

# ENSAIOS E PRÁTICAS EM MUSEOLOGIA

# 02

Alice Semedo, Célia Machado e Mariana Jacob Teixeira (org.)



# ENSAIOS E PRÁTICAS EM MUSEOLOGIA

Volume 02

TÍTULO  
ENSAIOS E PRÁTICAS  
EM MUSEOLOGIA

ORGANIZAÇÃO  
Alice Semedo  
Célia Machado  
Mariana Jacob Teixeira

EDITOR  
Universidade do Porto / Faculdade de Letras /  
Departamento de Ciências e Técnicas do Património

EDIÇÃO  
Universidade do Porto / Faculdade de Letras /  
Biblioteca Digital

LOCAL DE EDIÇÃO: Porto

ANO: 2012

ISBN: 978-972-8932-82-4

VOLUME: 2

ARRANJO GRÁFICO DA CAPA: Elisa Noronha

FOTOGRAFIA DA CAPA: © José Antonio Lacerda, 2010

## Sumário

<b>Apresentação</b>	<b>5</b>
<i>Alice Semedo, Célia Machado, Mariana Jacob Teixeira</i>	
<b>A inclusão da emoção na comunicação museológica – contributos do marketing de serviços</b>	<b>10</b>
<i>Alexandre Beites</i>	
<b>Museu ibérico da máscara e do traje: inventário da coleção museológica</b>	<b>24</b>
<i>Ana Luísa Barreira Afonso Brilhante</i>	
<b>Epistemologia do conhecimento em Michel Foucault: os museus e as suas coleções</b>	<b>37</b>
<i>António Manuel Passos Almeida</i>	
<b>Museu da resistência: lugar de memória e instrumento da memória</b>	<b>57</b>
<i>Carlos Mendes</i>	
<b>Museus e vizinhança - o desafio de partilhar território</b>	<b>70</b>
<i>Célia Machado</i>	
<b>Avaliação e redução do risco de dano associado à luz solar em duas novas galerias do Victoria and Albert Museum</b>	<b>92</b>
<i>Diana Ornellas Bencatel</i>	
<b>Entre a arte e a ciência - um projeto de educação na Casa-Museu Abel Salazar</b>	<b>111</b>
<i>Filipa Leite</i>	
<b>Práticas e políticas de conservação preventiva no English Heritage: modelo de uma política integrada de gestão de coleções</b>	<b>127</b>
<i>Geraldine Garcia</i>	
<b>Arquitetura de Museus: entre tradição e modernidade. A Casa das Histórias da Paula Rego</b>	<b>143</b>
<i>Gilson Fernandes</i>	
<b>Dos “públicos” nos museus: ensaio sobre os fundamentos teóricos que antecedem a definição de metodologias de trabalho</b>	<b>163</b>
<i>Joana Almeida Ribeiro</i>	
<b>Dos armazéns de armas aos atuais museus militares da Direção de História e Cultura Militar – análise de um percurso evolutivo</b>	<b>182</b>
<i>Mariana Jacob Teixeira</i>	
<b>Ensaio sobre o AAT - Art &amp; Architecture Thesaurus</b>	<b>201</b>
<i>Natália Jorge</i>	
<b>Coleções e colecionadores de arte na revista <i>Ilustração Moderna</i> (1926-1932)</b>	<b>218</b>
<i>Ricardo Manuel Mendes Baeta</i>	

<b>Ciência e Tecnologia: mensagem e meio na prática museológica</b>	<b>233</b>
<i>Sandra Santos</i>	
<b>Ligações on/off. Reflexões sobre a construção de redes de colaboração entre museus e produtores de ciência e técnica na Universidade do Porto</b>	<b>252</b>
<i>Susana Medina</i>	
<b>A poética do colecionador - um caso de estudo</b>	<b>268</b>
<i>Teresa Pinhal</i>	

## Apresentação

Vivemos um tempo rico de experiências mas cheio de incertezas e riscos. A Universidade continua a assumir um papel fundamental enquanto lugar de produção e discussão pública do saber, exigindo-se-lhe, igualmente, que participe ativamente na construção de comunidades coesas e sustentáveis. As Universidades procuram, pois, estabelecer-se enquanto parceiros sociais e culturais que recusam posições de exclusividade e se reinventam enquanto redes colaborativas e de participação ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento. Uma das transformações centrais para esta metamorfose relaciona-se com a denominada era da globalização e da sociedade do conhecimento que pressupõe sistemas educativos altamente competitivos e coerentes. Estes sistemas educativos têm em conta não só as exigências de um mundo contemporâneo globalizante mas também as questões que se relacionam com o desenvolvimento local e regional.

O Curso de Museologia tem procurado desenvolver esta via mais colaborativa, através de programas que integrem as diferentes disciplinas / conhecimentos. O Curso, para além de estabelecer parcerias de trabalho e investigação com universidades e outras instituições de ensino e investigação nacionais e estrangeiras, revê-se no seu *território próximo* com tudo o que isso implica em termos de *profissionalismo ativo* e de *agência crítica*. A abordagem “integradora” de diferentes temas-chave (temas-paradigma) que se concretiza em diferentes disciplinas e o seu aproveitamento em termos de avaliação, relaciona-se plenamente com a abolição das fronteiras disciplinares tradicionais que cada vez são menos relevantes para as competências interdisciplinares do mundo contemporâneo e da museologia, em particular. Com esta abordagem integradora dos conhecimentos, espera-se estimular o pensamento crítico e criativo, competências cada vez mais necessárias para prosperar num mundo complexo e global que desafia os limites disciplinares. Não será de todo alheia a esta abordagem, a visão de Armando Coelho Ferreira da Silva, um dos principais impulsionadores desta área de estudo, formação e investigação em Portugal que sempre e sem quaisquer reservas apoiou as diferentes iniciativas neste sentido. Neste momento de transformação do Curso fica pois, de alguma forma, este pequeno tributo a um Professor que tanto nos deu.

O Ensino Superior continuará a enfrentar mudanças importantes num mundo que se torna cada vez mais globalizado, e as universidades mais bem-sucedidas serão aquelas que sejam capazes de responder através da mudança e inovação das suas

próprias práticas. Práticas que se querem mais integradoras, abordagens de ensino e aprendizagem de importância central e de apoio às pressões da mudança. Neste sentido, a aprendizagem integradora quebra a abordagem compartimentada que muitos adotam em programas modulares, encorajando os alunos a refletir sobre a sua própria aprendizagem, e ajudando-os a reconhecer, desenvolver e demonstrar as competências que precisarão para as suas vidas futuras.

A edição deste segundo volume de *Ensaaios e Práticas em Museologia* espelha – de alguma forma – essa abordagem eclética e integradora de ensino aprendizagem assumindo aqui como objetivo principal a publicação de textos individuais e inéditos, desenvolvidos a partir de investigações académicas realizadas no âmbito do Mestrado em Museologia na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, entre os anos de 2008 e 2011. Este volume segue-se a um primeiro, já editado em 2011<sup>1</sup>, e pretende com ele espelhar o grosso da produção científica levada a cabo neste contexto específico, oferecendo simultaneamente a oportunidade de análise e reflexão sobre tendências e rumos da investigação académica em museologia.

Os artigos apresentados abordam a globalidade das pesquisas realizadas por cada autor ou debruçam-se, concretamente, sobre partes relevantes das mesmas, procurando, sempre, refletir uma abordagem museológica contemporânea, transversal, reflexiva e crítica. O resultado é, assim, uma compilação multidimensional bastante rica, organizada por ordem alfabética de autor e não temática pois, mesmo que pontualmente seja notável uma dinâmica discursiva partilhada, genericamente cada texto salienta um conteúdo particular.

*Alexandre Beites* coloca-nos uma série de questões que apontam para a possibilidade de se conjugar o método de comunicação de *one-to-one* e o marketing dos serviços museológicos com base no recurso a novas tecnologias. As recomendações estratégicas que aponta para os museus devem ser compreendidas, segundo o autor, no quadro da economia do turismo e do lazer.

*Ana Brilhante* assumindo como ponto de partida o inventário do acervo do Museu Ibérico da Máscara e do Traje, em Bragança, realça a importância do estudo aprofundado da constituição dessas coleções e da génese e afirmação do Museu para uma melhor interpretação e divulgação desses objetos.

---

<sup>1</sup> Disponível no endereço <http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id03id1356id2411&sum=sim>

*António Almeida* versa sobre a história dos museus com o objetivo de analisar o seu projeto de modernidade. Ao longo do artigo o autor foca com especial relevo a interpretação da epistemologia do conhecimento de Michel Foucault, no contexto do desenvolvimento do conceito de museu na Europa Ocidental.

*Carlos Mendes* reflete acerca do Museu da Resistência (antigo campo de concentração no âmbito do período fascista português) em Tarrafal de Santiago - Cabo Verde, procurando discutir o conceito de memória coletiva com base em autores como Maurice Halbwachs, Jacques Le Goff, Pierre Nora, Paul Connerton, Paul Ricoeur e Pollak. A sua análise assume que o processo de reconstrução de memória é a condição necessária para a interpretação do processo histórico subjacente, e consequentemente a possibilidade de fomentar a reflexão e discussão a partir das atividades do Museu, por meio das narrativas expositivas, dos serviços educativos ou do arquivo.

*Célia Machado* partindo do estudo de caso constituído pelo Museu do Papel Moeda (Porto) e a sua vizinhança aplicou uma metodologia de diagnóstico territorial e, consequentemente desenvolveu uma proposta de programa museológico de Animação e Mediação Sociocultural. A sua contribuição espelha a mudança de paradigma e introduz algumas das questões mais relevantes que dizem respeito ao desenvolvimento sustentado e sustentável dos territórios museológicos.

*Diana Ornellas Bencatel* apresenta a luz natural como um risco de dano para as coleções museológicas, em exposição. Esta abordagem teve como base uma investigação desenvolvida no Victoria and Albert Museum, em Londres, onde a autora levou a cabo uma avaliação, na área da conservação preventiva, que teve como objetivo detetar o risco de dano associado à luz solar num conjunto de peças de escultura a expor em duas novas galerias do museu.

*Filipa Leite* através de um novo olhar sobre as coleções artísticas e científicas que constituem o acervo da Casa-Museu Abel Salazar repensa a abordagem do serviço educativo no que respeita os públicos escolares adolescentes, ambicionando um reposicionamento deste Museu como um lugar de aprendizagem não formal.

*Geraldine Garcia* apresenta-nos uma reflexão crítica sobre as políticas e práticas de conservação preventiva do English Heritage, tendo como base a sua experiência de estágio. A análise da autora vai mais longe ao explorar o modelo de financiamento e



gestão deste organismo inglês de forma a selecionar boas práticas passíveis de serem adaptadas no panorama museológico português.

*Gilson Fernandes* enquadra a arquitetura e o museu contemporâneo num sistema especial de relações que se por um lado estimula e valoriza a arquitetura contemporânea, por outro repensa, refresca mas também instrumentaliza o espaço museológico. O texto culmina numa análise mais específica da Casa das Histórias – Paula Rego, apontando claramente neste exemplo os aspetos que validam o enquadramento previamente apresentado.

*Joana Ribeiro* explora o conceito “público” multi e interdimensionalmente. Numa escrita desafiante e crítica a autora define, apoiada por diversos autores, os prós e contras da polissemia que emoldura este termo, refletindo sobre as implicações da sua compreensão mais aprofundada no desenvolvimento do serviço público museológico e da própria museologia.

*Mariana Teixeira* traça a evolução dos museus militares portugueses à luz do envolvente contexto europeu. Esse paralelismo torna-se especialmente estimulante quando nos apercebemos da transformação de coleções visitáveis em museus propriamente ditos e de como essa constituição, instituição e afirmação vai beber inspiração a países mais preocupados com a salvaguarda do património. Na época que hoje atravessamos é inevitável que a autora nos deixe pensativos e expectantes em relação ao futuro que aguarda estas coleções.

*Natália Jorge* debruça-se sobre a pertinência dos *thesaurus* enquanto instrumentos de investigação-ação museológica, mas alerta para a necessidade de na sua construção e utilização serem atendidos princípios basilares. A partir do caso concreto do AAT – Art & architecture Thesaurus define e aplica uma metodologia de adaptação de *thesaurus* estrangeiros ao contexto português, apresentando, com especial detalhe, os progressos e vantagens desse projeto.

*Ricardo Baeta* transporta-nos para as décadas de vinte e trinta do século passado e demonstra-nos a importância da análise crítica e sublimar dos meios de comunicação. Partindo do estudo da revista *Ilustração Moderna* o autor traça o perfil do colecionismo, apresenta fenómenos artísticos em destaque e introduz-nos ao estilo *savoir-vivre* português da época, sem jamais perder de vista uma cuidadosa e estimulante análise histórico-política e sociocultural.

*Sandra Santos* percorre os corredores históricos que acompanham a evolução do museu de ciência até à contemporaneidade, espelhando as influências em termos epistemológicos e metodológicos que o fundamentam e consequentes implicações na organização de contextos expositivos e na experiência do visitante. Mas vai mais longe, tecendo ainda reflexões sobre os contributos que esse progresso tem trazido à museologia em geral e à aplicação de ferramentas e técnicas de mediação museológica em particular.

*Susana Medina* apresenta-nos a construção de redes colaborativas entre museus e/ou produtores de ciência universitários como uma oportunidade de rentabilizar recursos e ampliar o potencial criativo, orientado para o progresso das metodologias de educação científica e do próprio ato de “fazer ciência”. A partir de dois contextos: o Museu de Ciência da Universidade do Porto e o Laboratório associado IBMC-INEB, a autora analisa estratégias aplicadas e aponta pistas para a ativação de uma rede colaborativa mais coesa e dinâmica, que extravase a missão tradicional de servir a população académica científica e vá mais longe, desafiando o *status quo* em termos de impactos sociais.

*Teresa Pinhal* fala-nos da complexidade do ato de colecionar a partir do caso particular de José Régio. Fazendo uso de uma escrita, quase que emotiva, a autora traça um retrato multidimensional deste colecionador, cruzando as diferentes esferas da sua vida. Segundo a autora estudar-se uma coleção sem estudar o seu colecionador torna a compreensão dos objetos colecionados extremamente redutora e redundante, pois é ele – o colecionador – quem lhes atribui o contexto de coleção e um contexto na coleção.

*Alice Semedo, Célia Machado, Mariana Jacob Teixeira*

## **A inclusão da emoção na comunicação museológica – contributos do marketing de serviços**

Alexandre Beites<sup>2</sup>

### **Resumo - Abstract**

A comunicação museológica tenderá à personificação da sua mensagem. Quer isto dizer que comunicará na forma de emoções, como forma de se aproximar mais humanamente à sua comunidade de utentes.

Os serviços serão a ferramenta que terá à sua disposição para imprimir essa tendência de democratização. A sofisticação atingida por intermédio da técnica, nomeadamente no universo *on-line*, é um recurso prático e acessível aos museus e a matriz para resultados de maior fidelização e envolvimentos de públicos.

Museologic communication tends to personificate its message. In other words it will be in touch through emotions, as a way to humanly get closer to its user's community.

Services will be the handy tool to underline such trend and achieve the ambitioned democratization. Nowadays technology allows sophistication, especially in on-line procedures, and such resource is something very practical and accessible for museums in order to achieve higher levels of engagement and fidelization of its publics.

### **Palavras-chave - Keywords**

Comunicação, Emoções, Marketing de Serviços, Tendências, *On-line*.

Communication, Emotions, Service Marketing, Trends, *On-line*.

---

<sup>2</sup> Alexandre Manuel Rodrigues Beites, licenciado em arqueologia, pós-graduado e mestre em museologia pela FLUP Faculdade de Letras da Universidade do Porto; pós-graduado em marketing management pela EGP-UPBS Escola de Gestão do Porto – University of Porto Business School.

Alexandre Manuel Rodrigues Beites, BSc. in archaeology, post graduate studies and MSc. in museology by FLUP Faculdade de Letras da Universidade do Porto and post-graduate studies in marketing management by EGP-UPBS Escola de Gestão do Porto – University of Porto Business School.

alexandrebeites@gmail.com

## *A Inclusão da emoção na comunicação museológica – contributos do marketing de serviços<sup>3</sup>*

Alexandre Beites

### **Introdução**

Despertar as consciências dos profissionais da museologia para a importância da comunicação das emoções e do marketing de serviços, no quadro da sociedade da informação, é o contributo deste artigo.

Informação e emoção num mesmo argumento?! Parece um paradoxo não há dúvida, mas é uma realidade que muitos outros setores de atividade económica descobriram e souberam explorar. O caso mais paradigmático é o da *Apple*, para a qual, a informação é tratada explorando cânones de sensibilidade visual, sonora e tátil, aliás o produto é *sexy* em si mesmo, sem que o seu *core* – informação seja desvelado.

Este é o exemplo mais visível nas nossas vidas, um caso de sucesso que soube responder em tempo útil às vivências atuais, urbanas e globalizadas. Também os museus podem entrar nesta corrida, na condição de abandonarem preconceitos associados à escala ou à área de atuação.

Os moldes em que os serviços em sentido lato são prestados hoje em dia e um pouco por todo o mundo, demonstram a diluição num espaço-tempo digital que ultrapassa barreiras tradicionais. O segredo para entrar nessa corrida tem a ver com dois fatores fundamentais: a comunicação tem de corresponder à condição humana, deve ser emocional, deve assumir os seus defeitos, deve ser solidária e rica em valores; por outro

---

<sup>3</sup> Artigo baseado no projeto de investigação intitulado “O Museu Aberto e Comunicativo: fundamentação e proposta para estudos de públicos à luz de um enfoque info-comunicacional”, desenvolvido no âmbito do Mestrado em Museologia na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, segundo a orientação do Professor Doutor Armando Manuel Barreiros Malheiro da Silva.

Article based on the research project entitled “O Museu Aberto e Comunicativo: fundamentação e proposta para estudos de públicos à luz de um enfoque info-comunicacional”, developed in the context of the Museology Master degree course at the of Oporto University Humanities Faculty, under the supervision of Professor Armando Manuel Barreiros Malheiro da Silva.

Disponibilizado em/Available at URL: <http://hdl.handle.net/10216/57067>.

lado, ao museu urge afinar os seus serviços com os postulados que defende na sua missão, devem ser inventivos, devem adotar as novas tecnologias e fundamentalmente encetar práticas de comunicação de *one-to-one*.

### **Algumas recomendações estratégicas**

Há uma condição prévia à leitura deste artigo que gostaria de sublinhar: só será possível a compreensão das recomendações estratégicas apontadas neste artigo para todos aqueles que compreendem a atividade museológica no quadro da economia do turismo e do lazer.

É tudo uma questão de posicionamento e filosofia de atuação, pelo que é perfeitamente legítimo olhar-se para as questões da comunicação e dos serviços sem o carácter prioritário que este artigo empresta. Neste caso, o meu percurso académico denotou um forte investimento no tratamento do tema – comunicação, pelo que por ventura haverá uma maior sensibilidade para a premência do tema; esta condição aliada à experiência laboral adquirida na área do marketing explica o argumento em apresentação.

Foi na forma de uma dissertação de mestrado que tive a oportunidade de esgrimir a importância da necessidade de avaliação da comunicação museológica, de alertar que esta tende a práticas unívocas, sendo a raiz dos défices de resultados na captação e fidelização de públicos. A alternativa estaria na assunção de um fator vital – aceder ao *feedback* do visitante, ou se quisermos do utilizador do museu, termo que foi considerado mais apropriado.

Com isto, apresentaram-se os diferentes autores que, provenientes de diferentes escolas, defendem a necessidade da construção de um diálogo construído por dois intervenientes: o museu e a sua comunidade de utilizadores. Apresentaram-se igualmente os diferentes estilos de intervenção propostos, promoveu-se uma crítica aos pontos fortes e fracos de cada um e argumentou-se a perspetiva pessoal que, uma das soluções possíveis poderá estar no tratamento da informação resultante dos dados comportamentais descodificados dos visitantes. Mais especificamente, o conforto ou desconforto revelado nos quadrantes de tempo, ambiente social, disponibilidade física e o à vontade intelectual, seriam os elementos que, uma vez devidamente tratados

auxiliariam na avaliação da comunicação, nas intervenções corretivas necessárias e na projeção de novas comunicações.

De forma suplementar esse mesmo trabalho académico alerta para os perigos decorrentes com os complexos e resistências a práticas de marketing cultural. Na verdade há que desmistificar uma prática que muito simplesmente visa acrescentar valor e relevância a um produto ou serviço; uma prática que é normalmente reduzida à sua dimensão mais pública, como a publicidade e/ou *merchandising*, quando encabeça responsabilidades na edificação de estudos de mercado, na estruturação interna dos serviços, na comunicação dirigida, na construção de um equilíbrio sensato e ótimo à política de preços, entre muitas outras tarefas que visam um posicionamento claro e reconhecível pelo público.

Em síntese, aferir o *feedback* na comunicação museológica é uma condição premente e a aplicação de práticas de marketing cultural consubstanciarão em resultados o diálogo alcançado, alimentando uma relação a longo prazo com a comunidade de utentes do museu e garantindo aumento de receitas, notoriedade e fidelização.

É no seguimento desta linha interpretativa da comunicação museológica que se traz um novo contributo. Resulta do levantamento de tendências de mercado e visa expor de forma estruturada a importância que a comunicação emocional assume hoje em dia.

É inevitável falar-se de António Damásio (Damásio 2000, 127) ou de Dan Ariely (Ariely 2010, 22) quando se discutem os processos de decisão humana e se demonstram como as emoções assumem um papel preponderante. A investigação académico-científica conseguiu demonstrar como não estamos imunes às nossas emoções, tal é a condição humana que contrapõe a linha cartesiana de atuação e tal é a condição de sucesso na comunicação hodierna.

Deu-se já o exemplo da *Apple* como a organização que soube interpretar o sinal dos tempos (Giddens 2000, 77), resta agora compreender quais as ferramentas que estão ao dispor do museu, para que na sua atividade de prestador de um serviço - a experiência da partilha do conhecimento, possa vingar e assumir um papel cada vez mais inclusivo na sociedade.

Sentir este apelo é tornar a comunicação mais intimista, mais próxima, apoiada em fortes valores culturais e universais, como a solidariedade, o respeito pela diferença ou até mesmo a gestão de medos e ansiedades. Esta é a condição humana com que todos nos queremos relacionar, mesmo que seja com uma entidade abstrata como um museu. Há que fazer-lhe uma “hiperbolização simpática” e emprestar-lhe uma entidade humana com a qual seja possível a produção de identificações, reconhecimentos e sentidos.

Em termos técnicos vive-se o que Kotler e outros apelidam de “marketing 3.0.”, para o qual os “fatores espirituais” (Kotler 2011, 54) estão acima dos benefícios imediatos, onde interessa sobretudo a partilha de valores, práticas de responsabilidade sociais e ambientais. O mesmo autor augura mesmo que nos próximos anos, aqueles que não assumirem este cuidado sincero com fatores intangíveis deste género, a sua sobrevivência será posta em risco.

Quando se parte para este admirável mundo novo da comunicação emocional há uma premissa que há que ter presente - é que a qualidade intrínseca não chega. Infelizmente o homem não possui mecanismos inatos de deteção de qualidade, se não experimentando ou pondo os seus sentidos em contato.

Isto explica a importância da comunicação num museu, não basta que este seja um exemplo ao nível de processos técnicos, é preciso que seja capaz de transpor essa realidade na perceção que os outros têm de si mesmo (Black 2005, 270).

Para isso é preciso que entenda o ser humano tal como ele é, quer nas suas facetas mais fantásticas como nos seus defeitos e com essa compreensão saber seduzir e construir uma relação.

Vivemos num mundo novo, dinâmico, pós-linear, diz-se em ambiente de café que “as coisas deixaram de ser para a vida” e sobretudo refletimos e ajuizamos as coisas com um espírito cada vez mais crítico à medida que mais e melhor informação nos é canalizada (Beck 2000, 4).

O museu deve construir-se com base nestes postulados, mas este é apenas a metade do trabalho, a outra metade é feita pelas pessoas que se associam em diferentes níveis à organização. É a comunidade que participa, quem vai construir parte da

identidade do museu, na forma como a critica, a aconselha, a partilha com outros. Estar atento e criar condições para que a expressão da comunidade seja relevante na marca do museu é o próximo passo que as instituições museológicas têm a fazer.

Fechando o ciclo argumentativo, já não basta existir o cuidado com a aferição do *feedback* na comunicação de uma exposição, é agora necessário criar as condições a que a própria marca do museu e o seu respetivo posicionamento sejam, em parte, construídas pelas pessoas.

Como se consegue que tal situação, tida como ótima, se implemente? A organização museológica tem de se ver a si própria como um elemento de força ao nível emocional. Quando se fala em emocional, está a falar-se da habilidade em ver-se a si próprio como um organismo vivo, com as mesmas virtudes e defeitos de um ser humanos e assumi-los abertamente.

O segundo patamar de implementação tem a ver com o canal, aconselha-se o abandono da primazia dada pela comunicação de estilo cartesiano a tudo o que é analógico e entrar pelo mundo digital, dinâmico e momentâneo da comunicação hodierna. Na verdade o mundo mudou e as organizações tendem a encontrar dificuldades no desenvolvimento de ações num território que é agora extraterritorial, no sentido em que tudo se resume a um servidor de *web*. No entanto, a volatilidade de processos embarateceu os processos de comunicação e representam oportunidades fantásticas para ganhos de notoriedade.

Em suma, a comunicação emocional tem como *core* a intangibilidade de valores que se correspondem à condição humana; assume depois práticas suplementares que bebem de práticas excecionais de gestão na prestação de serviços e finalmente a comunicação emocional tem como missão a preparação e entrega de momentos únicos e irrepetíveis.

Se a oferta de experiência corresponder à promessa contida na comunicação (Falk 2000, 179) e se essa mesma experiência por ventura ultrapassar as expectativas da comunidade de utentes, então poder-se-á dizer que a comunicação emocional alcançou êxito e que muito provavelmente acabou por construir uma comunidade de seguidores fieis, que serão os seus maiores publicitários no mundo.



Aplicar no terreno condutas de comunicação emocional é sobretudo prestar atenção ao serviço oferecido. A congruência do que é prometido na publicidade com o serviço endereçado é a primeira grande preocupação a ter. Em segundo lugar, há que manter uma curiosidade holística sobre as tendências de mercado e as mutações nas vivências das pessoas.

Então falar-se de uma recomendável experiência é confirmar-se a promessa e as expectativas com que se partiu num primeiro momento, são respeitadas. O problema é que a fasquia está a ser colocada cada vez mais alta e os serviços têm de se reinventar a um ritmo alucinante, um ritmo ao qual os museus têm sentido dificuldade em responder, porque não estão estruturalmente preparados para competir.

O seguinte conjunto de procedimentos que é apresentado trata-se de serviços que o museu genérico está em condições de adotar e que respondem a tendências balizadas e atuais.

1. O primeiro grande fator a ter em conta são as especificidades associadas à *embedded generosity*.

“Não é aceitável qualquer separação entre marketing e valores” (Kotler 2011, 171).

A compra de um produto deixa de ter um valor funcional, assume uma carga simbólica e retroativa a favor de medidas de impacto indireto sobre a sociedade e o ambiente. Cada vez mais se vai sentir esta tendência, o que denota o cuidado e valor que damos a organizações socialmente responsáveis.

“87% of global consumers expect companies to consider societal interests equal to business interests” (Disponibilizado em URL: [http://www.edelman.com/speak\\_up/blog/archives/2010/11/](http://www.edelman.com/speak_up/blog/archives/2010/11/) e acedido em 21 de maio de 2012).

“80% of US consumers said cause marketing made them likely to switch brands, and 19% were willing to pay more for a pricier brand that participated in a positive social or environmental cause” (Disponibilizado em URL: <http://www.emarketer.com/blog/index.php/2010/09/> e acedido em 21 de maio de 2012).

Visitar o museu tornar-se-á cada vez mais um ato que extravasará a simples compra de um bilhete, a esta ação estará associada toda uma dinâmica articulada com a luta pela inclusão social por via da cultura e do conhecimento.

2. Alcançar um diálogo privilegiado e dirigido para cada um dos elementos da comunidade de utentes.

Por mais que queiramos, tal só é possível com acesso a tecnologia e acesso a dados, quer isto dizer, que se queremos instaurar uma gestão de clientes de um para um, tem de existir a confiança na partilha de informação; e por outro lado, seria incomportável custear um sistema tradicional de contato (Kotler 1998 247) . Ora, é de comum conhecimento que na comunidade profissional museológica a partilha de informação pessoal é vista com maus olhos, é vista como uma forma intrusiva que põe em risco a privacidade e a segurança de dados pessoais. O terreno indica-nos o contrário, especialmente aqueles que são portadores de um *smart phone*, têm interesse em desbloquear o seu contacto para acederem a conteúdos, desde que sejam privilegiados, customizados à sua realidade e úteis.

Com o uso de simples programas de CRM (Customer Relationship Management) todos os contatos podem ser geridos e otimizados; e neste campo as possibilidades são imensas e para atestar isso mesmo, dou a conhecer a iniciativa implementada pela *Walmart*, reconhecida insígnia de distribuição norte-americana, que no Natal de 2011 conseguiu prestar um serviço único. Dava por nome de *Shopycat* e consistia no cruzamento de informação de preferências que constavam das páginas pessoais do *Facebook* para aconselhar o presente indicado a cada membro da família. O sucesso foi imediato, não foi encarado como um ato de intrusão, mas como um serviço personalizado e útil. Adivinha-se que campanhas do género sejam feitas já para este Natal em Portugal.

Ainda dentro da exploração das potencialidades dos *smart phones* e das práticas de comunicação *one-to-one*, os sistemas de localização são fantásticos para enviar convites. O *software Foursquare* por exemplo, permite a criação de aplicações que, detetado um cliente nas redondezas, emite um convite e daí aproveita-se o momento para surpreender e dar uma oferta de lazer.

Em síntese, o cruzamento de informação permite criar filtros às bases de dados e são inumeráveis as formas criativas de captar a atenção de potenciais utentes. Uma vez captada a atenção e prestado um serviço único, poder-se-á alimentar esse primeiro contato para novos eventos e, lentamente, construir-se uma comunidade de utentes.

### 3. Outro grande alicerce é o mundo *on-line*.

“The average mobile broadband-connected laptop will generate 7GB of mobile data traffic per month by 2014 (vs. 1.3GB today).” (...) “Annual mobile data traffic for 2014 will be 133 times greater than the total mobile traffic from 1980-2010” (Disponibilizado em URL:

[http://www.cisco.com/en/US/solutions/collateral/ns341/ns973/ns1081/white\\_paper\\_c11-607164-00\\_ns1081\\_Networking\\_Solutions\\_White\\_Paper.html](http://www.cisco.com/en/US/solutions/collateral/ns341/ns973/ns1081/white_paper_c11-607164-00_ns1081_Networking_Solutions_White_Paper.html) e acedido 21 de maio de 2012).

A forma de se conseguir partilhar uma postura mais ativa está em assumir de uma vez por todas, que o museu tem a obrigação de diversificar o seu canal de comunicação. A forma de endereçar a mensagem deverá encaminhar-se para o digital sem complexos ou receios da ameaça que representa a “substituição virtual” (Deloche 2001 183). Esse era um debate dos anos 90, sabemos hoje em dia que os recursos digitais servem como catalisadores à visita, estão na origem do despertar de interesse que justificam aumentos dos rácios de visita.

Estar *on* é a nova condição humana, a canalização de conteúdos virtuais define a nossa decisão e é com base no cruzamento de informação que os comportamentos sociais são moldados atualmente. Estar presente na *web* com um sítio muito bem desenhado já não basta, há que tomar atitudes ativas de diálogo, suscitar o desejo, enfim conquistar outro ser humano.

A realidade aumentada surge como o fenómeno que o museu pode explorar, envolve competências simples, gastos reduzidos e está na moda. O uso desta tecnologia já ganhou um nome entre os especialistas, chama-se *point and know* e é o caso mais gritante de como a tecnologia mudou a forma como percecionamos o mundo. Nunca as 4 dimensões às quais o ser humano está habilitado a mover-se foram tão exploradas.

#### 4. A estratégia de preços.

A política de preços na grande maioria das organizações à escala mundial tem assumido a tendência de por de parte preços tabelados e rígidos, a favor de duas grandes novas considerações: a transparência e a flexibilidade. Significa portanto que quem compra exige compreender o porquê do preço praticado, sendo que para isso de muito valem as publicações de *privacy policies*, assim como a explicitação pormenorizada das *amenities* implicadas; e por outro lado, gostam que os preços sejam feitos à medida do serviço que realmente procuram.

A sofisticação da política de preços nos museus é mais um serviço novo, mais uma atenção feita a pensar nas tendências atuais e apenas exige um cuidado suplementar na imaginação como os serviços serão cobrados e na instrução dos recursos humanos quanto a novos processos de débito.

Formas criativas de debitar um serviço incluem as tradicionais promoções, a criação de pacotes família, empresa; o pagamento por tempo ou por serviço; a adoção de mecanismos inovadores de transação (novamente, os *smart phones* têm vindo a posicionar-se como a próxima e mais viável alternativa ao dinheiro corrente e ao uso de cartões).

#### 5. As pessoas.

O investimento na formação é o segredo de sucesso para toda e qualquer organização, mas no mundo dos museus este ponto assume um alcance especialmente sensível. A razão está na dificuldade que existe no diálogo intergeracional entre profissionais com *backgrounds* de vivências e formação amplamente diferentes (Rego 1999 212).

Esta realidade, quando transposta para as implicações associadas aos serviços, pode revelar-se como um grande *handicap* para o museu. Por essa razão, a formação do pessoal não deve ser unicamente centrada em competências técnicas, deve assumir preocupações comportamentais e explicar que a atitude de cada elemento contribui para a experiência de visita ao museu.

O funcionário assume por conseguinte um *roll play* no museu, ele é parte integrante da experiência, muito à imagem do que Dierking entende enquanto experiência holística de museu. (Dierking 1992 129)

#### 6. O fenómeno de *mass mingling*.

Um dos grandes preconceitos com o mundo digital, augurado aliás como um desastre a prazo da sociedade humana, é que a *web* traria isolamento às pessoas, o contato pessoal estaria reduzido e substituído por horas em frente a um ecrã. Nada mais errado e os dados demonstram que o fenómeno é precisamente o inverso:

“46% of Twitter users say that they’re meeting up with friends more often, with only 7% reporting declining personal time” (Disponibilizado em URL: <http://www.exacttarget.com/subscribers-fans-followers/social-media-reports.aspx> e acedido em 21 de maio de 2012).

Isto significa que as atividades sociais fora de portas tendem a aumentar precisamente graças ao canal facilitador que a *web* se revelou; que num grupo de amigos a facilidade de agendamento de uma qualquer atividade de lazer aumentou e que as oportunidades de consumirem cultura são mais procuradas.

Aproveitar esses canais, envolver-se nessas rodas de amizade e construir com esses mesmos elementos relações de longo prazo é o desafio reiterado neste artigo. No entanto o museu tem de merecer entrar nessa roda restrita de amizade, a sua personalidade tem de ser reconhecida como um par e não como um *alien* abstrato e institucional. Tem de ser humano e comunicar emotivamente através de serviços relevantes e apaixonantes.

As implicações do mundo web não se ficam só por aqui, o poder do indivíduo é hoje em dia avassalador.

“Each year, consumers make more than 500 billion online impressions on one another about products and services.” (...) “Roughly 25% of tweets contain links” (Disponibilizado em URL: <http://www.forrester.com/James-Staten> e acedido em 21 de maio de 2012).

As pessoas recomendam e confiam na recomendação que os que lhes estão mais próximos fornecem. A força do *word of mouth*, que agora passou para *world of mouth* graças às redes sociais, fez com que cada um de nós tenha um poder para influenciar ou mesmo prescrever algo a um amigo ou (des)conhecido.

A opinião individual conta e a comunicação promovida por um simples elemento da rede pode destruir completamente a perceção de qualidade de uma qualquer oferta.

Como se viu anteriormente, a marca é agora construída numa lógica de empreitada entre a direção do museu e a sua comunidade.

Saber gerir a informação que corre virtualmente sobre o museu é o passo inteligente a fazer-se; o museu deve dotar-se de profissionais capazes de saberem gerir essa comunicação, monitoriza-la e potenciá-la.

Em síntese, as pessoas ambicionam nos serviços que lhes são prestados, inclusivamente pelos museus, a presença de humanidade: solidariedade, humor, humildade, empatia.

Querem igualmente serviços que sejam customizados às suas necessidades e querem ser reconhecidas. Deixo um último exemplo promovido por um museu.

O museu da Porsche, marca de automóveis de luxo alemã, alberga na exposição permanente do seu museu um modelo muito especial, que resulta de uma campanha muito bem-sucedida. Para aumentar o número de seguidores da sua página de *facebook* a Porsche criou um evento no qual cada subscritor da sua página de *facebook* teria direito à impressão do seu nome no modelo de edição especial do desportivo 911 - a ser exposto em 2011, no seu museu em Estugarda.

Esta iniciativa rendeu à Porsche um milhão de seguidores! Alguém faz ideia do valor que esse milhão representa para a marca e para o seu museu? É na verdade inquantificável, dado a miríade de ações que podem ser feitas partindo deste número gigantesco de seguidores.

### **Consideração final**

Dirão aqueles que estão associados a museus de pequena dimensão, tudo o que foi dito é fantástico, mas para aquelas instituições com escala e recursos ilimitados. Para responder a essa dúvida lembre-se a grande tendência no mundo dos serviços atuais – são precisamente os pequenos formatos que têm vindo a ganhar espaço, a comodidade e proximidade são as vossas mais-valias, trabalhem mais e melhor a vossa comunidade; apostem na comunicação de emoções, assumam a vossa instituição como outro ser humano e invistam em serviços de excelência, inovadores, criativos (Kelley 2001, 231) e propiciadores de experiências únicas e memoráveis.

Façam dos vossos museus centros de experiências e não comuniquem para a mente unicamente, aventurem-se em tocar o “espírito”, tecendo uma comunicação e um marketing de causas (Kotler 2011, 140).

Verão como a alegria e o sucesso de trabalhar em cultura extravasa para quem vos visita.

### **Referências bibliográficas**

Ariely, Dan. 2010. *Predictably Irrational, Revised and Expanded Edition: The Hidden Forces That Shape Our Decisions*. New York: Harper Perennial.

Beck, Ulrich; Giddens, Anthony e Lash, Scott. 2000. *Modernização Reflexiva*. Oeiras: Celta Editora.

Black, Graham. 2005. *The Engaging Museum*. New York: Routledge.

Damásio, António. 1994. *Descartes' Error: Emotion, Reason and Human Brain*. New York: G. P. Putnam's Sons.

Deloche, Bernard. 2001. *El Museo Virtual*. Gijón: Ediciones Trea.

Falk, John e Dierking, Lynn. 1992. *"The Museum Experience"*. Washington: Whalesback Books.

Falk, John e Dierking, Lynn. 2000. *"Learning from Museums", Visitor Experiences and the Making of Meaning*. Oxford: AltaMira Press.

BEITES, Alexandre - A inclusão da emoção na comunicação museológica – contributos do marketing de serviços. *Ensaios e Práticas em Museologia*. Porto, Departamento de Ciências e Técnicas do Património da FLUP, 2012, vol. 2, pp. 10-23.

Giddens, Anthony. 2000. *O Mundo na Era da Globalização*. Lisboa: Editorial Presença.

Kelley, Tom. 2001. *The Art of Innovation*. New York: Doubleday.

Kotler, Neil e Kotler, Philip. 1998. *Museum Strategy and Marketing*. San Francisco: Jossey-Bass.

Kotler, Philip. 2011. *Marketing 3.0*. Lisboa: Actual.

Rego, Arménio. 1999. O Museu Como Sistema Aberto – três reflexões. *Gestão e Desenvolvimento*. Viseu: Universidade Católica Portuguesa.



## **Museu ibérico da máscara e do traje: inventário da coleção museológica**

Ana Luísa Barreira Afonso Brilhante<sup>4</sup>

### **Resumo - Abstract**

O objeto de estudo deste trabalho centrou-se na realização do inventário museológico da coleção do Museu Ibérico da Máscara e do Traje, em Bragança (MIMT). Para a investigação, achou-se pertinente a pesquisa histórica do museu, atendendo à função e aos objetivos propostos pela instituição, bem como aos procedimentos museológicos observados.

O MIMT surgiu em 2007, através de um programa comunitário europeu, que tinha como objetivo unir as tradições de Portugal e Espanha, nomeadamente as Festas de Inverno. A sua missão visa a revitalização e promoção da cultura do nordeste transmontano e da região de Zamora, e ainda cativação de públicos.

O trabalho desenvolvido começou por contextualizar a máscara e a sua história no quadro das festas de Inverno; analisou-se o espólio do mesmo, assim como o seu espaço. Na última parte definiram-se propostas de boas práticas museológicas adaptadas às características do MIMT, destacando potencialidades que se podem constituir como novos desafios.

---

<sup>4</sup> Ana Luísa Brilhante, nascida em Mirandela em 1987, concluiu, em 2008, na FLUP, a licenciatura em Arqueologia. Durante a sua formação participou em várias iniciativas, nomeadamente conferências (*Semanas de Arqueologia* (FLUP); *Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola* (FLUP)); Escavações arqueológicas em Castanheiro do Vento, Castro de São Lourenço, Arouca e Chaves. Em 2010 concluiu o Mestrado em Museologia, com a tese *Inventário do Museu Ibérico da Máscara e do Traje*. Entre 2010-2011 realizou o estágio PEPAC no Castelo de Algosó com funções de dinamização do monumento. Até Junho/12 trabalhou no Museu do Abade de Baçal.

Ana Luisa Bright, was born in 1987 in Mirandela, concluded in 2008, at FLUP, a degree in archeology. During their training participated in several initiatives, including conferences (*Semanas de Arqueologia* (FLUP); *Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola* (FLUP)); Archaeological excavations at Castanheiro do Vento, Castro de S. Lourenço, and Arouca and Chaves. In 2010 completed a Masters in Museology, with the thesis of *Inventário do Museu Ibérico da Máscara e do Traje*. From 2010-2011 held the stage PEPAC at Algosó Castle with dynamic functions at the monument. Until June/12 worked at the Museum of Abade de Baçal.

BRILHANTE, Ana Luísa Barreira Afonso – Museu ibérico da máscara e do traje: inventário da coleção museológica. *Ensaios e Práticas em Museologia*. Porto, Departamento de Ciências e Técnicas do Património da FLUP, 2012, vol. 2, pp. 24-36.

The object of the present study focused on the completion of the inventory of the museum collection of the Museu Ibérico da Máscara e do Traje, in Bragança (MIMT). For research, it was felt pertinent to study the historical museum, to the function and objectives proposed by the institution and museum procedures observed. MIMT emerged in 2007 through a European Community program, which aimed to unite the traditions of Spain and Portugal, including the Winter Parties. Its mission is to revitalize and promote the culture of the north-eastern area and the region of Zamora, and also captivate new public.

The work began by contextualizing the mask and its history as part of the winter parties; we analyzed the collection of the same, as your space. In the last section we defined proposals for best practice adapted to the characteristics of museum, highlighting strengths that can be as new challenges.

#### **Palavras-chave – Keywords**

Museu Ibérico, Máscara, Traje, Inventário Museológico, Práticas Museológicas.

Iberian Museum, Mask, Costume, Museum Inventory, Museum's Practices.

## *Museu ibérico da máscara e do traje: inventário da coleção museológica*<sup>5</sup>

Ana Luísa Barreira Afonso Brilhante

### **Introdução**

O artigo que a seguir se apresenta resulta de um trabalho de investigação realizado no âmbito da tese de Mestrado em Museologia intitulado *Museu Ibérico da Máscara e do Traje – Inventário da coleção museológica*, e tal como o título sugere, a pesquisa centrou-se em questões relacionadas com a coleção do museu, nomeadamente, a elaboração do seu inventário. A experiência decorreu durante um período de seis meses (novembro de 2009 a abril de 2010) no Museu Ibérico da Máscara e do Traje em Bragança.

Ao longo deste tempo constatou-se que o MIMT, apesar de ser um museu contíguo ao museu mais visitado do Distrito, Museu Militar de Bragança, não tinha sido ainda alvo de qualquer estudo sistemático, desconhecendo-se grande parte do seu percurso, bem como a sua fundação. Necessitava também de normas relativas aos procedimentos práticos desejáveis numa correta praxis museológica, e daí o referido trabalho ter incidido no inventário da coleção museológica albergada por este equipamento cultural.

No entanto, para se iniciar um inventário museológico é necessário um estudo e investigação precedentes e contínuos. Para isso, e para consolidar a informação relativa às máscaras e trajes ibéricos sentiu-se necessidade de fazer leituras complementares que, apesar de não constarem nas referências bibliográficas, foram determinantes na aproximação à realidade que se propôs estudar, pois só assim, o propósito de entender a cultura de uma tradição milenar sobre a máscara ficaria conseguido.

---

<sup>5</sup> Artigo baseado no projeto de investigação intitulado “Museu Ibérico da Máscara e do Traje: inventário da coleção museológica”, desenvolvido no âmbito do Mestrado em Museologia na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, segundo orientação do Professor Doutor Armando Coelho Ferreira da Silva.

Article based on the research project entitled “Museu Ibérico da Máscara e do Traje”, developed in the context of the Museology Master degree course at Oporto University Humanities Faculty, under the supervision of Professor Armando Coelho Ferreira da Silva.

Disponibilizado em/Available at URL: <http://hdl.handle.net/10216/55678>.

Mesmo assim, o interesse deste tema contrasta com a escassez de bibliografia disponível, quer sobre outros museus da mesma temática no país, quer sobre o MIMT em concreto.

Nestas circunstâncias, para que esta investigação fosse possível, achou-se pertinente a pesquisa histórica do museu, desde a sua fundação, atendendo à função e aos objetivos propostos inicialmente pela instituição, bem como aos procedimentos museológicos atualmente observados.

Ao longo do estudo desta instituição museológica surgiram algumas dúvidas, que desde logo se procurou ver esclarecidas junto de especialistas e dos mentores deste museu, tais como: escolha da localização; recolha da coleção; montagem da exposição e divulgação do museu.

Alicerçado nas questões anteriormente enumeradas, iniciou-se o relatório com uma abordagem à fundação MIMT, assim como às características da sua coleção. O referido museu surgiu no ano de 2007, através de um programa comunitário europeu, que tinha como objetivo unir Portugal e Espanha através das tradições culturais raianas, nomeadamente as Festas de Inverno. Contou com a participação de dois colaboradores especialistas no tema para ajudar na recolha e montagem da exposição. Segundo eles, o museu teria como missão a revitalização e promoção da cultura do nordeste transmontano e da região de Zamora e, sobretudo, uma mensagem de cariz pedagógico para variados públicos. E, de facto, apesar de nem sempre as condições serem as melhores para atingir este último objetivo, o museu tem-se munido de variadas ferramentas para esse efeito.

Na primeira parte deste artigo falar-se-á da escolha da localização, recolha da coleção e montagem do museu. Todavia, sabe-se que a escolha da localização tem a ver com a proximidade do Castelo de Bragança e, por consequência, do museu mais visitado dessa cidade, o Museu Militar de Bragança. No que diz respeito à recolha da coleção sabe-se que foi feita pelos mentores acima referidos, e que se baseou na encomenda, a artesãos regionais, da confeção de todo o tipo de trajes e máscaras que eram usados nas festas de Inverno em Portugal e Espanha. Assim sendo, entenderam os líderes deste projeto que a exposição teria a seguinte montagem: Piso 0 - Festas de

Inverno em Trás-os-Montes; Piso 1 - Festas de Inverno na região de Zamora; Piso 2 - Carnaval de Portugal e Espanha, e uma vitrine de máscaras de artesãos, de ambas as regiões, que participaram na confeção da coleção.

Numa segunda parte, analisa-se a história da máscara desde a antiguidade grega até aos nossos dias, para que se possa compreendê-la e valorizá-la melhor. Ainda neste capítulo, procura-se estabelecer o elo de ligação entre as máscaras e a sua utilização nos tempos remotos e na atualidade, através da contextualização das festas de Inverno nas localidades raianas de Portugal e Espanha, descrevendo-se cada ritual festivo. Nesta sequência, contemplam-se materiais que são utilizados para a manufatura dos trajes e máscaras, possibilitando a criação do seu estudo tipológico.

Acredita-se que, para que o MIMT potencie e melhore as suas ferramentas enquanto gerador de desenvolvimento social, seria desejável seguir alguns procedimentos museológicos, atualmente já impostos na Lei Quadro dos Museus Portugueses. E é neste âmbito que aparece na terceira e última parte onde se alude à divulgação do museu, isto é, práticas que deverão ser tidas em conta para dinamizar e revitalizar o mesmo, tendo por base a mesma lei por se julgar que ele se constitui não só como um documento de referência, como também uma linha orientadora de boas práticas.

Tendo em conta que o MIMT não dispõe de um manual de normas e procedimentos de conservação preventiva, enumerou-se, no projeto de investigação algumas diretivas que visam esse efeito, evitando ou retardando a degradação dos materiais que constituem o acervo do museu. Aí, procurou-se destacar os principais agentes que o afetam e os materiais de que são constituídos os objetos do acervo museológico. Quanto às funções principais que restam e que assistem a um museu, analisou-se com especial atenção o Inventário e Documentação, a Interpretação e Exposição, por se entender que constituem as áreas que carecem de estudos mais recentes por parte desta instituição.

Para a concretização desta tese que está na base deste artigo foram adotadas diversas metodologias de investigação, privilegiando a análise de bibliografia diversa, legislação e documentação digital *on-line*.

## **O museu Ibérico da Máscara e do Traje e as suas colecções**

A primeira fase deste estudo deteve-se na teorização: definição, delimitação e caracterização do objeto de análise. Analisados os dados de pesquisa, procedeu-se à sua contextualização com recurso a publicações periódicas de índole cultural de Bragança, no sentido de perceber o impacto local destas festividades. O primeiro capítulo reflete uma perspetiva atual do museu, três anos após o seu nascimento. Assim, pode-se afirmar que o MIMT possui 144 peças, sendo 49 manequins e 71 máscaras, distribuídas ao longo de três pisos: Piso 0 – Festas de Inverno Transmontanas; Piso 1 – Festas de Inverno da região de Zamora; Piso 2 – Carnaval das duas regiões, e ainda uma vitrine dedicada aos artesãos, criadores deste património. A existência e continuidade das festas foram os critérios de seleção para a sua representação neste museu, assim como o facto de certas personagens que participam nos rituais possuírem um traje e/ou uma máscara autenticáveis. Contudo, não foi exequível, por uma questão de espaço, colocar os manequins de todas as personagens que participam nestas festas, principalmente porque em muitas aldeias elas chegam a ser 16 personagens diferentes, como é o caso de Obisparras. Todas estas personagens participam naquilo em que alguns autores designam de verdadeiras celebrações populares teatrais, encenações onde, durante as quais, apenas se improvisam alguns diálogos.

No que concerne à localização, o MIMT está situado na cidadela da cidade de Bragança. Não é fácil de encontrar uma vez que a sinalética é escassa e confusa. Não tem parque de estacionamento mas como fica perto do castelo este possui uma grande parada onde é permitido estacionar. A área onde este se encontra localizado é apelidada de zona histórica, pelo que oferece como atracção, para além do urbanismo característico, o Castelo de Bragança e o inerente Museu Militar. Contudo, a zona é por si só uma vantagem e uma desvantagem, isto porque a maioria das pessoas que se deslocam ao castelo acabam por visitar o MIMT; mas dadas as acessibilidades feitas através de ruas íngremes dificulta a deslocação de pessoas com problemas de motricidade.

Quanto ao edifício, sabe-se que é um museu apenas pelo pequeno *out-door* que está pendurado na fachada do edifício. Tratando-se de um imóvel recuperado para

albergar esta coleção, o seu exterior permanece com características iniciais de habitação familiar, o que impossibilita ao visitante denotar a presença de um museu, e muito menos da coleção que alberga. Dada a envolvência residencial, este equipamento cultural passa despercebido, camuflando-se. Apesar de ter sido recuperado com esse propósito não é de todo um edifício apropriado para um museu, não tendo sido considerados os requisitos necessários para a sua instalação, tais como:

- Acessibilidade - constituído por três pisos, sendo o acesso efetuado através de escadaria íngreme, não permite a acessibilidade, aos pisos superiores, por parte de pessoas de mobilidade reduzida;
- Conservação Preventiva – por se tratar de uma construção contígua a focos habitacionais degradados comporta os problemas estruturais verificados nesses edifícios, como seja a humidade;
- Exposição – procura focar uma grande área geográfica, albergando uma grande quantidade de objetos, cria uma lacuna ao nível da informação individual de cada peça.

Ao nível da entrada, esta não é facilmente perceptível, isto porque tem duas portas visíveis, sendo a entrada efetuada apenas por uma, acabando por baralhar o visitante. Relativamente à receção, esta é feita com simpatia e simplicidade. O visitante é bem acolhido, é-lhe fornecido o desdobrável do museu, onde consta a distribuição espacial e um pequeno texto explicativo da exposição. Como acompanhamento à visita o espetador é embebido em sons tradicionais relativos à temática da coleção que os emerge no ritual. Os funcionários adstritos ao museu (dois) não possuem qualquer tipo de crachá de identificação, nem uniforme, o que condiciona determinadas competências inerentes ao equipamento cultural.

A interpretação da coleção apresentada não parece justa e equilibrada, isto porque há falta de informação relativamente ao conteúdo dos objetos. O escasso conteúdo disposto nas legendas não ajuda na totalidade do esclarecimento sobre as peças, isto, porque tem apenas o nome da aldeia onde se realiza a festa, a data dessa e as personagens intervenientes na mesma, faltando a informação técnica e o nome da personagem que ali está figurada. São legendas que podem ser interpretadas por

qualquer tipo de público, não invisual. O tamanho de letra é aceitável e estão bem escritas. Existe outro material disponível de apoio à visita que nos ajuda à interpretação da exposição, nomeadamente um vídeo que retrata estes rituais *in loco*. Possui ainda dois aparelhos, de ecrã tátil, onde o visitante pode obter mais informações alusivas às festas, encontrando-se inutilizáveis por razões de sobreaquecimento do aparelho. Por motivos inerentes à inexistência de uma reserva a coleção mantém-se de carácter permanente desde a sua abertura ao público. À exceção do que aconteceu no último evento da IV Bienal da Máscara, onde estiveram expostos trajes e quadros da região de Zamora, não houve registo de uma exposição temporária neste equipamento cultural. Apesar de tudo, nem todo o tipo de público consegue aceder à exposição e à interpretação da mesma, isto porque não existe informação em *Braille*.

No que diz respeito ao serviço educativo estão planeadas algumas atividades, tais como: “Os Bons e os Maus”; “Faz a tua máscara”; “Descobre o mascareto” e “ Os sons das festas”. Apesar do espaço a elas destinado, estas ações realizam-se quando previamente solicitadas, assim como as visitas guiadas. As visitas em grupo devem comportar no máximo 20 elementos e é orientada da seguinte forma: os visitantes são rececionados no piso 0 junto do ecrã televisivo; visualizam o vídeo; apresenta-se o espaço, o título do museu e as tradições correspondentes à coleção; explica-se também os dois pisos seguintes. De seguida, o visitante visita livremente o espaço acompanhado de um funcionário do museu para o esclarecimento de alguma dúvida que possa surgir.

No que refere à segurança, não é fácil roubar ou vandalizar os objetos, isto porque a maioria deles estão colocados em vitrines e há também vigilância, quer pessoal, quer através de câmaras de vigilância.

### **O estudo da coleção de máscaras e trajes**

O vocábulo “máscara” tem, nas línguas latinas, uma origem árabe, radicado no substantivo *maskhara*, que designava um momo, ou figura facial de cartão, destinada a obter um disfarce. A cultura latina já dispunha, quando a civilização árabe se expandiu, de um substantivo equivalente, para identificar semelhante objeto cénico *persona*, apreciado pelas crianças nas suas brincadeiras, e pelos adultos nos seus jogos. De forma



geral, tem-se vindo a atribuir às celebrações invernais uma origem romana. Jean Bayet (Tiza *et al* 2009) mostra que estas festas solsticiais de Natal e Epifania coincidem nas suas datas com as das Saturnais. Esta mesma origem é o que defende S. I. Kovaliov (Tiza *et al* 2009), mas assinalando dois dados muito interessantes: que o teatro romano teve a sua origem nas festas e nos jogos que se realizavam a propósito da colheita.

Pelo grande protagonismo que hoje os jovens detêm nos atuais festejos de Inverno, os ritos de passagem, excluindo deles uma visão monolítica e admitindo outras interpretações, estarão na génese de todo ao atual contexto festivo. Paralelamente a este grupo de ritos que sobreviveram, é preciso citar um certo número de costumes populares que derivam muito provavelmente dos cenários iniciáticos pré-cristãos, mas cuja significação original se perdeu ao longo do tempo e que, para além disso, sofreram uma forte pressão eclesiástica ordenada para a sua cristianização. Entre estes costumes populares de aspeto um tanto misterioso, é preciso classificar em primeiro lugar as mascaradas e as cerimónias dramáticas que acompanham as festas cristãs de inverno e que decorrem entre o Natal e o Carnaval. É nesta hipótese, defendida por Mircea Eliade (Tiza *et al* 2009) e partilhada por tantos outros historiadores de religiões e antropólogos, que se deve situar os ritos festivos sobreviventes dos mascarados do nordeste transmontano e nas províncias fronteiriças de Castela e Leão; Bernardo Calvo cita Jean Bayet (Tiza *et al* 2009) que confirma que estas festas do solstício coincidem nas suas datas com as das Saturnais, tal como se defende acerca do Nordeste Transmontano. Por isso, incluem-se ambas as regiões no mesmo contexto explicativo. Ao longo do ciclo agrário encontram-se celebrações festivas que marcam os seus momentos críticos: a passagem dos solstícios; o início das sementeiras; o fim das colheitas; as pausas no rigor dos trabalhos do Verão ou o prolongado tempo de repouso do Inverno. Exemplo dessas celebrações são as Festas do Pão, em honra de Santo Estevão, dos Reis ou de S. Gonçalo, com o “charolo” – um andor coberto de roscas de pão – que é benzido na igreja e integrado no ritual litúrgico, arrematado no adro, peça por peça, e comido percentualmente por todos. Um ritual que integra outros ritos: a dança da rosca, as “pandorcadas” – rondas à volta do povo acompanhadas pelos gaiteiros onde se canta, se dança, se come e se bebe – as refeições comunitárias, as corridas à rosca que reparte com o vencido e com toda a assistência. São festas dos excessos na comida e na bebida;

festas das colheitas, da abundância, da fertilidade. O sol no seu ponto mais baixo; a natureza morta; pede-se que ela renasça e que ele suba no seu esplendor de calor e luz. Máscaras e mascarados, presentes em quase todas estas celebrações, surgem então ligando o natural ao sobrenatural, os vivos e os mortos, prestando culto ao sol, à fecundidade e à natureza, neste momento crítico – a passagem de uma a outra estação, de um ao outro ciclo agrário. Na província de Zamora as mascaradas de Inverno circunscreviam-se no tempo, exclusivamente na segunda quinzena de Dezembro e nos primeiros dias de Janeiro. Aqui as festas tradicionais de Inverno têm muitas semelhanças com as transmontanas: as datas são idênticas, há personagens mascaradas, presença de chocalhos, gritos, corridas e saltos, participação quase exclusiva dos rapazes solteiros na organização e dinamização, os rituais do peditório e visita protocolar, refeições comunitárias, a convivência do cristão e do pagão. No entanto, perante as condenações da Igreja algumas subsistiram transferindo a sua celebração para o Domingo e Terça-feira de Carnaval. Todos os rituais que integram estas festividades são executados pelos rapazes não parecendo relacionados com a tradição cristã. Mais parecem relacionar-se com as festividades do ciclo agrário que se realizam em determinados momentos críticos da natureza: os solstícios, o início do ano, o início de uma estação. A luta dos opostos, das forças do bem e do mal, é outro aspeto a considerar nas funções ancestrais dos mascarados. Luta entre o “farandulo” e o “moço”, duas das principais figuras da festa dos Reis ou do Santo Menino, na localidade de Tó (Mogadouro). O “farandulo” luta pela posse da “sécia” (figura feminina representada por um rapaz); o “moço” bate-se pela defesa da sua dama, contra os ataques traiçoeiros do “farandulo”. No período do Carnaval, de novo o mascarado sai à rua para o desempenho das suas funções. A crítica social aparece no Carnaval de Podence (Macedo de Cavaleiros), nos denominados “contratos de casamento”, celebrados no Domingo Gordo, à noitinha. Também aí os “caretos” assumem as suas funções profiláticas e propiciatórias próprias dos mascarados de todo o Nordeste Transmontano.

A categoria das funções purificadoras e profiláticas dos mascarados denominados “caretos” manifesta-se na crítica social dos atos reprováveis de alguns membros ou grupos das suas comunidades. O seu papel aqui é o de profeta que levanta a voz diante de todo o povo e aponta o dedo àqueles que, pelos seus atos, se desviaram

dos valores instituídos na sociedade. Nesta mesma categoria de funções podem-se incluir outras atitudes libertárias dos mascarados: gritos e chocalhadas pelas ruas da aldeia, saltos e danças desordenadas, mergulhos na água dos rios e tanques, aplicação de castigos às moças, tudo aparentemente executado de forma espontânea mas predestinado por uma tradição milenar, como um desempenho necessário à purificação e encaminhamento da marcha da comunidade. A máscara era então uma tábua humilde onde se abriam dois orifícios como olhos, e onde se modelava a abertura da boca, ou era uma qualquer toalha de renda com a qual se cobria o rosto durante esse ajustado tempo de Entrudo. O portador da máscara, o “careto”, que no passado era sempre um homem, mesmo quando se travestia de mulher e então se designava como “senhorinha”, envergava a indumentária que a sua imaginação ou os seus recursos lhe facultavam, no geral afetar ao burlesco e à pantomina. O fato dos mascarados, em regra, é feito de colchas de fabrico caseiro, com decorado de trama de lã vermelha, composto de casaco com capuz e calças, recamados de espessas franjas de lã colorida; mais recentemente, servem-se de fatos-macacos que recobrem de fiadas franjadas de tecido de cores berrantes e contrastantes. Desde há cerca de quarenta anos que as máscaras de madeira, usadas nas festas do ciclo do Inverno ou no Carnaval, especialmente as de Ousilhão (Vinhais) e Lazarim (Lamego) se evidenciaram e ganharam, algumas delas, lugar em museus. Noutras localidades como, Podence (Macedo de Cavaleiros), Varge e Aveleda (Bragança), são as máscaras de lata as mais usadas. Tanto umas como as outras têm-se conservado e permanecido no tempo. Outras, porém, de materiais mais degradáveis, desapareceram facilmente com o uso. É o que acontece em Baçal (Bragança), onde são feitas em fibras vegetais e em Torre D. Chama (Mirandela) onde as “madamas”, nas Festas de Sto. Estevão, escondem o rosto com rendas e bordados. Dantes era o próprio “mascaro” ou “careto” que fazia a sua máscara, havendo obviamente exceções, quando o interessado encontrava alguém que lhe podia executar esse trabalho. Observando-as, é possível estabelecer traços comuns entre elas – olhos redondos e encovados, boca sempre metida para dentro, deixando realçar as bochechas e o queixo salientes, dentes saídos, língua de fora, nariz muito afilado, orelhas grandes no sentido da largura; as sobrancelhas, o contorno dos olhos e do cabelo, queimados. As matérias-primas são autóctones, como a madeira, a cortiça, o couro, as peles, a palha, as raízes, os caules e as

cascas de certos arbustos, consoante a predominância destes materiais nas diferentes localidades, ou a tradição que, em todo o caso, sempre devia ser seguida. Variam, assim, consoante quatro fatores, são eles: material, forma, cor e técnica. Assim sendo, e como já foi acima referido, a variante zona geográfica é o fator que mais condiciona a tipologia das máscaras.

O terceiro, e último capítulo do trabalho de investigação, intitula-se “Plano geral de práticas museológicas com base na Lei-Quadro dos Museus Portugueses”, e procura salientar as funções de um museu, e definir quais aquelas que o MIMT tem maiores dificuldades. Aí incidiu o grosso modo da investigação que consistiu no inventário da coleção museológica do mesmo. Procurou-se, ainda, dar algumas sugestões de boas práticas aos diferentes níveis que um museu deve responder. A Lei-Quadro dos Museus Portugueses serviu como documento orientador para a elaboração de um plano geral de práticas museológicas para o Museu Ibérico da Máscara e do Traje, e o primeiro aspeto que ressaltou foi o conceito de museu e o conceito de coleção visitável. Segundo a legislação, o MIMT deveria ser considerado como uma coleção visitável pois carece de alguns requisitos tidos como obrigatórios na consolidação de um espaço com a denominação de Museu. Contudo, não só não nos compete a categorização desta instituição museológica, como sobretudo se considera que têm sido feitos recentes esforços no sentido de aproximar os procedimentos museológicos do MIMT aos preconizados pela lei. Depois de tudo o que foi acima mencionado, concluiu-se que a temática da máscara está muito bem estudada quer por sociólogos, antropólogos e gentes de variadas áreas. São muitas as publicações, quer escritas, quer *on-line*, que evidenciam a importância da máscara e dos rituais a ela associados. O uso da máscara deixa de ser encarada como uma situação histórica, antepassada e estanque e passa a modernizar-se e a revitalizar-se através da partilha e interação a variados níveis e entre países (teatro, dança, festas nacionais e internacionais – bem visíveis na página *Web* do *Carnival King of Europe*).

### **Considerações finais**

O trabalho exposto aspirou à contextualização a máscara, fazendo uma breve análise da história da mesma e descrever as festas de Inverno de Portugal e Espanha; a análise do registo histórico do MIMT, assim como do espaço museológico. No último capítulo, pretendeu-se, tanto quanto possível, definir propostas de boas práticas museológicas adaptadas às características do MIMT, com as especificidades da coleção que detém e com as particularidades do espaço que ocupa. Apontaram-se possíveis práticas futuras, destacando potencialidades que, no meu entender, poderão constituir novos desafios para esta instituição.

Se, por um lado, a existência de condicionantes dificultou o processo de investigação e composição deste trabalho, por outro, tornou ainda mais aliciante e motivador a sua concretização.

Este estudo abarcou os rituais de Inverno de Trás-os-Montes (Portugal) e Zamora (Espanha). Se por um lado houve condicionantes, tais como as que foram referidas anteriormente, que dificultaram o processo de investigação e composição deste trabalho, por outro lado, tornou ainda mais aliciante e motivador a sua concretização. Fala-se, pois, de novos aspetos de abordagem deste tema associados com a nova museologia. Através das novas tecnologias, quer ao nível da investigação e documentação (através do *InPatrimonium*, por exemplo), quer ao nível da interpretação, educação e exposição, o património imaterial e material relacionado com a máscara e o traje pode ficar beneficiado e proporcionar novas emoções ao visitante.

Com este estudo aqui apresentado, ainda que na certeza de que não se irá esgotar o tema em análise, espera-se contribuir para aclarar algumas noções e para lançar novos temas de debate em torno destas questões.

### **Referências bibliográficas**

Tiza, A. A. P.; Núñez Gutiérrez, J. 2009. *Máscaras de la Provincia de Zamora, del Nordeste Transmontano y Duero - Estudio antropológico / Máscaras da Província de Zamora, do Nordeste Transmontano e Douro - Estudo antropológico*. Bragança: Bringráfica - Indústrias Gráficas, Lda.

## **Epistemologia do conhecimento em Michel Foucault: os museus e as suas coleções**

António Manuel Passos Almeida<sup>6</sup>

### **Resumo - Abstract**

Este artigo insere-se no âmbito do estudo da história dos museus, com o objetivo de analisar o seu projeto de modernidade. Procuramos enquadrar a sua análise através da interpretação da epistemologia do conhecimento em Michel Foucault, no contexto do desenvolvimento do conceito de museu na Europa Ocidental.

This article is a general study in the field of the history of museums and attempts to analyze its own project of modernity. It seems to analyze through the interpretation of the epistemology of knowledge in Michel Foucault, in the context of the development of the concept of museums in Western Europe.

### **Palavras-chave – Keywords**

Museus, Coleções, Conhecimento, Poder, *Épistème*.

Museums, Collections, Knowledge, Power, *Épistème*.

---

<sup>6</sup> Técnico Superior de Museus do Departamento Municipal de Museus e Património Cultural da Câmara Municipal do Porto. Atualmente exerce as funções de coordenador da Casa Oficina António Carneiro.

Superior Technical Museum of the Municipal Department of Museums and Cultural Heritage of the Municipality of Porto. Currently serves as Coordinator of the House Workshop António Carneiro.

manuelalmeida@cm-porto.pt

## *Epistemologia do conhecimento em Michel Foucault: Os museus e as suas coleções*<sup>7</sup>

António Manuel Passos Almeida

### **Introdução**

Os museus e as suas coleções constituem um fenómeno social cuja perspetiva foucaultiana da epistemologia do conhecimento é fundamentada na história das ideias e do pensamento da logofobia da cultura ocidental (Foucault 1973), através de descontinuidades obscuras no processamento da representação do conhecimento.

O arqueólogo do saber assume como seu principal objetivo de análise a leitura do descontínuo no pensamento ocidental, procurando encontrar no mundo exterior a articulação entre o conceito de objeto e o poder de julgar. O autor estabelece uma nova forma do pensamento e das ideias refletindo sobre o significado do objeto, através de mecanismos que permitem a qualificação, a medida, a apreciação e a hierarquização dos objetos pela diferenciação. Paradoxalmente, integra uma materialidade que possui uma existência em si, independentemente do conhecimento ou a ideia que se possa ter do objeto, considerando que não é fruto da humanidade, mas do mundo exterior que se lhe impõe e constrange o visível e o invisível. Para emergir um significado no objeto é necessário a ação da dimensão humana da relação Saber-Poder, transformando as características físicas das interações em significados. O significado vai interagir com o objeto e com o significante, ou seja, é a ponte entre a realidade material e a realidade individual, em que o objeto deve ser pensado dentro do seu contexto histórico-cultural e social, revelando relações com outros objetos. Evidencia-se assim o poder da linguagem como regulação da existência e produtora permanente de saber (Foucault 2005).

---

<sup>7</sup> Artigo baseado no projeto de investigação intitulado “Museu Municipal do Porto: Das Origens à sua Extinção (1836-1940)”, desenvolvido no âmbito do Mestrado em Museologia na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, segundo a orientação da Professora Doutora Alice Lucas Semedo.

Article based on the research project entitled “Museu Municipal do Porto: Das Origens à sua Extinção (1836-1940)”, developed in the context of the Museology Master degree course at Oporto University Humanities Faculty, under the supervision of Professor Alice Lucas Semedo.

Disponibilizado em/Available at URL: <http://hdl.handle.net/10216/14654>.

A originalidade da sua perspetiva epistemológica está relacionada com o ceticismo em relação à consciência absoluta da razão ocidental à maneira cartesiana, capaz de conhecer e produzir conhecimento apenas a partir de intuições e distinções. Neste sentido, vemos quão difícil seria apresentar uma leitura desconstruída do conhecimento, pois implicava a queda da razão transcendental, imposta e aceite pelo pensamento ocidental por Platão, Descartes, Kant e Hegel. Contudo, foi essa a tarefa que Michel Foucault se propôs concretizar, a partir das mutações que se operam na análise indissociável da relação Saber-Poder. Assim, o autor contrapõe a análise de um sujeito cognitivo profundamente marcado, quer pela inteligibilidade cultural, quer pela natureza exterior, para libertar as marcas de uma memória que atravessa o Tempo, através de significações, pensamentos, desejos e ameaças na esfera do visível e invisível do poder do conhecimento. O autor contrapõe uma perspetiva epistemológica da relação Saber-Poder através do conceito de *épistème*, com o objetivo de analisar as ruturas entre as épocas, culturas e objetos do conhecimento, que possibilitam as mudanças de interesses, conceitos e estratégias para a formação dos museus e as suas coleções.

M. Foucault considera a noção de *épistème* semelhante à noção de ‘paradigma’ de Thomas Kuhn. Para este último, aquilo que é característico da ordem do progresso é a ordem do devir científico, ou seja, durante o processo de desenvolvimento de uma ciência, há um período em que a investigação é feita sem nenhuma teoria pré-estabelecida, dando origem a diferentes interpretações sobre um mesmo objeto. Em determinado momento, uma destas interpretações impõe-se à comunidade científica como a mais rigorosa para a investigação de um domínio e é aceite como modelo de pesquisa ou paradigma. Para o arqueólogo do saber, a noção de *épistème* não tem uma teoria subjacente e também não é um estágio da razão, é um conjunto de relações positivas inconscientes, dentro do qual o conhecimento é produzido e racionalizado. Assim, enquanto o ‘paradigma’ de Kuhn remete para uma racionalidade orientadora da investigação científica, a *épistème* de Foucault tem um âmbito mais alargado, abrangendo a *cultura do homem* no seu todo e não apenas o conhecimento científico (Foucault 2005 e Magalhães 1996).



### **Os museus e as suas coleções na relação Saber-Poder**

A estreita relação Saber-Poder tem uma razão histórica que M. Foucault remete para sociedades indo-europeias do oriente mediterrânico, para as quais eram criações correspondentes. A conceção ocidental da modernidade de um discurso do saber desligado do poder remonta, segundo o autor, à filosofia platónica, remetendo ao esquecimento a força estratégica que a palavra detinha nos poetas gregos do século VI. Terá sido na “A República” de Platão que nasceu a ideia de que o verdadeiro saber só pertence aos que não possuem poder e portanto, incompatível com o saber. É contra esta utopia do humanismo moderno, sobre a renúncia ao poder como condição para se atingir o saber, que se insurge M. Foucault. O autor encontra em vários espaços de poder as condições de emergência de determinado saber, admitindo que o poder produz saber, e não simplesmente favorecendo-o porque o serve ou aplicando-o porque é útil. Assim, não há estratégias de poder sem constituição de um método de saber e nem saber que não suponha e não constitua ao mesmo tempo relações de poder (Foucault 2005).

É precisamente neste modelo de reversibilidade que o autor compreende a dramatização do Saber-Poder, pois fundamenta que não pode haver saber sem poder, e não pode haver poder político que não implique, por sua vez, um conhecimento mágico-religioso sobrecarregado de figuras complexas, de locais estranhos e de comunicações imprevistas, tomando o hábito de acumular tantas coisas diferentes e semelhantes, num processo aparentemente contínuo da cultura helenística até ao pensamento medieval. A formação desta linha de continuidade da história do pensamento ocidental tem como génese a radical irredutibilidade entre Idealismo/Materialismo, fundamentada pela revolução platónica que, segundo a qual, o mundo inteligível é a representação contemplativa da *memorabilia* do mundo e da vida, por oposição ao mundo caótico do sensível, múltiplo, imperfeito e particular. O passado é respeitado e os símbolos são valorizados porque contêm e perpetuam a experiência de gerações. A tradição é um modo de integrar o controlo da ação na organização do Tempo e Espaço, que insere cada atividade ou experiência particulares na continuidade de passado, presente e futuro. Contudo, a tradição tem de ser re-inventada por cada nova geração à medida que esta assume a herança cultural daquelas que a precederam (Giddens 1998).

A revelação da ordem do saber de matriz medieval como garantia da diversidade do visível é apenas superficial, já que no subsolo arqueológico do saber é evidente uma rutura no discurso de representação e no sistema de significações, não porque a razão fez progressos, mas apenas porque o saber interpretar a estética perfeita das maravilhas da natureza num espaço fechado ligado por identidades, similitudes e analogias, oferece a experiência cerimoniosa do poder do conhecimento universal. Por isso, a academia e o gabinete de curiosidades eram um círculo exíguo e oculto dos ritos do conhecimento, que no privado projetava o poder do saber das configurações sociais.

Até à primeira metade do século XVII, a semelhança desempenhou um papel construtivo do conhecimento da cultura ocidental. Apesar do seu aspeto heterogéneo, os objetos que constituem as coleções estão, de certo modo, ligados por uma homogeneidade que emerge no domínio do reconhecimento da origem comum do ser, que tem lugar entre o mundo visível e invisível da representação da relação Saber-Poder. A ligação do discurso de representação entre o ‘dito e o não dito’ e o ‘presente e o ausente’, releva a natureza estratégica do poder, sustentando o saber por interesses económicos, sociais e políticos, não sendo por isso alheio a certos jogos de poder, que alimenta e reforça as características de ideologia, a qual consiste em ocultar a realidade efetiva do poder para convertê-la em algo mais aceitável no saber (Foucault 1973). A lei da génese original comum reinava no círculo dos seres, a sua energia unificava o mundo no seu conjunto e reproduzia a forma do seu semelhante, estabelecendo-se um sistema de correspondências entre o macrocosmos e o microcosmos, e aí o mundo do colecionador encontra-se com o mundo do artista. Por esse motivo, qualquer reflexão sobre as coleções e o ato de coligir se dirige, como seu destino, para o ato de produzir semelhanças. “Na vasta sintaxe do mundo, os seres diferentes ajustam-se uns aos outros; a planta comunica com o animal, a terra com o mar, o homem com tudo o que o rodeia (...) água, ar, fogo, terra. (...) Este maravilhoso acervo das semelhanças foi preparado de há muito pela ordem do mundo, para benefício dos homens” (Foucault 1998, 74-80). Nas sociedades pré-modernas, a origem da ‘ordem’ aparece como uma luta contra a indeterminação, contra a ambivalência do ‘caos’. Assim se apresenta nas suas linhas gerais o *épistème* renascentista.

Acima de tudo, o saber é um instrumento de reclusão que apenas alguns privilegiados conhecem o poder. Acolhendo no mesmo plano a simbologia e a erudição, a ciência desta época aparece dotada de uma estrutura racional muito frágil, constituída para interpretar a fidelidade do legado da antiguidade e o gosto pelo maravilhoso do mundo natural. A semelhança estava ligada a um sistema de signos cuja interpretação abria um vasto campo de conhecimentos empíricos. O mundo está coberto de signos que é necessário decifrar, e esses signos, que revelam semelhanças e afinidades, não são mais do que formas de similitude. Conhecer será, pois, interpretar, ir da marca visível ao que se diz através dela e que, sem ela, permaneceria palavra muda, adormecida das coisas. O projeto das ‘magias naturais’, que ocupa um amplo lugar no fim do século XVI e se alonga até meados do século XVII, não é um efeito residual na consciência europeia; foi ressuscitado por razões contemporâneas, porque a configuração fundamental do saber remetia as marcas e as similitudes umas para as outras. A forma mágica do saber era inerente à maneira de conhecer. Por isso, no *épistème* renascentista o domínio das coisas e dos seres exprime-se numa linguagem que não nomeia, é antes um conjunto de signos sem articulação de uma comunicação que apela à memória, reflexão e consciência do conhecimento, que não distingue a diferença entre olhar e comunicação, entre a coisa observada e comentada. O colecionador tem o privilégio do Saber-Poder em escutar essa linguagem sem palavras, submetendo o espírito à obsessão de uma ordem que lhe é exterior, realizando uma forma de tradução que envolve a redescoberta do universo e a figuração material do pensamento.

Face à indeterminação, a capacidade ordenadora do conhecimento, no início do século XVII, não reflete o poder do saber no elemento da linguagem, cuja ordenação arbitrária, mas eficiente, só aparecerá um pouco mais tarde. As variações do género enciclopédico dependem essencialmente do assumir de um critério organizativo que reflete, ao mesmo tempo, uma epistemologia e uma estrutura institucional do conhecimento (Giddens *et al* 1996, 97-103). Só na modernidade, a escolha da ordem é sempre uma meta a conseguir, nunca uma realidade instituída por si, com o seu valor crítico e não apenas prático, é acompanhada nas origens da enciclopédia moderna da elaboração de um esquema de organização que coincide em geral com uma classificação das ciências (Giddens 1998, 74-75). A forma científica de saber sobre a história natural

é feita numa “miscelânea de descrições exatas, de citações de relatos, de fábulas sem crítica, de observações citando indiferentemente sobre a anatomia, os brasões, o habitat, os valores mitológicos de um animal, sobre os usos que dele se podem fazer na medicina ou na magia” (Foucault 1973). Sobre isto Buffon comentaria, mais tarde: “Nada disto é descrição mas lenda” (Foucault 1973). Para o naturalista moderno, o ato de classificar significa dotar o mundo de uma estrutura, manipular as suas probabilidades, tornar verosímil e relacionar diferentes partes com diferentes classes de entidades. Não se questiona aqui a falta de um poder de observação ou de um saber racional sobre as coisas, mas o fato do olhar não estar ligado às coisas pelo mesmo sistema, nem pela mesma *épistème*, pois o saber não era ver nem demonstrar, mas unicamente interpretar.

A partir da segunda metade do século XVII, o mundo da renascença entra em declínio, pois o conhecimento moderno deixa de se mover no contrassenso da semelhança e a similitude já não é a forma curiosa do saber. No início do século XVII, sobretudo em Inglaterra, apareceu uma precoce vontade de saber, desenvolvendo planos úteis de objetos observáveis, medíveis e classificáveis, condição que se impunha ao sujeito cognitivo antes da experiência, ver mais que ler, verificar mais que comentar. A crítica literária e artística também assumiu uma função importante neste domínio, ao reconhecer através da observação da obra de arte uma linguagem na qual seria possível decifrar os instintos mais inconscientes do seu autor, cuja estratégia devia compreender a linguagem no próprio espaço do saber e que, por sua vez, se articulava com o poder (Foucault 1973).

A escrita e as coisas já não se assemelham e a metáfora da linguagem transformou-se no poder representativo do mundo através da função de nomear/classificar o ímpeto da mudança. A marca da nova experiência inverte os valores e as proporções, pois as coisas são apreendidas por aquilo que elas não representam, num saber que separa o ‘caos e o cosmos’, os seres vivos, os signos e as similitudes numa semântica de distinções bem definidas. Abriu-se um espaço de poder do conhecimento onde, devido a uma rutura essencial na cultura do ocidente, já não se trata de similitudes, mas de diferenças. Assim deixa o saber a lembrança deformada de

um conhecimento misto e sem regras, em que todas as coisas do mundo podiam aproximar-se ao acaso das experiências, das tradições ou das credulidades.

Encontra-se em Francis Bacon uma crítica à semelhança, posto que a natureza está repleta de exceções e diferenças. O facto de que este critério tenha sido para as primeiras enciclopédias modernas a árvore do conhecimento de Bacon, situada sob a insígnia do binómio natural/artificial, é demonstrativo da ligação originária entre enciclopédia e classificação das ciências durante o século XVII, estruturando a inevitável historicidade do saber.

É o pensamento clássico excluindo a semelhança como experiência fundamental e forma primeira do saber. Com efeito, é pela hierarquia da comparação que se encontra o objeto, a extensão, o movimento e as outras categorias semelhantes, “ (...) pode dizer-se que todo o conhecimento se obtém pela comparação de duas ou várias coisas entre si” (Foucault 2005). No *épistémé* clássico, o homem está sempre na origem do saber, pois que só existe um verdadeiro conhecimento senão através da iluminação de um ato racional da inteligência, que liga entre si o poder da comparação, através da medida das grandezas e da ordem das multiplicidades do saber.

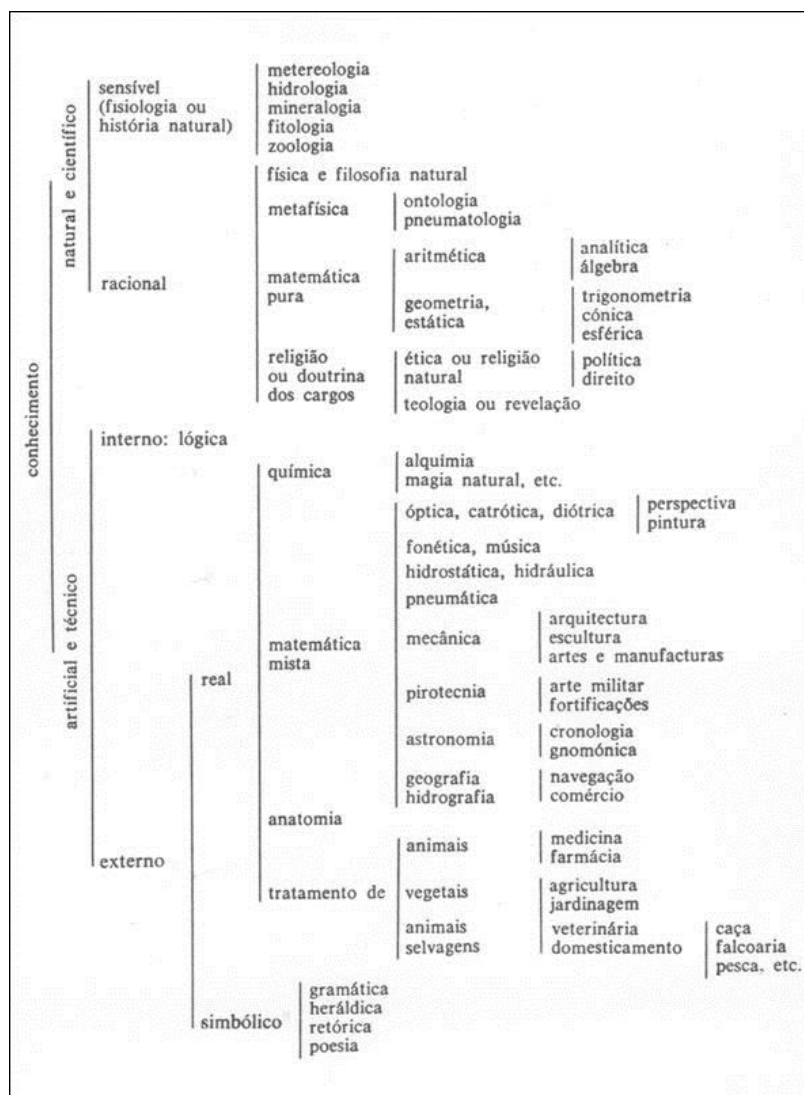


Figura 1 - Árvore da philosophia prima segundo o esquema baconiano do conhecimento.

Produz a ordenação do natural/artificial a partir da tripartição das faculdades humanas: memória, fantasia e razão. In *Prelo, Revista da Imprensa Nacional Casa da Moeda*, n.º 4, Julho/Setembro 1984, p. 11

O poder da comparação do colecionador enciclopédico aceita a afirmação de que a parte pode ser tomada pelo todo e de que não podendo possuir todas as coisas, todos os seres, pode realizar uma supressão do material para assim reproduzir a ordenação do todo em alguns. A multiplicidade do saber pode “dispor-se segundo uma ordem tal que a dificuldade que pertencia ao conhecimento da medida acaba, por depender unicamente da consideração da ordem” (Foucault 2005). A modernidade sustenta-se sobre uma

infraestrutura racional de vontade de domínio da ordem, segundo alternativas de definição da própria ordem contra outras, tratando-se de uma maneira de articular a realidade contra propostas competitivas. É nisto que consiste o método clássico do saber, reduzir toda a medida a uma série que, partindo do simples, faça aparecer as diferenças como graus de complexidade. Antes de outra coisa, a ordem natural significa o silêncio do homem, numa linguagem que já não é a figura do mundo, mas *transparência* e *neutralidade*, gerando a rutura do saber no século XVII, e que permaneceria constante e inalterável até finais do século XVIII.

Deste modo, o *épistème* clássico do pensamento ocidental acha-se configurado pela crise da consciência europeia no início da modernidade. A modernidade tem origem num processo de diferenciação e delimitação face ao passado. A tradição era o poder de identidade, que deve ser quebrado para poder estabelecer as forças políticas, económicas e sociais modernas. Com o desprendimento da tradição, a sociedade moderna tem que fundamentar-se exclusivamente em si mesma, configurando uma representação social de encadeamento precário entre a tradição e o futuro, a continuidade dos modelos de significado instituídos no passado é contestada por a descontinuidade de um horizonte de novas opções políticas, económicas e culturais. (Giddens 1998, 10).

A *Res cogitans* da razão, vai concretizar a conceção da natureza como instrumento ideal, mecânica e calculável na relação com as ciências da ordem no domínio das palavras, da história natural, da análise das riquezas. Os primeiros domínios empíricos constituíram-se em meados de 1660 e os últimos antes de 1800, formados em relação à *épistème* clássica do saber ocidental, mantendo-se neste período como que uma ciência universal da ordem, relação essencial neste período como fora para a renascença a interpretação do século XVI. Quando se trata de ordenar a natureza, é necessário constituir uma nomenclatura de taxionomia, classificação, inventário, catalogação e estatística para instaurar um sistema de signos distribuídos num “quadro” contínuo de representações das coleções, para análise da reminiscência, da imaginação e da memória. As supremas estratégias da modernidade consiste no poder de dividir, classificar e distribuir no pensamento, na prática do pensamento e no pensamento da prática (Giddens 1998, 91).

A relação do Poder-Saber dos séculos XVII e XVIII não tem quaisquer ligações intrínsecas com o passado, na medida em que o conhecimento adquirido coincide com o poder de ser defendido teoricamente à luz do conhecimento científico. Contudo, a sistematização do processo não é isento de problemas, debates e opiniões, em que o museu aparecerá como um espaço do saber na linhagem da longa genealogia das coleções curiosas, introduzindo agora o paradigma da visibilidade que caracteriza o mito da modernidade. No domínio das tecnologias do poder do saber dos séculos XVII e XVIII, colocam-se novos aperfeiçoamentos pelo privilégio da observação e experimentação. Assim se justifica o recente prestígio das ciências físicas, que forneciam um modelo de racionalidade, que pela experiência e teoria era possível analisar as leis do movimento. As causas desta racionalidade pelos seres vivos colocam-se nas novas ideologias fixadas na “economia-mundo”. O esboço da institucionalização pública do saber consiste em criar um discurso ‘maquiavélico’ do conhecimento, que havia começado a desenhar-se no início do século XVII.

A fundação de um espaço público do conhecimento ocorreu quando, pela articulação dos princípios de classificação científica do mundo para a nomeação e ilustração do saber, se procedeu à exteriorização de novas tecnologias de poder pelas elites sociais, agora com a crítica científica e filosófica do público burguês, resultaram uma mudança de valor em relação à visibilidade entre as coleções e o seu discurso. O espaço de representação é igualmente diferente, na medida em que se tornaram visíveis em jardins botânicos, gabinetes de física ou de história natural, como tentativa de implementação de um projeto político entre a economia e a teoria. Pela primeira vez, repousam sobre as coleções um olhar minucioso e intencional sobre os objetos que as constituem, transcritos em sistemas de transparência de um jardim de leis, cuja analogia foi determinada ao Estado o papel de jardineiro coletivo, orientado ao cultivo dos sentimentos e das artes adequadas ao progresso do homem. A educação deve consistir em diluir a liberdade da vontade do indivíduo num terreno disposto para “cultivar e fecundar”. A relação visível do saber entre jardins e museus é explicada pelo arqueólogo do saber através da multiplicação das espécies como se fossem maravilhas acumuladas nos expositores de um museu. A sua representação tende a aproxima-se à exposição de catálogos repetitivos de objetos já virtualmente classificados e portadores



da sua própria identidade quanto a formas, número, disposição, grandeza e qualidade. Sendo quase exclusivo o privilégio do olhar, o que se depara nestes teatros do conhecimento, não é a vontade de saber, mas uma nova maneira de vincular as coisas simultaneamente ao olhar, ao discurso e à norma. No entanto, sabe-se a importância metodológica que assumiu, nos finais do século XVIII, essa mutação da relação Saber-Poder da cultura ocidental no sentido da especialização dos museus em novas modalidades do saber, evidente num conceito de “história da cultura” relacionado com a nação, por oposição ao Estado, adquirindo grande importância no contexto na perspectiva do autor a relação ‘sujeitos de’ e ‘sujeitos à nação’. A ordem natural foi estimada em todo o século XVIII, mas não podia confiar-se a ela o desenvolvimento social do homem sem qualquer complemento. A ingenuidade do nacionalismo do início do século XIX consiste num programa de “engenharia social”, em que a nação era a sua “fábrica”. (Giddens *et al* 1996, 97-107).

Ao longo do século XIX, uma nova configuração da ordem do saber baralhará definitivamente os olhos do observador moderno nos anacrónicos espaços públicos da cultura ocidental. Perscrutando o pensamento crítico e as filosofias da vida de Oitocentos, encontrar-se-á de Kant a Hume um vasto campo de reconsideração e contestação, num jogo de metáforas desenhadas por um pensamento reacionário que se empenha profundamente na imobilidade das coisas para garantir a ordem precária da finitude da humanidade. No ensaio de uma nova ordem epistemológica do saber, as ciências humanas não apareceram quando, sob o efeito de algum racionalismo necessário, problema científico não resolvido ou interesse prático, se decidiu fazer passar a humanidade para o campo científico. As ciências humanas apareceram no dia em que o homem, pela primeira vez, se constituiu na cultura ocidental como “objeto” que é necessário pensar e saber.

Não existem dúvidas acerca da emergência histórica das ciências sociais e humanas, que se tenham constituído unicamente em resultado de um problema de ordem teórica ou prática do saber. Por certo, foram necessárias novas normas que a sociedade impôs aos indivíduos para que, lentamente, no decorrer do século XIX, se constituíssem como ciência. Com certeza, as ameaças ao equilíbrio social do Antigo Regime, conseqüente à Revolução Francesa e ao sucesso da burguesia, pesaram em

muito no surgimento de uma nova reflexão sociológica. Quer isto dizer que o Homem não pode ser tratado como um fenómeno de opinião, mas um acontecimento registado na ordem do saber. E isto produziu-se, por sua vez, no âmbito da *épistème* moderna, quando se tratou o conhecimento científico contemporâneo na organização simultânea da biologia, da economia e da filosofia. De tal modo que se viu um dos progressos mais decisivos que a racionalidade das ciências realizou na história da cultura europeia do século XIX (Magalhães 1996). Assim, a mudança mais importante que ocorreu na *praxis* das ciências empíricas no início de Oitocentos foi a entrada dos fenómenos da vida na história do conhecimento do Homem, rutura que terá desencadeado uma epistemologia do conhecimento designada por M. Foucault como *épistème* moderno, fazendo a razão da sociedade ocidental entrar na Idade do Juízo. O discurso do inconsciente tem subjacente um conceito de origem, memória e um novo valor da noção de Cultura. As sociedades e os indivíduos têm uma memória cultural em suspenso, que permite simultaneamente o estabelecimento de um património cultural e a construção de uma narrativa histórica. O inconsciente coletivo e individual esconde-se na memória do objeto do passado, esse património que se mantém dissimulado na razão do inconsciente. (Foucault 1973).

Assim se colocam as duas grandes formas de reflexão do pensamento para a interpretação do saber moderno: por um lado, interroga-se as relações entre a lógica e o discurso, e por outro lado, questiona-se as relações do significado do objeto no tempo cronológico. O que o pensamento moderno vai propor é a unidade do sentido com a forma do ‘ser’ e já não do ‘ver’. As coisas já não são percebidas, descritas, caracterizadas e classificadas da mesma forma. O espaço do saber não se manifesta na positividade metodista das identidades e diferenças, nas ordens quantitativas de uma taxionomia geral. No século XIX, a fenomenologia psicológica das coleções estabelece uma nova estrutura no campo do visível e invisível do saber, simbolicamente representada pelo poder da arte. O pensamento moderno instaurava assim uma problemática muito mais complexa, que serviu de fundamento à nossa experiência atual de Tempo e foi a partir dela que, desde o início do século XIX, nasceram todas as tentativas para recuperar o que seria suscetível de ser na ordem humana o começo e o recomeço, o afastamento e a presença, o retorno e o fim. O campo epistemológico do

saber não foi prescrito *à priori* por nenhuma filosofia, opção política ou moral, por nenhuma ciência empírica, mas através da sensação, imaginação e paixão. Por debaixo desta dinâmica interna da organização do museu moderno vai surgir um espaço contraditório de possibilidades de discurso, feito da retórica universalista para dominar o Tempo fora da sucessão das coleções. A positividade do saber muda de natureza e de forma e o *épistème* moderno constitui-se, não a partir de um quadro de simultaneidades da pré-história do saber, mas na identidade de relações entre os elementos visíveis e manifestos na invisibilidade do Tempo.

No *épistème* moderno, se a natureza humana se entrelaça à natureza externa, fá-lo por meio das tecnologias do saber, como sujeito e objeto soberano de todo o conhecimento e que tem lugar no espaço museológico de representação, constituído a partir da organização do conhecimento disciplinar de novos ramos do saber, através da especialização dos museus temáticos de Geologia, História Natural, Antropologia, Arqueologia, Etnologia, Belas Artes, Ciência e Tecnologia.

A partir da disseminação do tempo disciplinar, o museu público concorreu para a fundação da unidade do tempo universal e nacional, numa narrativa que enquadra a formação e desenvolvimento da vida na Terra e a evolução da humanidade, desde os primitivos aos civilizados. O projeto de posicionar o Homem contemporâneo pode então fazer entrar o mundo na soberania de um discurso que possui o poder de nomear e representar a própria natureza humana (Hooper-Greenhill 1991, 9). No entanto, as suas consequências teóricas e práticas na museografia das coleções, desde o início do século XIX, não foram nem facilmente acessíveis nem dificilmente inevitáveis. A descoberta do corpo como objeto do movimento e consciência do eu, esse alvorecer da natureza humana como projeto histórico, é agora disciplinado nos seus gestos e atitudes, que dependem sobretudo de instituições capazes de desenvolver um sistema de ‘vigilância’ muito para além do que era exigido no *Ancien Régime*, em que a arte tem uma moralizadora ação política, como educadora dos meios populares.

Os avanços da biologia fazem então despertar uma espécie de medicina social, uma necessidade normativa do rigor crescente da ciência e técnica que não deixa de progredir e utilizar o poder institucional do museu, num discurso representado por uma

*pseudotopia* nacional, que valoriza os processos civilizacionais em relação ao espírito do povo que os fez nascer, reconhecer e morrer. Desde logo, mudaram as condições da historicidade, cujas mutações já não vêm da relação Poder-Saber da aristocracia, dos eruditos e dos burgueses, mas a partir do *liberal movement and government*, que constitui a autonomia do povo em relação ao seu *logos*. Por consequência, o campo da formalização do discurso no museu confronta-se com uma crise da realidade do mundo e da existência do Homem, uma vontade simbólica em termos do que o *Eros* é prescrito e proscrito social e moralmente: a evolução, a civilização, o útil, o belo, o exótico e o marginal, o excluído, o irracional, o caótico e o monstruoso.

Mais do que divulgar a cultura dominante, a abordagem metódica da história dos povos europeus, sob a forma de organização exaustiva do saber, reflete a peculiar necessidade da modernidade pelo conhecimento científico, sem que o objetivo de estudo se mantenha na superficialidade das coisas (Foucault 1973). Para o arqueólogo do saber, o poder reside antes na sua relação com o saber. Este princípio é uma certeza fundamental para o seu pensamento e a explicação assenta na certeza de que domina os poderes da sociedade quem tiver o poder do saber. O corpo social ou institucional que detiver o poder do saber preserva também o saber do poder e, por conseguinte, as forças de reclusão do Estado e da sociedade. Os instrumentos de vigilância para as fazer compreender são, por excelência os museus, procurando construir um modelo civilizacional com base na observação das estruturas políticas e sociais, bem ao estilo do “Espírito das Leis” de Montesquieu. As noções contemporâneas de cultura e progresso espelham e valorizam a noção de alta cultura das nações civilizadas, plena expressão do espírito nacional, sublinhando as estruturas científicas que influenciam o desenvolvimento da uma nação: a geografia, a economia, a constituição social, a etnografia e a moralidade. Assim se faz ressaltar o ser humano no seu contexto específico, num espaço da sua manifestação e da manifestação do ‘outro’, que lhe impõe problemas da sua identidade. (Bennett 1995).

Os primeiros decénios do século XIX foram aqueles em que mais intensamente foi sentido o desígnio político de uma ‘máquina do progresso’, introduzindo no saber constituído a força das ideias novas do museu moderno, que agora servia o objetivo de organizar e unir à educação nacional todas as forças culturais do país. Trata-se, portanto,

de uma metáfora que tinha como objetivo fazer sentir no contexto europeu o conceito de *Aufklärung* (Fernandéz 1993), em que o conhecimento deveria servir de instrumento civilizador de valores e normas de conduta social. Não sendo direcionado exclusivamente para as classes dominantes do saber, a semiótica educativa das coleções tem profundas ressonâncias repressivas em todas as classes sociais. Mais do que algo que se possui, a disseminação do conhecimento exerce-se a partir da visibilidade de uma dinâmica reformatória do poder do saber e no qual participam todos os personagens sociais.

No discurso do museu moderno, as ‘forças da ordem’ prendem-se ao exercício do poder do saber sobre as coisas, de as utilizar, colecionar e exhibir, mas também dá lugar a constrangimentos e desigualdades na ação educativa sobre os públicos. O *épistème* moderno do poder do saber da cultura ocidental marca uma certa maneira de conhecer o Homem que nos é contemporâneo, posto que não é o mais velho problema nem o mais constante que se tem posto ao saber desde o século XVI. Num tempo relativamente curto e num espaço geográfico restrito, pode-se dizer que a humanidade pertence a uma nova epistemologia do conhecimento, pois não foi em torno dele que rondou o saber das coisas e da sua ordem, das identidades, similitudes ou diferenças, e também não foi o efeito de uma preocupação por alguma objetividade, é antes uma mudança na disposição do saber moderno que a arqueologia do saber de Michel Foucault tentou demonstrar.

### **Considerações finais**

A modernidade regista tensões entre a existência social e a sua cultura. Quando se estuda uma coleção podemos ser tentados não só a dar maior importância às coleções dos museus que melhor falam da nossa sensibilidade atual, embora com pouca aceitação no seu tempo, mas também a desprezar as que obtinham o maior sucesso, prova da sua adequação aos *épistèmes* do conhecimento das sociedades que nos antecederam, mas que atualmente nos parecem desprovidas de interesse histórico e cultural. A conflituosidade do saber faz parte de um vasto conjunto de relações entre sujeito e objeto, e que envolve na sua prossecução vários contextos ideológicos do poder do

conhecimento. A constituição de coleções desde sempre se fundamentou num conjunto de valores psicológicos individuais e civilizacionais que fazem desses objetos fonte de curiosidade, prazer estético e testemunho histórico ou científico. A oposição entre o visível e o invisível tem lugar sob muitas e diversas formas, posto que não está só por trás de um horizonte passado mas também, como vimos, numa perspetiva de eternizar o futuro. A exposição de coleções no museu constitui um importante esforço para o processamento do saber do homem sobre o mundo e sobre si mesmo. A sua organização envolve três estilos diferentes quanto aos objetivos epistemológicos do saber: “collections as souvenirs, as fetish objects and as systematics”. (Pearce 1994, 193-204).

A importância da perspetiva epistemológica na relação Saber-Poder em Michel Foucault reside na tarefa de determinar a maneira como se fundamenta a evolução das coleções de curiosidades aos museus temáticos em relação aos grandes *épistêmes* do conhecimento, pois constituem o mesmo solo arqueológico das configurações do saber nas ciências humanas. Como ficou patente no arqueólogo do saber, as ciências humanas construíram a base da epistemologia moderna porque, segundo o autor, a génese da ciência humana acontece quando a análise de normas, regras e totalidades desvendam à razão as circunstâncias das suas formas e conteúdos. Segundo Hooper-Grennhill, a experiência analítica das ciências humanas é a base para a formulação de ideias, problemas e conceitos sobre a História da terra, da vida, do homem e da civilização. (Hooper-Grennhill 1992, 197).

A característica fundadora do pensamento epistémico é que não existem objetos senão em relação a um sujeito que observa, isola, define e pensa, mas também que não existe sujeito senão em relação a um ambiente social e cultural que lhe permite reconhecer, definir, pensar o saber. Por outro lado, a epistemologia do conhecimento contemporâneo sugere que nenhuma realidade pode ser examinada à luz da transparência que o arqueólogo do saber nos apresenta (Pearce 1994, 10).

A transformação do museu contemporâneo como detentor de uma autoridade raramente contestada, com um lugar especial no seio da elite das instituições culturais de serviço público, uma instituição tendencialmente aberta para uma sociedade marcada pela diversidade, pela ‘liberdade’ de escolha, pela consciência individual e pelas rápidas

e pouco previsíveis mudanças na relação Saber-Poder, constituiu-se num *idealismo transcendental* no domínio do aparelho de Estado, segundo o conceito marxista. As necessidades e preocupações da sociedade atual a nível económico, político e cultural são causa e consequência de teorias pós-estruturalistas que se têm desenvolvido na ciência museológica, mas cuja visibilidade da representação do passado tem sido, na prática, progressivamente isolado, obscurecido e sequestrado àqueles que lhe pertencem. Para se tornar menos distante o passado é necessário ultrapassar a *praxis* do conhecimento museológico por parte dos conservadores e académicos, pois as coleções e os museus diferem em quase todos os aspetos empíricos e científicos da sociedade contemporânea. O discurso e as ideologias de representação das coleções não têm a mesma origem e carácter, não se formam nos mesmos locais, os visitantes ou espectadores não se comportam da mesma maneira face ao poder do saber.

<b>EPISTEMAS</b>	<b>CRONOLOGIA</b>	<b>MUSEUS</b>
Epistema da Renascença Identicidades, similitudes e analogias <b>INTERPRETAÇÃO</b>	1500-1600	Academias e gabinetes de curiosidades Relações simbólicas <b>ERUDIÇÃO</b>
Epistema Clássico Entidade, diferença, classificações, hierarquias <b>ILUSTRAÇÃO/ORDENAÇÃO</b>	1600-1800	Colecções/museus taxinómicos Relações intuitivas da razão <b>ESTUDO E PAIXÃO</b>
Epistema Moderno Subjectividade e representação <b>CIÊNCIAS HUMANAS</b>	1800-Atualidade	Museus temáticos Objetos-testemunho, narrativos, experiência <b>INTERPRETAÇÃO E FORMALIZAÇÃO</b>

*Figura 2 - Configurações epistemológicas do conhecimento versus evolução do Museu, segundo a perspetiva de Michel Foucault ©António Almeida*

Na modernidade, com a sua fé na onnipotência da cultura e da educação, o Homem é unicamente um processo de endoculturação educativo e pedagógico, assim afirma Kant nas suas constantes exortações ao auto-perfeccionismo e ao axioma da responsabilidade individual para a auto-construção. O maior desafio lançado às instituições museológicas esboça o limite da sua capacidade transformadora da cultura e será um género de ‘seleção natural’ de cariz evolucionista para a sobrevivência ou a consequente extinção.

O que Michel Foucault deixa transparecer é a formação de um *épistémé* pós-moderno do saber, onde se descobre que não se pode saber nada com toda a certeza, uma vez que os fundamentos da epistemologia do conhecimento podem ser falíveis, na medida em que a história é destituída de causas finais e nenhuma versão de progresso pode ser plausivelmente defendida, atribuindo, por conseguinte, um carácter perverso ao significado de saber moderno. As mudanças da museologia europeia nos finais do século XIX registam uma dupla rutura de espaço e linguagem de representação que, mais em favor dos conceitos democráticos e pedagógicos de livre acesso à cultura e menos de objetividade ou cientificidade. O museu na pós-modernidade tornou-se um centro de investigação em ciências sociais, aproximou-se dos diferentes grupos sociais, alterou a sua comunicação e representação das coleções, desenhados como centros polivalentes de ciências e tecnologia, rodeados de narrações, experimentações e simulações, adotou novas tecnologias e construiu edifícios espetaculares. Face à lógica da indeterminação do saber, onde se deslumbram as noções perversas de ‘cultura oficial’ e ‘alta cultura’, esboçam na sua eloquência de ‘não-saber’ um conceito de museu nada relacionado com a sua definição, “Instituição permanente sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberto ao público, que adquire, conserva, investiga, comunica e expõe, com o propósito de estudo, educação e lazer, a evidência material do homem e do seu ambiente” (Kavanagh 1994, 15).

### **Referências bibliográficas**

Bennett, Tony. 1995. *The Birth of the Museum – history, theory, politics*. London and New York: Routledge.

Bennett, Tony, 2005. The Exhibitionary Complex. In *Representing the Nation: A Reader: Histories, heritage and museums*, BOSWELL, David e EVANS, Jessica. London and New York: Routledge e The Open University.

Bourdé, Guy e MARTIN, Hervé. 1983. *As escolas históricas*. Mem Martins: Europa-América.



ALMEIDA, António Manuel Passos – Epistemologia do conhecimento em Michel Foucault: os museus e as suas coleções. *Ensaios e Práticas em Museologia*. Porto, Departamento de Ciências e Técnicas do Património da FLUP, 2012, vol. 2, pp. 37-56.

Fernandéz, Luís Alonso. 1993. *Museología – Introducción a la teoría y práctica del museo*. Madrid: Istmo.

Foucault, Michel. 1973. *El Orden del Discurso*. Cuadernos Marginales 36: Tusquets Editor.

Foucault, Michel. 1998. *As Palavras e as Coisas*. Lisboa: Edições 70.

Foucault, Michel. 2005. *A Arqueologia do Saber*. Coimbra: Edições Almedina.

Giddens, A., Bauman, Z., Luhmann, N., Beck, U. 1996. Las consecuencias perversas de la modernidade. *Autores Textos y Temas de Ciencias Sociales* 12. Barcelona: Editorial Anthropos.

Giddens, Anthony. 1998. *As Consequências da Modernidade*. Oreiras: Celta Editora.

Hooper-Greenhill, Eilean. 1991. *Museum and Gallery Education*. London and New York: Routledge.

Hooper-Greenhill, Eilean. 1992. *Museums and the Shaping of Knowledge*. London and New York: Routledge.

Kavanagh, Gaynor (ed.). 1994. *Museum Provision and Professionalism*. London: Routledge.

Magalhães, João Baptista. 1996. *A Ideia de Progresso em Thomas Kuhn no contexto da «Nova Filosofia da Ciência»*. Porto: Edições Contraponto.

Pearce, Susan M. 1994. *Interpreting Objects and Collections*. London: Routledge.

## **Museu da resistência: lugar de memória e instrumento da memória**

Carlos Mendes<sup>8</sup>

### **Resumo - Abstract**

A interpretação que a comunidade local faz do Museu da Resistência, antigo Campo de Concentração do Tarrafal, demonstra entendimentos e sentimentos vários sobre este “lugar de memória” de grande valor no contexto da Lusofonia. Trata-se de um património que ocupa na tessitura histórica um lugar de valor inestimável na luta pela Liberdade no quadro da Lusofonia. O Museu é visto como “compensação simbólica”, um dever de memória para honrar as memórias das vítimas; e um lugar de aprendizagem para a cidadania. Apesar dessas leituras, a comunidade local exige mais do Museu.

The interpretation that the local community makes the Resistance Museum, the former Concentration Camp Tarrafal demonstrates various understandings and feelings about this "place of memory" of great value in the context of Lusophone. It is a heritage that occupies a place in the historic fabric of inestimable value in the struggle for freedom within the Lusophone. The Museum is seen as "symbolic compensation", a duty of remembrance to honor the memories of the victims, and a place of learning for citizenship. Although these readings, the local community requires more of the Museum. Keywords (Resistance Museum, local community, a place of memory)

### **Palavras-chave – Keywords**

Museu da Resistência, Comunidade Local, Lugar de Memória.

Resistance Museum, Local Community, Place of Memory.

---

<sup>8</sup> Carlos Mendes é licenciado em Sociologia, pós-graduado e mestre em Museologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Atualmente é doutorando em Museologia pela mesma Faculdade. Foi professor na Universidade de Cabo Verde, primeiro semestre, no ano letivo de 2008-2009. Interessa pela investigação das políticas culturais, animação cultural, estudo de públicos, cultura material africana, Estudos Africanos, as memórias nos processos de reconstrução do discurso museológico.

Carlos Mendes is a sociology graduate, postgraduate and master's degree in Museology at the Faculty of Arts, University of Porto. He is currently a doctoral student in Museology from the same Faculty. He was professor at the University of Cape Verde, the first semester in academic year 2008-2009. Interested in the research of cultural policies, cultural activities, public study, African material culture, African Studies, the memories in the process of reconstruction of the museological discourse. bemdesantiago@hotmail.com

## *Museu da resistência: lugar de memória e instrumento da memória*<sup>9</sup>

Carlos Mendes

### **Introdução**

O Museu da Resistência, antigo Campo de Concentração do Tarrafal, é um património histórico que une vários países da Lusofonia. A sua existência material num contexto local específico, Tarrafal de Santiago de Cabo Verde, irradia, simbolicamente, uma distinção memorial para honrar as memórias das vítimas. É um “lugar de memória” que apela o dever de memória como forma de perpetuar o esforço coletivo de pessoas de várias nacionalidades.

Existe como que uma “comunidade da memória,” na perspetiva de uma comunidade alargada da memória, que ultrapassa a micro escala da comunidade local para se tornar operante numa escala transnacional. Testemunha um processo histórico avesso a Liberdade, ao entendimento, o fascismo português ancorada na matriz ideológica de experiência alemã e italiana.

É coisa para dizer que a discussão em torno deste património é rica em informações sobre as condições sociais de produção da memória e sobre o processo cognitivo que o enformam. Apesar de algum trabalho de transmissão de valores histórico do Campo, muitas pessoas desconhecem a sua história e a existência do Museu.

A reconversão num museu, dedicado à memória das vítimas, é uma “contribuição necessária mas não suficiente para honrar o esforço coletivo”, entendimento de João da Mata, coordenador do Museu. De um espaço de turbilhão que mortifica a crença, a liberdade, transforma-se num espaço de compromisso, de

---

<sup>9</sup> Artigo baseado no projeto de investigação intitulado “O Museu da resistência: museu transnacional”, desenvolvido no âmbito do Mestrado em Museologia na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, segundo a orientação da Professora Doutora Alice Duarte.

Article based on the research project entitled "The Museum Resistance: Transnational museum", developed in the context of the Museology Master degree course at Oporto University Humanities Faculty, under the supervision of Professor Alice Duarte.

Disponibilizado em/Available at URL: <http://hdl.handle.net/10216/55763>.

celebração, de questionamento sobre a humanidade, o “erro histórico” e a esperança para um futuro melhor. Daí que a sua inserção no contexto pós-colonial tem toda a razão de ser, num ambiente sociopolítico e geopolítico marcado por instabilidade.

É um espaço de memória mas também de identidade no qual as pessoas contam narrativas, propeitam as memórias das vítimas e do lugar, proclamam as consciências históricas, alimentam expectativas para um desenvolvimento local mais harmonioso com a memória; mas é também espaço de fronteiras reais e imaginárias ilustradas nas representações sobre o Campo de Concentração e do Tarrafal. A sua função ultrapassa um mero exercício de reativação da memória para se tornar numa memória processual, dinâmica e libertária que eduque para a cidadania local e global.

Atualmente se discute a importância da memória em diversas áreas disciplinares e o trabalho de reconstruções dos eventos históricos. Aportes teóricos avolumam-se, com corpos disciplinares que fazem uso da memória para o entendimento do processo histórico. Os casos da História Social da Recordação, a Sociologia Interpretativa, a Antropologia, etc., são alguns exemplos que fazem uso da memória coletiva na abordagem da vida quotidiana. No campo historiográfico, essa compartimentação analisa os modos de transmissão das recordações públicas e a intensidade com que a mesma perdura no tempo. A continuidade e permanência da memória numa sociedade são ilustradoras da existência de uma determinada “comunidade de memória” que serve de correia de transmissão da mesma às gerações futuras.

Enquanto elemento de comunicação e de equilíbrio social – nó de coesão social-, a memória tem a função na reconstrução e manipulação do presente (Lowenthal 1985). É na tessitura da vida social é que se dá o processo de reestruturação da memória no presente, selecionando e ordenando elementos dignos de serem recordados ou suprimidos. O trabalho de inquirição da memória é um trabalho muito complexo porque envolve interesses sociopolíticos em permanentes competição no campo memorial.

No caso do Campo de Concentração do Tarrafal, nem sempre foi alvo de uma atenção cuidada; arrastamento de processos vários, que envolvem incúria e outros interesses instalados, provocou como que uma “sonolência imposta”. Apesar de algum trabalho feito no sentido da sua patrimonialização e musealização, as coisas não têm

sido suficientemente definidas, para o desenvolvimento museológico, que abrange os parâmetros de um museu de estruturas desenvolvidas.

Fazer um trabalho de memória exige posturas desconstrutivas, reconstrutivas e interpretativas do processo histórico; exige um trabalho que a nível epistemológico, mas abrangente e integradora, da recolha oral e da cultura material dos momentos do presidio, e de novas soluções museográficas mais conforme com o processo histórico e a contemporaneidade.

Centramo-nos nesta problemática, alinhavamos um conjunto de questões como elemento integrador desta reflexão. Que imagem e que representação a população local tem do Campo de Concentração do Tarrafal agora reconvertido num Museu? Como é que avalia essa reconversão? Que significado atribui a esse património?

Estas questões, para além de ilustrarem a importância que esse património representa para a comunidade local, procura compreender a forma como a população local apropria o Museu, atribuindo significado de acordo com as suas memórias sobre o sítio histórico.

### **1. “Lugar de memória”, dever de memória e meios de memória**

As transformações socioculturais nos dias de hoje exigem novos processos reflexivos que têm na memória um elemento reformulador e transformador da sociedade; não faz sentido refletir sobre a memória enquanto elemento estático, servindo de baú dos vestígios e lembranças do passado. A memória é uma realidade dinâmica que intervém no processo de tessitura social, ilustrando elementos de formação cívica e de transformação social. Por ser uma realidade multidimensional, a sua fragmentação e recomposição encontra-se relacionado com os mecanismos de construção e reconstrução identitária dos indivíduos.

Nunca a memória ganhou tanta expressão como nos séculos, precedente e corrente. Existe como que uma “arqueologia” dos lugares e meios de memória - bibliotecas, museus, arquivos, narrativas, história oral, etc.-, em vários lugares. Os eventos da 2ª Guerra Mundial, e a descolonização, com a emergência de estados pós-coloniais, contribuíram no processo de valorização das questões de memória.

A memória é alvo de várias apropriações teóricas. Foi com o sociólogo francês, Maurice Halbwachs (1950), *La Memoire Collective*, que a memória no seu carácter coletivo foi utilizada. Com este autor ficou claro que a memória é diferente nos agregados sociais, sendo elemento diferenciador de cada grupo social. Com este autor a memória ganhou espaço em outras disciplinas.

Perfilam autores que dão azo a esse conceito. Jacques Le Goff (1984), Pierre Nora (1997), Paul Connerton (1993), Paul Ricoeur (1996), Pollak (1992), só para referir esses, são os casos paradigmáticos no tratamento da memória para o conhecimento histórico e sociológico. A memória, como fator importante na construção científica, deve muito a mudança de paradigma nas ciências sociais.

Em *Les Lieux de Mémoire*, Nora (1997) reflete sobre a História dos lugares de memória, entendidos como unidades significativas de ordem material ou imaterial que a vontade dos homens, com o passar dos anos, os transformou num momento expressivo do património da comunidade, na sua relação com a afirmação de identidades. Nesses lugares se encontram encarnados e representados as memórias de uma nação, onde se cruzam várias memórias individuais e coletivas. Nessa arqueologia da memória, categorizando os movimentos evocativos da memória, Nora sustenta que os eventos comemorativos são feitos através da apropriação da memória pela História e pela proliferação de movimentos identitários sociais e políticos que contribuem para a afirmação da cidadania.

Ainda na senda da relação memória e a História, Raphael Samuel reflete sobre a existência de uma memória ativa e dinâmica, relacionando-a dialeticamente com o pensamento histórico, ao invés de ver apenas como uma espécie de seu negativo. Sobre este ponto de vista, sustenta: “ (...) a memória é historicamente condicionada, mudando de cor e forma de acordo com o que emerge no momento; de modo que, longe de ser transmitida pelo modo intemporal da ‘tradição’, ela é progressivamente alterada de geração em geração. Ela apresenta a marca da experiência, por maiores mediações que esta tenha sofrido. Tem, estampadas, as paixões dominantes de seu tempo. Como a história, a memória é inerentemente revisionista, e nunca é tão camaleônica como quando parece permanecer igual” (Samuel 1997, 41-45).

O que se reitera nesta discussão é que a memória está na base do controle do passado, sendo, portanto, uma questão de poder, alvo de seleção. Por questões de contingências, inerente aos processos dessas transmissões, a memória é alvo de deturpação, e de outras situações menos abonatórias.

Tzvetan Todorov, na sua importante obra, *Los abusos de la memoria*, analisa criticamente a memória, dizendo que na sociedade contemporânea há um culto da memória traumática. No entanto, defende aquilo que denomina de «bons usos dos abusos da memória» em duas manifestações: no sentido *literal* ou *exemplar*. No seu sentido *literal*, o evento é visto como “permanecendo intransitivo e não levando mais além de si mesmo” (Todorov 2000, 30). No seu sentido *exemplar*, o evento é visto nas suas generalizações, sem que tenha sido negado a sua singularidade. Defende um trabalho de luto (Ricoeur 1996), onde se neutraliza e marginaliza o sofrimento, abrindo-se “essa lembrança à analogia e à generalização” para transformar o passado em princípio de ação para o presente (Todorov 2000, 31). Duas leituras sobressaem sobre esses aspetos. A memória *literal* é fechada, não libertária; a memória *exemplar* recorre do passado para se tornar libertária no processo de luta pela justiça no presente.

Também Paul Connerton (1999), em “Como as Sociedades recordam”, dá conta dos abusos da memória nos regimes autoritários. O autor refere que “a escravidão mental dos súbditos de um regime totalitário inicia-se quando as suas recordações lhes são retiradas” (Connerton 1999, 16-17). Por isso sustenta que: “A luta dos cidadãos contra o poder de Estado é a luta da sua memória contra o esquecimento compulsivo e que fizeram sempre desta luta o seu objetivo não só para se salvarem a si próprias, mas também para sobreviverem como testemunhas para as gerações vindouras, tornando-se incansáveis arquivadores” (Connerton 1999, 17).

O apela à memória, o seu questionamento na reflexão crítica, constitui grande desafio para fazer face ao esquecimento. O esquecimento, muitas vezes, é trabalhado através de artifícios para “apagar das memórias” certos eventos que não abonam os grupos sociopolíticos dominantes. “O esquecimento é o emblema de quão é vulnerável é nossa condição histórica” (Ricoeur 1996, 300). Ricoeur fala dos abusos da memória, também, na perspectiva da memória obrigada. À essa memória imposta, o dever da memória navega entre um bom uso e abuso. O esquecimento é o reverso da memória. O

esquecimento poderá ter uso moderado e excessivo. O caso da amnistia é o uso moderado do esquecimento como forma conceder perdão e favorecer a reconciliação de alguém com a coletividade.

O trabalho do dever da memória consiste na formulação dos processos que envolve a verdade e a justiça; é caminhar no roteiro da memória *exemplar* (Todorov 2000) para transformar o “lugar de memória” num espaço de reflexão crítica que apela a participação cívica de todos, incluindo àquele que vivenciou a experiência, também a sociedade civil beneficiadora desses testemunhos.

Jelin fala em “mecanismo de ampliação de compromisso social com a memória” como forma de trazer para a tela de reflexão o processo de reinterpretação e de ressignificação do sentido das experiências transmitidas (Jelin 2007, 59). A ideia base desta proposta é de incluir uma multiplicidade de vozes e ouvidos no seio de uma comunidade de memória como forma de reforçar o “compromisso social com a memória”.

No caso específico do antigo Campo de Concentração do Tarrafal, agora Museu da Resistência, esse compromisso social traduz-se nos movimentos sociopolíticos de recordação como dever de memória para honrar as memórias das vítimas do fascismo do Estado Novo português. É o compromisso trabalhado pelos “empreendedores da memória” (Jelin 2007) como forma de trazer para o espaço público várias vozes, desde da «comunidade de experiência» vividas com fascismo mas também «comunidade de solidariedade» com àqueles que sofreram na pele os abusos do poder.

Em Portugal há um esforço da sociedade civil no sentido de solidariedade para com as memórias das vítimas. Caso dos movimentos: Associação dos Ex-Presos Políticos Antifascistas, União dos Resistentes Antifascistas Portugueses, Comissão do Livro Negro do Regime Fascista e Tribunal Cívico Humberto Delgado, são alguns exemplos de agregações da sociedade civil que lutam para que o dever da memória seja salvaguardado.

Em Cabo Verde, timidamente, temos a Associação dos Ex-Presos Políticos, ACEP, que se refere à segunda fase de funcionamento do Campo de Concentração, denominado Campo de Trabalho Forçado.



De qualquer das formas, é importante salvaguardar a memória das vítimas e do lugar de memória que é o atual Museu da Resistência, com novos traços que legitima discursos que valorize a memória sem entrar no jogo de «banalização» e de «sacralização». Um espaço pedagógico para a cidadania que valorize o processo histórico. O desenvolvimento do discurso que valorize a sacralização do espaço incorre no erro de valorizar as lembranças “negando-se a possibilidade de interlocução entre o passado e o presente”, impossibilitando o processo de “reconstrução histórica do evento e a sua discussão no presente” (Ferreira 2006, 199). A mesma preocupação com a banalização que obstrui o presente através da repetição do passado.

No caso do Museu da Resistência, o trabalho de memória deve-se traduzir no processo de reconstrução da memória de resistência que envolvesse todos os intervenientes do processo.

## **2. O Museu e a comunidade local; representação, discurso e identidade**

### **2.1. O Museu da Resistência. Discurso e significados, oficial e local**

A História contemporânea é rica em trabalhos de memória que retratam os maus tratos dos poderes hegemónicos infligidos aos mais fracos. Há uma preocupação na reconstrução de alguns lugares de memória, de forma crítica, para dar conta dos males do passado. No século XX, com o fim da 2ª Grande Guerra, há um “processo de ressignificação do discurso memorial ligado ao holocausto dos milhares de judeus que viviam na França” (Heymann 2007, 18-19). A mesma preocupação também se estende a outros lugares de memória que experimentaram experiência de mortificação física e psicológica. O Campo de Concentração do Tarrafal, agora Musealizado, é o testemunho desse processo.

O Decreto-lei n.º 26.539 de 23 de abril de 1936 constitui o marco legislativo responsável pela criação do Campo de Concentração do Tarrafal. O objetivo, dessa atitude insana, era o de isolamento dos opositores ao regime então no poder. Nos dois períodos de funcionamento do Campo (1936 a 1954; 1962 a 1974), o saldo humano é francamente confrangedor: dos 340 presos antifascista (1936 a 1954), faleceram 32 de

doença e maus tratos; dos 238 nacionalistas africanos presos (1962 a 1974), morreram 4 até ao encerramento do Campo.

Em 1974, a Revolução de 25 de Abril ditou o encerramento do Campo. Por arrastamento, alguns países africanos colonizados conquistaram as suas independências. Para sempre o Campo ficou marcado pelas piores razões. Ainda paira na memória coletiva a “má memória”, “Tarrafal nunca mais”, “Campo de morte lenta” de “trabalho forçado”. E o Concelho do Tarrafal também ficou conhecido, muitas vezes confundido, com o Campo de Concentração. É esse imaginário ilustrado na metáfora de linguagem e imagem sobre o Campo que cunha identidade do sítio com o Concelho e este com o sítio. Mas a imagem central, é a sua carga histórica e simbólica partilhada nos discursos oficiais e locais.

Enquanto lugar de memória, o Campo foi classificado como património nacional segundo a Resolução n.º 33/2006. A sua importância histórica e civilizacional é o motivo de tal distinção.

Em 2000, o Campo foi reconvertido no Museu da Resistência como distinção memorial das vítimas, funcionando em condições minimalistas, após algumas intervenções no espaço fruto da Cooperação Portuguesa.

Mais de três décadas após a queda do regime salazarista que obrigou ao encerramento do Campo de Concentração do Tarrafal, coloca-se a questão de como honrar as memórias das vítimas do fascismo e qual é a melhor forma de se fazer face ao esquecimento irreversível. O compromisso com a memória surge como manifestação dos responsáveis do Estados dos Países da Língua Oficial Portuguesa refletirem, num esforço conjunto, a melhor forma de honrar as memórias das vítimas.

No ano de 2009, com o Simpósio Internacional sobre os 35 anos do encerramento, refletiu-se sobre a possibilidade de repensar a musealização do sítio com novos trabalhos de recolha de memória das vítimas do segundo período. Com esse encontro internacional, no quadro das atividades do evento, foram realizadas exposições em duas celas como forma de reconstruir o evento.

## **2.2. Museu e comunidade: entendimentos e expectativas**

As discussões em torno da história do Campo de Concentração e a sua reconversão num Museu dedicado à memória das vítimas é rica sobre as condições locais e oficiais de produção da memória e sobre os processos cognitivos que operam na mesma. Por ser um processo social, a sua transmissão é feita através de diversos meios existentes mas também de mensagens que testemunham códigos simbólicos partilhados, de experiências e prática quotidiana no contexto local. No entanto reconhecem que, apesar da existência do Museu, ainda prevalece o silêncio e a ausência de um espaço de divulgação da memória para outros lugares.

O Museu é visto como uma «compensação simbólica» para honrar as memórias das vítimas. Um espaço de reconstrução das memórias representativo de todas as fases de funcionamento do Campo. Para isso, é necessário fazer o trabalho de “resgate da memória” que se encontra dispersos dos dois períodos.

O conceito de comunidade que usamos para este trabalho insere-se na perspetiva dos museus reconstrotores. A comunidade refere-se a um grupo de indivíduos que, apoiado num património, realiza ações museológicas com objetivos e finalidades definidos a partir das suas necessidades e expectativas, definindo em conjunto os problemas e as soluções para os mesmos. Como é sabido qualquer comunidade possui determinado índice de continuidade comum; ou melhor, cada grupo social traz consigo uma carga do passado e de património que é a sua herança cultural. Para apropriar a herança do passado, a comunidade precisa de reinventar a interpretação oficial, adotando uma atitude crítica aquando do desenvolvimento das exposições, questionando as suas condições sociais de existência. Estes são aspetos realçados nas inúmeras atividades dos museus de consciência, tendo a comunidade como principal ator do processo. É importante realçar que para maior interação do museu com a comunidade, é necessário que grupos de cidadãos façam parte do projeto, engajados no compromisso e no entendimento.

O trabalho dos membros da comunidade consiste na reformulação do dever de memória, salvaguardando os processos que estiveram por detrás da violência perpetrada pela ditadura do regime fascista. É necessário criar “um modelo de ação para outros

grupos que buscam afirmar suas memórias no espaço público, memórias que evocam processos de violência ou de discriminação” (Heymann 2007, 21).

Na pesquisa etnográfica efetuada, a comunidade local, apesar de sentir que o Campo é o património de todos, está arredado das atividades do museu. Algumas pessoas inqueridas põem em causa o trabalho de memória feito e a função do Museu, uma vez que não satisfaz a comunidade local. Questionam, os preços praticados, a existência de uma visão estratégica para o sítio histórico.

“O Campo de Concentração continua a espera de melhores dias (...) não achamos isto satisfatório porque ninguém visita, a não ser escola e turistas. Nós, do Concelho, deveríamos participar (...) temos conhecimento histórico do espaço que podíamos transmitir as pessoas” (Entrevista com Andreza, professora do Ensino Básico Integrado, 15 de março de 2010).

O conhecimento da história do sítio é feito através de transmissão da memória coletiva. O fator identitário é importante quando a memória é acionada como “mecanismo de ampliação de compromisso social” (Jelin 2007, 59). O passado histórico de um lugar traz alimentos de reativação da memória que ajuda na reinterpretação e de resinificação desses lugares e eventos. No entendimento da professora Andreza, o museu deveria delegar as vozes às vítimas uma vez que vivenciaram na “pele” os abusos e atrocidades na primeira pessoa.

“Era interessante que as pessoas que vivenciaram a prisão viessem contar as suas experiências da prisão para ensinar aos mais jovens os sacrifícios” (Entrevista com Andreza, professora Ensino Básico Integrado, 15 de março de 2010).

As vozes das pessoas que vivenciaram a prisão carregam uma certa dose de verdade e de fidelidade relacionadas com as experiências passadas na prisão. A passagem de memória para os visitantes constitui um exercício de ação cívica, capaz de multiplicar subjetividades, favorecendo, assim, o entendimento e a identidade. É um processo ativo que envolvem várias vozes e ouvidos, refletindo a produção de sentido imposto pelo regime num outro contexto, o pós-colonial e a liberdade.

Os problemas sociais merecem espaços de debates no Museu. Enquanto nave de memória, o museu deve servir como palco de reflexão dos problemas da comunidade

local e global. As várias comunidades de memória existentes, «comunidade de experiência» e a «comunidade de solidariedade» constituem elementos integrados e facilitadores dos principais problemas contemporâneos.

O enquadramento dessas “comunidades” nos serviços e atividades do museu constitui um *handicap* do mesmo que precisa repensar a sua missão e vocação para satisfazer as demandas dos públicos e das comunidades. Nunca é demais dizer que o “resgate de memória”, os arranjos da exposição, o serviço educativo, os arquivos, etc., constituem grandes desafios do Museu.

### **Considerações finais**

O relacionamento da comunidade local com o seu património, agora Museu da Resistência, encontra-se carregado de memória. Memórias, essas onde se cruzam várias narrativas, pessoas de várias nacionalidades, de experiência do corpo que resistiu aos sofrimentos impostos, do encerramento, com a Revolução de abril em Portugal, etc. O Museu é o guardião da memória que testemunha o passado e que se transforma em princípio de ação do presente para o futuro. Para isso, é necessário fazer um trabalho de reconstrução de memória da resistência que se encontra dispersa nos dois continentes. Existe algum esforço no domínio da historiografia mas ainda não se traduziu no desenvolvimento do discurso do Museu. Para nós, é preciso ir além da fronteira dos discursos historiográficos para se tornar efetiva as memórias da resistência no plano social. Nesse aspeto a função social do Museu tem alguma palavra a dizer sobre esse assunto.

O trabalho de reconstrução de memória é a condição necessária para entendimento do processo histórico, através de criação de narrativas e cenários, de desenvolvimento de serviços educativos, de arquivos e outras plataformas que debatem as questões fraturantes da contemporaneidade.

### **Referências bibliográficas**

- Brito, Nélida. 2006. *Tarrafal na memória dos prisioneiros*. Lisboa: Dinossauro.
- Connerton, Paul. 1999. *Como as Sociedades Recordam*. 2.<sup>a</sup> Edição. Oeiras: Celta.

MENDES, Carlos – Museu da resistência: lugar de memória e instrumento da memória. *Ensaio e Práticas em Museologia*. Porto, Departamento de Ciências e Técnicas do Património da FLUP, 2012, vol. 2, pp. 57-69.

Ferreira, Marieta de Moraes. 2006. Oralidade e memória em projetos testemunhais. In *História e linguagens: texto, imagem, oralidade e representações*, Lopes, António Herculano; Veloso, Monica Pimenta e Pesavento, Sandra Jatahy, pp. 195-203. Rio de Janeiro: 7Letras.

Halbwachs, Maurice. 1950. *La Mémoire Collective*. Paris: Les Presses universitaires de France.

Heymann, Luciana Quillet. 2007. O dever de memória na França contemporânea. In *Direitos e cidadania: memória, política e cultura*, Gomes, Angela de Castro, pp. 15-43. Rio de Janeiro: FGV.

Le Goff, Jacques. 1988. *Histoire et Mémoire*. Paris: Gallimard.

Jelin, Elizabeth. 2007. Víctimas, familiares y ciudadanos/as: las luchas por la legitimidade de la palabra. *Cadernos Pagu* N.º 29: pp. 37-60.

Lowenthal, David. 1985. *The Past is a Foreign Country*. Cambridge: C.U.P.

Martins, Pedro. 1990. *Testemunho de um combatente*. Praia-Mindelo: Instituto Camões e Centro cultural Português.

Nora, Pierre. 1997. *Les Lieux de Mémoire*. Paris: Gallimard.

Pedro, Edmundo. 2007. *Memória: um combate pela liberdade*. Lisboa: Âncora Editora.

Pimentel, Irene. 2007. *Vítimas de Salazar: Estado Novo e Vigilância Política*. Lisboa: Esfera dos Livros.

Pollak, Michael. 1992. Memória e identidade social. *Revista Estudos Históricos* Volume 5. Disponibilizado em URL: [www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/104.pdf](http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/104.pdf) e acedido em 15 de julho de 2010.

Ricoeur, Paul. 1996. Entre mémoire et histoire. *Projet* N.º. 248, pp. 8-14

Samuel, Raphael. 1997. Teatro da Memória. *Projeto História* N.º. 14, pp. 125-136.

Todorov, Tzvetan. 2000. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.

## **Museus e vizinhança - o desafio de partilhar território**

Célia Machado<sup>10</sup>

### **Resumo - Abstract**

Inspirado no relatório de projeto de investigação intitulado “Museus e seus vizinhos: redesenhando limites citadinos” este artigo ganha forma e sentido no seio de uma museologia socialmente responsável, orientada para o desenvolvimento sustentado e sustentável dos territórios museológicos.

O texto sustenta a tese de que mesmo em territórios que desafiam os tradicionais conceitos de vizinhança e comunidade, como é o caso da urbanidade contemporânea, os museus deverão dar atenção prioritária à sua vizinhança no cumprimento da sua missão, considerando estratégias democráticas, aplicadas numa lógica *bottom-up* de *empowerment* comunitário.

Partindo de um estudo de caso focado em Aldoar – uma freguesia suburbana do concelho do Porto - e no seu único museu – o Museu do Papel Moeda – é construída uma metodologia de diagnóstico territorial e, com base na sua aplicação, desenhada uma proposta de programa museológico de Animação e Mediação Sociocultural, intitulada “Fórum Aldoar: plataforma de reflexão, discussão e ação”.

Inspired by the research project “Museums and their neighbors: redrawing city boundaries” this article takes shape within a socially responsible Museology, oriented towards sustainable development of museum territories.

The paper states that even in areas that challenge traditional concepts of neighborhood and community, as is the case of nowadays urbanity, museums should

---

<sup>10</sup> Licenciada em animação socioeducativa, especializada em animação e mediação cultural e mestre em museologia, encontra-se especialmente fascinada pelas problemáticas que envolvem a responsabilidade social dos museus, tendo-se vindo crescentemente a debruçar sobre os conceitos, metodologias e práticas que com esta temática se relacionam.

Graduated in social education animation, post-graduated in animation and cultural mediation and master in museum studies, is currently fascinated by issues involving museums social responsibility, focusing on the concepts, methodologies and practices that generally relate to this topic.

<http://museologiaporto.ning.com/profile/CeliaMachado>

[celiagodinhomachado@gmail.com](mailto:celiagodinhomachado@gmail.com)

give priority attention to their neighbors, while fulfilling their mission, and consider democratic strategies such as community empowerment.

From a case study focused on Aldoar - a suburban parish in the city of Oporto - and the only museum in the territory - the Museum of Paper Money - a methodology oriented towards territorial diagnostic is built, and based on its application, a proposal for a museum sociocultural program is designed, entitled “Aldoar Forum: a platform for reflection, discussion and action”.

### **Palavras-chave - Keywords**

Museu, território, vizinhança, mediação, desenvolvimento.

Museum, territory, neighborhood, mediation, development.



## *Museus e vizinhança - o desafio de partilhar território*<sup>11</sup>

Célia Machado

### **Museus socialmente responsáveis**

Se de entre os múltiplos papéis que os museus têm vindo a assumir, perante a sociedade contemporânea, fosse convidada a eleger um que me interpelasse com especial acuidade, não hesitaria em apontar o da responsabilidade social como meu favorito, pois encontro-me frequentemente inquietada a perceber como podem estas instituições aperfeiçoar, ativa e colaborativamente, o seu contributo para o desenvolvimento local, sustentado e sustentável, dos complexos e dinâmicos territórios onde se inserem.

Pessoalmente, encaro os museus como instituições de serviço público potenciais e potenciadoras, construídas por pessoas, para pessoas, utilizando a cultura das pessoas, no seu sentido mais amplo e contemporâneo, como alicerce de existência. Acredito que é possível combinar a reconhecida aura dos objetos museológicos com espaços agregadores, de reunião e partilha de objetivos comuns (American Association of Museums 2002, 14). Por isso, concordo com Dodd e Sandell (2001, 25) quando referem que as funções mais familiarmente reconhecidas dos museus, como colecionar, preservar, interpretar e mostrar, não constituem a essência museológica, mas antes meios para alcançarem a missão de beneficiar a sociedade e com Pitman e Hirzy (2004, 10) quando defendem que apesar de cada museu ser fortemente influenciado, no seu modo de pensar e agir, pela sua coleção não o será, em menor escala, pelo seu contexto social.

Por isso, em meu entender, o museu enquanto instituição sociocultural e educativa nunca poderá ser dissociado do território onde se encontra implantado, nem

---

<sup>11</sup> Artigo baseado no projeto de investigação intitulado “Museus e seus Vizinhos: redesenhando limites cidadãos”, desenvolvido no âmbito do Mestrado em Museologia na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, segundo a orientação da Professora Doutora Alice Lucas Semedo.

Article based on the research project entitled “Museums and Neighbors: redrawing the urban landscape”, developed in the context of the Museology Master degree course at Oporto University Humanities Faculty, under the supervision of Professor Alice Lucas Semedo.

Disponibilizado em/Available at URL: <http://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/57424>.

deverá mostrar-se indiferente à sua vizinhança, quando idealiza uma missão ou planeia estratégias de atuação. Pelo contrário, se todos os públicos devem ser calorosamente recebidos no museu, os vizinhos, que com ele partilham território, deverão merecer especial atenção.

Ser vizinho não se trata apenas de coexistir em proximidade, trata-se de assumir uma relação que chega acompanhada de questões sobre a partilha de identidades, de objetivos e expectativas, de espaços e recursos, de fragilidades e potencialidades... Porque construir um relacionamento saudável de vizinhança é, antes de mais, partilhar e conhecer.

Para a American Association of Museums (2002, 11) conhecer-se e conhecer a vizinhança torna-se fundamental, independentemente do custo, da duração e das conclusões desse processo, porque isso permitirá aos museus: examinarem e testarem crenças e práticas, aprenderem com modelos anteriormente aplicados no envolvimento comunitário e liderança colaborativa, substituírem parcerias episódicas por relações sustentadas e sustentáveis e ampliarem o seu impacto na paisagem cívica.

No mesmo sentido, Dodd e Sandell (2001, 12) referem que os museus preocupados com o lugar que ocupam na sociedade realizam um processo de autorreflexão considerando múltiplos olhares: um “de dentro para dentro”, focando-se sobre o estudo e gestão da coleção, a definição da missão, dos objetivos e a construção de estratégias de comunicação; um “de dentro para fora”, focando-se sobre os públicos e os impactos do museu na realidade social; e outro “de fora para dentro”, focando-se nas representações sobre os contributos do museu para a comunidade, as múltiplas barreiras que existem aos acessos e sugestões para as ultrapassar. Em essência, da triangulação desses olhares decorrerá o entendimento do porquê, para quê e para quem existe o museu.

Surpreende-me, agrada-me e interessa-me a definição que Hein (2000, XI) atribui a comunidade museológica - uma associação solta, composta por pessoas ligadas por laços de uma história incomum e interesses divergentes - porque combate o estigma do *outsider*, fomentado pelo estereótipo de comunidade homogénea e intimista, que coloca o ser-se membro num local exclusivo e o não se ser membro num local de exclusão. É que trabalhar comunitariamente não se trata de um processo linear (Pitman

e Hirzy 2004, 9) mas de um complexo intrincado de relações que se deve tecer lenta e cuidadosamente, com vista ao equilíbrio do todo.

Consciente das vantagens do tecer laços suportativos com os territórios vizinhos, o museu pode e deve envolver-se ativamente na promoção do *empowerment* local, assumindo-se como fórum de cidadania, onde haja espaço para, colaborativamente, refletir sobre necessidades e potencialidades, discutir possibilidades de intervenção e agir em prol do desenvolvimento comunitário. “Esta transformação está a tomar lugar atravessando todo o campo museológico, como parte de um movimento expansivo de uma visão dos propósitos e possibilidades dos museus, em relação às suas comunidades (...) Um novo e imaginativo ambiente museológico do século XXI está a tomar forma (...) rodeado por algumas das mais diversas vizinhanças (...) desenhado para se aproximar de (...) uma praça de cidade, em vez de apenas uma experiência ou lugar” (Pitman e Hirzy 2004, 7).

Um museu solidamente enraizado no espectro cultural que estuda, preserva e comunica, e no território em que se insere encontrará a sua relevância individual e social, esculpirá uma identidade própria e delineará uma missão sociocultural e educativa particular que norteará estratégias potenciadoras do contacto com o que está para além do imediato, do óbvio, do atual e, até, do efémero. Um museu assim é a casa da expressão do pensamento, da dúvida, do sonho, da criatividade, porque não, da provocação, do estímulo e incentivo, da oportunidade e, até, da esperança. Este museu é também um espaço de sociabilidade, de contacto, de construção de relações, de cruzamento, de diálogo cívico, por vezes lugar de conflito e por outras de consenso. É um museu que reconhece o peso do passado, mas enfrenta os obstáculos do presente de peito aberto e olhos visionários, carregados de futuro. E é este museu que teimo em idealizar, sempre que reflito sobre a relevância dos museus para a sociedade contemporânea.

### **Museus na cidade para a cidadania**

Sendo especialmente atraída pelas temáticas museológicas que abordam o papel do museu enquanto parceiro colaborativo implicado no desenvolvimento territorial

comunitário, não poderia deixar de me sentir, igualmente, desafiada pelas reflexões que a urbanidade introduz nesta problemática, enquanto contexto social e museológico de excelência.

Nenhum outro aglomerado social reflete melhor a organização semi-planeada/semi-espontânea do que a urbe dos dias de hoje. “Enquanto configuração socioespacial, a cidade contemporânea ainda se inscreve, no essencial, na continuidade de algumas imagens fortes: concentração do povoamento, primazia do quadro das construções sobre a paisagem natural, etc. (...) [porém] enquanto processo, a urbanização tende a afe[itar] de uma forma muito mais alargada o conjunto das a[tividades] sociais, das populações e dos espaços (...) A cidade é simultaneamente território e população, quadro físico e unidade de vida colectiva, configuração de obje[ctos] físicos e de relações entre seres sociais” (Grafmeyer 1994, 1) .

Contrariamente à tradicional noção de comunidade que continua a persistir enquanto “(...) composta por memórias, consciência colectiva e características compartilhadas, numa convergência intelectual e afectiva, fundamentada num passado comum (...)” (Ander-Egg 1999, 42), no meio urbano “(...) a maioria das comunidades de hoje são de curto-termo, fronteiriças com hábitos misturados e emprestados” (Hein 2000, 47), assemelhando-se os seus territórios a intrincados mosaicos (Grafmeyer 1994, 16). Agora, se à primeira vista esta complexidade pode ser entendida como uma restrição ao estabelecimento e fortalecimento de redes de vizinhança colaborativas e um obstáculo ao envolvimento museológico, será indubitavelmente necessário um segundo olhar.

Segundo Grafmeyer (1994, 14) de entre os contextos sociais a cidade será o mais complexo, apresentando-se como um reagrupamento de populações e de atividades duravelmente estabilizadas sobre um território restrito. A proximidade física permite aos seres sociais entrarem em relação e favorece o desenvolvimento de novas relações, na medida em que concentra num mesmo lugar um grande número de processos de encontro. A cidade torna-se, assim, o dispositivo mais apropriado às diversas relações de troca e de cooperação que se instauram entre os homens, sendo no meio urbano, que se estabelecem, se amplificam e desmultiplicam interações de todas as ordens que constituem o princípio da vida social. Seixas (*in* Domingues et al 2003, 112) alerta

mesmo para a necessidade de uma focalização nas oportunidades oferecidas pela cidade: “(...) contingente e reestruturante, a cidade reflexiva e pensante, enfim, a cidade a[]tuante, prospectivamente convivencial (...)”, de cidadãos políticos, à luz de uma democracia participativa ascendente, no seio da qual se assumem decisões significativas, baseadas nas necessidades e potencialidades comunitárias.

Neste contexto, os museus tornam-se parte estabelecida da paisagem, com potencial cívico (American Association of Museums 2002, 15). Como os fóruns da antiga Roma, os museus são lugares onde as comunidades se podem reunir para aprender, socializar e entreter-se. Enquanto organizações socioculturais e educativas podem desempenhar o papel de plataformas de partilha, discussão, planeamento e gestão de iniciativas comunitárias, combatendo necessidades específicas como: a identitária, de sociabilidade, de participação cívica, de solidariedade, de inclusão multicultural, de informação, de aquisição e transmissão de conhecimento crítico (Faria *in* Domingues 2003, 35). Podem ainda, enquanto espaços propiciadores de criatividade, beneficiar vizinhanças específicas, sobretudo na regeneração da capacidade de iniciativa e no enaltecimento da confiança na participação e na tomada de decisões, para o assumir de um papel ativo no desenho do futuro (Sandell *in* Domingues 2003, 50).

O museu desempenha, assim, “(...) um papel insubstituível. Pela sua própria natureza, de curador[] do património (...) t[e]m demonstrado ser instrumento[] privilegiado[] de intervenção nestas áreas complexas de renovação social das quais a própria regeneração depende” (Semedo *in* Domingues et al 2003, 126). Tal como Costa (2006, 77) advogo que esta instituição ocupa, de fato, um lugar de notável centralidade na cidade contemporânea, revelando-se um microcosmo para a cidadania e a expressão sociocultural. Enquanto agente de conservação normativa que objetiva e reifica valores, o museu faz parte da atividade filosófica de construção deste mundo social, mediando relações entre grupos sociais, oferecendo meios tangíveis para a produção e partilha de experiências integradoras num mundo de muitas comunidades e de muitas diferenças (Hein 2000, 37) e oferecendo ao ser humano a possibilidade de olhar para si, através de múltiplas perspetivas, de se identificar, (re)posicionar, e de construir um futuro melhor, individual e coletivo.

### **Um contexto desafiador**

Porque quase nunca estamos sozinhos nas nossas reflexões, as minhas preocupações encontraram eco no projeto de mediação “a territorialização do novo paradigma educacional” que já vinha a ser desenvolvido pelo Museu do Papel Moeda da Fundação Dr. António Cupertino de Miranda em articulação com a Secção de Museologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Esta iniciativa havia consistido no levantamento e caracterização da rede educativa do território de Aldoar, onde o Museu se insere, a par de uma dinâmica de mediação entre as entidades identificadas e o próprio Museu, o que contribuiu para o estabelecimento e estreitamento de laços de vizinhança e para a realização de diversas atividades colaborativas. Estes resultados motivaram o Museu a iniciar uma nova fase, desta feita assumindo-se como mediador comunitário, com o objetivo de alargar limites e romper fronteiras socioculturais e educativas do território. Consciente da sua responsabilidade social, o Museu identifica-se, ainda, com a definição de empreendedor social e assume-se como agente de mudança, apresentando-se, através da sua missão, como uma instituição “(...) aberta à comunidade e que deve desempenhar um papel educacional de relevo, contribuindo assim para o desenvolvimento da estrutura da sociedade do conhecimento e para a coesão social” (Fundação Dr. António Cupertino de Miranda 2010, s.p.).

Sendo Aldoar um típico modelo do fenómeno urbano de periferia citadina (Pereira s.d., 2) e o Museu do Papel Moeda um exemplo clássico de um museu preocupado com o estabelecimento e aprofundamento de relações de vizinhança, encontrava-me perante um contexto que reunia as características ideais para a implementação de um projeto de investigação agregador das problemáticas que mais me interessavam.

### **Referenciais metodológicos para um estudo de caso**

Assim nasceu o projeto de investigação “Museus e seus vizinhos: redesenhando limites citadinos” que, tal como o título pretende sugerir, se debruçou sobre a relação entre os museus e os complexos territórios urbanos contemporâneos em que se inserem.

Mais especificamente e já na forma de questão de partida, o projeto pretendia perceber “como potenciar a relação entre o museu e a sua vizinhança num cenário urbano contemporâneo?”, esboçando alguns limites internos e externos do território e das suas redes de vizinhança, reconhecendo a composição e organização dessas redes e visionando ameaças à sua constituição e manutenção, elencando entidades e líderes representativos na comunidade, caracterizando identidades comunitárias, identificando forças, potencialidades, fraquezas e ameaças no território, levantando representações entre o museu e a vizinhança e reunindo sugestões de interação entre a vizinhança e o museu, com o objetivo geral de desenhar uma estratégia concreta, orientada para o estreitamento de laços suportativos entre o Museu do Papel Moeda e o território de Aldoar.

Uma vez que a investigação em causa pretendia alcançar o conhecimento de fenómenos sociais, atribuindo a primazia da qualidade relativamente à quantidade dos dados a recolher (Bogdan e Biklen 1994, s.p.), a opção do projeto recaiu, necessariamente, sobre uma metodologia do tipo social de carácter qualitativo, com destaque para os paradigmas de ancoragem interpretativo e sócio-crítico, inspirados nas abordagens fenomenológica, construtivista, interacionista simbólica e etnometodológica. Neste sentido, considerou-se a realidade em estudo como profundamente complexa e dinâmica, os sujeitos da investigação como atores, construtores e reconstrutores da realidade, e o investigador como explorador e transformador, capaz de, no próprio ato de investigar, promover tomadas de consciência.

Quanto ao método, o projeto foi classificado como um estudo de caso comunitário (Guba e Lincoln 1981, s.p. *in* Sánchez e Ochoa 1994, s.p.) por se entender: partir-se de uma problemática enquadrada num marco teórico delimitado, exemplificada num contexto específico, revelador de estabilidade interna; requerer-se a reunião de informação plural, com recurso a várias fontes, técnicas de recolha, registo e análise de dados; dar-se relevância às características, interações, dinâmicas e evoluções do contexto; ser orientado para a tomada de decisões.

Relativamente à recolha, registo e tratamento de informação, foram diversas as fontes e técnicas tidas em consideração, fato que permitiu, através da sua triangulação, o

alcance de conclusões mais ricas. Destacarei, no entanto, apenas duas técnicas, que pela sua relevância marcaram mais profundamente as conclusões do projeto: (i) os grupos de discussão e (ii) os inquéritos por entrevista semi-estruturada.

(i) O grupo de discussão consiste numa técnica inspirada na dinâmica de grupos (Debus 2004, s.p.), que coloca em interação elementos da população que se pretende investigar (Rodrigues 1988, s.p.), com a finalidade de analisar como encaram uma experiência, contexto ou conceito (Giovanazzo 2001, s.p.).

O projeto contou com dois grupos de discussão mediados pelo Museu que, no total, envolveram representantes de doze entidades locais. Os participantes foram selecionados a partir de uma base de dados estruturada no arranque do projeto de investigação, que incluía todas as entidades coletivas de cariz sociocultural e educativo em atividade na freguesia de Aldoar.

Enquanto observadora registei tanto por escrito, em diário de campo, como através de suporte áudio, as principais reflexões partilhadas e verifiquei que os grupos de discussão se revelaram extremamente significativos para o projeto, uma vez que permitiram recolher informações de múltiplas fontes em simultâneo, que respondiam aos objetivos delineados para a investigação, para além de fomentarem um clima de partilha e conhecimento mútuo.

(ii) A entrevista é uma técnica que se baseia na interação direta entre entrevistador e entrevistado, com o objetivo principal de “(...) abrir a área livre dos dois interlocutores (...) reduzindo (...) a área secreta do entrevistado e a área cega do entrevistador” (Carmo e Ferreira 2008, s.p.).

As entrevistas semi-estruturadas (Ballesteros 1983, s.p. *in* Francia, Martín, Salmeron e Esteban 1993, s.p.) foram realizadas por mim, com o apoio de um guião e com recurso a gravação áudio e a registo em diário de campo. A aplicação desta técnica teve como finalidade recolher representações sobre o Museu e a sua vizinhança, diretamente junto de informantes privilegiados, membros da comunidade de Aldoar, tendo sido aplicada a oito elementos, selecionados através da técnica de amostragem “bola de neve”, “(...) um método raramente utilizado, que consiste em partir de uma amostra comportando um número restrito de pessoas, às quais se vão acrescentando, até



a amostra estar completa, pessoas com as quais as primeiras afirmam estar em relação” (Almeida e Pinto 1990, s.p.).

Tanto nos grupos de discussão como nas entrevistas, o envolvimento dos informantes privilegiados foi fundamental, uma vez que enquanto elementos ativos no território apresentaram uma perspetiva específica e rica sobre o mesmo, fornecendo informações que não se encontravam disponíveis através da análise de outras fontes.

### **As conclusões do projeto**

Os resultados da aplicação do projeto de investigação “Museus e seus Vizinhos: redesenhando limites citadinos” podem ser esquematizados em três blocos de informação: o primeiro (i) prende-se com as respostas aos objetivos específicos do projeto, vocacionados para a caracterização do território; o segundo (ii) refere-se às representações do território face ao Museu e possíveis colaborações; e o terceiro (iii) traduz-se numa estratégia que dá resposta à questão de partida do projeto de investigação.

#### **(i) sobre o território**

A rede viária desempenha um importante papel na separação de subterritórios, evidenciando-se a Avenida da Boavista enquanto fronteira interna entre “dois Aldoares”.



*Figura 3 - Mapa de Aldoar com a localização assinalada do Museu do Papel Moeda (através de um ponto) e da Avenida da Boavista (através de uma linha tracejada) ©Célia Machado, 2011*

A zona Norte, de maior área, é considerada o Aldoar autêntico, onde se concentra a maioria da população residente e os serviços mais ativos. A zona Sul, onde se localiza o Museu do Papel Moeda, é encarada como privilegiada, onde se instalaram lojas orientadas para um setor económico elevado e uma zona residencial considerada luxuosa. Esta localização coloca o Museu numa posição em que faz parte do “outro grupo”, relativamente aos residentes da vizinhança de quem se pretende aproximar.

“(…) o fato de ser do outro lado da Avenida da Boavista (…) para muitas pessoas é quase como se fosse (…) outro mundo” (Entrevista 6, 24-02-2010)

A questão arquitetónica é outro aspeto a salientar na delimitação interna de Aldoar. A localidade apresenta, claramente, um perfil residencial onde predomina o conceito de bairro, num intrincado cenário socioeconómico de bairros de classe baixa, média e alta, o que por si só origina fronteiras internas e limita a circulação e a interação social.

“(…) há barreir[as]…” (Entrevista 1, 12-01-2010)

“(…) é muito (…) segmentado (…)” (Entrevista 6, 24-02-2010)

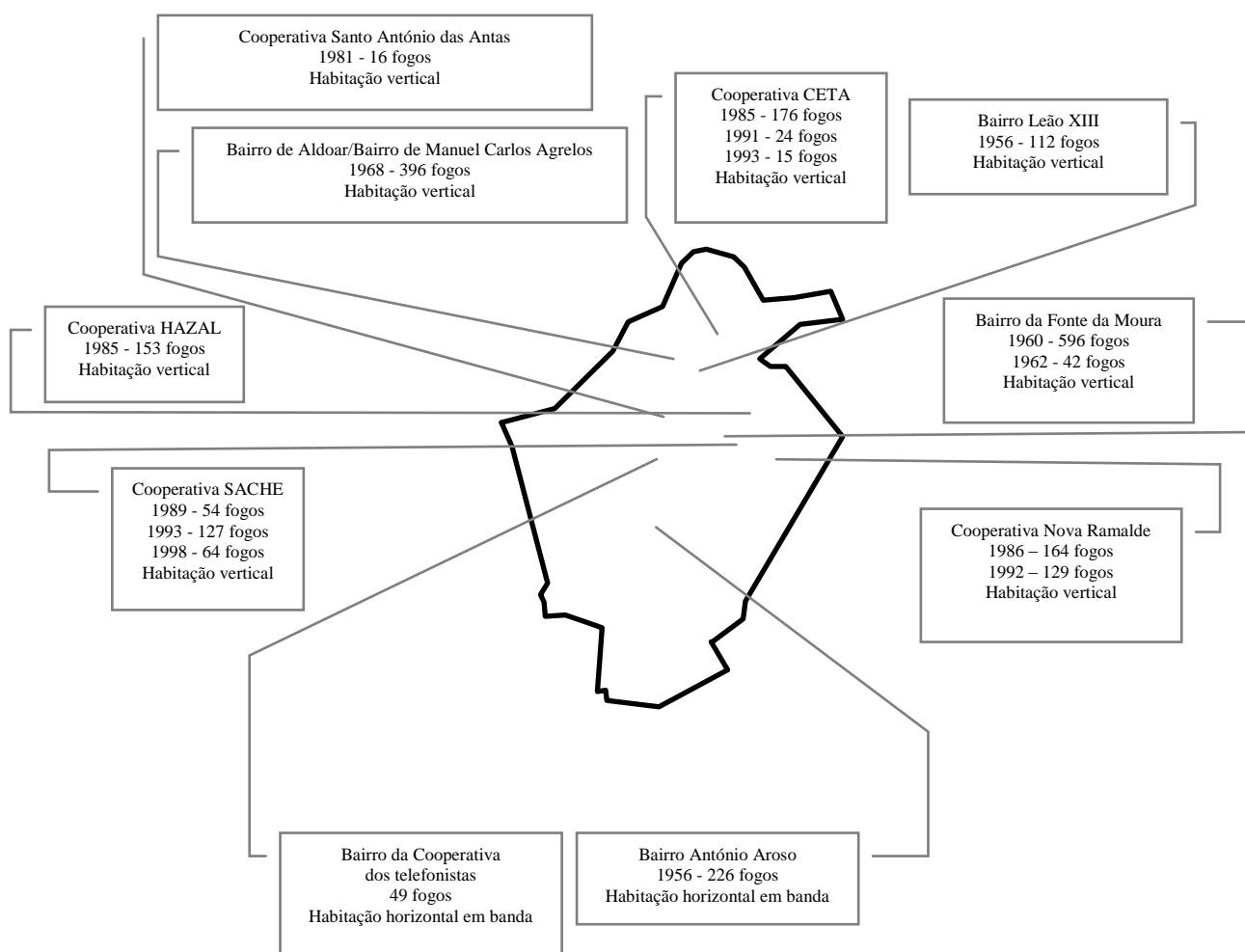


Figura 4- Distribuição de bairros no território de Aldoar, a norte da Avenida da Boavista ©Célia Machado, 2011

As redes de vizinhança do território coincidem, frequentemente, com o subterritório/bairro de residência, estabelecendo-se maioritariamente por proximidade, num limite pedonal.

“(…) aqui na Cooperativa são todos meus vizinhos (…)” (Entrevista 8, 29-03-2010)

É possível, também, verificar que no interior de cada rede de vizinhança surgem fenómenos de suporte social importantes e diversificados.

“(…) às vezes sou capaz de regar ali o quintal da vizinha, porque ando com a mangueira e o vizinho é capaz de me vir cortar uma sebe, porque tem jeito (…)” (Entrevista 3, 26-01-2010)

No que ao levantamento de ameaças à constituição e manutenção destas redes diz respeito, não são genericamente visionadas, pelo contrário regista-se uma vontade de ampliação e aprofundamento de relações no interior do mesmo subterritório residencial.

“sinto-me super bem aqui, pelo fato de conhecer e de ter esta relação próxima com as pessoas (….) ganhamos amigos aqui” (Entrevista 1, 12-01-2010)

No que se refere à caracterização de identidade(s) comunitária(s) verifica-se que face ao fato da população ser, presentemente, maioritariamente deslocada não existe uma identidade coletiva que prevaleça, antes existe um misto de identidades, como por exemplo:

a) Aldoar dos bairros sociais, um estigma identitário associado ao número de fogos sociais e a problemáticas que neles existem.

“o bairro [de Aldoar] é muito grande (….) e tem o da Fonte da Moura, que também é grande (….) portanto conotou-se assim” (Entrevista 6, 24-02-2010)

b) Aldoar rural, a identidade histórica local, da qual já existem poucos vestígios e memórias.

“O Parque da Cidade eram (….) 60 ou 70% (….) parte da freguesia de Aldoar” (Entrevista 8, 29-03-2010)

c) Aldoar associativo/cooperativo, em virtude das muitas associações, cooperativas e Instituições Particulares de Solidariedade Social que estão sediadas no território.

“tem várias associações” (Entrevista 6, 24-02-2010)

d) Aldoar dos novos condomínios de luxo, uma nova franja populacional bastante evidente pelo contraste com a restante população.

“É gente rica que vem para aí (….) quem é que vai comprar um prédio daqueles no Parque da Cidade?” (Entrevista 7, 29-03-2010)

e) Aldoar cluster cultural, uma vez que têm sido atraídos diversos profissionais das áreas criativas, estimulados pela aproximação a Serralves, orla de lazer flúvio-marítima e Parque da Cidade.

“(…) proximidade com o Parque da Cidade e com o mar, poder ir até ao mar a pé, proximidade com Serralves (…)” (Entrevista 1, 12-01-2010)

Relativamente ao elencar entidades e líderes representativos na comunidade é possível verificar que apesar da rede institucional ser densa não é suficientemente coesa, existe uma repetição de líderes e convergência de dinâmica nalgumas entidades que se destacam pela relevância das ações comunitárias que promovem, como a Junta de Freguesia de Aldoar, o Agrupamento de Escolas Manoel de Oliveira, a Associação de Ludotecas do Porto e o Contrato Local de Desenvolvimento Social de Aldoar.

“[As pessoas são as mesmas] se estão no Agrupamento estão na Assembleia, estão na Junta de Freguesia...” (Entrevista 6, 24-02-2010)

Como síntese final deste subponto foi possível, através dos discursos de diversos informantes privilegiados, sintetizar uma análise SWOT do território de Aldoar, bastante esclarecedora.

Forças	Fragilidades
<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Tranquilidade das residências</li> <li>▪ Centralidade face a acessos viários</li> <li>▪ Vizinhança em termos de relações</li> <li>▪ Espaços de lazer nas imediações</li> <li>▪ Interconhecimento das instituições mais antigas e ativas</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Empregabilidade baixa</li> <li>▪ Oferta de serviços reduzida</li> <li>▪ Vandalismo de espaços públicos e semipúblicos</li> <li>▪ Fragilidades sociais</li> <li>▪ Habitação económica desajustada</li> <li>▪ População envelhecida</li> <li>▪ Crise de valores</li> </ul>
Ameaças	Oportunidades
<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Construção desintegrada</li> <li>▪ Ações centralizadas nas carências</li> <li>▪ Heterogeneidade e fragmentação subterritorial</li> <li>▪ Comunicação deficitária intersubterritorial</li> <li>▪ Iniciativas descontinuadas</li> <li>▪ Descrédito na mudança</li> <li>▪ Consumos e criminalidade</li> <li>▪ Custo de vida</li> <li>▪ Poderes instalados</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Competência e recursos inexplorados</li> <li>▪ Novos habitantes</li> <li>▪ População participativa</li> <li>▪ Densidade institucional</li> <li>▪ Parcerias inconventionais</li> </ul>

Figura 5 - Análise SWOT do território de Aldoar, de acordo com informantes privilegiados ©Célia Machado, 2011

ii) sobre a relação entre o Museu e a vizinhança

De uma maneira geral a existência de um museu no território é considerada relevante.

“(…) realmente é super educativo (…) tem um papel extremamente importante”  
(Entrevista 3, 26-01-2010)

No entanto, a localização concreta do Museu do Papel Moeda é considerada ambivalente. Se por um lado é vista positivamente como neutra, por outro não é encarada como facilmente acessível.

“está um pouco fora, dentro do bairro, e (…) pode ser aqui um potenciador (…) [de] sinergias” (Grupo de discussão 1, 18-01-2010)

“(…) edifício não é (…) luxuoso mas (…) intimida, há pessoas que pensam ‘aquilo é para os ricos e para os sábios’” (Grupo de discussão 1, 18-01-2010)

A coleção também não é considerada especialmente atrativa e as atividades promovidas são pouco conhecidas.

“(…) o museu do dinheiro (…) não (…) chama nada (…) não se vê publicidade nenhuma (…)” (Entrevista 3, 26-01-2010)

Já da parte do Museu face à comunidade existem imensas expectativas. O Museu (Grupo de discussão 2, 25-01-2010) deseja:

“que usem o Museu, que se aproveitem do Museu, que se apropriem do Museu”

“abrir-se à comunidade, trabalhar com todos ou receber propostas de cada um (…) e também mediar projetos”

“ajudar as pessoas a melhorar as suas vidas (…) autoestima, (…) conhecimentos, (…) horizontes, (…) oportunidades”

“encontrar a nossa complementaridade na área cultural (…)”

“gizar um pensamento que consiga construir uma comunidade participativa em Aldoar”

“que (…) ajudemos Aldoar a ser melhor, que lhes demos alguma visibilidade, que (…) sintam que é bom ter o Museu aqui (…)”

Quanto ao objetivo “reunir sugestões de interação entre o museu e a vizinhança” existiu da parte de várias entidades dificuldades em sugerir propostas articuláveis em rede e em integrar o Museu como ator nessas propostas. Foi também difícil encarar o Museu como uma entidade com necessidades e limitações, que não deve atuar fora do seu domínio. No entanto, através do diálogo surgiram algumas ideias-chave que se revelaram potenciais em termos de trabalho colaborativo com a participação museológica, designadamente:

“(…) essa grande aposta de conseguirmos todos (…) encontrar nesta comunidade vocações que ainda não foram encontradas” (Grupo de discussão 2, 25-01-2010)

“(…) qualquer coisa que agilize (…) olhar para os outros, que Aldoar precisa muito de olhares cruzados” (Grupo de discussão 2, 25-01-2010)

“falta aqui um espaço público (…) tem que se criar um espaço neutro” (Grupo de discussão 2, 25-01-2010)

“(…) fazer uma certa integração, que a mim me parece absolutamente essencial, se não queremos andar todos aos tiros daqui a uns anos (…)” (Entrevista 6, 24-02-2010)

“(…) atividades que sejam de fato mistas (…)” (Grupo de discussão 2, 25-01-2010)

“(…) a parte cultural e a parte artística é um potencial enorme (…)” (Grupo de discussão 2, 25-01-2010)

“(…) a dimensão lúdica que está em vias de extinção (…) que as pessoas reencontrassem algumas das relações (…) e que a comunidade de Aldoar perdeu (…)” (Grupo de discussão 2, 25-01-2010)

E o Museu, que papel é que poderia ter concretamente?

“O Museu podia ser esse espaço, com animação cultural que fizesse com que as pessoas de Aldoar de todas as faixas etárias e de todas as condições sociais pudessem encontrar aqui *workshops*, se calhar numa fase preparatória incentivada pelas organizações, pelas estruturas locais (…) fazer algumas experiências que lhes dessem apetência para depois fazerem um projeto em grande (…) no sentido das próprias

peçoas estruturarem a própria história ou espetáculo, ou seja o que for, que desse uma certa identidade aqui a Aldoar, em que a Fundação pudesse ser o suporte (...) tem que ser uma coisa de alto nível (...) as peçoas têm que sentir que estão a participar (...) que isso lhes dá mais-valia e dá valorização” (Grupo de discussão 2, 25-01-2010)

iii) sobre a proposta de programa museológico

A partir do diagnóstico elaborado, esbocei uma proposta de programa museológico, orientado para o desenvolvimento comunitário, pois acredito que através da construção colaborativa de projetos em rede, sobretudo aqueles que considerem as metodologias da mediação e da animação sociocultural, a relação entre o Museu e a vizinhança poderá ser amplamente potenciada.

“Fórum Aldoar: plataforma de reflexão, discussão e ação” consistiria na construção de uma rede colaborativa comunitária, a partir de um sistema de projetos inspirados na coleção do Museu do Papel Moeda.

No contexto do Programa o papel-moeda seria encarado não como instrumento económico mas como registo, pouco convencional, dos valores da comunidade, como os culturais, os educativos e os sociais.

O Programa teria como objetivos gerais: criar uma plataforma real e virtual de reflexão, discussão e ação comunitária; estabelecer um ambiente de partilha e troca de olhares sobre Aldoar; potenciar sinergias ao nível das competências e dos recursos existentes na comunidade; promover o hetero-conhecimento e fortalecer relações entre os diferentes atores da comunidade; oferecer suporte à criação de uma identidade comunitária mais positiva e abrangente; e dinamizar a rede institucional de Aldoar.

O público do Programa seria subdividido em dois grupos interdependentes de participação. O primeiro grupo, de nível individual, seria composto pela população de Aldoar enquadrada em entidades coletivas e caracterizar-se-ia por uma participação mais direta na execução das ações. O segundo grupo, de nível institucional, seria composto por representantes das entidades locais e caracterizar-se-ia pelo envolvimento direto na tomada de decisões do Programa e na gestão dos projetos institucionais.

Ganhariam forma duas plataformas, uma real e outra virtual, através das quais seria acompanhado todo o progresso do Programa, consistindo a plataforma real em



grupos de discussão, durante os quais também se implementariam atividades presenciais, como dinâmicas de grupo, e a plataforma virtual, que consistiria numa página *web* do tipo rede social, que disponibilizaria publicamente o progresso do Programa e de cada um dos projetos institucionais.

Tendo em consideração os objetivos gerais do projeto, com destaque para a partilha e troca de olhares sobre Aldoar, todas as entidades participantes deveriam, na construção do seu projeto, debruçar-se sobre outra entidade participante, designada MUSA, que seria de seleção aleatória, apresentando Aldoar através dela.

O Programa lançaria um cenário comum para todos os projetos, a construção de uma narrativa valorativa de Aldoar suportada por uma “nota animada”, que ganharia vida através da apresentação de uma mensagem positiva sobre o território de Aldoar.

As técnicas a utilizar na animação da nota poderiam ser as mais variadas, sendo para a preparação da mesma dinamizadas diversas oficinas lúdico-expressivas.

Um dos aspetos mais pertinentes desta proposta encontra-se provavelmente na lógica de partilha de recursos, sendo aconselhado, no caso de existirem condições, que todas as instituições participantes pudessem acolher ações do Programa.

No que à gestão de recursos diz respeito, seria recomendável o envolvimento ativo de todos, fomentando-se a partilha de diversos tipos de recursos, uma vez tratar-se de um Programa de benefício comunitário. Nalguns casos, em que fosse necessária a colaboração de especialistas, que não se encontrassem entre os recursos humanos das instituições participantes do Programa, propor-se-ia o recurso a membros da comunidade de Aldoar e a adoção da estratégia de compensação do “Banco de Tempo”, uma forma criativa de contornar orçamentos elevados e de alargar a outros habitantes do território o envolvimento no Programa.

### **Algumas considerações finais**

De entre as diversas aprendizagens que a aplicação deste projeto de investigação me possibilitou, destaco a clara perceção de que a maioria das dificuldades que os museus enfrentam no estabelecimento de relações colaborativas com os seus vizinhos

seriam profundamente amenizadas se fossem adotadas estratégias básicas de comunicação e mediação.

Sem que se conheça o território onde se vive como se pode ambicionar fazer parte dele? Sem que o território conheça o museu como o poderá aceitar e integrar?

Surpreende-me que na museologia contemporânea não seja dada maior relevância ao papel dos diagnósticos socioculturais, pois considero que são ferramentas esclarecedoras relativamente ao papel social que cada museu poderá e deverá adotar.

Com o meu projeto de investigação e, concretamente, com a minha proposta de programa museológico, pretendi esboçar um instrumento vocacionado para favorecer o estreitamento de laços e a dissolução de fronteiras entre vizinhos, baseado no heteroconhecimento, na partilha de representações, de objetivos e na construção colaborativa de projetos. Procurei sempre que as conclusões apresentadas resultassem de uma análise suficientemente plural para que metodologia e resultados pudessem ser extrapolados para outros contextos; favoreci sempre um olhar curioso, compreensivo e positivo, centrado nas competências e potencialidades do território, em detrimento de uma focalização na análise redundante das suas limitações; combati sempre a imposição de um produto final, face à possibilidade de uma construção, continuamente, enriquecida.

Defendo, “com unhas e dentes”, o potencial social do museu. Mas de um museu que seja “(...) um jogador a[]tivo e visível na vida civil e um incubador de mudança” (American Association of Museums 2002, 9) confiável e acessível.

Se desejamos realmente partilhar território, teremos também que estar preparados para partilhar poder. Estarão os museus, de fato, disponíveis para ceder na acessibilidade, na mesma medida em que esperam que a vizinhança ceda na sua integração?

### **Referências bibliográficas**

Almeida, João Ferreira de e Pinto, José Madureira. 1990. *A investigação nas ciências sociais*. Lisboa: Editorial Presença.

MACHADO, Célia – Museus e vizinhança – o desafio de partilhar território. *Ensaios e Práticas em Museologia*. Porto, Departamento de Ciências e Técnicas do Património da FLUP, 2012, vol. 2, pp. 70-91.

American Association of Museums. 2002. *A museum & community toolkit*. Washington: American Association of Museums.

Ander-Egg, Ezequiel. 1999. *O léxico do animador*. Amarante: Edições ANASC.

Bogdan, R. e Biklen, S. 1994. *Investigação qualitativa em educação – uma introdução à teoria e aos métodos*. Porto: Porto editora.

Carmo, H. e Ferreira, M. 2008. *Metodologia de Investigação – Guia para auto-aprendizagem*. Lisboa: Universidade Aberta.

Costa, Evanise Pascoa. 2006. *Princípios Básicos da Museologia*. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura – Coordenação do Sistema Estadual de Museus.

Debus, Mary. 1995. *Manual de excelência em la investigación mediante grupos focales*. Durham: Academy for educational development.

Dodd, Jocelyn e Sandell, Richard. 2001. *Including museums: perspectives on museums, galleries and social inclusion*. Leicester: University of Leicester.

Domingues, Álvaro, Silva, Isabel, Lopes, João Teixeira e Semedo, Alice (organizadores). 2003. *A cultura em acção: impactos sociais e território*. Porto: Edições Afrontamento.

Francia, Alfonso, Martin, António, Salmerón, Honório e Esteban, Cecília. 1993. *Analisis de la realidad*. Madrid: Editorial CCS.

Fundação Dr. António Cupertino de Miranda. s.d. *Museu do Papel Moeda*. Disponibilizado em URL: <http://www.facm.pt/indexp.html> e acedido em 2 de dezembro de 2010.

Giovanazzo, Renata A. 2001. Focus Group em pesquisa qualitativa: fundamentos e reflexões. *Revista Administração on-line* v. 2 n.º 4. Disponibilizado em URL: [http://www.fecap.br/adm\\_online/art24](http://www.fecap.br/adm_online/art24) e acedido em 2 de dezembro de 2010.

Grafmeyer, Yves. 1994. *Sociologia Urbana*. Paris: NATHAN.

Hein, Hilde S. 2000. *The museum in transition: a philosophical perspective*. Washington: Smithsonian Books.

MACHADO, Célia – Museus e vizinhança – o desafio de partilhar território. *Ensaio e Práticas em Museologia*. Porto, Departamento de Ciências e Técnicas do Património da FLUP, 2012, vol. 2, pp. 70-91.

Pereira, Virgílio Borges. s.d. *Publicado no âmbito da Actas das Conferências realizadas pela APOR* em s.l.

Pitman, Bonnie e Hirzy, Ellen. 2004. *New forums: art museums & communities*; Washington: American Association of Museums.

Rodrigues, A. R. 1988. *Pontuações Sobre a Investigação Mediante Grupos Focais*. Seminário COPEADI – Comissão Permanente de Avaliação e Desenvolvimento Institucional do s.l.

Sánchez, Amparo Martínez e Ochoa, Gonzalo Musitu. 1994. *El estudio de casos como estratégia didáctica para la formación de los profesionales de la acción social*. Madrid: Narcea.

## **Avaliação e redução do risco de dano associado à luz solar em duas novas galerias do Victoria and Albert Museum**

Diana Ornellas Bencatel<sup>12</sup>

### **Resumo - Abstract**

O risco de dano provocado pela luz natural em bens é uma questão muito importante para qualquer instituição cultural que pretenda preservar as suas coleções, sobretudo aquelas em exposição.

Este artigo foca uma avaliação realizada no *Victoria and Albert Museum* (Londres) que visava detetar o risco de dano associado à luz solar num conjunto de peças de escultura a expor em duas novas galerias do museu. Para esta avaliação procurou-se conhecer os níveis de radiação visível no interior das galerias, informação que foi cruzada com o plano de distribuição das esculturas no espaço e com informação relativa à sensibilidade à luz de cada peça. O estudo incluiu a avaliação da eficácia da utilização de *blackouts* nas janelas.

Esta avaliação foi decisiva para a definição de medidas de prevenção que permitissem minimizar o risco de um tipo de dano – provocado pela radiação visível – que se caracteriza por ser cumulativo e irreversível.

For many cultural institutions with conservation concerns, the risk of damage on collections caused by sunlight is an important issue.

---

<sup>12</sup> Profissional de Conservação Preventiva, formada em Arqueologia e com Mestrado em Museologia. Desenvolveu trabalho de Conservação no Victoria and Albert Museum (Londres), no Arquivo Distrital do Porto e no Museu da Cerâmica (Caldas da Rainha). Desde Janeiro de 2012 é coordenadora da “Conserva.me!”, uma equipa de conservadores que pretende contribuir para promover e implementar em Portugal boas práticas de conservação preventiva.

Preventive Conservator, with a degree in Archaeology and an MA in Museum Studies. In the past few years conservation work was carried out at the Victoria and Albert Museum (London, UK), at Arquivo Distrital do Porto (Porto, Portugal) and at the Museu da Cerâmica (Caldas da Rainha, Portugal). Since January 2012, Diana Bencatel coordinates “Conserva.me!”, a team of conservators that aims to contribute to promote and implement good practices of preventive conservation in Portugal.

diana.o.bencatel@gmail.com

BENCATEL, Diana Ornellas – Avaliação e redução do risco de dano associado à luz solar em duas novas galerias... . *Ensaios e Práticas em Museologia*. Porto, Departamento de Ciências e Técnicas do Património da FLUP, 2012, vol. 2, pp. 92-110.

This paper is focused on a risk assessment performed at the Victoria and Albert Museum (London) related to the eventual negative effect of sunlight on a set of sculpture that would be displayed in two new galleries of the museum. This assessment included the analysis of: information concerning light levels inside the galleries, the planned location of the sculpture throughout the galleries and the characteristics of each sculpture, which determined its sensitivity to light. The effectiveness of using blackout blinds on the windows was also assessed.

At the end, the objects with higher risk of damage were identified and procedures to reduce the risk were presented.

#### **Palavras-chave - Keywords**

Luz solar, dano, escultura, museu, *blackouts*.

Sunlight, damage, sculpture, museum, blackout blinds.

## *Avaliação e redução do risco de dano associado à luz solar em duas novas galerias do Victoria and Albert Museum<sup>13</sup>*

Diana Ornellas Bencatel

Em muitas instituições culturais, o dano provocado pela luz utilizada para a visualização dos bens expostos afigura-se, por vezes, como algo difícil de evitar. Em termos de iluminação, as opções podem variar entre uma maior utilização da luz artificial em detrimento da luz natural, ou vice-versa, procurando-se nalguns casos a solução que permita um melhor controlo da intensidade da luz e do tipo e quantidade de radiação emitida pela fonte de luz. Em qualquer dos casos, bens sensíveis à luz irão deteriorar-se sempre que estiverem expostos a este agente de dano.

No entanto, em muitos casos é possível conciliar a exposição de coleções com a sua preservação a longo prazo. Para isso é fundamental a implementação de medidas de conservação preventiva adaptadas a cada caso, medidas que contribuam para controlar os níveis de radiação a que os bens estão expostos e que resultem na minimização do risco da ocorrência de danos inaceitáveis. Para planear a aplicação de medidas adequadas podem efetuar-se análises e avaliações de natureza diversa (Ashley-Smith 1999), de acordo com a especificidade de cada coleção e com as características dos espaços onde as peças estão ou serão expostas.

O trabalho apresentado no presente artigo foi desenvolvido no ano de 2010, no Victoria and Albert Museum (V&A), em Londres. Consistiu numa investigação relacionada com a incidência da luz solar em duas renovadas galerias deste museu, onde

---

<sup>13</sup> Artigo baseado no projeto de investigação intitulado “Gestão de risco de dano associado à luz solar: nova exposição de escultura no Victoria & Albert Museum”, desenvolvido no âmbito do Mestrado em Museologia na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, segundo a orientação do Professor Doutor Armando Coelho Ferreira da Silva.

Article based on the research project entitled "Risk assessment and modeling daylight at the V&A's Sculpture 1300-1600 Galleries", developed in the context of the Museology Master degree course at Oporto University Humanities Faculty, under the supervision of Professor Armando Coelho Ferreira da Silva.

Disponibilizado em/Available at URL: <http://hdl.handle.net/10216/57335>.

iria ser exposta, durante 10 anos, uma coleção de peças de escultura, pertencente ao acervo do V&A, produzidas entre o século XIV e XVII.

A investigação teve início em abril de 2010, estando agendada para novembro do mesmo ano a abertura ao público das referidas galerias (número 26 e 27). Durante este trabalho foram aplicadas metodologias experimentais de estudo e de minimização do impacto nocivo que a luz teria sobre a coleção a expor.

Na sequência da decisão dos responsáveis do projeto da nova exposição de adotar nestes espaços expositivos uma solução de iluminação mista, ou seja, uma combinação de iluminação artificial com iluminação natural, não foram levantadas questões relativamente ao impacto da luz artificial nas peças, já que seria instalado um sistema de iluminação novo, adaptado às necessidades dos visitantes e à sensibilidade à luz das peças da coleção.

O mesmo não se verificou com a iluminação natural. Foram levantados problemas quanto à exposição das peças a esta fonte de luz (Pretzel 2004) – mais difícil de controlar –, visto que ambas as galerias se encontram particularmente expostas à luz solar, que entra através de dez janelas de grandes dimensões, orientadas a Oeste, existentes em cada galeria.

O risco de dano associado à radiação ultravioleta (UV) não foi considerado nesta investigação, dado que as janelas das galerias seriam revestidas com filtros UV (referência: *SUN-X-MT90*). No entanto, foi necessário equacionar o risco apresentado pela radiação visível (também designada por “luz” ou “iluminância”), já que a hipótese de bloquear totalmente a entrada de luz solar (direta e difusa), cobrindo-se completamente as janelas, foi excluída: os *designers* envolvidos no projeto consideravam importante manter as janelas parcialmente desobstruídas, para que os visitantes tivessem a possibilidade de observar o jardim do museu a partir do interior das galerias.

Embora menos energética que a radiação UV, níveis demasiado elevados de iluminância podem contribuir para a ocorrência de reações físicas ou químicas indesejáveis em peças sensíveis à luz. Destas reações podem resultar danos graves, cumulativos e irreversíveis, nomeadamente sob a forma de esvanecimento,



escurecimento, alteração das cores (Michalski 1987: 4) e fragilização do suporte das peças (Thomson 1986: 13). Os danos podem tornar-se visíveis de forma mais ou menos rápida, dependendo dos níveis de iluminância a que as peças estejam expostas, do período de exposição e da maior ou menor sensibilidade à luz dos materiais constituintes. Caso não seja feito atempadamente um controlo que minimize a ocorrência de dano, este pode acabar por ser tão extenso e profundo que a peça perde as suas características originais e parte (ou mesmo a totalidade) do seu valor.

Tendo em conta os já conhecidos efeitos destrutivos da luz (Ashley-Smith, Derbyshire, Pretzel 2002), ainda numa fase inicial do projeto, os responsáveis determinaram que seriam instalados *blackouts* de um material totalmente opaco em todas as janelas das galerias, de modo a possibilitar a redução da entrada de alguma luz natural. Ficou em aberto a questão relativa à altura a que os *blackouts* seriam colocados, um fator determinante para a entrada de maior ou menor quantidade de luz através das janelas: era necessário manter as janelas parcialmente desobstruídas e, simultaneamente, evitar a ocorrência de danos acelerados nas peças expostas sensíveis à luz.

Ficou a cargo da autora deste artigo, em estágio no Departamento de Conservação do V&A, a realização de uma avaliação do risco de dano provocado pela radiação visível proveniente da iluminação natural na coleção a expor nas galerias 26 e 27, de acordo com o plano de exposição existente na altura. Os resultados da avaliação serviriam como base para o planeamento e apresentação de medidas de minimização do risco detetado ainda na fase de projeto da exposição.

O objetivo principal desta investigação centrou-se na identificação das peças da coleção que ficariam sob maior risco de dano associado a níveis excessivos de iluminância. Para ir ao encontro deste objetivo procurou-se conhecer: 1. Características da coleção; 2. Plano de distribuição da coleção nas galerias; 3. Níveis de iluminância no interior das galerias; 4. Eficácia dos *blackouts*.

## 1. Características da coleção

Dado que determinados materiais e substâncias têm maior tendência que outros para sofrer dano perante elevados níveis de iluminância, era importante conhecer os suportes e revestimentos existentes nas peças que constituem a coleção a expor.

A nível de suportes verificou-se a presença de diversos tipos de madeira, terracota, bronze, alabastro, mármore, calcário e estuque; no que se refere a revestimentos, faziam parte do conjunto peças policromadas (à base de pigmentos, corantes e lacas), envernizadas e vidradas.

Recorrendo à escassa informação documental disponível acerca das características da coleção e à análise macroscópica efetuada a algumas esculturas, foi determinada para cada peça um nível “potencial” de sensibilidade à luz. Optou-se por fazer uma categorização pessimista, considerando como mais sensíveis aquelas peças de que se desconhecia a origem do revestimento, geralmente o elemento das peças mais facilmente deteriorável perante níveis elevados de iluminância (Crews 1987). Foram consideradas três categorias, de acordo com as regras determinadas pelo *V&A Light Policy* (2006). As três categorias indicam a resistência à luz do material (que inclui suportes e revestimentos) que constitui as peças:

- Material estável – inclui escultura de metal ou pedra e escultura não policromada. Estas peças não requerem restrições específicas de exposição à luz;
- Material durável – inclui a maioria da escultura policromada. Esta pode ser exposta até 250 lux, durante cerca de 8 horas diárias (correspondentes ao horário de abertura do museu ao público);
- Material sensível – por uma questão de prevenção, inclui escultura revestida com vidrados cuja origem se desconhece e com policromias onde se verificou a presença de lacas. Considerou-se que, idealmente, estas peças devem ser expostas a uma média de 50 lux<sup>14</sup>, tendo sempre presente a dose adequada à gestão do risco de dano.

---

<sup>14</sup> 50 lux foi considerado por Thomson (1986) como o nível mínimo de iluminância indispensável, de uma forma geral, para uma boa perceção das peças expostas por uma pessoa como uma acuidade visual normal.

Lux (o mesmo que lúmen por m<sup>2</sup>) é a unidade utilizada para medir a quantidade de iluminância numa superfície.

Os limites de iluminância a que as peças deveriam estar expostas nas novas galerias foram definidos tendo em conta que, no V&A, foi definido que é aceitável ocorrer nas peças do acervo do museu apenas uma Alteração Percetível (1 AP) em 50 anos, provocada pela luz. Esta decisão foi tomada partindo do princípio que 10 AP correspondem a um nível de dano inaceitável e que 30 AP equivalem ao esvanecimento total das cores existentes. (Victoria and Albert Museum 2001, 1)

No caso de esculturas sensíveis à luz, a gestão do número de horas e dos níveis de iluminância a que estão expostas pode ser feita de diferentes formas: pode optar-se por expor as peças a 50 lux durante oito horas diárias – o que resulta num valor de exposição total diária de 400 lux.hora – ou a níveis superiores a 50 lux durante um número mais limitado de horas por dia (por exemplo 100 lux durante quatro horas), atendendo sempre ao limite total diário aceitável, de 400 lux.hora (Lei da Reciprocidade) (Homem 2008). No caso de as peças especialmente sensíveis à luz serem expostas a níveis de iluminância muito superiores a 50 lux durante longos períodos de tempo, é aconselhável o seu posterior armazenamento no escuro (por exemplo em espaço de reserva) durante períodos de tempo a definir – por vezes vários anos – de acordo com a exposição luminosa já acumulada.

## **2. Plano de distribuição da coleção nas galerias**

Na Planta 1 é indicada a localização prevista para cada escultura nas galerias, à data desta investigação. Foi atribuída a cada peça uma cor correspondente ao respetivo nível potencial de sensibilidade à luz: verde corresponde a material estável, amarelo a material durável e vermelho a material sensível. Esta esquematização contribuiu para, numa fase posterior, identificar as peças sob maior risco de dano.

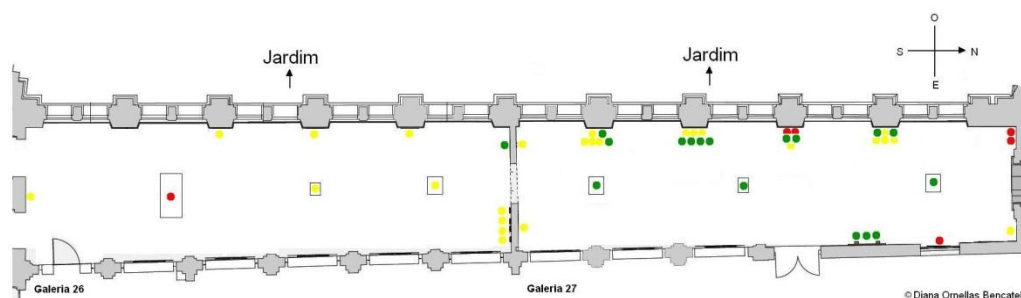


Figura 6 - Plano de distribuição das peças nas galerias

### 3. Níveis de iluminância no interior das galerias

Para conhecer os níveis de iluminância provenientes da luz solar no interior das galerias 26 e 27, foi feita monitorização de valores verificados naqueles espaços entre 12 de maio e 18 de junho. O objetivo era conhecer valores referentes a todos os meses do ano, visto que a exposição teria um carácter permanente. No entanto tal não foi possível devido à indisponibilidade da quantidade de equipamento de monitorização necessário durante um período de tempo tão longo, não esquecendo também que a exposição iria abrir ao público muito em breve, em novembro de 2010.

A monitorização foi feita com recurso a 30 monitores de luz (luxímetros) *Hanwell* do museu, instalados em diferentes pontos dentro das galerias. A maioria dos monitores foi colocada em zonas próximas de localizações previstas para a exposição de peças da coleção, ao “nível dos olhos” – entre 1,40 m e 1,60 m de distância do chão –, virada para Oeste (direção a partir da qual a luz solar entra nas galerias, através das janelas), e na vertical, de acordo com as conclusões retiradas do exame efetuado à forma das esculturas (que revelou que a área vertical das esculturas era, em média, muito maior do que a área horizontal).

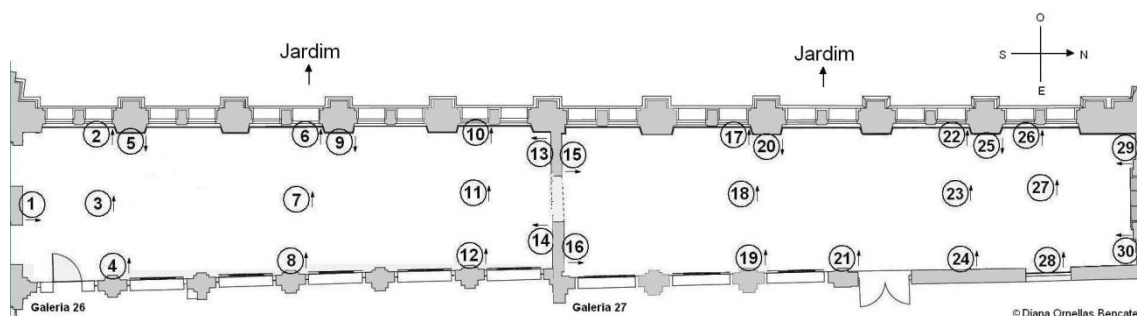


Figura 7 - Distribuição dos monitores de luz na galeria 26 e 27

Sabendo que os monitores utilizados tinham um ponto de saturação que rondava os 5.000 lux (acima do qual os níveis de iluminância não eram lidos corretamente) e que no período em que a monitorização foi realizada os níveis de luz natural atingiam frequentemente valores mais altos, recorreu-se a adaptações do equipamento: o sensor dos monitores instalados em zonas das galerias onde se verificavam níveis de luz mais altos foi revestido com uma ou duas camadas de filtro de luz (referência: *Sun-X MT20 Dark Neutral Ultraviolet Filter*), de acordo com a sua proximidade das janelas, para garantir que os níveis de luz fossem, de alguma forma, medidos. Foram posteriormente feitos cálculos para determinar os verdadeiros valores verificados nestes locais, tendo em conta a percentagem de radiação visível transmitida por uma ou duas camadas de filtro (cerca de 24% e 5%, respetivamente).

Os monitores foram programados para registar automaticamente um valor de iluminância de 60 em 60 segundos, 24 horas por dia, sete dias por semana.

Para aceder aos registos efetuados pelos monitores recorreu-se a relatórios criados a partir do OCEAN (*Object Centred Environmental Analysis Network*), o sistema centralizado de gestão ambiental utilizado pelo V&A. Este sistema permite a recolha automática das medições realizadas por monitores ambientais espalhados pelo museu, possibilitando um fácil acesso aos dados em tempo real em computadores pessoais. Este sistema baseia-se na utilização da radio-tecnologia, permitindo a utilização de cerca de um milhar de monitores. A data e hora a que correspondem os dados recolhidos são indicadas automaticamente.

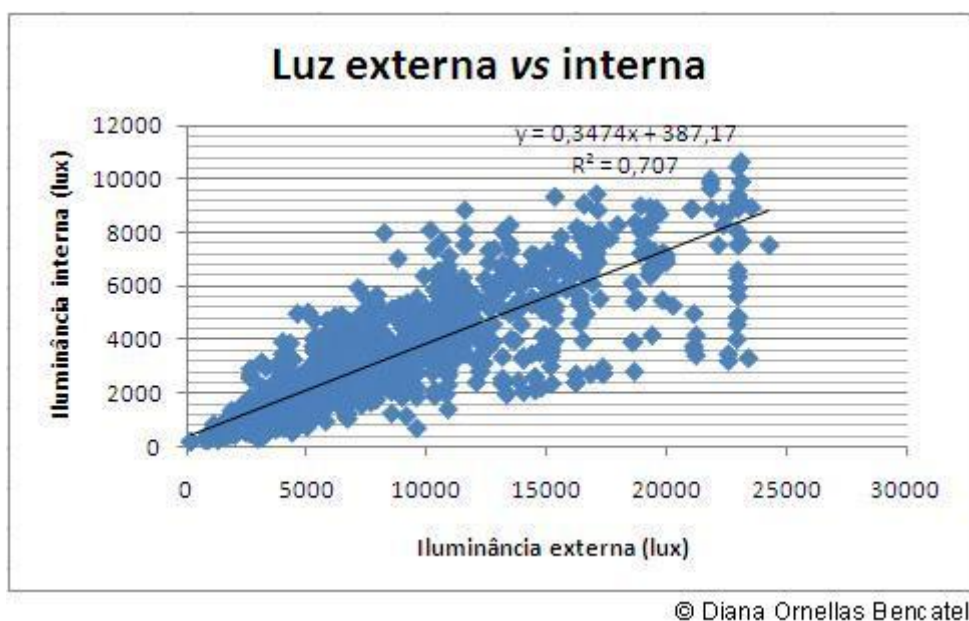
Tendo em conta que foi possível monitorizar níveis de iluminância no interior das galerias apenas durante pouco mais de um mês, procurou-se uma forma de conhecer valores aproximados de iluminância para os meses não monitorizados.

Existe o pressuposto de que a quantidade de luz natural verificada no interior de um espaço pode ser calculada tomando como base níveis de luz medidos no exterior desse espaço (BRE 1986). Esta relação é considerada por McMullan (2007, 150) teoricamente constante, na medida em que em ambas as localizações as variações ocorrem na mesma proporção, acompanhando as alterações das características do céu.

Para a avaliação em curso, foi colocada a hipótese de criar um modelo de cálculo que permitisse conhecer níveis aproximados de iluminância verificados no interior das galerias a partir de valores conhecidos de iluminância externos. Este modelo de cálculo poderia ser elaborado no caso de se encontrarem correlações lineares simples satisfatórias entre valores de iluminância internos e externos obtidos nas mesmas datas. No caso de se conseguir elaborar este modelo, poderiam ser calculados valores médios de iluminância internos para os meses não monitorizados nas galerias 26 e 27 a partir de valores de iluminância externos de meses já passados, obtidos pelo monitor externo *Hanwell*, em permanente funcionamento no telhado do museu desde 2008.

Neste sentido foram procuradas correlações entre dois conjuntos de dados: entre níveis de iluminância internos e níveis de iluminância externos referentes aos meses de maio e junho de 2010 – período em que houve monitorização tanto no interior das galerias como no exterior. Para detetar correlações lineares simples optou-se por usar gráficos de dispersão, elaborados em Excel. Em cada gráfico acrescentou-se a respetiva linha de tendência (linear), equação de reta e coeficiente de correlação.

Perante um gráfico deste tipo, para identificar a presença de correlação linear simples entre os dados inseridos pode começar por se analisar a posição dos pontos apresentados: se na sua maioria se encontrarem concentrados ao longo (ou próximos) da linha de tendência, é porque se deverá estar perante uma boa correlação. Se os pontos se apresentarem muito dispersos, poderá significar que não existe uma correlação linear simples entre os conjuntos de dados ou que a correlação existente é fraca.



*Figura 8 - Relação entre os níveis de iluminação externos e internos (monitor 26) no período entre as 16h e as 19h (GMT). O coeficiente de correlação confirma a existência de uma correlação linear simples satisfatória entre dados ( $R^2 = 0,71$ ).*

Para confirmar a presença, ou ausência, da referida correlação recorreu-se à análise do Coeficiente de Correlação (Coeficiente de correlação ( $R^2$ ) – corresponde à porção de variação da variável dependente relativamente à variável independente) dos dados inseridos em todos os gráficos elaborados: se o valor se encontrasse entre 0,7 e 1, estava-se perante uma boa correlação linear simples (quanto mais próximo de 1, mais perfeita é a correlação). Se o valor fosse inferior a 0,7, considerava-se que a correlação, embora pudesse existir, não era satisfatória.

No final da análise a este conjunto de dados, concluiu-se que as raras correlações encontradas se limitavam a períodos do dia muito restritos, a zonas muito específicas das galerias e o coeficiente de correlação encontrava-se em todos os casos no limite mínimo para se considerar a existência de uma correlação linear simples satisfatória. Estas conclusões inviabilizaram a criação de um modelo de cálculo fiável, o que impossibilitou o cálculo de níveis aproximados de iluminação internos com base em valores de iluminação externos para os meses em que não foi feita monitorização

dentro das galerias. Devido à limitação de tempo reservado a esta investigação, não foi possível procurar outros tipos de correlação, que se considera provável existirem.

#### **4. Eficácia dos *blackouts***

Para avaliar a eficácia da utilização dos *blackouts*, que seriam instalados em todas as janelas, na redução da entrada de luz natural, realizaram-se medições para calcular a percentagem de iluminância verificada no interior das galerias com os *blackouts* posicionados a diferentes alturas.

Tendo em conta que estes mecanismos de bloqueio de luz seriam instalados nas galerias 26 e 27 já depois de terminado o estágio da autora desta investigação no V&A, as medições foram realizadas numa galeria de escultura de características muito semelhantes às das galerias em análise, em cujas janelas haviam sido instalados *blackouts* similares àqueles escolhidos para as galerias em remodelação.

Recorrendo a um luxímetro, *Megatron DL3*, foram feitas medições rápidas num ponto a três metros de distância das janelas (aproximadamente a meio da profundidade da galeria), ao “nível dos olhos” (a cerca de 1,60 m do chão). Os *blackouts* foram colocados a quatro alturas diferentes: totalmente subidos, a cobrir 1/3 da área das janelas, a cobrir 2/3 da área das janelas e totalmente descidos. Foram feitas 10 medições em cada uma das quatro posições, o que permitiu obter uma média considerada bastante fiável.

A análise dos valores de iluminância obtidos revelou que, com os *blackouts* a cobrir 1/3 da área das janelas, se verificou em média uma redução dos níveis de luz de cerca de 31%; a cobrir 2/3, cerca de 68%; e a cobrir a totalidade da área das janelas, cerca de 97%. De acordo com estes resultados, a redução dos níveis de iluminância proporcionada pelos *blackouts* parece ser aproximadamente proporcional à área das janelas coberta.





Figura 9 - Percentagem de iluminância verificada no interior da galeria com os *blackouts* a quatro alturas diferentes.

As conclusões quanto à eficácia dos *blackouts* e os valores obtidos durante a monitorização dos níveis de iluminância internos durante os meses de Maio de Junho permitiram a identificação de variações de níveis de iluminância nas diferentes zonas das galerias ao simular diferentes posicionamentos dos *blackouts*. O exemplo mostrado a seguir refere-se à galeria 27, sendo a situação da galeria 26 muito semelhante.

O primeiro gráfico (Figura 5) representa a exposição média diária (em lux hora) da galeria 27 à luz natural, durante o período de monitorização, sem *blackouts* nas janelas 24 horas por dia.

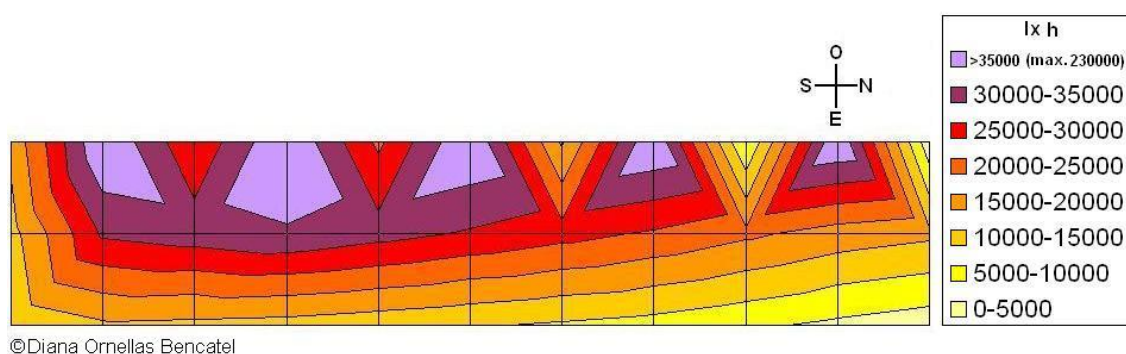
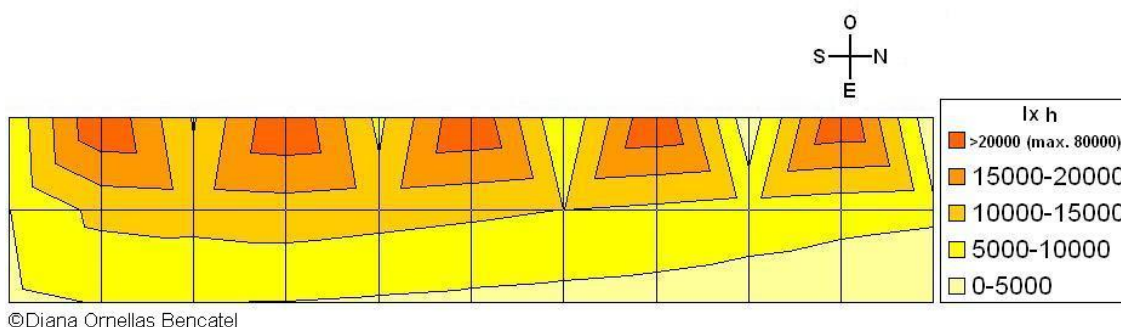


Figura 10 - Exposição média diária da galeria à luz natural sem *blackouts* nas janelas 24 horas por dia

O segundo gráfico (Figura 6) representa a exposição média diária da galeria simulando a presença de *blackouts* a cobrir cerca de 63% da área das janelas 24 horas por dia – esta área coberta foi calculada tendo em conta a proposta dos designers quanto

à altura a que consideravam adequado manter os *blackouts* nas janelas. Comparando os dois gráficos e respetivas escalas é facilmente perceptível a diferença entre os valores obtidos nas duas situações, verificando-se uma redução muito significativa do valor de iluminância acumulado se os *blackouts* cobrirem uma área significativa das janelas.



*Figura 11 - Exposição média diária da galeria à luz natural com blackouts a cobrir cerca de 63% da área das janelas 24 horas por dia.*

Tendo em conta que à data desta investigação ainda não tinha sido decidido se os *blackouts* seriam mantidos totalmente descidos fora do horário de abertura do museu ao público ou não, calculou-se ainda a exposição média diária das galerias no caso de a de a sua altura ser gerida se forma a cobrirem 63% da área das janelas durante o horário de abertura do museu ao público (das 10h às 18h) e 100%, ou seja, a totalidade da área das janelas, durante as restantes 16 horas (entre as 18h e as 10h). Os valores obtidos nesta última simulação, comparados com aqueles representados no gráfico da Figura 6, revelaram uma redução de cerca de 16% da exposição média diária das duas galerias à luz natural. Esta redução, concluiu-se, daria mais um contributo significativo para reduzir a velocidade de dano nas peças mais sensíveis à luz expostas naqueles espaços.

### **Peças sob maior risco de dano**

A análise dos dados da monitorização realizada no interior das galerias permitiu ainda conhecer níveis médios de iluminância por hora verificados em cada ponto monitorizado. Foram feitos cálculos para determinar os valores que se teriam verificado, durante o período de monitorização, num cenário provável: com os *blackouts* instalados nas janelas à altura prevista (a cobrir cerca de 63% da área das janelas) durante o

horário de abertura do museu ao público e totalmente descidos durante as restantes 16 horas.

Estes valores médios horários, por terem sido obtidos a partir de um conjunto de dados recolhidos num período em que se verificaram em geral níveis muito elevados de iluminância – entre os meses de maio e junho de 2010 –, permitem ter uma boa noção dos locais onde se verificam níveis de luz mais ou menos elevados em ambas as galerias, quando comparados entre si (nos meses de Outono e Inverno, os níveis médios de iluminância deverão ser significativamente mais reduzidos do que aqueles apresentados na Figura 7).

Os níveis médios de iluminância por hora (indicados em lux) obtidos foram cruzados com a informação referente à localização prevista para cada escultura nas galerias. Desta forma foram identificadas as peças que, perante estes níveis médios de iluminância e de acordo com a sensibilidade à luz de cada escultura e correspondente limite de iluminância a que é aconselhável ser exposta, teriam associado um risco de dano mais acentuado e inaceitável, em comparação com as restantes peças.

Foram identificadas três peças em cada galeria sob maior risco, assinaladas no gráfico de superfície seguinte (Figura 7): na galeria 26, uma peça de material sensível à luz e duas de material durável, e na galeria 27 duas peças de material sensível e uma de material durável.

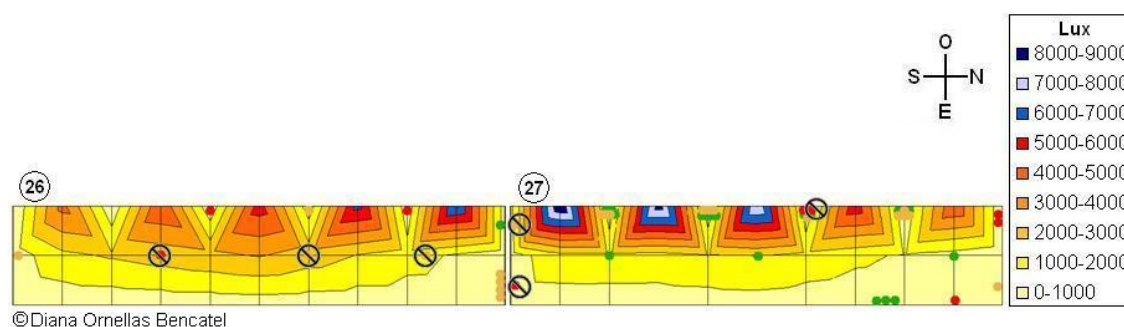


Figura 12 - Identificação das peças sob maior risco de dano acelerado

### **Propostas de medidas de mitigação do risco de dano**

As conclusões resultantes da avaliação efetuada constituíram a base para a apresentação de propostas de medidas de mitigação do risco de dano detetado. As propostas, apresentadas a todos os profissionais envolvidos no projeto das novas galerias, foram as que a seguir se apresentam:

a) Manutenção dos *blackouts* à altura proposta pelos designers (a cobrir cerca de 63% da área das janelas) – ou, preferencialmente, a uma altura mais baixa –, durante o horário de abertura do museu (entre as 10h e as 18h) e totalmente descidos durante as restantes 16 horas, entre as 18h e as 10h.

b) Alteração da localização das seis esculturas identificadas como estando sob maior risco de dano acelerado. Recomendou-se a elaboração de um novo plano de exposição destas peças dentro das galerias, distribuindo-as por zonas das galerias com níveis médios de iluminância mais reduzidos, mais adequados à sensibilidade à luz de cada escultura. Foram fornecidos aos Conservadores responsáveis por esta questão os valores médios de iluminância verificados nas galerias, para que pudessem identificar mais facilmente as zonas preferenciais de exposição.

c) Revestimento das janelas com filtros de luz *Sun-X MT80 Dark Neutral Ultraviolet Filter*, de modo a bloquear a entrada de 80% de radiação visível proveniente do exterior sem obstruir a visibilidade para o jardim.

A partir de informação conhecida relativa a limitações de ordem orçamental e a conflitos de interesse entre as partes envolvidas no projeto, sabia-se que era provável a implementação de apenas duas das medidas apresentadas, a a) e a b).

Estas foram apenas propostas, na medida em que, depois de terem acesso a toda a informação contida no relatório redigido após a avaliação, ficou a cargo dos responsáveis pelo projeto optar pelas medidas a aplicar, de acordo com a sua viabilidade.

Não foi possível apresentar sugestões de eliminação de risco. Para o eliminar seria necessário cobrir todas as janelas com um tipo de estrutura que não permitisse

qualquer entrada de luz natural no interior das galerias através das janelas, o que não foi considerado como opção pelos *designers* do projeto.

### **Considerações finais**

Este trabalho acabou por se revelar um exemplo da forma como grande parte das instituições culturais de Londres encara o trabalho de conservação de acervos: mesmo quando os recursos são escassos, como o eram para o projeto desta nova exposição no *Victoria and Albert Museum*, existe o cuidado de avaliar, de forma mais ou menos profunda, de que modo é que os bens são afetados quando inseridos num contexto, que pode ser novo ou não. Este tipo de avaliação, que pode focar um ou vários agentes de dano (destacando-se frequentemente a luz pelo tipo de degradação que provoca), contribui geralmente de forma significativa para se tomarem atempadamente medidas preventivas que ajudam a evitar, retardar ou interromper a ocorrência de danos em bens que se pretende preservar. Entre as medidas consideradas adequadas a cada situação, normalmente existem opções mais ou menos dispendiosas: por muito escassos que sejam os recursos, nomeadamente financeiros, materiais e humanos, é sempre possível fazer alguma coisa para reduzir o risco de dano existente. Ao aplicar algumas medidas, está-se simultaneamente a evitar perdas patrimoniais e a evitar a necessidade de recorrer, mais cedo ou mais tarde, a intervenções profundas, e de um modo geral muito dispendiosas, nos bens – por exemplo de restauro.

Contatar com esta realidade londrina contribuiu para perceber que em Portugal há ainda muito a fazer na área da Conservação Preventiva. Já existem muitos profissionais de museus, bibliotecas e arquivos sensibilizados para estas questões, mas parece haver ainda muito desconhecimento quanto àquilo que se pode fazer com os (poucos) recursos disponíveis. O acesso a bibliografia atualizada, a formação contínua na área, a disponibilização de recursos e o apoio dado a estes profissionais por parte de quem lidera as instituições que zelam pelo nosso património é fundamental para evitar perdas, tantas vezes desnecessárias, de objetos, memórias e...dinheiro.

No que se refere ao tema da presente investigação, é um trabalho que poderá servir de introdução e de exemplo para avaliações de carácter diverso que se pretendam

realizar, mesmo que em muito menor escala, em qualquer instituição onde a luz, em especial a solar – uma fonte de luz económica e de grande qualidade –, tenha um papel de destaque para a observação e, em muitos casos, degradação de bens.

### **Referências bibliográficas**

Ashley-Smith, Jonathan. 1999. *Risk assessment for object conservation*. Oxford: Butterworth & Heinemann.

Ashley-Smith, Jonathan; Derbyshire, Alan e Pretzel, Boris. 2002. The continuing development of a practical lighting policy for Works of art on paper and other object types at the Victoria and Albert Museum. Apresentada no *ICOM 13<sup>th</sup> Triennial Meeting*. Rio de Janeiro.

Bencatel, Diana Ornellas. 2010. Gestão de risco de dano associado à luz solar: nova exposição de escultura no Victoria & Albert Museum. Relatório de Estágio do Mestrado em Museologia. Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Bencatel, Diana Ornellas. 2010. Risk assessment and modeling daylight at the V&A's Sculpture 1300-1600 Galleries. Science Report N° 10/101/DOB. London: Victoria and Albert Museum.

Building Research Establishment (BRE). 1986. Estimating daylight in Buildings: an aid to energy efficiency. *Digest 309*, parte 1.

Crews, Patricia Cox. 1987. The fading rates of some natural dyes. *Studies in Conservation* N.º 2, Volume 32: pp. 65-72.

Homem, Paula Menino. 2006 – 2007. *Ferramentas inovadoras para monitorização ambiental e avaliação de danos para objectos em museus, palácios, arquivos e bibliotecas: a exposição luminosa e os dosímetros LightCheck<sup>(R)</sup>*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Homem, Paula Menino. 2008. Radiações electromagnéticas visíveis/invisíveis. Apresentação Power Point. Apresentada na unidade curricular de Riscos, Museus e Vulnerabilidades do Mestrado em Museologia. Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

BENCATEL, Diana Ornellas – Avaliação e redução do risco de dano associado à luz solar em duas novas galerias... . *Ensaio e Práticas em Museologia*. Porto, Departamento de Ciências e Técnicas do Património da FLUP, 2012, vol. 2, pp. 92-110.

McMullan, Randall. 2007. *Environmental Science in Building (Building & Surveying S.)*. Hampshire: Palgrave Macmillan.

Michalski, Stefan. 1987. *Damage to Museum Objects by Visible Radiation (Light) and Ultraviolet Radiation (UV)*. Preprints of the Bristol Conference on Lighting in Museums Galleries and Historic Houses. The Museums Association. Pp. 3-16.

Pretzel, Boris. 2004. New Attitudes to Museum Lighting. *SSCR Journal* vol. 15, nº 2.

Thomson, Garry. 1986. *The Museum Environment*. 2.<sup>a</sup> Edição. Oxford: Butterworth-Heinnman Ltd.

Victoria and Albert Museum, Departamento de Conservação. 2001. *Proposed V&A Light Policy 2001*. Londres: Victoria and Albert Museum.

Victoria and Albert Museum, Departamento de Conservação. 2006. *V&A Light Policy 2006*. Londres: Victoria and Albert Museum.

## **Entre a arte e a ciência - um projeto de educação na Casa-Museu Abel Salazar**

Filipa Leite<sup>15</sup>

### **Resumo - Abstract**

Abel Salazar, Histologista e investigador em Hematologia foi, também, um exímio artista com obras diversas. A Casa-Museu Abel Salazar (CMAS) que possui uma valiosa coleção artística contém ainda espólio científico que se prende com os estudos realizados por Abel Salazar ao longo da sua vida. Em simultâneo com os diversos tratados, estes objetos são um legado relevante na História da Ciência e na História da Medicina. O interesse destas obras (artísticas e científicas) para investigadores e estudantes justificam a necessidade de conhecer e divulgar a sua coleção museológica.

Este estudo pretendeu pensar em novas abordagens de educação na CMAS, com públicos escolares adolescentes, através da criação de atividades alusivas às Artes e Ciências. Ambicionava a possibilidade de criar atividades adequadas, interessantes e motivadoras para este público em particular, e que o museu passasse a ser visto como um recurso e um novo lugar de aprendizagem não formal que complementa o ensino dentro da escola.

---

<sup>15</sup> Licenciada em História da Arte pela FLUP (2004), contactou com o mundo dos museus enquanto estudante universitária ao realizar voluntariado no Museu Municipal de Etnografia e História da Póvoa de Varzim. Em 2008, concluiu o Curso de Estudos Pós graduados em Museologia, na FLUP, onde realizou estágio curricular na Casa-Museu Abel Salazar com o estudo da coleção de objetos científicos de Abel Salazar. É, desde essa altura, museóloga na Casa-Museu Abel Salazar. Em 2011 concluiu o Mestrado em Museologia onde abordou a educação em museus. As principais áreas de interesse são o estudo das coleções e a educação em museus.

BA in History of Art at FLUP (2004). Have contacted with the world of museums while a university student with a volunteer work at Municipal Museum of Ethnography and History of Póvoa de Varzim. In 2008, completed the Postgraduate Course in Museology, at FLUP, where have performed at Abel Salazar House Museum the study of his scientific object collection. It is, since that time, museologist at Abel Salazar House Museum. In 2011 completed a Masters Degree in Museum Studies where have approached education in museums. The main interest areas are collections studies and museum education.

fbpleite@gmail.com



Abel Salazar, Histologist and Hematology researcher was also an accomplished artist with several works. The Abel Salazar House Museum has a valuable art collection and a scientific collection related with his scientific studies made during his life. These objects are a very important legacy, as well as his various studies about subjects as History of Science or Medical Studies. The importance of knowing and promoting the museum collection is related to researchers and students interest about these objects.

This study intended to consider new education approaches in this museum with teenager audience through the creation of activities about Arts and Sciences. The aim was to create suitable, interesting and motivating activities to this particular audience, allowing the museum to be seen as a resource and a new place of learning that complements the school.

#### **Palavras-chave - Keywords**

Educação, Arte, Ciência, Abel Salazar.

Education, Art, Science, Abel Salazar.

*Entre a arte e a ciência - um projeto de educação na Casa-Museu Abel Salazar<sup>16</sup>*

Filipa Leite

**Introdução**

O presente estudo foi realizado no âmbito do Mestrado em Museologia, apresentado à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, e tem como objetivo geral a vontade de aproximar a Casa-Museu Abel Salazar às escolas envolventes, de modo a permitir a realização de uma programação adequada aos alunos do ensino secundário. Pretendeu-se, ainda, desencadear uma série de atividades, próprias e motivadoras, para o público adolescente, e que o museu passasse a ser visto como um novo lugar de aprendizagem que complementa o ensino formal da escola. Ambicionava-se conseguir criar atividades que proporcionassem uma mudança social e educacional, que tivessem impacto na vida dos alunos, uma oferta programática onde a ciência e a arte se interligassem. Por fim, a pretensão que o museu se pudesse constituir como um recurso de conhecimento, com base nas suas coleções e no seu potencial de educação, a ser utilizado, pelos professores, de forma sistemática.

Inicia-se, portanto, este estudo com algumas questões: Quem são os visitantes escolares do museu? O que os motiva? Que representações têm sobre o(s) museu(s)? Que tipo de abordagens faz este museu? O que procuram os professores no museu?

A Casa-Museu Abel Salazar (CMAS) - inserida em S. Mamede Infesta, concelho de Matosinhos (Porto) – recria o ambiente onde viveu, na verdade, Abel Salazar. Contudo, este museu é, para além de um museu universitário, um museu local que visa

---

<sup>16</sup> Artigo baseado no projeto de investigação intitulado “Arte e ciência na Casa-Museu Abel Salazar – um projeto de educação em museu”, desenvolvido no âmbito do Mestrado em Museologia na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, segundo a orientação da Professora Doutora Alice Lucas Semedo.

Article based on the research project entitled "Art and Science at Abel Salazar House Museum – an education project at the museum", developed in the context of the Museology Master degree course at Oporto University Humanities Faculty, under the supervision of Professor Alice Lucas Semedo.

Disponibilizado em/Available at URL: <http://hdl.handle.net/10216/60638>.

mostrar a casa onde viveu uma personalidade de interesse cultural e com uma importância significativa nas áreas que abraçou, essencialmente a Arte, a Ciência, a Filosofia, o ensino universitário. São vários e díspares os temas abordados que podem servir a(s) comunidade(s), nomeadamente a comunidade educativa, de uma forma mais persistente. É sua missão estudar, documentar, conservar e divulgar as coleções do museu, assim como apoiar e colaborar no estudo das obras particulares, de Abel Salazar.

Este museu apresenta coleções de mobiliário, objetos pessoais, documentos, fotografias, peças artísticas criadas por Abel Salazar, material de laboratório, lâminas de microscópio com preparações científicas, manuscritos, livros, jornais e revistas.

O estudo de caso realizou-se na Escola Secundária Augusto Gomes (ESAG), no centro da cidade de Matosinhos, que se define como uma instituição que trabalha progressivamente em constante melhoria, tentando sempre dar as melhores condições a toda a sua comunidade escolar. Neste ensaio, procurou-se ouvir professores e alunos dos cursos científico-humanísticos de Artes Visuais e Ciências e Tecnologias com o objetivo de realizar ações de real interesse para os jovens. Pretendia que, anualmente, o museu pudesse vir a receber alunos do ensino secundário (de cursos de Artes e Ciências) e, através das coleções do museu, e o exemplo de vida e obra de Abel Salazar, promover atividades comuns ou interligadas, que se cruzassem com os currículos das principais disciplinas inerentes a esses mesmos cursos, como a Biologia e o Desenho.

Mas, será exequível que alunos de artes desenvolvam projetos alusivos às artes e ciências, em simultâneo? E o contrário? Estarão arte e a ciência em mundos opostos?

Ainda não há muito tempo era comum visitar-se coleções de arte ou ciência, com a particularidade de não estarem associadas entre si. Pois, habitualmente, estas duas áreas não se misturavam a não ser em colocar arte ao serviço da ciência com desenhos de órgãos, desenhos histológicos.

Através do exemplo de Abel Salazar, pretendeu-se também valorizar estas duas áreas distintas e simultaneamente próximas, acreditando que poderá ser uma mais-valia para os jovens.

## 1. As pontes entre a arte e a ciência

Abel Salazar (Salazar 2003, 35) escreveu que para definir “Arte” seria preciso definir “Vida” e proferiu, ainda, que a “Arte e a Ciência ocupam dois campos irreduzíveis; cada um tem as suas propriedades intrínsecas. Mas as esferas da Ciência e da Arte, assim separadas, estão no entanto em contacto” (Salazar 2003, 143). Na sua opinião, o contacto fazia-se pela síntese psicológica da Forma e da Emoção e, à “separação lógica das esferas da Ciência e da Arte, corresponde pois um contacto, e, com este contacto, a síntese referida: síntese que (...) é do tipo psicológico” (Salazar 2003, 35). Assim, defendia não existir contradição ou paradoxo nestas relações “da Arte e da Ciência; elas são independentes e conexas, porque a independência é lógica, e a conexão psicológica” (Salazar 2003, 35).

Para Diogo Alcoforado (Alcoforado 2006, 37) Abel Salazar alimentava os seus dias de investigação e observação microscópica ou desarmada, “ver uma preparação histológica ou ver um corpo ou um rosto de mulher, eis as duas das possibilidades que vertiginosamente lhe perseguem, enquanto uma parece potenciar a exigência da outra, seu oposto e seu complemento. Ou, para Abel Salazar o seu modo de equilíbrio”. Deste modo, percebe-se que, na verdade, a arte e a ciência estavam em perfeita sintonia na vida de Abel Salazar. Na opinião de Manuel Valente Alves (Alves 2010, 45), “Com o microscópio entrou na intimidade das células fazendo ciência; com o “macroscópio” – a pintura e o desenho – ele entrou no mundo das pessoas, da sociedade, da polis, dando-nos a ver mundos dentro dos mundos, num olhar detido e apaixonado pelo real e as suas “ressonâncias íntimas”. Tudo isso era ainda filtrado por um pensamento crítico e filosófico muito próprio, baseado em regras que privilegiavam não a linearidade mas a complexidade dos fenómenos. Apesar de considerar que a ciência e a arte constituíram dois campos irreduzíveis do saber, Abel Salazar entendia que eles se ligavam entre si através de conceitos como a “forma” e a “emoção”. Deste modo, ele lograva ultrapassar a contradição e o paradoxo que poderiam existir nas relações da arte com a ciência (em sua opinião logicamente independentes mas ao mesmo tempo conectadas psicologicamente) ”.

A importância de relacionar arte e ciência no museu para a comunidade prende-se com o facto de os museus terem o dever de promover o entendimento das coleções

por parte dos públicos. “O emaravilhamento acontece no encontro entre os processos maravilhosos de descoberta / investigação da ciência (...) de forma não-intimidatória, facilitando as aprendizagens, as novas construções e as coleções/ os conhecimentos do museu / o *savoir faire* / o arquivo e, claro, as próprias experiência / construções / expectativas” (Semedo 2011, 6). Os museus são espaços de encontro onde através das experiências que proporcionam, as exposições transformam-se de um espaço de representação num espaço de encontro (Macdonald 2007, 14).

Desta forma, haverá (ainda) mais pontes entre a arte e a ciência.

## **2. Casa-Museu Abel Salazar – um esboço entre a arte e a ciência**

### **2.1. Abel Salazar, um homem entre a arte e a ciência**

Em 1918, Abel Salazar, com 30 anos de idade, foi nomeado Professor Catedrático de Histologia e Embriologia e, nesse mesmo ano, fundou o Instituto de Histologia e Embriologia da Faculdade de Medicina do Porto. No início da sua carreira, enquanto Professor e Assistente, Abel Salazar estudou, durante alguns anos a anatomia do cérebro, expondo novas conceções sobre a sua evolução e diferenciação sistemática. Refletiu, ainda, sobre problemas referentes à biologia do ovário, onde expôs interpretações originais sobre a atresia dos folículos de Graaf. Descobriu as mitoses atípicas e sideradas da granulosa dos folículos (que têm o seu nome), os corpos atréticos autónomos, a atresia hidrópica, e as células tanófilas. Introduziu na técnica histológica o método tanoférico, e na ação pedagógica prestigiava sempre o livre arbítrio e o autocontrolo para o sentido de liberdade responsável.

Para Manuel Valente Alves, Abel Salazar “foi um perseguidor da “verdade” na arte e na ciência. Uma e outra, embora sendo coisas distintas, completavam-se, como se fossem duas faces da mesma moeda. Daí contrapor a subjetividade metafísica da pintura à objetividade científica das experiências laboratoriais” (Alves 2010, 21). Essa sua forma de ser não foi sempre entendida como se verifica neste extrato de uma carta de Álvaro Cunhal, escrita após uma visita a uma exposição de Abel Salazar: “... vejo com desgosto muitos jovens progressistas deixarem agrada-se mais pelas “notas de Paris”, que pelas múltiplas “mulheres no trabalho”” (Alves 2010, 21).

Destacou-se na Pintura como pintor da figura humana, principalmente da figura feminina, tanto da mulher burguesa, como da mulher trabalhadora. O Desenho foi a arte mais representada, Abel Salazar, desenhava em diversos tipos de papel, em blocos de bolso, onde representava paisagens, pessoas, preparações científicas. O Desenho foi, talvez, a arte que mais o uniu à Ciência. Mais uma vez, preferiu o tema da mulher, burguesa e trabalhadora, por vezes apenas esboços, verdadeiros estudos de movimento e de anatomia do corpo humano. Produziu gravuras, esculturas, caricaturas e cobses martelados.

Em 1941, Abel Salazar é integrado na Faculdade de Farmácia do Porto, onde é criado o Centro de Estudos Microscópicos, ainda que em condições precárias. Esta fase marca a investigação de Abel Salazar, onde demonstra mais uma vez a sua versatilidade. A aplicação das suas próprias técnicas no estudo do sangue, proporcionou-lhe uma tentativa de renovar a questão da evolução genética de certos glóbulos do sangue, dos granulócitos.

## **2.2. Metodologias de investigação**

Neste projeto utilizou-se a metodologia investigação-ação que, através do seu duplo propósito de ação e investigação, ambicionou adquirir resultados em ambas as vertentes, quer através da ação onde se pretende, por ex. obter mudança numa comunidade, quer através da investigação onde se aspira “aumentar a compreensão por parte do investigador, do cliente ou comunidade” (Sousa 2011, 65).

Neste estudo, utilizou-se uma amostragem por conveniência, uma vez que a participação quer dos alunos quer dos professores ocorreu de forma voluntária. A investigação assumiu-se de cariz qualitativo, e utilizou o método da entrevista semiestruturada, com questões abertas e fechadas.

A escolha dos alunos do ensino secundário, relaciona-se com o facto de serem um público que não frequenta habitualmente o museu, e que quando visita é um grupo mais difícil de conquistar, e que no final do seu percurso escolar não volta (normalmente) ao museu. Desta forma, é perentório perceber estas pessoas, as suas motivações, os seus gostos e a ideia que fazem dos museus e deste museu, em particular.

Os alunos do ensino secundário encontram-se numa fase final do seu percurso académico obrigatório, numa etapa de grandes alterações, onde podem seguir estudos no ensino superior, ou podem entrar imediatamente no mercado do trabalho como jovens adultos. Os juízos de valor que fazem do museu são, certamente, mais-valias para as instituições se avaliarem, e para encontrarem novas formas de abordar, com eficácia, este público.

Após reunião inicial com a Vice-Presidente da Escola Secundária Augusto Gomes o plano de ação incluiu o agendamento de novas reuniões com uma docente de Artes, de Biologia, e de Filosofia, consideradas as disciplinas mais adequadas para este projeto, segundo as áreas tratadas por Abel Salazar. Apesar da disciplina de Filosofia não ser uma área afeta nesta análise, uma vez que Abel Salazar abordou temas filosóficos (Salazar 2000 e Salazar 2001), decidiu-se verificar, também, a abertura e possibilidade de vir a atuar, na programação do museu, com temas desta ciência. Foram realizadas quatro entrevistas, a três professoras individualmente e a três alunos em grupo, onde se utilizou o método da entrevista aberta, onde através de um guião se pretendia conhecer o que pensavam do museu.

Estas informações relacionam-se com a necessidade de se conhecer o modo de agir perante o público em questão, nomeadamente, a aproximação que o museu deve ter perante esta comunidade específica, o modo como deve usar as coleções para educar com impactos reais na vida deste grupo social, que são os visitantes adolescentes.

### **2.3. O lugar da arte e da ciência na Casa-Museu Abel Salazar**

A mediação em museus, mediação social com as comunidades, é “um estímulo, pois, a novas práticas de “tradução”” (Lopes 2006, 94), de interpretação de conceitos e conteúdos. Um museu exige, ainda, interpretação quer dos especialistas, quer dos públicos (Talboys 2000, 5), uma vez que os museus não são exequíveis sem pessoas que interajam com aspetos da sua e de outras culturas.

Assim, pretende-se programar para grupos específicos respeitando as diferenças de cada um, e entendendo que as coleções podem trazer benefícios sociais às comunidades, através de redes de trabalho de valor contínuo, que possibilitam o

aumento de interesse nos projetos artísticos e científicos da comunidade (Scott 2002, 44).

Na opinião das docentes entrevistadas, o museu podia ser mais motivante, enriquecedor, interativo, surpreendente. Devido à oferta cultural dos dias de hoje é cada vez mais difícil marcar a diferença, não ser igual aos outros. Tinham interesse em ver, no museu, uma obra relevante, uma exposição proeminente, oficinas ou *workshops* relacionados com desenho, exposição, formação, palestra ou colóquio.

O museu pode trazer benefícios educativos aos adolescentes, quer de um modo mais reativo, quer de um modo mais interventivo. A criação de atividades, inicialmente para as disciplinas de Desenho A, Biologia e Filosofia, relaciona-se com o cruzar de atividades educativas de diferentes currículos, discussão de ideias e promoção de debate entre os visitantes. Pretende-se, também, organizar a informação para os públicos através das coleções do museu e dos programas curriculares. A CMAS poderá ainda trazer benefícios artísticos, mais uma vez intrínsecos às suas obras de arte, como facilitar a educação visual e artística, e a realização de trabalhos artísticos no museu.

A programação que se propõe para estes grupos escolares específicos pretende ser um grupo de atividades educacionais, não formais, em contexto museológico e com temas-chave dos programas curriculares. Uma vez definida a programação, estas atividades serão divulgadas, inicialmente, entre as escolas envolvidas ao museu, mas, numa fase posterior, pretende-se que sejam divulgadas a escolas de outras localidades, o que poderá vir a beneficiar, também, a comunidade local onde se insere o museu.

A primeira aproximação possível relaciona-se com os pontos dos programas, onde o museu pode atuar através do seu espólio, salvaguardando que não se pretende lecionar conteúdo programático no museu, mas apenas, introduzir atividades relacionadas com os temas dos programas curriculares. As propostas apresentadas surgiram de conceções expostas nos programas das disciplinas.

O Desenho é uma forma universal de conhecer e comunicar, que contempla a integração das áreas do saber, atuando na aquisição e na produção de conhecimento (Ramos s/d). O programa da disciplina de Desenho A (Ramos s/d) menciona a importância de confrontar com alguma insistência os alunos com diferentes obras



visuais, incidindo particularmente nos autores portugueses. Considera, ainda, relevante proporcionar meios para a compreensão visual e plástica das questões e da diversidade da sua abordagem, contribuindo, ao mesmo tempo, para a construção de uma cultura visual individual (Ramos s/d).

Para aprender a desenhar é preciso aprender a ver e a desenhar, não descuidando nunca o treino. Esta é uma disciplina obrigatória e específica do Curso Científico-Humanístico de Artes Visuais, ao longo dos três anos.

Algumas propostas que se apresentam mediante o Programa de Desenho A do 10.º ao 12.º ano são:

1. *Workshop* sobre os materiais na obra de Abel Salazar – introdução aos suportes e meios riscadores (10º ano).
2. Desenhos de perspetiva – realização de registos a partir da observação do real (edificações, interiores arquitetónicos, ruas e ambientes urbanos) com base na perspetiva. Representação à mão livre de espaços propícios à deteção de pontos de fuga e linha de horizonte. Desenhar o volume de esculturas, mobiliário e do edifício da própria casa-museu (10.º e 11.º anos).
3. Modelo de Gesso - Estudo gráfico de modelos diversos de gesso - esculturas. Atender à correta inserção e ocupação na página (11.º ano).
4. Planta em contexto arquitetónico - representar uma planta ou árvore (de interior ou exterior) inserida num contexto arquitetónico. Atividade de jardim/ edifício, ou adaptada ao interior da casa (11.º ano).
5. Desenho de memória - a partir de uma imagem observada durante alguns minutos, ocultá-la e depois reproduzi-la de memória. É possível ser realizada com desenhos, escultura, e objetos / desenhos científicos (11.º ano).
6. Desenho de Desenhos - representação à vista de um desenho de Abel Salazar, atendendo às especificidades processuais do original e respetiva escala. Poderá haver lugar a uma segunda fase introduzindo-se variações (11.º e 12.º anos).

7. LEITE, Filipa – Entre a arte e a ciência – um projeto de educação na Casa-Museu Abel Salazar. *Ensaios e Práticas em Museologia*. Porto, Departamento de Ciências e Técnicas do Património da FLUP, 2012, vol. 2, pp. 111-126.

8. Autorretrato - representar o rosto refletido no espelho, atentando à estrutura anatómica da cabeça humana. Atividade com base nos autorretratos de Abel Salazar (12.º ano).

Assim, o Desenho poderá ser abordado no museu em formato de *workshops*, através do desenho *in loco* de outras peças de arte, bi ou tridimensionais, do estudo de materiais, da linha e do traço. O museu pode proporcionar aos alunos uma aprendizagem diferente onde existe um contacto próximo com obras de arte, promovendo uma experiência que, certamente, será lembrada por um tempo mais longo. O próprio edifício, em si, como verificado, é relevante para alunos de História de Arte e de Desenho, quer por refletir uma época e uma região, quer por ser um espaço com formas características, inserida no estilo neo-romantismo. *Workshops* de História da Arte (uma vez que a disciplina deixou de ser obrigatória e muitos alunos apresentam lacunas graves de conhecimento nesta área) e profissões ligadas às artes e aos museus, foram considerados, também temas que, uma vez desconhecidos para os alunos, poderiam ser abordados no museu.

O Curso Científico-Humanístico de Ciências e Tecnologias contem Biologia e Geologia, no 10.º e 11.º como opção de disciplinas específicas, assim como Biologia de 12.º ano, que é também uma disciplina de opção. O programa de 10.º ano entende que a: “Biologia desempenha um papel relevante na construção da sociedade e da cultura, pelo que não poderá deixar de ser uma componente essencial na educação dos cidadãos. O seu ensino deve permitir que os jovens compreendam aspetos da natureza da própria Ciência e da construção do conhecimento científico. Ciência enquanto processo (o que os cientistas fazem e como o fazem), corpo de conhecimentos, forma de entender a realidade e, sobretudo, atividade humana que não é neutra” (Amador s/d).

Num universo de quase 2000 lâminas de microscópio, poder-se-á selecionar um número representativo das várias áreas de investigação para serem vistas ao microscópio por alunos. Desse modo, é possível entender ainda a evolução da ciência, e o modo de investigação entre os anos 20 e 40 do século XX. Os Folículos de Graaf (referidos no programa do 12.º ano), mencionados em estudos de Abel Salazar são um dos temas potenciais a ser abordado em atividades no museu, assim como o aparelho de Golgi e para Golgi, estudado por Abel Salazar, e abordados nos programas. Em todas as

possíveis atividades poder-se-á fazer uma abordagem à História da Ciência, nomeadamente no Porto, sendo possível, assim, apresentar a Ciência como um empreendimento que envolve processos pessoais e sociais (Mendes 2004). Um dos alunos entrevistados - R., pronunciou, sobre os desenhos histológicos de Abel Salazar: “(...) E visto ao microscópio é muito mais interessante... Ele tinha mesmo jeito. Aqui o tecido endoplasmático está espetacular (...) R., 15 de junho de 2011, Matosinhos”.

Mencionou, também, a docente de Biologia, a importância de levar os alunos a ver o microscópio de Abel Salazar, e as lâminas através do seu próprio microscópio.

Uma vez que o aparelho de Golgi e Para-golgi são temas abordados em Biologia, propõe-se:

1. Complexo de Golgi – apresentação e análise aos estudos de Abel Salazar sobre o complexo de Golgi e Para Golgi, através de visualização de lâminas de microscópio com preparação, ao microscópio ótico, assim como ligação aos desenhos histológicos (10.º ano).
2. Sangue – apresentação dos constituintes do sangue através de trabalhos e desenhos de Abel Salazar (10.º ano).
3. O ovário e os Folículos de Graaf – apresentação e análise aos estudos de Abel Salazar sobre o ovário e os Foliculos de Graaf, através de visualização de lâminas de microscópio com preparação, ao microscópio ótico (11.º ano).

A Filosofia é uma disciplina bianual intrínseca a todos os Cursos Científico-Humanísticos no 10.º e 11.º ano. Observando o programa da disciplina, verifica-se que o ensino desta disciplina tem o intuito de proporcionar “instrumentos necessários para o exercício pessoal da razão, contribuindo para o desenvolvimento do raciocínio, da reflexão e da curiosidade científica, para a compreensão do carácter limitado e provisório dos nossos saberes e do valor da formação como um *continuum* da vida” (Almeida 2001, 9). Concluiu-se que no 10.º ano é possível abordar a Estética e os valores estéticos, no museu, com a obra quer artística quer literária de Abel Salazar, nomeadamente através do seu livro, “O que é a Arte?”. Ainda no programa do 10.º ano (Almeida *et al* 2009, 9) é abordada a dimensão da Estética, em análise da experiência estética. Qualifica, também, certo tipo de experiencias, de objetos, de propriedades,

prejuízos, prazeres, valores e atitudes. A criação artística e a obra de arte, que estuda a filosofia da arte, e o que é a arte, discutindo respostas como se a arte é imitação, se a arte é expressão, e se a arte é forma. Temas estes abordados no livro “O que é a Arte?” de Abel Salazar. No 11.º ano, o programa aborda o conhecimento científico, a diferença entre ciência e senso comum, a racionalidade científica.

A proposta de trabalho para os alunos de Filosofia prende-se com o tema supracitado, abordado no 10.º ano.

1. *Workshop* “A Estética. Abel Salazar e a definição de Estética” – eventualmente para além do carácter teórico poder-se-ia relacionar com a sua obra artística.

Que vai ao encontro do referido pela docente da disciplina: “(...) no 10.º ano em Filosofia, na parte de valores estéticos, se calhar era muito interessante pegar aqui numa figura da região e falar por ex. da questão estética, dos valores estéticos, enquadrava-se perfeitamente” F.A., 19 de novembro de 2010, Matosinhos.

Numa perspetiva museológica interventiva, este estudo permite propor atividades de cariz transdisciplinar onde seja possível enquadrar a arte e a ciência num projeto conjunto entre alunos de artes e ciências, promovendo ambas as linguagens entre todos. Como referiu uma docente: “(...) terem alguém (no museu) que fala com eles e provoca-os um bocado sobre o que é a arte, o que é que não é” A.C., 3 de novembro de 2010, Matosinhos.

Desse modo, existem três propostas:

1. Numa proposta individual para alunos de Ciências, estes deverão selecionar, através das lâminas de microscópio com preparações da coleção do museu, imagens, fotografar, identificar o que veem, o que está representado e reproduzir artisticamente.

2. Por outro lado, os alunos de Artes terão de selecionar as imagens nas lâminas, com conhecimento prévio do que estão a observar, e através das imagens conseguidas (fotografias), deverão reproduzir o que veem, realmente, e interpretar, relacionando com outras situações da obra de Abel Salazar, nomeadamente com a Filosofia.

3. LEITE, Filipa – Entre a arte e a ciência – um projeto de educação na Casa-Museu Abel Salazar. *Ensaios e Práticas em Museologia*. Porto, Departamento de Ciências e Técnicas do Património da FLUP, 2012, vol. 2, pp. 111-126.

4. Proposta de trabalho em grupo: através das lâminas de microscópio com preparações da coleção do museu, relacionadas com os temas referidos (Histologia e Embriologia: Foliculo de Graaf, Aparelho de Golgi; Sangue) fotografar ao microscópio, selecionar imagens (científicas) que possam ser interpretadas por alunos ambos os grupos.

### **Conclusão - do real ao ideal**

Os museus têm o poder de afetar a vida das comunidades onde se inserem através das suas coleções (Semedo 2011, 17). Será inimaginável que os museus não pensem cada vez mais para fora, para as comunidades, para as diferentes comunidades que existem e que pretendem seduzir. A sedução faz parte dos trabalhos dos técnicos de museu, que têm que, constantemente seduzir os seus públicos (reais e potenciais). Mas, é também necessário pensar, até que ponto terão que mudar os museus para terem públicos? Até que ponto, mudarão o conceito de museu? O futuro passa pelo facto das pessoas se sentirem, cada vez mais, parte destes lugares.

Em “The Participatory Museum”, Nina Simon (2010), confessou que havia sonhado com uma instituição futura, completamente participativa, onde o compromisso participativo fosse usado como um veículo para as experiências dos visitantes. Um local onde técnicos de museu e visitantes partilhariam interesses e aptidões; um local de discussão e objetos, de partilha de histórias e interpretações; um lugar onde as pessoas seriam convidadas a entrar, a colaborar a contribuir, a criar; um lugar onde comunidade e técnicos avaliassem juntos, o impacto.

É inevitável que os museus sofram alterações nos próximos tempos, pois da mesma maneira que a sociedade evolui, os museus, para continuarem a responder às suas necessidades, evoluem também. Daí advém a necessidade do museu em se reinventar “procurando estabelecer-se como parceiros sociais e culturais que recusam posições de exclusividade e que se reinventam como instituições receptivas e pró-activas ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento. O museu deixou de ser um território sagrado e intocável” (Semedo 2011, 6).

A Casa-Museu Abel Salazar, detentora de coleções de reconhecido valor, encontra, assim, uma forma de potenciar a educação em contexto museológico.

A figura de Abel Salazar, com o seu exemplo, pode ser um ponto de partida para abolir fronteiras entre a arte e a ciência, e estas atividades deverão fomentar uma aproximação de trabalho, entre os grupos sociais destas duas áreas científicas.

No geral, pretendeu-se que o museu viesse a ser um verdadeiro agente de mediação cultural, onde técnicos e visitantes fossem ambos criadores de conhecimento, onde o museu se possa afirmar como um espaço de aprendizagem, de interpretação e de construções sociais e culturais.

### **Referências bibliográficas**

Alcoforado, Diogo. 2006. Abel Salazar: O Desenhador Múltiplo. In *Abel Salazar, o Desenhador Compulsivo*, Caldeira, Alfredo e Vilar, Clara Távola, pp. 29-41. Lisboa: Centro Cultural de Belém, Fundação Mário Soares, Casa-Museu Abel Salazar.

Alves, Manuel Valente. 2010. *Transparência – Abel Salazar e o seu tempo, um olhar*. Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, Comissão Nacional para as Comemorações do Centenário da República.

MacDonald, Sharon e Basul, Paul. 2007. *Exhibition Experiments (New Interventions in Art History)*. Oxford: Blackwell Publishing.

Salazar, Abel. 2000. Notas de Filosofia da Arte. In *Obras Completas de Abel Salazar* Volume II. Porto: Campo das Letras.

Salazar, Abel. 2001. Ensaio e Psicologia Filosófica. In *Obras Completas de Abel Salazar* Volume III. Porto: Campos das Letras.

Salazar, Abel. 2003. *O que é a Arte?*. V. *Obras Completas de Abel Salazar*. Pita, António Pedro. Porto: Campo das Letras.

Scott, Carol. 2002. Measuring social value. In *Museums, Society, Inequality*, Sandell, Richard, pp. 41-55. Londres e Nova Iorque: Routledge.

Semedo, Alice. 2011. Cuestiones sobre democracia y otros hechizos. (Des)armonía en los museos, In *Museos: del templo al laboratório*, Carlos Rico, Juan, pp. 267-284. Madrid: Silex Ediciones.

Sousa, Maria José e Baptista, Cristina Sales. 2011. *Como fazer Investigação, Dissertações, Teses e Relatórios - segundo Bolonha*. Lisboa: PACTOR.

Talboys, Graeme. 2000. *Museum Educator's Handbook*. Aldershot: Gower.

Lopes, João Teixeira. 2006. Estranhos no Museu. *Revista da Faculdade de Letras: Sociologia* n.º 16: pp. 89-95.

Almeida, Aires, Teixeira, Célia, Murcho, Desidério, Mateus, Paula e galvão, Pedro. 2009. *A Arte de pensar – Filosofia 10.º ano*. Lisboa: Didáctica Editora.

Ramos, Artur. S/d. Desenho A 10.º Ano: Curso Geral de Artes Visuais. *Programas Curriculares do Departamento do Ensino Secundário do Ministério da Educação*. Disponibilizado em URL:

<http://www.educacao.te.pt/images/programas/pdf/programa20.pdf> acedido em 22 de julho de 2011.

Amador, Maria Filomena. S/d. Programa de Geologia e Geologia A 10.º Ano: Curso Geral de Ciências Naturais. *Programas Curriculares do Departamento do Ensino Secundário do Ministério da Educação*. Disponibilizado em URL: <http://www.educacao.te.pt/images/programas/pdf/programa3.pdf> acedido em 22 de julho de 2011.

Mendes, Alcina. 2004. Biologia 12.º Ano: Curso Científico-Humanístico de Ciências e Tecnologias. *Programas Curriculares da Direção-Geral de Inovação e de Desenvolvimento Curricular do Ministério da Educação*. Disponibilizado em URL: <http://www.educacao.te.pt/images/programas/pdf/programa61.pdf> acedido em 22 de julho de 2011.

Almeida, Maria Manuela Bastos de. 2001. Filosofia 10.º e 11.º Anos: Cursos Gerais e Cursos Tecnológicos. *Programas Curriculares do Departamento do Ensino Secundário do Ministério da Educação*. Disponibilizado em URL: <http://www.educacao.te.pt/images/programas/pdf/programa7.pdf> acedido em 22 de julho de 2011.

Simon, Nina. 2010. *The Participatory Museum*. Santa Cruz: Museum 2.0. Disponibilizado em URL: <http://www.participatorymuseum.org/imagining/> acedido em 26 de maio de 2011.

## **Práticas e políticas de conservação preventiva no English Heritage: modelo de uma política integrada de gestão de coleções**

Geraldine Garcia<sup>17</sup>

### **Resumo - Abstract**

O presente artigo tem como objetivo a exposição e reflexão crítica acerca das práticas e políticas do English Heritage em conservação preventiva, focando as suas dinâmicas de funcionamento. Este tem como base a experiência vivida no âmbito de um estágio curricular na Collections Conservation Team, equipa cujo objetivo é a manutenção e preservação do património tutelado pelo English Heritage. Durante o decorrer do estágio foi possível compreender os moldes em que esta equipa funciona, pretendendo-se aqui fazer uma breve exposição com o objetivo de apresentar um modelo que poderá ser útil ao funcionamento das instituições portuguesas encarregues da proteção do património.

This paper aims to explore and reflect on the practices and policies in Preventive Conservation developed in English Heritage, focusing on their work dynamics. This analysis is based on the experience acquired during a traineeship period in the Collections Conservation Team, whose ultimate goal is the maintenance and

---

<sup>17</sup> Com formação base em Arqueologia e Mestrado em Museologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, cedo enveredou pela área da Conservação Preventiva. Ainda no âmbito curricular, teve a oportunidade de integrar a equipa de Conservação de Coleções do English Heritage (Londres) e trabalhou na Direção Regional de Cultura do Centro (Coimbra), desempenhando funções na área da arqueologia. Atualmente é bolsista num projeto de investigação na Universidade de Coimbra. Como principais interesses de investigação, tem a ação dos poluentes sobre o património histórico e a iluminação artificial em museus, que poderão levar a futuros estudos mais aprofundados.

Graduated in Archaeology and with a Masters degree in Museology at the Faculty of Arts of the University of Porto, she soon directed her interests towards the area of Preventive Conservation. Even while studying, she had the opportunity to join the Collections Conservation Team at English Heritage (London), later working in the Direção Regional de Cultura do Centro (Coimbra), performing tasks in the field of archeology. Currently, she is participating on a research project at the University of Coimbra. As main research interests, she is concerned by the action of pollutants on the historical objects and on the subject of artificial lighting in museums, which may lead to future more detailed studies.

geraldine.garcia.f@gmail.com



preservation of the heritage under the responsibility of English Heritage. During the course of the referred internship, it was possible to understand the ways in which this team works, and what's intended here is to present a management model that can be useful for the portuguese institutions who are also in charge of heritage protection.

**Palavras-chave – Keywords**

Gestão Integrada, Conservação Preventiva, English Heritage.

Integrated Management, Preventive Conservation, English Heritage.

*Práticas e políticas de conservação preventiva no English Heritage:  
modelo de uma política integrada de gestão de coleções*<sup>18</sup>

Geraldine Garcia

### **Introdução**

O presente artigo tem como base o relatório efetuado após um período de estágio de seis meses realizado pela autora no English Heritage (Inglaterra), no ano de 2010. Neste artigo pretende-se efetuar uma reflexão crítica sobre as políticas e práticas desta instituição na área da conservação preventiva, assim como sobre os modos de funcionamento, articulações, sistemas de financiamento e modelos de gestão deste organismo inglês dedicado à conservação do património histórico do país. Não há dúvida que a realidade portuguesa e inglesa são bastante diferentes, tendo esta última dinâmicas e modelos de gestão muito próprios, com procedimentos profundamente enraizados, rotinas e equipas especializadas, possuindo o English Heritage recursos materiais e humanos que poucas vezes encontramos em Portugal.

Nesta breve exposição exploraremos alguns aspetos acerca da gestão que o English Heritage faz das suas coleções e casas históricas tendo como alicerce o funcionamento da Collections Conservation Team, equipa encarregue da manutenção e preservação das coleções da instituição.

---

<sup>18</sup> Artigo baseado no projeto de investigação intitulado “Práticas e políticas de conservação no English Heritage: relatório de estágio”, desenvolvido no âmbito do Mestrado em Museologia na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, segundo a orientação do Professor Doutor Armando Coelho Ferreira da Silva.

Article based on the research project entitled "Práticas e políticas de conservação no English Heritage: relatório de estágio", developed in the context of the Museology Master degree course at Oporto University Humanities Faculty, under the supervision of Professor Armando Coelho Ferreira da Silva.

Disponibilizado em/Available at URL: <http://hdl.handle.net/10216/55226>.

## 1. *O English Heritage*

O English Heritage (EH) é uma organização de conservação e defesa do património inglês que tem a tutela de uma vasta quantidade de casas históricas, sítios arqueológicos e coleções de índole diversa. Oficialmente conhecido como Historic Buildings and Monuments Commission for England, trata-se do maior organismo inglês no campo do património, após ter absorvido, em 1999, o Royal Commission on the Historical Monuments of England (RCHME).

Trata-se de uma instituição pública não departamental de grande escala que dispõe de vastos recursos humanos distribuídos por diferentes equipas interdisciplinares, composta por técnicos com diversos backgrounds, regulando a sua atividade segundo três objetivos principais. Em primeiro lugar, visa a identificação de edifícios com interesse histórico ou arquitetónico, por forma a promover a sua recuperação e preservação. Em segundo lugar, o EH tem como objetivo a prestação de apoio, a diversos níveis, aos proprietários de imóveis ou propriedades com relevância histórica e também a outros órgãos de cariz diverso no que concerne à conservação e salvaguarda do património identificado, incluindo-se igualmente jardins históricos e paisagens. Por fim, procura desenvolver também um trabalho direcionado ao público, através da criação de condições para que este tenha a possibilidade de apreciar, compreender e usufruir da sua herança cultural. Assim, poder-se-á dizer que as atividades e os projetos desenvolvidos pelo EH se prendem com a valorização, facilitação de acesso, compreensão e preservação do passado.

Como maior organismo inglês no campo do património, o EH possui um património histórico e arquitetónico afeto vastíssimo. Neste incluem-se as coleções existentes nas casas históricas, que rondam o meio milhão de peças a nível nacional, número ao qual acresce uma grande quantidade de material arqueológico, elementos arquitetónicos deslocados e elementos de artilharia de diversas épocas, bem como as réplicas de objetos existentes em algumas das casas históricas do EH, também merecedoras de escrupulosos cuidados de conservação.

Relativamente à sua organização interna, o EH encontra-se dividido em diversos departamentos e estes, por sua vez, encontram-se repartidos em variadas equipas, cada

uma responsável por áreas específicas de ação, existindo o escritório central em Londres e as sedes regionais: South East, South West, East of England, East Midlands, West Midlands, North West, Yorkshire, North East, juntando-se o Centre for Archaeology (Portsmouth) e o National Monuments Record (Swindon).

### **1.1. A Collections Conservation Team**

A equipa do EH responsável pela manutenção e preservação das coleções das casas históricas e sítios arqueológicos é designada por Collections Conservation Team (CCT), sendo esta pertencente ao departamento intitulado Properties Presentation. Esta equipa divide-se num quadro de curadores (curators) e de profissionais da Conservação Preventiva (conservators), que trabalham em grande proximidade.

As atividades desempenhadas por esta equipa encontram-se orientadas por um documento denominado “Relatório de Riscos e do Estado de Conservação das Coleções” (Collections Risk and Condition Audit), ferramenta que estabelece prioridades de ação e regula a alocação de custos com base nas prioridades identificadas no documento. Este estudo é atualizado a cada dez anos, sendo o documento final da autoria conjunta de curadores e profissionais de Conservação Preventiva, podendo também incluir a participação de consultores externos.

Esta equipa é liderada por um coordenador que orienta a equipa nas suas linhas gerais de ação; em termos de hierarquia, seguem-se-lhe três conservadores seniores: o Collections Pest Control Manager, responsável pela gestão integrada de pestes, o Senior Collections Conservator, diretamente responsável pelas coleções, e o Senior Conservation Scientist. Entre as suas incumbências encontra-se a manutenção do equipamento de monitorização ambiental e a prestação de apoio na área da Conservação Preventiva às casas históricas e outras propriedades do EH, bem como, por vezes, a outras instituições que não pertencem ao EH (mas que se encontram a ele ligadas por via de parcerias), dedicando parte do seu tempo à investigação científica no âmbito da Conservação Preventiva. Enquanto os Collections Conservators têm uma ação territorialmente circunscrita, o Senior Conservation Scientist tem uma zona de ação

muito mais vasta, tal como o Collections Pest Control Manager, prestando apoio às propriedades dispersas um pouco por todo o país.

Para além dos referidos cargos seniores, que exigem uma maior abrangência territorial, reúnem-se na equipa seis Collections Conservators, estando o seu campo de ação dividido por cinco regiões do país: região Este, Sudoeste, Norte, Oeste e o território de Londres. Esta divisão permite uma melhor coordenação do trabalho, possibilitando que estes profissionais tenham a oportunidade de se concentrar na investigação e em projetos aplicados às suas realidades de ação.

Por fim, existem ainda os Collections Care Assistants, que apoiam os Collections Conservators, sobretudo no que diz respeito à execução de limpezas especializadas que impliquem, por exemplo, a utilização de andaimes e a manutenção de objetos delicados.

Em traços gerais, a equipa de Collections Conservation encarrega-se de uma série de atividades que têm como objetivo a prevenção de danos nas diversas coleções que se encontram distribuídas pelas casas históricas, museus e reservas do EH. No desenvolvimento das suas tarefas, a equipa tem produzido uma série de guias práticos, resultantes do trabalho com parceiros internos e externos sobre a proteção de coleções. Para além disso, dinamizam, de forma regular, ações de formação vocacionadas para os funcionários dos diversos sítios históricos que se encontram tutelados pelo EH, versando temas como a segurança e a implementação de boas práticas relativas a procedimentos diversos.

O *modus operandi* da CCT inclui ainda a realização de reuniões periódicas entre os diversos membros da equipa, assim como entre esta e outras equipas do EH. Estas reuniões têm como objetivo a exposição e discussão conjunta de projetos, planos, orçamentos, eventos e problemas identificados pelos diversos técnicos, com vista à sua resolução. A estas reuniões, de carácter mais global, juntam-se outras onde participam os responsáveis por determinadas propriedades ou casas históricas nas quais se debatem questões específicas a cada local e se equacionam procedimentos a aplicar. Finalmente, promovem-se encontros de índole diversa, os quais são realizados em diversas zonas no país, usualmente nas propriedades tuteladas pelo EH, expondo-se projetos realizados ou

em curso, como forma de dar a conhecer os trabalhos específicos desenvolvidos pelas diversas equipas territoriais. Estas ações promovem uma maior coesão das equipas a nível nacional e uma visão do panorama geral da situação e atuação das equipas a nível global.

## **2. Políticas de conservação: gestão de casas e sítios históricos e suas coleções**

As políticas de gestão e manutenção das casas históricas e coleções seguidas pela Collections Conservation Team (CCT) regem-se, como aliás já foi referido, por um “Relatório de Riscos”, no qual se encontram identificados os problemas mais urgentes a resolver, sejam eles referentes à realização de obras de manutenção, aquisição de equipamentos de monitorização e controlo ou outras questões. Contudo, existem também objetivos traçados de forma anual. A monitorização do cumprimento desses mesmos objetivos é realizada nas reuniões periódicas interdepartamentais, nas quais participam representantes das equipas de cada casa ou sítio histórico, membros da CCT e de outras equipas do EH. O resultado destas reuniões é depois discutido entre os membros da CCT, de forma a estabelecer planos de ação para cada local ou reorientar planos já existentes, recorrendo-se ao contributo da experiência de toda a equipa.

Para além dos planos de ação mais específicos, existem rotinas calendarizadas que organizam as atividades da equipa e dos zeladores em cada uma das casas e locais históricos sob a sua responsabilidade. Temos como exemplo a realização anual da chamada “Deep Spring Cleaning”, tratando-se de uma higienização técnica profunda das propriedades do EH. Estas limpezas são feitas por secções, das alturas mais elevadas até ao nível do chão e podem, em alguns casos, implicar o encerramento das propriedades. Estas ações de higienização são orientadas pelos Collections Care Assistants, sendo de vital importância para a verificação do estado de conservação de edifícios e coleções. Durante a sua realização são, por exemplo, recolhidas amostras de sujidade para análise e é feito um registo fotográfico detalhado dos locais e peças, a par da sua inspeção visual cuidada, de forma a detetar qualquer possível indício de degradação das mesmas. Por vezes, e caso sejam detetadas situações anómalas, são

recolhidas amostras para análise, requerendo-se na maior parte das ocasiões a ação do Senior Conservation Scientist para a realização de testes *in situ*. De facto, a investigação científica encontra-se associada a todas as ações realizadas nas propriedades tuteladas pelo EH, recorrendo-se para isso ao Senior Conservation Scientist.

Se cada propriedade histórica tem a sua equipa de zeladores, o mesmo não acontece relativamente aos Collections Conservators, que podem ser responsáveis por três ou mais propriedades, existindo, como já se referiu, apenas um Senior Conservation Scientist e um Collections Pest Control Manager. Na verdade, estes últimos têm de efetuar, constantemente, longas deslocações, como forma de prestar apoio aos diversos locais que o requeiram. Esta política de ação origina custos acrescidos relativos às deslocações e outros gastos a elas associados. Contudo, dado o elevado número de locais que o EH tem sob a sua tutela, este procedimento permite garantir que nenhuma das propriedades tuteladas pela instituição fique sem o apoio de técnicos especializados. Com efeito, existe dentro do EH uma verdadeira rede de cooperação entre as diversas casas e propriedades históricas e as diversas equipas técnicas e de zeladores. A título ilustrativo refira-se que o pessoal que nelas trabalha é deslocado entre as diversas propriedades conforme as necessidades, seja devido ao período de férias de funcionários ou por necessidade de auxiliar em algum evento ou nas temporadas de limpeza. Procura-se, assim, garantir que a qualidade dos serviços não seja comprometida.

A CCT tem também como política a edição de uma série de publicações que estabelecem guidelines de ação em diversas áreas relacionadas com o património histórico e arqueológico, nomeadamente, relativas à sua conservação. Estas publicações são disponibilizadas gratuitamente e são úteis não só para os trabalhadores do EH, mas também para outros profissionais que trabalhem na área do património. São também uma boa forma de difundir as boas práticas de conservação preventiva conduzidas por esta instituição.

### **3. Parcerias e sinergias**

Uma das características mais interessantes sobre o funcionamento da Collections Conservation Team, e que, aliás, é política do English Heritage de forma geral, é a

aposta dinâmica em parcerias com instituições de índole diversa. Estas parcerias apresentam diversas vantagens para as entidades que se encontram inseridas nestes círculos de intensa interação e entreajuda. Existem diversos protocolos relativos à investigação científica no campo da conservação entre o EH e instituições como o Historic Royal Palaces e o National Trust, e também com estabelecimentos de ensino universitário, encontrando-se entre estes o Birbeck College e a University of Southampton, possibilitando a realização de diversos estudos científicos que servem de base a trabalhos de investigação integrados em mestrados ou doutoramentos.

Incluem-se nestes círculos algumas instituições europeias e internacionais, tratando-se de parcerias essenciais para a implementação de programas de investigação. Estas têm muitas vezes origem nas conferências em que os técnicos da CCT participam (sobretudo o Senior Conservation Scientist), eventos privilegiados para a formação destas redes de contactos e de cooperação internacional. E isto não acontece só no Reino Unido, mas a nível mundial.

A CCT é responsável ainda pela organização de conferências, master classes e outros encontros de cariz científico a nível interno, tanto envolvendo outras organizações, como envolvendo as diversas equipas que compõem o EH. Estes eventos mantêm um ambiente dinâmico de constante renovação de conhecimento, permitindo que os funcionários e técnicos do EH tenham uma visão global do trabalho realizado pela organização.

A investigação científica é também uma premissa relacionada com o funcionamento desta equipa, tendo à cabeça o Senior Conservation Scientist. Grande parte do seu trabalho diz respeito à identificação dos fatores de degradação das diversas coleções do EH, produzindo-se informação científica que é dada a conhecer ao público sob a forma de publicações editadas EH, papers apresentados em conferências e encontros científicos, ou servindo de base para futuras investigações relacionadas com trabalhos académicos. Esta investigação científica é igualmente crucial para a identificação dos problemas mais urgentes a tratar, determinando a alocação de custos para a aquisição de equipamentos e obras a efetuar nas diversas propriedades históricas sob a tutela do EH.



#### **4. Políticas de financiamento**

O EH, sendo um organismo de carácter semipúblico, é financiado em grande parte pelo governo britânico através do Department for Culture, Media and Sport (DCMS). Para além da verba pública, obtém financiamento a partir das receitas obtidas pelas casas e sítios históricos que se encontram sob a sua gestão, através da cobrança de entradas e da venda de produtos de merchandising, adaptados à temática de cada local. Para além disso, é apoiado por mecenas e patronos.

No Reino Unido, as instituições ligadas ao património podem concorrer a um programa de financiamento promovido pela National Lottery Fund. Esta procede à recolha de fundos provenientes dos concursos nacionais de lotaria, fundos estes que são canalizados para as instituições através do programa conhecido como Heritage Lottery Fund, através do qual se atribuem prémios monetários destinados a serem aplicados sobretudo em dois campos: por um lado, na preservação do património do Reino Unido; por outro, na facilitação do acesso do público a esse mesmo património. Este programa abrange não só museus e casas históricas, mas também o património natural, sítios arqueológicos e até tradições culturais. Graças a estes financiamentos, o EH tem sido capaz de fazer frente a uma crise económica de escala mundial que muito tem afetado o setor do Património, realizando várias obras e remodelações de exposições nas diversas casas históricas sob a sua tutela, canalizando financiamentos para a realização de projetos na área da arqueologia e em diversas áreas da conservação e restauro de coleções de edifícios históricos e monumentos.

Uma outra forma de financiamento pensada por esta instituição baseia-se no aproveitamento de certos espaços das diversas casas e sítios históricos para a realização de eventos, tanto privados (casamentos, gravação de vídeo clips musicais, entre outros) como públicos. Todavia, embora esta atividade seja fonte de receitas e permita a rentabilização, tanto quanto possível, das propriedades pertencentes ao EH e a sua maior divulgação entre o público, é uma atividade que acarreta alguns riscos. Embora existam regras bem definidas e um acompanhamento cuidado e responsável da utilização dos espaços, a realização destes eventos pode trazer alguns inconvenientes para os espaços e coleções. A necessidade de se deslocarem certas peças mais frágeis, de forma frequente,

para sua salvaguarda, acresce de forma significativa o risco de dano devido ao manuseamento e transporte das mesmas. Para além disso, os próprios espaços podem ser danificados. Na sequência destes eventos, é feito um esforço acrescido de higienização dos espaços, sendo necessário alocar mais recursos para este fim.

## **5. Gestão de recursos financeiros**

Outra das políticas empreendidas pelo EH e pela CCT relaciona-se com a aquisição de equipamentos, assente numa escrupulosa análise do custo-benefício. A realidade é que a situação económica, mesmo num país tão desenvolvido como Inglaterra, é difícil e afeta, especialmente, a área do património. Se, por um lado, os grandes museus conseguem ainda atrair algum financiamento sobretudo por parte de patronos e filantropos, por outro, a situação mais generalizada é de cortes orçamentais severos, nomeadamente quando as instituições culturais dependem do Estado. De facto, o problema da falta de recursos financeiros espalha-se muito para além das fronteiras portuguesas, atingindo países que conhecemos como sendo economias fortes. Assim, as grandes instituições dedicadas à salvaguarda patrimonial, como é o caso do EH, necessitam de uma sólida política que tenha como premissa basilar a relação custo-benefício, por forma a respeitar os orçamentos disponíveis e a não colocar em risco as coleções devido à aquisição de equipamento de qualidade duvidosa. Por conseguinte, a CCT optou por uma política de aquisições faseada e gradual, como forma de renovar, pouco a pouco, os equipamentos que se encontram obsoletos ou adquirir material em falta. Para o sucesso desta política, é necessário agir segundo as necessidades mais prementes que terão sido previamente identificadas, recorrendo-se, uma vez mais, às parcerias entre as instituições para obter auxílio na análise de equipamentos a adquirir com base na experiência dos diferentes técnicos que laboram na área da conservação do património.

### **Considerações finais**

O EH, sendo uma instituição de grande escala que trabalha a nível nacional, possui vastos recursos humanos e materiais, situação que se diferencia daquela que encontramos no espaço português: os grandes museus portugueses não se podem comparar aos grandes museus ingleses, nomeadamente no que diz respeito à sua dimensão, ao número de pessoas que constituem as equipas de trabalho e ao equipamento de que dispõem.

A realidade que hoje vivemos na área do património em Portugal é uma realidade dura, pois faltam financiamentos e apoios, debatendo-se as instituições com falta de pessoal especializado e com a falta de recursos em geral, sejam eles financeiros ou materiais. A crise económica atual transporta-nos, rapidamente, para uma crise cultural, que ataca diretamente o espírito dos técnicos que se debatem no dia-a-dia com uma situação cada vez mais precária.

Se alguma dinâmica relativamente a um trabalho em rede se começa a entrever nas instituições patrimoniais portuguesas, é necessário que esta seja uma prática muito mais dinamizada e que sejam dados incentivos e diretivas para que um trabalho assim seja possível, incentivos que devem visar não só o trabalho entre diferentes instituições mas também aquele realizado dentro das próprias instituições. O estabelecimento de políticas de relações inter e intra institucionais, tendo em vista a criação de redes que trabalhem de forma sinérgica, origina benefícios de parte a parte. Na verdade, é ainda muito notória a compartimentação existente entre os diversos departamentos ou especialidades nas instituições portuguesas, situação há muito anulada na realidade do EH, onde o funcionamento em rede é fundamental no trabalho do dia-a-dia, não se limitando esta forma de ação à organização em si, uma vez que se estende para fora dela nas suas redes de intercomunicação e interajuda. Existe, nesta instituição, uma grande abertura das mentalidades, o que permite um maior rendimento e eficácia no trabalho realizado. Esta forma de agir permite o contacto com novos projetos de investigação, conhecimento de novas metodologias e procedimentos no campo da conservação preventiva e noutros, podendo ser também útil para a resolução de certos problemas graças ao recurso a especialistas que se encontram interligados por essa grande rede de

comunicação no ramo do património. Assim, é possível ultrapassar-se problemas de uma forma mais eficiente e célere, obter-se sugestões de caminhos a seguir, informação acerca de tipos de equipamentos a adquirir, entre outros, pelo que se conclui que um funcionamento deste género acarreta consigo uma série de mais-valias. É uma forma eficaz de manter os profissionais atualizados, mantendo um nível de atividade e produção elevados. O isolamento das instituições só poderá desembocar num conhecimento limitado e com poucas hipóteses de atualização.

O que se verifica muitas vezes é que a compartimentação presente nas diversas especialidades dos museus portugueses leva a que as tarefas de cada núcleo não sejam largamente divulgadas, produzindo-se, assim, resultados fracionados. Para além disso, a compartimentação origina diálogos difíceis e o conhecimento de uma realidade muito mais restrita que acaba por gerar entraves no próprio trabalho da instituição. A criação de uma rotina de reuniões frequentes entre os diversos departamentos pode ser uma tática para tornar as relações interlaborais mais fluidas e facilitar trabalhos futuros. É necessário, por isso, a criação de uma rotina de discussão de situações entre os diversos membros das equipas dos museus, que poderão ter as mais variadas formações. No English Heritage trabalham, lado a lado, historiadores, cientistas da física e da química, engenheiros, sendo uma “família” extremamente diversificada, dinâmica e interligada. Para que se consiga desenvolver um sistema eficaz e fluido, não basta haver a vontade dos técnicos que lidam com o património: é crucial que estas relações sejam facilitadas através da desburocratização excessiva que, não raras vezes, dificulta o avanço de projetos e parcerias. A multiplicação de funções de organismos públicos e os escassos incentivos à proteção do património privado cria outros problemas, levando a que muitas vezes este seja destruído, sem que dele se faça qualquer registo.

É certo que uma instituição como o EH tem o privilégio de poder aceder a um vasto conjunto de equipamentos para realizar o seu trabalho, equipamento este que muitas vezes não existe nas grandes instituições museológicas e patrimoniais portuguesas. Contudo, é certo também que o EH não possui todo o equipamento que vai sendo necessário no desenrolar das suas atividades, quer a nível da investigação, quer a nível dos trabalhos diários dedicados à identificação e monitorização de, por exemplo, certos parâmetros ambientais. É outra das situações em que as parcerias estabelecidas

entre o EH e outras instituições, quer dedicadas à salvaguarda do património, quer ligadas ao ensino, se revela crucial. Estas parcerias permitem que se proceda ao empréstimo, de parte a parte, de equipamentos cuja aquisição não seria possível efetuar. O equipamento é, assim, rentabilizado ao máximo, suprimindo lacunas e possibilitando a realização de trabalhos que de outra forma seriam colocados, desde logo, de parte. Esta é uma política que poderia ser implementada pelas instituições portuguesas. A aposta no empréstimo ou mesmo no aluguer de equipamentos, a instituição de parcerias para a troca de serviços, beneficiaria, sem dúvida, os diversos parceiros, podendo ser também uma forma de rentabilizar equipamentos que muitas vezes existem e são pouco utilizados pela instituição que os adquiriu.

A aquisição e empréstimo de equipamentos tornam também possível a realização de trabalhos de investigação que, muitas vezes, se desenvolvem em parcerias com instituições universitárias, parcerias que se começam a ver em Portugal.

No que diz respeito à aquisição de equipamentos, o que frequentemente acontece em Portugal é a realização de grandes campanhas de aquisição e renovação de equipamento, por vezes mesmo com um cariz quase megalómano; e se não existe financiamento para estas grandes campanhas, muitas vezes nada se faz. Ora, é necessário implementar políticas de aquisição e renovação de equipamento (não esquecendo os acordos acerca da sua manutenção) que permitam que as instituições culturais se vão renovando se forma faseada e constante. As mudanças relativamente frequentes nos cargos de direção descarrilam muitas vezes políticas que se está a tentar implementar, exatamente pela falta de uma visão global de objetivos a atingir a longo prazo. Esta situação, na maior parte das vezes, dificulta o trabalho dos técnicos que trabalham em instituições patrimoniais portuguesas e deverá ser uma situação revista com urgência: afinal, o que está em causa é a nossa memória coletiva, o nosso tesouro patrimonial.

O nosso património tem sido tantas vezes reconhecido como sendo de grande qualidade, por isso é crucial tirar partido dele. É necessário uma lufada de ar fresco, pensar *out of the box*, ser criativo, por forma a canalizar investimentos para as nossas instituições.

O que se pretendeu com esta breve exposição não foi dar soluções para os problemas existentes nas instituições culturais portuguesas, mas sim oferecer uma contribuição que poderá fornecer algumas ideias de caminhos a seguir, atitudes e ações a adotar que possam minimizar alguns dos problemas encontrados pelas instituições portuguesas. Foi com esse objetivo que se explorou o modelo das práticas e políticas desenvolvidas pelo EH que, apesar de não ser perfeito, é um modelo que funciona e que tira verdadeiro partido das possibilidades existentes na área do património.

### **Referências bibliográficas**

Bonta, Peter. 2008. *Housekeeping Notes*. London: English Heritage Internal Document.

Bryant, Julius (ed.). 1999. *Collections Review*. Vol. II. London: English Heritage.

Communities and local Government. S/d. *About Us*. Disponibilizado em URL: [www.communities.gov.uk/corporate/](http://www.communities.gov.uk/corporate/) e acedido a 15 de setembro de 2010.

Defra. S/d. *About us*. Disponibilizado em URL: [www.defra.gov.uk/](http://www.defra.gov.uk/) e acedido a 15 de setembro de 2010.

Department for Culture, Media and Sports. S/d. *About us*. Disponibilizado em URL: [www.culture.gov.uk/](http://www.culture.gov.uk/) e acedido a 15 de setembro de 2010.

English Heritage. S/d. *About us - Key Facts*. Disponibilizado em URL: [www.english-heritage.org.uk/about/](http://www.english-heritage.org.uk/about/) e acedido a 01 de setembro de 2010.

English Heritage. *Heritage Counts*. S/d. Disponibilizado em URL: [hc.english-heritage.org.uk/](http://hc.english-heritage.org.uk/) e acedido a 01 de setembro de 2010.

Heritage Lottery Fund. S/d. Disponibilizado em URL: [www.lotteryfunding.org.uk/uk/heritage-lottery-fund](http://www.lotteryfunding.org.uk/uk/heritage-lottery-fund) e acedido a 01 de setembro de 2010.

Heritage Lottery Fund, S/d. *About Us*. Disponibilizado em URL:

GARCIA, Geraldine – Práticas e políticas de conservação preventiva no English Heritage. *Ensaios e Práticas em Museologia*. Porto, Departamento de Ciências e Técnicas do Património da FLUP, 2012, vol. 2, pp. 127-142.

[www.hlf.org.uk/aboutus/Pages/AboutUs.aspx\\_e](http://www.hlf.org.uk/aboutus/Pages/AboutUs.aspx_e) acedido a 01 de setembro de 2010.

Ingram, Nicky. 2004. *Practical Conservation Guidelines for Successful Hospitality Events*. Swindon: English Heritage.

Xavier-rowe, Amber. 2007. *Conservation Principles - Policies and Guidance*. London: English Heritage internal document.

## Arquitetura de Museus: entre tradição e modernidade

### A Casa das Histórias da Paula Rego

Gilson Fernandes<sup>19</sup>

#### Resumo - Abstract

A temática central desta inquirição incide, no âmbito geral, sobre a conceptualização e (re)configuração dos museus na contemporaneidade. O marco temporal de análise situa-se entre 1970-2010, centrado-se, não apenas nas mudanças significativas que ocorreram no campo museológico, como também nas visões conceptuais que motivaram ou decorreram nessa mutação. Propõe-se ainda, analisar algumas das problemáticas teóricas centrais da pós-modernidade através da articulação do estudo das instituições museológicas com questões de poder, produção, representação e consumo cultural nas sociedades contemporâneas.

The central theme of this inquiry focuses in general, on the conceptualization and (re)configuration of the museums in contemporaneity. The time frame of analysis is between 1970 and 2010, focusing not only on the significant changes that occurred in the museological field, but also on the conceptual insights that motivated or were held from this mutation. It is also proposed to analyze some of the theoretical problems of

---

<sup>19</sup> Gilson Fernandes é aluno de Doutoramento em Museologia na Faculdade de Letras da Universidade do Porto com o tema: *os espaços museológicos no quadro da arquitectura europeia entre 1970 e 2010: perplexidades e desafios contemporâneos*. Licenciou-se em História da Arte em 2006, completou a Pós-graduação em Museologia em 2008 e concluiu o Mestrado também em Museologia em 2010, na mesma instituição. Os seus interesses de investigação e domínios de especialização centram-se nas seguintes áreas: arquitetura moderna e contemporânea; museus de arte moderna e contemporânea; discursos expositivos em contextos museológicos; impacto social e político da arquitetura de museus na (re)configuração da malha urbana; fotografia de arquitetura.

Gilson Fernandes is a PhD student in Museology at the Faculty of Humanities of the Oporto University, under the topic: *the museological spaces in the framework of european architecture from 1970 to 2010: perplexities and contemporary challenges*. He was graduated in Art History in 2006, completed his Post-graduate degree in Museology in 2008 and made his Masters also in Museology in 2010, at the same facilities. His research interests and specialization domains are in the following areas: modern and contemporary architecture; museums of modern and contemporary art; expository speeches in museum contexts; social and political impact of museum architecture in the (re)configuration of the urban; architectural photography.

gilsontony@gmail.com



FERNANDES, Gilson – Arquitetura de museus: entre tradução e modernidade. *Ensaio e Práticas em Museologia*. Porto, Departamento de Ciências e Técnicas do Património da FLUP, 2012, vol. 2, pp. 143-162.

post-modernity by linking this study of the museological institutions with issues of power, productions, representations and cultural consumption in the contemporary societies.

**Palavras-chave – Keywords**

Museus, museologia, exposições, arquitetura contemporânea, arte contemporânea.

Museum, museology, exhibitions, contemporary architecture, contemporary art.

## *Arquitetura de Museus: entre tradição e modernidade*

### *A Casa das Histórias da Paula Rego<sup>20</sup>*

Gilson Fernandes

#### **Introdução**

É de salientar que, na contemporaneidade, disciplinas como a antropologia, a sociologia, a história, a crítica cultural, a psicologia, pedagogia, comunicação, etc, debruçam-se sobre os museus como “*objeto*” de análise, conduzindo à criação de um campo interdisciplinar, muitas vezes, designado por estudos museológicos, que articula os instrumentos teóricos e recursos metodológicos de várias áreas do conhecimento. Neste sentido, a abordagem teórica que irei apresentar, embora privilegiando a perspectiva arquitetónica dos fenómenos museais, engloba contributos teóricos de história da arte, cujos discursos se aproximam da história da arquitetura, quer a nível da escolha de objetos de estudo, quer a nível das perspectivas de interpretação adotadas, com particular destaque para uma articulação das abordagens construcionistas e dialógicas, que permitem analisar os museus enquanto construções culturais resultantes da articulação de contextos políticos, económicos, sociais e históricos. A problematização que irei apresentar não se limita a uma perspectiva única e exclusiva da arquitetura, engloba vários contributos teóricos, com particular destaque para as análises (con)textuais da cultura, bem como para as perspectivas de análise dos museus como locais de *performance* cultural e cenários privilegiados para o estudo do relacionamento dos indivíduos com a cultura contemporânea.

Perspetivados durante muito tempo como símbolos da modernidade, do processo e dos ideais civilizacionais ocidentais, os museus registaram profundas transformações

---

<sup>20</sup> Artigo baseado no projeto de investigação intitulado “Os museus de arte contemporânea: a arquitetura e a montagem de exposições”, desenvolvido no âmbito do Mestrado em Museologia na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, segundo a orientação da Professor Doutor Rui Manuel Sobral Centeno.

Article based on the research project entitled “Os museus de arte contemporânea: arquitetura e montagem de exposições”, developed in the context of the Museology Master Degree course at Oporto University Humanities Faculty, under the supervision of Professor Rui Manuel Sobral Centeno.

no contexto das sociedades pós-industriais, pós-coloniais e pós-modernas, ocupando atualmente uma posição, muitas vezes, ambivalente e contraditória relativamente a questões como o conhecimento, a ideologia, a identidade e a diferença, a permanência ou a transição. O crescimento dos museus, aliado à diversificação das suas formas e conteúdos, das suas teorizações e práticas, bem como à revisão das suas fronteiras, comparativamente a outras instituições culturais, são fatores que provam uma reflexão aprofundada sobre estas instituições na contemporaneidade. É neste contexto de fortuna identitária dos museus sobre as quais irei refletir ao longo deste ensaio.

### **A arquitetura moderna: inovações funcionais e espaciais - propostas utópicas e reformistas**

A arquitetura é antes de mais uma construção concebida com o propósito primordial de ordenar e organizar o espaço para determinada finalidade e visando uma determinada intenção. É nesse processo fundamental de ordenar e expressar que ela não deve ser confundida com arte plástica.

Para melhor compreender a arquitetura contemporânea, é necessário recuar no tempo e estudar as bases e o núcleo gerador do movimento arquitetónico moderno. A arquitetura moderna define-se pela sua linguagem formal racionalista e soluções para os problemas da construção, culminado no chamado “Estilo Internacional”, que instituiu uma estética fundada no frémio de levar a arquitetura até aos limites da viabilidade técnica e económica, servindo-se de materiais como o aço, o vidro e o betão (Khan 1999, 11). O projeto arquitetónico moderno não começou no início do século XX. Efetivamente, quando se constituíram as bases do movimento moderno, já as ideias fundadoras da arquitetura moderna como programa para uma nova sociedade tinham mais de um século de intenso desenvolvimento. No final do século XVIII, Claude-Nicolas Ledoux desenvolveu um projeto visionário, parcialmente realizado, para as *Salinas de Chaux*, uma pequena povoação centrada na indústria. Trabalhando no limiar da afirmação iluminista e liberal, o arquiteto francês foi o primeiro a perceber o potencial disciplinar da arquitetura para a reforma da sociedade existente. Ledoux não só propôs novas tipologias urbanas, exprimindo os valores morais dessa sociedade

emergente, como trabalhou arquitetonicamente todas as funções produtivas, utilitárias e sociais. Apesar do seu caráter simbólico, o projeto de *Chaux* apresentou-se como a primeira manifestação arquitetónica consistente de um novo programa para uma sociedade futura.

Mais tarde, na primeira metade do século XIX, os denominados socialistas utópicos conferiram uma nova relevância a essa dimensão programática da arquitetura. Mas, ao contrário da idealização de Ledoux, estes teóricos respondiam agora aos problemas concretos trazidos pela industrialização às cidades europeias mais desenvolvidas. Propuseram novos programas arquitetónicos, reduzidos e unitários, que respondiam tanto à degradação moral das sociedades capitalistas, como à desagregação física das cidades industrializadas. Apesar de escassos resultados concretos, os ideais dos socialistas utópicos teriam mais tarde forte implementação disciplinar, fornecendo as bases ideológicas do projeto arquitetónico moderno.

Fazendo uma síntese das múltiplas contribuições anteriores, o movimento moderno estava em condições de propor a solução dos problemas políticos, económicos e sociais através de um novo projeto disciplinar. Por esta altura a Bauhaus já se afirmava como base de formação e experimentação, estruturada em torno da potenciação da produção industrial e dirigida para a satisfação das exigências da sociedade moderna. Com estas condições estruturais estabelecidas, o projeto arquitetónico moderno constituía-se em volta de propostas radicais de organização urbana e arquitetónica, investindo tanto na reconfiguração das tipologias arquitetónicas como na definição de novos modelos de cidade. Apesar das diferentes tonalidades das propostas, entre o utópico e o reformista, a lógica programática moderna é de uma grande uniformidade, dividindo a cidade por zonas e funções diferenciadas e, em cada uma delas, a integração funcional em complexos devidamente equipados. Se, por um lado, os arquitetos modernos defenderam a separação das áreas urbanas, permitidas pelos novos meios de transporte, por outro, propõem novas unidades integradas em bairros ou edifícios, compreendendo diversas funções complementares. É no âmbito destes princípios fundamentais que podemos compreender algumas das maiores contribuições programáticas da arquitetura moderna, realizadas através de uma interligação estrutural entre arquitetura e urbanismo. Este programa permitiu que Le

Corbusier desenvolvesse no pós-guerra, as célebres “unidades de habitação” – objetos arquitetónicos autónomos constituídos como complexos habitacionais equipados (Unidade de habitação de Marselha, 1946-52). Esta unidade de habitação do Le Corbusier é devedora dos seus *Immeubles-Villes* e das experiências construtivistas, o modelo urbano da *Ville-Radieuse*, trabalhado previamente pelo arquiteto franco-suíço na década de trinta.

Nos modelos programáticos destes arquitetos, encontramos a essência do projeto arquitetónico moderno, não apenas na inovação morfológica e tipológica, mas principalmente na integração radical da arquitetura e do urbanismo com vista à realização de um novo programa de sociedade.

A arquitetura moderna, nos anos 60, perante a dissolução da dimensão programática da arquitetura do pós-guerra, deu lugar a um novo programa cultivado pela nova sociedade lúdica, vislumbrada pelos avanços técnicos e tecnológicos, pela lógica produtiva e dinâmica evolutiva e pelas tendências mega-estruturalistas, à procura de novos modelos, visões e estratégias visionárias, distanciando da realidade para configurar de modo livre esse novo mundo lúdico e tecnologicamente estruturado (Hays 1968, 43). A esta nova tendência, filha da ideologia moderna, deu-se o nome de arquitetura contemporânea.

### **A arquitetura contemporânea: inovação morfológica e tipológica | programa revolucionário**

A arquitetura contemporânea abarca todos os movimentos, tendências e técnicas arquitetónicas utilizadas nos tempos atuais. Apresenta um conjunto de princípios e diretivas que orientam uma determinada tarefa através de duas aceções divergentes do conceito programa: metodológica e individual e ideológica e coletiva. A primeira, de carácter mais processual, resolve-se na relação restrita entre o arquiteto e o cliente. A segunda, subentende um projeto ou desígnio, necessita de uma forte interação crítica entre o arquiteto e a sociedade. Posto isto, entende-se a arquitetura como uma evolução natural das concepções tipológicas e espaciais, resultante das novas possibilidades

técnicas, produzindo, acima de tudo, obras singulares que respondem criativamente às solicitações deste tempo.

A arquitetura contemporânea representa uma mudança de paradigma, impondo uma renição das bases fundadoras da disciplina. O projeto arquitetónico contemporâneo, como programa revolucionário, determinou a emergência de uma nova concepção disciplinar, centrada numa abordagem interventiva sobre o programa. Na perspectiva da ruptura, a arquitetura contemporânea enfrentou uma mudança radical dos modos de vida e a reestruturação arquitetónica das sociedades, sendo o campo da experimentação mais comprometido socialmente.

Deve-se ao arquiteto holandês Rem Koolhaas a abertura de um caminho de saída do impasse a que chegou o projeto arquitetónico moderno no início da década de setenta, através da defesa de uma dimensão programática para a arquitetura contemporânea. Koolhaas defende radicalmente que a modernidade arquitetónica se manifestou mais nas realizações concretas da modernização do que nos inocentes manifestos teóricos europeus. Para Koolhaas, a dimensão programática da arquitetura realiza-se fundamentalmente através da inevitável experiência de conflito e tensão com a realidade concreta, ou seja, nos resultados imprevisíveis da dinâmica produtiva da modernização, compreendendo simultaneamente as dimensões técnicas, sociais e culturais.

Ao contrário da vontade do controlo absoluto evidenciada pelos mestres modernos, Koolhaas interessa-se pelas respostas pragmáticas inovadoras, suscitadas pelo investimento da própria realidade produtiva. As suas principais obras evidenciam uma rara inventividade programática, não sujeita à exigência moderna de constituição de um modelo geral prévio. É neste sentido que a posição disciplinar de Koolhaas é mais estratégica do que doutrinária, mais produtiva do que antecipatória. Encontramos no OMA – Museu da Universidade de Seul, Coreia do Sul (2005), a conciliação de duas estratégias fundamentais de hibridização programática, uma realidade a partir da função, outra concretizada a partir da forma. Por um lado, Koolhaas fomenta uma hibridização funcional, através da exploração da justaposição e conflito das áreas programáticas, potenciando a emergência de relações inesperadas que rompem com as convenções

tipológicas; por outro lado, desenvolve uma hibridização formal, através da pesquisa de configurações espaciais inesperadas, recorrendo às potencialidades funcionais sugeridas pela tipologia e à singularidade de materiais utilizados.

### **Arquitetura de museus de arte contemporânea**

Dentro do amplo campo dos museus, os que despertam mais paixões, curiosidades e confusões são os museus de arte contemporânea. Ao longo das últimas décadas, os museus passaram por um processo de expansão sem precedentes, com impacto um pouco por todo o mundo. A dinamização do universo museológico levou à multiplicação exponencial dos espaços expositivos e à revisão do conceito de museu. A gradual abertura dos equipamentos culturais à sociedade e a criação de espaços especificamente consagrados à arte contemporânea dissipou a ideia proclamada pelas vanguardas do início do século XX, de que os museus eram contrários à essência da modernidade. Contudo, o museu continua a ser objeto de crítica e de reivindicação por parte dos artistas. Para a relativa reconciliação dos artistas com as instituições museológicas, contribuíram, de forma decisiva, a atividade pioneira do MoMA (1932) e do Museu S. Guggenheim (1959). O projeto de Frank Lloyd Wright introduziu um entendimento inovador do papel da arquitetura de museus, tanto em termos da sua integração urbana como em termos do diálogo ou eventual confronto com os conteúdos expositivos (Barranha 2007, 313).

A partir de finais do século XIX e princípios do século XX a realização de um museu de arte contemporânea tem sido um desafio permanente. Construir espaços adequados para uma manifestação artística que está sempre a tentar quebrar o molde, estabelecer novos padrões e redefinindo constantemente as suas fronteiras, tem sido um desafio ganho pela arquitetura contemporânea que está sempre na vanguarda, propondo novos espaços à medida que se transforma o olhar do espectador sobre a arte. Além disso, durante todo o século XX, novas formas de arte tem vindo a aumentar o mercado da arquitetura, integrando novos campos de ensaios e, por conseguinte, exigindo construção de novos espaços expositivos (Montaner 1995, 86).

Ainda no início do século XX, os futuristas previram o caráter obsoleto das instituições museológicas face ao progresso cultural e tecnológico. Contrariando essa tendência, os museus conheceram, ao longo das últimas décadas, uma expansão sem precedentes. Este fenómeno, aliado ao forte componente cultural, foi em larga medida potenciado por fatores de ordem socioeconómicas, nomeadamente, pelo forte crescimento das indústrias do lazer e do turismo cultural. Aliado à multiplicação do número de instituições museológicas e de uma diversificação temática das mesmas, assiste-se a uma redefinição do próprio conceito do museu. Neste processo, os museus de arte contemporânea assumem um papel relevante, no sentido em que conferem visibilidade às pesquisas estéticas e conceptuais do presente, constituindo territórios de cruzamento entre as atuais tendências da museologia, da arte e da arquitetura. Paralelamente, o edifício dos museus, tais como outros imóveis públicos de caráter cultural, tende a ser elementos marcantes no espaço urbano, tanto do ponto de vista funcional como do ponto de vista simbólico, assumindo, frequentemente, o estatuto de monumentos capazes de atrair verdadeiras multidões de visitantes, e de atuar como um fator de prestígio e promoção, tanto para a instituição museológica como para a cidade. Este potencial mediático do edifício coloca em questão a visibilidade dos conteúdos museológicos, ou seja, até que ponto o protagonismo da arquitetura de certos museus de arte contemporânea pode sobrepor-se à qualidade das coleções, desviando o interesse do público dos conteúdos dos expositivos para os edifícios (Barranha 2003, 312). A arquitetura de museus não constitui ameaça para as coleções que alberga, pelo contrário, incute novas exigências na forma de execução das obras de arte, bem como na forma como estas serão expostas. A arquitetura aqui figura como uma mais-valia para o objeto exposto, atraindo público e provocando grandes ondas de projetos culturais. Muitas vezes, a arquitetura de museus funciona como força matriz para o desenvolvimento urbano.

Os museus de arte contemporânea enquanto edifícios artísticos e de arte, representam dois universos distintos: os mecanismos da oferta e da procura. O mecanismo da oferta, apresenta novas soluções devido ao aumento da onda do colecionismo, cultiva o conceito de *L'art pour L'art*, ou seja, os museus “competem” em pé de igualdade com as obras de arte expostas. No mecanismo da procura, os



espaços expositivos que, anteriormente, constituíam espaços completamente subordinados à tarefa de exaltar as obras de arte, hoje, por si só, representam motivos de atração do público.

O desenvolvimento museológico, graças à arquitetura contemporânea, instituiu e autonomizou inúmeras ideias de como a arte e o colecionismo devem ser apresentados e acondicionados em espaços adequados. A arquitetura e as próprias salas de exposições exercem uma enorme pressão sobre a forma de fazer arte, ou seja, as obras de arte e os artistas são profundamente condicionados pelos museus e salas expositivas, enquanto que os museus da arte antiga são projetados ou adaptados de acordo com a coleção que irá albergar. A arquitetura contemporânea transformou o edifício em objeto artístico, atribuindo-lhe um caráter escultórico, o próprio edifício é uma obra de arte, suscitando, juntamente com as obras expostas no seu interior, interesses e curiosidades dos visitantes e espectadores.

A notoriedade do museu, enquanto obra arquitetónica, tem vindo a intensificar, suscitando alargados debates sobre os conceitos, as formas e as soluções funcionais subjacentes a cada projeto. A integração do edifício museológico no meio urbano e a sua adequação aos conteúdos expositivos são interpretadas de forma diferenciada por cada arquiteto, revelando a multiplicidade de tendências que configuram o panorama da arquitetura contemporânea.

No século XIX, a arquitetura de museu de arte apoiava-se num conjunto restrito de referências tipológicas repetidas com algumas variantes, como o museu-palácio, a galeria e uma estrutura mista com sequências de salas, galerias e rotundas, mas a partir do movimento moderno, o leque de possibilidades ampliou-se progressivamente. Com efeito, foram então experimentadas diferentes vias de conceptualização, baseadas numa nova relação entre a arquitetura e a arte, a par de uma crescente valorização da produção artística do século XX, e de edificações de museus mediante o recurso a novos materiais – betão armado, aço, titânio, vidro, etc. – e novas soluções construtivas – planta livre, parede retráctil, cobertura plana, etc. Estas inovações, assim como a ideia de um museu funcional, flexível e extensível, são bem evidentes no plano teórico para o museu de crescimento ilimitado de Le Corbusier (1931), concebido como uma máquina de expor.

Esta ideologia encontra-se bem patente no MoMA de Nova Iorque (1939). Outras obras de referência neste período são: o Museu Solomon R. Guggenheim de Nova Iorque (1943-1959) e a Nova galeria de Berlim (1962-1968).

No contexto europeu, a evolução dos museus da arte contemporânea caracteriza-se segundo duas situações arquitetónicas distintas: reabilitação de estruturas pré-existentes, como o Museu Nacional Centro de Arte Rainha Sofia, em Madrid, Tate Gallery of Modern Art, em Londres, e a construção de novos edifícios como são os casos do Centro Galego de Arte Contemporânea, em Santiago de Compostela e o Museu Kiasma, em Helsínquia. Estes dois cenários delimitam um universo bastante vasto de propostas estéticas e funcionais. A par do paradigma do “cubo branco” ou da concepção do museu como um contentor despojado, com uma arquitetura minimalista, impassível de perturbar a contemplação das obras de arte - Galeria Sammlung Goetz, em Munique (1991-1992) - encontramos projetos com características opostas, museus que se destacam no contexto urbano como objetos autorreferentes, escultóricos e cenográficos: Centro Nacional de Arte Contemporânea Georges Pompidou em Paris (1972-1977) e o Museu Guggenheim de Bilbao (1991-1997). Outros museus procuram estabelecer um diálogo entre a arquitetura, a arte e a natureza, incorporando a poética do lugar no espaço museológico, como sucede no Museu de Arte Moderna de Lousiana, perto de Copenhaga (1958-1998) e na Fondation Beyeler em Basileia (1992-1997).

Simultaneamente, alguns arquitetos reinventam os modelos tipológicos do século XIX, fazendo do museu um espaço reconhecível, onde as tradicionais *enfiades* de salas de exposição com iluminação lateral ou zenital se aliam às atuais tecnologias construtivas e a sofisticados equipamentos de controlo de luminosidade, temperatura, segurança, etc. Estes princípios podem ser encontrados em projetos como o Museu de Arte Moderna de Estocolmo (1990-1998) e o Museu de Arte Moderna de São Francisco (1989-1995).

A simbiose entre o edifício do museu e as obras de arte contemporânea, isto é, entre o contentor e os conteúdos, constitui, por vezes, o tema central do projeto de arquitetura, destacando-se, neste caso, o Museu de Arte Moderna de Frankfurt (1991),

apontado por muitos curadores como um caso exemplar em termos de integração das coleções no espaço arquitetónico.

Entre as duas grandes guerras mundiais, até os anos 60, os EUA foram o cenário privilegiado para a expressão de novas concepções estéticas e expositivas mas, na segunda metade do século XX, a Europa teve também um papel determinante na aproximação das instituições museológicas às vanguardas artísticas, imprimindo também um novo sentido de democratização a estes equipamentos. Baseado nesta premissa o Centro George Pompidou (1977) impulsionou um novo ciclo no domínio da arquitetura de museus e da difusão da arte contemporânea, ao integrar os espaços museológicos num amplo centro cultural, convertendo-se assim, num modelo para muitos projetos, em diferentes países.

Paralelamente aos museus, as galerias e centros de exposições proliferaram e adquiriram visibilidade, conferindo aos museus de arte uma maior versatilidade e um carácter plural e multifacetado, através da arquitetura. Os centros, galerias de arte, *kunsthau*s e outros espaços alternativos, devido ao seu componente experimental, à sua informalidade, à fruição da arte e cruzamento de experiências estéticas com o entretenimento e o consumo, exercem sobre a atividade das instituições museológicas uma enorme influência, designadamente, na seleção de artistas representados e nos modos de expor.

Atualmente, dada a prioridade generalizada entre as instituições museológicas de promover exposições temporárias e, conseqüentemente, à maior circulação das obras de arte, o conceito de coleção permanente deu lugar a uma visão mais fragmentada e renovável dos acervos. Esta dinâmica constituiu o principal elo de comunicação e complementaridade entre museus, galerias de arte e colecionadores particulares.

Ainda na segunda metade do século XX, alguns dos principais movimentos que caracterizaram a produção arquitetónica refletiram-se também na esfera dos museus. A concepção do edifício como um objeto escultórico/cenográfico, cuja exuberância plástica evoca o conceito de obra de arte total, é bem visível em projetos como o Kiasma, em Helsínquia (1993-98), de Steven Holl, ou o Museu de Arte Contemporânea de Niterói no Brasil (1991-96), de Oscar Niemeyer. A exploração deste tema surge por

vezes associada a inovações tecnológicas e à procura de uma imagem espetacular e mediática, como acontece no Museu Guggenheim de Bilbao (1991-97), de Frank Gehry.

Ao longo das últimas décadas do século XX, o minimalismo surgiu como eventual contraponto, exercendo grande influência na concepção de espaços expositivos, perseguindo uma suposta neutralidade espacial. Os ambientes minimalistas superaram o paradigma do *white cube*, na medida em que elegem o despojamento e a contenção formal como via para valorizar a fruição conjunta do espaço arquitetónico e das obras de arte. Entre as realizações mais representativas desta ideologia, figuram-se a Galeria Sammlung Goetz em Munique (1989-92), de Jacques Herzog e Pierre de Meuron e Kunsthaus Bregenz (1990-97), de Peter Zumthor.

Para além das coleções, exposições e outras atividades, a popularidade dos museus surge associada ao próprio edifício e, neste sentido, a notoriedade do arquiteto pode contribuir decisivamente para o sucesso da obra. Em muitos casos, os projetos museológicos constituem obras de referência no percurso dos arquitetos, promovendo a sua consagração. Muitas instituições, conscientes do alcance icónico da arquitetura, optam por convidar autores/arquitetos de renome internacional para construir, requalificar ou ampliar as suas instalações. Importa sublinhar que o prestígio da arquitetura de museus não passa, necessariamente, pela espetacularidade ou pelo aparato tecnológico das suas formas, podendo, pelo contrário, afirmar-se como ambientes de manifesta sobriedade e contenção formal – propostas minimalistas como são exemplos os projetos de Siza Vieira para o Centro Galego de Arte Contemporânea e para o Museu de Serralves. Outro aspeto a realçar é o facto de o protagonismo da arquitetura não implicar que as exposições sejam menos valorizadas ou corram o risco de perder visibilidade, pelo contrário, o edifício pode ser entendido como um fator suplementar de captação de públicos e, conseqüentemente, como uma via para otimizar a divulgação das exposições e restantes atividades promovidas pela instituição museológica. A característica do edifício pode ser interpretada não como uma imposição inibidora mas sim, como um padrão espacial ou uma mais-valia para a apresentação da arte contemporânea.

### **Casa das Histórias da Paula Rego – Cascais**



*Figura 13 - Vista geral da Casa das Histórias da Paula Rego, ©Gilson Fernandes, 2010*

No terreno da antiga Parada, num bosque murado, nasceu no meio das árvores um conjunto de volumes com alturas diferentes, dando resposta à pluralidade do programa. A Casa das Histórias caracteriza-se por dois volumes exteriores eretos em betão pigmentado a vermelho (pirâmides truncadas), que sobressaem do edifício, contrastando com a vegetação envolvente do bosque e um recorte intenso e ao mesmo tempo equilibrado, resultante da adição criteriosa de volumes, conferindo-lhe um certo mistério, materialidade e proporção. Este jogo entre artefacto e natureza, contribuiu para que o edifício não fosse um somatório neutro de caixas, apresentando uma hierarquia de duas grandes pirâmides no eixo da entrada, que são a livraria e o café, revelando semelhanças com a cozinha de Alcobaça e algumas gravuras do *Boullée (1728-1799)* e casas de Raul Lino. Todas as salas de exposições possuem uma abertura para o exterior, para o jardim, contrapondo a realidade abstrata e totalmente artificial da arte contemporânea, com a realidade quotidiana (Moura 2010, 44). Com estas premissas, Souto de Moura cultiva o conceito da sacralidade em arquitetura: uma torre não é só um símbolo religioso ou de poder (grandes palácios, catedrais medievais, faróis, silos,

chaminés), constitui também, as mais belas mostras de arquitetura mundial, ainda que, na realidade constituem modelos antigos.



*Figura 14 - Vista longitudinal e entrada principal da Casa das Histórias da Paula Rego,  
©Gilson Fernandes, 2010*

Os diferentes volumes que compõem o edifício configuram quatro alas, subdivididas no interior em salas sequenciais, dispostas em torno de um volume central mais elevado que corresponde à sala de exposição. O interior, em tons neutros, pavimentado a mármore, conta, para além das áreas técnicas de serviço, com 750m<sup>2</sup> de áreas de exposição, uma loja, uma cafetaria com esplanada aberta para o frondoso jardim e um auditório com 200 lugares.



*Figura 15 - Casa das Histórias da Paula Rego: (a) pirâmides truncadas; (b) interior da pirâmide; (c) entrada principal; (d) átrio principal, foto de ©Gilson Fernandes, 2010*

Na Casa das Histórias, como em muitas outras obras, Souto de Moura associa determinados dispositivos formais a heranças de composição arquitetónica, fórmulas de implantação e usos de escala que se podem facilmente contextualizar numa geografia muito particular. Em Cascais, o arquiteto refletiu explicitamente a sua admiração e fascínio pela ideologia criativa do arquiteto italiano Aldo Rossi (1931-1997), devido à presença da elementaridade tipológica e seriação espacial, embora aparentemente ausente do ponto de vista simbólico. Tal como defendia Rossi na sua *Autobiografia Científica*, evocando arquétipos intemporais da iconografia urbana (torres, faróis, silos, chaminés, etc.), como as que marcaram o perfil do Palácio de Sintra, Souto de Moura, com estas conjugações tipológicas e ideológicas, desenvolve uma arquitetura do nosso tempo.

Ainda nesta obra, encontramos influências dos palacetes do arquiteto português Raul Lino (1879-1974) nas coberturas pronunciadas ou a ideia de “chaminé habitada”, evocando a da cozinha do Mosteiro de Alcobaça, conferindo à Casa das Histórias, no sentido interpretativo, um carácter “historicista” (Grande 2009, 12). A Casa das Histórias retrata o interesse do Souto de Moura pelas vanguardas heroicas das décadas de 1920-1930, em particular a Mies Van Der Rohe (1886-1969), interesse pela arquitetura

clássica e pelo neoplasticismo, ciclicamente retomadas em projetos de escala mais doméstica; interesse pelo arquiteto oitocentista Schinkel (1781-1840). Estas inspirações conferiram ao arquiteto o cognome de “neomoderno” e “minimalista”. Para Souto de Moura o que interessa é, sobretudo, a relação ou a analogia que se pode estabelecer entre personagens temporalmente distintos, como os já citados Mies Van Der Rohe, Schinkel, mas também entre Adolf Loos (1870-1933) e Claude-Nicholas Ledoux (1736-1806), ou mesmo entre Rossi e Giorgio De Chirico (1888-1978), um dos seus pintores preferidos. Em Mies Van Der Rohe e Karl F. Schinkel, Souto de Moura procura a racionalidade e as proporções clássicas; em Adolf Loos e Ledoux, procura alguns arquétipos puros; em Rossi e Di Chirico procura a integração desses ensinamentos num todo metafísico e intemporal. O projeto da Casa das Histórias é o exemplo desse todo: evoca a planta centralizada de Schinkel para o Altes Museum de Berlim, dispendo quatro alas em torno de um grande volume central; cumpre os preceitos revolucionários de Ledoux, de finais de setecentos, expressando uma monumentalidade própria, a dimensão cívica deste equipamento cultural; por fim, joga com diferentes *objects trouvés* – as chaminés trapezoidais, os volumes cúbicos, os grandes portais – compondo uma paisagem surrealista como as retratadas por De Chirico (Grande 2009,13).

A Casa das Histórias ainda estabelece um diálogo temporal ligado a Raul Lino e Siza Vieira. Em ambos, Souto Moura reconhece uma capacidade única de incorporar e domesticar memórias culturais retiradas à geografia e à história dos lugares, trazendo-as para o seu tempo. Em Raul Lino, Souto de Moura vai à procura de uma definição de “casa portuguesa”, ensaiada nos palacetes do Estoril, Cascais e Sintra; em Siza, para quem a “casa” nunca foi um corpo totalitário, mas um universo de partes que se articulam entre si e com as suas envolventes e cujas obras parecem emanar dos territórios onde se implantam, como se sempre ali estivessem, aflorando na paisagem. É precisamente isso que Souto Moura experimenta na Casa das Histórias, decompondo a sua forma, recortando o seu interior, modelando os seus volumes ao arvoredo em redor. O arquiteto ainda vai buscar a Raul Lino a dimensão decorativa, retomada nos pigmentos óxidos do betão aparente e no efeito estriado da sua cofragem, evocativa dos painéis de azulejos que povoam aqueles palacetes; de Siza, o arquiteto retoma um artifício tipológico, recorrente na sua obra, conferindo um particular protagonismo às



esquinas do museu, enquanto espaços de transição interior, mas também enquanto “chanfros”, abertos sobre a paisagem exterior.

Para melhor percebermos a ideologia subjacente à Casa das Histórias, resta-nos, também, frisar a relação entre o arquiteto e a própria artista que a “habita” (Paula Rego). Souto de Moura há muito que era conhecedor e admirador das obras da artista e, para surpresa do arquiteto, foi a própria artista que sugeriu o seu nome para a realização deste projeto. Projeto esse que os fez cruzar pela primeira vez, aquando do convite da artista em novembro de 2004 para visitar o seu ateliê em Londres e uma exposição temporária do seu trabalho, então organizada pela Tate Britain. Relata o arquiteto: “percorremos demoradamente as salas de exposição, até que, no final, Paula Rego abriu a porta de um outro salão, povoado por quadros de Francis Bacon, em tons de laranja, dispostos sobre paredes arroxeadas, exclamou: «veja, é isto que me seduz!»” (Grande 2009,14).

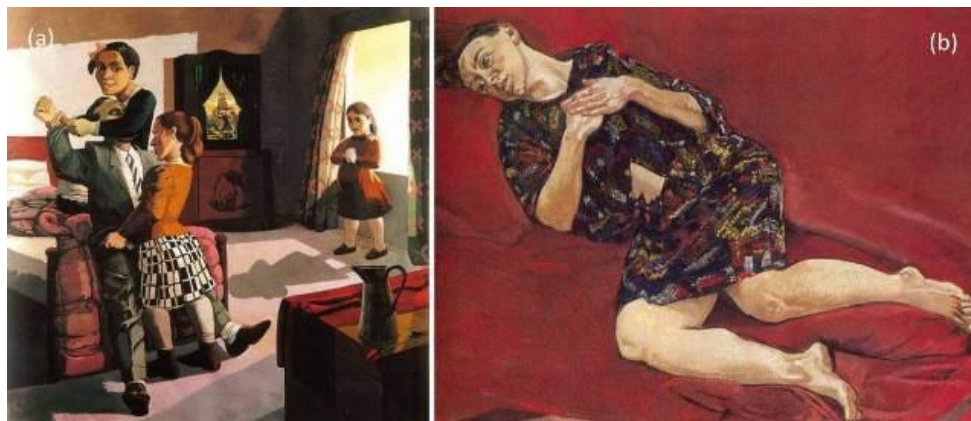


Figura 16 - Obra pictórica da Paula Rego: (a) família ©Paula Rego (b) amor ©Paula Rego

Foto de Carlos Pombo

A obra pictórica de Paula Rego referencia imaginários partilhados com Bacon, Velásquez, Goya, Dubuffet, Ernst, Balthus, Picabia, De Chirico, etc. Nas obras da Paula Rego é perceptível uma profundidade espacial, característica de De Chirico, muito cultivado e apreciado pelos arquitetos, e Souto Moura também foi sensível a essa profundidade quando Paula Rego lhe pediu que criasse “um lugar de histórias e desenhos, divertido, desprezioso, vivo, cheio de alegrias e de muitas maldades”. O arquiteto desenhou, então, este “palácio escarlate”, cheio de “maldades”, retiradas às histórias da arquitetura, mas também cheio de alegrias, por vezes melancólicas,

aprendidas pessoalmente com Siza Vieira e com Aldo Rossi. Assim se ergueu um palácio feito de analogias, por outras palavras, um palácio feito de fábulas.

Em suma, no projeto da Casa das Histórias da Paula Rego, Souto de Moura evoca Ledoux, a cozinha monumental de Alcobaça, o palácio da Vila de Sintra e Raul Lino. O arquiteto criou uma arquitetura forte, ficcionada e apoiada no domínio particular dos seus interesses individuais, por via de uma intervenção conservadora – o tradicionalismo de Raul Lino – ou por via de uma ação progressista – o modernismo em Souto de Moura –, onde essa ficção reforçou o seu lado iconoclasta, igualmente detetável em Raul Lino, em que jogou sempre a sua obra, ainda que dentro de padrões racionais. Por outras palavras, com a Casa das Histórias, Souto Moura aproxima-se de uma abordagem regionalista, distanciando-se do abstracionismo moderno dominante na sua obra. Nota-se uma grande proximidade e afinidade com a obra de Raul Lino, num enquadramento paisagístico a “sul”, isento de motivos decorativos e despojado de recursos (Grande 2009, 22-33). Como já foi dito, a Casa das Histórias encontra eco nas casas que Raul Lino projetou pela região de Cascais logo nas primeiras décadas de noventa, correspondendo assim, com o momento em que a primeira vila piscatória estava a transformar-se na instância de veraneio da aristocracia e da alta burguesia lisboeta.

### **Considerações finais**

A investigação desenvolvida neste ensaio constitui uma reflexão sobre a problemática da apresentação e representação da obra de arte, nomeadamente a nível da arquitetura e do espaço expositivo na contemporaneidade. Neste contexto, procedemos a uma abordagem que, mesmo não sendo exaustiva, constitui, no nosso entender, um ponto de partida, contemplando a definição de objetivos, conceitos, metodologias, procedimentos e terminologias, num exercício assumidamente inacabado, mas que certamente representa um contributo para um processo em constante mutação e desenvolvimento.

O desenvolvimento deste estudo teve por base uma dupla abordagem: por um lado, uma componente teórica, sustentada na literatura existente sobre esta matéria; por

outro lado, a análise de alguns exemplos práticos considerados essenciais no âmbito da reflexão que pretendemos fazer sobre a arquitetura e os espaços expositivos dos museus de arte contemporânea.

Um dos objetivos formulados reside em averiguar a relevância do caso de estudo no quadro da arquitetura contemporânea europeia. A pesquisa documental conduziu à confirmação de que os edifícios/museus em causa correspondem a obras importantes no quadro da produção arquitetónica das últimas quatro décadas. O seu valor patrimonial ultrapassa a escala da construção, estendendo-se aos núcleos urbanos onde os mesmos se inserem. Para além de constituírem um programa estimulante do ponto de vista da criação arquitetónica, estes projetos têm dado um notável contributo para a valorização e divulgação da arquitetura, contribuindo para a requalificação e revitalização da identidade original do sítio onde estão inseridos. Assim sendo, os museus conferem à malha urbana uma nova função e um novo significado, contextualizando-os no seio da cultura contemporânea e relacionando-se de um modo efetivo e sistemático com as comunidades vizinhas, isto é, participam ativamente na dinâmica dos bairros.

### **Referências bibliográficas**

Barranha, Helena Silva. 2007. *Arquitetura de museus de arte contemporânea em Portugal: Da intervenção urbana ao desenho do espaço expositivo*. Tese de Doutoramento. FAUP.

Grande, Nuno. 2009. *Museumania: Museus de hoje, modelos de ontem*. Porto: Coleção de arte contemporânea Público & Serralves.

Hays, K. Michael. 1968. *Architecture Theory Since*. 1<sup>st</sup> Ed. New York: The MIT Press.

Khan, Hasan-Uddin. 1999. *Estilo Internacional: Arquitetura Modernista: de 1925 a 1965*. Köln: Taschen.

Montaner, Josep M<sup>a</sup>. 1995. *Museos para el nuevo siglo*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Moura, Eduardo Souto de. 2010. *Museu da Paula Rego*. Arq./a. *Arquitetura e Arte*. Nº 80/81.

## **Dos “públicos” nos museus: ensaio sobre os fundamentos teóricos que antecedem a definição de metodologias de trabalho**

Joana Almeida Ribeiro<sup>21</sup>

### **Resumo - Abstract**

Analisar as situações que têm público para o poder determinar é apenas uma forma de abordar um conceito que se define na sua polissemia. Todavia, quando se trata de descrever e prever o público de determinada situação, adensam-se as dificuldades. Para além da sua subordinação às perspetivas de abordagem, há que contar com os centros de interesse daqueles que se dedicam ao tema. Interessa, por isso, conhecer as tensões que favorecem a oscilação semântica do conceito de público e a base interpretativa atualmente presente na caracterização dos públicos dos museus, tantas vezes traduzidos em perfis ou ideais típicos.

Não se ambiciona ultrapassar os antagonismos entre as diferentes dimensões do conceito de público. Mas, em última instância, defender que a atenção permanente a estas coexistências ocultas diminui a sua influência enquanto fator inibitório do acesso mais alargado aos museus.

Determining a concept by analysing the situations that generate public is only one possible way to address a concept defined by its polysemy. However, when it comes to describing and predicting the public for a particular situation, the difficulties arise. Besides being subordinate to the perspectives of the approach, the areas of interest of those who are devoted to the theme must be accounted for. It is important, therefore, to understand the tensions that favour both the semantic oscillation of the concept of public and the interpretive approach currently used in the characterization of museum

---

<sup>21</sup> Joana Almeida Ribeiro é licenciada em história e mestre em museologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, onde defendeu a dissertação “Representações e Opiniões sobre o Património Histórico dos Caminhos de Ferro – O Museu Nacional Ferroviário e os Seus Públicos”.

Joana Almeida Ribeiro has a degree in History and MA in Museology from the Faculdade de Letras, University of Porto, where she defended the dissertation “Representations and Opinions about Heritage Railways - The Portuguese Railway Museum and Its Publics”.

joapribeiro@gmail.com

visitors, often translated into ideal profiles. There is no intention of overcoming the antagonism that opposes the different dimensions of the concept of the public. Nonetheless, if continued attention is given to these hidden coexistent factors, their influence as an inhibitory cause of wider access to museums will decrease.

**Palavras-chave – Keywords**

Públicos de museus, comunicação em museus, visitantes.

Museum publics, museum communication, visitors.

*Dos “públicos” nos museus:  
ensaio sobre os fundamentos teóricos que antecedem a definição de  
metodologias de trabalho<sup>22</sup>*

Joana Almeida Ribeiro

A pluralidade ou polissemia do público não é uma noção inteiramente nova. Na verdade, a melhor maneira de definir público é diferenciá-lo de outros estados de organização ou de conjugação de indivíduos, posicionando-os na sociedade e considerando as suas diferentes formas de atuação (seja por imitação, persuasão, condicionamento ou livre escolha).

Esta é uma distinção que interessa operar em diferentes áreas, mas é no domínio dos “públicos da cultura” – conceito redundante se se pensar que os públicos são sempre públicos da cultura (Lopes 2006a, 90.), o que obriga a estabelecer a necessária diferenciação entre públicos do desporto, da ciência, da leitura, da dança, da música, dos media, da televisão, da arte, dos museus, etc. e a considerar os predicativos como dimensões culturais – que se encontram os principais esforços de conceptualização, mas também de investigação-ação, uma vez que a maior parte dos estudos tem sido desencadeada ou patrocinada por intermediários culturais (programadores/produtores, animadores, gestores, técnicos de educação), contribuindo para o mapeamento das práticas e políticas da cultura segundo uma lógica de adequação da oferta à procura.

Procurar delimitar as situações que têm público para poder determinar este último é, no entanto, apenas uma forma de o definir. Quando se trata de descrever o público de uma determinada situação, adensam-se as dificuldades próprias de um

---

<sup>22</sup> Artigo baseado no projeto de investigação intitulado “Representações e Opiniões Públicas sobre o Património Histórico dos Caminhos de Ferro”, desenvolvido no âmbito do Mestrado em Museologia na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, segundo a orientação da Professora Doutora Alice Lucas Semedo.

Article based on the research project entitled “Representations and Opinions about Heritage Railways - The Portuguese Railway Museum and Its Publics”, developed in the context of the Museology Master degree course at Oporto University Humanities Faculty, under the supervision of Professor Alice Lucas Semedo.

conceito que é por natureza instável e em cuja origem estão, para além da sua dependência em relação às perspetivas de abordagem, as orientações e os centros de interesse dos investigadores que se dedicam a esta questão, sendo muitas vezes estes os responsáveis, através do seu trabalho, pela criação do “público”.

No que diz respeito aos objetivos deste texto, interessa conhecer as tensões que favorecem a oscilação semântica do conceito e as especificações interpretativas que se reportam à caracterização dos públicos dos museus, muitas vezes traduzida de modo algo simplista em perfis ou “ideais típicos” (Lopes 2004, 47).

### **A) Tensão entre o *Plural* e o *Singular***

O reconhecimento do *público* como objeto de estudo é por si só revelador dessa carga polissémica. Significa que, como fenómeno provido de conteúdo semântico, é suscetível de análise (diacrónica e/ou sincrónica) e pode mesmo constituir uma área de investigação especializada. Mais: a banalização do plural – públicos – é sintomática da heterogeneidade que o caracteriza. Afinal, os públicos, por restritos que sejam, configuram-se sempre como um “conjunto complexo, perpassado por clivagens internas, numa tensão entre a homogeneidade e diferenciação” (Santos 2004, 10).

Este enunciado é tanto mais verdadeiro, e simultaneamente contraditório, quando se considera que os indivíduos, na sua singularidade, são sempre socialmente plurais, ou não fosse a individualidade também fruto de (pré)disposições múltiplas (umas vezes observáveis, outras vezes ocultas ou em hibernação) que advêm da herança familiar, dos percursos escolares, das trajetórias sociais, dos estilos de vida e de outras variáveis tidas como geradoras ou propiciadoras de competências e apetências. Trata-se, por conseguinte, de uma pluralidade com tendências homogeneizantes e, por isso, castradora da singularidade individual, cujas implicações metodológicas estão bem evidentes na opção por níveis de análise em que os coletivos se destacam sobre os indivíduos e em que a caracterização social dos públicos da cultura progride pelo avanço na caracterização de padrões de regularidade (Costa 2004c, 130). Sem resposta ficam outras questões: o que dizer sobre o conhecimento analítico dos indivíduos? Como reagir face às variações comportamentais, à incoerência de preferências e

práticas, às motivações difusas e aos percursos divergentes desencadeados a partir de condições aparentemente comuns? Como interpretar os casos minoritários, os coeficientes de dispersão e até as conformidades inesperadas?

A singularidade dos indivíduos que compõem o público parece, por assim dizer, aniquilada pela confluência de três fatores principais.

1. Por um lado, a emergência de uma sociedade de massas. Se se entender a cultura como a relação que os indivíduos estabelecem com o(s) seu(s) grupo(s) de pertença, no sentido de lhe conferir identidade, constata-se que as reflexões sobre o público são, simultaneamente, uma consequência involuntária e uma resposta deliberada à cultura de massas, característica da sociedade industrial e de um novo período caracterizado pelo crescimento dos níveis de alfabetização e da disponibilidade (financeira e temporal) para o lazer (Esquenazi 2006, 30). São estas novas populações que vão compor as massas ou multidões e promover o desenvolvimento das indústrias culturais. Nestas condições, a resposta possível é contrapor à noção de massa o conceito de público enquanto “conjunto de pessoas identificadas por uma certa unidade de interesses e ideias comuns”, proposta por Hebert Blumer (1969 *in* Oliveira 2004, 144) que, por entender o público como um conjunto homogéneo e unitário, não se distancia suficientemente da massa ou do “público sem consciência” (Esquenazi 2006, 39-40) e de uma fidelidade irrefletida às iniciativas dos produtores culturais. De resto, bastaria estar atento ao discurso dos “cicerones da cultura” para perceber que é mais vantajoso programar para o grande público, ou seja, para o coletivo indiferenciado, limitado em reciprocidade comunicacional (compreensão e expressão pública de opinião) e em participação e, desta forma, perpetuar a dependência e a subordinação do público face às indústrias culturais, no seio das quais subsistem os museus.

2. Em segundo lugar, as imposições metodológicas dos estudos de público. Na maior parte dos casos, tende-se a delimitar o público pelos inquéritos estatísticos, método com maiores possibilidades de generalização dos resultados e, por isso, potencialmente eficaz no conhecimento do coletivo. Se a iniciativa for mais benevolente, há sempre a hipótese de dividir o coletivo em subgrupos (adultos, mulheres, jovens em frequência escolar...), esforço cujo mérito residiria em auscultar as



expectativas de um público-alvo sem, contudo, se colocar em causa o preceito ético de ser acessível às diversas camadas da população. Ainda assim, com maior ou menor grau de segmentação, constituir-se-iam como fenómenos coletivos. Ora, sendo irrelevante chamar a atenção para os perigos que o uso simplista das estatísticas pode comportar, parece oportuno sublinhar que, se o coletivo é sempre plural, aqueles cujas perceções passam despercebidas no escrutínio padecem de uma forte possibilidade de esquecimento ou de má interpretação das suas respostas. Por outro lado, os inquéritos por questionário não são instrumentos especialmente vocacionados para responder a questões iniciadas pela palavra “porquê”, uma vez que o sentido das escolhas e interpretações individuais não são quantificáveis.

3. Por último, o facto de se considerar “o público ativado pela obra” (Esquenazi 2006, 10-29)<sup>23</sup>. Para apreender o que se designa por público, há que partir de objetos/manifestações que têm público, ou seja, das situações que o geram. O público é, portanto, essa parte da população que se distingue por compreender as ambições de um autor, a complexidade de uma estrutura textual ou os antecedentes de uma produção cultural. Não há públicos isolados, mas públicos da arte, da literatura, do teatro, etc.<sup>24</sup> Por outras palavras, faz parte do público da leitura o indivíduo que lê ou integra o público dos museus aquele que os visita. Para que o público seja verdadeiramente plural e equacionado na sua singularidade, é obrigatório perguntar: então e os que ficam de fora? E aqueles que não contactam com as obras ou se mantêm à margem da generalidade das expressões da oferta cultural?

E, contudo, o objetivo de monta quando se define o público como objeto de estudo é o seu conhecimento enquanto entidade coletiva, mas sem esquecer a individualidade de atores sociais reflexivos.

---

<sup>23</sup> O autor considera ainda existir um tipo de público para quem o objeto/manifestação não desempenha qualquer função. Restringe-o, porém, ao público das estratégias comerciais, a quem se destinam os objetos de difusão a larga escala e aí não se encontram, ainda, os museus.

<sup>24</sup> Por essa razão, se advoga a necessidade de centrar a análise nas instituições, mais especificamente nos modos de relação das pessoas com as instituições, neste caso da cultura. Uma sociologia só das práticas, sem análise ao nível das instituições, corre o risco de falhar algo na compreensão do seu objeto (Costa 2004c, 133).

Na prática, esta tensão que envolve o conceito de público não se esgota no paradoxo que encerra. Pelo menos no que diz respeito às imposições metodológicas, há muito que se consideram os inquéritos, não como uma solução, mas como um ponto de partida e se desenham planos de investigação que ambicionam o pluralismo metodológico, através do cruzamento de métodos quantitativos com procedimentos intensivos (entrevistas, observação direta, deambulante ou estruturada, análise documental, recurso à fotografia ou ao vídeo, etc.). Ainda assim, a persistência de questões irresolúveis apenas tem alimentado a constante problematização do conceito e o aprofundamento de tensões traduzidas na proliferação de termos e expressões que tentam definir os públicos.

### **B) Tensão entre *Ser e Não Ser* público**

Esta tensão implica um olhar sobre uma das antinomias mais relevantes no discurso dos profissionais de museus quando se trata de discutir a questão do alargamento dos públicos. Em geral, tende-se a pronunciar os conceitos de público e não público para distinguir o universo dos frequentadores de museus daqueles em cujas práticas culturais não se registam atos de visita ou o hábito de frequentar espaços museológicos. Para relativizar o efeito de cisão implicado no uso de noções dicotómicas, evoca-se também um público potencial, a meio caminho entre o real e o virtual, expressão da possibilidade ou disponibilidade futura de vir a integrar um público efetivo que, muitas vezes, caracteriza os públicos em idade escolar, como se as rotinas de visita a museus precocemente inculcadas pudessem, passado algum tempo, produzir efeito ao nível da consolidação autónoma de hábitos de frequência.

Na verdade, circunscrever a questão no interior de dois pólos (ser ou não ser público) ou entre três vértices (acrescentar-se-ia a possibilidade de ser público) é tão redutor como equiparar o público à coleção abstrata ou ao somatório de indivíduos que perfazem a massa. É o que tem prendido a atenção de diversas tipologias qualitativas, elaboradas a partir da recolha quantitativa de dados, destinadas a conhecer os diferentes estatutos ontológicos dos públicos e a comprovar o facto de não se tratar apenas de uma tensão entre o ser ou não ser público, mas entre a simultaneidade de existências que um indivíduo pode partilhar no seu contacto com a diversidade das manifestações culturais,

o que lhe permite, por exemplo, ser público de um museu, não público de outro e/ou ainda público potencial de géneros mais ou menos específicos de museus. Por outro lado, é importante sublinhar que os não públicos não são necessariamente excluídos, se outras razões não houvesse, pelo facto de estes “protagonistas privilegiados do desentendimento cultural” (Santos 2004, 12) estarem no centro das preocupações teóricas e dos planos de intervenção que definem como alvo o alargamento dos públicos da cultura.

Com o objetivo de esmorecer o antagonismo evidente no uso dos dois conceitos como antónimos (estratégia eficaz do ponto de vista da denúncia da “oligarquia cultural”, mas redutora quando perspetivada a diversidade e a complexidade de práticas em relação à cultura), é possível desenhar-se uma árvore conceptual cujas ramificações representem as ideias e interpretações teóricas emergentes. Para o efeito, esta observação centrar-se-á em duas perspetivas: a da maior ou menor “proximidade/distância cognitiva” em relação às manifestações culturais (neste caso, o museu) e a da maior ou menor “participação/acomodação passiva”, em relação ao processo de definição e construção de um produto cultural.

À luz da “proximidade/distância cognitiva” relativamente às manifestações culturais é paradigmático o contributo de Pierre Bourdieu na formulação de uma teoria sobre as condições sociais do consumo e da formação do gosto cultural. Segundo o autor, mais do que o capital económico e a situação de classe por este definida, é o capital simbólico gerado pelo sistema escolar, e consolidado pela família, que define o conjunto de escolhas de cada indivíduo e a sua relação com os outros<sup>25</sup>. Este conjunto de escolhas que orienta os comportamentos dos agentes sociais e estrutura o gosto constitui o *habitus*, um sistema de disposições duráveis que são interiorizadas e incorporadas pelos indivíduos, em função das condições de vida e trajetórias pessoais, e são suscetíveis de serem transpostas de uma esfera de experiência (familiar, por exemplo) para outros campos mais amplos de pertença (como o profissional), o que

---

<sup>25</sup> Apesar de, na década de 60, vários indicadores comprovarem a relação entre a disposição hierárquica do capital social e do poder económico e o acesso aos bens culturais. Por exemplo, a compra e a requisição de livros em bibliotecas, a ida ao teatro e ao cinema, a frequência de museus e a própria distribuição da população universitária (Bourdieu 1982, s.p.).

garante uma certa coerência do percurso de vida dos indivíduos (Faria 2002, 7-9.). Aplicada à compreensão do fenómeno museológico, a sua teoria permitiu afirmar que a visita ao museu reflete a reprodução da ordem social (Bourdieu e Darbel 1966, s.p.). Ao analisar a frequência dos museus, Bourdieu introduziu a existência de um novo tipo de condicionante: a posse de competências que permitem entender e decodificar os objetos artísticos e os discursos que a partir deles se organizam, sendo o nível dessas competências definido pela posse de capital “simbólico” (prestígio e honra social) ou “cultural” (conjunto de conhecimentos legítimos). Assim, para além da importância do sistema escolar na criação do hábito de visitar museus, há que contar com o reforço decorrente de estratégias de inculcação deste hábito (daí a importância do contexto familiar) que progressivamente contribuem para uma maior familiaridade com as obras de arte e, portanto, para a reprodução cultural. Nesta aceção, os não visitantes não são apenas aqueles que ficam de fora das portas do museu. São também aqueles que se autoexcluem pela forma como se desqualificam quanto à posse das competências necessárias à decifração dos bens culturais, não podendo sequer ser considerados contrapúblicos (Warner 2002, s.p.), uma vez que destes se espera pelo menos uma interação. Ainda que o próprio Bourdieu tenha, anos mais tarde e sob a influência dos críticos, acusado o carácter determinista do seu pensamento – salvaguardando que, apesar da importância do *habitus*, os sujeitos são agentes ativos, o que o mobilizou na defesa das possibilidades de emancipação fora das estruturas sociais e culturais de origem – a posse ou não de conhecimentos e competências continua a fundamentar a distinção entre públicos dominantes e públicos dominados (Lopes 2006b, s.p.).

Apesar da atual diversidade de oportunidades culturais, da qual decorre a impossibilidade de se ser universalmente competente ou de ter apetências para tudo, há dimensões de transversalidade e transponibilidade em que a literacia desempenha um papel necessário, embora não suficiente. Para tal, contribuiu o rápido alastramento, nas sociedades contemporâneas, de mecanismos sociais como a escola e a comunicação social, cujo maior ou menor contacto estabelecido com os indivíduos nos aproxima ou distancia do domínio dos “leigos” (Costa 2004c, 129) ou do domínio dos públicos.

É, por isso, amplamente utilizado o esquema didático que, à luz do capital cultural, diferencia os públicos entre habituais, irregulares e retraídos (Lopes 2004, 45).

Dos primeiros, diz-se que são uma ínfima percentagem da população, altamente escolarizada e juvenilizada, em que as disposições muito fortes para a cultura são resultado de um capital cultural consolidado ao longo de gerações, o que lhes permite assumir, não raras vezes, o estatuto de intermediários culturais, designadamente na produção do conhecimento. Os classificados como irregulares, igualmente jovens e detentores de um alto capital escolar (adquirido, desta feita, por via ascendente), distinguem-se pelo carácter episódico e intermitente das suas práticas estéticas (mais ligadas às indústrias culturais e ao entretenimento), uma vez que, não possuindo uma herança cultural “legitimada”, estão sujeitos a fenómenos de regressão cultural por via familiar (tendência em regressar às origens, muito menos escolarizadas e sem hábitos regulares de cultura para lá do âmbito doméstico) e por via profissional (necessidade de desempenhar ao longo da vida tarefas rotineiras e inibidoras de potenciais competências de inovação e criatividade). Por último, os retraídos designam o universo dos praticantes culturais doméstico-recetivos e de sociabilidade local, que, geralmente, se destacam pelo baixo nível de escolarização e de qualificações, encontrando-se representados em todas as faixas etárias, embora com menor incidência nos escalões jovens e maior nos idosos.

Outra forma de designar este esquema tripartido consistiria em diferenciar os praticantes culturais entre cultivados (o grupo minoritário dos grandes consumidores culturais), *retraídos* (o segmento que porventura melhor ilustra o possível, ainda que relativo, alargamento dos públicos) e, no meio-termo, os displicentes (uma categoria que, apesar de elevadas qualificações escolares, limita as suas práticas de lazer aos hábitos de saída convival juvenil, registando uma escassa frequência de equipamentos culturais podendo também, pelas condições que reúne, ser designada como quase-públicos) (Gomes 2004, 37-38). Ou ainda entre habituais, erráticos e raros (Lopes e Aibéo 2007, 54), o que no panorama museológico se traduz em frequentadores assíduos, ocasionais e não visitantes (Pérez Santos 2000, 175).

Aqui, como noutras tipologias, é possível verificar-se a simultaneidade e a permeabilidade de estatutos. Por exemplo, públicos que são retraídos quanto às saídas culturais, porém, habituais enquanto telespectadores que selecionam do prospeto televisivo massificado géneros que mais se aproximam dos programas típicos da cultura

erudita. Faz-se transparecer, todavia, que os recursos qualificadores não se repercutem automaticamente em interações com a cultura. Há outras variáveis. O carácter excepcional de alguns eventos tidos como fenómenos culturais ou “acontecimentos a não perder” (momentos de inauguração, comemoração ou celebração de efemérides, mega-exposições, museus largamente badalados ou excepcionalmente publicitados nos *media*) bem como a natureza de algumas formas de cultura (a etnologia ou a arqueologia industrial, domínios não originários da “cultura erudita” mas cuja dinamização é por esta legitimada) permitem colocar diante dos mesmos cenários públicos incondicionais e públicos estreados (Conde 1992, 158), convencionais e profanos e, deste modo, suavizar o distanciamento entre dominantes e dominados para que os públicos da cultura massificada não sejam necessariamente os não públicos da cultura cultivada (Pais 2004, 14).

Ainda assim, e no caso particular do universo museológico, parece que é o estreitamento cognitivo às instituições e ao domínio da cultura material por estas representada que favorece a democratização da frequência. Nesse sentido, é possível considerar o comportamento dos públicos perante os museus de modo análogo à teoria da interpretação textual formulada por Umberto Eco. Segundo esta linha teórica, “o texto é um mecanismo que controla a sua própria interpretação, na medida em que gera um leitor modelo com o qual se deve confrontar qualquer leitor empírico. Para que a relação entre leitor fictício e leitor real se desenrole segundo o que foi previsto, o texto pressupõe no respetivo leitor, por um lado, conhecimentos sobre a realidade e, por outro, competências textuais: os leitores devem possuir capacidades enciclopédicas e aptidões de codificação e decodificação” (*in* Esquenazi 2006, 14). O museu representa, de facto, essa tendência de fixidez, o que é tanto mais grave quando se sabe que “enquanto instituição legítima e legitimadora dos discursos sobre a construção da memória” (Lopes 2006<sup>a</sup>, 92), bases da construção de discursos oficiais, é tantas vezes voluntariamente responsável por rasurar a história e filtrar o património.

Dos museus reclama-se, portanto, o desafio de admitirem a sua aparente e incompleta neutralidade e de se assumirem enquanto instituições de mediação, redefinindo-se como espaços recetivos, que não postulam um visitante-modelo, que anteveem a possibilidade de vários visitantes típicos e, acima de tudo, que perspetivam

a atenção de visitantes inesperados ou improváveis, um público que não seja apenas uma lista de amigos e convidados, mas que inclua desconhecidos ou “estranhos” (Lopes 2006<sup>a</sup>, s.p.). Seguindo esta ótica, faria mais sentido falar-se, não de um envolvimento cognitivo, mas de um apelo ao envolvimento sócio-afetivo, capaz de impulsionar o primeiro a partir da própria situação do visitante, da sua base social, dos seus hábitos e, como refere Hans Robert Jauss, dos seus “horizontes de expectativa”. Para que a proposição “não compreendo” não implique fatalmente afirmações do tipo “não gosto” (Lopes 2006a, 93).

Considerando agora o maior ou menor grau de “participação/acomodação passiva” em relação ao processo de definição e construção de um produto cultural, se o alastramento da literacia contribuiu decisivamente para o alargamento numérico e, de algum modo, tipológico dos públicos, resta questionar quais as funções a estes reservadas ao longo do processo museológico. Tradicionalmente, os museus perspetivam os visitantes como recetores culturais, argumentando que a oferta museológica não tem o objetivo de satisfazer uma procura imediata, mas é definida em função de dois princípios fundamentais: a obrigação de oferecer produtos dotados de valor e raridade e o dever de responder, não só às lógicas de procura atuais, mas aos interesses projetados para as gerações futuras (Teboul e Champarnaud 1999, 14), preceito, aliás, consubstanciado no ponto 6.3 do Código Deontológico do ICOM. Na verdade, parece estar em causa uma relação ambígua entre museus e visitantes. Se, por um lado, se ambiciona uma maior abertura à sociedade, por outro não existe uma margem expressiva de ação para os públicos, o que traduz um relacionamento misto de “participação passiva”, “envolvimento dependente”, “partilha à distância” ou “apreciação sem produção”. Assim, do ponto de vista prático (e já não ao nível das intenções ideológicas), os públicos dos museus continuam a ser remetidos “mais para o pólo da receção do que para o da produção, mais para o da passividade do que para o da atividade, mais para a figura do espectador, do cliente ou do utente do que para o do criador, do profissional ou do perito” (Costa 2004, 132).

Sendo certo que o público não pode ter um controlo direto sobre a constituição da oferta museológica, uma vez que esta depende grandemente das autoridades políticas, das subvenções, dos mecenas, da competência dos conservadores e, por vezes,

do empenhamento crítico associativista (Teboul e Champarnaud 1999, 15), não é menos verdade que a inteligência, a experiência e a intuição dos especialistas e decisores conhecem limites, o que quase sempre acarreta consequências ao nível da seleção de conteúdos eleitos a partir da memória coletiva, traduzindo-se na construção de narrativas, ou na constituição de (Lopes 2006a, 92), que mais não são do que apenas uma parte daquilo que a sociedade conta de si própria, não obstante o facto de, na maior parte das vezes, se elevarem à condição de discursos oficiais, garantido o estatuto de capítulos da história universal.

Não admira que há muito se denuncie a falsa isenção dos museus e se reclame a participação precoce e constante daqueles que são uma das suas razões de ser, configurando processos de produção cultural cada vez mais partilhados, condição necessária a que futuramente haja frequentadores de exposições, interessados e atentos à oferta do museu. É, pois, necessário que o museu se assuma antes como um instrumento de mediação e recorra a novas práticas de tradução, o que passa por equacionar a existência, não de públicos passivos, mas de públicos ativos, dotados de atividade comunicacional e de talento interpretativo e capazes de desempenhos autorais. E de públicos ativos espera-se não apenas uma resposta à oferta museológica quando esta se apresenta como um produto acabado, mas a cooperação ao nível da conceção dos projetos, esforço que se pretende continuamente alimentado, fundamentando o desenvolvimento futuro do museu. De resto, esta é uma tendência cada vez mais observada noutros contextos da oferta de produtos dirigidos aos públicos e que leva a considerar duas categorias: produtos criados para o consumidor e produtos criados pelo consumidor (Oliveira 2004, 150), sendo estes últimos aqueles com maiores possibilidades de êxito. O museu deve ser também um produto criado pelo público.

### **C) Tensão entre a *Desejabilidade Cultural* e a *Cidadania Esclarecida***

Considerando os conceitos propostos por A. Firmino da Costa (2004, 127-130), sob o ponto de vista da desejabilidade cultural tende-se a situar o público num estatuto ontológico positivo e, inversamente, a considerar o não público como uma situação social e culturalmente desprestigiante. Poder-se-á afirmar, de certo modo, que são



subsidiárias deste raciocínio as noções de formação e fidelização de públicos como se estas materializassem funções de elevada pertinência e reconhecimento social. Sabe-se, todavia, que este raciocínio deriva, na maior parte dos casos, de objetivos economicistas – é necessária a formação de mercados para os públicos da cultura – e, porque não, do arbitrário cultural – conceito que Bourdieu utiliza para definir a imposição de formas de cultura dominantes (próprias de “estetas” ou “letrados”) a “populares”, “incultos”, “marginalizados” e, portanto, àqueles que aspiram a tornar-se públicos (emergentes ou debutantes).

Muito se diz acerca do efeito “civilizador” da cultura: O contacto mais ou menos regular com as obras, inclusive com os exemplares mais raros e sacralizados da “cultura erudita”, nunca deixa o recetor indiferente e contribui, a prazo, para o fomento de disposições estético-cognitivas duráveis em novas experiências (Pinto 1994, 773); A “cultura erudita” é a mais universal porque é engendrada num processo objetivamente orientado e acumulativo, de depuração em depuração, que a distingue das formas de expressão cultural que não são produto de uma tal história, sendo apenas necessário universalizar as condições de acesso (Bourdieu *in* Pinto 1994, s.p.) (seja através de museus, arquivos, bibliotecas, editoras ou, de forma menos institucionalizada, de diversas formas de associativismo cultural); O sucesso escolar e profissional depende da difusão entre as populações de uma cultura tecnológica e científica de base e, porque não, da aquisição generalizada de predisposições estéticas e culturais básicas; A preservação e a divulgação das memórias e dos valores enraizados num território favorecem a compreensão e a solidariedade em relação aos fenómenos de alteridade... Todavia, está-se ainda longe de colocar a satisfação individual e o prazer do contacto com os bens culturais como uma prioridade.

Pelo contrário, tende-se a considerar que o indivíduo descobrirá invariavelmente deleite e contentamento ao encontrar-se com as suas heranças e que as reconhecerá, de facto, como “suas” por maior que seja o desconhecimento em relação à história e aos referenciais teóricos que lhe estão subjacentes. Ora, dito desta forma, este princípio não só seria considerado um fundamento falacioso de qualquer projeto cultural como sintoma de uma visão néscia, relativamente aos motivos da adesão às práticas culturais. Basta recordar que esta decorre muitas vezes “mais pela lógica do reconhecimento do

que pela do conhecimento” (Conde 1992, 160). Por exemplo, o hábito de visitar exposições partilhado por determinadas categorias sociais, os museus que se tornam moda, fenómenos de massas em que as obras e a mensagem que encerram perdem o seu protagonismo, imperando, todavia, gestos de *bluff cultural*. Não sendo o interesse individual decorrente do desejo de satisfazer uma necessidade, a familiaridade em relação aos conteúdos ou simplesmente o desejo natural de os conhecer, a determinarem a importância de visitar museus, estes prestam-se a funcionar como pontos de encontro alimentando a sensação de pertença à “cultura cultivada” (assente no conhecimento efetivo ou simplesmente na simulação de trejeitos de *expertise*), para uns, e reforçando, noutros, o sentimento de marginalidade involuntária ou de renúncia conscientemente em relação a determinados hábitos culturais.

Portanto, o desafio que se coloca aos museus não consiste apenas em reduzir o fosso entre incluídos e excluídos, mas considerar as várias formas de exclusão possíveis, assumir que lógicas diferentes favorecem o consumo de determinado bem por pessoas distintas e atuar sobre um mínimo denominador comum a todos os frequentadores, sejam eles reais, eventuais ou improváveis. Já não se trata de relacionar o museu com os seus visitantes numa ótica de desejabilidade cultural, mas de criar entre os dois pólos laços de cidadania esclarecida, que passam por alargar o universo dos criadores culturais, agregando o contributo de saberes e representações diversos sobre o fenómeno a musealizar, incentivando modalidades menos prestigiadas da criação (geradas mais ou menos espontaneamente no espaço doméstico e associativo, nas instituições escolares, etc.) e possibilitando ao público amador um lugar ao nível da produção e mediação cultural.

Iniciar a planificação do processo museológico pela auscultação das expectativas da opinião pública e pelo estudo das suas perceções não será uma forma de agir contra a evasão e demissão cívicas? Não constituirá uma estratégia de cidadania na medida em que possibilita, a médio e longo prazo, um envolvimento mais efetivo e uma participação mais ativa do público?

#### **D) Tensão entre o *Público Real* e o *Público Imaginário***

Não obstante o objetivo primordial de um conhecimento cada vez mais alargado e pormenorizado dos públicos, as estratégias aplicadas no seu estudo (geralmente assentes em métodos de medida extensiva), os centros de interesse e as motivações dos investigadores conduzem fatalmente ao reconhecimento da impossibilidade de caracterizar o público na sua universalidade.

Primeiro, porque a resposta experimental possível face à inoperância dos métodos mais intensivos e qualitativos (que, no limite, propõem a análise integral das populações, tanto em amplitude como em profundidade) é a segmentação. E segmentar significa, ainda que segundo um olhar grosseiro, privilegiar variáveis capazes de descrever um fenómeno cultural, selecionar os indivíduos para a constituição de amostras e categorizá-los para que a apresentação dos resultados suscite uma leitura objetiva e um sentido prático, ignorando que os públicos segmentados (sub-públicos) são tão irreais como o público global que eles constituem. Em segundo lugar, porque a noção corrente de público tem ainda uma aceção comercial, funcionando como um eufemismo de clientela (Guy 1992, 89). Como anteriormente se referiu, a caracterização de um público é ainda limitada pelo facto de os estudos se debruçarem sobre as situações, objetos e manifestações que têm público e por este continuar refém das estatísticas. A sensação que perpassa é que, para lá do interesse em conhecer as lógicas individuais de acesso a um museu, está o objetivo de estabelecer conjuntos coerentes de frequentadores e modalidades de práticas, ou seja, homogeneizar o público através da criação de perfis explicativos de visitantes. Desta forma, os mais interessados em conhecer os “seus” públicos tendem a atribuir-lhes de modo mais ou menos involuntário e inconsciente um sentido ficcional e a transformar esta ficção em realidade. Não é, por isso, ingénua a utilização do termo “criação” do público para caracterizar o modo como os produtores culturais perspetivam os seus públicos, aqueles que julgam conhecer, o que é tanto mais grave quando, e parafraseando Goffman, é a inexistência de estudos de caso a suportar a construção desta “identidade social virtual” dos públicos em detrimento de uma “identidade social real” (Goffman 1988 *in* Lopes 2006a, 76-78).

Considerando agora os públicos revelados a partir de uma base empírica, é de sublinhar a posição de Jonh Hartley (1992 *in* Esquenazi 2006, 76-78), segundo a qual estes são “ficções invisíveis”, porque se juntaram apenas para a recolha dos dados e porque apenas existem enquanto públicos para o investigador (*idem*). Para este como para tantos profissionais de museu, os públicos delimitados pelas estatísticas são os seus públicos imaginados ou os seus públicos previstos. Nada lhes garante, todavia, o estatuto de públicos reais ou públicos concretos, uma vez que há que contar sempre com uma dose de imprevisibilidade capaz de deitar por terra raciocínios e modelos de atuação museológica que tendem a reduzir os visitantes na sua complexidade e a submetê-los a rotinas que se instituem em seu nome, mas que nem sempre vão ao encontro da pluralidade de “horizontes de expectativa” que caracteriza um público.

O desafio que se coloca consiste no esforço dialético de atuar em função do público previsto, os habituais frequentadores do museu e, simultaneamente, equacionar formas de atrair estranhos, integrando não raras vezes o público concreto dos museus, pois estes não deixar de ser um público invisível se a sua existência clandestina não suscitar o desafio da sua descoberta.

Por outro lado, o conhecimento mais ou menos fundamentado de um público potencial só adquire validade se for perspectivado pelos museus e outros promotores culturais como uma estratégia do processo de construção de um produto. Porque, sem querer concorrer para a abordagem paternalista da formação do(s) público(s), “o público não existe”. O público cria-se. O público também se produz (Oliveira 2004, 148). Se a procura do museu é a ação através da qual um visitante potencial se transforma num visitante efetivo, então há que estimular essa procura através da oferta de produtos significativos.

### **Referências bibliográficas**

Bourdieu, P. 1982. Reprodução Cultural e Reprodução Social. *In Sociologia da Educação*, Grácio, Sérgio, vol. I. Lisboa: Ed. Livros do Horizonte.

Bourdieu, P. e Darbel, A. 1966. *L'Amour de l'Art: les musées et leur public*. Paris: Minuit.

Conde, Idalina. 1992. *Perceção Estética da Cultura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Costa, António Firmino da. 2004. *Dos Públicos da Cultura aos Modos de Relação com a Cultura: Algumas Questões Teóricas e Metodológicas para uma Agenda de Investigação*. Apresentada no *Encontro Públicos da Cultura*, Observatório das Atividades Culturais.

Esquenazi, Jean-Pierre. 2006. *Sociologia dos públicos*. Porto: Porto Editora.

Faria, Margarida Lima de. 2002. O amor da arte - o contributo de Pierre Bourdieu para a teoria museológica (In memoriam). *Boletim RPM*, N.º 3: pp. 7-10.

Gomes, Rui Telmo. 2004. *A Distinção Banalizada? Perfis Sociais dos Públicos da Cultura*. Apresentada no *Encontro Públicos da Cultura*, Observatório das Atividades Culturais.

Guy, Jean-Michel. 1992. Publics de la danse et Perception Esthetique. In *Perceção Estética da Cultura*, pp. 87-95. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

ICOM. 2003. *Código Deontológico para os Museus*. Lisboa: Comissão Nacional Portuguesa do ICOM (edição apoiada pelo Instituto Português de Museus).

Lopes, João Teixeira. 2004. *Experiência Estética e Formação de Públicos*. Apresentada no *Encontro Públicos da Cultura*, Observatório das Atividades Culturais.

Lopes, João Teixeira. 2006a. Estranhos no Museu. *Revista da Faculdade de Letras – Sociologia*, 16, 2006: pp. 89-95.

Lopes, João Teixeira. 2006b. *Da formação, alargamento e fidelização de públicos na elaboração de políticas culturais públicas de «terceira geração»: lição de síntese*. Porto: edição de autor.

Lopes, João Teixeira e Aibéo, Bárbara. 2007. *Os públicos da cultura em Santa Maria da Feira: relatório de síntese*. Porto: Edições Afrontamento.

Santos, Maria de Lourdes Lima dos. 2004. *Públicos da Cultura – Definições, abordagens e cenários*. Apresentada no *Encontro Públicos da Cultura*, Observatório das Atividades Culturais.

Oliveira, J. M. Paquete de. 2004. *O «Público não existe. Cria-se» Novos Media, Novos Públicos?* Apresentada no *Encontro Públicos da Cultura*, Observatório das Atividades Culturais.

Pais, José Machado. 2004. *A Cultura das «Boas Festas» - Seus Vínculos, Seus Públicos*. Apresentada no *Encontro Públicos da Cultura*, Observatório das Atividades Culturais.

Pimentel, Cristina. 2005. *O Sistema Museológico Português (1833-1911). Em direção a um novo modelo teórico para o seu estudo*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

Pinto, José Madureira, 1994. *Uma Reflexão sobre Políticas Culturais*. Apresentada no *Encontro Dinâmicas Culturais, Cidadania e Desenvolvimento Local*, Vila do Conde.

Pérez Santos, Eloísa, 2000. *Estudios de Visitantes en Museos: Metodología y Aplicaciones*. Gijón: Ediciones Trea.

Teboul, René e Champarnaud, Luc. 1999. *Le public des musées: analyse socioéconomique de la demande muséale*. Paris: L'Harmattan.

Warner, M. 2002. *Publics and Counterpublics*. Nova Iorque: Zone Books.

## **Dos armazéns de armas aos atuais museus militares da Direção de História e Cultura Militar – análise de um percurso evolutivo**

Mariana Jacob Teixeira<sup>26</sup>

### **Resumo - Abstract**

O presente artigo apresenta uma reflexão sobre a evolução cronológica dos museus militares, em Portugal, no ramo Exército, desde a criação dos armazéns de armas até à constituição dos atuais museus militares na dependência da Direção de História e Cultura Militar (DHCM). A análise inclui um breve estudo comparativo com a realidade vivida, na mesma época, em outros países europeus, de forma a ser possível perceber se Portugal era ou não influenciado pelas tendências vindas do exterior.

Esta investigação teve como base o trabalho de projeto intitulado “A natureza e gestão das coleções dos museus militares na dependência da Direção de História e Cultura Militar (Exército)”, orientado pela Professora Doutora Alice Lucas Semedo, em 2011, no âmbito do Mestrado em Museologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

This paper presents some thoughts about the chronological development of military museums in Portugal (Army), since the creation of the warehouses of weapons to the constitution of the current military museums in the dependence of the Direção de História e Cultura Militar (DHCM). The reflection includes a brief comparative study between realities, at the same time, in other European countries, so it would be possible to understand if Portugal was or was not influenced by trends from abroad.

---

<sup>26</sup> Licenciada em Arqueologia (2007) e Mestre em Museologia (2011) pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Militar do Exército português entre 2005 e 2011, tendo desempenhado funções da área da museologia no Museu Militar do Porto, nomeadamente serviços educativos, documentação, estudo e interpretação de coleções.

BA in Archaeology (2007) and Master in Museology (2011) from the Oporto University Humanities Faculty. Military of the Portuguese Army between 2005 and 2011, having museological responsibilities at the Oporto Military Museum, including educational services, documentation, study and interpretation of collections.

mariana.jacob@hotmail.com

TEIXEIRA, Mariana Jacob – Dos armazéns de armas aos atuais museus militares da Direção de História e Cultura Militar. *Ensaios e Práticas em Museologia*. Porto, Departamento de Ciências e Técnicas do Património da FLUP, 2012, vol. 2, pp. 182-200.

This essay was written based on the research study “The nature and management of museum collections under the authority of Direção de História e Cultura Militar (Army)”, for the Oporto University Humanities Faculty Master Degree in Museology, in 2011, under the supervision of Professor Alice Semedo.

**Palavras-chave - Keywords**

Exército, museus militares, armazéns de armas, coleções.

Army, military museums, warehouses arms, collections.



*Dos armazéns de armas aos atuais museus militares da Direção de História e Cultura Militar – análise de um percurso evolutivo*<sup>27</sup>

Mariana Jacob Teixeira

**Introdução**

O presente artigo resulta de uma parte da investigação desenvolvida para o trabalho de projeto intitulado “A natureza e gestão das coleções dos museus militares na dependência da Direção de História e Cultura Militar (Exército)”, apresentado, em 2011, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Museologia. O trabalho foi realizado sob a orientação científica da Professora Doutora Alice Lucas Semedo.

No âmbito do trabalho de projeto referido os dados aqui apresentados encontram-se desenvolvidos no segundo capítulo da parte I. É objetivo deste artigo desenvolver uma reflexão sobre a evolução cronológica dos museus militares, em Portugal, no ramo Exército, desde a criação dos armazéns de armas até à constituição dos atuais Museus Militares na dependência da DHCM. É focada com especial atenção a criação do Museu Militar de Lisboa (1851), do Museu Militar do Buçaco (1910), do Museu Militar de Bragança (1929), do Museu Militar do Porto (1977), do Museu Militar de Coimbra (1985), do Museu Militar de Aljubarrota (1985), do Museu Militar dos Açores (1993), do Museu Militar da Madeira (1933) e do Museu Militar de Elvas (2006).

---

<sup>27</sup> Artigo baseado no projeto de investigação intitulado “A natureza e gestão das coleções nos museus militares na dependência da Direção de História e Cultura Militar (Exército)”, desenvolvido no âmbito do Mestrado em Museologia na Faculdade de letras da Universidade do Porto, segundo a orientação da Professora Doutora Alice Lucas Semedo.

Article based on the research project entitled “The nature and management of museum collections under the authority of Direção de História e Cultura Militar (Army)”, developed in the context of the Museology Master degree course at Oporto University Humanities Faculty, under the supervision of Professor Alice Lucas Semedo.

Disponibilizado em/Available at URL: <http://hdl.handle.net/10216/57349>.

A análise inclui, na medida do possível, um estudo comparativo com a realidade vivida, na mesma época, em outros países europeus, de forma a ser possível perceber se Portugal era ou não influenciado pelas tendências vindas do exterior. A análise sobre o processo de criação/extinção dos museus militares portugueses ao longo de cerca de dois séculos foi importante para se poder compreender o processo de incorporação das coleções que constituíram o caso de estudo do trabalho de projeto supramencionado.

### **Apontamentos sobre a génese dos museus militares**

A história dos museus militares inicia-se muito antes do seu reconhecimento oficial por volta do século XIX. Podemos encontrar a sua origem nos armazéns de armas ou armarias do Renascimento. Existia, com frequência, nas residências senhoriais fortificadas ou nos castelos, armazéns onde se guardavam e conservavam as armas necessárias para os senhores apetrecharem os seus homens. Num artigo sobre a residência senhorial fortificada, entre os séculos XII – XV, Mário Barroca faz referência ao exemplo da Torre da Cunha mandada construir por D. Lourenço Fernandes da Cunha, no final do século XII, e que representa, segundo o autor, o mais remoto exemplo para este tipo de construção senhorial, que é possível documentar em Portugal (Barroca 1997, 48). Através de um documento designado “Mentio de Malefactoria” é possível conhecer que entre o mobiliário desta residência se incluíam “quarenta escudos, de diversos capelos de ferro e de muitas armas não especificadas” (Barroca 1997, 48-49). Neste contexto, Rui Carita alude à existência de salas de armas na Madeira, “Também o Funchal teve as suas Salas de Armas. E não nos referimos só às dos Capitães Donatários com que armavam os seus servidores, mas também a outras, pois outros Senhores da ilha, pelas constantes lutas em que andaram envolvidos, dão sinal seguro de que igualmente as possuíam. A primeira Sala de Armas da Ilha terá sido a do Capitão Donatário do Funchal [...] e tudo indica que terá ocupado no século XVI a sala gótica do primeiro piso do torreão manuelino da Fortaleza, hoje de São Lourenço. [...]. Esta Sala de Armas, que temos referências ainda existir no século XVIII, terá sido dispersa no século seguinte e talvez ainda durante este século, pelas sedes das companhias de milícias” (Carita 1979, 4).

Por volta do século XVI, os armazéns de armas ou armarias começam a perder a sua função predominantemente militar e passam, em muitos casos, a assumirem-se como espaços para exposição do armamento (de marcado carácter decorativo), tendo como objetivo a ostentação do poder e riqueza dos seus proprietários, tal como é referido no catálogo do Museu Militar, “A arte e a industria, embelezando com ornatos preciosos as armaduras do guerreiro, e fabricando-as até de prata, converteu-as de simples defeza em traje de gala. Tornavam-se joias de família, já pelas recordações históricas, já pela delicadeza do trabalho, e andavam-lhes ligadas, por veses, tradições de esforçados feitos, como também de galanteios românticos de seus primeiros possuidores, dando azo a lendas fantásticas” (Catálogo do Museu Militar - Antigo Museu da Artilharia 1930, 5).

Em consequência do processo de embelezamento do armamento assistiu-se, neste período, ao fomento do colecionismo. O ato de colecionar pressupunha, normalmente, uma reserva de riqueza, constituindo um privilégio dos reis ou da nobreza e do clero. Alguns exemplos destas coleções são: a Coleção de Armas de Henrique VIII (século XVI, Torre de Londres, Grã-Bretanha); o Gabinete de Armas de Luís XII (século XVI, castelo de Amboise, França); a Real Armaria (século XVI, coleção de Carlos I, Madrid, Espanha); Coleção de Ambras de Fernando I (século XVI, Viena, Áustria).

Em Portugal, no reinado de D. Manuel I foi criado o depósito de armamento estabelecido no antigo Paço da Ribeira. Damião de Góis fazendo referência a este depósito de armas afirma: “Vi eu muitos desses museus de armas, mas o nosso é mais rico, não só pela quantidade das máquinas de guerra como pelo número quase infinito de armas e lanças” (Machado 1937, 52-53).

Antes do terramoto de 1755 existiam, em Portugal, várias coleções de armas que pertenciam a particulares, sendo algumas das mais notáveis a dos Condes de Ericeira, a de Santarém e a da vila de Alfândega da Fé (Catálogo do Museu Militar - Antigo Museu da Artilharia 1930, 10). Ressalva-se que, “o interesse em guardar estas coleções não era de carácter utilitário: conservavam-se numa sala de uma habitação quase sempre luxuosa, ou as armas dos antepassados e heróis das famílias ou o material bélico

finamente decorado, revestido de ouro ou prata, mais objectos de arte do que relíquia de guerra” (Santos 1970, 67).

No século XVIII, o espírito enciclopedista terá contribuído para que o ato de colecionar adquirisse um valor científico, sistemático, metódico e especializado. Assim, as coleções de armas e de história militar passaram a ser utilizadas como objeto de estudo das elites militares no âmbito do seu processo de aprendizagem, como por exemplo, o depósito de modelos de boca de fogo organizado, numa sala do Armazém Real da Bastilha (Paris, França), pelo marechal Duque de Humières, com autorização de Luís XIV, para servir como elemento de estudo aos oficiais de artilharia, em início da carreira.

Em Portugal, D. João V instituiu o costume de fabricar armas de caça de grande qualidade para uso dos membros da Corte e da Família Real, feitas pelos mestres da Fábrica de Armas integrada no Arsenal, à qual se deu o nome de “Fábrica Real”. É ainda durante este reinado que se projeta um palácio para as armas. Contudo, só com Sebastião José de Carvalho e Melo, enquanto primeiro-ministro de D. José, é que o projeto toma forma e o edifício é mandado construir. Deste modo, fomentou-se a criação das Casas de Armas, que mais não seriam do que Gabinetes de Armas, procurando deste modo compensar a perda com o terramoto de 1755, da secção de armaria organizada por D. Manuel I, no Paço da Ribeira. No mesmo edifício criaram-se as condições de deleite, exposição e de manufatura, reunindo-se um conjunto de ofícios que estavam inseridos no contexto das reformas de ensino e no âmbito geral dos princípios das Luzes.

### **Museus Militares – criação e afirmação**

Os primeiros museus militares que abrem ao público são criados a partir do século XIX, na Europa, e caracterizam-se por um marcado carácter romântico que tem como consequência a incorporação de armas e outros objetos relativos ao Exército, tais como troféus de guerra ou *memorabilia* de determinada personalidade militar, que refletiam o culto prestado a essas mesmas personalidades ou ações militares, exacerbando desse modo as glórias nacionais (Hernández Hernández 2006, 9). Alguns

dos exemplos mais relevantes são: o Heeresgeschichtliches Museum (Viena, Áustria); o Real Museo Militar Español (Madrid, Espanha); o Musée de l'Armée (Paris, França).

Em Portugal, após algumas experiências embrionárias, já referidas, realizadas em séculos anteriores, assiste-se, na segunda metade do século XIX (que ficou marcada pelo vitorioso movimento político-militar de maio de 1851 que deu início à Regeneração e pela crescente importância dada ao império português), ao processo de organização do primeiro museu militar, pela ação do Barão do Monte Pedral. São determinadas, então, as medidas necessárias para se iniciar uma política de proteção dos bens móveis existentes na instituição militar. A ação do Barão de Monte Pedral corresponde a uma primitiva conceção de museu, entendido, nesta época, como lugar de recolha de armas e máquinas.

Quando irrompeu, na Europa, o grande surto de industrialização, a elite militar, pelo seu nível cultural e conhecimento científico, alcançou, nesta época, lugares de destaque no desempenho de funções diversas, nomeadamente na política e no ensino civil e militar (Barata 2004, 428-429). O Portugal do período da Regeneração viveu, na verdade, uma euforia de progresso, que se via concretizado na política dos melhoramentos materiais, nomeadamente nos transportes e nas comunicações, que viria a ser designada por “Fontismo”. Por decreto de Fontes Pereira de Melo em 1852, foi criado o Ensino Industrial que justifica a criação de museus industriais, como o Museu da Indústria (1852), os Museus Tecnológicos (1864) ou, ainda, os Museus Industriais e Comerciais de Lisboa e do Porto. É neste contexto que o Museu de Artilharia, sucessor das casas de armas setecentistas, se converte em objeto de novas conceções. Os militares de Oitocentos não vão ser indiferentes à circulação de novas ideias sobre defesa e conservação do património cultural da nação. Assim, verifica-se a necessidade de perpetuar o passado através da preservação das peças ainda existentes no Arsenal do Exército. Todos os militares deviam responder à necessidade da sua organização, como garante da identidade da instituição, do seu passado e do seu presente (Correia 2002, 171-174).

Desta forma, o Museu do Arsenal passa da primitiva conceção de local de recolha de espólio militar e máquinas, para surgir como um museu modernizado, cujo

plano se deveu ao Capitão de Artilharia Eduardo Ernesto de CastelBranco, seu primeiro diretor. Depois de estar instalado, durante anos, em espaços reconhecidos como totalmente inadequados, por Decreto Geral n.º 296 de 10 de dezembro de 1851 (note-se o facto de o museu ter sido criado cerca de sete meses após a insurreição militar de 1 de maio), foi criado o Museu de Artilharia, que ficou a ocupar a antiga Fundação de Baixo e o edifício nobre que a encimava - o Arsenal do Exército. Este decreto é resultado do projeto de reforma (apresentado em forma de relatório) entregue pelo Barão de Monte Pedral a 24 de outubro do mesmo ano, à Comissão nomeada pelo Duque de Saldanha, que depois de discutido e aprovado foi convertido em lei. Deste modo, o decreto de 1851 veio legalizar a existência do Museu que de acordo com o que fora projetado pelo Barão já existia com autorização do Ministro da Guerra. O referido projeto de reforma veio, mais tarde, a constituir o Decreto Régio de 24 de outubro de 1853 que instituiu o Regulamento pelo qual se passou a administrar o Arsenal do Exército. O Capítulo IX, Artigo 192.º, é dedicado ao Museu de Artilharia e estabelece que, “Conservar-se-há em lugar próprio, e na devida ordem, classificação, e aceio, todos os objectos curiosos, e dignos, por qualquer circumstancia, de se guardarem; tanto dos que pertencerem a artilharia, em geral, como objectos de luxo, fardamento, modelos, machinas, etc.”.

O Museu de Artilharia resultou de um contacto muito próximo com instituições europeias semelhantes, decorrente de visitas de estudo realizadas a nível oficial por militares e que permitiram identificar os modos de organização dos espaços e equipamentos mais convenientes. Daí que a sua criação tenha sido muito influenciada pelo que, então, se passava no estrangeiro e do contributo das visitas aos museus de armas já existentes. O aparecimento tardio, comparativamente ao resto da Europa, de um museu militar no seio do Exército, explica-se pois pela primeira metade do século XIX, em Portugal, ter sido um período especialmente conturbado. Se no seu início teve lugar a Guerra Peninsular onde se testemunharam três investidas do Exército francês a Portugal (1807, 1809 e 1810), assiste-se depois a um complexo e sangrento processo de implantação do liberalismo, com a revolução de 1820 e a sua vitória definitiva, após a guerra civil de 1831-1834. Durante este período, os militares estiveram sempre envolvidos no destino político do país. Por esta razão, na primeira metade do século XIX, a necessidade de criar museus no seio da instituição militar não foi especialmente

sentida, resumindo-se ao interesse pontual de alguns militares, comandantes de unidades militares ou nobres, porque se propiciaram condições ou porque houve uma consciencialização precoce da importância dos museus, enquanto espaços privilegiados de valorização da memória como elemento de coesão e reforço da unidade militar.

O processo de organização do Museu de Artilharia reflete a importância do papel do Exército na segunda metade do século XIX. Não será por isso de estranhar que, na sequência de, por um lado a crescente identificação do Exército com a nação verificada na segunda metade do século XIX, e, por outro, o facto de os militares ocuparem lugares importantes de decisão política, se tenha dado maior relevo à necessidade da existência de um museu militar de cariz nacional. Destaca-se, assim, o papel educativo que esse museu viria a desempenhar na transmissão de conhecimentos e no fortalecimento dos ideais patrióticos, como se conclui no seguinte artigo, “O Museu do Exército necessita que voltem para elle toda a atenção, que n’elle se empreguem todas as forças vivas da classe militar, e que todos os que sentem palpar o coração com orgulho por lhe pertencerem, venham, á porfia, zelar pelas suas relíquias, engrinaldar os seus louros e cuidar com carinho dos velhos tropheus que tanto esforço, tantas lagrimas, tanta alegria e tanta gloria causaram á Patria” (Arthur 1910, 21).

Dias antes da implantação da República, mais precisamente no dia 27 de setembro de 1910, é inaugurado o “Museu-Bibliotheca, commemorativo da Batalha do Bussaco”, atual Museu Militar do Buçaco, por D. Manuel II. Este Museu foi criado no âmbito do Primeiro Centenário da Batalha do Buçaco, com o objetivo de glorificar a ação heroica do Exército anglo-luso durante a Guerra Peninsular, mais especificamente no decorrer da Terceira Invasão Francesa a Portugal. A criação do Museu referido enuncia a tentativa do Exército de exortar as glórias do seu passado e consequentemente da história nacional. Desta forma, a criação dos museus militares, a organização de arquivos, de bibliotecas e do registo escrito da memória histórica através da elaboração e publicação das monografias das unidades (Monteiro 1995, 2), bem como as tradições e expressões orais como os gritos de guerra (Rodrigues 2011, 27) ou, ainda, a preservação dos rituais militares como o juramento de bandeira no qual cada futuro militar declara “Juro defender a minha pátria e estar sempre pronto a lutar pela sua

liberdade e independência, mesmo com o sacrifício da própria vida”, visam a criação dos “lugares da memória” enunciados por Pierre Nora (1997).

Na sequência do golpe de Estado de 28 de maio de 1926, que se caracterizou pelo domínio do aparelho de Estado pelos militares, o Museu de Artilharia, através do Decreto do Ministério da Guerra n.º 12161, de 21 de agosto de 1926 volta a fazer parte da Arma de Artilharia mas, vê alterada a sua designação para Museu Militar (Decreto do Ministério da Guerra n.º 12161, de 21 de agosto de 1926, artigo 23.º, alínea d, ponto 7.º, p. 531), que permanece até à atualidade, e passa a alargar o âmbito das incorporações. O contexto da época justifica, então, a necessidade de uma designação mais abrangente, aspeto que já em 1910 tinha sido assinalado por Ribeiro Arthur (1910, 21), “A minha recente visita ao nosso museu militar e o muito respeito que tenho pelas tradições do exercito obrigam-me de novo a ocupar-me de um assumpto, que já tratei na imprensa, chamando a atenção dos meus camaradas e dos artistas para as condições precarias, restrictas e mal orientadas, em que se encontra o museu impropriamente chamado – museu d’artilharia, denominação anachronica e irreflectida. Penso também não ser o museu apanágio da arma de artilheria, e que para o seu brilho e grandeza todos devemos concorrer como sendo uma obra nacional”.

Segundo Isilda Monteiro (1995, 12), a propósito do registo da memória nas unidades militares, “A chama unificadora e vivificadora do ideal militar há tanto tempo arredia do exército português foi, durante a década de 20 [do século XX], conscientemente alimentada, por uma memória oficial, veiculadora uma vez mais de valores e exemplos a interiorizar pelos militares”. Esta afirmação é pertinente no que concerne ao panorama museológico no âmbito do Exército, tendo em conta que, em 1929, é criado um museu militar no seio do Regimento de Infantaria n.º 10, em Bragança (Regimento de Infantaria n.º 10. Ordem Regimental n.º 14. Quartel em Bragança, 14 de janeiro de 1929. Artigo 4.º), sob o comando do coronel António José Teixeira.

O Museu Militar ocupava alguns espaços da Torre de Menagem do Castelo de Bragança e, em 1932, na Ordem Regimental n.º 292 é nomeada uma comissão de forma a permitir um maior incremento do “Muzeu de Glórias e Arquivo Histórico-Militar



Bragançanos”, tendo em conta que o Museu referido era entendido como um repositório de glórias militares e que através dele seria possível “atestar não só a cultura intelectual da guarnição mas ainda o desejo de caminhar a par das nações mais civilizadas” (Regimento de Infantaria n.º 10. Ordem Regimental n.º 292. Quartel em Bragança, 19 de outubro de 1932. Artigo 12.º). Isto significa que por um lado o Museu era entendido como um espaço potenciador da educação, em paralelo à biblioteca, e em complemento à Escola Regimental e, simultaneamente glorificava as ações militares do passado, relativas ao regimento e a figuras militares ilustres da região. Por outro lado, é assinalada a preocupação em acompanhar os países considerados mais desenvolvidos através desta ação de salvaguarda e valorização do património e da leitura pedagógica que ele possibilita.

Os museus regimentais, fortemente ligados ao território que ocupam, no panorama museológico internacional, têm um grande desenvolvimento a partir do Armistício (11 de novembro de 1918) que marcou o fim da Grande Guerra (Reid 1997, 178). No caso específico do Reino Unido, esta tipologia de museus prolifera, na década de 1920, quando começam a ser recolhidos os objetos que se encontravam a decorar as messes dos sargentos e dos oficiais, para serem expostos no museu do regimento. Na perspetiva de Simon Jones (1996, 153-154), a missão dos museus regimentais é a de educar, promover o “espírito de corpo” e fomentar a memória coletiva. Na atualidade, é através dos seus museus que os regimentos têm oportunidade de comunicar com a comunidade civil e lhes dar a conhecer as ligações entre a organização social e o trabalho no campo de batalha. De outra forma, corre-se o risco dos regimentos poderem ser entendidos como elementos externos à sociedade e descontextualizados das realidades atuais.

O Museu Militar de Bragança localizado na Torre de Menagem foi gerido até ao final da década 1930 pelo Regimento de Infantaria n.º 10, e a partir dessa altura pelo Batalhão de Caçadores n.º 3, que ficou como herdeiro das tradições do Regimento, ficando a ocupar o mesmo espaço (Nogueiro 2009, 41). Em 1958, com a saída da unidade militar aquartelada em Bragança, o Museu foi encerrado e o seu acervo transferido para o Museu Militar (em Lisboa).

No final da década de setenta (do século XX), o Conselho da Revolução pelo Decreto-Lei n.º 242/77, de 8 de junho (Diário da República n.º 133, Suplemento, Série I de 08 de junho de 1977), cria com data de 1 de abril o Museu Militar do Porto, estabelecendo os objetivos e missão do mesmo. Contudo, a vontade de se criar um museu militar na cidade do Porto remonta ao ano de 1932, quando Joaquim Pedro Vitorino Ribeiro e Emanuel Paulo Vitorino Ribeiro oferecem ao Museu Militar (em Lisboa) parte da coleção Vitorino Ribeiro (cerca de seiscentos objetos) relacionada com os períodos das Invasões Francesas e das Lutas Liberais. A doação é feita ao Museu Militar, em Lisboa, porque na cidade do Porto ainda não existia um museu desta natureza.

A década de 1980 foi de extrema importância para o panorama museológico do Exército português, tendo em conta que foi criada uma rede de museologia militar pelo general Manuel Freire Themudo Barata, aprovada pelo Despacho do Chefe do Estado-maior do Exército exarado em 30 de dezembro de 1982 na Informação n.º 103/82 (Rodrigues 2005, 151). Neste contexto, no dia 22 de agosto de 1983, foi reativado e inaugurado o museu que tinha estado instalado na Torre de Menagem do Castelo de Bragança. Para tal foi assinado um protocolo entre a Direção de Documentação e História Militar (atual DHCM) como representante do Estado-Maior do Exército (EME) e a Câmara Municipal de Bragança, visto estas entidades considerarem a necessidade de implementação do Museu Militar de Bragança, tendo em conta que havia o interesse geral do Exército, mas também o da população local. No documento referido foram especificadas as funções do Exército e da Câmara Municipal de Bragança, como a seguir se descreve: “a) – Ao E.M.E competirá a atribuição do pessoal militar destinado à direção, gestão e funcionamento do Museu, incluindo a manutenção, conservação e limpeza do material; b) – A Câmara Municipal de Bragança suportará as despesas referentes à: - Obtenção por cedência, manutenção e conservação das instalações do museu; - Fornecimento de água, gás, electricidade e aquecimento ao mesmo; - Guarda e vigilância exterior do Museu”.

Outra ação de relevo, no âmbito da rede de museologia militar, foi a criação do Museu Militar de Coimbra através do Despacho do Chefe do Estado-maior do Exército n.º 103/85, de 5 de dezembro, tendo como missão a salvaguarda do património da

Região Militar do Centro. No dia 6 de dezembro de 1985, aproveitando-se o dia de encerramento das comemorações do VIII Centenário da morte de D. Afonso Henriques, patrono do Exército, teve lugar a inauguração oficial. O museu foi instalado numa dependência anexa ao Mosteiro de Santa Clara-a-Nova.

Tal como acontecera com o Museu Militar do Porto, o Museu Militar de Coimbra foi criado com uma ligação intrínseca à região militar onde se localizava. Em Espanha este tipo de museus é designado por “museu histórico-militar”. O Instituto de Historia y Cultura Militar das Forças Armadas Espanholas – ramo do Exército, é o responsável pela proteção, conservação, investigação e divulgação do património histórico, cultural, móvel, documental e bibliográfico militar do Exército espanhol (Pernia Ramírez 2006, 31). Em março de 2006, foi elaborada pelo Estado-maior do Exército espanhol uma norma designada por “Instrucción General 03/06 – Sistema de Accion Cultural del ET” que regulamenta o património histórico espanhol e estabelece uma classificação para os museus militares. O documento referido, no que respeita aos museus relacionados com as regiões militares, define, “Se considera Museos Histórico-Militares los que se crearon en las antiguas Regiones y Zonas militares y que tienen como objetivo la conservación y difusión de los bienes culturales de las Unidades que históricamente pertenecieron al ámbito territorial en el que se encuadran. Deben ofrecer, de forma preferente, por su planteamiento y contenido, la evolución de la historia militar de su ámbito territorial en el marco de una visión global de la historia militar de España” (Estado-maior do Exército Espanhol, Instrucción General 03/06 – Sistema de Accion Cultural del ET 2006, 9).

Em Portugal, ainda em 1985, é construído de raiz o Museu Militar de Aljubarrota, no âmbito do VI Centenário da Batalha de Aljubarrota (1385-1985). A sua criação foi determinada oficialmente no Despacho do Chefe do Estado-maior do Exército n.º 66/86, de 7 de agosto, e a inauguração teve lugar no dia 14, em alusão ao dia da Batalha (14 de agosto de 1385). O Campo Militar de Aljubarrota onde foi instalado o Museu foi classificado como Monumento Nacional pelo Decreto n.º 18/2010 (Diário da República, I.ª série, n.º 250, de 28 de dezembro de 2010).

Em 1987, através da Portaria do Ministério da Defesa Nacional n.º 106/87, de 16 de fevereiro (Diário da República n.º 39 - I Série, de 16 de fevereiro de 1987, 609-610) foi formalizada a criação do Museu Militar de Bragança e estabelecida a sua missão, reportada a 22 de agosto de 1983. O Museu passa então a ocupar os quatro pisos da Torre de Menagem do Castelo de Bragança.

No ano seguinte, no que respeita ao Museu Militar de Aljubarrota, o Despacho do Chefe do Estado-maior do Exército n.º 193/98 (Ordem do Exército n.º 7, I Série, 1998, 209-210) altera a designação para Museu Militar da Batalha.

Na década de noventa (do século XX), ainda no âmbito da ação da rede de museologia militar e na sequência da reestruturação do Exército português, prevista no Decreto-Lei n.º 50/93 de 26 de fevereiro (Diário da República – I.ª Série-A n.º 48 – 26-02-1993, 822-827) o Museu Militar do Buçaco passa a destacamento do Museu Militar de Lisboa. É ainda no contexto referido, que são criados os Museus Militares dos Açores e da Madeira, através do Despacho do Ministério da Defesa Nacional n.º 72 de 1993 (Diário da República – II Série n.º 163 – 14-07-1993, 7504), com o objetivo de dar cumprimento ao disposto no n.º 1 do artigo 28.º do Decreto-Lei 50/93 supracitado, fixando a relação das unidades, estabelecimentos e demais órgãos que correspondem à organização prevista no referido decreto-lei. Estes museus tornam-se efetivos com a data de 1 de agosto de 1993, através do Despacho do Chefe do Estado-maior do Exército n.º 133/93, de 14 de julho (Ordem do Exército n.º 7, I.ª Série, 14 de julho de 1993, 376-377).

Apesar da sua criação em 1993, o Museu Militar dos Açores não foi logo instalado pois não se encontravam reunidas as condições no que respeita ao acervo, recursos humanos, localização, entre outros elementos. O processo de instalação do museu ocorreu entre 2000 e 2006, tendo durante este período uma acessibilidade limitada a grupo escolares. O museu encontra-se aberto ao público desde 2006.

No caso específico da Madeira, desde o início do século XX que germinava a vontade da criação de um museu militar pelo tenente-coronel Alberto Artur Sarmiento, aquando da sua colaboração com o jornal *Heraldo da Madeira*. Em 1979, esta vontade concretiza-se com a realização da primeira exposição do Museu Militar e catálogo, pelo

capitão Rui Carita, apoiado por particulares e algumas entidades oficiais como a Secretaria Regional da Educação e Cultura, a Comissão de Atividades Culturais da Câmara Municipal do Funchal, a Câmara Municipal do Machico e o Museu da Quinta das Cruzes. O catálogo da exposição foi apresentado pelo autor António Ribeiro Marques da Silva que ressalva a importância da criação de um museu militar no Funchal, “O museu militar assume toda a importância que lhe advém da sua missão de testemunho ilustrativo quer da obra humana, quer da história ou cultura dos povos, para além dos seus objectivos de investigação incremento e divulgação daqueles aspectos. É uma necessidade cultural a criação de um museu militar na nossa cidade” (Carita 1979, 2).

Os Museus Militares dos Açores e da Madeira têm em comum o documento fundador, mas também a natureza dos edifícios onde se encontram instalados. O Museu Militar dos Açores localiza-se em Ponta Delgada, num edifício histórico classificado como Imóvel de Interesse Público – o Forte de S. Brás. O Museu Militar da Madeira localiza-se no Funchal, num edifício histórico classificado como Monumento Nacional – o Palácio de São Lourenço.

Segundo Francisco Amado Rodrigues, a rede de museologia militar terá definido após 1993, consequência, entre outros aspetos, da falta de investimento ao nível dos recursos humanos e financeiros (Rodrigues 2005, 155).

Já no século XXI, o Despacho do Estado-maior do Exército n.º 154/01 voltou a alterar a designação do Museu Militar da Batalha para Campo Militar de São Jorge – Museu Militar. E, no ano de 2004 é publicado o Despacho Conjunto n.º 457/2004 (Diário da República – II.ª Série, n.º 177 de 29 de julho de 2004, 11438-11439), dos Ministérios das Finanças e da Defesa Nacional que reafeta o Campo Militar de São Jorge – Museu Militar por noventa e nove anos à Fundação Batalha de Aljubarrota. A reafetação teve como objetivo a remodelação e ampliação do Museu Militar de São Jorge e a sua transformação em Centro de Interpretação da Batalha de Aljubarrota (inaugurado a 11 de outubro de 2008). A Fundação tem apoiado o processo de recuperação de outros campos de batalha, tais como o Campo de Batalha dos Atoleiros, o Campo Batalha de Trancoso, o Campo de Batalha das Linhas de Elvas, o Campo de

Batalha do Ameixial e o Campo de Batalha de Montes Claros. Estes são os principais campos de batalha associados à Guerra da Independência (1383-1385) e à Guerra da Restauração (1640-1668), que se situam em território nacional. Segundo William Reid o State Borodino War and History Museum and Reserve (Moscou, Rússia), localizado no campo da Batalha de Borodino (1812) é considerado o mais antigo museu desta tipologia. Na perspetiva deste autor os museus ligados a campos de batalhas devem ser entendidos como tema de estudo do ponto de vista académico, mas também como uma possibilidade comercial do ponto de vista do turismo cultural (Reid 1997, 179).

Na sequência de uma nova reestruturação do Exército português e com o incentivo da DHCM, o panorama museológico do Exército é incrementado com a criação do Museu Militar de Elvas, através do Despacho do Ministério da Defesa Nacional n.º 12555/2006, de 24 de maio (Diário da República – II.ª Série, n.º 115 – 2006-06-16, 8737). A necessidade de se criar um museu militar em Elvas já tinha sido assinalada no contexto da rede de museologia militar anteriormente referida, sendo que no “Roteiro dos Museus Militares”, que data de 1996, existe já a referência a projetos de estudo para implementação de museus militares em Elvas, Évora e Angra do Heroísmo.

A inauguração do Museu Militar de Elvas só ocorreu três anos após a publicação do seu documento fundador, mais precisamente no dia 29 de outubro de 2009. O Museu ficou a ocupar as instalações do Regimento de Infantaria n.º 8 que constituem um conjunto de construções de relevante valor histórico, a saber: o Convento de S. Domingos, classificado como Monumento Nacional, o Quartel do Casarão e a Muralha Fernandina.

Em 2010, no âmbito de uma nova política museológica do Exército, no dia 15 de junho de 2010, o Museu Militar de Coimbra foi desativado através do Despacho do Chefe do Estado-maior do Exército n.º 117, de 08 de junho de 2010. O acervo reunido, durante 25 anos, foi transferido para os outros museus militares na dependência da DHCM.

### **Considerações finais**

Na atualidade, existem, a nível nacional, no ramo Exército e na dependência da DHCM os seguintes museus militares: o Museu Militar dos Açores, o Museu Militar de Bragança, o Museu Militar de Elvas, o Museu Militar de Lisboa (e na sua dependência o Museu Militar do Buçaco), o Museu Militar da Madeira e o Museu Militar do Porto. Existem ainda para além dos museus militares referidos, outras instituições de caráter museológico localizados em Unidades/Estabelecimentos/Órgãos do Exército. A este respeito alude Francisco Amado Rodrigues na sua dissertação de mestrado “Uma Nova Rede de Museus para o Exército Português”, defendida em 2005, onde identifica, num levantamento realizado no âmbito do Exército, 29 museus/núcleos museológicos/outras denominações existentes. Na perspetiva do que foi dito urge definir, no ramo do Exército, quais as entidades que reúnem condições de museu ou de coleção visitável, tendo em conta a “Lei-Quadro dos Museus Portugueses”, de forma a ser possível identificar, estudar, preservar e divulgar os testemunhos materiais e imateriais do Exército, contribuindo para o aprofundamento do sentido de identidade da comunidade onde se insere e para o desenvolvimento do pensamento crítico e dos níveis de literacia na área da “Defesa Nacional”.

### **Referências bibliográficas**

Artur, Ribeiro. 1910. O Museu do Exército. *O Ocidente – Revista Ilustrada de Portugal e do Extranjeiro* n.º 1119: pp. 21-22.

Barata, Manuel Themudo. 2004. Ensino militar: passos definitivos em Portugal e no Brasil. In *Nova História de Portugal*, Barata, Manuel Themudo e Teixeira, Nuno Severiano, pp. 422-429. Lisboa: Círculo de Leitores.

Barroca, Mário Jorge. 1997. Torres, Casas-Torres ou Casas-Fortes. A concepção do espaço de habitação da Pequena e Média Nobreza na Baixa Idade Média (Sécs. XII-XV). *Revista da História das Ideias* Volume 19: pp. 39-103.

TEIXEIRA, Mariana Jacob – Dos armazéns de armas aos atuais museus militares da Direção de História e Cultura Militar. *Ensaios e Práticas em Museologia*. Porto, Departamento de Ciências e Técnicas do Património da FLUP, 2012, vol. 2, pp. 182-200.

Carita, Rui. 1979. *A espingarda e os uniformes: catálogo da 1ª Exposição do Museu Militar da Madeira*. Funchal: Secretaria Regional da Educação e Cultura.

*Catálogo do Museu Militar (Antigo Museu da Artilharia)*. 1930. 10.ª Edição. Lisboa: Tip. De «O Sport de Lisboa».

Correia, Maria Teresa Rodrigues de Almeida. 2002. A génese de um museu: do Arsenal Real do Exército ao Museu de Artilharia. Dissertação de Mestrado em Museologia e Património. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Decreto Geral n.º 296 de 10 de Dezembro de 1851.

Decreto n.º 18/2010. Diário da República, I.ª série, n.º 250, de 28 de dezembro de 2010.

Decreto Régio de 24 de Outubro de 1853.

Decreto-Lei do Conselho da Revolução n.º 242/77.

Decreto-Lei n.º 50/93. Diário da República – I.ª Série-A n.º 48 de 26 de fevereiro de 1993: 822-827.

Despacho Conjunto dos Ministérios das Finanças e da Defesa Nacional N.º 457/2004.

Despacho do Chefe do Estado-maior do Exército n.º 117, de 08 de junho de 2010

Despacho do Chefe do Estado-maior do Exército n.º 133/93, de 14 de julho. Ordem do Exército n.º 7, I.ª Série, 14 de julho de 1993: 376-377.

Despacho do Chefe do Estado-maior do Exército n.º 193/98. Ordem do Exército N.º 7, I Série, 1998: 209-210.

Despacho do Chefe do Estado-maior do Exército n.º 103/85, de 5 de Dezembro.

Despacho do Chefe do Estado-maior do Exército n.º 66/86, de 7 de Agosto.

Despacho do Ministério da Defesa Nacional n.º 72 de 1993. Diário da República – II Série n.º 163 de 14 de julho de 1993: 7504.



TEIXEIRA, Mariana Jacob – Dos armazéns de armas aos atuais museus militares da Direção de História e Cultura Militar. *Ensaios e Práticas em Museologia*. Porto, Departamento de Ciências e Técnicas do Património da FLUP, 2012, vol. 2, pp. 182-200.

Estado-maior do Exército Espanhol. 2006. Instrucción General 03/06 – Sistema de Accion Cultural del ET: 9.

Hernández Hernández, Francisca. 2006. El discurso museológico en los museos militares: génesis, conceptualización y narrativa museológica. *Revista de Museología* n.º 37: pp. 8-26.

Jones, Simon. 1996. Making Histories of Wars. *In Making Histories in Museums*, Kavanagh, Gaynor, pp. 152-162. London: Leicester University Press.

Machado, Raul. 1937. *Damião de Góis: Lisboa de Quinhentos*. Lisboa: Livraria Avelar Machado.

Monteiro, Isilda Braga da Costa. 1995. O Exército e o registo da memória. As monografias das unidades. Apresentada no *VI Colóquio «Portugal na História Militar»*.

Pernia Ramírez, Ana. 2006. Pasado, presente y futuro de los Museos Militares del Ejército de Tierra. *Revista de Museología* n.º 37: pp. 30-32.

Portaria do Ministério da Defesa Nacional n.º. 106/87.

Regimento de Infantaria n.º 10. Ordem Regimental n.º 14. Quartel em Bragança, 14 de janeiro de 1929.

Regimento de Infantaria n.º 10. Ordem Regimental n.º 292. Quartel em Bragança, 19 de outubro de 1932.

Reid, William. 1997. El papel de los museos militares en la sociedad europea. *MILITARIA – Revista de Cultura Militar* n.º 9: pp. 175-186.

Rodrigues, Francisco Amado. 2011. O Exército nos trilhos do imaterial. *Boletim da Liga dos Amigos do Museu Militar do Porto* n.º 9: pp. 23-31.

Rodrigues, Francisco Amado. 2005. Uma nova rede de museus para o Exército Português. Dissertação de Mestrado em Museologia e Museografia. Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

Santos, Maria Alcina Ribeiro Correia Afonso dos. 1970. *Aspectos da museologia em Portugal no século XIX – Lisboa*. Lisboa: Direção-Geral do Ensino Superior e das Belas Artes, Museu Nacional de Arte Antiga.

## **Ensaio sobre o AAT - Art & Architecture Thesaurus**

Natália Jorge<sup>28</sup>

### **Resumo – Abstract**

Na era da informação e da tecnologia, a criação de *thesauri* assumiu uma relevância preponderante no sentido de criar linguagens próprias de indexação e catalogação do património cultural, criando pontes entre instituições, profissionais de áreas variadas e público em geral. A complexidade da sua organização acarreta desafios tanto maiores quanto a respetiva abrangência temática e as línguas envolvidas.

O AAT - Art & Architecture Thesaurus surgiu, nesta perspetiva, como o modelo a seguir e a adaptar à realidade cultural portuguesa.

In the information technology era, the construction of *thesauri* became influential by creating controlled vocabularies for indexing or tagging cultural heritage, thus building bridges between institutions, professionals from different areas and general public. Their complex organization makes them a challenging task which can be even harder depending on the themes included and the languages involved.

From this perspective the AAT - Art & Architecture Thesaurus served as a model in order to be adapted to the Portuguese cultural reality.

---

<sup>28</sup> Licenciatura em História – Património Cultural pela Universidade de Évora e mestre em Museologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Trabalha desde 2001 na empresa Sistemas do Futuro, onde desempenha funções nas áreas de formação e consultadoria, acompanhando projetos que visam a implementação de sistemas de gestão de base de dados em diversas entidades, desde o momento de apresentação, passando pela orçamentação, formação e acompanhamento.

Has a degree in History – Cultural Heritage from the University of Évora and a Master degree in Museology from the Faculty of Humanities of the University of Oporto. Works at the firm Sistemas do Futuro in the areas of formation and management consulting, making the supervision of projects concerning the implementation of Database Systems for different clients, including their presentation, budgeting and formation.

natalia@sistemasfuturo.pt

**Palavras-chave – Keywords**

Thesaurus, vocabulário controlado, organização, hierarquia, termos *AAT - Art & Architecture Thesaurus*, proposta terminológica.

Thesaurus, controlled vocabularies, organization, hierarchy, terms *AAT - Art & Architecture Thesaurus*, terminology.

## *Ensaio sobre o AAT - Art & Architecture Thesaurus*<sup>29</sup>

Natália Jorge

### **Introdução**

A dissertação com o título “Ensaio sobre o *AAT - Art & Architecture Thesaurus*: Proposta Terminológica de Adaptação à Realidade Portuguesa” insere-se no contexto da investigação desenvolvida pela equipa da empresa Sistemas de Futuro, da qual honrosamente faço parte há mais de dez anos. Neste enquadramento, salientam-se os trabalhos de investigação que têm sido apresentados nos últimos anos e que se inscrevem nas áreas de normalização de estrutura de dados, procedimentos, intercâmbio/comunicação de dados e terminologia, temáticas que se tocam e complementam.

O trabalho de mestrado teve como base o projeto referência na área da normalização de terminologia: o *Art & Architecture Thesaurus* (AAT), desenvolvido pela instituição J. Paul Getty Trust, que é traduzido em vários idiomas, seguindo-se com particular atenção o projeto de tradução levado a cabo pelo Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales do Chile, *Tesouro de Arte & Arquitetura* (TAA). Tendo estudado este último e conhecendo os seus desenvolvimentos colocou-se a seguinte questão: por que não apresentar uma proposta de adaptação do mesmo à realidade portuguesa?

Estes projetos foram o fundamento e a base da pesquisa bibliográfica para o desenvolvimento da dissertação.

---

<sup>29</sup> Artigo baseado no projeto de investigação intitulado “Ensaio sobre o AAT- *Art & Architecture Thesaurus*: Proposta Terminológica de adaptação à Realidade Portuguesa”, desenvolvido no âmbito do Mestrado em Museologia na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, segundo a orientação da Professor Doutor Rui Centeno.

Article based on the research project entitled “Essay on the AAT-*Art & Architecture Thesaurus*: Terminology Proposal for adaptation to the Portuguese Context”, developed in the context of the Museology Master degree course at the Faculty of Humanities of the University of Oporto, under the supervision of Professor Rui Centeno.

Disponibilizado em/Available at URL:

<http://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/57042/2/TESEMESNATLIAJORGE000141752.pdf>.

### **Considerações, conceitos e contextualização**

Com o trabalho de mestrado pretendeu-se salientar a importância da unificação e estruturação do vocabulário e as vantagens de nos expressarmos numa linguagem comum suscetível de ser entendida e utilizada por todos, abrangendo os profissionais que se ocupam da documentação, investigação e gestão do património e dirigindo-se também a investigadores e ao público não especializado.

Quem se dedica à catalogação e documentação do património cultural bem sabe o tempo que se despende a investigar e a selecionar os termos a utilizar, muito se discutindo, por exemplo, sobre o melhor e mais adequado nome a atribuir ao objeto. Por razões profissionais, foram inúmeras as vezes em que se discutiu esta temática. Por princípio, sempre se salientou que não existem termos melhores do que outros e que o importante seria utilizar a mesma terminologia para o mesmo tipo de objetos, por forma a produzir informação consistente. Este é um fator essencial para a gestão, assim como para a divulgação e comunicação.

Sabe-se como é difícil esta tarefa de normalização, dado que envolve muitas vezes várias pessoas e metodologias distintas. Além do mais, não sendo na maior parte dos casos um processo contínuo, perdem-se as linhas orientadoras das escolhas que vão sendo feitas ao longo do processo de documentação.

Considere-se o seguinte exemplo: os termos *esquisso* (Caetano 2007, 87) e *esquiço* (Carvalho 2004, 123) são sinónimos de *esboço*, a utilização indiferenciada desta terminologia naturalmente irá interferir com os resultados de uma pesquisa ou partilha da informação. Uma ferramenta hierarquicamente organizada, como o AAT, irá certamente facilitar todos estes processos e garantir a coerência na produção de informação, divulgação e comunicação.

A complexidade de um projeto desta dimensão ultrapassa em grande medida o âmbito de um trabalho de mestrado, porém considerou-se pertinente lançar as bases que permitissem a construção/tradução de um vocabulário normalizado a ser utilizado no registo de designações de objetos, nas pesquisas e no intercâmbio de informação entre especialistas e público em geral.

Partindo dos princípios já enunciados, foram definidos os seguintes objetivos para a elaboração do trabalho de dissertação:

- Conhecer e explorar o *Art & Architecture Thesaurus (AAT)* e o projeto de tradução e adaptação para castelhano - *Tesouro de Arte & Arquitectura*;
- Lançar as bases para uma proposta de adaptação à realidade portuguesa;
- Incentivar a representação de entidades portuguesas entre os contribuidores do *Art & Architecture Thesaurus (AAT)*, seguindo o modelo já desenvolvido por outras instituições internacionais;
- Promover a constituição de um grupo de trabalho com vista a garantir uma contribuição portuguesa para o AAT; e
- Disponibilizar a toda a comunidade um vocabulário consistente a ser utilizado nas tarefas de inventariação, catalogação, gestão e divulgação.

Enquanto alguns dos objetivos definidos foram alcançados com a elaboração do trabalho de dissertação, outros há que possuem um carácter mediato, pretendendo-se a continuação da base programática aí expressa.

### **Conceitos**

Numa fase inicial, e dada a especificidade da temática, foi determinante a apreensão do vocabulário e dos conceitos basilares dos *thesauri*, elementos essenciais para compreender a sua organização. Para a familiarização com esta terminologia foi determinante a leitura da Norma Portuguesa 4036 Documentação. Tesouros monolíngues: Directivas para a sua construção e desenvolvimento.

Por se considerar um elemento importante para compreensão deste artigo fica também aqui expressa a definição de *thesaurus*: trata-se de um vocabulário referente a uma linguagem de indexação controlada, organizado de maneira a explicitar as relações estabelecidas *a priori* entre os conceitos que o compõem (*Norma Portuguesa 4036* 1992, 4). Ou seja, é uma rede semântica de conceitos únicos, na qual se encontram bem definidas as relações entre os mesmos e respetivos contextos.

As relações entre os termos de um *thesaurus* podem ser: de hierarquia, de equivalência (sinónimos) e associativas.

As relações hierárquicas permitem distinguir um *thesaurus* de um dicionário ou de um glossário, baseiam-se na definição de níveis, nos quais o termo superior representa uma classe ou um todo e os termos subordinados elementos ou partes. A hierarquia é expressa pela simbologia TG (termo genérico) e TE (termo específico) (*Norma Portuguesa 4036 1992*, 24).

As relações de equivalência entre os termos verificam-se quando, para fins de indexação, existem vários termos sucedâneos que podem representar o mesmo conceito. Estas relações definem os termos descritores ou preferenciais e os termos não-descritores, que embora representem o mesmo conceito não devem ser utilizados na indexação.

As relações associativas estabelecem-se entre pares de termos que não fazem parte da mesma cadeia hierárquica mas que estão mentalmente associados. Constituem termos pertencentes a categorias diferentes mas em que um deles está fortemente implicado no outro. São relações recíprocas e indicam-se pela abreviatura TR (*Norma Portuguesa 4036 1992*, 28).

### **Contextualização**

Paralelamente à definição dos conceitos, foi feita a contextualização genérica dos *thesauri* aplicados ao património cultural em geral e a Portugal em particular, os quais foram elencados de acordo com a sistematização que se entendeu adequada. Esta opção é justificada pela dimensão do *Art & Architecture Thesaurus* cujo estudo foi bastante absorvente (a forma como está organizado, o sistema de coordenação que utiliza para organização dos termos e das entidades contribuidoras). Ainda assim, considerou-se um capítulo importante para compreender o universo onde se inscreve a temática dos *thesauri* e por outro lado para conhecer o que tem sido feito nesta área, nomeadamente para se poder pensar e projetar parcerias futuras.

### **Sobre o *Art & Architecture Thesaurus***

O *Art & Architecture Thesaurus* (AAT) é um dos vocabulários produzidos e mantidos pelo *The Getty Vocabulary Program*, compilado segundo as normas ISO (*International Organization for Standardization*) e NISSO (*National Information Standards Organization*) para a construção de *thesauri*. Trata-se de um projeto de referência, constantemente mencionado nos estudos sobre a temática nas áreas da arte, arquitetura e cultura material, sendo traduzido em vários idiomas.

O *Art & Architecture Thesaurus* começou a ser desenvolvido na década de 70 do século XX e foi publicado de forma impressa até 1990, encontrando-se desde então disponível na Internet em <http://www.getty.edu/research/tools/vocabularies/index.html>, de modo a apoiar a pesquisa e limitar os esforços de catalogação.

Trata-se de um vocabulário estruturado com cerca de 34000 conceitos, incluindo 131000 termos, descrições, referências bibliográficas e outras informações relacionadas com arte, arquitetura, arte decorativa, material de arquivo e cultura material. Inclui terminologia para descrever o tipo de trabalho (ex. escultura), o material (ex. bronze), as atividades associadas com o trabalho (ex. arqueologia), o papel do criador (ex. escultor), os atributos físicos, os estilos e períodos, os agentes (ex. arquitetos) e objetos (ex. pintura, ânfora) (*AAT Editorial Guidelines* 2010, 12).

Cronologicamente, abrange o período compreendido entre a pré-história e a atualidade.

Trata-se de:

- Um vocabulário estruturado de termos relacionados com arte, arquitetura, história, material de arquivo e tudo o que se relacione com cultura material;
- Um *standard* para conferir valor e autoridade à informação;
- Uma linguagem de indexação; e
- Um sistema de recuperação de informação multilingue.



### **A construção de um *thesaurus* multilingue – importância e problemática associada**

Os desenvolvimentos do *Art & Architecture Thesaurus* (AAT) estão focados, hoje em dia, em incrementar aspetos multilingues e multiculturais. E ainda que tal não acontecesse originariamente, o seu âmbito é internacional e multicultural, tendo crescido no sentido de abranger culturas provenientes de todas as partes do globo.

O seu crescimento é impulsionado pelas contribuições feitas por diversas entidades, quer a nível do carregamento com novos termos, quer com traduções, mas também devido ao facto de refletir a transformação ao nível do desenvolvimento do uso da linguagem e da terminologia e de se adaptar às novas investigações desenvolvidas nas áreas da história da arte e arqueologia.

As entidades envolvidas no processo de enriquecer o *Art & Architecture Thesaurus* com novos termos e com a tradução dos mesmos são designadas de contribuidores. Salientam-se alguns desses projetos: a tradução para o idioma holandês, pelo Netherlands Institute for Art History – RKD Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie; a tradução para o Castelhana, impulsionado pelo Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales, CDBP (Santiago do Chile); em progresso encontra-se a tradução para o idioma chinês pelo Taiwan e-Learning and Digital Archives Program (TELDAP); a tradução para o alemão é levada a cabo pelos Institut für Museumskunde, o Institute for Museum Research e pelo German Documentation Center for Art History - Bildarchiv Foto Marburg, na Argentina desenvolve-se um projeto de sugestão de termos para o *Art & Architecture Thesaurus* e para o *Tesouro de Arte & Arquitectura* (CDBP) através do ICOM Argentina e os Museos de la Ciudad de Buenos Aires; e, em Espanha desenvolve-se um projeto específico pela Universidade de Málaga e a tradução do AAT para catalão pelo Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació, Àrea de Suport Tècnic (Barcelona).

Como existe uma grande quantidade e diversidade de entidades colaboradoras, quer no âmbito do Getty Project, quer a nível externo, as preocupações com o controle editorial dos *thesauri* são grandes. Os registos são criados e editados pela equipa de editores do The Vocabulary Program e por contribuidores devidamente habilitados para tal, seguindo as regras editoriais estabelecidas num manual editorial que está disponível

*online - AAT Editorial Guidelines*. Este documento não é estanque ou fechado, sendo continuamente atualizado e revisto

### **Problemática associada à tradução do *Art & Architecture Thesaurus***

O trabalho de tradução de um *thesaurus* como o *Art & Architecture Thesaurus* é uma tarefa monumental, não só pela sua dimensão e complexidade mas também pelas problemáticas que envolvem um trabalho sério de tradução.

Com a experiência de vários projetos multilingues efetuados concluiu-se que as traduções automáticas e a tradução feita por tradutores não especializados podem resultar muito imprecisas e enganadoras, sendo portanto necessário um elevado grau de especialização na tradução.

Há que ter em consideração as variantes linguísticas relacionadas com diferenças regionais (existem termos cujo significado difere dependendo da localização geográfica), o contexto histórico e/ou cultural (o significado de um termo poder variar dependendo da época, podendo objetos e conceitos ser específicos de um determinado lugar, cultura e/ou tempo). Salienta-se o facto de nem sempre existir uma correspondência lexical nas diferentes línguas para a denominação de um mesmo conceito. Além das variantes já citadas há ainda que ter em consideração as particularidades da linguagem técnica das diferentes áreas do conhecimento que se encontram reunidas no *Art & Architecture Thesaurus*.

### **Estrutura do *Art & Architecture Thesaurus***

O *Art & Architecture Thesaurus* é hierárquico por natureza, podendo ser poli-hierárquico quando um termo pertence a várias categorias e se encaixa em diversas hierarquias. As relações de hierarquia neste *thesaurus* geralmente representam e refletem o género/espécie (por oposição ao todo/parte). Para além das relações hierárquicas, existem também relações de equivalência e associativas.

O *Art & Architecture Thesaurus* está organizado por facetas (este sistema de classificação permite clarificar o domínio temático do *thesaurus*, e como consequência a

definição das bases para a seleção dos termos e das fontes) que constituem a sua maior subdivisão, partilhando características que as permitem distinguir dos membros das restantes facetas. São sete grandes divisões: Faceta Conceitos Associados, Faceta Atributos Físicos; Faceta Estilos e Períodos, Faceta Agentes, Faceta Atividades, Faceta Materiais e Faceta Objetos.

Cada faceta tem um ou mais níveis hierárquicos, sendo conceptualmente organizada num tema e partindo de um conceito mais abstrato para um mais concreto.

A proposta terminológica apresentada na dissertação centrou-se na hierarquia Obras Visuais da faceta Objetos. Considerou-se no entanto essencial conhecer e fazer uma abordagem a toda a estrutura do *Art & Architecture Thesaurus*.

O Getty Vocabulary Program desenvolveu uma base de dados relacional, designada sistema de coordenação do vocabulário (VCS), que é utilizada para o registo dos termos dos vocabulários desenvolvidos, produzidos e mantidos por esta entidade.

Esta base de dados contém cerca de 90 campos, no entanto é pouco provável que estes se adaptem ou sejam apropriados para todos os conceitos. Há alguns campos cujos dados já se encontram preenchidos pelo sistema, a não ser que sejam alterados pelo utilizador, enquanto outros são gerados automaticamente mas não podem ser alterados (como o *subject ID*). Existe informação mínima que cada registo deverá conter, portanto há campos que são de preenchimento obrigatório, como o termo, o campo referente à posição que ocupa na hierarquia e a nota explicativa. Sem estes elementos não será possível gravar o registo.

### **Proposta terminológica**

Todo o trabalho prévio de leitura, compreensão e interpretação foi essencial para a elaboração de uma proposta, ainda que sucinta; por maioria de razão, tais requisitos aplicam-se quando se trata de uma área tão técnica.

A proposta terminológica tem por base a coleção do “Museu” da Faculdade de Belas Artes do Porto. As razões da escolha prendem-se com o facto de ser uma coleção que se enquadra na temática do *Art & Architecture Thesaurus* (AAT), a proximidade geográfica e o conhecimento do trabalho de catalogação e dos seus responsáveis.

Colocou-se então a questão de definir os termos que deveriam ser incluídos na proposta.

Dada a complexidade inerente à construção de um *thesaurus*, resultante não apenas da sua natureza multidisciplinar mas também de limitações impostas pelo tempo, procurou-se circunscrever tanto quanto possível o universo terminológico, e como tal limitou-se esse elenco aos termos que fazem parte da Designação Objetos do “Museu” da Faculdade de Belas Artes do Porto.

Embora se tenha circunscrito os limites da proposta a apresentar, a leitura de glossários, dicionários de arte e enciclopédias deu origem à constituição de um primeiro conjunto de termos que remetia para designações, técnicas e materiais usados na produção de objetos. Assim, foi necessário filtrar esta lista preparatória, dada a ampla abrangência que estava a assumir.

Seguiu-se a metodologia específica do *Art & Architecture Thesaurus* (AAT), assumindo as variações consideradas necessárias; no entanto, em relação ao conteúdo, não se desvia do princípio de colaboração, sofrendo pequenas adaptações formais. Assim, cada termo foi lançado no singular, com a primeira letra a aparecer consistentemente em maiúsculas, sendo por norma substantivo e não dependendo de outros termos mais genéricos para completar o seu sentido. Não foi usada pontuação (à exceção de hífen se a grafia assim o indicasse) e no caso de o termo ter uma ou mais grafias, tentou-se escolher para termo preferencial aquele cuja grafia é a mais amplamente aceite e de uso comum, registando-se a grafia alternativa como sinónimo (termo não preferencial).

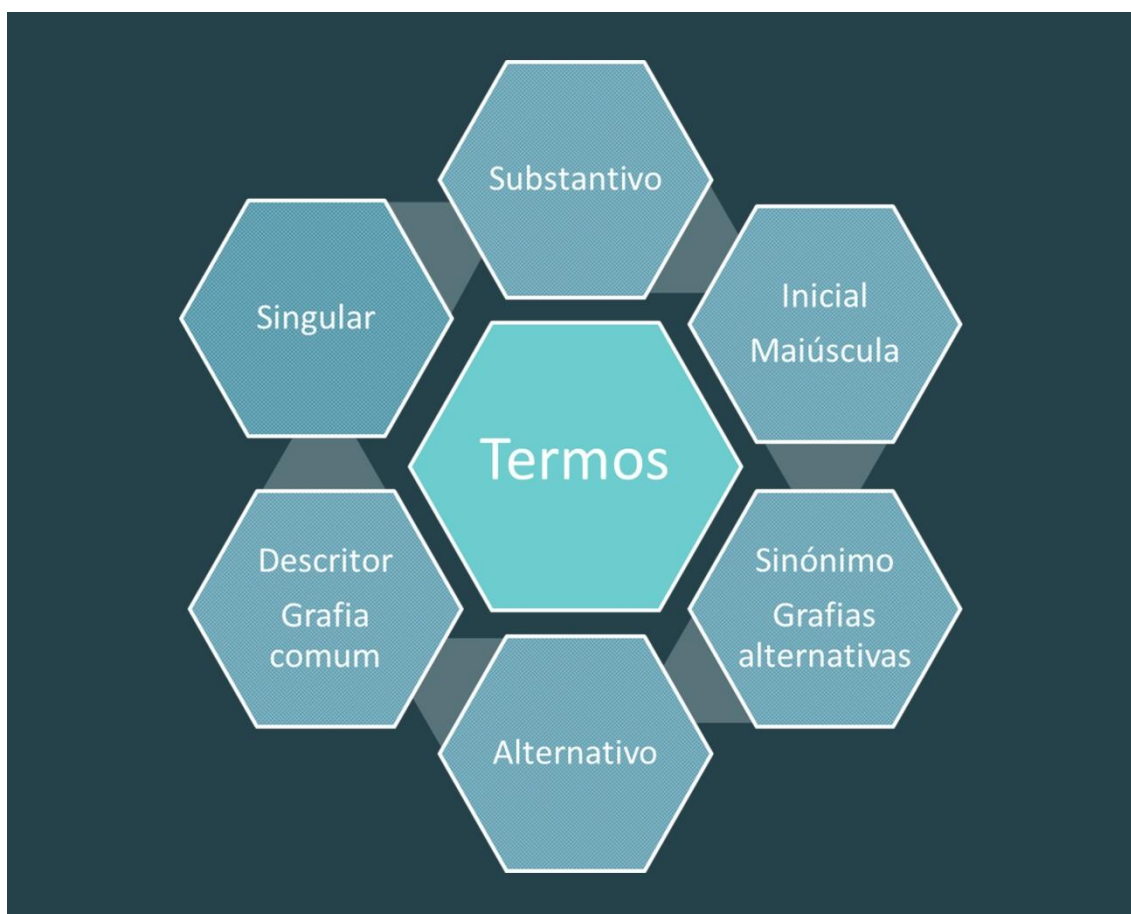


Figura 17 - Orgânica adotada ©Natália Jorge, 2012

À semelhança do que sucede com o *Art & Architecture Thesaurus* (AAT), a organização dos termos seguiu a mesma estrutura - facetas, hierarquias e termos guia (estes últimos funcionam como secções e servem para especificar o sentido de utilização do termo, não sendo empregues na indexação).

Em termos esquemáticos, os termos inscrevem-se na seguinte hierarquia:

- Faceta Objetos
  - Comunicação Verbal e Visual (hierarquia)
    - Obras Visuais (hierarquia)
      - obras visuais segundo o tema (termos guia)
      - obras visuais segundo a forma (termos guia)
      - obras visuais segundo o meio ou a técnica (termos guia)

O desenvolvimento de um *thesaurus* implica a tomada de decisões quanto à sua construção e organização, que pode ser compartimentada em disciplinas ou em facetas (a abordagem por disciplina (arquitetura, arqueologia, etnografia, etc.) terá a vantagem de simplificar a hierarquia e os utilizadores estão mais familiarizados com a temática, mas poderá acarretar o inconveniente da sobreposição de termos que são frequentemente utilizados em várias (ou todas) disciplinas envolvidas. O mesmo não se verifica numa abordagem mais temática por facetas). Aqui, esta decisão não se colocou, uma vez que, como tem vindo a ser referido, se procurou adaptar o modelo do *Art & Architecture Thesaurus* (AAT) à realidade portuguesa.

Os elementos comuns a todos os termos, apresentados na proposta, são os primeiros 3 níveis da hierarquia, tendo como variáveis os termos guia. Para diferenciar o termo guia, não só da hierarquia superior como também do termo usado para indexar a informação, este conceito é apresentado em minúsculas.

Em resultado do estudo do *Art & Architecture Thesaurus* (AAT), a tradução imediata que se ofereceu da hierarquia *Visual Works* não foi a que resulta do seu elemento literal “Obras Visuais”. Ao contrário, teve-se por mais adequado traduzir essa hierarquia para “Obras de Arte”. No entanto, após posterior análise, considerou-se dever ser mantida a tradução à letra, por constituir um rol mais abrangente e suscetível de proceder ao enquadramento de um maior número de termos, ao passo que “Obras de Arte”, dada a sua especificidade literal, poderia restringir o agrupamento de termos ao que tradicionalmente é considerado como sendo obras de arte.

Como metodologia pensa-se que será essencial ter em consideração o seguinte: cada termo deve ser autossuficiente (não deve depender de um termo mais genérico para completar seu sentido); coligir uma lista de termos experimentais (para rever, clarificar e expandir a listagem, se necessário); os termos que integram o *thesaurus* deverão ser, por norma, substantivos, utilizando-se o singular e sendo a primeira letra consistentemente em maiúsculas.

Embora se encontre convencionado pela Norma Portuguesa 4036, que o termo descritor deva ser lançado integralmente em maiúsculas, optou-se por não o fazer, porque por um lado o *Art & Architecture Thesaurus* (AAT) não trata desta forma o

termo descritor, e por outro lado considerou-se que as palavras formadas apenas por letras maiúsculas são difíceis de ler e os termos podem ser confundidos com siglas.

O uso de uma sigla deverá estar cingido apenas àquelas que são amplamente reconhecidas, como por exemplo UNESCO. Deverá ser evitada pontuação, tal como a inclusão de hífenes, com exceção de termos cuja grafia implique o hífen. Se um termo tem uma ou mais grafias alternativas, o termo preferencial deve ter a grafia que é mais amplamente aceite e de uso comum.

Os termos referentes a determinado conceito podem incluir o singular e o plural, a ordem natural e inversa, as variações de ortografia, diferentes formas de expressão, os termos em línguas diversas e sinónimos referentes a várias raízes etimológicas. De entre estas variações de termos, assinala-se o termo preferencial ou descritor.

O registo de termos, sinónimos e as variantes referentes ao mesmo conceito são por um lado ligações e pontos de referência a pesquisas, e por outro demonstram a riqueza e diversidade do vocabulário

A proposta foi apresentada em língua portuguesa com correspondência no inglês e no castelhano, juntando-se em cada registo do termo os IDs do *Tesouro de Arte & Arquitectura* e do *Art & Architectures Thesaurus*. Isto permitirá, nomeadamente, a pesquisa futura da informação em três idiomas e possibilitará aceder diretamente à ficha em cada uma das línguas.

Este trabalho implicou um contínuo esforço de tradução em que foram naturalmente sentidas as dificuldades inerentes às barreiras idiomáticas, nomeadamente no estabelecimento da correspondência exata dos mesmos conceitos nas três línguas. Mas, por outro lado, nesta fase, a análise dos termos em inglês e castelhano funcionou também como orientação e auxílio à clarificação do sentido. Assim, no registo de cada termo foram assinalados ambos os projetos no campo “Fontes”.

Como se tem referido, num *thesaurus* os termos apresentam-se relacionados entre si, criando uma série de ligações a outros conceitos. Ao contrário dos dicionários e das enciclopédias, que enumeram significados diversos consoante a contextualização do termo, num *thesaurus* é preciso especificar criteriosamente o contexto de utilização do termo, o que é feito através da nota explicativa, daí a importância crucial deste campo.

Aqui a dificuldade que se sentiu foi em selecionar o significado de uso mais comum e que aparentemente melhor traduz o contexto de utilização do termo.

Em jeito de conclusão, na dissertação apresentou-se os resultados através do conteúdo técnico, manifestado na visualização dos termos e seus significados, assim como das respetivas fontes e do relacionamento com os outros termos. De salientar que, embora não exaustiva, esta apresentação é derivada de um atento estudo, considerando-se, no entanto, que poderá ser posteriormente complementada em outra sede, além da sua natural submissão a uma equipa multidisciplinar.

### **Conclusão**

As exigências de um mundo cada vez mais tecnológico e globalizado requerem uma maior precisão nas comunicações, particularmente no que respeita à área técnico-científica. A criação de ferramentas terminológicas em diversos idiomas e devidamente normalizadas será crucial como meio facilitador da circulação da informação e partilha de conhecimento.

Tecnicamente, entre termos congéneres que possam ser semelhantemente associados a um conceito, não existe nenhum que possa ser considerado melhor do que os outros. Neste sentido, é precisamente o emprego de uma terminologia controlada que, mediante uma conceptualização convencional, irá alcançar o grau de objetividade pretendida.

De tudo o que foi expresso resulta claro que um vocabulário estruturado, hierarquicamente organizado, com uma cadeia de relações, termos sinónimos, específicos e relacionados, permitirá criar ligações e pontes e funcionar como sistema recuperador de informação. A isto acresce a abrangência alcançada quando estas ferramentas se encontram noutras línguas.

A importância e a premência do desenvolvimento de ferramentas como os *thesauri* no âmbito do património cultural, em geral, e no contexto dos museus, em particular, são salientadas em vários estudos a nível nacional. Mas será necessário concretizar um trabalho sério nesta área e em língua portuguesa, avaliando os projetos existentes e em que medida se poderão desenvolver e aprofundar. Para tal, seria



importante criar grupos de trabalho, compostos por uma equipa multidisciplinar com especialistas de várias áreas, história arte, documentalistas, terminologistas, tradutores, entre outros.

Espera-se que a dissertação realizada funcione como ponto de partida (que se pretende continuado) para a criação de um conjunto de ferramentas e discursos úteis a qualquer instituição ou país de língua oficial portuguesa.

As dificuldades sentidas na elaboração da proposta funcionarão como uma preparação e não serão menores no caso da constituição de um hipotético grupo de trabalho, não só pela complexidade desta matéria mas também pelo número de entidades envolvidas no processo e das temáticas associadas. Salienta-se o árduo estudo a desenvolver para a obtenção da correta correspondência lexical nas diferentes línguas na denominação de um conceito.

Será também necessário definir os administradores do projeto *thesaurus*, estabelecer as permissões editoriais e traçar metas e objetivos para os membros da equipa, como o fluxo de trabalho em geral. Não havendo receitas específicas, serão necessárias com certeza soluções de compromisso e bom senso.

Do *Art & Architecture Thesaurus* (AAT) foi feita uma exposição detalhada mas não taxativa, na medida em que se optou por esmiuçar a estrutura do *thesaurus* e o sistema de informatização empregue; outros campos, pela sua natureza acessória, ficaram por explicar. Assim se entendeu ir mais diretamente ao encontro do essencial para o estabelecimento da ponte de ligação entre esse *thesaurus* e a realidade do património cultural nacional.

### **Referências bibliográficas**

*Art & Architecture Thesaurus (AAT) Editorial Guidelines*. Disponível em <http://www.getty.edu/research/tools/vocabularies/aat/index.html> Acesso em 10 de outubro de 2010.

*Art & Architecture Thesaurus (AAT)*. *J. Paul Getty Trust*. Disponível em <http://www.getty.edu/research/tools/vocabularies> Acesso em 10 de Outubro de 2010.

JORGE, Natália – Ensaio sobre o AAT – Art & Architecture Thesaurus. *Ensaio e Práticas em Museologia*. Porto, Departamento de Ciências e Técnicas do Património da FLUP, 2012, vol. 2, pp. 201-217.

Caetano, Joaquim de Oliveira. 2007. *Normas de Inventário – Pintura: artes plásticas e artes decorativas*. Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação.

Carvalho, Maria João Vilhena de. 2004. *Normas de Inventário – Escultura: artes plásticas e artes decorativas*. Lisboa: Instituto Português de Museus.

*Norma Portuguesa 4036*. 1992. *Documentação. Tesouros monolíngues: Directivas para a sua construção e desenvolvimento*. Lisboa: ISQ.

*Tesouro de Arte & Arquitectura*. Dibam Chile. Disponível em <http://www.aatespanol.cl/taa/publico/portada.htm>. Acesso em 10 de outubro de 2010.

## **Coleções e colecionadores de arte na revista *Ilustração Moderna* (1926-1932)**

Ricardo Manuel Mendes Baeta<sup>30</sup>

### **Resumo – Abstract**

Atividade burguesa, o colecionismo é uma prática cultural recente na cultura portuguesa. Considerando os colecionadores divulgados na revista *Ilustração Moderna*, publicada entre 1926 e 1932, o artigo procura refletir sobre o sentido e a prática do colecionismo privado no Porto durante a Ditadura Militar. Colecionadores de arte romântica e naturalista portuguesa e defensores de valores e ideologia conservadores, estes indivíduos, na sua maioria burgueses, procuram a ordem e a injeção dos valores em que acreditam numa sociedade instável, na transição da República para o Estado Novo, através da divulgação das suas coleções de arte académica, oitocentista, numa revista ideologicamente comprometida.

A bourgeois activity, collecting is a recent cultural practice in the Portuguese society. Considering the collectors inserted in *Ilustração Moderna*, published between 1926 and 1932, the article chases the sense and the practice of private collecting in Oporto during the Military Dictatorship. Portuguese romantic and naturalist art collectors, ideologically conservatives and mostly bourgeois, these men aim order, trying to impose values in which they believe among an instable society like the one between the First Republic and the New State. To achieve their goals, they authorize the divulgation of their art collections in an ideologically engaged magazine.

---

<sup>30</sup> Licenciado em História, variante de História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Pós-graduado e mestre em Museologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Graduate in Art History (University of Coimbra) and Master in Museology (University of Porto).

ricardomendesbaeta@gmail.com

BAETA, Ricardo Manuel Mendes – Coleções e colecionadores de arte na revista *Ilustração Moderna* (1926-1932). *Ensaios e Práticas em Museologia*. Porto, Departamento de Ciências e Técnicas do Património da FLUP, 2012, vol. 2, pp. 218-232.

**Palavras-chave – Keywords**

Colecionismo, século XX, Porto, *Ilustração Moderna*, burguesia.

Collecting, 20<sup>th</sup> century, Oporto, *Ilustração Moderna*, bourgeoisie.

## *Coleções e colecionadores de arte na revista Ilustração Moderna* (1926-1932)<sup>31</sup>

Ricardo Manuel Mendes Baeta

### **Introdução**

Prática cultural recente, surgida no século XIX, o colecionismo é característico de uma sociedade burguesa que se quer afirmar, mas cuja consolidação é difícil em Portugal, e respondeu a necessidades da vida mundana, confundindo-se, sobretudo na sua génese, com o bricabraque e o diletantismo.

Tomando os colecionadores e os objetos por eles colecionados e divulgados na revista *Ilustração Moderna* (1926-1932), tentaremos contribuir para o estudo do colecionismo privado no Porto, nos anos 20 e 30 do século XX. Importa, desde já, referir que a revista define como objetivo editorial a divulgação de coleções privadas da cidade do Porto, reproduzindo obras de arte e salas privadas, o que nos permite tentar alcançar uma caracterização dos colecionadores privados dessa cidade, através das obras e dos artistas colecionados e ali apresentados.

Numa revista com um carácter eminentemente conservador e elitista, os seus conteúdos, de um modo geral, e também em particular, a divulgação de coleções de arte não podem ser inocentes. Ao colaborarem com uma revista ideologicamente comprometida, os colecionadores estão também eles a fazerem o seu credo político-ideológico. Inseridos historicamente no período da Ditadura Militar (1926-1932) e pertencentes a uma classe elevada, maioritariamente burguesa, que procura ainda

---

<sup>31</sup> Artigo baseado no projeto de investigação intitulado “Coleccionismo privado no Porto. Coleções e colecionadores de arte na revista *Ilustração Moderna*”, desenvolvido no âmbito do Mestrado em Museologia na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, segundo a orientação da Professora Doutora Alice Duarte.

Article based on the research project entitled “Coleccionismo privado no Porto. Coleções e colecionadores de arte na revista *Ilustração Moderna*”, developed in the context of the Museology Master degree course at Oporto University Humanities Faculty, under the supervision of Professor Alice Duarte.

Disponibilizado em/Available at URL:

<http://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/55618/2/TESEMESRICARDOBAETA000125930.pdf>.

solidificar-se, os colecionadores reúnem peças de gosto estético mais académico e, por isso, mais clássico, tradicional e conservador.

Uma vez que refletimos sobre os colecionadores e as coleções apresentadas naquela publicação periódica, enquadrámos o presente estudo na área dos estudos de coleções. Considerando-o, no entanto, não apenas inserido nos estudos museológicos, mas também, entendendo as coleções como documentos históricos e instrumentos de compreensão da sociedade, contextualizamos este estudo numa certa corrente já designada como “museologia histórica” (Brigola 2003, 24). Procurando contextualizar, historicamente, os mecanismos do colecionismo e da sua divulgação neste período em particular, procurar-se-á inscrever socialmente os próprios colecionadores.

No plano teórico, estão subjacentes à investigação os estudos de Susan Pearce sobre o ato de colecionar. Os seus estudos em torno da cultura material e do objeto permitiram apreender esta paixão colecionista integrada no âmbito da economia capitalista e do consumo. Nesta ambivalência entre o espiritual e o concreto, o real, o objeto e a relação que se estabelece com ele torna-se central para o entendimento do processo do colecionismo. Por isso, os estudos de coleções além de privilegiarem a investigação em torno do ato de colecionar, também se debruçam sobre os objetos em si, já que são estes a razão de existir das coleções. O que importa aqui sublinhar é a relação dos colecionadores com os objetos, dos sonhadores com os desejados.

Contudo, contributo maior deu Susan Pearce na definição do processo de colecionismo, na experiência que o colecionador vive ao colecionar, nas relações que estabelece com a cultura material. Centrando as suas pesquisas na tradição europeia, aquela que, evidentemente, também nos interessa, Pearce estabeleceu três parâmetros para a análise do ato de colecionar, a saber: colecionar como prática, colecionar como poética e colecionar como política (Pearce 1995).

Tomando como referência as considerações relativas ao colecionismo como prática social, mas sem perder as grandes linhas de referência que estes relevantes estudos de Susan Pearce nos possibilitam para a compreensão do colecionismo, dos colecionadores e do desenvolvimento de todo o processo, tentaremos apreender o

sentido colecionista apresentado na *Ilustração Moderna*, através dos colecionadores e das suas coleções.

### **Coleções e colecionadores de arte**

Um estudo alargado do colecionismo em Portugal ainda está por realizar. Mas se atentarmos no colecionismo privado, entre o final do século XIX e o início do século XX, verificamos que José-Augusto França (França 1990 I, 410-416) e Raquel Henriques da Silva (Silva 2003, 11-21) já apontaram algumas pistas para o desenvolvimento de uma investigação mais global.

Para o presente trabalho, e no contexto histórico, importa referir que, no século XIX, na cidade do Porto, o gosto era dirigido pelos ingleses, estabelecidos aqui como uma incontornável colónia. José-Augusto França afirma que, “tal como há uma arquitetura do Port Wine, há também uma vontade ou uma aptidão do colecionar que com o comércio do vinho do Porto se encontra também relacionada” (França 1990, 415). Entre essas coleções, poderemos destacar as dos VanZeller, dos Forrester, dos Graham, dos Woodhouse ou as do português António Bernardo Ferreira, da família dos “Ferreirinhas”, também ela ligada à produção e comércio do Vinho do Porto. Mas verdadeiramente de referência é a coleção e o museu de João Allen, formada sob o espírito do Romantismo do início do século XIX e que deu origem ao primeiro museu português, o Museu Municipal do Porto. Ainda que ao colecionismo portuense seja fundamental a cultura e a perseverança da comunidade britânica, a constituição de coleções e a abertura do Museu Municipal não deixarão de produzir os seus frutos.

A sociedade portuense, do final do século XIX e das primeiras décadas do século XX, é dominada por uma burguesia ainda em processo de consolidação, endinheirada e ativa na vida cultural da cidade. É de entre estes e das coleções por eles detidas, que Marques Abreu, o editor da revista *Ilustração Moderna*, irá colher o material para divulgar na sua revista.

Importa enumerar os colecionadores referidos na *Ilustração Moderna* em vários dos seus números. São eles, a saber: Leopoldo Mourão, Conde de Campo Belo, Álvaro

Miranda, Luís de Vasconcelos Porto, Afonso Pádua Correia, Honório de Lima, a Família de José de Bessa e Menezes, Vasco Ortigão Sampaio e Nuno Alexandre de Carvalho. Todos são homens nascidos no Porto, radicados nesta cidade ou com fortes ligações ao norte de Portugal. Com os seus perfis distintos, vindos de profissões liberais, do comércio e da indústria, estes indivíduos pertencem a um grupo, sem formarem um todo homogéneo, com ligações a associações profissionais da cidade, como a Associação Comercial do Porto. Com vínculos a várias instituições e associações culturais, mormente o Teatro de S. João e o Salão Silva Porto, são homens sociáveis, interessados na vida da sua cidade e empenhados nas associações de que fazem parte. Detentores de cursos superiores ou homens que venceram pelos seus esforços, são indivíduos com um certo nível cultural, que se reflete nas coleções constituídas. Sendo relevante a sua ação política ou desconhecendo-se totalmente as suas opções ideológicas, ativos na política do Monarquia Constitucional e, mais tarde, reconhecidos oficialmente pelo Estado Novo, estes são colecionadores com influência na sociedade portuense dos anos 20 e 30, do século XX, colocados que estavam entre as classes mais elevadas.

Homens burgueses ou nobres, empenhados no governo da sua cidade, frequentadores da sua vida mundana, ativos participantes na sua vida cultural, estes colecionadores são produto do século XIX. Foi aí que tiveram a sua formação, que iniciaram as suas empresas, que formaram as suas coleções, que foram politicamente ativos. A sua atividade política reduz-se com a Primeira República, sendo o exercício público de funções, mais tarde, reconhecido oficialmente. Conservadores, estes indivíduos procuravam uma estabilidade que viam perdida com a agitação dos anos republicanos, onde perdurasse valores por eles considerados seguros e eternos.

Ora estes colecionadores e a revista que os divulga são também enquadrados num determinado local: a cidade do Porto. Nos anos 20 e 30 do século XX, o Porto é, naturalmente, resultado do enorme crescimento que a industrialização e o comércio do século XVIII e, sobretudo, XIX permitiram. Sem qualquer dúvida, ao longo da segunda metade do século XIX e dos primeiros anos do século XX, a cidade, como a segunda maior cidade do país, detentora de atividade comercial e industrial, constitui-se, a par da



capital, como um local onde uma nova atividade burguesa, o colecionismo, mais se desenvolve.

Detenhamo-nos agora nas coleções que são apresentadas na *Ilustração Moderna*. Atentando mais demoradamente nas peças apresentadas na revista verificamos que os colecionadores revelam um gosto pelo retrato, pelo paisagismo e pela pintura de costumes. Não poderemos, no entanto, esquecer o caso especial de uma escultura de Soares dos Reis, com grande destaque no contexto artístico da cidade.

Desde já sublinhamos que os artistas são na sua grande maioria pintores, com exceção de Soares dos Reis, que aqui surge representado com uma significativa peça. No entanto, não deixam de ser todos integrados em estéticas artísticas académicas ou cuja obra já se havia tornado académica, satisfazendo, por isso, o gosto colecionista de uma classe burguesa, conservadora, tradicional, que procura afirmar-se.

Na impossibilidade de analisarmos todas as obras surgidas na revista, seleccionámos quatro níveis de análise que consideramos paradigmáticos do conjunto apresentado. Assim, sublinharemos a presença de retrato, de pintura de paisagem e de pintura de costumes, além da presença de uma escultura, incontornável no contexto da produção do seu autor.

No que toca ao retrato, destacamos “Fumador” de João Augusto Ribeiro (1860-1932). Pertencente à coleção de Vasco Ortigão Sampaio, representa o gosto do industrial pelo mundo artístico. Como retratista, Fernando de Pamplona já referia João Augusto Ribeiro como “influenciado pela pintura clássica e profundo conhecedor da técnica do desenho”, sendo, no entanto, um “retratista objetivo e probo, mas falho de vibração” (Pamplona 1987-1988 V, 50). Ainda assim, este autor, chama a atenção para os seus retratos de tipos rústicos, captando a sua condição de homens e mulheres trabalhadores do campo, vincadas as rugas de uma vida e marcadas as desgraças que os acompanham. É nesta segunda categoria que consideramos “Fumador”, extraordinário exemplo da mestria do pintor na representação de gente rústica, uma obra com profunda carga psicológica<sup>32</sup>.

---

<sup>32</sup> Esta obra foi herdada por Marta Ortigão Sampaio e faz parte da coleção exposta na Casa-Museu com o seu nome, na cidade do Porto.

Quanto ao paisagismo, na coleção de Leopoldo Mourão surge uma obra de Silva Porto, “A condução dos cabrestos”. Representativa no conjunto da obra do artista e datada de 1890, portanto da sua fase final, a obra ainda apresenta as características formais da melhor fase do pintor. Como já foi descrito em 1890, por Manuel Rodrigues na revista “Ocidente”, a tela representa três campinos do Ribatejo, a cavalo, conduzindo os cabrestos. “Perfeitamente movimentado o grupo, sente-se o andar pesado e sonolento dos animais, o choutar compassado dos cavalos, aquela caracterização enfim justa e bem sentida de um traço da vida camponesa” (1890 citado em Silva Porto [1850-1893], 1993, 352). A representação do movimento lento dos animais e a captação de uma luz própria do Ribatejo são os aspetos mais impressionantes da obra.

A importância de Silva Porto (1850-1893) na arte portuguesa é sobejamente conhecida. A sua relevância não se esgota na renovação da expressão plástica em Portugal, mas também na animação que a sua produção trouxe ao mercado de obras de arte, bem como a subsequente criação e desenvolvimento de coleções de arte no país. É neste espírito que, cremos, deve ser entendida a aquisição da peça “A condução dos cabrestos”, por Leopoldo Mourão, ainda que não tenhamos informação de quando foi, de facto, adquirida para a coleção, se diretamente ao artista, se posteriormente à sua morte, se em leilão, se em exposição. No entanto, tal não será relevante para compreendermos a presença de uma obra de Silva Porto numa coleção divulgada numa revista dos anos 20 do século XX. Ela representa o que de mais estabelecido já estava na arte portuguesa, o movimento do naturalismo que se prolongará por décadas até ao século XXI. Silva Porto era, por isso, um valor seguro, transmitindo valores conservadores, académicos e tradicionais, portanto, burgueses.

No que toca à pintura de costumes, surgem várias obras de Auguste Roquemont na *Ilustração Moderna*. Roquemont (1804-1852) foi o introdutor em Portugal da pintura de género ou de costumes, ou seja, a representação de cenas da vida do povo, muitas vezes ligado ao fervor religioso com que eram vividas as festas ou a missa dominical. São estes aspetos que surgem representados nas pinturas “Missa na aldeia” e “A procissão” da coleção de Luís de Vasconcelos Porto. Evidenciando um certo pitoresco da cena popular portuguesa, Roquemont será um excelente intérprete de realidades como “a visita pascal”, “o foliar dado ao abade” ou “na fonte”. São estes temas,

verdadeiras reportagens do modo de ser português, que muito interessarão colecionadores nacionais e estrangeiros.

Finalmente, a *Ilustração Moderna* divulga a única peça escultórica deste conjunto, a obra “Flor agreste”, de Soares dos Reis (1847-1889). Pertencente à coleção dos herdeiros de Nuno Alexandre de Carvalho, a peça é representativa da produção artística deste escultor<sup>33</sup>. Uma linha da produção deste escultor abarca peças de grande delicadeza temática e técnica, como o “Retrato da filha dos Condes de Vinhó” e “Almedina” e “Flor agreste”. Datada de 1881, dela disse Fernando de Pamplona ser “tão casta e mimosa, que o mais leve sopro parece capaz de embaciar a frescura de açucena” (Pamplona 1987-1988 V, 226).

D. Maria Francisca, mulher de Nuno Alexandre de Carvalho, adquire a “Flor agreste” em 1881, na Exposição-Bazar do Palácio de Cristal, pela quantia de 250000 reis. A partir de então, a escultura fica na posse da família e é aí que Hernani Cidade, na sua busca por livros para a recém-criada biblioteca da Faculdade de Letras do Porto, a vê pela primeira vez e disso faz relato apaixonado, como tendo sido um “milagre imprevisto” (Cidade 1947, 89). Todavia, o alcance desta obra não se fica pelos meios artísticos, já que Vasco Rebelo Valente, enquanto diretor artístico da Fábrica da Vista Alegre, será o responsável pela produção da escultura em *bisquit*, o que a fará entrar em casa de muitos seus admiradores, num gosto decorativo burguês (Carvalho 2009, 44).

Podemos, então, afirmar que os artistas representados satisfazem o gosto por obras mais académicas do colecionador mais conservador das primeiras décadas do século XX. Na sua maioria são artistas que fazem a sua formação em Paris, regressam à pátria e aqui desenvolvem o seu trabalho. Cristalizados uns no gosto convencional de ideais estéticos mais académicos, como João Augusto Ribeiro, homens do seu tempo outros, mas cuja obra já é, nos anos 20, conservadora, académica e representa o adquirido na arte portuguesa, como é o caso de Silva Porto. Por outro lado, foram artistas que se ligaram ao ensino das Belas-Artes e, assim, contribuíram para a manutenção prolongada do gosto naturalista na arte portuguesa. E não deixa de ser

---

<sup>33</sup> Atualmente, a peça pertence à coleção do Museu Nacional Soares dos Reis.

notório o reconhecimento do seu labor, por parte da sociedade portuguesa, conservadora e alheia à arte de vanguarda.

Esta permanência do Naturalismo na arte na sociedade portuguesa do início do século XX já foi sublinhada por diversos autores, nomeadamente Raquel Henriques da Silva. A autora considera que ela se filia numa necessidade de afirmação do país através das suas idiossincrasias e declara que “com grande empenho, mas também capacidade de adaptação às expectativas da procura, os pintores compreenderam (pelo menos ao nível da intuição) que pintar o ‘país real’ (...) era uma espécie de imperativo moral, numa época em que Portugal, insuficientemente industrializado e urbanizado, corria o risco de não possuir imagem própria no contexto da civilização europeia” (Silva 2010, 163). A isso mesmo, responderam os artistas, tomando os temas da pintura naturalista do século XIX e prolongando-a no tempo, entrando mesmo pela arte dos nossos dias.

Por outro lado, curioso é verificar o predomínio claro da pintura e do desenho. Tal facto relaciona-se, a nosso ver, com a conceção tradicional de uma certa superioridade da pintura sobre as restantes artes, o que lhe conferiu especial predileção no que ao colecionismo de arte diz respeito. Encontramos apenas uma peça de escultura, uma arte mais manual, exigindo força física e, por isso, considerada menos espiritual que a pintura. No entanto, a peça apresentada é de uma enorme relevância no contexto escultórico nacional e, particularmente, na produção artística de Soares dos Reis.

De qualquer modo, artistas e peças apresentadas, integrados em coleções particulares do Porto, românticos, naturalistas e académicos são representantes de uma arte preta de valores considerados portugueses que se querem perpetuar.

É na sua qualidade de colecionadores que estes indivíduos participam na edição de uma publicação com as características da *Ilustração Moderna*. Ao quererem, ou pelo menos autorizarem, a divulgação das suas coleções nas páginas de uma publicação periódica que chega a inúmeros leitores, estes colecionadores parecem fazer uma afirmação político-ideológica utilizando os objetos dignos da sua admiração, desejo e afeto. Através dos objetos da sua eleição, os colecionadores afirmam as suas posições no seu mundo, na sua contemporaneidade.

Os objetos, primeiramente colecionados para deleite pessoal, tornam-se assim representantes e veículos. São veículos de uma mensagem, ainda que sub-repticiamente comunicada, de conservadorismo político e ideológico. São representantes dessa mesma visão do mundo, da política, da sociedade. Estes homens, burgueses e nobres, autorizam a divulgação de objetos das suas coleções, que apenas se restringem a arte produzida dentro do espírito do século XIX, numa revista ideologicamente conservadora, deixando que os seus nomes fiquem a ela ligados, sujeitando-se, com isso, à sua identificação pessoal com uma ideologia conservadora. Neste sentido, e ainda que seja importante o papel dos seus criadores no contexto da História da Arte Portuguesa, estas obras passam a representar uma época idealizada, o século XIX, e valores nacionalistas, rurais e de hierarquia social que lhes eram considerados inerentes. No contexto português de profunda instabilidade político-social, como a que caracterizava o país em meados dos anos 20, estes homens autorizaram que a sua imagem, através das suas coleções, fosse utilizada para defender, ainda que indiretamente, princípios e valores em que acreditavam.

Objetos produzidos por artistas do século XIX, a análise, na globalidade, da origem da sua produção revela uma preferência por peças portuguesas e até portuenses. Na escolha das coleções a revista revela uma tendência conservadora, nacionalista e regionalista. Todas as peças são imbuídas do espírito do século XIX, seguindo os seus modelos artísticos, ideais estéticos conservadores, num gosto convencional. Por outro lado, todos os artistas representados tiveram ligações ao Porto e ao norte do país, muitos deles aí nascendo e tendo aí feito os primeiros contactos com o mundo das artes.

Quanto à temática das obras das coleções apresentadas, uma análise mais cuidada revela que há uma presença forte de retratos e paisagens. Mas não pode ser esquecida a presença de pintura de género, como algumas das obras de Roquemont, apresentando temas claramente portugueses, idealizando o ambiente campestre pobre que então era vivido. Pinturas de aparato, paisagens idílicas de um país rural ou representando cenas da vida popular idealizada, estas obras representam valores seguros, sendo-lhes atribuídos significados nacionalistas, consideradas o melhor da arte portuguesa.

Deve referir-se que Raquel Henriques da Silva focou os colecionadores de Silva Porto, referindo D. Fernando de Saxe-Cobourg-Gotha como tendo adquirido obras ao pintor, permitindo a este ser o primeiro pintor profissional a viver do seu ofício (Silva 1993, 104-105). Naturalmente, a marca da influência da personalidade de D. Fernando que se fazia sentir na Lisboa de então, levou outros a comprarem telas ao pintor. Entre eles contavam-se, além, naturalmente, da família, amigos do artista, intelectuais e pintores, destacando-se o Conde do Ameal e José Relvas. Após a morte do artista, promoveram-se exposições de homenagem, entre as quais se conta a promovida pela Sociedade de Belas Artes do Porto, em 1908, e onde Leopoldo Mourão expõe duas obras que tinha de Silva Porto. Cremos que uma delas seria “A condução dos cabrestos”. E não poderíamos deixar de recordar que Honório de Lima, também ele presente na *Ilustração Moderna*, foi um grande colecionador de telas de Silva Porto, sendo relevante a doação que a sua viúva fez ao Museu Nacional Soares dos Reis.

Deste entusiasmo em torno de artistas naturalistas beneficiou o mercado de obras de arte em Portugal, em volta do qual existiu um grande dinamismo e, como já apontou Raquel Henriques da Silva, permitiu também “a produção dos artistas naturalistas que, depois do relativo sucesso da geração romântica e da Sociedade Promotora das Belas-Artes, alcançam um sucesso de grau muito superior, conquistando rapidamente o favor das classes possidentes” (Silva 2003, 17). É entre estes que se podem incluir os colecionadores portuenses sobre quem temos vindo a refletir, também eles influenciados por esse gosto por uma arte académica nacional.

Divulgados numa época específica e numa determinada publicação periódica, certamente atentos ao sentido ideológico da revista, o que podemos afirmar é que ao reunirem objetos reveladores de um conceito estético mais tradicionalista, conservador, académico, estes colecionadores revelam o seu desinteresse por objetos estéticos de vanguarda, representantes de um gosto renovado e atualizado pelas novas opções programáticas dos artistas então sob influência de Paris. Pelo contrário, o seu gosto vem do século XIX. Nacionalista, figurativo, romântico, naturalista, esse gosto é divulgado numa revista conservadora, defensora de interesses, política e socialmente, nacionalistas e tradicionalistas.

Procurando consolidar o que consideravam ser a identidade portuguesa – assente em valores como a ruralidade e a estável hierarquia social – os colecionadores reuniram as suas coleções com o que de mais adquirido havia na arte portuguesa, onde esses mesmos valores parecem ser propagados. Conservadores e alheios a modas, defendiam valores que consideravam eternos, encontrando na revista um suporte ideal para a sua divulgação e consolidação social, onde os antigos valores deveriam renascer.

### **Conclusão**

Neste trabalho tentámos perceber o sentido do colecionismo privado no Porto através da presença de colecionadores e reproduções de obras das suas coleções de arte nas páginas da *Ilustração Moderna*, revista publicada de 1926 a 1932, exatamente os anos de vigência da Ditadura Militar. Pelas posições político-ideológicas assumidas pela revista, em artigos assinados ou da responsabilidade dos seus editores, consideramos esta publicação conservadora, elitista, tradicionalista, regionalista, à medida da alta sociedade portuense, desejosa de um mundo pacificado, acalmado, onde imperassem valores conservadores e se respeitasse uma hierarquia social, baseada no prestígio e na tradição.

Numa revista que desejava a ordem, uma regularização da vida política e social, exorcizando a agitação da I República, o aparecimento de obras de arte de mestres do século XIX ou contemporâneos que seguem uma expressão pictórica mais académica, com ideais estéticos conservadores, revela o desejo de os tornar mensageiros de uma palavra segura na defesa e propagação daqueles valores. A ligação dessas obras a nomes de colecionadores das classes dominantes – burguesia e nobreza – permite que se conclua serem estes a querer reconstruir a sociedade, mantendo a ordem e o seu *status quo*. Exibindo artistas oitocentistas e académicos, e desprezando todas as vanguardas do início de novecentos, os colecionadores demonstram a indiferença e, certamente, até a repulsa com que receberam os “novos”, mas sobretudo sublinham a segurança e o conforto de um mundo que queriam estabilizado, alheio às transformações artísticas e sociais que, no entanto, já se haviam operado. Por outro lado, o que interessava divulgar era arte portuguesa, nacional, sem as “contaminações” parisienses que as vanguardas

modernistas traziam consigo, esquecendo-se a permanência de vários artistas portugueses como pensionistas em Paris, ao longo do século XIX, também eles permeáveis às, então, inovações.

Numa cidade com fortes tradições revolucionárias, da Revolução Liberal de 1820 à Revolução do 31 de janeiro de 1891, passando pela Janeirinha e pela Patuleia, estendendo-se à Revolução de 1927, a alta sociedade do Porto, através dos seus colecionadores e das suas coleções de arte, reveste a sua cidade, na *Ilustração Moderna*, de uma aura mais conservadora e bem menos liberal. Cidade marcada pelo crescimento urbano mas, sobretudo, pela transformação estrutural do centro da cidade, com a abertura da Avenida dos Aliados, o Porto cresce nos anos 20 graças ao comércio e à indústria. Cidade de contrastes, onde uma intelectualidade desafiadora da Ditadura convive com uma burguesia sua elogiadora e defensora.

Ao refletirmos sobre os colecionadores e as suas coleções de arte tentámos compreender melhor a sociedade portuense no período da Ditadura Militar. Através do colecionismo, das peças colecionadas, dos artistas referidos, da sua publicação numa revista como a *Ilustração Moderna*, procurou-se conhecer os colecionadores, homens inseridos numa determinada sociedade, mas com desejos de preservação de esquemas sociais anteriores, melhor protetores dos seus interesses e da sua visão do mundo, perpetuadores de uma sociedade a qual creem ser a melhor para o futuro.

A extinção da *Ilustração Moderna*, no final de 1932, é bem sintomática. Ainda que desconheçamos as razões para que tal tenha acontecido, consideramos que o móbil para a sua impressão tenha desaparecido, com a ascensão de Salazar a Presidente do Conselho de Ministros e dos valores conservadores, tradicionalistas, ruralistas e mesmo fascistas ao poder. A *Ilustração Moderna* tinha cumprido a sua tarefa, espalhando os valores e as ideologias em que acreditava, utilizando para tal, também, os colecionadores e as suas coleções de arte.



### **Referências bibliográficas**

Brigola, João Carlos Pires. 2003. *Coleções, gabinetes e museus em Portugal no século XVIII*, 1.<sup>a</sup> edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

Carvalho, José Archer. 2009. *Na intimidade da Flor Agreste*, 2.<sup>a</sup> edição. Porto: Singular Plural.

Cidade, Hernâni. 1947. A sociabilidade pela arte. In *Soares dos Reis. In memoriam*, pp.89-91. Porto: Litografia Nacional.

França, José-Augusto. 1990. *A arte em Portugal no século XIX*, 3.<sup>a</sup> edição. Lisboa: Bertrand.

Pamplona, Fernando de. 1987-1988. *Dicionário de pintores e escultores portugueses ou que trabalharam em Portugal*, 5 vols., 2.<sup>a</sup> edição. Lisboa: LivrariaCivilizaçãoEditora.

Pearce, Susan. 1995. *On collecting. An investigation into collecting in the European tradition*, 1.<sup>a</sup> edição. London/New York: Routledge.

*Silva Porto. 1850-1893*. 1993. Lisboa: IPM.

Silva, Raquel Henriques da. 1993. A pintura de Silva Porto. A obra, a fortuna crítica, o mercado. In *Silva Porto. 1850-1893*. pp. 96-113. Lisboa: IPM.

Silva, Raquel Henriques da. 2003. Colecionismo de arte no Portugal de oitocentos. In *Henri Burnay. De banqueiro a colecionador*, pp.11-21. Lisboa: IPM.

Silva, Raquel Henriques da. 2010. As artes durante a primeira República: tradição e modernidade. A pintura: domínio do sistema naturalista. In *Viva a República. 1910-2010*, pp.163-167. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

## **Ciência e Tecnologia: mensagem e meio na prática museológica**

Sandra Santos<sup>34</sup>

### **Resumo - Abstract**

A Ciência é omnipresente; escreve-se na procura incessante pelo conhecimento que guia muitos caminhos evolutivos da Humanidade. Os museus da ciência são guardiães de uma estratigrafia evolutiva que atravessa tempo e espaço para se afirmar síntese de feitos passados e pronúncio de futuras descobertas. Movidos pelo valor desses testemunhos do potencial humano e das imensuráveis forças e manifestações da Natureza, os museus da ciência existem para que esses valores patrimoniais perdurem, se prolonguem no tempo e se afirmem na construção cumulativa do Saber. Os museus de hoje, bebem dessa evolução, que aplicam às suas próprias formas de comunicar. A emergência das novas tecnologias contribui para que, na linguagem e comunicação nos museus, nasçam universos de possibilidades criativas. E nessas possibilidades podemos viajar para além do visível para alcançar o que outrora estava confinado, derrubando fronteiras e aproximando-nos da mensagem primordial de realidades, conceitos e objetos.

Science is omnipresent, it is written in the incessant quest for knowledge that guides many of the evolutionary paths of Humankind. Science museums are guardians of an evolutionary stratigraphy that overpasses time and space to compile past achievements and foresee future discoveries. Moved by the value of those testimonies

---

<sup>34</sup> Licenciada em História, variante de História da Arte, Universidade de Coimbra, após a licenciatura, fez a pós-graduação em museologia na Universidade do Porto, onde regressou para realizar o mestrado em 2010. Profissionalmente dedicada sobretudo ao ensino e à museologia, após um estágio no Museu da Imagem em Movimento de Leiria, permaneceu ligada ao m|l|mo através da integração de uma equipa multidisciplinar no desenvolvimento de novas tecnologias para a renovação do museu e novo projeto museológico. Pela arte, pelo mundo dos museus e pela natureza não nutre apenas interesse mas paixão.

Art History graduate, at the University of Coimbra, after finishing graduation studies, followed a post-graduation in museum studies at the University of Oporto, and went back to Oporto to conclude a museum studies masters degree, in 2010. Professionally dedicated, mainly, to teaching and museology. After an internship at the Museum of Moving Image in Leiria, continued the liaison with m|l|mo by integrating a multidisciplinary team for the development of new technologies for the museum's renovation and its new museology project. For art, for the museum world and for nature, nourishes not merely interest, but passion.

of human potential and the immeasurable forces and manifestations of Nature, science museums exist so that those heritage values be prolonged in time, as to assert themselves in the cumulative construction of Knowledge. Today's museums "drink" from that evolution and apply it to their own ways of communicating. The rise of new technologies has contributed for the birth of new universes of creative possibilities within the languages and communication in museums. And in those possibilities we are able to travel beyond what was once confined, tarring down boundaries and taking us close to the elemental message of realities, concepts and objects.

**Palavras-chave – Keywords**

Museologia, ciência, tecnologia, interação, interpretação.

Museology, science, technology, interaction, interpretation.

## *Ciência e Tecnologia: mensagem e meio na prática museológica*<sup>35</sup>

Sandra Santos

### **Introdução**

*“O começo de todas as Ciências é o espanto de as coisas serem o que são.”*

*Aristóteles*

O presente artigo tem por base o projeto de mestrado apresentado à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, em 2010 intitulado “A Essência Vital da Energia – Parque Energia XXI”, sob a orientação do Professor Doutor Rui Centeno. Para o desenvolvimento deste texto optou-se pela apresentação e desenvolvimento suplementar de uma parte substancial da pesquisa e reflexão relativa à especificidade dos museus da ciência, seus contextos, temáticas e evolução formal e conceptual. Dá-se particular ênfase ao cultivo da relação integradora entre museu e visitante, incidindo, sobretudo, na importância da experiência pessoal e participativa dos visitantes em relação ao objeto musealizado, aos meios de comunicação e linguagens expositivas. No seio dos museus contemporâneos, trata-se igualmente a importância e papel complementar das novas tecnologias quando aplicadas a contextos museológicos e seu contributo para maximizar o encontro do visitante com o museu, através de estímulos e realidades multissensoriais, a fim de potenciar vivências únicas, enriquecedoras e repletas de significados.

### **O apelo da ciência - conhecimento e enigma - coexistências**

Ciência; ciências naturais; ciências sociais; ciências aplicadas; ciências exatas; ficção científica; são virtualmente incontáveis as ocasiões em que, no decorrer da nossa existência, tomamos contacto com estes termos e expressões; mas qual é o real

---

<sup>35</sup> Artigo baseado no projeto de investigação intitulado “A Essência Vital da Energia – Parque Energia XXI”, desenvolvido no âmbito do Mestrado em Museologia na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, segundo a orientação do Professor Doutor Rui Centeno.

Article based on the research project entitled “The Vital Essence of Energy – Park Energy XXI”, developed in the context of the Museology Master degree course at Oporto University Humanities Faculty, under the supervision of Professor Rui Centeno.

Disponibilizado em/Available at URL: <http://hdl.handle.net/10216/55722>.

significado desse conceito aparentemente simples e concreto mas repleto de nuances de abstrato; o conceito de ciência? A epistemologia, ou estudo filosófico do conhecimento, procura desconstruir esse universo que de tão vasto de significados se revela imenso e, apesar das numerosas teorias sobre o real significado de ciência, encontra a sua génese na procura e concepção do conhecimento. A busca pelo conhecimento é inerente à condição humana, independentemente da natureza desse conhecimento, das estratégias utilizadas para chegar até ele ou até da própria intencionalidade ou casualidade com que é alcançado. A verdade é que, como bem nos ensina a sabedoria popular, “o saber não ocupa lugar” e estamos constantemente a aprender, uns com os outros, com a natureza, conosco próprios e até com a impossibilidade de abarcar toda a complexidade natural e humana que, não só nos rodeia, mas faz de nós linhas de uma teia preciosa, densa, universal e imensurável.

No decorrer de milénios de existência, a evolução física e intelectual do Homem possibilitou-lhe um entendimento cada vez mais completo do mundo que habitamos. Da aliança entre o intelecto e o engenho nasceria a técnica, que transpõe para a materialidade o significado e valor últimos do conhecimento e, naturalmente, da ciência. A ânsia de apreender cada vez mais, de entender o que se vestia de mistério, lançaria a razão humana numa busca incessante por respostas. Essa procura constante acontece como se em cada novo caminho nascesse um mundo sem fim. O espírito humano vive assim, nessa e dessa inquietação que conduz a sede imensa de abarcar o mundo para, passo a passo, resgatar da bruma um universo de descobertas.

Engenho e intelecto são duas faces de uma mesma moeda que reflete a grandiosidade da construção do conhecimento humano e sua aplicação prática. Por isto mesmo, desenvolvimento científico e tecnológico não só partilham das mesmas metas mas acabam também por se enredar numa relação espiral e cíclica em que um é simultaneamente causa e consequência do outro. Neste sentido, a tecnologia, ao mesmo tempo que emerge das realizações científicas, torna-se ferramenta para o próprio processo conducente a essas realizações. Assim vai evoluindo o lugar da ciência e da tecnologia no mundo e a sua relação com o Homem que se afirma como indagador, criador e fruidor das suas próprias dúvidas, experiências e realizações.

Este anseio por certezas, a necessidade de compreender a natureza e de empreender a construção de caminhos evolutivos palpáveis, interligados e significativos, dotou a humanidade de uma vontade crescente e consciente de decodificar os imensos mistérios que se entendiam e se estendem para além do que a nossa vista possa alcançar.

Macdonald e Basou conduzem-nos para uma época em que o mundo, atraído pela aliança entre inteligência e curiosidade humanas, se abria à ciência, no advento da renascença, período em que as propostas dos novos académicos assentavam no “compromisso com as evidências empíricas como base para o conhecimento, um compromisso para estabelecer verdades em relação ao mundo através da encenação de experiências. A experimentação, significando «a partir da tentativa», torna-se assim sinónimo do método científico” (tradução da autora, Macdonald e Basou 2007, 1). Ao ensaio experimental é essencial o intelecto do cientista e a tecnologia, resultando da sua ação conjunta, a invenção de aparelhos científicos com o propósito de “tornar visível o invisível” (idem, 2).

A consciência dessa relação não só próxima mas intrínseca entre ciência e tecnologia; a importância desse olhar totalizante sobre os feitos do Homem e as extraordinárias manifestações e forças da natureza, são elementos irrefutáveis na estrutura edificadora que procura preservar e divulgar o valor patrimonial desses traços de genialidade, cuja grandeza tanto pode residir no simples como no complexo.

### **Museus da ciência na ciência dos museus - construção, desafios e significados**

*“A descoberta consiste em ver o que todos viram e em pensar no que ninguém pensou.”*

*Albert Szent-Györgyi*<sup>36</sup>

Todos os museus vivem da essência de algo único, da conquista do valor e da partilha de pequenas ou grandes preciosidades que cobrem o mundo material com um

---

<sup>36</sup> Prémio Nobel da Fisiologia/Medicina em 1937, pela descoberta da vitamina C como catalisador.

manto transcendente. O museu guarda, preserva, ensina, transmite, cultiva, potencia. O museu “acontece” no conhecimento, nas sensações, nas atitudes, nos valores... a visita ao museu é experiência, mescla de emoções, ações e reações; e nessa experiência cada um de nós constrói um mundo só seu. Acrescentamos ao que já somos, o que aprendemos e vivenciamos e tornamo-nos mais conscientes da nossa própria existência, do que nos move; mesmo que não tenhamos percepção imediata desse “algo”, por vezes abstrato, que se torna parte da nossa construção pessoal. A ciência não é exceção; quer tenhamos ou não consciência da sua presença, ela rodeia-nos no tempo e no espaço; é intrínseca à condição humana e uma das “traves-mestras” na evolução da humanidade.

Fará cada vez mais sentido - e tendo em conta a impressionante evolução científica e tecnológica que o mundo vem conhecendo - a existência de lugares e instituições que guardem para a posteridade os marcos evolutivos desse caminho longo, pejado de obstáculos e conquistas e que traduz o avanço da humanidade na esfera da ciência; seus feitos<sup>37</sup>, resultados e aspirações. Fará sentido também, o olhar que aí poderemos e deveremos encontrar sobre o mistério, suas revelações e persistências, a compreensão e o incompreensível, o concretizado, o necessário, mudanças e permanências que fazem da ciência motor, ferramenta e horizonte. Esse olhar estende-se também sobre as múltiplas faces da natureza, universos descobertos, por descobrir ou simplesmente mistério que permanece mistério e que por isso mesmo, desafia, questiona e fascina.

### **O caminho dos museus da ciência: como chegámos até “aqui” e onde é “aqui”?**

Avanço, recuo, avanço; este é, sem dúvida um conjunto de palavras, que poderá caracterizar, globalmente, o caminho percorrido pelos museus da ciência se recuarmos pelo menos até ao século XIX, desde os gabinetes de curiosidades até aos dias de hoje. Está presente nestas três simples palavras, um vislumbre otimista do futuro, que deixa

---

<sup>37</sup> De entre estes feitos não nos concentremos apenas nos seus aspetos positivos mas igualmente nas lições que poderemos tirar dos progressos negativos da ciência, lembre-se o caso da evolução das teorias da Física para a emergência das armas nucleares ou as controvérsias relativas à experimentação animal ou à clonagem, tornando-nos conscientes das potencialidades mas também dos limites.

para trás o obsoleto e perspetiva o cultivo e desenvolvimento de práticas cada vez mais dinâmicas e integradoras no centro desta realidade museológica.

De acordo com vários autores citados por Yahya, a evolução dos espaços museológicos ligados à ciência conheceu, na generalidade, 3 fases: “A primeira é a do «museu» da ciência no qual as exposições são orientadas para o objeto; a segunda é o «centro» de ciência onde a ênfase é dado sobretudo à ideia - ou exposições baseadas no fenómeno sem quaisquer objetos; e a terceira o «centrum» de ciência, um conceito introduzido originalmente por Orchistron e Blathal (1984) para representar aqueles museus ou centros de ciência que procuram beneficiar dos aspetos positivos dos centros de ciência e dos museus da ciência, por outras palavras, combinando exposições orientadas para objetos e ideias” (tradução da autora, Yahya 1989, 124).

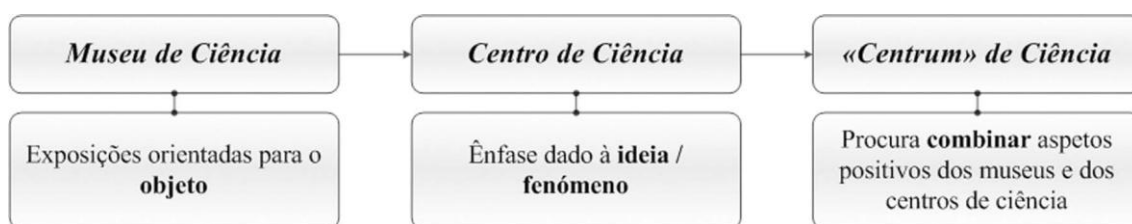


Figura 18 - Evolução dos espaços museológicos ligados à ciência, de acordo com Yahya (1989)

Recuando ao período pós renascença, Ken Arnold apresenta-nos o retrato de uma realidade cronologicamente distante de nós, mas cujas formas de atuação poderão servir de inspiração ao papel das instituições de carácter museológico dedicadas à ciência, na atualidade. O autor refere-se, sobretudo, aos contextos museológicos italiano e inglês entre os séculos de seiscentos e oitocentos e que, “fundados sobre a curiosidade e a civilidade seriam estabelecidos como teatros de atividade científica” (tradução da autora, Findlen 1994, cit. por Arnold 1996, 59). O autor prossegue, referindo como aos primeiros museus ingleses e gabinetes de curiosidades estabelecidos no decorrer do período referido, se associava o papel de autênticos estúdios, laboratórios e salas de demonstração dedicados à cultura e desenvolvimento da ciência, onde era, igualmente, fomentada a divulgação do conhecimento científico, através de palestras e seminários.

O saber criado, discutido e experimentado nestas instituições não ficava prisioneiro das suas paredes. Estudos e publicações refletiam o fervilhar intelectual que



se vivia na época e asseguravam a transmissão não só do conhecimento mas da evolução do próprio método científico. Nasceriam assim renovadas forças impulsionadoras da disseminação de novas sementes de experimentalismo que encontravam nos museus de ciência contextos privilegiados para a sua prática e divulgação.

John Durant alude à natureza dos museus como produtos de culturas particulares, salientando que “a maioria dos museus da ciência foram fundados por culturas industriais que estavam embebidas de um sentimento de grande otimismo acerca da ciência e da tecnologia. (...)” Continua, afirmando que “atualmente, essa sensação de otimismo ainda existe (pensemos, por exemplo, na forma como os desenvolvimentos nas ciências biomédicas são relatados nos *mass media*); mas é temperado com uma consciencialização crescente relativa aos perigos e falhas do conhecimento. A nossa é uma era da ciência.” (tradução da autora, Durant 1996, 158). O mesmo autor aponta a necessidade que os museus da ciência têm de “encontrar formas de manter um equilíbrio apropriado entre o passado e o presente nas suas galerias e programas para o público. O passado é importante, e não menos porque fornece perspectivas diferentes ao presente; mas o presente merece o seu próprio lugar proeminente” (idem, 159).

Nos primeiros anos do século XIX mantinha-se essa postura valorizadora em relação aos museus na vanguarda do conhecimento (Forgan 1994 cit. por Arnold 1996, 59) mas, gradualmente, estes viriam a ser remetidos para segundo plano no que respeita à prática científica; inicialmente substituídos por laboratórios especializados e vendo o seu papel resumido ao estudo e preservação das coleções. A conceção de “armazém para monumentos a triunfos do passado” (tradução da autora, Arnold 1996, 60) afirmava-se cada vez mais e terá perdurado, na maioria dos casos, durante toda a primeira metade do século de novecentos.

No final da década de 1920 o mundo ocidental assistiu ao advento do positivismo lógico<sup>38</sup> que defendia a proporcionalidade entre a afirmação da nova ciência

---

<sup>38</sup> “A conceção científica do mundo não reconhece qualquer conhecimento incondicionalmente válido obtido a partir da pura razão, quaisquer «juízos sintéticos a priori» (...) A tese fundamental do empirismo moderno consiste precisamente na rejeição da possibilidade do conhecimento sintético a priori” (Positivismo Lógico 2010, s.p.).

e a confirmação do carácter obsoleto da ciência antiga, que via a sua grande expressão nas coleções dos museus (Arnold 1996, 61). Esta conceção traria aos, outrora dinâmicos e distintos, museus da ciência o infortúnio da negação ao presente e consolidava progressivamente a secundarização do seu papel na investigação e produção científicas. Cada vez mais associados somente às descobertas do passado, passariam a assumir um confinamento funcional que, na realidade, não buscavam na sociedade mas que acabaria por lhes ser imposto pelas ideias positivistas. Esta visão redutora das instituições museológicas dedicadas à ciência acabou por desvanecer-se com a crise do positivismo lógico, nos anos 40 do século XX. Assim se iniciava a, por vezes árdua, tarefa de resgatar o seu dinamismo e o reconhecimento das suas potencialidades proactivas no seio da comunidade científica.

Embora a grande mudança se concretizasse efetivamente na década de 1970, alguns autores, incluindo Durant, apontam o ano de 1931 como um marco inegável do processo de mudança de atitudes e discursos museológicos e museográficos em torno de temas científicos, recuperando-lhes a componente prática e interativa. Responsável por esta realização foi a abertura da Galeria das Crianças, no Museu da Ciência de Londres, que apresentava modelos acionados por botões, estimulando a ação participativa dos visitantes. Terá sido este o grande pioneiro do movimento *Hands On* que, quarenta anos mais tarde, a filosofia de Frank Oppenheimer inspiraria em gerações sucessivas de museólogos e museógrafos, na conceção de múltiplos contextos experimentalistas no seio da interpretação nos museus; transformando-a em algo “integrador, dinâmico, interativo e muitas vezes imersivo” (tradução da autora, Durant 1996, 156-157). A grande metamorfose teve início declarado em 1969 com o nascimento do Exploratorium, às mãos de Frank Oppenheimer; o físico e professor tantas vezes trocava as palavras dos livros pelo manuseamento de objetos científicos que, movido pela vontade de partilhar a paixão que nutria pelo mundo da ciência, acabaria por resgatar-lhe o seu carácter cativante para torná-la acessível a outros.

Na atualidade, embora se mantenha, em alguns casos, a prática de algum estatismo, desse carácter de armazém do passado sem que sejam assumidas outras ambições, assistimos a uma renovação de “alma” dentro dos museus e da própria conceção da interpretação e museologia aplicadas à ciência.

Estas instituições percorreram um longo caminho até encontrarem o equilíbrio essencial entre a necessidade de preservação dos objetos que guardam, uma das suas funções primordiais, e a afirmação da vida passível de aí ser experienciada.

Durant defende que para que “consigam assegurar um lugar seguro no futuro, os museus da ciência devem ser muito mais do que meros museus de ciência” (tradução da autora, Durant 1996, 149). Para que tal lugar seja único e inquestionável é fundamental entender o que nos é transmitido por esses guardiães do passado; que aí nos encontramos perante uma imensa rede de interligações em que as descobertas científicas existem numa espécie de árvore genealógica de relações intrínsecas que, apenas juntas, numa leitura vertical das origens à atualidade, do princípio ao fim, da hipótese à experimentação, do que já foi ao que é e ao que ainda se estende para lá do conhecimento, conferem o verdadeiro sentido ao que entendemos por evolução.

Na nossa modernidade assiste-se ao assumir da história como caminho de progresso, e não como uma porta fechada. Aprendemos que o futuro se constrói sobre alicerces milenares e sobre uma estratigrafia evolutiva de aprendizagens que não deve ser ignorada. Esta abordagem estratigráfica da humanidade, seus feitos e descobertas, em paralelo com a evolução do sistema cosmológico em que nos integramos, permite-nos olhar as ciências nessa perspetiva aglutinadora, reconhecendo-lhes o merecido papel de reflexo do potencial humano e verdadeiros construtores do saber.

Impõe-se, de igual forma, que as instituições museológicas dedicadas à ciência se concentrem não apenas no “o quê” mas no “como”; na perceção e entendimento não só dos fenómenos naturais e científicos no âmago da sua essência, mas também na forma como se chega ao seu conhecimento; nos “porquês” dessa procura e na desconstrução e reconstrução dos processos científicos que se consolidam nas descobertas, na tecnologia e na inovação. É, portanto, imprescindível a comunicação dos valores inerentes ao universo global da ciência; dos contextos cronológicos, geográficos e sociais que estabelecem a estrutura construtiva onde reside todo um mundo de significados dos objetos musealizados. De igual forma, torna-se essencial que se potencie uma relação de proximidade e reconhecimento entre o museu e o visitante, possibilitando o encontro entre o que pareceria longínquo e abstrato e o que é familiar.

São imensos os desafios e caminhos que habitam as prioridades destas instituições e dos profissionais que se dedicam a elas. Atualmente, verifica-se na essência dos museus, uma busca constante por novos estímulos e partilhas. Assiste-se a um trabalho no sentido da crescente adaptação às realidades modernas que são parte da expressão evolutiva da humanidade. Nesta vastidão de possibilidades há muito terreno fértil a explorar, muitos caminhos por onde seguir, ao encontro de objetivos culturalmente, socialmente e cientificamente abrangentes, na construção do presente e na possibilidade do futuro.

### **Contributos da ciência e da técnica para a interpretação e mediação museológicas**

É crescente a tendência para associar os conceitos *hands-on* ou “interatividade” a contextos museológicos e interpretativos; e já referimos aqui os papéis pioneiros de Oppenheimer e do Museu da Ciência de Londres na procura e concretização de linguagens museológicas integradoras que aproximem prática e teoria. A participação do visitante estende-se muito para além dos meios tecnológicos e encontra a sua verdade essencial no contacto direto, íntimo e pessoal com o objeto e, dessa verdade primeira, parte para um olhar mais vasto e aprofundado.

### **Museu e visitante – a relação participativa**

Susan Pearce afirma que “quando o visitante está na presença do objeto, faz uso das várias perspetivas que este lhe oferece, algumas das quais terão já sido sugeridas: as suas necessidades criativas são postas em movimento, a sua imaginação é despertada, e começa o processo dinâmico da interpretação e reinterpretação, e estende-se muito para além da mera perceção do que o objeto é. O objeto ativa as nossas próprias faculdades, e o produto desta atividade criativa é a dimensão virtual do objeto, que o dota com a realidade presente. (...) O objeto é inesgotável, mas é este aspeto que força o espectador a tomar as suas decisões. O processo de observação é seletivo, e o objeto potencial é mais rico do que qualquer uma das suas apreensões.” A autora

continua explicando que “nos deparamos então com a situação paradoxal em que o espectador é levado a revelar

aspectos de si mesmo para experimentar uma realidade diferente da sua, porque apenas deixando para trás o mundo familiar da sua própria experiência, ele pode fazer parte do entusiasmo que os objetos oferecem” (tradução da autora, Pearce 1994, 27).

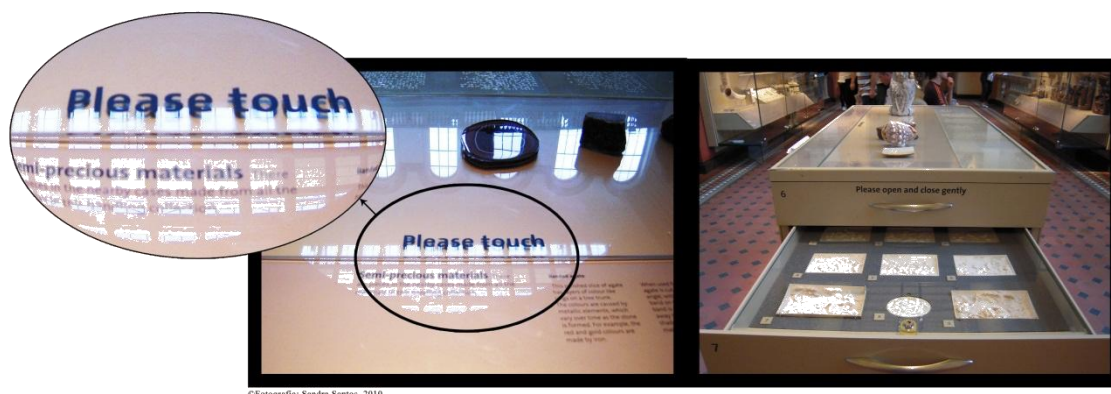


Figura 19 - Ilha expositiva com objetos para manusear, Victoria&Albert Museum, ©Sandra Santos, 2010

As afirmações de Pearce são válidas não só para os objetos históricos mas para qualquer objeto que, *per se*, seja exterior à realidade do seu observador e/ou experimentador. Desta relação simbiótica com maior ou menor nível experimentalista, nascerá um processo de assimilação cognitiva e empírica que se traduz numa experiência enriquecedora tanto para o visitante como para a instituição.

Caulton considera que os termos *hands-on* e “interatividade” não conseguem, por si só, definir a abrangência das associações que fazemos quando se lhe referimos em termos museológicos e que o autor descreve como “abordagens expositivas com objetivos claramente educacionais que encorajam indivíduos ou grupos de pessoas a trabalharem juntos para compreender objetos ou fenómenos reais através da exploração física que envolve escolha e iniciativa” (tradução da autora, Caulton 1998, 2).

Segundo Durant “a abordagem *hands-on*, na sua preocupação com a experiência sensitiva imediata tem, geralmente, descartado as coleções museológicas e a história. Por esta razão, muitos museus de ciência genuínos combinaram a adoção de um certo número de práticas expositivas desta natureza com a procura de novas formas de interpretar as suas coleções históricas” (tradução da autora, Durant 1996, 157). O

mesmo autor afirma que “se o visitante do museu aceita o papel de recipiente passivo (...), é possível que ele ou ela se vejam «esmagados» pelo peso morto da autoridade científica”; e propõe que a solução deve começar pela mudança da percepção do próprio visitante quanto ao seu papel em relação à ciência; e tal mudança pressupõe a possibilidade de encarar a ciência de forma diferente” (idem, 155). Neste sentido, deve ser dada ao visitante a possibilidade de não se encontrar perante abstrações, dogmas e linguagens demasiado complexas que colocam a ciência numa esfera excessivamente longínqua. Urge tornar clara a importância da criação de pontos de encontro através da “atitude” do museu perante o visitante assente numa relação íntima de reciprocidade.

Esta forma de exploração baseada, sobretudo, no encontro único de cada visitante com objetos e fenómenos, é o cenário ideal para a criação e vivência de experiências singulares e repletas de sentidos pessoais e institucionais.

A experiência participativa deve permitir ao visitante sentir e viver o museu ao seu ritmo e à sua maneira - independentemente da natureza ou temática, da ciência às artes - traçando um caminho interpretativo pessoal.<sup>39</sup> O papel ativo do visitante, que passa de mero observador a interveniente na exposição dar-lhe-á uma sensação de autoestima que se traduzirá numa experiência museológica e pessoal repleta de significados. A abordagem do discurso museológico deve, portanto, proporcionar a aliança entre o lúdico, o emotivo e o pedagógico, e, por meio de estímulos e experiências multissensoriais, tocar o domínio cognitivo, afetivo e psicomotor. É neste sentido que, tal como Thomas e Caulton referem, aludindo a Jackson e Han (1994), “há uma tendência crescente para testar que uma abordagem *hands-on* é necessariamente uma abordagem que conduzirá a *minds-on*” (tradução da autora, Thomas e Caulton 1996, 120).

### **Comunicar em museologia, que lugar para as “novas tecnologias”?**

É insubstituível o apelo do objeto histórico original que foi tocado, utilizado, que, de certa forma, foi “vivido” num contexto formal e temporal longínquo do nosso.

---

<sup>39</sup> Frank Oppenheimer defendia, nesta perspetiva, que um dos grandes objetivos, no caso particular do Exploratorium, residia na interatividade, dirigindo-se às pessoas como pensadores, criadores e utilizadores em vez de consumidores passivos (Hein 1990, s.p.).

Esse apelo contém em si a intensidade da vivência que se estende entre o real e o imaginário, cativando aquele que, decorridos anos, décadas, séculos ou milénios, o observa com um olhar de atualidade. Esta é a relação primordial que dota o museu do seu carácter e unicidade.

Na busca de práticas aglutinadoras assentes na complementaridade e interdisciplinaridade, a tecnologia atual permite-nos viajar numa quase infinidade de possibilidades. É assim que, ao genuíno ancestral, precioso e único, se alia o novo e não menos genuíno, objeto contemporâneo. A evolução tecnológica que conhecemos hoje, dota os museus de ferramentas que lhes conferem a capacidade de ir mais além do que alguma vez considerámos possível: viajar ao núcleo dos objetos, explorar mundos até então apenas tangíveis através da imaginação, tornar visível o que desapareceu e quebrar o silêncio de tempo, espaço e fenómenos outrora longínquos e inatingíveis. O recurso à tecnologia torna possível, inclusivamente, a exploração de vertentes que condicionalismos ligados à conservação das coleções não permitem na relação com o objeto musealizado.

Recorrendo hoje a meios físicos e intelectuais próprios da modernidade em que nos inserimos, é possível alcançar uma relação simbiótica entre o antigo e o moderno, para aí construir pontos de encontro entre museu e visitante, interpretação, experiência e saber. A modernização de métodos e técnicas expositivas e das próprias filosofias em que assentam as coleções museológicas e a sua apresentação a um público cada vez mais variado e exigente, ditam os passos no caminho do presente e dos futuros possíveis destas instituições, em Portugal e no Mundo.

Grande parte destas formas de linguagem e meios de comunicação com recurso às novas tecnologias passam pelos conceitos *hands-on* e “interatividade” mas não se resumem a eles. Assim como o objeto carrega em si um mundo de multifaces, de histórias e contextos múltiplos, também nós necessitamos de encará-lo e entendê-lo com uma visão pluralista que guia a forma como o interpretamos. Consequentemente e recorrentemente, o desenvolvimento científico e tecnológico, aplicado às realidades do museu contemporâneo, torna-se um aliado importante na necessidade de abertura a novas linguagens e perspetivas de comunicação. Neste sentido, a atualização

e diversificação de estratégias pedagógicas, lúdicas ou puramente empíricas, reflete abordagens cada vez mais inovadoras e originais aos valores ascéticos, conceitos, conhecimentos e objetos que protagonizam os mais variados contextos culturais.



Figura 20 - A) Filme em imagem de síntese-3D “A viagem das imagens”, m|i|mo, Leiria (produção: Instituto Politécnico de Leiria) ©Sandra Santos, 2011; B) Quiosque multimédia “touchscreen”, Tate Modern, Londres ©Sandra Santos, 2010

A aposta em novos instrumentos de comunicação assume aspetos diversos, como a produção de réplicas fiéis ou esquemáticas de cenários e objetos históricos ou fenómenos naturais e tecnológicos, a utilização da imagem de síntese na recriação virtual, ou a utilização de meios e formatos diversificados de dispositivos multimédia, para apresentar conteúdos e personalizar a exploração dos mesmos. Estes são alguns dos exemplos de como a aplicação das novas tecnologias pode ser e é, quando criteriosamente aplicada, uma mais-valia na divulgação e preservação dos patrimónios. Estas aplicações constituem igualmente, em muitos casos, a solução para a apresentação de grandes quantidades de informação sem recorrer a um grande aparato de ocupação estrutural e espacial e sem forçar o visitante a seguir uma linha de exploração predefinida demasiado rígida. Estas soluções permitem abrir novos horizontes de exploração, aproximar e fundir mundos, quebrando barreiras temporais, geográficas, linguísticas e proporcionando um tipo de aprendizagem, muitas vezes combinada com um carácter lúdico e experimental que, até há relativamente pouco tempo, se encontrava na periferia das atividades museológicas. A rapidez da evolução científica e tecnológica propõe potencialidades quase infindáveis. Michelle Henning



refere como gostaria também de se “concentrar na possibilidade de reconhecer como tecnologias ainda não disponíveis poderão moldar o pensamento e a prática num campo social ou cultural particular. Eve Kokofsky Sedgwick e Adam Frank apresentam uma ideia semelhante,

referindo-se ao período entre das décadas de 1940 e 1960, quando a compreensão ciberneticista da vida “foi marcada pelo conceito, a possibilidade, a iminência, de poderosos computadores, mas o músculo computacional propriamente dito não está ainda acessível” (tradução da autora, Sedgwick e Frank 2003, 105 *cit. por* Henning 2007, 43).

No centro de todas estas possibilidades criativas e criadoras, está a investigação e desenvolvimento científicos e consequente ciclo de implementações tecnológicas numa constante espiral evolutiva. Digna de nota, é a forma como, no caso específico das práticas museológicas ligadas à ciência, muitas das tecnologias derivadas dos progressos científicos da humanidade são hoje, direta ou indiretamente, ferramentas utilizadas para a replicação e divulgação desses mesmos progressos, como parte das estratégias comunicativas no seio dos museus e centros de ciência.

Áreas como as engenharias, informática, mecânica, eletrotécnica ou o *design* ocupam um lugar preponderante no seio de novas perspetivas que visam aproximar os museus e centros interpretativos dos seus públicos, desenvolvendo igualmente novas linguagens que cheguem a um público cada vez mais heterogéneo.

O engrandecimento do conjunto de hipóteses trazidas pela inovação tecnológica abre, assim, um mundo imenso de formas expressivas e veículos que confluem para o alargamento conceptual e funcional da museologia e da interpretação, nos dias de hoje.

Reveste-se, no entanto, de extrema importância que o passado e a história, o objeto e seus valores ascéticos e conceptuais, não sejam camuflados. As novas tecnologias devem, neste sentido, ser entendidas e utilizadas numa perspetiva completiva. Só uma utilização criteriosa marcará a diferença entre comunicação interativa e significativa e a dissolução de conteúdos e mensagem numa profusão tecnológica sem plena e organizada

contextualização museológica/interpretativa e, essencialmente, sem rumo ou sentido. Para que tal não aconteça, o planeamento, a cooperação e comunicação interdisciplinares aliados às múltiplas expressões da criatividade e comunicação, ditarão ou não o sucesso do projeto museológico e museográfico. Haverá sempre uma nova tecnologia de vanguarda e, a dada altura um equipamento, *software*, método, material ou mecanismo mais atualizado, eficiente ou inovador; daí a importância fundamental do objeto, envolvência e conteúdos. Desta

forma, combater-se-á a desatualização, mais cedo ou mais tarde incontornável, dos meios tecnológicos com a aposta no valor primordial da mensagem. Verdade consolidada pela experiência é que projetos de tal forma multidisciplinares são cenários privilegiados para que aí aconteça um imenso enriquecimento profissional e pessoal, quando todos acabamos por aprender com todos.

Abordando a questão da experiência do visitante com a utilização de novas ferramentas tecnológicas de mediação Lorenc, Skolnick e Berger chegam à importante conclusão que “com todas as mudanças tecnológicas ao longo dos séculos, a forma como as pessoas percecionam e fruem o espaço têm permanecido extraordinariamente semelhantes. O desejo de estar rodeado por uma história num lugar público, de nos serem contadas histórias de uma forma dinâmica e de ter uma experiência interativa fundida com ambientes reais conduzirá sempre as decisões do *design*. Quer isto dizer que, independentemente de quanto progrida a tecnologia, métodos verdadeiros e experimentados continuarão a ser utilizados” (tradução da autora, Lorenc, Skolnick e Berger 2007, 28). Com toda a tecnologia que temos ao nosso dispor, acresce a responsabilidade de lhe reconhecer a importância como parte de aprendizagens e sensações validadas pelo valor humano presente na natureza dos objetos e na relação entre museu e visitantes, pelo apelo intrínseco do conhecimento e dos sentidos que constroem e partilham o espaço do museu e ali se traduzem na verdadeira essência do ser.

### **Considerações finais**

A Ciência sempre exerceu em mim um fascínio imenso, talvez pelo apelo do desconhecido ou pela prova da incomensurável capacidade humana presentes no acontecimento de cada descoberta. Ao mesmo tempo, é impossível não olhar o mundo que nos rodeia sem sentir admiração perante as manifestações, forças e segredos da natureza; assim vem sendo desde o dealbar da humanidade. Os museus da ciência e instituições congéneres desempenham um papel único para que tenhamos verdadeira noção da impressionante evolução do Homem na busca e na edificação da ciência e na sua relação com tudo o que o rodeia. A linguagem museológica, o *design* de exposições e a criação e apresentação de conteúdos estão a atravessar um momento de profunda mudança, assente sobretudo na aliança entre a aposta numa, cada vez mais clara, ação participativa do visitante no museu e os desenvolvimentos tecnológicos resultantes dos progressos da ciência. Neste ponto de encontro, encontramos um espaço vasto e repleto de possibilidades para a criação de meios e linguagens inovadoras que permitam abordagens cada vez mais completas e cativantes no seio dos museus; numa aliança salutar entre os valores intrínsecos aos objetos e todo um mundo que nos propomos desvendar e partilhar a partir e para além da sua materialidade.

A incidência deste texto sobre as novas tecnologias em contextos interpretativos e museológicos prende-se sobretudo com a minha experiência pessoal como parte de uma equipa de desenvolvimento de projetos desta natureza na Escola Superior de Tecnologia e Gestão do Instituto Politécnico de Leiria, onde tive a possibilidade de aplicar o que aprendi, de ser autodidata, estudiosa, de investigar, desenvolver, progredindo e aprendendo num ambiente multidisciplinar movido pela entajuda, cooperação e constante evolução pessoal e profissional.

Boa viagem. Olha em frente. O que vês?

### **Referências bibliográficas**

Arnold, Ken. 1996. Presenting Science as Product or as a Process: Museums and the Making of Science. *In Exploring Science in Museums*, Pearce, Susan, pp. 57-78. London: The Athlone Press.

SANTOS, Sandra – Ciência e tecnologia: mensagem e meio na prática museológica. *Ensaio e Práticas em Museologia*. Porto, Departamento de Ciências e Técnicas do Património da FLUP, 2012, vol. 2, pp. 233-251.

Caulton, Tim. 1998. *Hands-On Exhibitions - Managing Interactive Museums and Science Centers*. Oxon and New York: Routledge.

Durant, John. 1992. *Museums and the Public Understanding of Science*. Edited by NMSI Trading Ltd. London: Science Museum.

Durant, John. 1996. Science Museums, or just Museums of Science. In *Exploring Science in Museums*, Susan Pearce, pp. 148-161. London: The Athlone Press.

Exploratorium. 2010. Disponibilizado em URL: <http://www.exploratorium.edu/> e acedido em 6 de março de 2010.

Hein, Hilde. 1990. *The Exploratorium - The Museum as Laboratory*. Washington and London: Smithsonian Institution Press.

Henning, Michelle. 2007. Legibility and Affect: Museums as New Media. In *Exhibition Experiments*, Macdonald, Sharon e Basou, Paul, pp. 25-46. Oxford: Blackwell Publishing.

Lorenc, Jan, Lee Skolnick, and Craig Berger. 2007. *What is Exhibition Design?* Mies: RotoVision SA.

Macdonald, Sharon; Basou, Paul. 2007. Introduction: Experiments in Exhibition, Ethnography, Art, and Science. In *Exhibition Experiments*, Macdonald, Sharon e Basou, Paul, pp.1-24. Oxford: Blackwell Publishing.

Pearce, Susan. 1994. *Interpreting Objects and Collections*. London: Routledge.

Positivismo Lógico. 2010. Disponibilizado em URL: [http://criticanarede.com/docs/etlf\\_positivismo.pdf](http://criticanarede.com/docs/etlf_positivismo.pdf) e acedido em 12 de junho de 2010.

Thomas, Gillian; Caulton, Tom. 1996. Communication Strategies in Interactive Spaces. In *Exploring Science in Museums*, Susan Pearce, pp. 107-122. London: The Athlone Press.

SANTOS, Sandra – Ciência e tecnologia: mensagem e meio na prática museológica. *Ensaio e Práticas em Museologia*. Porto, Departamento de Ciências e Técnicas do Património da FLUP, 2012, vol. 2, pp. 233-251.

Yahya, Ibrahim. 1996. Mindful Play! Or Mindless Learning!: Modes of Exploring Science in Museums. In *Exploring Science in Museums*, Susan Pearce, pp. 107-122. London: The Athlone Press.

## **Ligações on/off. Reflexões sobre a construção de redes de colaboração entre museus e produtores de ciência e técnica na Universidade do Porto**

Susana Medina<sup>40</sup>

### **Resumo - Abstract**

O presente artigo apresenta uma reflexão sobre a construção de redes de colaboração entre museus e *produtores*<sup>41</sup> de ciência universitários com vista à divulgação científica. Este trabalho teve como base a dissertação de mestrado com o mesmo título, realizada em 2008.

Para avaliar as condições favoráveis à criação de uma estratégia de tipo colaborativo, foi efetuada uma recolha de dados, através de pesquisa documental, de realização de entrevistas a responsáveis de um museu de ciências físicas e de um centro de investigação científica da Universidade do Porto, bem como da observação de exposições e atividades. Sobre estes dados empíricos, foi realizada a respetiva análise de conteúdo.

---

<sup>40</sup> Mestre em Museologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto e responsável pelo Museu da Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto. Participa ativamente em redes profissionais das suas áreas de interesse (museus de ciência e divulgação da investigação científica atual).

Has a masters degree in Museum Studies (Faculdade de Letras da Universidade do Porto) and is a curator at Museu da Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto. Actively takes part in professional networks focused on her research interests (science museums and communication of current scientific research).

smedina@fe.up.pt

<sup>41</sup> A “produção científica” é compreendida como a atividade que resulta da investigação científica praticada por um conjunto de instituições e indivíduos que participam na criação do conhecimento científico. Neste contexto, são “produtores de ciência” os atores do campo científico que desenvolvem atividade científica como principal, como, por exemplo, os centros de investigação, as unidades de investigação e desenvolvimento (i&d), os institutos de interface, os laboratórios do Estado e os laboratórios associados. Os museus de ciência e técnica poderão ser igualmente entendidos como “produtores de ciência” por se tratarem, por definição, de instituições que se dedicam à criação do conhecimento científico pela investigação e, mais visível no caso particular dos museus universitários, à formação de cientistas através do ensino.

O estudo aponta para a oportunidade de criação de uma rede de colaboração entre os agentes referidos, direcionada para a promoção da cultura científica, de forma a potenciar o cumprimento da missão social da Universidade do Porto junto dos mais diversos públicos.

This paper presents some thoughts about the creation of collaborative networks between university museums and science producers, concerning the promotion of science. This study is focused on the analysis of favourable conditions to the creation of a collaborative strategy, using the University of Oporto as an example.

For this purpose a set of data was made, through documental research, interviews to responsible persons of both institutions, and finally, by the analysis of exhibitions and activities.

The present study reveals that there is an opportunity for the creation of a collaborative network between the referred agents, which should be directed to the promotion of scientific culture, in order to enhance the social mission's fulfilment of the University of Porto, next to different audiences.

#### **Palavras-chave - Keywords**

Museus de ciência, centros de investigação, cultura científica, comunicação, educação.

Science museums, research centres, scientific culture, communication, education.

*Ligações on/off. Reflexões sobre a construção de redes de colaboração entre museus e produtores de ciência e técnica na Universidade do Porto*<sup>42</sup>

Susana Medina

### **Introdução**

O presente artigo resulta do estudo desenvolvido para a dissertação de mestrado “*Ligações On/Off. Reflexões sobre a construção de redes de colaboração entre museus e produtores de ciência e técnica na Universidade do Porto*”, defendida em novembro de 2008, sob a orientação de Alice Semedo.

Com esse trabalho de investigação pretendi atingir dois objetivos: um de âmbito académico e outro de índole profissional. Como objetivo académico procurei contribuir para a reflexão sobre a condição contemporânea das instituições de raiz universitária, na área da ciência e da técnica, abordando com especial destaque a possibilidade de construção de redes de colaboração para a divulgação da ciência, nas quais os museus e os produtores de ciência fossem os principais parceiros.

O objetivo profissional foi suscitado pelo confronto diário com a responsabilidade em relação a um vasto conjunto de recursos culturais cuja relevância para a promoção do conhecimento da ciência e tecnologia me parece inegável. Atualmente, dedico a minha atividade profissional à criação do Museu da Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto e, no âmbito deste desempenho, tenho colaborado no debate sobre a construção futura de uma rede de unidades museológicas da mesma Universidade.

---

<sup>42</sup> Artigo baseado no projeto de investigação intitulado “*Ligações On/Off. Reflexões sobre a construção de redes de colaboração entre museus e produtores de ciência e técnica na Universidade do Porto*”, desenvolvido no âmbito do Mestrado em Museologia na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, segundo a orientação da Professora Doutora Alice Semedo.

Article based on the research project entitled “*Ligações On/Off. Reflexões sobre a construção de redes de colaboração entre museus e produtores de ciência e técnica na Universidade do Porto*”, developed in the context of the Museology Master degree course at Oporto University Humanities Faculty, under the supervision of Professor Alice Semedo.

Disponibilizado em/Available at URL: <http://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/8923>.

A demonstração da relevância da rede de colaboração para a prossecução das missões atuais dos museus universitários (particularmente no que toca à divulgação científica), em colaboração com as unidades de investigação científica, foi o principal mote desta dissertação. No âmbito da investigação realizada, constituíram objeto de recolha e análise as ações de comunicação e educação para a ciência desenvolvidas pelo Museu de Ciência da Universidade do Porto (MCUP) e pelo Laboratório Associado IBMC-INEB, desde a sua criação. Foram ainda analisadas as representações de ciência veiculadas por ambos os agentes e interpretadas as relações, interações e comportamentos em redes já estabelecidas com outras entidades. Com base nos dados recolhidos, foi identificado um conjunto de oportunidades e de condições favoráveis à construção da rede inicialmente proposta.

Salientando as especificidades do caso da Universidade do Porto, foram examinados os discursos e as iniciativas desenvolvidas, com base numa conciliação de técnicas, como a análise documental e a análise de conteúdo de entrevistas, através da definição de categorias temáticas. No decurso da análise é de referir a orientação constante de um quadro conceptual, proporcionado pela elaboração teórica que resultou da revisão de literatura.

Neste artigo pretendo apresentar sucintamente as conclusões sobre as ligações em matéria de comunicação e educação científicas nas entidades estudadas, e as condições favoráveis que poderão sustentar a criação futura de redes de colaboração protagonizadas por aqueles agentes no campo científico da Universidade do Porto.

### **Contextos museológicos da divulgação científica**

Aos museus coube, desde sempre, recolher e preservar evidência material, assegurar a sua conservação e permanência ao longo dos tempos, bem como a sua passagem a gerações futuras. Sem questionar a atualidade das funções mais tradicionais, o debate sobre a missão do museu na sociedade do conhecimento tem vindo a centrar-se na revisão do sentido das coleções, das relações com os públicos, na participação social e na própria orgânica institucional. As noções fundamentais de acesso, transversalidade, transmissão e partilha que pressupõe, operaram transformações na vivência quotidiana,



e também se fizeram sentir de forma notória no mundo dos museus, levando-os a um “novo posicionamento na/como estrutura de comunicação do conhecimento” (Semedo 2005, 280).

A posição dos museus na sociedade do conhecimento situa-se, principalmente, no lado da oferta. Neste sentido, o produto oferecido – o conhecimento – constitui um “objeto de consumo” (tradução da autora, Hooper-Greenhill 1992, 2) diferenciado, credível, acessível e com poder transformador. É comumente aceite que os museus deixaram de ser fornecedores de informação para passarem a atuar como “facilitadores de conhecimento”. A celeridade das transformações do saber é uma das dificuldades sentidas no desempenho deste papel, o que acarreta responsabilidades de contínua atualização de conteúdos e adequação de propostas às expectativas e necessidades de aprendizagem ao longo da vida por parte dos públicos. Espera-se assim que os museus complementem a oferta com ações que, contemplando a diversidade, promovam oportunidades de divulgação do conhecimento para todos e que desenvolvam instrumentos que permitam formar cidadãos ativos e proficientes, no debate sobre as múltiplas questões da vida contemporânea.

Tal como nos museus, o conceito de missão no contexto das instituições universitárias tem vindo a sofrer alterações. O projeto destas instituições é orientado pelo princípio estratégico de construção de uma sociedade dinâmica e competitiva baseada no saber, a par da consciencialização mais profunda das suas bases intelectuais, culturais, científicas e tecnológicas. Cabe, assim, às universidades e suas unidades orgânicas cumprir a missão nesse quadro de princípios, repensando o valor da sua herança cultural, a sua atividade presente como futuro legado e a participação num espaço mais alargado do conhecimento universal sob novas formas que promovam o diálogo com entidades congêneres, através de redes de colaboração nacionais e internacionais.

A viabilização deste novo projeto passa necessariamente pelo entendimento da utilidade social do conhecimento. Para tal, as universidades procuram incentivar os académicos e as unidades de investigação a referenciar a respetiva ação aos valores da competência, da qualidade e da transparência, mas também aos deveres de

responsabilidade social para com a comunidade. Por outro lado, enquanto agentes de democratização da sociedade, procuram fornecer novas condições de formação e preparação para a vida, pautadas pela ética da valorização da diversidade e da inclusão, bem como pelas exigências da cidadania participante.

Com a agenda pública focada nas iniciativas que visam transformar o modelo universitário e abrir o mundo académico ao universo exterior, é importante referir a atividade das entidades académicas que desempenham o papel de elo de ligação entre as duas realidades. Destacamos duas: os centros de investigação e os museus universitários. Os primeiros são centros vocacionados para atividades de investigação e desenvolvimento com dimensões e estruturas muito diversas, desde pequenas unidades integradas nas faculdades, a núcleos interdisciplinares de dimensão apreciável. Pertencem a este grupo os institutos de interface e os laboratórios associados, a partir dos quais as instituições académicas passaram a exercer a sua atividade nesta área – a produção primária de conhecimento e, por vezes, a sua transformação em valor – com maior estabilidade de funcionamento e criatividade na investigação.

Os museus universitários, por seu turno, partilham aspetos conceptuais e funcionais com outras instituições de carácter museológico. No entanto, por serem entidades criadas no seio de universidades, os museus universitários possuem características específicas que moldam esta entidade quanto à natureza das suas coleções, quadro funcional, organização e gestão. Embora possuam as qualidades que, à partida, os identificam como parceiros ideais para firmar o contrato entre universidade, ciência e sociedade, as restrições económicas e humanas ou a desadequação da missão determinam que muitos museus universitários se distanciem daquilo que se espera hoje deles: um polo de cultura científica que funcione como parceiro no estabelecimento de ligações no meio académico, e entre este e o exterior.

Constatada a necessidade de redefinição da missão dos museus universitários, face às novas responsabilidades das instituições académicas na sociedade do conhecimento e para com o desenvolvimento social, interessa agora verificar o seu dever para com a sociedade em matéria de divulgação da ciência produzida.

Para tal, assume-se que as expectativas que envolvem hoje os museus de ciência e técnica se estendem aos museus universitários, aqui entendidos como um tipo de “museu científico” (Delicado 2006, 10). A história dos museus de ciência e técnica está marcada por sucessivas transformações dos seus papéis e identidades. Se, por um lado, os museus se foram constituindo como referência estável de capital cultural na área científica, por outro, a criação, a evolução e ação dos museus estiveram sempre profundamente associadas às dinâmicas, estímulos e transformações ditadas pelos contextos da própria ciência e técnica, e também por imperativos económicos, políticos, sociais e outros.

Por seu turno, também a ciência não pode ser isolada dos seus contextos, quer sejam históricos ou funcionais, económicos ou sociais. A ciência e a tecnologia dominam a nossa sociedade e a atividade científica é hoje determinada por fatores que vão para além da sua esfera.

Cada vez mais, a ciência e a tecnologia se confrontam com a necessidade de serem comunicadas fora da esfera científica. A aproximação da ciência à sociedade passa necessariamente pelos museus de ciência e técnica. Neste contexto, uma vez que se procura responder aos anseios de públicos mais interessados e exigentes, há que repensar os processos de comunicação de realidades altamente complexas, dado o grau de especialização e fragmentação do conhecimento científico. Embora o paradigma científico atual seja difícil de materializar sob o formato de exposições, outros meios de comunicação de conteúdos nesta área são já utilizados com sucesso para apresentar a ciência como rede de processos de descoberta, experimentação e refutação.

Por outro lado, no âmbito das sociedades democráticas, a produção da ciência e da tecnologia encontra-se fortemente submetida ao escrutínio público, adquirindo uma dimensão ética e política, que suscita o debate e, como tal, implica a aproximação entre públicos e cientistas. Os processos deliberativos presentes na esfera pública que implicam a atuação crítica do cidadão envolvem cada vez mais a ciência e a técnica, o que pressupõe que aquele esteja na posse de informações sobre a investigação em curso e que esta seja continuamente atualizada e precisa. Ora, esta exigência redirecionou necessariamente o centro de atenção dos programas de comunicação e educação nesta

área, agora mais focados na informação sobre a atividade central das unidades de investigação do que nas explicações sobre os conceitos técnicos e científicos. Um dos primeiros autores a defender esta perspetiva da divulgação científica foi Steve Shapin (1992) ao afirmar que, embora o exercício tradicional de informar o público acerca do conhecimento produzido continuasse a ter relevância, os programas de comunicação deveriam fornecer igualmente conteúdos informativos sobre os processos da investigação, explicando como, com que grau de fiabilidade e sobre que bases os cientistas atingem o conhecimento. Esta posição abriu um leque de possibilidades em termos de soluções de divulgação, agora estabelecidas sob modelos mais participativos, dialógicos e criativos que, por um lado, facultaram o acesso público às questões do método científico e sedimentaram relações de confiança entre leigos e cientistas; por outro, ajudaram os agentes de investigação a perceber os contextos de vida e as preocupações reais da sociedade sobre matérias científicas e tecnológicas.

Embora polémica, a complexidade que envolve a aplicação dos conceitos de “literacia científica” e “compreensão pública da investigação científica” não deve ser entendida pelos museus de ciência e técnica como um entrave, mas como um estímulo à sua participação como espaço-fórum na construção de pontes que estes conceitos implicam, fazendo uso das competências profissionais na área da educação e comunicação de conteúdos científicos.

Por conseguinte, a verdade é que, apesar da função educativa estar hoje plenamente assumida como uma das funções primordiais dos museus universitários, ainda há muito a fazer no sentido da adaptação do discurso, orgânica e práticas às expectativas que se geram em seu torno. É através do desempenho dos profissionais que esta mudança se opera, pressupondo a adoção de atitudes mais reflexivas sobre a sua atividade e a adequação de competências ao grau de complexidade da profissão. Implica, também, que sejam ultrapassadas as barreiras internas que têm dificultado a afirmação das instituições museológicas universitárias como espaços proativos e mobilizadores, bem como o estabelecimento de relações e redes de colaboração com os outros atores do campo social e cultural. É a participação nessa teia de contactos que permitirá aos museus universitários ganhar massa crítica relativamente ao desempenho das suas funções, desenvolver as suas competências profissionais, partilhar saberes em

contextos mais criativos e transferir conhecimento de forma transdisciplinar, entre parceiros de uma rede.

### **Metodologia**

A constatação de que a divulgação científica constitui um gradiente de possibilidades, quanto a agentes, formatos e conteúdos, foi determinante na decisão de aprofundar o conhecimento sobre as condições atuais de dois atores do campo científico da Universidade do Porto: um museu universitário e um laboratório associado. As questões de investigação de partida e objetivos deste trabalho foram definidos a dois níveis: num primeiro, identificar e refletir sobre as representações de ciência veiculadas pela atividade de divulgação nos museus e produtores de ciência na Universidade do Porto; num segundo, analisar as condições existentes ao nível dos museus e *produtores* de ciência na Universidade do Porto, que possibilitem a construção de uma rede colaborativa com vista à divulgação da ciência de acordo com as expectativas contemporâneas.

Dado este trabalho revestir a forma duma dissertação de mestrado e, como tal, consistir numa primeira abordagem ao campo de estudo através de um contributo empírico (parcial e delimitado) para o seu conhecimento, a complexidade do campo de análise sobre as manifestações da representação da ciência conduziu à inevitável necessidade de reduzir a dimensão do número de casos estudados. Assim, como objeto de análise intensiva e avaliação das práticas destes atores, selecionei dois casos que apresentavam condições interessantes, dentro do universo dos museus e produtores de ciência na Universidade do Porto:

- o Museu de Ciência da Universidade do Porto, por se tratar de um museu que combina duas tipologias museológicas distintas (museu de história da ciência e exposição interativa, mais próxima dos centros de ciência), e ainda pelo facto de se encontrar sob a tutela direta da Universidade do Porto;

- o Laboratório Associado IBMC-INEB, um exemplo de referência das novas entidades dedicadas à investigação científica com origem na Universidade do Porto, com ampla atividade comunicacional veiculada mediante diversos formatos.

Uma vez que o objetivo último deste trabalho era a proposta de uma rede de colaboração, entendida como uma plataforma de relações, entre indivíduos ou grupos de indivíduos, que se baseia fundamentalmente em processos colaborativos estabelecidos com o objetivo de partilha e transferência de conhecimento numa perspetiva transversal, a escolha dos objetos de análise não teve na sua base o critério de coincidência disciplinar entre os dois casos analisados.

Para o alcance dos objetivos propostos, segui uma metodologia que se aproxima dos procedimentos geralmente adotadas em investigação científica de base e aplicada, procurando o equilíbrio entre a contribuição teórico-prática deste trabalho, o método de investigação e as fontes analisadas.

A valorização de uma abordagem essencialmente qualitativa destas duas realidades resultou da constatação que um estudo exaustivo de teor estatístico estava limitado pela inexistência de dados suficientes sobre muitas das atividades realizadas e de indicadores ou parâmetros de avaliação comparáveis.

Deste modo, a metodologia de desenvolvimento desta fase do projeto consistiu na combinação de diferentes meios de aproximação à realidade estudada:

- uma opção técnica documental, que revestiu a forma de análise de conteúdo sobre a informação disponível sobre as entidades investigadas e sua atividade de divulgação da ciência nos respetivos sítios *web*, em artigos produzidos e outros meios de comunicação institucional;

- uma opção técnica não-documental, sob a forma de entrevistas semi-diretivas e presenciais, apoiadas num guião previamente estruturado de acordo com o quadro conceptual de referência, produzido a partir da análise e síntese da literatura revista sobre os temas em estudo. As questões colocadas remetiam para a caracterização da instituição enquanto espaço de produção e divulgação de ciência, para a representação das relações entre sociedade e ciência, para a representação particular e concreta da

ciência nas instituições, para as representações sobre a “outra” instituição e para as condições favoráveis à construção de redes de colaboração. Estas entrevistas tiveram como objetivo a captação do discurso dos responsáveis e decisores das duas instituições estudadas, através da identificação de conceitos, de formas e de temas que a representação da ciência revestia nos dois casos, bem como das motivações e das categorias “recursos humanos”, “recursos financeiros”, “relações”, “infraestruturas comunicacionais” e “gestão e organização”.

### **Ligações**

Partindo da análise das declarações de princípios e dos objetivos estratégicos das duas entidades estudadas (Museu de Ciência da Universidade do Porto e Laboratório Associado IBMC-INEB), comecei por analisar a sintonia daqueles com as novas missões universitárias. Em síntese, verifiquei que, apesar de se intercetarem em alguns pontos, as missões do Museu de Ciência da Universidade do Porto e do Núcleo de Comunicação da Ciência do IBMC-INEB divergiam nos princípios fundamentais, o que decorre da natureza própria de cada uma das instituições. Efetivamente, a missão do MCUP está fortemente vinculada à salvaguarda e valorização das coleções históricas, apesar de ser referenciada a sua vocação para motivar os públicos para a ciência e tecnologia e divulgar a importância e valor cultural da ciência, aspeto em que se aproxima dos objetivos enunciados pelo IBMC-INEB quanto à promoção da ciência. O conceito que suporta aquele museu referencia-se ainda a um paradigma museológico que entende estas instituições como “montras” do conhecimento científico e tecnológico estabelecido e produzido ao longo dos tempos, materializado em objetos. O enriquecimento que a exposição interativa possibilita enuncia o mesmo conceito de consolidação de princípios científicos e de fenómenos físicos estabelecidos. A divulgação da produção científica recente não tem sido o foco primordial das iniciativas do Museu de Ciência. Também é certo que a ligação das unidades de investigação a este museu, por iniciativa dos primeiros, também não se tem verificado. Este afastamento ganha expressão se atentarmos ao facto de o IBMC-INEB estabelecer noutras esferas, e

com elevado grau de sucesso, a ligação à Universidade do Porto. De facto, aquela unidade de investigação mantém uma forte presença no terreno universitário portuense.

No caso deste laboratório, a aproximação à ciência através da observação e experimentação de fenómenos científicos é complementada com o reconhecimento dos modos de produção da investigação. Muitas das suas iniciativas de divulgação (como visitas de estudo às instalações, ou os programas educativos com alunos e professores, entre outros) pressupõem o contacto com o contexto do trabalho laboratorial. Outras ações de promoção da cultura científica pretendem ultrapassar o esforço de popularização da ciência e da investigação, entrando noutros domínios de participação por parte do público que estimulam a reflexão ativa sobre valores além do campo de atuação disciplinar. São exemplo os debates, seminários, oficinas e exposições, que problematizam a produção científica do IBMC-INEB e introduzem uma dimensão ética, o que se revela fundamental para o desenvolvimento da literacia científica em sede da sociedade democrática. A aproximação ao social encontra ainda concretização em atividades que ensaiam uma aplicação dos resultados da investigação em curso com relevância para a esfera pública. Estes princípios estão bem ilustrados por alguns enunciados de atividades promovidas pelo laboratório.

A análise efetuada evidenciou também que, para os inquiridos, a fronteira entre “atividades de comunicação” e “atividades de educação” é, por vezes, difícil de traçar. Conforme constatei ao longo das entrevistas (particularmente no caso do IBMC-INEB), e através da análise dos formatos e conteúdos das atividades, a sua delimitação afigura-se complexa no universo diversificado de propostas, sendo no entanto ambas entendidas como complementares no papel que desempenham na transmissão do conhecimento científico.

Ao longo do estudo, não raras vezes foi mencionada a colaboração das duas instituições em iniciativas do gabinete de comunicação criado na estrutura central da Universidade do Porto. Fui constatando que, em situações diversas, a este gabinete tem cabido a articulação entre os cientistas e a comunicação social, a implementação de ferramentas de comunicação interna e externa e ainda a promoção de atividades de ciência para os mais diversos públicos, com uma tríplice vertente de objetivos: fomentar



o gosto pela ciência através de atividades de educação informal, proporcionar contacto direto com os profissionais de ciência e estimular futuras vocações no campo científico e tecnológico. A expressão que as iniciativas deste gabinete têm adquirido na programação da Universidade do Porto justificará, no futuro, um estudo particularmente centrado nas dimensões “comunicação” e “educação” (e na convergência de ambas) do seu programa e na avaliação dos respetivos impactos.

Quanto à participação dos dois agentes nas referidas iniciativas, é evidente a disparidade em termos de contributos. Também neste caso as estratégias de comunicação parecem negligenciar o potencial contributo dos museus universitários para a divulgação da ciência e da técnica, sendo a sua colaboração pontual e tímida. Já tal não acontece com o IBMC-INEB, que cumpre um significativo papel na oferta de programação.

Outro aspeto diferenciador reside nos conteúdos do discurso sobre ciência e técnica que produzem. Se, no global, as iniciativas do INEB-IBMC parecem cumprir alguns objetivos da “compreensão pública da investigação”, muitas vezes não são focadas expressamente as questões subjetivas associadas à investigação, nem à natureza provisória dos seus resultados. Por outro lado, a contextualização histórica da investigação está ausente na maior parte dos conteúdos. A participação ativa dos públicos adultos e leigos no debate sobre as questões científicas é um outro objetivo que, a meu ver, não foi ainda atingido na íntegra. Por sua via, o MCUP segue o paradigma da “compreensão pública da ciência”, que incide a atenção nos fenómenos e propõe uma via de conhecimento que representa a ciência de forma homogénea, verdadeira e objetiva. A natureza das duas instituições parece justificar a diferença: um museu que está particularmente orientado para a prossecução da tradicional função de salvaguarda, e divulgação de ciência a partir de uma exposição permanente que restrições de ordem vária não permitem atualizar; e, logicamente, um centro de investigação que tem maior facilidade na representação de processos e da atividade humana em torno da ciência, e se encontra condicionado por fatores (como, por exemplo, o valor mediático do seu trabalho ou a opinião pública favorável) que o orientam para a oferta de iniciativas que apostam no acesso transparente e direto aos espaços, processos e resultados da investigação. Por outro lado, a disponibilidade para a

criação de novos programas de comunicação é limitada, uma vez que as tarefas de inventário, de estudo e preservação das coleções absorvem a atividade regular da reduzida equipa técnica do MCUP. Por oposição, as ações de promoção da cultura científica constituem rotina do IBMC-INEB. Uma filosofia de atuação em rede permite-lhe contornar as restrições e alcançar benefícios. A rede de contactos com outras instituições científicas, profissionais e culturais tem sido uma mais-valia para o IBMC-INEB no momento de desenho de estratégias e planeamento de ações. Por contraste, a presença do MCUP em estruturas de desenvolvimento estratégico é muito recente e ainda pouco expressiva. O mesmo se poderá dizer quanto à experiência em programas de financiamento público, como os que são disponibilizados pelo Ciência Viva, aos quais o IBMC-INEB deve grande parte da concretização do seu plano de promoção da cultura científica.

### **Ativar a rede**

No subcapítulo anterior, a partir de uma seleção da análise efetuada, procurei elaborar a cartografia de ligações em matéria de comunicação e educação científicas nas entidades estudadas, e apontar algumas condições favoráveis que poderão sustentar a criação futura de redes de colaboração protagonizadas por aqueles atuantes no campo científico da Universidade do Porto.

Nas últimas décadas, o conceito de rede tem vindo a representar uma alternativa organizacional, concebida em resposta às exigências de descentralização, conectividade e flexibilidade presentes nas diversas esferas contemporâneas de atuação social. A organização em rede é, assim, o modo como indivíduos ou organizações procuram situar-se no espaço público através de processos de cooperação entre atuantes e interlocutores, com vista à complementaridade em matéria das ações que desenvolvem. Para a formação de redes de colaboração é essencial que as entidades partilhem interesses com relevância para os elementos que a constituem, e também para os seus utilizadores.

São múltiplas as motivações que podem orientar as entidades para a adoção de fórmulas que derivam do modelo das redes de colaboração: a criação de valor, o alcance

de massa crítica, a partilha de recursos e o aparecimento de produtos inovadores são algumas das razões apontadas.

É certo que a Universidade do Porto dispõe já de uma cultura e tradição de colaboração em rede, essencialmente nas áreas pedagógicas e científicas que, de alguma forma, acaba por contagiar as suas unidades. Outras, como foi já referido para o caso do centro de investigação estudado, transportam já na sua essência essa cultura.

Ficou claro neste estudo que as duas entidades se situam em diferentes níveis de participação colaborativa: a dinâmica e a experiência de trabalho em rede são mais expressivas no caso do laboratório associado. Para o museu, esta realidade é limitada ao estabelecimento de contactos esporádicos com instituições congéneres para troca de informação técnica e realização de exposições.

A complexidade crescente das iniciativas em que as instituições universitárias se envolvem, ao nível das unidades orgânicas, serviços e centros de investigação, requer competências que extravasam o seu quadro de especialidades e que podem ser obtidas através de ligações internas ou com outras instituições com vista ao preenchimento dessa lacuna. Foram referidos vários exemplos que ilustram esta dificuldade nos dois casos estudados: a necessidade de valências nas áreas da investigação sobre a natureza dos públicos e da avaliação de resultados de atividades foram focados em ambas as entrevistas. Desta forma, a diversidade e disponibilidade de competências específicas e complementares em diferentes áreas de conhecimento pode ser alcançada a partir de ligações estabelecidas com outros agentes que poderão ser convocados a desempenhar um papel mais ativo no âmbito da rede: entidades de raiz universitária com existência local e regional que operam no campo científico, através da produção, comunicação e educação (por exemplo, faculdades, centros de investigação, museus e bibliotecas, e ainda, de gabinetes de comunicação); de outras instituições no mesmo âmbito geográfico, públicas e privadas, como estabelecimentos de ensino pré-graduado, museus, associações e empresas cuja atividade se inscreve nesse campo; e de inúmeras entidades, públicas e privadas, fora do campo científico que possam partilhar interesses e necessidades comuns.

Finalmente, e recordando novamente os casos estudados, estamos perante duas entidades cujas missões estão imbuídas de sentido público. Se é verdade que aquelas declarações de princípios são o veículo de expressão do seu compromisso para com a sociedade e das interações que com ela pretendem estabelecer, então essa ordem de valores transporta consigo o motivo e o modo da ligação. Enquanto atuantes ao serviço da promoção da cultura científica, é esperado que aquelas instituições estabeleçam ligações diferenciadas e de maior proximidade, interação e diálogo aberto com os agentes do campo social, de forma a criar oportunidades de aprendizagem mútua entre profissionais do campo científico e leigos em matéria de ciência e técnica. É precisamente neste ponto que o destino de museus e produtores de ciência se toca. Na responsabilidade social comum reside a motivação para o encontro dos dois atuantes, da saída de si em direção ao outro. A sociedade do conhecimento parece não deixar outra oportunidade que não seja a de estarem *on* ou *off*, ligados ou desligados, neste teatro de conexões que é o mundo contemporâneo.

### **Referências bibliográficas**

Delicado, Ana. 2006. *A musealização da ciência em Portugal*. Tese de Doutoramento. Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.

Hooper-Greenhill, Eilean. 1992. *Museums and the shaping of knowledge*. Londres: Routledge.

Semedo, Alice. 2005. Que museus universitários de ciências físicas e tecnológicas? *In Coleções de Ciências Físicas e Tecnológicas em Museus Universitários: Homenagem a Fernando Bragança Gil*, Semedo, A. e Coelho, A. F. S., coord., pp. 265-281. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Departamento de Ciências e Técnicas do Património. Secção de Museologia.

Shapin, Steve. 1992. Why the public ought to understand the science-in-the-making. *Public Understanding of Science* 1(1): pp. 27-30.

## A poética do colecionador - um caso de estudo

Teresa Pinhal<sup>43</sup>

### Resumo – Abstract

Este artigo discute, através de um caso de estudo, alguns dos temas relacionados com a prática do colecionismo e como ele interage com e reflete o mundo interior do colecionador. Os colecionadores são amantes do visível que está nas suas mãos e do invisível nos seus corações. José Régio foi um deles, assumindo-se como um colecionador apaixonado. A sua paixão tornou-se uma obsessão e o seu resultado foi uma coleção. Os seus objetos preencheram várias divisões das suas duas casas. A sua prática de colecionar transformou-se num processo poético contínuo, metódico, fetichista e atormentado, de alguém que teimava em conjugar o verbo “coleccionar” no modo imaginário do incondicional do infinito. E no fim do percurso, o seu mundo interior narra-se, curiosamente, através das suas silenciosas peças.

This article discusses some of the questions related to the practice of collecting and how it interacts with and reflects in the inner world of the collector, using a case study. The collectors are lovers of the visible in their hands and of the invisible in their hearts. José Régio was one of them, assuming himself as a passionate collector. This passion became an obsession and the result of this was a large collection. His objects have filled several rooms of his two houses. The practice of collecting was a continuous poetic, methodical, fetishistic and tormented process, for someone who insisted on conjugating the verb “to collect” in the unreal unconditional infinitive mode. And at the end of the journey, his inner world is narrated, curiously, by his silent pieces.

---

<sup>43</sup> Licenciada em História – Ramo Educacional, pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Terminou a sua pós-graduação em Museologia, em 2006, tendo realizado o estágio na Casa de José Régio. Museóloga estagiária no Museu de Arte Contemporânea de Elvas (abril, 2007 – março, 2008). Em 2011 concluiu o Mestrado em Museologia na faculdade acima mencionada.

Degree in History – Educational Training, Faculty of Arts, in Oporto University. She completed her postgraduate studies in Museology in 2006, with an internship at José Régio’s House. Curator trainee in Contemporary Art Museum of Elvas (March, 2007 – April, 2008). In 2011, she concluded the masters in Museology at the faculty mentioned before.

teresapinhal@gmail.com

**Palavras-chave - Keywords**

Paixão, obsessão, o Eu.

Passion, obsession, the Self.

## *A poética do colecionador - um caso de estudo*<sup>44</sup>

Teresa Pinhal

### **Introdução**

O colecionismo é um tema que, no âmbito dos estudos museológicos, se torna fascinante, particularmente, pela vertente psicológica e pela construção de representações que ela implica no universo construído da cultura material. A relação da sociedade com esta última é intrínseca, absorvente e reveladora das necessidades, desejos, sonhos e limitações humanas. Foi partindo deste pressuposto, que se estudou o caso específico de José Régio.

No panorama português verifica-se um tratamento ainda predominante dado ao objeto colecionado, em si, aquilo que se aproxima da epistemologia baseada no objeto, presente nos museus até inícios do século XX (Conn 1998), enquanto a atenção dada ao colecionador e à sua relação com o objeto colecionado fica para segundo plano. O peso da tradição historiográfica para a alta cultura, afasta a análise desta relação colecionador-coleção, que precisa ser realçada e analisada, pois dela derivam as características específicas das coleções, nas quais se encontram significados escondidos. Por consequência direta, torna-se relevante estudar, os processos de colecionar, o “porquê” em vez do “o quê”.

Com a conhecida definição de Belk (*in* Pearce 1995, 21) sobre o que é uma coleção chegou-se à valorização da vertente emocional, de memória e de ideias ligadas aos objetos. A coleção passou a ser vista como mais do que a simples soma de todas as partes, com uma vertente emocional importante. Susan Pearce trouxe uma possível

---

<sup>44</sup> Artigo baseado na dissertação de Mestrado em Museologia, orientada por Alice Semedo, apresentada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto: Pinhal, Teresa, O Colecionismo em José Régio. Dissertação de Mestrado do Curso Integrado de Estudos Pós-graduados em Museologia Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2011.

Article based on the research project entitled “O Colecionismo em José Régio”, developed in the context of the Museology Master degree course at Oporto University Humanities Faculty, under the supervision of Professor Alice Lucas Semedo.

Disponibilizado em/Available at URL:

[http://aleph20.letras.up.pt/exlibris/aleph/a20\\_1/apache\\_media/67JY8N7VDFLTVVQIMG5N2B1MM54VQSL.pdf](http://aleph20.letras.up.pt/exlibris/aleph/a20_1/apache_media/67JY8N7VDFLTVVQIMG5N2B1MM54VQSL.pdf).

chave para ajudar a perceber e a definir o colecionismo e o colecionador, colocando a tónica no subjetivismo. Se alguém se considera colecionador, então é-o (Bodmer 2007, 7). Coleccionar implica, em boa parte, selecionar emocionalmente objetos pelo valor subjetivo que atribuímos. Neste contexto, insere-se o próprio colecionismo atual, popular, democratizado e impulsionado por uma produção fabril de objetos a preços competitivos, e que se afirma como algo mais eclético e pessoal. O colecionismo passou a ser encarado como prática social ativa no sentido de fazedor de significados e parte integrante do tempo longo de Braudel (1982). A semiótica e o estruturalismo trouxeram a possibilidade de encarar as peças colecionadas como transmissores de mensagens que podem e devem ser decodificadas.

A análise das coleções e dos colecionadores abre-se à consciência de que, aliada a uma natureza museológica tem que se considerar uma natureza psicológica, evidenciada nos diferentes modos de colecionar e nas suas motivações (até patológicas). Os estudos de investigadores, como Bourdieu (2010) e Baudrillard (1994), no desenvolvimento da investigação na área da psicanálise sobre a expressão do eu nas coleções, marcam o início de um percurso novo de entendimento do sujeito que coleciona. Será bom recordar que Susan Pearce divide mesmo os colecionadores em três tipologias: os de souvenir/reliquia, os sistemáticos e os fetichistas, (1992, 68-69), sendo estes últimos dos mais intrigantes a nível psicológico e onde está integrado o colecionador aqui tratado.

José Régio foi poeta, romancista, ensaísta, dramaturgo, artista do desenho e da pintura, marcando o modernismo português nas artes e nas letras. A par da criação artística, convivia nele um gosto de colecionar arte, em especial, arte popular, herança que ganhou de seu avô, e na senda de uma prática burguesa e republicana, bem presente no seu tempo (Borges 2010, s.p.).

Ao longo dos seus escritos confessos, ele desvelou de si o que queria revelar, contando as deambulações psicológicas em que se enredou, como forma de se compreender e posicionar-se no mundo. Este poeta-psicólogo (Sant'Anna Dionísio 1970, 497), com crises nervosas desde a juventude, neurasténico e tímido, encontrou no autoquestionamento a âncora para ganhar folga interna e fortalecer o seu individualismo. Floresciam nele, e/ou pintaria ele nos contornos dos seus desenhos e



textos, desabafos poéticos e trágicos, pensamentos pessimistas e maniqueístas, caindo em afirmações autodestrutivas, de desânimo e lamento. Mesmo não esquecendo que um poeta é um fingidor, atente-se à sua autocaracterização numa carta a Alberto Serpa: “Sou um artista doente, muitas vezes, cujo equilíbrio não tem sido conquistado senão à custa de muitas lutas e amarguras. Só eu as conheço. Muitas vezes tenho inibições, cansaços, impossibilidades, esquisitices, que porventura terão difícil explicação racional, mas nem por isso deixam de ser reais” (Régio 2000a, 150).

### **A poética de um eu apaixonado**

O termo poética é aqui empregue com o mesmo significado que Susan Pearce (1995, 31) atribuiu a este termo no seu livro “On Collecting”, entendendo-a como a forma como o colecionador experiencia o processo de colecionar, como se posiciona nele, que representações assume, o que afeta a sua vida e como se conjugam os processos de colecionar com a praxis da vida. À luz desta poética, o eu apaixonado de Régio revela-se e lê-se nas suas coleções sagradas e profanas, alimenta-se e retroalimenta-se num ciclo labiríntico de desejos, necessidades, ambições e fragilidades.

### **O labirinto da paixão**

“Muito mais que um gosto! Um amor, uma paixão, uma mania, um vício, e que sempre se vai inflamando mais” (Régio 1965, s.p.).

Como afirmou Pearce (1998, 162), os colecionadores expressam-se como apaixonados pelas suas coleções e usam uma linguagem impressionante para expressar os seus sentimentos, tal como se pode verificar pela frase de introdução a este subcapítulo. Este amor é um amor-posse ou, melhor dizendo, uma possessividade mascarada de amor, onde o centro da questão será o controlo. Régio estava preso no labirinto da paixão que construiu para si.

Régio está integrado no tipo de colecionador fetichista, de acordo com a definição de Susan Pearce (1992, 81), sublinhando-se a sua necessidade de colecionar cada vez mais objetos do mesmo género, num processo estratégico de desejo provocado pelo seu eu. Várias são as pistas que mostram este gosto obsessivo, este vício que se

refletia na sua vida pessoal, nas suas atitudes e vivências. Régio assumiu em vários momentos da sua vida, esta mania que o colocava à mercê de uma necessidade insaciável.

Sem dúvida que a arte popular era uma paixão e a arte sacra uma devoção, que ia para além da crença religiosa, pois ele colocava em causa, com frequência, a sua religiosidade cristã.

Este colecionador apaixonado era afinal apaixonado pelo quê em concreto? Ao observar as suas peças, a diversidade das suas coleções é indiscutível contemplando as louças, de que se destacam os pratos ratinhos, a cerâmica, os barros de Estremoz, os móveis dos séculos XVII e XVIII, os bronzes e estanhos, os ferros forjados, os vidros, as pinturas do século XVI, XVII e XX (de artistas como Dominguez Alvarez e Diogo Macedo), as gravuras, as lápides, as rendas, os relicários, os oratórios, os livros do século XVII e XVIII, as valiosas obras históricas e literárias, incluindo as primeiras edições dos mais notáveis escritores portugueses da primeira metade do século XX (com dedicatórias autografadas) e centenas de esculturas de diferentes materiais, versando temáticas religiosas, em que sobressaem os Cristos, as Virgens, os santos, os ex-votos e as caixas de esmoladas das alminhas do purgatório.

Esta paixão, com antecedentes familiares e com passos iniciais dados na infância, em forma de brincadeira, teve um impulso inicial ingénuo, vindo de uma simples vontade de mobilar um salão do seu quarto alugado, da casa que viria a ser sua em Portalegre, aquando da sua colocação numa escola de Portalegre para lecionar francês. Aos poucos, passou a ser um desejo constante que encheu as salas, não só da casa de Portalegre, como também da casa de Vila do Conde. Segundo o próprio: “a anexação daquela casa baixa e abobadada foi a fagulha que pegou fogo à carqueja meio escondida e fez crepitar a paixão!” do colecionismo (1965, s.p.).

Ao longo dos anos foi-se privando de uma vida de desafogo, em prol de conseguir aumentar e melhorar, continuamente, a sua coleção. São variadíssimas as referências em cartas aos familiares e amigos sobre os seus gastos, poupanças e esquemas de abatimento de dívidas, em favor da constituição de uma invejável coleção de arte popular. Eram autênticos malabarismos que ia montando, desde empréstimos a adiamentos de pagamentos, passando pelo recurso à revenda na sua loja informal de

antiguidades, onde restaurava as peças, para conseguir bom dinheiro para novas e superiores aquisições. Os seus atos eram estimulados por um desejo insaciável de comprar. Perto dos quarenta anos de idade já tinha a sua Casa de Portalegre repleta de objetos colecionados, que invadiam os seus espaços nas paredes, no chão, nos móveis, nas prateleiras, compradas propositadamente para o efeito, nos compartimentos mais íntimos e mais importantes, como o seu quarto e o seu escritório. Teve, inclusivamente, de alugar um espaço perto da casa alentejana para guardar mais objetos. Nesta casa os objetos-hóspedes, passaram a moradores de direito. Nas suas palavras: “No fim de contas, estoirara com a pensão!” (Régio 1965, s.p.).

Da conquista do espaço por Régio, passou-se à conquista das coleções desse espaço, o que conduziu à própria renomeação ou batismo dos compartimentos, sendo alguns chamados de “Purgatório” e “Inferno”.

Nesta construção da sua coleção, contou com o apoio de uma rede de contactos que se foi fortalecendo e complexificando à medida que o seu negócio, a par da sua paixão, crescia. A ajudá-lo estavam o pai (habitado a lidar com vendas), o seu fiel restaurador e assistente na direção do negócio das antiguidades, Manuel Bilé, os antiquários (que o seduziam com peças e facilitavam os pagamentos), vários colecionadores do Norte (Porto, Póvoa do Varzim e Vila do Conde), Alentejo e Lisboa, os amigos que sabiam do seu interesse e que lhe ofereciam objetos e conselhos, de entre os quais destaca-se o conceituado historiador de arte Flávio Gonçalves.

Este movimento incessante de vontades e impulsos vindos de diversas direções numa rede de contactos complexa, alimentavam a sua paixão e faziam-no ganhar mais consciência dela como algo vibrante e viciante.

O vício, que metamorfoseava espaços, acarretava consigo desassossegos e sofrimentos. Na voz do seu colecionador inventado do seu conto autobiográfico, desabafava “Maldito vício de colecionador! Tudo isto são ninharias, no fim de contas! A minha vida não é esta, não é isto...”. Vãos pensamentos que não podia ir contra a inquietação e a paixão” (Régio 2000b, 349). Régio disse que “Amargamente me arrependia de me ter deixado arrastar em demasia pela minha paixão (2000a, 264). Em carta ao seu irmão Apolinário coloca-se no grupo dos “poetas-antiquários com pouco dinheiro e pouca cabeça” (Piloto 2001, 37).

Como Belk afirmou (1994, 319), por vezes os colecionadores experimentam consequências negativas nas esferas sociais e pessoais como resultado de um colecionismo obsessivo.

Nalgumas situações vendia peças para comprar outras melhores, mas sem um certo grau de amargura associado: “Que remorso, - perder eu essas belas peças! Muito sofre (a ponto de ser obrigado a verdadeiras traições) um colecionador insaciável” (Marques 1989, 98). Noutras, fazia uma ginástica financeira até ao limite para adquirir algo, como aconteceu com uma imagem de madeira renascentista, na qual gastou todo o salário de professor recebido num mês (Marcão 1984, 42). Em determinados momentos, Régio sentia-se mesmo culpado por gastar tanto dinheiro nas peças, quando tinha encargos consideráveis com a sua família (Régio 2000a, 191). Nem sempre conseguia adquirir as peças que desejava, mas este amor-posse era tão forte que chegou a usar o pronome possessivo meu a um Cristo que não conseguiu comprar (Pestana 1984, 128), talvez para de alguma forma obter um pouco do prazer que teria se ele fosse realmente seu.

Ao amor devemos associar a questão do prazer e da caça ao objeto. Partindo da teoria de Freud (*in* Formanek 1994, 328) de que haveria duas motivações instintivas para a ação humana: a agressão e a libido (de que se fará referência mais à frente), Ruth Formanek (1994, 328) chamou a atenção para o facto de que colecionar pode ser visto como uma derivação de comportamento agressivo semelhante à caça. O poeta dizia sobre as suas viagens que “eu lá ia à caça” (Régio 1965, s.p.). Susan Pearce (1995, 184) esclareceu que é normal os colecionadores referirem-se a “caçar material”. A legitimação que traria o resultado da caça levaria a um reforço da autoimagem do colecionador e do seu valor na sociedade. Isto significa que se o troféu caçado fosse, afinal, um embuste a situação mudaria radicalmente, ou seja, o que era prestigiante passaria a ser vergonhoso. Curiosamente, esta situação ocorrera num caso em especial de uma réplica de um vaso etrusco, adquirido como verdadeiro (Neves 1989, 114-115).

Quanto à libido, pode-se apontar algumas direções interessantes, típicas de colecionadores apaixonados pelas suas coleções. Susan Pearce (1995, 247) referiu esta questão, de um certo erotismo, associado ao colecionismo. Outros autores debruçaram-se sobre este assunto, como Danet and Katriel, que apontaram o aspeto sensitivo de

coleccionar (*in* Pearce 1992, 52). Sem dúvida que Régio sentia prazer ao cuidar das peças, como aliás refere o seu amigo João Marques: “Como confessará a íntimos, passava tardes de Domingo a limpar o pó às peças, não só pelo zelo da sua conservação, mas para lhes poder tocar, gozar o prazer de as possuir (...) E, como confidenciava, quantas vezes percorria sozinho essas salas onde amorosamente os tinha exposto.” (2000, 52). Roger Cardinal no seu artigo “The Eloquence of Objects” (2001, 28) relacionava estas atitudes com os colecionadores fetichistas. Alguns investigadores desenvolveram profundamente este tema, como Frederick Baekland (1994, 211), a propósito da confusão inconsciente de encarar os objetos adquiridos como objetos sexuais. Baudrillard (1994, 9), por sua vez, afirmou que o colecionismo até poderia ser entendido como um mecanismo de compensação em alguns períodos de crise no desenvolvimento sexual de uma pessoa, mas não propriamente como uma atividade substituta, nem equivalente. Segundo este autor, seria uma regressão ao estágio de retenção anal, de que falava Sigmund Freud, que resultaria numa satisfação libidinosa diretamente ligada à perceção dos objetos como objetos amorosos.

O caso de Jeanne Walshot, mulher solitária colecionadora de objetos de arte do Congo, levou Boris Wastiau (2001, 231) a analisar esta situação como uma relação demasiado intrincada com os objetos e a pensar no próprio aspeto libidinal, relacionado com o medo da morte. Com Régio pode-se ponderar se também não se passaria o mesmo. O medo da morte é algo humanamente conhecido e reconhecido. Mesmo vendo Régio na morte o atingir da verdade, do absoluto, não quer dizer que estivesse numa plataforma em que o medo da morte não tivesse lugar. Aliás, ele próprio confessou, perto do fim da sua vida, que a morte era uma ideia que “aterrava os meus instintos” (Régio 1983, 239).

José Régio, como qualquer colecionador apaixonado poderia estar nestes contextos, de alguma forma. Porventura pode-se ser tentado a desenvolver estas questões pela forma como o próprio poeta se posiciona, de modo mais ou menos poético-fingido, quanto ao desejo de ser casto, a vontade de viver solteiro para se dedicar à sua obra literária e de vencer as vontades carnisais. Escrevia ele que “Vivo dias e dias numa luta: porque resolvi não me deixar escravo dessa violenta sexualidade” (Régio 2000a, 251).

Um apontamento interessante que coloca os objetos como meio de libertação de tensões é o de que a compra de objetos de arte funcionaria para certos colecionadores como um escape (Baekeland, 1994, 209). Que se lancem, então, sem medos, questões reflexivas. Seriam nos momentos de frustração, ou mesmo nas crises neurasténicas, que o foram atacando ao longo da vida, que Régio ganharia mais vontade em comprar objetos? Funcionaria isto como terapia para atenuar esses momentos difíceis? Terá Régio transferido ou canalizado a sua força sexual, de forma não totalmente consciente, para um prazer que considerasse mais limpo, mais imaculado, mais espiritual, até pelo conteúdo das suas coleções onde predomina o sagrado?

Um interessante paralelismo foi feito por Joaquim Neves (1989, 41-42), a propósito dos desenhos de Régio sobre mulheres. Este autor avançou com a hipótese de haver uma satisfação sexual na sua concretização quando o desenho versava corpos femininos, associando o ato a uma forma de catarse.

Outro aspeto do colecionismo de Régio, que revelou o seu sentimento amoroso é o animismo dos objetos, referido por Pearce (1992, 39). Esta atribuição de qualidades humanas aos objetos está bem representada no episódio curioso que contou João Marques, em que Régio comentou “Às vezes oiço-as conversar umas com as outras e já lhes tenho ouvido dizer: Este Régio muito tempo e muito dinheiro gasta connosco!” (Marques 2000, 40).

### **Espelho meu, espelho-me eu**

“Collections are material autobiography, written as we go alone and left behind us as our monument” (Pearce 1995, 272)

Por detrás das motivações do colecionador estão poesias do seu eu, que se espelha no conjunto das suas coleções. Estas, apreendidas como projeção e a continuação física do colecionador, são um veículo para ele se dar a conhecer e de expressar a sua identidade individual e, mesmo, de se reconciliar consigo, como explicou Susan Pearce (1995, 25). Novas teorias de modelos relacionais acentuam a necessidade de validação e aceitação intrínsecas do ser humano.

Associando estas novas perspetivas ao colecionismo, o reconhecimento seria a

chave para fazer as pazes com o mundo que, lamentava-se ele, não aceitava a sua originalidade. Colecionar seria construir relações consigo e com os outros, de forma clara nas suas redes de contacto, e de forma mais velada, nas visitas à casa, nos estudos de investigadores e no reconhecimento futuro das casas-museu.

Belk (1994, 321-322) defendeu, mesmo, que as coleções poderiam ser encaradas como extensões do eu. Também Pearce (1992, 56) referiu a situação dos objetos poderem ser vistos como confirmadores da nossa identidade. Para Baudrillard (1994, 12), os colecionadores colecionam-se a si próprios. Sartre, mencionado por Pearce (1992, 56), vai mais longe e avança com a ideia de que a única forma de sabermos o que somos é precisamente olhando o que temos, o que nos levaria no limite à máxima popular adaptada de “diz-me o que colecionas, dir-te-ei quem és”. Bourdieu (*in* Semedo 2010, 306) identificava o ato de colecionar como uma forma de expressão da “distinção individual” do colecionador.

A ligação entre o eu e a coleção é tão intrincada que o eu pode sair afetado caso a coleção seja atacada, como aconteceu com o pretenso vaso etrusco já mencionado.

Estaria a solidão de Régio, aquela solidão íntima sentida, projetada na sua coleção? Não obstante ter amigos, nunca deixou de afirmar que tinha alguns problemas no relacionamento com o outro. Não é estranho que, por isso, o colecionismo pudesse ser uma espécie de escape psicológico. Sublinhe-se que colecionar começou por ser uma forma de combater o isolamento, a que se sentia votado no Alentejo.

No entanto, se as coleções podem servir de aproximação, também podem contribuir para esse afastamento, porque pedem tempo e espaço físico e não físico (Pearce 1992, 43). E aqui a questão do dominador e do dominado entra em cena. Afinal, o pretenso domínio totalitário do colecionador é uma ilusão. Este domínio funcionava nos dois sentidos. (Pearce 1998, 162). Em todos os compartimentos de Régio temos os palcos de si próprio e esses palcos são Régio. Ele confere uma identidade aos objetos e eles devolvem-lhe uma identidade. Assim, torna-se muito delicado ver as coleções só como reflexo, mas também devem ser vistas como condicionadores do reflexo.

Pode-se pensar na coleção como forma, também, de recriar o eu, pois há um processo de adaptação entre o que se é e o que os objetos vão dizer sobre nós. Estes não

vão só expressar o que gostaríamos que dissessem, mas o que os outros vão ver que não conseguimos imaginar ou controlar na totalidade. Há um risco de exposição que Régio assumiu, mostrando a sua casa a vários amigos e conhecidos. Sobre esta exposição, alguns psicanalistas apontam um certo exibicionismo narcisista (Baekeland, 1994, 216).

Observe-se, mais de perto, os espelhos de Régio. Em termos práticos, a sua bolsa só conseguiria suportar, no essencial, a compra de objetos de arte mais acessíveis e, no Alentejo, na época onde os colecionou, havia uma certa profusão, a baixo preço, de várias tipologias de arte popular. O próprio colecionismo era, no início, uma forma de vencer a barreira de uma certa solidão inicial, por ter ido para tão longe da sua terra natal e surgiu da necessidade de tornar mais confortável o seu quarto alugado.

Pode-se ainda associar a situação de Régio ter convivido com o colecionismo do seu avô, de ser um homem do seu tempo, dedicado à democratização da cultura e de proteção do património nacional.

Contudo, as circunstâncias só explicam e espelham parte da verdade. Os seus objetos de arte popular representavam um lado genuíno e de sinceridade, que ele apreciava, que gostaria de cultivar nos seus escritos e na sua própria vida. Tê-los perto era ter essas características alimentando a sua alma. A arte popular tinha “a singularidade, a espontaneidade e a significação – a originalidade, em suma – que até em criações modestas e primárias imprime o Espírito que sopra onde quer” (Régio 1964, s.p.).

Ele, também, apreciava e refletia sobre o sentido do estético. A importância dada à beleza e ao conseqüente deleite que advém da sua observação era relevante para ele. E de facto, aspirava a um melhoramento das coleções, à sua perfeição, daí ter um espaço para fazer o seu restauro.

Analisando, em particular, os objetos do sagrado, a viagem é mais profunda. Eram estes que mais ocupavam o seu tempo. Mesmo nos momentos de descrença do seu tortuoso labirinto místico, ele que padecia do estado do “crer não-crendo” (Régio 1983, 238), à semelhança da sua personagem Lélito da obra “A Velha Casa”, continuava a colecionar.

A sua infância, a sua relação fortíssima com a mãe, o sentimento de



incompreensão e a mais profunda inquietação sobre a existência de (um) Deus, são pistas para perceber-se que estes objetos são mais do que matéria perecível e localizável num tempo cronológico. Pertencem ao mundo sem tempo do imaginário de um poeta que anseia tocar o divino, caminhar na ponte para o sagrado, tocar-se no seu mais íntimo estado, através de obras “em que o artista convivia familiarmente com o sobrenatural!” (Régio 2000a, 62).

É bastante evidente que a visão febril de uma religiosidade católica da sua infância marcaram o seu gosto apaixonado pela arte sacra, tal como a um dos seus mais próximos irmãos, Júlio, também colecionador de arte sacra. O facto de ter reunido um conjunto significativo de imagens religiosas também seria um espelho de um primitivismo religioso, que trouxe da sua família, o culto das imagens, que o fez acreditar no carácter mágico que as imagens possuíam. Régio escreveu “elas não são senão imagens, retratos, evocações dos verdadeiros Seres vivos e transcendentales que “estão no céu”. Digamos que servem de intermediários entre os pobres de nós e Esses” (1983, 57). Acreditaria ele, possivelmente, numa ponte mística entre os objetos e o sagrado, ponte essa que sonharia alcançar.

Entre essas imagens, existem santos e santas, que nos recordam do seu desejo secreto de ser santo (Régio 1983, 116). Ele admirava neles a graça de se depurarem pelo sofrimento, ultrapassando-o com fé, tal como acontecia com o seu interesse pelas personagens-provação das suas narrativas (D’Ascensão 2007). Não conseguia ser santo, nem mesmo monge, como chegou a sonhar. Porém, talvez pudesse de alguma forma absorver destes santos o dom que reconhecia não ter. Em última análise, as suas casas poderiam até funcionar como templos da eternidade, ou a própria eternidade materializada.

Dentro das figuras do cristianismo, a sua obsessão pela Virgem e pela figura de Jesus crucificado justificam boa parte da sua coleção, com uma feição mariana e cristológica vincada. Não só a sua mãe era grande devota da Virgem, como ele via nela a tal situação de nobreza de alma pela dor e um lado maternal, carinhoso, tocando as recordações ternurentas da sua infância. No poema *Colegial* (Régio 2001a, 200) há mesmo uma aproximação da mãe à figura da Virgem e dele próprio à de Jesus. Esta identificação entre a mãe divina e a terrena, e o filho divino e ele próprio está presente

nas suas coleções, de Cristos, crucifixos e Piètas. Régio identificava-se com os sofrimentos de Jesus, a solidão de que padecera e a incompreensão que lhe votaram muitos. É uma figura que norteia grande parte dos seus escritos, poemas e romances e desenhos. Segundo Joaquim Neves, Régio ao desenhar os seus Cristos “entrava num terreno místico cheio de doçuras e de transportes que o desapegavam do mundo e o elevavam a umas alturas inimagináveis” (1989, 43). Algo semelhante aconteceria, também, pode-se pensar, quando observava e cuidava dos seus Cristos, que o fascinavam. Para o poeta, o momento da ressurreição significava o encontro com o divino e da chegada à vida plena, através do sofrimento. Daí representar Jesus nos seus desenhos, apenas, no momento da crucificação e colecionar crucifixos.

Outro aspeto importante será pensar em como a presença materializada do sagrado em suas casas, conferiam-lhe um sentimento de segurança e de conquista da eternidade (física e mental/espiritual). A segurança material das peças davam-lhe o chão onde podia assentar raízes consigo mesmo, com a arte, com o sagrado e com “o outro”.

Peckman (*in* Peace 1992, 55) apontou a necessidade humana de um mundo ordenado. Quem sabe se Régio, organizado e metódico como era, e que dizia que sem Deus o mundo seria “um absurdo, um conjunto caótico, uma série de problemas e contradições inexplicáveis” (Azevedo 1985, 39), não teria encontrado uma forma de habitar com esse Deus, ordenador universal, colocando o sagrado e o profano em prateleiras. Para Régio, a procura do equilíbrio era essencial para viver e ele está espelhado na disposição por tamanhos, ou mesmo, a alternância estética e sequencial entre os objetos, colocando-os em pares. Esta situação, integrada no que vinha a ser feito em museus de arte, traduz a necessidade de um equilíbrio visual estético. Porventura Régio procurava absorver e apoiar-se nesse equilíbrio, nos seus momentos mais sombrios. O próprio domínio físico das peças (ele restaura, limpa, coloca, vende, compra) seria uma forma de conseguir alcançar o equilíbrio.

Como já foi referido, o colecionismo pode ser encarado de uma forma terapêutica. Baudrillard (1994, 11) afirmou que poderia neutralizar algumas neuroses e tensões. Serão as suas coleções o espólio da luta que travava entre o seu eu insatisfeito, atormentado, que se via imperfeito tantas vezes e procurava a beleza, que se via mascarado e procurava a sinceridade da arte, que se via perdido num labirinto religioso

e procurava ter o sagrado perto, tendo como mensageiros as figuras que mais sente perto de si, Jesus (o seu irmão perfeito) e a Virgem Maria (a sua mãe divina, que lhe parecia tão próxima da sua terrena)? Serão elas o reflexo e o bálsamo para a sua insatisfação interior?

Colocar na mesa a hipótese de que Régio libertava as suas emoções, cobrindo-as com a *patine* de colecionador amante de arte sacra pode ser um bom ponto de partida para uma nova abordagem psicológica do colecionismo.

Os objetos moldam a identidade e o propósito de vida do eu de quem os coleciona (Pearce 1995, 18) que, por sua vez, lhes devolve uma identidade, carregada de misteriosas emoções, que os enriquece e transforma. Além disto, os objetos convidam a agir em relação a eles de determinadas formas, que possibilitam ao colecionador receber o que mais deseja deles (Pearce 1995, 166). O que afinal Régio gostaria ou precisaria de receber deles? Não seriam estes objetos a prova de uma estratégia inconsciente, ou consciente, até certo nível, do tal “mundo de ternura não compensada que até ao fim quis compor”, que referiu Matilde Rosa Araújo (1970, 16)? Alguns objetos levaram-no mesmo a escrever poemas, o que mostra como eles o tocavam na sua sensibilidade e como serviam de combustível para a sua explosão literária.

### **Considerações finais**

Régio tinha um amor obsessivo e labiríntico, que lhe trazia sofrimento, arrependimento e culpa, mas também prazeres. Ele era um colecionador fetichista, obstinado pela compra de peças, mesmo implicando sacrifícios pessoais. Preocupado com este vício, sentia um prazer especial no controle que exercia sobre as peças. Talvez a própria renúncia ao prazer carnal, pudesse encontrar um escape no domínio que conseguia exercer sobre os objetos, tal como nos desenhos que elaborava.

Régio, na sua vertigem vivida à volta do seu labirinto religioso, conseguiu nas suas casas ter um mundo organizado à sua maneira e gosto. As suas escolhas são as do seu eu para o seu eu, por causa do seu eu, que aspira à comunhão da perfeição, do genuíno e do sagrado da arte popular.

A arte sacra, parte fulcral do seu colecionismo, ilustrava o seu misticismo, a sua

vocação sacerdotal nunca realizada. Régio encontrava-se, diariamente, com os seus vultos e sombras entre as paredes das suas casas, fossem cristos, santos, virgens, relicários, ex-votos ou oratórios. Preso ao imaginário cristão da infância, bebia nessa arte sacra a fina paixão por Deus, a fé dos Homens no milagre, na salvação, a santidade, o doce sabor da eternidade

Pode-se pensar mesmo num processo de transporte passivo das características que o colecionador atribui às peças colecionadas para si próprio. As peças sacras e profanas, representando o eterno, o puro, o genuíno, o belo, a esperança, que passariam a fazer parte dele, completando-o e enriquecendo-o.

As suas peças eram os seus filhos de madeira, pedra, metal, pelos quais se dedicava e que representavam o passaporte para os seus sonhos e desejos. As mais belas peças seriam escolhidas e permaneceriam junto de si, partilhando, depois, com o mundo, nas suas casas-museu.

A necessidade de exposição que Régio tinha nos seus escritos relaciona-se bem com a expansão das suas coleções. Nelas está a ampliação do seu eu e a sua transformação, também. Ele lia-se a si mesmo nos seus poemas e via-se nas suas peças. As coleções participavam na sua ginástica mental filosófica. Elas ofereciam o estabelecimento de novas relações consigo e com os outros, a ordenação do mundo caótico, que o seu pessimismo observava e o aprofundamento dos seus sentimentos.

O colecionismo é um fenómeno transversal a épocas, regiões ou sexos. Trata-se de uma atividade que envolve misteriosas emoções e psicologismos obscuros do nosso mundo interior, revelando a dependência que existe entre o ser humano e o material, entre o ser e o ter.

É premente pensar nos objetos como almas exteriores e em colecionar como a exteriorização do eu, ou seja, colecionar como ato de autoexposição, nem sempre consciente, e motivado por variáveis como a necessidade de bem-estar, de conforto e de apaziguamento de temores profundos.

### Referências bibliográficas

Araújo, Matilde Rosa. 1970. *Alguns Testemunhos de quem o conheceu*. Comércio do Porto, Suplemento Cultura e Arte – José Régio. 22 de Dezembro, p.16.

Azevedo, Maria; Pinto, António. 1985. *O aspeto religioso em José Régio*. Porto: Edição de autor.

Baekeland, Frederick. 1994. Psychological aspects of art collecting. *In: Interpreting Objects and Collections*, Susan Pearce, pp. 205-219. Leicester Readers in Museum Studies. London: Routledge.

Baudrillard, Jean. 1994. The System of Collecting. *In: The Cultures of Collecting*. John Elsner e Roger Cardinal, pp. 7-24. London: Reaktion Books.

Belk, Russel W. 1994. Collectors and Collecting. *In: Interpreting Objects and Collections*, Susan Pearce, pp. 317-326. Leicester Readers in Museum Studies. London: Routledge.

Bodmer, Michèle. 2007. *Why we are compelled to collect*. The Credit Suisse Magazine. Bulletin Special Value. Disponibilizado em URL: [www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CE0QFjAA&url=http%3A%2F%2Femagazine.creditsuisse.com%2Fapp%2F\\_customtags%2Fdownload\\_tracker.cfm%3Flogged%3Dtrue%26dom%3Demagazine.creditsuisse.com%26doc%3D%2Fdata%2F\\_product\\_documents%2F\\_shop%2F177407%2Fe\\_CS\\_Bulletin\\_Wert\\_e\\_verl\\_new.pdf&ei=yZTLT5XYLsSa0QX20cnfAQ&usg=AFQjCNHXpMHD9amh7xFPIKVMZS-dJ3oakA](http://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CE0QFjAA&url=http%3A%2F%2Femagazine.creditsuisse.com%2Fapp%2F_customtags%2Fdownload_tracker.cfm%3Flogged%3Dtrue%26dom%3Demagazine.creditsuisse.com%26doc%3D%2Fdata%2F_product_documents%2F_shop%2F177407%2Fe_CS_Bulletin_Wert_e_verl_new.pdf&ei=yZTLT5XYLsSa0QX20cnfAQ&usg=AFQjCNHXpMHD9amh7xFPIKVMZS-dJ3oakA) e acedido a 15 de Dezembro de 2011.

Borges, Augusto Moutinho. 2010. *Educar pela Arte: as Casas-Museu e o colecionismo ao serviço da República. I República e Republicanismo*. Congresso Histórico Internacional. Centenário da República. Disponibilizado em URL: [www.centenariorepublica.parlamento.pt/CongressoCvsPapers/AugustoMoutinhoBorges\\_Paper.pdf](http://www.centenariorepublica.parlamento.pt/CongressoCvsPapers/AugustoMoutinhoBorges_Paper.pdf) e acedido a 28 de Janeiro de 2011.

Bourdieu, Pierre. 2010. *A distinção: uma crítica social da faculdade do juízo*. Lisboa: Edições 70.

Braudel, Fernand. 1982. *História e Ciências Sociais*. Lisboa: Editorial Presença.

Cardinal, Roger. 2001. The Eloquence of Objects. *In: Collectors: Expressions of Self and Other*, Anthony Shelton, pp. 23-31. London: The Horniman Museum and Garden.

Conn, Steven. 1998. *Museums and the American Intellectual Life, 1876-1926*. The Chicago: The University of Chicago Press.

D'Ascensão, Maria José Marcelino Madeira. 2007. *A personagem feminina em Histórias de Mulheres*. Casal de Cambra: Caleidoscópio.

Dionísio, Sant'Anna. 1970. Como vi Régio desde sempre. *In: Memoriam de José Régio*, pp. 495-510. Porto: Brasília Editora.

Formanek, Ruth. 1994. Why they collect: collectors reveal their motivations. *In: Interpreting Objects and Collections*, Susan Pearce, pp. 227-335. Leicester Readers in Museum Studies. London: Routledge.

Marcão, António Luís. 1984. Santa Clara de Alexandria. *In: A Cidade. Presença de José Régio em Portalegre*, pp. 41-43. Portalegre: Edições Colibri.

Marques, João Francisco. 1989. *José Régio e Flávio Gonçalves – Os Caminhos de uma Amizade*. Póvoa do Varzim: s.e

Marques, João Francisco. 2000. *José Régio e a Paixão das Antiguidades – a sensibilidade de um artista e de um místico*. Boletim do Centro de Estudos Regionais. Nº 6 e 7: pp. 40-56.

Neves, Joaquim Pacheco. 1989. *Os desenhos de Régio*. Vila do Conde: Câmara Municipal de Vila do Conde.

Pearce, Susan, 1992. *Museums, Objects and Collections: a Cultural Study*. Leicester: University Press.

Pearce, Susan. 1995. *On Collecting: an Investigation into Collecting in the European Tradition*. London: Routledge.

Pearce, Susan. 1998. *Collecting in Contemporary Practice*. London: Sage.

Pestana, Manuel Inácio. 1984. José Régio, Wenceslau Lobo e os Cristos - Um reencontro urgente. *In: A Cidade. Presença de José Régio em Portalegre*. Portalegre:

Edições Colibri, pp. 127-128.

Piloto, Adelina, Santos, A. Monteiro dos. 2001. *José Régio. Correspondência Familiar: Cartas a seu irmão Apolinário*. Vila do Conde: Edição de autores.

Régio, José, 1983. *Confissão dum Homem Religioso: páginas íntimas*. 2.<sup>a</sup> ed. Porto: Brasília Editora.

Régio, José. 1964. *Barros Populares do Alentejo*. In: O Primeiro de Janeiro. Suplemento O Primeiro de Janeiro – Ano Bom, 1 Janeiro.

Régio, José. 1965. *A minha Casa em Portalegre. Como começa uma coleção de velharias*. In: O Primeiro de Janeiro. Suplemento O Primeiro de Janeiro – Ano Bom, 1 Janeiro.

Régio, José. 2000a. *Páginas do diário íntimo*. Introdução, de Eugénio Lisboa e notas de José Alberto Reis Pereira. 2.<sup>a</sup> ed. Imprensa-Nacional – Casa da Moeda, Lisboa.

Régio, José. 2000b. *Contos e Novelas. Obra completa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Semedo, Alice. 2010. Estudos e Gestão de coleções: práticas de formação e investigação. In: *Coleções científicas de instituições luso-brasileiras: Patrimônio a ser Descoberto*. M. Granato & M.C. Lourenço (MAST/MCT): Rio de Janeiro, pp. 292-312. Disponibilizado em URL: [pt.scribd.com/doc/48093458/Semedo-Alice-2010-estudos-e-gestao-de-colecoes-praticas-de-formacao-e-investigacao](http://pt.scribd.com/doc/48093458/Semedo-Alice-2010-estudos-e-gestao-de-colecoes-praticas-de-formacao-e-investigacao) e acedido a 28 de Janeiro de 2011.

Wastiau, Boris. 2001. The universe of Miss Jeanne Walschot: Belgian Collector and Dealer of ‘Congoliana’, 1896-1977. In: *Collectors: Individuals and Institutions*, Anthony Shelton, pp. 223-238. London: The Horniman Museum and Gardens.