



As experiências educativas do Museu Nacional de Arte Antiga em Portugal: “Todo o museu é uma escola; nenhuma escola pode passar sem o museu” (1924-1964)

(“Every museum is a school; without museums, there can be no school”: The educational experiences of the National Museum of Ancient Art in Portugal (1924-1964))

António HENRIQUES

Unidade de Investigação e Desenvolvimento em Educação e Formação (UIDEF)

Instituto de Educação

Universidade de Lisboa (IE-ULisboa)

RESUMO: O Museu Nacional de Arte Antiga, a referência museológica para as elites portuguesas durante largas décadas e o herdeiro-depositário dos tesouros nacionais herdados dos conventos das ordens religiosas extintas em 1834, imaginou-se um centro de estudos de arte a partir da década de 20 do século passado, em harmonia com a propagação da ação educativa realizada pelo seu diretor (ocupou o cargo durante 24 anos, entre 1938 e 1962).

Desse centro sobressaiu o Serviço de Extensão Escolar/Serviço Infantil, que viria a difundir-se como exemplo a outros museus, criado e impulsionado pelas personalidades notáveis dos seus orientadores principais, João Couto e Madalena Cabral. A cronologia adotada compreende os primeiros 40 anos de funcionamento, desde a criação (1924) até à cessação da colaboração de João Couto com o Museu (1964), que compreendem os seus períodos de formação, expansão e consolidação.

PALAVRAS-CHAVE: Museu Nacional de Arte Antiga; serviço de extensão escolar; educação artística; João Couto; Madalena Cabral

ABSTRACT: The National Museum of Ancient Art is one of the most important museums in Portugal and the repository of a trove of religious art and ornaments acquired following the dissolution of the monasteries in Portugal in 1834. This article examines the institution's promotion as a centre of art studies from the 1920s onwards by the art historian and future director of the museum, João Couto. Couto was appointed director in 1938 and served for 24 years. Among other educational initiatives, he and the artist Madalena Cabral created the so-called Children's Centre, which influenced the emergence of similar educational extension services at other museums in Portugal. The analysis examines the creation, expansion and consolidation of the Children's Centre, from the beginning of Couto's collaboration in 1924 to the end of his association with the museum in 1964.

KEYWORDS: National Museum of Ancient Art; educational extension service; art education; João Couto; Madalena Cabral.

Princípios de um centro educativo museológico

João Couto (1892-1968), professor, pedagogo, historiador, crítico de arte e conferencista, criou um serviço de extensão escolar quando chegou ao Museu Nacional de Arte Antiga como conservador-

aprendiz (1924). “Sempre me preocupei com a atividade instrutiva e educativa do Museu”.¹ Conhecedor das experiências educativas de instituições museológicas noutras paragens (National Gallery, Louvre, Prado) e admirador do Serviço Educativo do Museu Metropolitano de Nova Iorque, acompanhava turmas de alunos do Liceu Central de Pedro Nunes, em Lisboa, onde era professor, para mostrar as obras de arte do Museu.

Com o acordo do diretor que o antecedeu, José de Figueiredo (1871-1937), enviava às escolas superiores, secundárias, técnicas e primárias circulares no início de cada ano letivo, propondo atividades de vária ordem: visitas de alunos acompanhadas por conservadores do Museu; visitas de professores ao Museu para se tornarem guias dos alunos; empréstimos de materiais audiovisuais (à época, diapositivos) para serem usados nas escolas; palestras do pessoal técnico do Museu que se deslocava às escolas para preparar visitas. A flexibilidade destas atividades investiu o Museu de valores fundamentais para materializar à superfície o desejo de desenvolver a cultura artística e chamar os povos ao respeito pelas velharias da nação, enquanto subterraneamente desempenhava o papel herdado das instituições museais anteriores, como depósito de objetos contra a pilhagem dos homens e a degradação pelo tempo, e como sedimento da pulsão para colecionar.

Ao acumular novos trabalhos quando passou a conservador efetivo (1932), e como sentisse no Museu um enfraquecimento nessa celebração das artes para a juventude escolar, pensou em criar um centro educativo que fosse um departamento de estudo e de disseminação das obras de arte. Não atribuindo aos estudantes e a outros interessados o estatuto de apenas-visitantes, e ambicionando tornar o Museu um “instrumento intensivo de cultura”,² pôde prosseguir o objetivo quando, já diretor, reviu o caderno de encargos de José de Figueiredo para as obras no edifício. Para que o departamento de estudo tivesse o seu espaço, fez encurtar a área dedicada às exposições permanentes e instalou serviços administrativos e técnicos, uma sala de conferências, uma sala de aulas e salas de exposições temporárias.

A ordem dos espaços e a exibição das peças foram desde o início fortemente condicionadas por se ter adaptado um palácio de finais do século XVII para o Museu. Nas salas pouco espaçosas, não parecia haver uma especial preocupação expositiva, nem uma ponderada divisão entre artefactos, nem considerações sobre como os objetos podiam ser vistos. As paredes estavam preenchidas com pinturas, o mobiliário (cadeiras, mesas) fazia fila, “as peças autênticas misturavam-se com as reproduções” e a organização dos objetos não cumpria “qualquer plano expositivo ou didático”.³

¹ João Couto, “Justificação do Arranjo de um Museu”. *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, vol. 2, nº 1 (1950): 15.

² Couto, “Justificação do Arranjo de um Museu”: 16.

³ Couto, “Justificação do Arranjo de um Museu”: 6.

É verdade que a mistura de “obras grandes com as pequenas” e da arrumação em que “umas e outras subiam pelas paredes até às travessas de fixação”⁴ já não supunha que os objetos se acumulassem em função de uma coleta individual e de uma musealização privada. Reclamavam, é disso que João Couto dava nota, coleções públicas abertas à população, objetos artísticos investidos do poder do Estado, ascensão de atividades com conhecimentos específicos (curadores, conservadores), espacialização hierárquica e funcional dos objetos renomeados em inventários, divisões e classificações, e especialização das pessoas – os visitantes chamados ao auge da visibilidade e os curadores e conservadores, convocados à aptidão da invisibilidade e ao “trabalho difícil, lento e extenuante que se passa no remanso dos gabinetes e ao qual o público é inteiramente alheio”.⁵

João Couto visitou várias vezes o Museu no início do século XX, quando era estudante na sua cidade natal de Coimbra. Lembrava-se de ver no piso nobre “as salas de exposição das artes decorativas, onde se amontoavam as louças, os tapetes e as tapeçarias, a torêutica,⁶ as peças de ourivesaria, os tecidos e os móveis e tantas outras espécies secundárias, hoje relegadas para as arrecadações”⁷ e as pinturas expostas “em desnorteante promiscuidade”.⁸ Embora o Museu tenha sido decisivamente transformado e planeada a sua ampliação no tempo do anterior diretor José de Figueiredo, coube a João Couto um encargo fundamental com as questões da didática da exposição, da valorização de coleções, do estabelecimento de uma biblioteca especializada e de um arquivo de imagens, do convite a especialistas para conferências, da edição de um boletim de arquivo para as notícias da vida do Museu ou do desenvolvimento de serviços como a extensão escolar, inicialmente dedicada às crianças do ensino pré-primário e primário.

Um maravilhamento próximo das “enormes faculdades aquisitivas” das crianças

As visitas das crianças no Museu foram um assunto de particular afeição e admiração para João Couto. As descrições da “grande curiosidade que tudo nelas despertava”,⁹ quando se tentava interessá-las pelas obras de arte expostas, e os “seus incipientes e espontâneos interesses estéticos”¹⁰

⁴ Couto, “Justificação do Arranjo de um Museu”: 7.

⁵ Couto, “Justificação do Arranjo de um Museu”: 2.

⁶ Cinzelamento ou gravação de metal, madeira ou marfim.

⁷ Couto, “Justificação do Arranjo de um Museu”: 7.

⁸ Couto, “Justificação do Arranjo de um Museu”: 7.

⁹ João Couto, “O Museu Nacional de Arte Antiga, seu Alargamento e Ação Cultural”, *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, vol. 3, n.º 2 (1956): 63-64.

¹⁰ Couto, “O Museu Nacional de Arte Antiga...”: 64.

endereçam-nos para a sedução, “espanto ingénuo” e “revelação maravilhosa”¹¹ do incessante movimento de renovação que as mais antigas formas de arte pré-histórica conhecidas fizeram ressoar nos nossos contemporâneos.

Apesar de “ininteligíveis”, as pinturas pré-históricas do complexo de cavernas de Lascaux, no sudoeste de França, “transmitem-nos uma forte e íntima emoção”.¹² O escritor Georges Bataille, que se dedicou a um projeto inacabado de escrita sobre os grandes momentos universais da pintura, afirmou que “elas têm a frescura da mocidade”¹³ pelo imprevisível sentimento que causam. “Muitas vezes achamos infantil esta necessidade de ficarmos maravilhados, mas voltamos sempre a ela”.¹⁴ Essas pinturas e gravuras dos antepassados nas pedras de um mundo com o qual não temos familiaridade ou intimidade, e que por intermédio da estranheza da sua revelação nos convidam à surpresa infinita, põem-nos no lugar das experiências infantis em face das obras de arte.

As crianças no Museu de Arte Antiga “divagavam pelas salas, ao sabor da sua curiosidade, momentaneamente despertada por este ou por aquele quadro, escultura ou obra de arte decorativa”.¹⁵ Essa espontaneidade não radicava apenas nas “enormes faculdades aquisitivas”¹⁶ que João Couto observava na população infantil. A sua intromissão interrogativa também existia na “arte despreocupada, sem segundas intenções, quase sem pretexto e alegremente aberta a si mesma”,¹⁷ com a qual seria possível criar uma relação misteriosa e obscura sem outra familiaridade ou proximidade, antes que os especialistas comessem a identificar, controlar e hierarquizar os objetos e a construir e ordenar o conhecimento. Como dizia João Couto, “não se tratava, evidentemente, de ensinar o Museu aos pequeninos”.¹⁸

Como conservador, e antes de subir à direção, uma das suas principais ocupações era acompanhar os alunos das escolas que visitavam o Museu, num ritmo que descreveu como “apreciável”,¹⁹ empenhado em compreender as interrogações e observações dos seus interlocutores, com os quais havia sempre um assunto a aprender. Esta “prometedora experiência”²⁰ tinha constrangimentos: era

¹¹ Maurice Blanchot, *L' Amitié* (Paris: Gallimard, 1971): 9.

¹² Georges Bataille, *O Nascimento da Arte* (Lisboa: Sistema Solar, 2015): 19.

¹³ Bataille, *O Nascimento da Arte*: 19.

¹⁴ Bataille, *O Nascimento da Arte*: 21.

¹⁵ Couto, “O Museu Nacional de Arte Antiga...”: 64.

¹⁶ Couto, “O Museu Nacional de Arte Antiga...”: 64.

¹⁷ Blanchot, *L' Amitié*: 11.

¹⁸ Couto, “O Museu Nacional de Arte Antiga...”: 64.

¹⁹ Couto, “O Museu Nacional de Arte Antiga...”: 62.

²⁰ Couto, “O Museu Nacional de Arte Antiga...”: 64.

muito difícil manter a regularidade e continuidade das visitas explicadas com muito pouco pessoal disponível, e impossível acompanhar os cursos dos liceus, das escolas técnicas e das escolas superiores; também do lado desses estudantes mais velhos João Couto verificava uma falta de interesse, fosse “por ignorância, acanhamento ou prosápia, falta de curiosidade e até aborrecimento”;²¹ os horários de funcionamento do Museu pareciam-lhe extemporâneos ao coincidirem com os horários de trabalho de visitantes e alegrava-o pensar como eles se aventurariam passar “momentos agradáveis e instrutivos nas galerias”,²² especialmente no período de verão quando a duração do sol permitia condições de luz e visibilidade persistentes; num balanço de quase vinte anos como diretor, afligia-o em 1956 a relativa falta de espaço para apresentação das obras de arte e mesmo a ocultação forçada de algum património, a estreiteza das oficinas de restauro e das áreas de investigação, e reivindicava a construção de dois museus (de pintura e de escultura), de modo a libertar o Museu de Arte Antiga exclusivamente para as artes decorativas.²³

A procura de soluções para o crescimento e transformação do Museu foi sempre orientada pela ideia de que “um museu é [uma] escola em plena atividade, onde, além da preparação dos que nele trabalham, se deve educar o público num ensinamento permanente que abrange todas as ideias e graus de aprendizagem”.²⁴ Queria dizer que os objetos de arte se inclinavam para uma teoria tornada indispensável, que devia ser apresentada e justificada ao público, e que a arte assim considerada quebrava a tradição da sua própria prática – fazer.

Mesmo no meio caótico em que João Couto encontrou inicialmente as pinturas “sem obediência a um plano determinado”,²⁵ a presença de originais e de reproduções lado a lado, como no caso das esculturas portuguesa e estrangeira, as moldagens de conjuntos escultóricos ou as reproduções de peças que depois baixaram às catacumbas, tinha um objetivo pedagógico bem definido, que o próprio João Couto registou: o de permitir aos artistas relacionar-se com obras de arte essenciais para a sua formação, quer dizer, fundamentais para a sua prática, para *fazer*.

O Museu exibia, em primeiro lugar, as obras de arte e as suas reproduções em função da criação artística e do desenvolvimento da disposição para a arte “pela imitação, pela cópia, até ao momento em que, por meio dessa imitação apaixonada de formas magistrais, o artista nascente domina o

²¹ Couto, “O Museu Nacional de Arte Antiga...”: 63.

²² Couto, “O Museu Nacional de Arte Antiga...”: 63.

²³ Cf. Couto, “O Museu Nacional de Arte Antiga...”: 57-59, 62-63.

²⁴ Couto, “O Museu Nacional de Arte Antiga...”: 59.

²⁵ Couto, “Justificação do Arranjo de um Museu”: 7.

segredo plástico das obras”.²⁶ A forte e apaixonada emoção que Bataille afirmou ser comunicada pela arte parietal pré-histórica relacionou-se durante milénios, com “o domínio do irracional, do emocional, do teoricamente imprevisível e do inexplicável”²⁷ que se justapunha à realização da arte, ao ofício dos artistas e às suas produções, não supondo uma explicação prévia ao contacto com elas.

Sem saber quantas crianças podiam no futuro ser tocadas pelos objetos do Museu, João Couto e a pintora Madalena Cabral (1922-2015), que lhe sucedeu na coordenação do serviço de educação do Museu em 1951, facultavam aos mais pequenos visitantes visitas explicadas, palestras, idas às escolas preparatórias das visitas ao Museu e, mais tarde, um conjunto complexo de atividades que envolviam pais e professores, como oficinas infantis, exibição de filmes recreativos ou didáticos sobre a feitura dos objetos de arte e cursos para guias e monitores. Todas estas atividades circum-escolares obedeciam i) à representação do Museu enquanto mensageiro da transmutação das formas de arte; ii) às injunções das diretivas pedagógicas do Estado.

Metamorfoses do museu: estetização da arte e instrumentação pedagógica

O serviço que os museus de arte deviam prestar na formação do gosto dos jovens alunos tornava evidente os seus objetivos e a necessidade da sua frequência. “Como se pode ensinar o desenho, a história geral e em especial a história da arte, mesmo as ciências naturais, sem correr as galerias dos museus?”.²⁸ Se o fim do Museu Nacional de Arte Antiga era o conhecimento e o levantamento da arte nacional, como escreveu João Couto num texto para a revista *Educação Social* em 1925, impunha-se que lhes associasse “a vinda às suas salas da população escolar”²⁹ e as palestras e conferências diante das obras expostas.

Sobretudo para o estudo da história portuguesa, acerca da qual há no Museu de Arte Antiga uma tão rica e flagrante série de ensinamentos e sugestões, digam-me como pode ser o seu ensino ministrado sem o auxílio dos retratos, da indumentária, do arranjo de habitação, dos tipos, das cenas da vida social, que se desenrolam límpidas diante dos olhos dos estudantes curiosos?³⁰

Reivindicar a autoridade do Museu sobre as obras dos artistas e “procurar colaboradores e sucessores” do futuro por meio da instrução pública “no respeito e no conhecimento da obra de arte”³¹ parecia estar a meio caminho entre a comunicação e a conversão, já que João Couto e Madalena

²⁶ Blanchot, *L' Amitié*: 30.

²⁷ Boris Groys, *Na Mira da Teoria e Outros Ensaio* (Copenhaga/Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2021): 106

²⁸ João Couto, “Os Museus de Arte e o Ensino”, *Educação Social* n.º 8 (1925): 237.

²⁹ Couto, “Os Museus de Arte e o Ensino”: 238.

³⁰ Couto, “Os Museus de Arte e o Ensino”: 237.

³¹ Couto, “Os Museus de Arte e o Ensino”: 238.

Cabral esperavam as perguntas, anotavam as respostas das crianças e contavam, sem dúvida, que um novo fragmento de conhecimento as influenciasse a olhar para “onde se cria a beleza e onde se mostram as produções dos artistas”.³² Essa beleza poderia inicialmente tolerar as relações infinitas que as crianças operam com as coisas materiais, as correspondências extravagantes do mundo infantil e até os segredos da magia imaginativa. A transmutação das formas de arte no Museu é que não permitia, bem-entendido, que as relações misteriosas e obscuras com os objetos se eternizassem e não se adequassem a um programa que os espaços museológicos já cumpriam desde a criação do Museu do Louvre (1793), exemplo pioneiro para os museus europeus dos inícios do século XIX. As artes nos museus viram substituídas essas relações entre objetos, de que os adultos se esquecem ao crescer, por outras igualmente frágeis e aleatórias, que tinham a sua origem numa história.

A primeira e radical metamorfose dessa arqueologia do museu foi a seriação, ordenação, catalogação, classificação, descrição, montagem, relacionamento e exibição dos bens violentamente conquistados aos antigos proprietários, como aconteceu em Portugal com o esbulho dos bens dos extintos conventos. “O museu institucionaliza a violência verdadeiramente radical, ateísta e revolucionária, que exhibe o passado como incuravelmente morto”.³³ Para que os alunos das escolas e os visitantes em geral pudessem ver o belo nos objetos roubados e às vezes semidestruídos e incompletos, foi necessário estetizar esses objetos. “A Revolução Francesa transformou o design do Antigo Regime naquilo que chamamos arte, isto é, em algo não para uso, mas para pura contemplação. Esse ato revolucionário, violento, de estetização do Antigo Regime criou a arte como a conhecemos hoje”.³⁴

A norma contemplativa dos objetos nos museus atropelou uma sua anterior vocação, a de espaços destinados à instrução dos artistas, abrindo os museus a uma revalorização do seu papel instrutivo, com a aspiração de se endereçar aos cidadãos em geral e aos alunos das escolas de ensino não necessariamente artístico, como se deambulassem do “templo das artes para as elites” para um “instrumento utilitário para a educação democrática”.³⁵ Desde a sua fundação em 1870 que a instrução popular guiava as preocupações do Museu Metropolitano de Arte de Nova Iorque, uma das instituições internacionais que serviram de exemplo a João Couto, que trocou correspondência assídua com o respetivo diretor do Serviço Educativo.

³² Couto, “Os Museus de Arte e o Ensino”: 239.

³³ Groys, *Na Mira da Teoria e Outros Ensaio*: 58.

³⁴ Groys, *Na Mira da Teoria e Outros Ensaio*: 56.

³⁵ Eileen Hooper-Greenhill, *Museums and the Shaping of Knowledge* (Londres/Nova Iorque: Routledge: 1992): 171.

O Louvre, outra inspiração para o diretor do Museu de Arte Antiga, legitimou a posse dos tesouros da arte enfatizando os propósitos educativos. Dando preferência à pintura, mais leve, fácil de transportar e menos sujeita a danos do que a escultura, decidiu dividir as coleções em quatro escolas de pintura (italiana, flamenga, holandesa e francesa) e adotou duas inovações: acompanhar cada peça por um texto explicativo e editar um pequeno catálogo-guia de orientação sobre o Museu e algumas das peças mais relevantes. “Foi feito todo o possível para tornar claro que o novo Museu era uma instituição pública e não uma coleção privada. Administrativa e legalmente fazia parte do sistema educativo do Estado”.³⁶ Quando foi inaugurada (1824), a National Gallery tinha como uma das finalidades levar as massas populares a alcançar o gosto pela arte.³⁷

A segunda metamorfose que quero assinalar tem, pois, a ver com as coisas materiais nos museus, retiradas do mundo de onde tinham vindo para serem resinificadas como instrumentos pedagógicos ao serviço do Estado. Nas salas de exposição permanente do Museu de Arte Antiga, segundo João Couto, guardavam-se “espécies da maior importância, pois são os únicos exemplares com os quais podemos ilustrar os acontecimentos da história pátria”.³⁸ A estetização dos bens confiscados e a sua instrumentação com princípios educativos realizou o propósito de fazer herdeiros das obras de arte cidadãos que nada tinham a ver com elas, nem por sangue nem por conveniência, indistintamente da sua origem, classe social, instrução, cultura ou riqueza. O acolhimento das crianças no Museu seria a continuação do desejo de exercitar uma partilha artística, por meio do contato com obras que tinham pertencido às elites antigas, e que pareciam agora ter significado e importância universais.

Mandamentos: mundo intuitivo e ofensiva sobre o ensino “livresco”

O exercício dessa partilha só se propagou porque as diretivas pedagógicas do Estado atribuíram às atividades circum-escolares um papel formador complementar. A importante reforma educativa portuguesa de 1894-95, conhecida por “reforma de Jaime Moniz”, nome do pedagogo, político e seu principal inspirador, instaurou uma nova organização do tempo escolar em que os períodos de aprendizagem eram concebidos por forma a que a distribuição dos saberes se adaptasse à máxima tolerância fisiológica e psicológica dos alunos. Libertavam-se, sempre que possível, as tardes para as atividades circum-escolares, fixando-se horários rígidos que tinham em mente distribuir o mais harmoniosamente possível a fadiga intelectual dos alunos. Visitas de estudo e excursões gozavam da prerrogativa de se organizarem com tempo e autonomia em relação ao ensino diário.

³⁶ Kenneth Hudson, *Museums of Influence* (Cambridge: Cambridge University Press: 1987): 42

³⁷ Cf. Hooper-Greenhill, *Museums and the Shaping of Knowledge*: 189.

³⁸ João Couto, “O Ensino e a Arte”, *Palestra. Revista de Pedagogia e Cultura*, n.º 12 (1961): 11.

Esta reforma instituiu um novo currículo com implicações decisivas na história do ensino médio português, declarando guerra ao chamado ensino livresco, privilegiando a observação do mundo real, a intuição dos jovens, os meios auxiliares de ensino como os objetos e as representações gráficas, e a ginástica oratória dos professores, que deviam falar aos alunos com “clareza, correção e pureza”.³⁹ Era nesse “mundo real” que João Couto, por meio das suas inúmeras conferências, pelas visitas escolares, quando se referia a alunos liceais, imaginava poder despertar “sentimentos de beleza, de admiração e bondade (...) diante do monumento – não do quadro preto; no museu – não na sala nua da aula; nos lugares que assistiram aos acontecimentos – não no meio das pavorosas arquiteturas dos nossos edifícios escolares”.⁴⁰ Muitos anos mais tarde, no início da década de 60 do século XX, voltava ao assunto que nunca o deixou de preocupar. “O ensino em Portugal é livresco, tagarela e está comprimido entre as quatro paredes de uma sala de aula. Não vê, não sente, não é sacudido por lufadas de ar fresco e saudável. Não é realista”.⁴¹

A reforma de Jaime Moniz, cujos princípios normativos mantiveram inalterada a instituição escolar no século XX, estabelecia que a aquisição de conhecimentos devia fazer-se não só através da observação e da experiência diretas, mas ligando os conhecimentos obtidos à edificação de uma moral positiva. Não é um acaso que João Couto tenha sido professor no Liceu Central de Lisboa entre 1924 e 1928, renomeado Liceu Central de Pedro Nunes a partir de 1911, o estabelecimento de ensino em que “a transposição dos pressupostos do ensino moderno viria a ser feita com maior rapidez”⁴² e tenha privado de perto com o seu carismático reitor, António Sá Oliveira (1872-1954).

No livro *La Educación en Portugal*, a pedagoga da Institución Libre de Enseñanza, Alice Pestana (1860-1929), fala do impacto do professor. “Discutir questões pedagógicas com o senhor Sá Oliveira é um prazer refinado. Toda a sua pedagogia é inspirada pela sua fé na autonomia humana, pelo seu primoroso respeito pela personalidade da criança e do adolescente”.⁴³ Assistindo a uma aula de

³⁹ Decreto de 14 de agosto aprovando o Regulamento Geral do Ensino Secundário (Coleção Oficial de Legislação Portuguesa, Ano de 1895) (1896): 663.

⁴⁰ João Couto, “A História da Arte nos Liceus”, *Educação Social. Revista de Pedagogia e Sociologia*, n.º 21-22 (1924): 375-376.

⁴¹ Couto, “O Ensino e a Arte”: 15.

⁴² Jorge Ramos do Ó, *O Governo de Si Mesmo. Modernidade Pedagógica e Encenações Disciplinares do Aluno Liceal (Último Quartel do Século XIX – Meados do Século XX)* (Lisboa: Educa/Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação: 2003): 524.

⁴³ Alice Pestana, *La Educación en Portugal* (Madrid: Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas 1915): 77. O Ministério da Instrução Pública e Belas-Artes de Espanha tinha enviado Alice Pestana a Lisboa para se informar da

português, Alice Pestana salientou a íntima relação intelectual que se estabelecia entre Sá Oliveira e alunos, com destaque para a análise de uma leitura com interpretação em que “cada palavra interpretada tem um fio condutor que leva à disciplina do pensamento ou à edificação moral”.⁴⁴

Amor aos monumentos por genuína contemplação

O Liceu de Pedro Nunes cresceu em fama na primeira metade do século XX pelo sucesso na aplicação das metodologias de ensino ativo, nas quais o protagonismo era atribuído à participação atuante e comprometida dos alunos, e pela expansão das ideias da Educação Nova, relacionadas com o autogoverno e autorresponsabilização dos educandos na construção de um ensino feito à medida dos alunos. Enfim, pela aplicação do modelo de educação integral, na qual as faculdades intelectuais se trabalhavam com a mesma mestria das capacidades morais e do corpo para atingir a perfeição no indivíduo. “Na formação do indivíduo – este é o seu credo [de Sá Oliveira] – o professor não deve ter a inquietante preocupação de intervir constantemente, mas apenas a de proteger, remover obstáculos e agir, quando for o caso, no caminho para ideais cada vez mais elevados”.⁴⁵ A pedagoga destacava que os livros eram pouco usados no Pedro Nunes, uma vez que os métodos diretos e ativos de trabalho individual marcavam a tendência do ensino.⁴⁶

Quando mantinha uma relação epistolar com os serviços do Museu Metropolitano de Nova Iorque e se inteirou de como a instituição seduzia os mais pequenos para as obras de arte, João Couto replicou o modelo, no tempo em que era professor de história no Pedro Nunes e conservador-aprendiz do Museu de Arte Antiga, através de sucessivas visitas com os alunos. “Um reitor muito compreensivo, o saudoso Dr. Sá Oliveira, facilitou a realização do meu desejo. Podia ir, sempre que quisesse e nas horas das aulas, mostrar às crianças o Museu onde era conservador”.⁴⁷

A moral viva, que implicava a participação estudantil na sala de aula, lugar de estudo e trabalho comuns, essa atividade permanente das metodologias ativas assentes numa disciplina férrea benignamente transmitida, também estava presente nos esforços educativos do Museu de Arte Antiga, pelo amor às obras de arte e aos monumentos. “Lembro-me dos monumentos, dos nossos belos monumentos, que da Sé Velha [de Coimbra], a Alcobaça, desta à Batalha, da Batalha aos Jerónimos,

situação educativa de Portugal, mas o relatório que saiu da viagem de um mês apenas se refere ao ensino na capital, Lisboa.

⁴⁴ Pestana, *La Educación en Portugal*: 83-84.

⁴⁵ Pestana, *La Educación en Portugal*: 77.

⁴⁶ Cf. Pestana, *La Educación en Portugal*: 82.

⁴⁷ João Couto, “Extensão escolar dos museus”. *Separata da Revista Museu*, II Série (2), Porto: Oficinas da Empresa Industrial Gráfica do Porto (1961): 6.

dos Jerónimos a Mafra, nos gritam os feitos grandes que um dia nos ilustraram”.⁴⁸ Útil e prático seria um entendimento coletivo da relevância das obras de arte ainda mais do que um saber-fazer sobre elas, como se o despojamento da vida anterior dos tesouros obrigasse a reconduzi-los a uma essencialidade pós-morte através da pura contemplação.

Ensinar aos alunos “não o traçado das molduras, modelos de colunas ou outras especialidades arquitetónicas, ou na pintura a preparação dos fundos e a composição das tintas, ou na escultura as formas de modelar ou de cortar, mas sim o poder emotivo da obra de arte, a sua significação, o seu valor, a lição moral que do seu entendimento e da compreensão da necessidade da sua conservação, para gáudio dos vindouros, pode resultar”.⁴⁹

Para os alunos do ensino médio, os museus reservavam essa extensão pedagógica que a própria escola tinha determinado. Se os esforços pedagógicos de João Couto e Madalena Cabral tiveram o temperamento entusiasta das suas orientações e configuraram no panorama português um ambicioso programa pioneiro, o trabalho com as crianças mais novas lançou-lhes as questões perenes da formação: como se organiza, pelo encontro e pela dúvida, uma força integradora que dê sentido ao mundo e respeite a individualidade e a liberdade infantis.

Um trabalho ortodoxo com liberdade

Sem se escusar da necessidade de “familiarizar a criança com tudo quanto é belo”, Madalena Cabral testemunhou como pretendia ajudar a “desenvolver o seu sentido de admiração”, a “descobrir a verdadeira harmonia” e “o que nunca viram”, “a investigar da técnica de cada trabalho, tornando-a sua” e conceder “os meios de exprimir livremente através da linguagem plástica o seu poder de criação, imaginação, sensibilidade”. Lembrava como era “maravilhoso assistir ao seu encantamento, à sua alegria, às suas sensacionais descobertas”, para tal não ensinando, mas sugerindo.⁵⁰

Madalena Cabral iniciou o trajeto no Museu em 1951 como bolseira de arte e museologia de um instituto público para a pesquisa científica e relações culturais, sob alçada do Ministério da Educação.⁵¹ Foi chamada a colaborar no Serviço para as crianças em 1953, e desenvolveu-o durante três décadas com a sua exaltação, afeição pelos mais novos e procura de saber junto de pedagogos, museólogos,

⁴⁸ Couto, “A História da Arte nos Liceus”: 375.

⁴⁹ Couto, “A História da Arte nos Liceus”: 375.

⁵⁰ Madalena Cabral, “O Serviço Infantil do Museu Nacional de Arte Antiga”, *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, vol. 4, n.º 3 (1962): 47-48.

⁵¹ Instituto para a Alta Cultura, criado em 1936, com a competência de “promover o aumento do património espiritual da nação e a expansão da cultura portuguesa como mais elevada expressão da finalidade educativa do Estado”. (Decreto 26.611, *Diário da República* n.º 116, I Série, 19 de maio de 1936: 543).

curadores e artistas. Atenta às correntes psicopedagógicas que evidenciavam a autenticidade, a espontaneidade, a relação próxima e afetiva dos educadores, e aos fundamentos estéticos e éticos que falavam da necessidade de fazer descobrir o património humano através da criatividade, da fantasia e do jogo, era da opinião de que o Museu podia cumprir um papel ao lado do ensino, para se entrever mais livre do que aquele. A iniciação infantil devia preservar a curiosidade e a imaginação das crianças por meio da diversão.

É a idade privilegiada que virá a dar o melhor, se lhe dedicarmos toda a atenção e cuidado com programas e iniciativas que as liguem por amizade ao museu. Visitas especiais, sessões livres de oficina, aproveitamento de jardins do museu para audições, mímica, jogos de expressão livre, convívio, etc. Para o público juvenil podia preparar-se a entrega de responsabilidades e o pedido de pequenos serviços “dada a variedade dos seus interesses e a ânsia de realizar uma obra pessoal.”⁵²

A figura do monitor era decisiva. É a “personagem que tanto poderá ser guia ou orientador de visitas, como encarregado de acolhimento de grupos, orientador de oficinas e, de forma geral, encarregado de contactar com o público”. Aos conservadores era pedido ligar “o ‘espírito’ do museu” às “aspirações do público” e promover assim a formação técnica e científica dos monitores, de tal modo que garantissem “um trabalho ortodoxo dentro de toda a liberdade, imaginação e improvisação que o monitor lhe saiba dar”.⁵³

Até chegar a um certo refinamento na relação com as crianças, os mentores do Serviço acumularam uma experimentação educativa incomum para quem trabalhava em museus em Portugal. As visitas de escolas e associações ou as palestras do diretor do Museu eram atividades comuns, e os aspetos social e educativo nunca desapareceram de cena, pensando num “público estudioso”.⁵⁴ Desde meados dos anos 30 que João Couto organizava sessões de estudo para os futuros conservadores de museus – os chamados conservadores-tirocinantes –, sessões que passou a orientar a partir de 1938, quando subiu à direção. Professor-formador desses pretendentes ao serviço museológico, tinha com eles reuniões regulares para aferir da sua evolução e para dissertar sobre os mais variados temas artísticos. Na primeira das reuniões sob a sua direção (março de 1938), João Couto lembrou aos estagiários que o Museu devia poder corresponder a um alto papel educativo junto do público.⁵⁵ Sediou no Museu de Arte Antiga uma escola de museólogos e de conservadores e deu início à

⁵² Madalena Cabral, “Serviço Educativo dos Museus” In: *Museus e Educação. Seminário Organizado pela Associação Portuguesa de Museologia* 29-30 maio 1967 (Lisboa: APOM, 1971): 48.

⁵³ Cabral, “Serviço Educativo dos Museus”: 45.

⁵⁴ João Couto, “Razão Prévia”, *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, vol. 1, n.º 1-2 (1946): 1.

⁵⁵ Na dissertação de mestrado *O estágio. Curso de Conservadores de Museu no Museu Nacional de Arte Antiga* (2013), Ema Ramalheira Rocha transcreve um conjunto de atas das reuniões de João Couto com os estagiários.

profissionalização dos monitores do Museu. No final dos anos 30 João Couto organizou a “Hora da Arte” com explicação das obras de arte expostas tentando contribuir para a “formação cultural do operariado”.⁵⁶

A figura heteróclita de João Couto...

Após a morte do anterior diretor, trabalhou para alterar as obras de ampliação do Museu já planeadas, com o fim principal de ocupar o piso inferior com os serviços de um “instituto de investigação artística”⁵⁷ (biblioteca, sala de conferências, salas de exposições temporárias, gabinetes de estudo) que encarava como pertencente ao Museu, mas com autonomia. Nesse plano pensou-se no público e “nos estudantes das escolas de todos os ramos do saber e em especial o das belas-artes, que destes estabelecimentos mal conhecem a existência, e ainda nos praticantes de todas as artes – arquitetos, escultores, pintores e seus parceiros das inúmeras artes ornamentais”.⁵⁸

Em 1944, a direção do Museu incumbiu o historiador Adriano de Gusmão (1908-1993) de fazer um inquérito aos métodos de ação educativa dos museus de Espanha, aproveitando uma viagem de estudo. Em junho e julho desse ano, Gusmão proferiu duas conferências no Museu sobre os resultados da viagem refletindo os resultados do trabalho Inquérito Museológico em Espanha e a consulta de bibliografia sobre museus internacionais. Não acrescentava novidades ao serviço do Museu de Arte Antiga, pondo a tónica na necessidade de divulgação das atividades na imprensa escrita e na rádio. Mesmo as palestras dialogadas na rádio que propunha, já tinham sido realizadas por João Couto sobre assuntos de arte aos microfones da rádio do Estado, a Emissora Nacional. Em 1949, o diretor lecionou um curso com 15 sessões para as professoras do Instituto de Odivelas – uma escola para jovens do sexo feminino – poderem mostrar às alunas o Museu munidas de conhecimentos artísticos.

Em 1956, João Couto mostrava-se incomodado com a distribuição das obras de arte decorativa nas salas do Museu porque entendia que lhes faltava o “critério apertadamente didático”⁵⁹ a que a sua disposição cronológica ou estilística devia obedecer. Nesse ano, o Museu tinha comprado uma máquina de projeção de 16 mm, já que as visitas às exposições temporárias por alunos e outros grupos deviam ser completadas com a informação das sessões de cinema. As sessões cinematográficas para crianças tornaram-se uma outra prática do Serviço Infantil. No início da década de 60, havia lugar no Museu, todas as quartas-feiras, a conversas com estudantes das escolas

⁵⁶ “Notas”, Boletim dos Museus Nacionais de Arte Antiga, vol. 1, n.º 2 (1939): 86.

⁵⁷ Cf. Boletim dos Museus Nacionais de Arte Antiga, vol. 3, n.º 9-10 (1943): 5.

⁵⁸ Couto, “Justificação do Arranjo de um Museu”: 17.

⁵⁹ Couto, “O Museu Nacional de Arte Antiga, seu Alargamento e Ação Cultural”: 57.

secundárias e das escolas técnicas sobre assuntos de arte escolhidos pelos ouvintes e projeção de diapositivos e filmes.

Na segunda conferência dos conservadores dos museus, palácios e monumentos nacionais, que o Museu de Arte Antiga recebeu em 1961 por proposta de João Couto, o serviço educativo foi um dos quatro assuntos de destaque e o Centro Infantil, com as paredes apinhadas de desenhos, uma das visitas oferecidas aos conferencistas. No último dos três dias da conferência, a 18 de novembro de 1961, João Couto afirmou, solenemente, que “o Museu é sempre uma escola” e para provar que a máxima devia estar no pensamento de todos, mandou afixar na montra o slogan “Todo o Museu é uma escola; nenhuma escola pode passar sem o Museu”.⁶⁰

...e a fisionomia transformadora de Madalena Cabral

Nesta altura, Madalena Cabral dava conta dos progressos materiais, organizacionais e pessoais do serviço para os mais novos, refletindo sete anos da sua experiência: no plano material, orgulhava-se do apetrechamento do ateliê criado para crianças, com meios para o desenho, pintura, modelação, gravura e impressão, a que se juntariam uma oficina de tecelagem com dois teares manuais e três teares de tapeçaria e uma oficina de marcenaria.

Do ponto de vista organizativo, falava da formação de um grupo de pessoas com interesse no desenvolvimento do Serviço, que partilhava já os esforços de orientação de visitas e do trabalho com as crianças no ateliê; no plano pessoal sinalizava a “maior experiência no contacto com as crianças” em função das muitas visitas realizadas e, à cabeça, o incitamento e apoio de João Couto a novas realizações que pudessem alargar as atividades infantis.

Nesta década de 60, o Serviço Infantil, assim rebatizado em 1953, desdobrava-se em cinco núcleos: visitas guiadas, centro infantil, cinema, museu infantil e formação de monitores. As visitas guiadas eram pautadas por “fazer desaparecer o hábito da lição ou visita-conferência (...) ter como palavra de ordem para cada visita a de uma descoberta nova feita por cada uma das crianças” e “iniciar as crianças (...) nos processos de fatura das várias obras de artes (...) em ligação com as coleções examinadas”.

A ligação com o ensino regular era fortalecida porque os temas das visitas eram “cada vez mais frequentemente escolhidos de acordo com os centros de interesse propostos pela escola”. E, provando que há muito tinha sido interiorizada a necessidade de pausar as atividades de acordo com as exigências psicofisiológicas estudadas pelos especialistas, estavam previstos intervalos com passeios

⁶⁰ João Couto, “Segunda Conferência dos Conservadores dos Museus, Palácios e Monumentos Nacionais”, *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, vol. 4, n.º 4 (1962): 18.

no jardim do Museu como forma de conceder “uns minutos de folga necessária depois do tempo calmo e atento gasto nas salas”.⁶¹

O coração do Serviço seria, sem dúvida, o Centro Infantil. Inaugurado em 1960 num anexo do Museu, rapidamente as suas paredes se cobriram com trabalhos de crianças entre os quatro e os 15 anos,⁶² com gravura, tecelagem, pintura ou produções em madeira. “Cremos firmemente que lhes está reservado [às oficinas do Centro Infantil] um papel fundamental no campo educativo – por um apuramento da sensibilidade, do equilíbrio, do sentido de harmonia”. O destino do trabalho não era “fornecer o mundo de artistas, apesar de que muito podem contribuir para que uma ou outra criança, entre cem, ali encontre a sua verdadeira vocação”.⁶³ Era abrir o Museu aos alunos de todos os estabelecimentos escolares num ambiente de “liberdade” com o interesse centrado nas crianças, como entendiam os defensores da Educação Nova e também o Serviço Infantil: “Tudo deve suceder em ordem ao seu aproveitamento, compreensão, estímulo, desenvolvimento das faculdades de admiração e de curiosidade natural [e em] clima familiar e alegre”.⁶⁴

A questão pedagógica do Museu de Arte Antiga tinha uma tensão experimental, como se destinasse a fazer aparecer alguma coisa transformadora (um desejo da arte) e uma finalidade expressa (que esse desejo se identificasse com o que o mundo adulto já tinha ratificado como significativo e revelador). “A infância é algo que nossos saberes, nossas práticas e nossas instituições já capturaram: algo que podemos explicar e nomear, algo sobre o qual podemos intervir, algo que podemos acolher”.⁶⁵

Nem coação nem anarquia

Considerar e acolher as crianças no Museu tinha objetivos claros e uma mensagem evidente para transmitir (sobre a beleza, a verdade, a perfeição),⁶⁶ fortalecida pela aproximação gradual aos imperativos da escola. Não era um caminho sem expectativa, não se destinava a convidar à errância, a quebrar pensamentos ponderados, a transgredir a compreensão de si. Não deixava, contudo, de

⁶¹ Todas as citações dos três parágrafos, cf. Cabral, “O Serviço Infantil do Museu Nacional de Arte Antiga”: 49.

⁶² A “formação de grupos por idades ou mentalidades aproximadas” (Cabral, “O Serviço Infantil do Museu Nacional de Arte Antiga”: 48) seguia de não muito longe os pressupostos de um ensino público desenhado como uma unidade orgânica, em que as classes vinham tornando-se homogêneas em idades e saber, em que saberes e metodologias de ensino formavam um todo coerente, em que os programas das disciplinas se redigiam para corresponderem ao desenvolvimento mental dos alunos em cada classe, e os conhecimentos progrediam dos mais simples para os mais complexos de acordo com esse desenvolvimento, como tinha legislado a reforma de Jaime Moniz.

⁶³ Cabral, “O Serviço Infantil do Museu Nacional de Arte Antiga”: 50.

⁶⁴ Cabral, “O Serviço Infantil do Museu Nacional de Arte Antiga”: 48.

⁶⁵ Jorge Larrosa, *Pedagogia Profana. Danças, Piruetas e Mascaradas* (Belo Horizonte: Autêntica, 2003): 184.

⁶⁶ Cf. Cabral, “Serviço Educativo dos Museus”: 44.

convidar à experiência, sob os imperativos a alcançar. Considerar e acolher esses “seres estranhos dos quais nada se sabe, esses seres selvagens que não entendem nossa língua”⁶⁷ devolviam, pelo menos em parte, a sentença do diretor: “A criança vem brincar no Museu. A iniciativa pertence-lhes”.⁶⁸

A atividade nas oficinas proporcionava aos mais novos a expressão que mais as satisfizesse de acordo com a imaginação e o poder criativo. “A criança tem ao seu alcance vários meios de dar corpo às suas ideias, de resolver pela cor e pela forma mil problemas que nem sequer vale expor oralmente”.⁶⁹ A amizade e familiaridade conquistadas, pela relação vigilante e entusiasmada, proporcionava um ambiente “em partes iguais distante da coação e da anarquia”.⁷⁰

Face às inclusões e exclusões sempre a acontecer por via do que se expõe no Museu, do que se explica do que se expõe, e do que se omite acerca do que se expõe, o trabalho com as crianças que João Couto e Madalena Cabral concretizaram poderia ser definido como uma bifurcação linguística. No Museu, uma língua artística seria falada com base nas expectativas, interesses, propósitos e sugestões dos visitantes mais novos, embora embasada na linguagem que todas as crianças aprenderam com quem estava à sua volta e condicionada por esta aprendizagem. É possível que essa linguagem ganhasse corpo por intermédio dos trabalhos artísticos. É difícil saber até que ponto se tratava de conduzir os alunos mais novos aos desejos do conhecimento e do saber, e a um lugar onde tudo é explicável (a uma pedagogia, portanto), já que é preciso não omitir que subjazia à produção dos pequenos artistas o reconhecimento do belo e do verdadeiro por meio do património artístico musealizado. Uma outra língua, regulatória, asseguraria a permanência de uma identidade segura e comunicaria a instrução da arte de acordo com os padrões de conhecimento dos especialistas envolvidos e com a sua vontade de transmissão dos saberes.

Se era reconhecida à infância a sua potência, isto era, a capacidade de romper a identidade de aluno em face da vontade artística, talvez a profanação dos objetos de arte que os museus realizam – já não eram encarnações dos deuses para serem adoradas e temidas –, e a sua estetização, possam ter sido momentaneamente interrompidas pelo manuseamento das técnicas oficiais no Centro Infantil. Se isso aconteceu, os objetos artísticos do Museu teriam empalidecido, para se tornarem momentaneamente entidades de desejo e da imaginação com os quais as crianças-artistas poderiam brincar. Se não aconteceu, se nem por momentos a pedagogia e a instituição puderam romper-se e

⁶⁷ Larrosa, *Pedagogia Profana*. Danças, Piruetas e Mascaradas: 183.

⁶⁸ Couto, “Segunda Conferência dos Conservadores dos Museus, Palácios e Monumentos Nacionais”: 18.

⁶⁹ Madalena Cabral, “Serviço de Extensão Escolar”, *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, vol. 4, n.º 4 (1962): 46.

⁷⁰ Cabral, “Serviço de Extensão Escolar”: 46.

recuar, as crianças não puderam pensar no que faziam como um envolvimento pessoal, que não obrigava a qualquer resultado para apresentar nem a nenhum património para celebrar.

Considerações finais

Durante a primeira metade do século XX, o Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa materializou a passagem de depósito de tesouros nacionais para um centro de estudos de arte, de acordo com um modernizador projeto educativo, que incluía as ações de conservação, pesquisa e divulgação, prosseguido pelas equipas chefiadas pelo diretor João Couto. Em 1960, o Museu detinha 16 departamentos, entre os dedicados à pintura, desenho, gravura, escultura, artes decorativas, biblioteca especializada, laboratórios e oficinas especializadas e arquivos (fotográfico, de diapositivos, de radiografias, de estudos museológicos).

O seu “movimentado serviço de extensão cultural”⁷¹ subordinado à educação pela arte, com o Serviço de Extensão Escolar como centro fulgurante, destacou-se pela adoção das correntes psicopedagógicas em voga, como o ensino à medida dos alunos e do seu protagonismo, e a cumplicidade paternal dos mestres.

Historicamente, as destemidas propaganda e luta de João Couto e Madalena Cabral pelo ensino artístico implicavam: i) que os objetos do mundo dos vivos tinham sido capturados para as paredes inanimadas do Museu; ii) que o património representava a potência do Estado secular; iii) que a escola estava comprometida em difundir a recolção-reconhecimento da herança e o engrandecimento de um património coletivo comum. Por um lado, a proposta era transformar a fantasmagoria do mundo através da arte, o que só podia acontecer libertando a imaginação e a consciência; por outro, a linguagem artística subordinava-se aos modelos do mundo adulto: não estabelecia ligações não prescritas, pelo menos para os alunos do ensino médio, somente a identificação do poder do Estado com a potência do belo e do harmonioso antigos.

Se é certo que o sentido plástico desta experiência pedagógica continuada se dirigiu ao reconhecimento dos objetos artísticos venerados pelo Estado, é contingente o quanto desse esforço se abriu para o maravilhamento infantil de que falava Georges Bataille. Destapar o que é da ordem do inesperado e do desarranjo só pode ter tido lugar antes de a escola entrar em cena.

Referências bibliográficas

Bataille, Georges. *O Nascimento da Arte*. Lisboa: Sistema Solar, 2015.

Blanchot, Maurice. *L'Amitié*. Paris: Éditions Gallimard, 1971.

⁷¹ João Couto, “Justificação do Presente Número do Boletim”, *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, vol. 4, n.º 3 (1962): 5.

“Notas”. *Boletim dos Museus Nacionais de Arte Antiga*, vol. 1, n.º 2 (1939): 84-88.

Cabral, Madalena. “Serviço Educativo dos Museus” In *Museus e Educação. Seminário Organizado pela Associação Portuguesa de Museologia 29-30 maio 1967*. Lisboa: APOM, 1971.

Cabral, Madalena. “Serviço de Extensão Escolar”. *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, vol. 4, n.º 4 (1962): 43-46.

Cabral, Madalena. “O Serviço Infantil do Museu Nacional de Arte Antiga”. *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, vol. 4, n.º 3 (1962): 47-51.

Couto, João. “Segunda Conferência dos Conservadores dos Museus, Palácios e Monumentos Nacionais”. *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, vol. 4, n.º 4 (1962): 3-21.

Couto, João. “Justificação do Presente Número do Boletim”, *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, vol. 4, n.º 3 (1962): 3-5.

Couto, João. “Extensão Escolar dos Museus”. *Separata da Revista Museu*, II Série (2), Porto: Oficinas da Empresa Industrial Gráfica do Porto (1961): 1-11.

Couto, João. “O Ensino e a Arte”. *Palestra. Revista de Pedagogia e Cultura*, Liceu Normal de Pedro Nunes, n.º 12 (1961): 11-18.

Couto, João. “O Museu Nacional de Arte Antiga, seu Alargamento e Ação Cultural”. *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, vol. 3, n.º 2 (1956): 57-64.

Couto, João. “Justificação do Arranjo de um Museu”. *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, vol. 2, n.º 1 (1950): 1-21.

Couto, João. “Razão Prévia”, *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, vol. 1, n.º 1-2 (1946): 1.

Couto, João. “Os Museus de Arte e o Ensino”. *Educação Social. Revista de Pedagogia e Sociologia* Ano 2, n.º 8 (1925): 236-239.

Couto, João. “A História da Arte nos Liceus”. *Educação Social. Revista de Pedagogia e Sociologia* Ano 1, n.º 21-22 (1924): 373-376.

Decreto de 14 de agosto aprovando o Regulamento Geral do Ensino Secundário (Coleção Oficial de Legislação Portuguesa, Ano de 1895). Lisboa: Imprensa Nacional, 1896, p.664.

Groys, Boris. *Na Mira da Teoria e Outros Ensaios*. Copenhaga/Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2021.

Hooper-Greenhill, Eileen. *Museums and the Shaping of Knowledge*. Londres/Nova Iorque: Routledge, 1992.

Hudson, Kenneth. *Museums of Influence*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

Larrosa, Jorge. *Pedagogia Profana. Danças, Piruetas e Mascaradas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

Pestana, Alice. *La Educación en Portugal*. Madrid: Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, 1915.

Ramos do Ó, Jorge. *O Governo de Si Mesmo. Modernidade Pedagógica e Encenações Disciplinares do Aluno Liceal (Último Quartel do Século XIX – Meados do Século XX)*. Lisboa: Educa/Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação, 2003.