. © Martins, 05/12/2025.



Figura 67: Núcleo 10 – associado ao núcleo temático *Animália e Paisagens*. © Martins, 05/12/2025.



Figura 68: Núcleo 11 – associado ao núcleo temático *Animália e Paisagens*. © Martins, 05/12/2025.

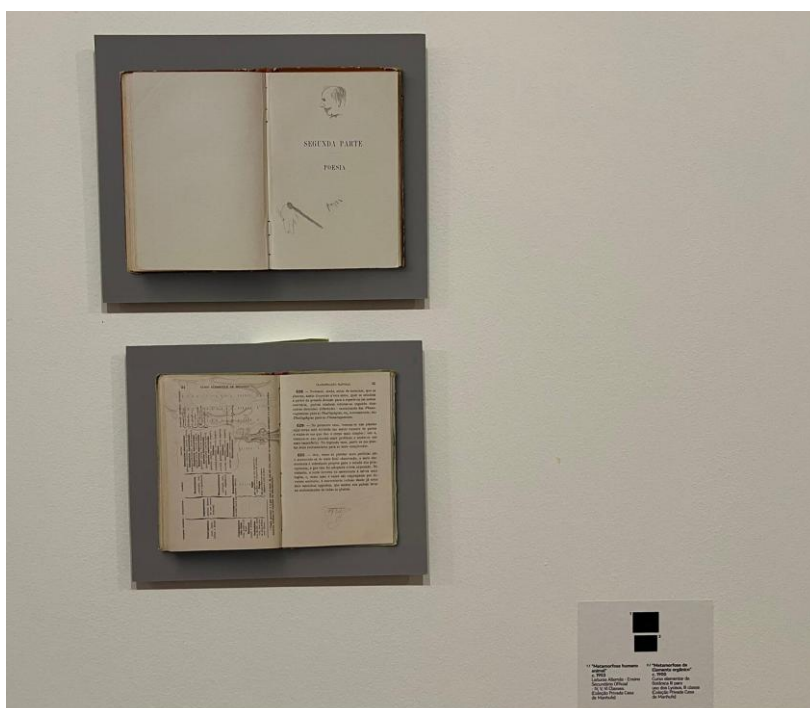


Figura 69: Núcleo 12 – associado ao núcleo temático *Animália e Paisagens*. © Martins, 05/12/2025.



Figura 70: Núcleo 13 – associado ao núcleo temático *Retratos e Autorretratos*. © Martins, 05/12/2025.

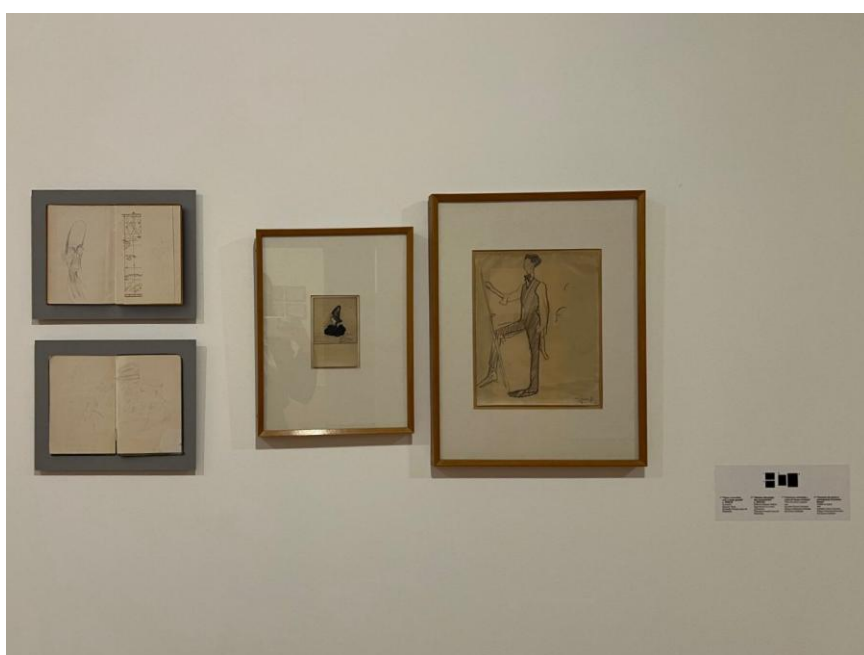


Figura 71: Núcleo 14 – associado ao núcleo temático *Retratos e Autorretratos*. © Martins, 05/12/2025.



Figura 72: Núcleo 15 – associado ao núcleo temático *Retratos e Autorretratos*; “Retrato a óleo de Francisco Cardoso (Tio Chico)”, c. 1914. © Martins, 05/12/2025.

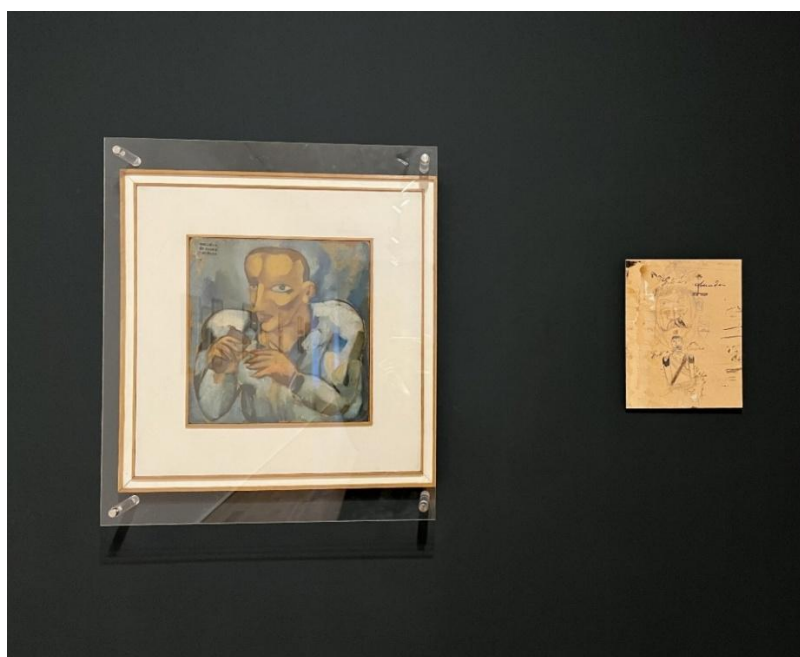


Figura 73: Núcleo 16 – associado ao núcleo temático *Retratos e Autorretratos*. © Martins, 05/12/2025.

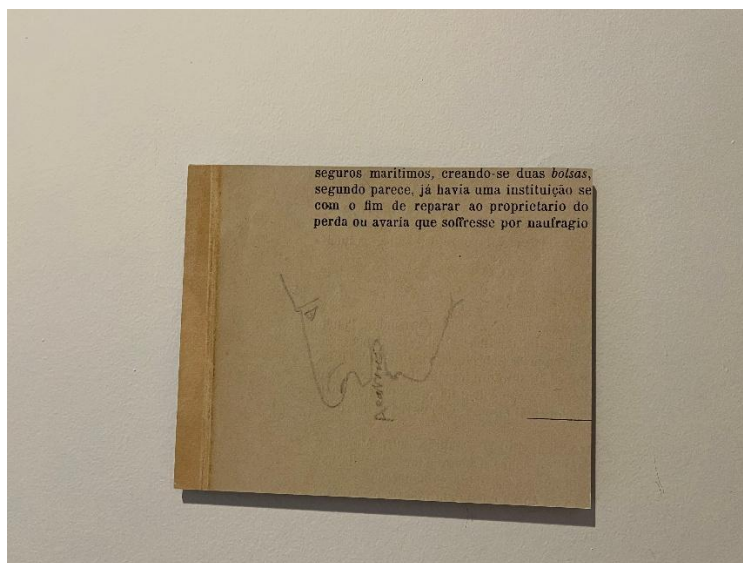


Figura 74: Núcleo 17 - "A boca a engolir a palavra" – acabou, c. 1901. © Martins, 05/12/2025.

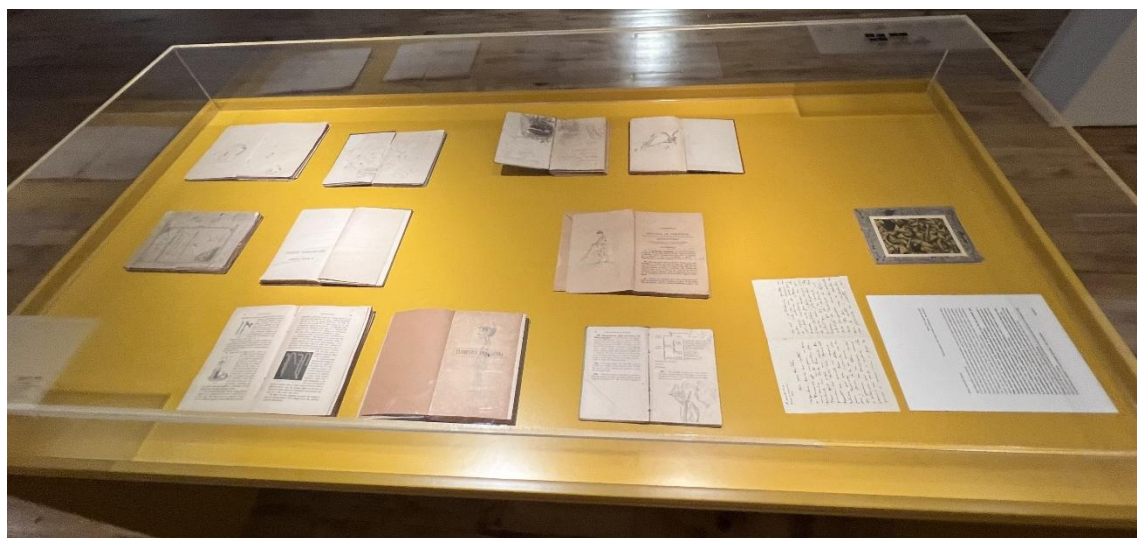


Figura 75: Mesa do Núcleo temático *Humor, Cenas e Metamorfoses*. © Martins, 05/12/2025.



Figura 76: Mesa do Núcleo temático *Explorações Verbivocovisuais (palavra-imagem)*. © Martins, 05/12/2025.

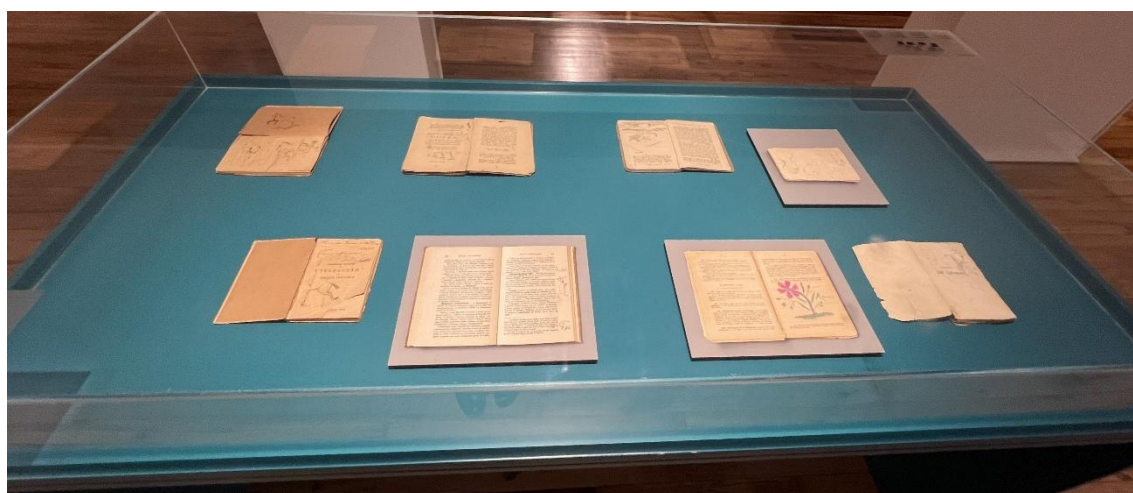


Figura 77: Mesa do Núcleo temático *Animália e Paisagens*. © Martins, 05/12/2025.

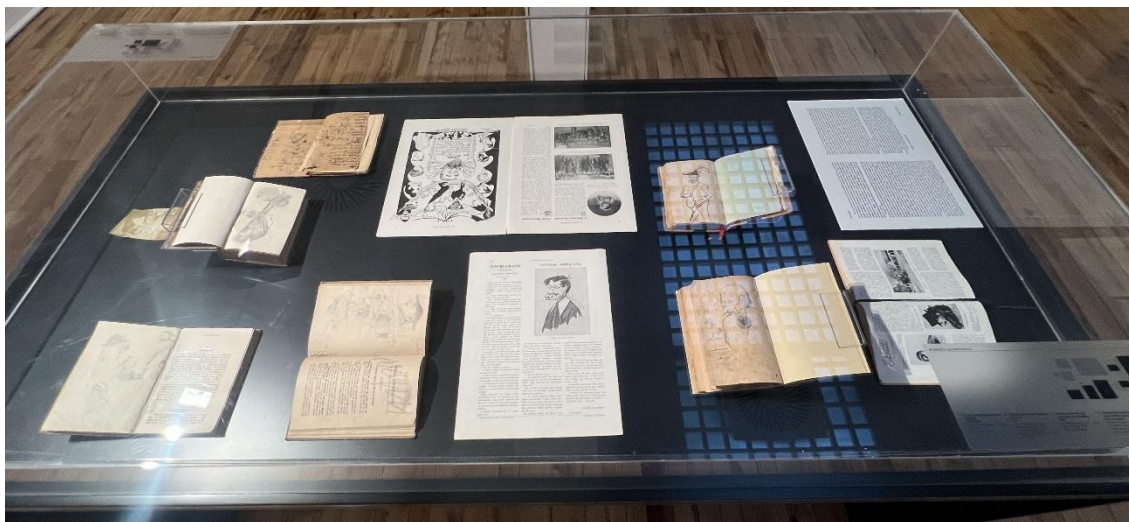


Figura 78: Mesa do Núcleo temático *Retratos e Autorretratos*. © Martins, 05/12/2025.



Figura 79: Vista geral da exposição no Museu de Arte Moderna Amadeo de Souza-Cardoso. © Martins, 05/12/2025.



Figura 80: Núcleo temático *Humor, Cenas e Metamorfoses*. © Martins, 05/12/2025.



Figura 81: Vista geral da exposição no Museu de Arte Moderna Amadeo de Souza-Cardoso, destacando o núcleo temático *Explorações Verbivocovisuais (palavra-imagem)* e o *Humor, Cenas e Metamorfoses*. © Martins, 05/12/2025.



Figura 82: Núcleo temático *Animália e Paisagens*. © Martins, 05/12/2025.



Figura 83: Relação do Núcleo temático *Animália e Paisagens* com a paisagem. © Martins, 05/12/2025.

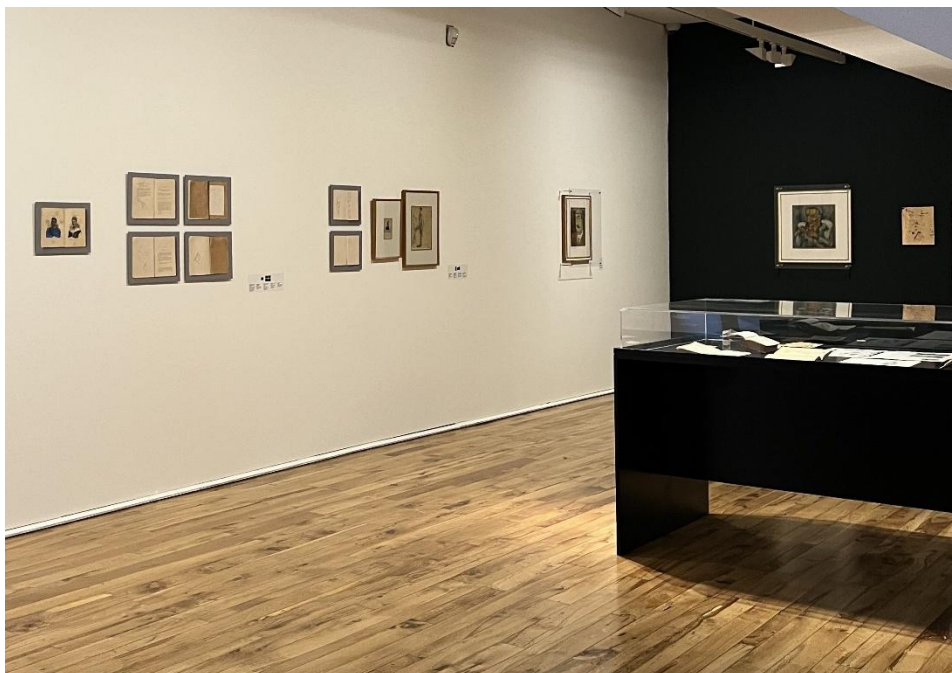


Figura 84: Núcleo temático *Retratos e Autorretratos*. © Martins, 05/12/2025.

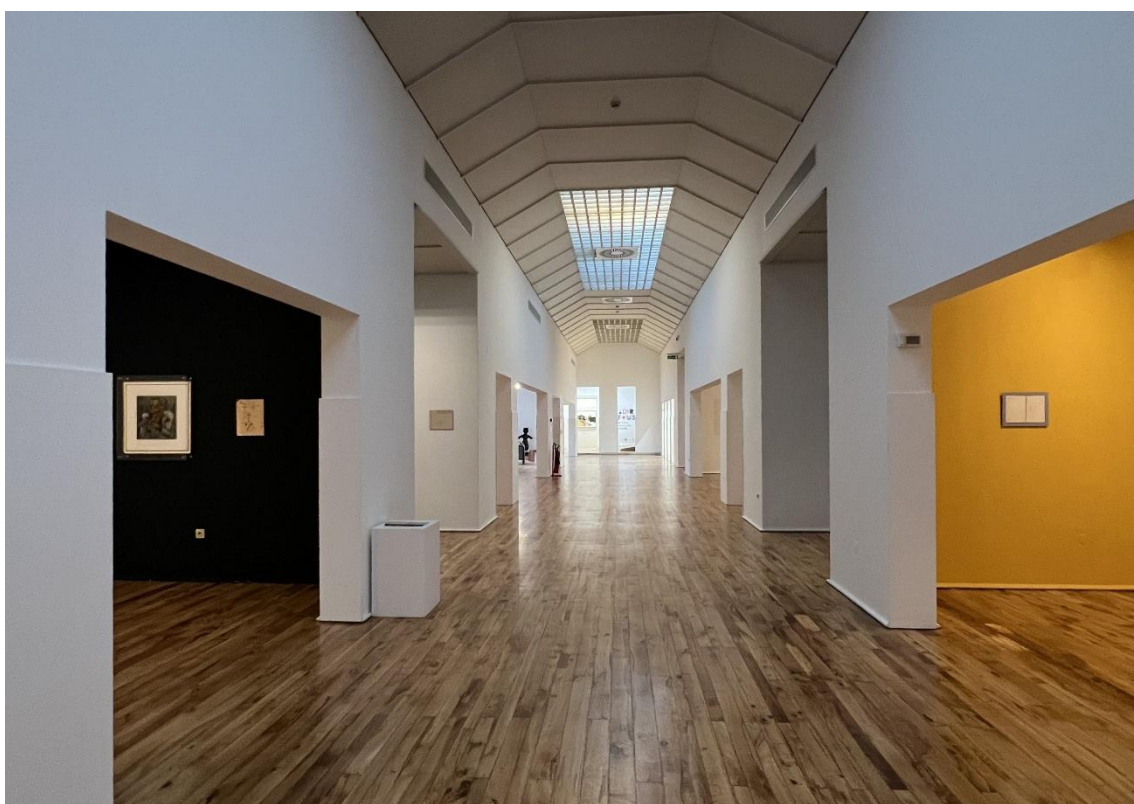


Figura 85: Fecho da Exposição. © Martins, 05/12/2025.

C.3. Desmontagem da Exposição



Figura 86: Verificação do Estado de Conservação dos Livros. © Martins, 19/01/2026.



Figura 87: Utilização de material apropriado para o transporte de obras. © Martins, 19/01/2026.



Figura 88: Acondicionamento de livros para transporte com papel livre de ácido (*acid-free*). © Martins, 19/01/2026.



Figura 89: Embalagem Especialmente Desenvolvida para a Obra *Canção Popular*. © Martins, 19/01/2026.

Apêndice D – Exposição *Transfigurações do Modernismo*

D.1. Montagem da Exposição



Figura 91: Montagem do Núcleo 1. © Martins, 11/11/2025.

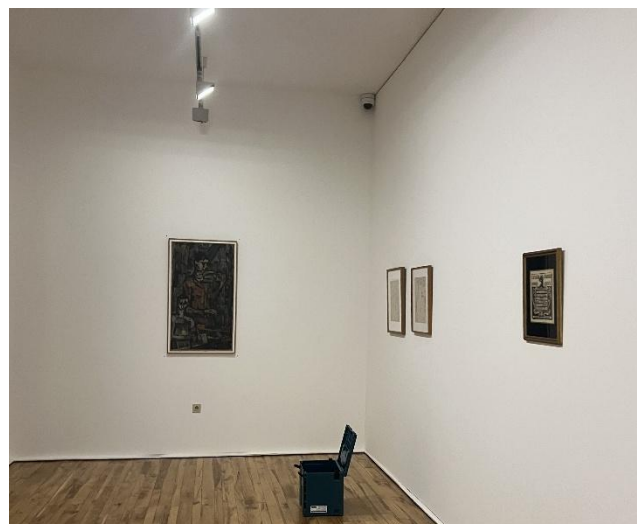


Figura 90: Processo de montagem do Núcleo 1. © Martins, 11/11/2025.



Figura 92: Processo de Montagem do Núcleo 1. © Martins, 11/11/2025.

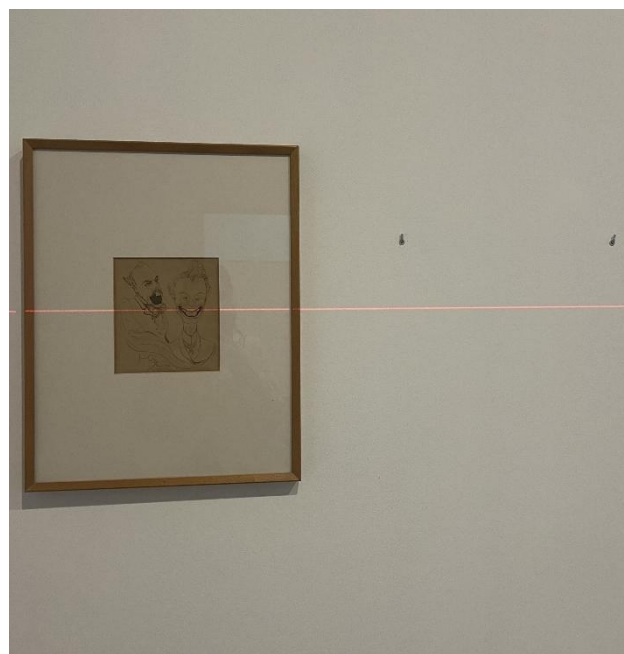


Figura 93: Montagem do Núcleo 1. © Martins, 11/11/2025.

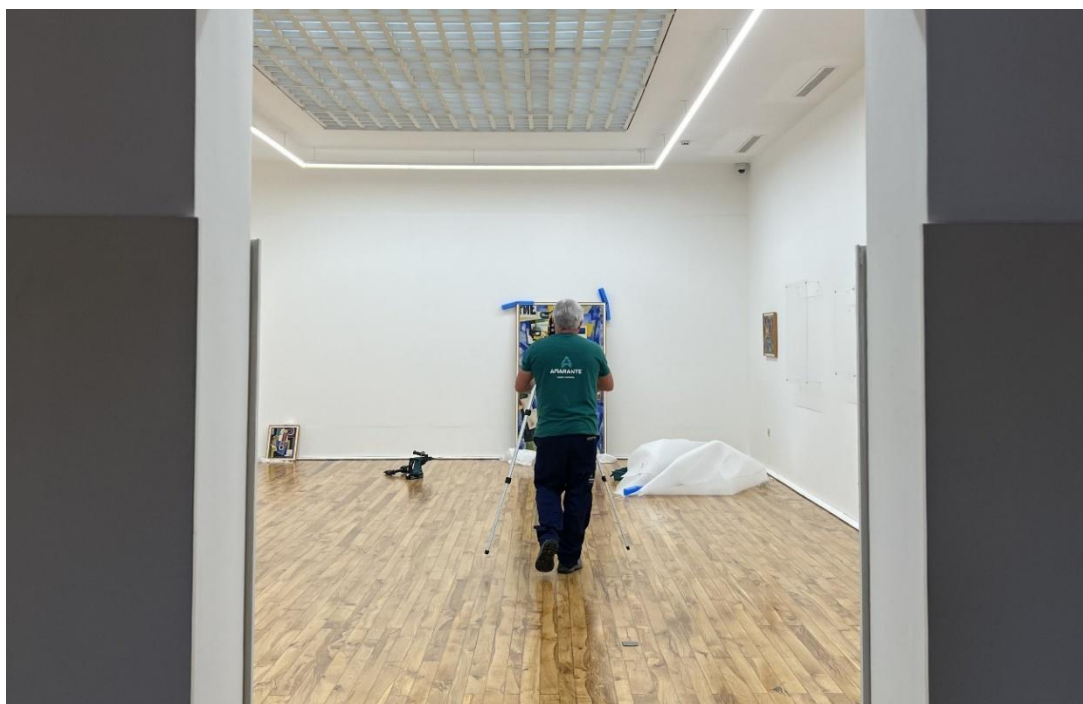


Figura 94: Processo de montagem do Núcleo 2. © Martins, 02/12/2025.



Figura 95: Montagem do Núcleo 2. © Martins, 02/12/2025.

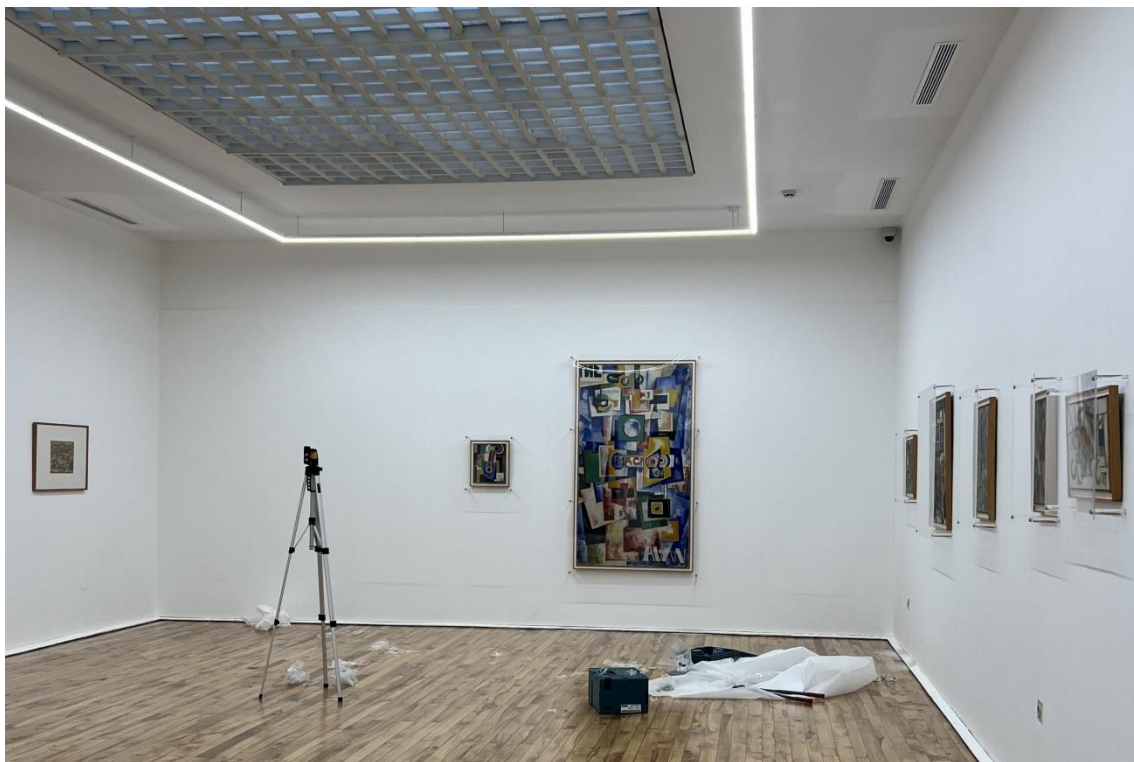


Figura 96: Processo de montagem do Núcleo 2. © Martins, 02/12/2025.

D.2. Conteúdos de enquadramento no acesso à Exposição



Figura 97: Conteúdos biográficos de Amadeo de Souza-Cardoso. © Martins, 05/12/2025.



Figura 98: Conteúdos biográficos e introdutórios no percurso de acesso à exposição. © Martins, 05/12/2025.

D.3. Núcleo 1 da Exposição *Transfigurações do Modernismo*



Figura 99: Diálogo do texto do Núcleo 1 associado a Manhufe e aos desenhos primitivos e da *Caricatura de Amadeo de Souza-Cardoso e Manuel Laranjeira*, datada de 1906. © Martins, 05/12/2025.

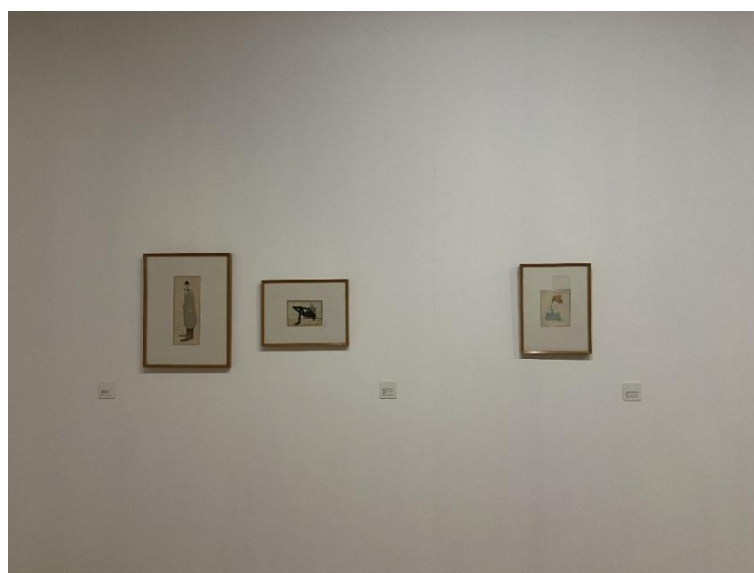


Figura 100: *Caricatura do Pintor Emmérico Nunes* (1910); *Caricatura de Emmérico Nunes* (1909); *Caricatura de Senhora de Azul* (1907). © Martins, 05/12/2025.



Figura 101: Relação do Núcleo 1 aos desenhos primitivos. © Martins, 05/12/2025.

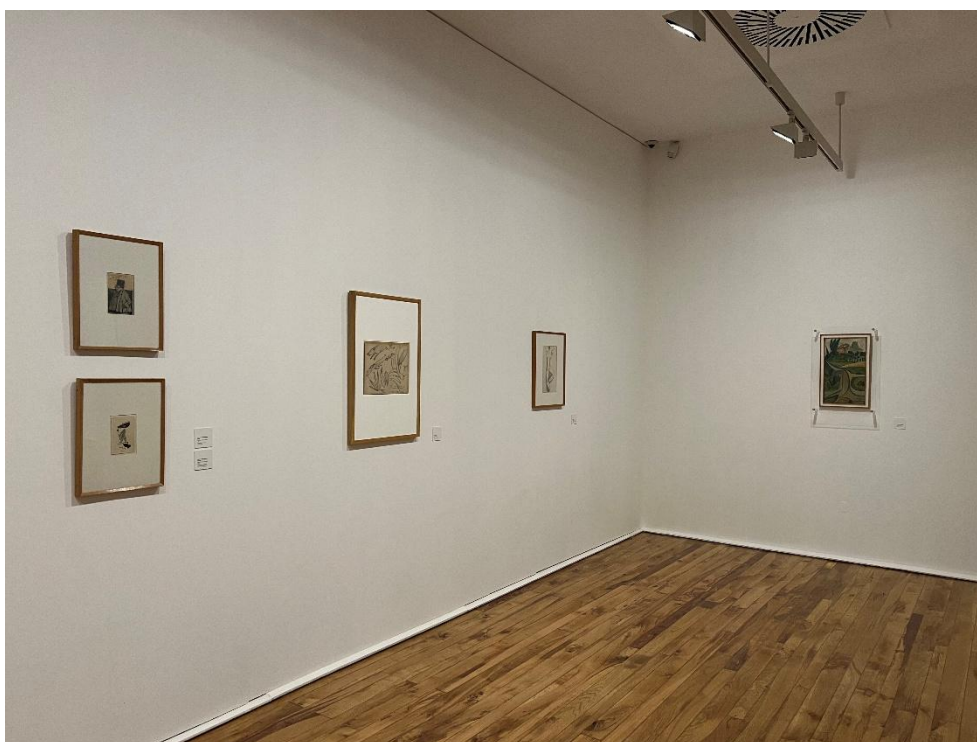


Figura 102: Núcleo 1 - início do percurso. © Martins, 05/12/2025.

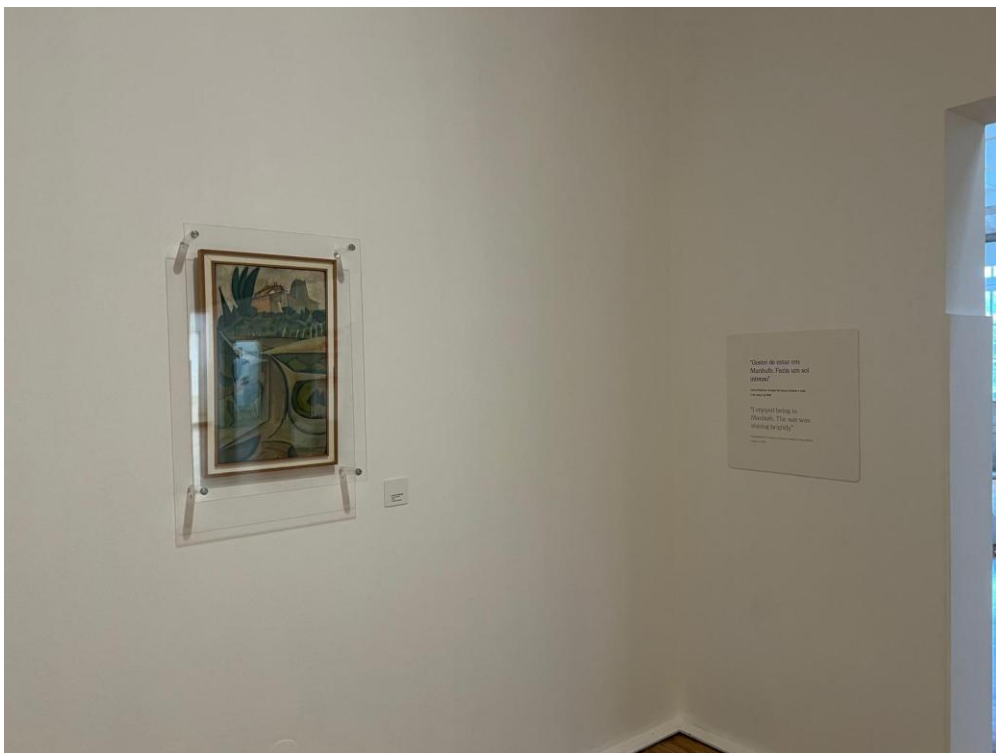


Figura 103: *A Casa de Manhufe*, c. 1913. © Martins, 05/12/2025.



Figura 104: Final do percurso do Núcleo 1. do Núcleo 1. © Martins, 05/12/2025.

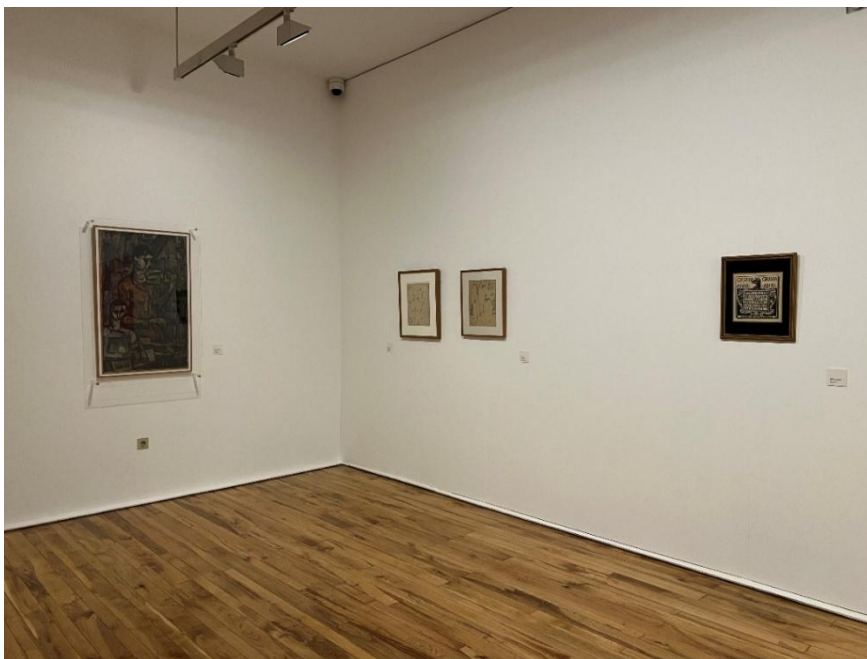


Figura 105: Relação da obra *Vida dos Instrumentos* (c. 1915) ao Núcleo 1. © Martins, 05/12/2025.



Figura 106: Dispositivo introdutório do texto principal da que evoca a trajetória artística de Amadeo de Souza-Cardoso entre Manhufe e Paris. © Martins, 05/12/2025.



Figura 107: *Pintura – Paisagem* (c. 1910) / *Paisagem* (s.d.). © Martins, 05/12/2025.

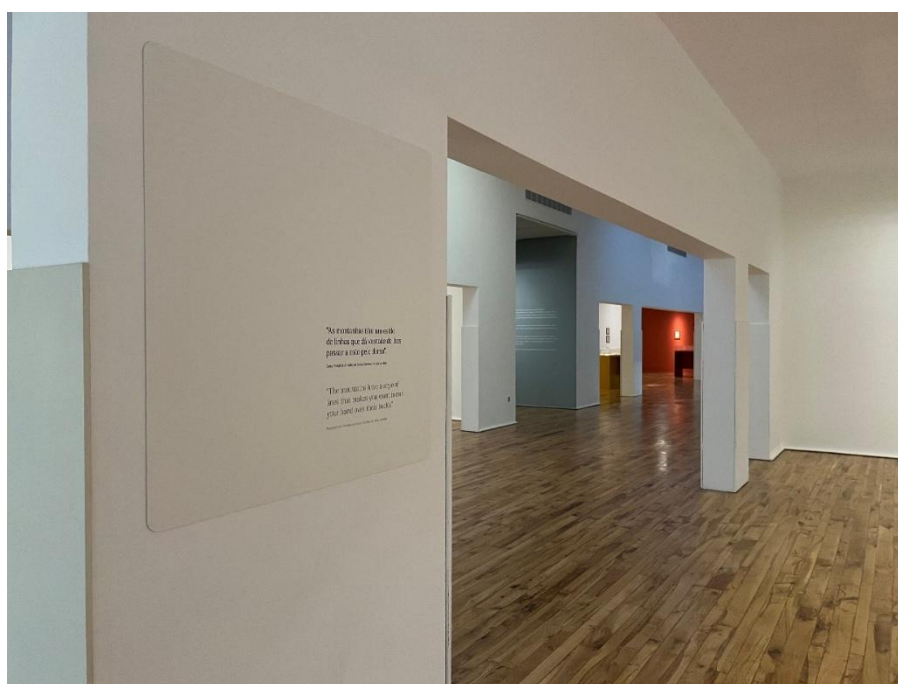


Figura 108: “As montanhas têm um estilo de linhas que dá vontade de lhes passar a mão pelo dorso” Carta-Postal de Amadeo de Souza-Cardoso a Lucie s/data. © Martins, 05/12/2025.

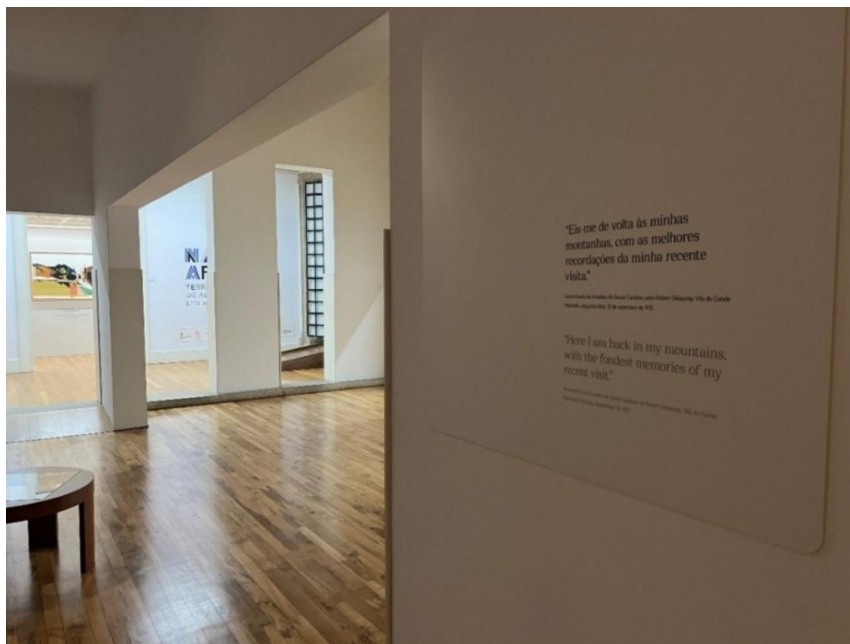


Figura 109: “Eis-me de volta às minhas montanhas, com as melhores recordações da minha recente visita” Carta-postal de Amadeo de Souza-Cardoso a Robert Delaunay, Vila do Conde / Manhufe, segunda-feira, 13 de setembro de 1915. © Martins, 05/12/2025.



Figura 110: Articulação entre as frases, as obras *Pintura – Paisagem* (c. 1910) e *Paisagem* (s.d.) e a paisagem observada nas janelas. © Martins, 05/12/2025.

D.4. Núcleo 2 da Exposição Transfigurações do Modernismo

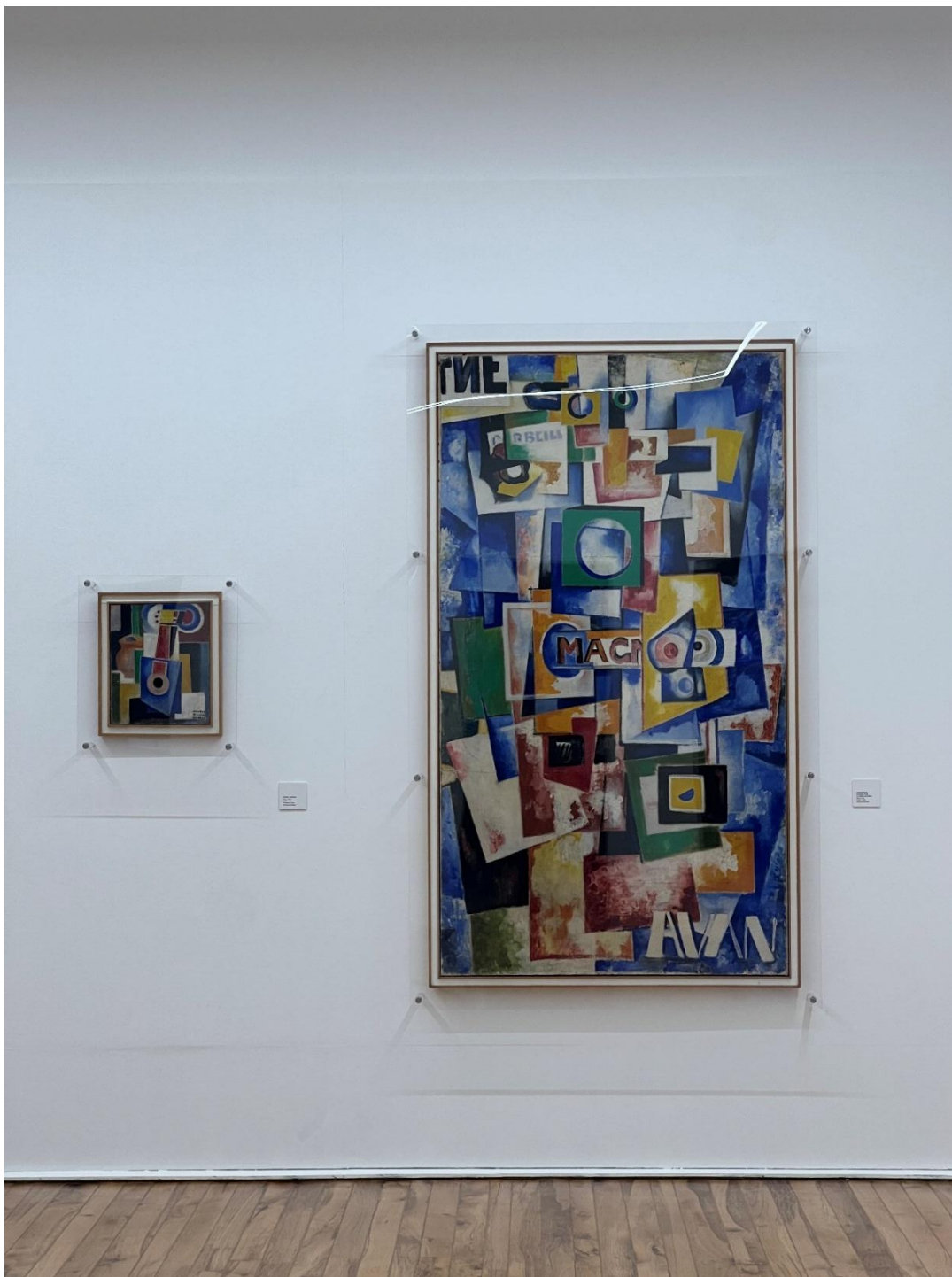


Figura 111: Pintura – Guitarra (c.1916) / A Ascensão do Quadro Verde e a Mulher Do Violino (c. 1916 / c.1918). © Martins, 05/12/2025.

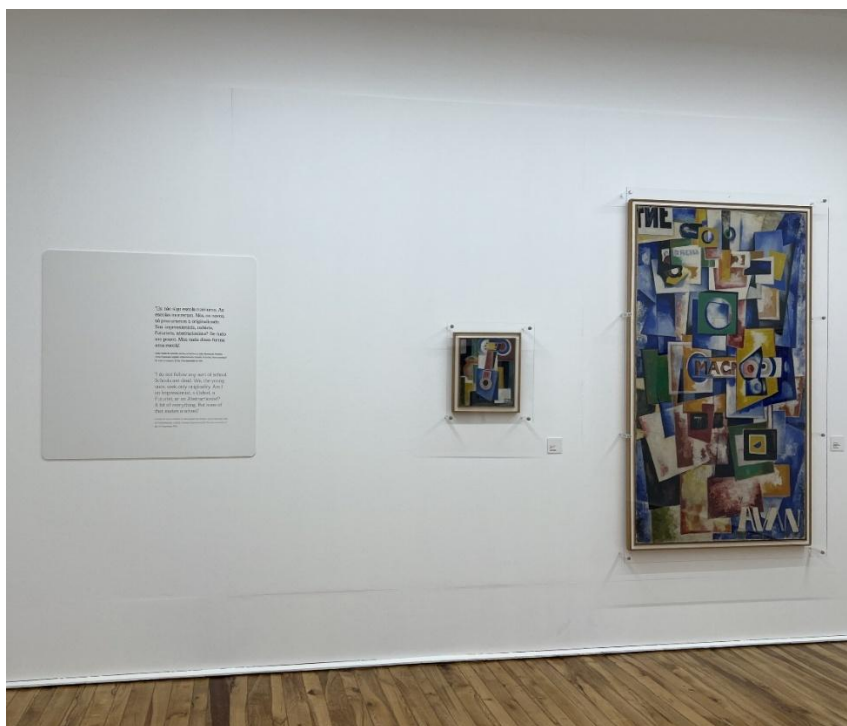


Figura 112: Diálogo entre o texto do Núcleo 2 e as obras nele apresentadas, evocando Paris e o espírito cosmopolita das vanguardas, com ênfase na cor, no movimento e na relação entre ambos. © Martins, 05/12/2025.



Figura 113: Núcleo 2 – percurso expositivo. © Martins, 05/12/2025.



Figura 114: Núcleo 2 – percurso expositivo. © Martins, 05/12/2025.

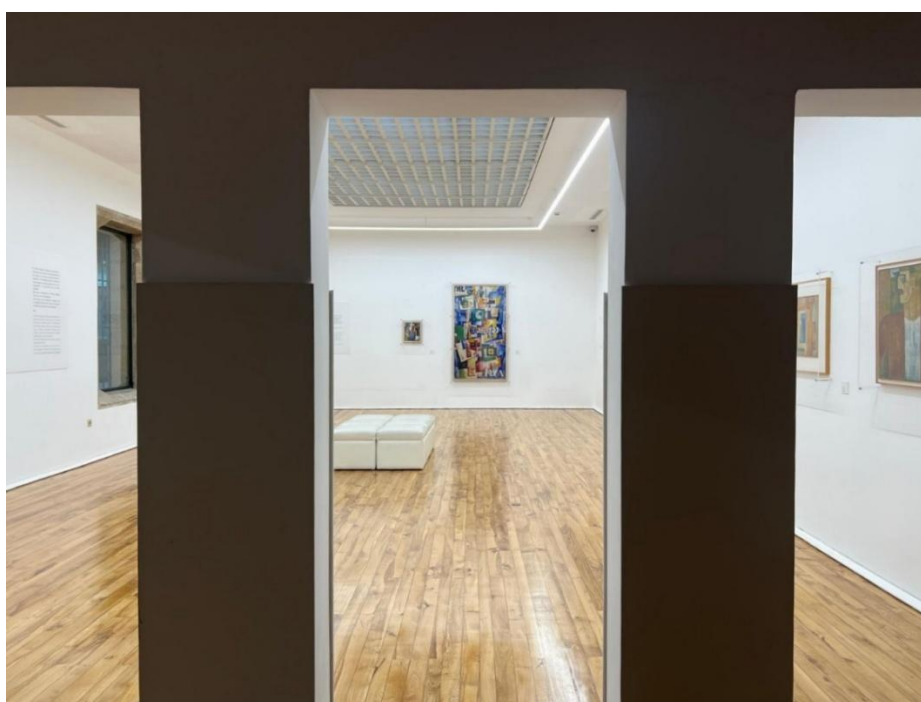


Figura 115: Perspetiva geral do Núcleo 2 na zona de entrada da sala expositiva. © Martins, 05/12/2025.

Apêndice E – Atividades Desempenhadas no âmbito do Estágio Curricular

Durante o período de estágio curricular realizado no Museu de Arte Moderna Amadeo de Souza-Cardoso, foram desenvolvidas diversas atividades integradas no funcionamento museológico da instituição, abrangendo dimensões de natureza curatorial, técnica, documental e de conservação preventiva. O conjunto destas atividades proporcionou um contacto direto e continuado com diferentes fases do ciclo expositivo e com múltiplas vertentes da prática museológica contemporânea, contribuindo para uma compreensão aprofundada das dinâmicas institucionais associadas à gestão, preservação, investigação e comunicação do património artístico.

Um dos eixos centrais do estágio consistiu no acompanhamento sistemático das diferentes fases de desenvolvimento de projetos expositivos, desde a sua conceção inicial até à respetiva concretização no espaço museológico. Este acompanhamento permitiu observar a complexidade inerente aos processos de produção expositiva, particularmente no que respeita à definição da narrativa curatorial, à seleção e articulação das obras e à construção de dispositivos de mediação e interpretação. Paralelamente, foi possível acompanhar as componentes logísticas associadas ao processo expositivo, nomeadamente o transporte, acondicionamento, montagem e desmontagem das exposições (figuras 51–53; 86–89), compreendendo a articulação entre decisões curatoriais, exigências técnicas e condicionantes espaciais. A participação nestes processos contribuiu para o desenvolvimento de competências de leitura integrada do fenómeno expositivo, bem como para uma maior compreensão da exposição enquanto sistema multidimensional e interdisciplinar.

A participação em reuniões de trabalho e em momentos de colaboração entre diferentes profissionais da instituição permitiu igualmente o contacto com os processos de decisão que estruturam a prática curatorial e museográfica. Nestes contextos, foram discutidas questões relacionadas com a definição de núcleos temáticos, a organização do percurso expositivo, a disposição espacial das obras e a articulação entre conteúdos visuais, textos interpretativos e dispositivos museográficos. O envolvimento nestas

dinâmicas evidenciou a natureza colaborativa da prática museológica contemporânea, permitindo compreender os processos de negociação constantes entre intenção curatorial, constrangimentos institucionais e especificidades arquitetônicas dos espaços expositivos. Esta experiência contribuiu ainda para o desenvolvimento de competências de análise crítica, participação em processos colaborativos e compreensão dos mecanismos de construção em contexto institucional.

A fase de montagem das exposições revelou-se particularmente relevante enquanto momento de observação e participação direta na materialização do discurso expositivo. Este processo implicou o trabalho articulado entre diferentes equipas, exigindo coordenação rigorosa, capacidade de adaptação e resposta a imprevistos inerentes à instalação de obras em contexto museológico. A observação destes procedimentos permitiu compreender a montagem não apenas como uma etapa técnica, mas como um momento decisivo de construção de significados. Do ponto de vista formativo, esta etapa permitiu o desenvolvimento de competências de organização, gestão de tempo, resolução de problemas em contexto real e compreensão prática das dinâmicas de trabalho em equipa multidisciplinar.

Para além das atividades diretamente associadas à produção expositiva, foram igualmente desempenhadas tarefas de apoio museológico, nomeadamente a elaboração e atualização de fichas técnicas, bem como a produção e revisão de legendas. Paralelamente, foi realizada investigação documental sobre obras pertencentes ao acervo do museu, contribuindo para o aprofundamento do conhecimento sobre os materiais em exposição e para o enquadramento histórico e artístico dos bens culturais. Estas tarefas permitiram o desenvolvimento de competências de investigação aplicada, rigor na organização da informação museológica e familiarização com instrumentos técnicos de inventariação e documentação de acervo.

No domínio da conservação preventiva, desenvolveu-se um acompanhamento regular do estado de conservação das obras, bem como o controlo das condições ambientais dos espaços expositivos, com especial incidência na monitorização da temperatura e da humidade (figuras 116-117). Este acompanhamento permitiu também

a identificação de potenciais riscos biológicos e de fragilidades materiais, particularmente relevantes em obras de natureza efémera e em instalações contemporâneas. O contacto com estas práticas contribuiu para a aplicação de conhecimentos no domínio da conservação preventiva e para a compreensão da importância das condições ambientais na preservação e salvaguarda do património artístico.



Figura 116: Monitorização dos Níveis de Humidade e Temperatura. © Martins, 21/01/2026.



Figura 117: Identificação de potenciais riscos biológicos e fragilidades materiais. © Martins, 28/10/2026.

O estágio incluiu ainda a colaboração em diferentes equipamentos culturais do Município de Amarante, nomeadamente o Solar dos Magalhães (figura 118) e o Lugar da Saudade – Teixeira de Pascoaes (figura 119), proporcionando uma visão mais abrangente da rede institucional e das dinâmicas de gestão cultural desenvolvidas a nível local. Este contacto permitiu compreender diferentes tipologias de espaços culturais e museológicos, bem como as respetivas especificidades ao nível da programação, mediação cultural, conservação e relação com os públicos. Contribuiu também para o desenvolvimento de uma perspetiva mais alargada sobre o funcionamento em rede das instituições culturais e sobre as políticas culturais locais.



Figura 118: Colaboração no Solar dos Magalhães, equipamento cultural do Município de Amarante. © Martins, 27/10/2025.



Figura 119: Colaboração no Lugar Saudade - Teixeira de Pascoaes, equipamento cultural do Município de Amarante. © Martins, 27/11/2025.

No âmbito da produção expositiva, destaca-se igualmente o apoio à montagem da exposição *Nadir Afonso: Território de Absoluta Liberdade* (figuras 120–123), bem como a colaboração no desenvolvimento de conteúdos interpretativos associados a diferentes projetos expositivos do museu (figura 124). Estas atividades possibilitaram aprofundar a compreensão da relação entre conteúdo científico, linguagem expositiva e estratégias de comunicação dirigidas aos diferentes públicos, favorecendo igualmente o desenvolvimento de competências de mediação interpretativa.



Figura 120: Processo de montagem da exposição *Nadir Afonso: Território de Absoluta Liberdade*. © Martins, 03/12/2025.

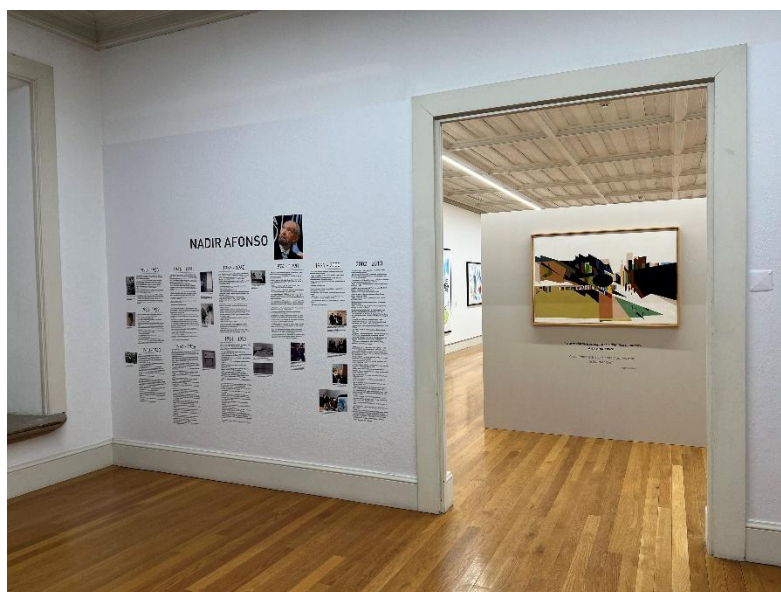


Figura 121: Exposição *Nadir Afonso: Território de Absoluta Liberdade*. © Martins, 03/12/2025.



Figura 122: Exposição *Nadir Afonso: Território de Absoluta Liberdade*. © Martins, 03/12/2025.



Figura 123: Exposição *Nadir Afonso: Território de Absoluta Liberdade*. © Martins, 03/12/2025.

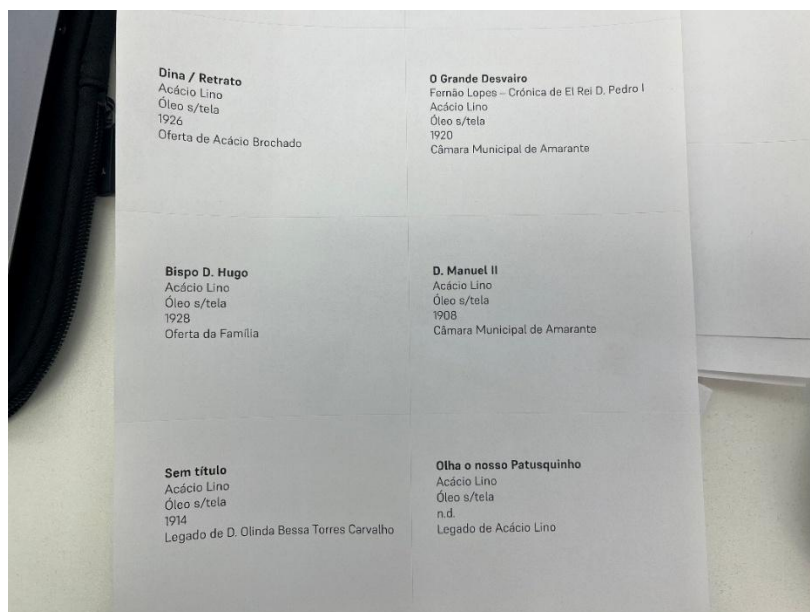


Figura 124: Produção de Legendas atualizadas para o Núcleo Expositivo de Acácio Lino.
© Martins, 05/12/2025.

Adicionalmente, foi acompanhado o processo de reconfiguração da exposição de longa duração do museu, resultante da adaptação da exposição temporária *Transfigurações do Modernismo*. Este processo implicou a atualização de conteúdos expositivos e a integração de novas dimensões interpretativas, com especial destaque para a valorização da relação entre a produção artística de Amadeo de Souza-Cardoso e a música (figuras 125–129). A observação deste processo permitiu compreender os desafios inerentes à adaptação de exposições temporárias a contextos de longa duração, bem como os mecanismos de atualização discursiva e reconfiguração interpretativa associados à renovação museográfica.

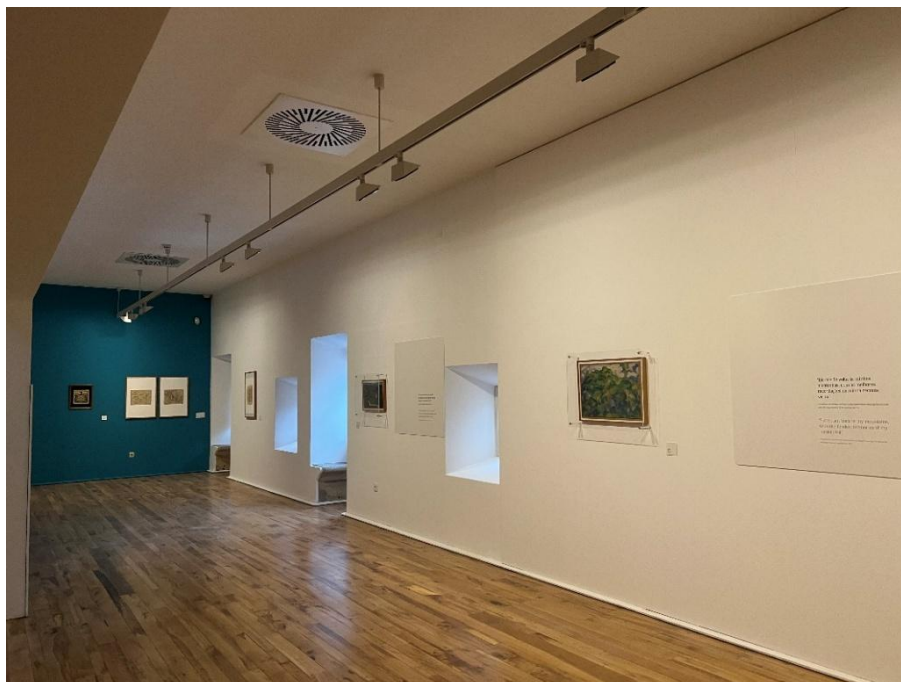


Figura 125: Exposição de longa duração *Transfigurações do Modernismo*. © Martins, 05/02/2026.

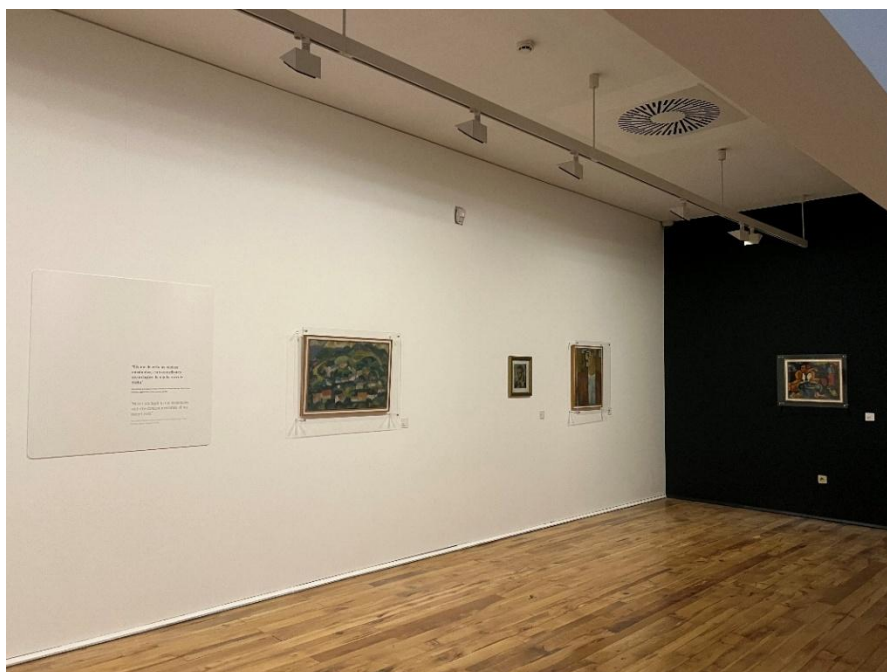


Figura 126: Exposição de longa duração *Transfigurações do Modernismo*. © Martins, 05/02/2026.

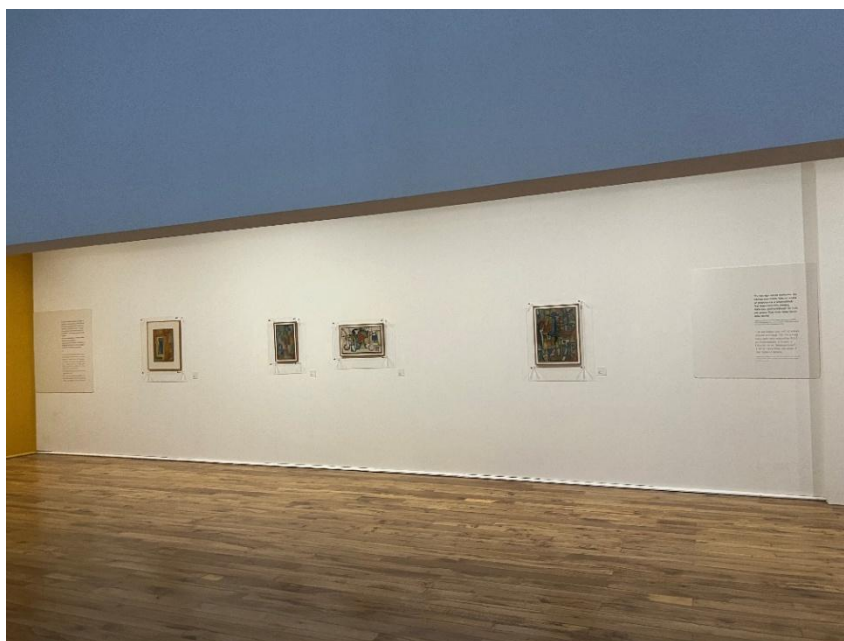


Figura 127: Exposição de longa duração *Transfigurações do Modernismo*. © Martins, 05/02/2026.

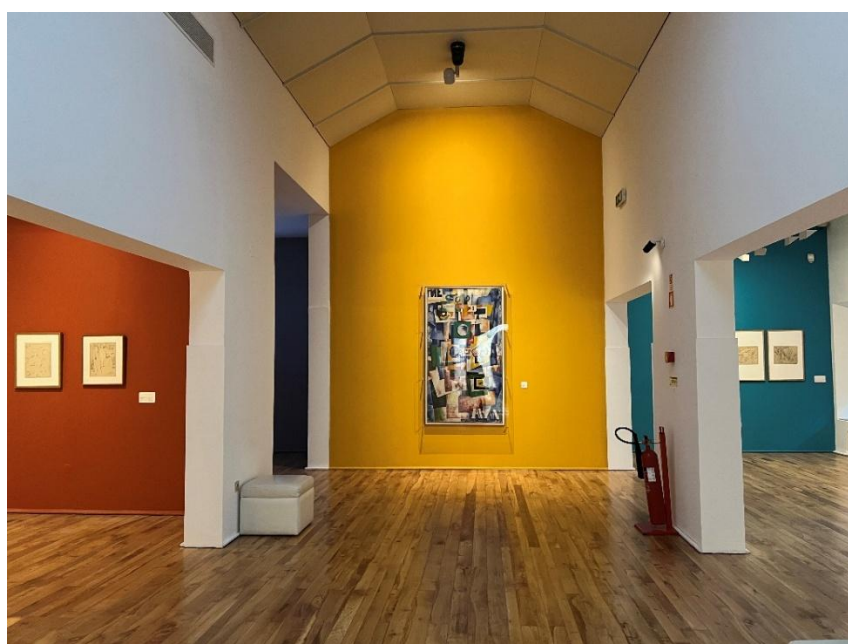


Figura 128: Exposição de longa duração *Transfigurações do Modernismo*. © Martins, 05/02/2026.

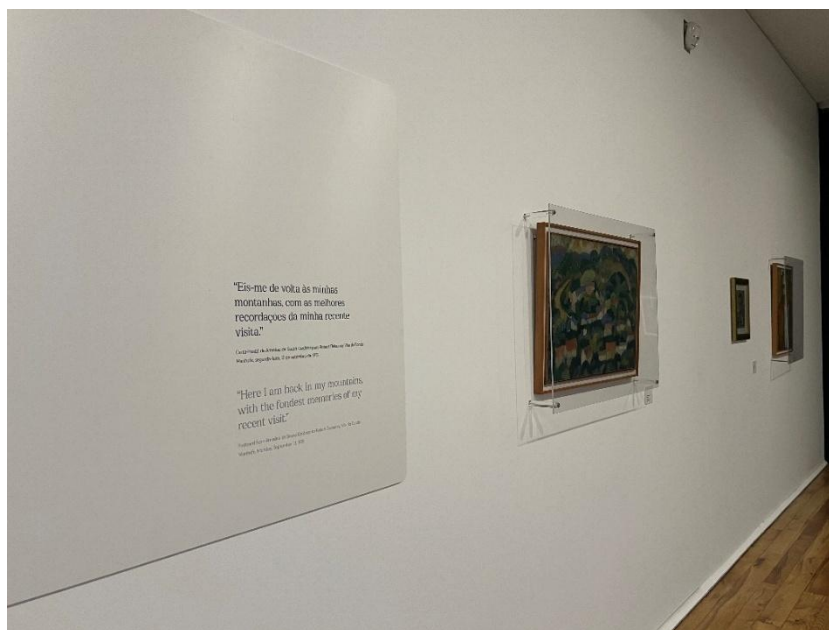


Figura 129: Exposição de longa duração *Transfigurações do Modernismo*. © Martins, 05/02/2026.

Em termos globais, o conjunto destas atividades proporcionou uma compreensão abrangente do funcionamento institucional do Museu de Arte Moderna Amadeo de Souza-Cardoso, evidenciando a articulação constante entre práticas curatoriais, técnicas, documentais e de conservação. O estágio constituiu, assim, um espaço privilegiado de contacto direto com a realidade profissional, contribuindo para a consolidação de competências técnicas e para uma compreensão aprofundada das dinâmicas associadas à gestão, preservação, investigação e comunicação do património artístico em contexto institucional.

Do ponto de vista formativo, esta experiência revelou-se particularmente relevante para o desenvolvimento de uma capacidade de análise crítica aplicada aos contextos museológicos contemporâneos, permitindo igualmente consolidar uma compreensão integrada das múltiplas dimensões que estruturam o trabalho em Museus e instituições culturais.