

ENSAIOS E PRÁTICAS EM MUSEOLOGIA

03

Alice Semedo, Filipe Couto, Paulo Rodrigues, Sandra Senra (org.)



ENSAIOS E PRÁTICAS EM MUSEOLOGIA

volume 03

TÍTULO
ENSAIOS E PRÁTICAS EM MUSEOLOGIA

ORGANIZAÇÃO
Alice Semedo
Filipe Couto
Paulo Rodrigues
Sandra Senra

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

LOCAL DE EDIÇÃO
Porto

ANO
2013

ISBN
978-972-8932-82-4

VOLUME
3

ARRANJO GRÁFICO
Filipe Couto

FOTOGRAFIA DA CAPA
© Filipe Couto & Sandra Senra

ALOJADO NA
Biblioteca Digital da FLUP
<http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id03id1356&sum=sim>

Sumário

APRESENTAÇÃO	5
ANA NUNES <i>Novos desafios, novas conquistas: renovação do serviço educativo do Museu Marítimo de Ílhavo</i>	9
DANIELA FERREIRA <i>Gestão e qualidade em museus</i>	26
EMANUEL GUIMARÃES <i>O museu como fator de desenvolvimento regional: o impacto económico do museu</i>	40
FILIPE COUTO <i>Exposição</i>	54
HELENA PEREIRA <i>Biografia(s) da coleção de vidro do Museu Nacional de Machado de Castro ou sobre o claro-escuro das coisas</i>	70
JOÃO DUARTE <i>Reflexos do Mestrado em Museologia – 10 iniciativas culturais no Museu Municipal de Arouca</i>	86
MARIA RIBEIRO <i>Entre oportunidade e novidade. Manuel Coelho Baptista de Lima e o património açoriano</i>	102
PEDRO ARAÚJO <i>A mina [ainda] trabalha</i>	117
SANDRA SENRA <i>O Museu d'Art Contemporani de Barcelona e o seu projeto 2.0</i>	131
TELMA SILVA <i>Na rota de Domingos Rebelo</i>	145

Apresentação

Como outros Ciclos de estudos da Universidade do Porto (UP), o 2.º ciclo de estudos em Museologia encontra-se este ano em período de avaliação, sendo este um momento de particular reflexão sobre os caminhos percorridos e sobre o seu futuro.

O 2.º Ciclo de estudos em Museologia da UP iniciou a sua *viagem* num contexto de profunda renovação do tecido museológico português, três anos apenas após a criação do Instituto Português dos Museus e numa altura em que o próprio setor se procurava autonomizar, procurando apresentar uma política coerente e coordenada para esta área, que cada dia ganhava mais espaço de discussão nos meios de comunicação social. O contexto era de verdadeira *explosão museológica* ou de *fenómeno museológico*: *fenómeno* que podemos relacionar com os processos que têm sido caracterizados como pós-industriais, pós-capitalistas, modernidade tardia ou pós-modernos, a que normalmente se aliam motivações e ansiedades relacionadas com a amnésia social, com a procura de autenticidade e de antídotos em relação à sociedade de consumo, com tentativas de lidar com a fragmentação da identidade e individualização, e com desejos de aprendizagem ao longo da vida e de aprendizagem vivencial. Contudo, este era, e tem também sido, um momento de particular fragmentação e profundo questionamento deste mundo, a que a museologia não tem estado alheia.

A relação privilegiada com o *campo* profissional tem permitido a construção e produção de programas de formação conjuntos, o investimento em experiências multidisciplinares de ensino-aprendizagem, em ambiente de laboratório ou do *mundo real*, e a procura do rigor e da fundamentação das práticas em teorias. Teorias que se almeja conduzirem a questionamentos permanentes sobre o artefacto museu, sobre os processos envolvidos no fazer museus e, enfim, a uma profunda renovação do setor museológico. Pensamos, pois, a nossa formação sobretudo a partir de questões, tentando abolir fronteiras disciplinares e integrar conhecimentos, apoiando as expressões mais inovadoras e criativas da prática e da investigação, promovendo sempre o empoderamento dos nossos alunos, encorajando-os a publicar os seus trabalhos para avaliação pública.

Estas serão algumas das características que desde cedo identificaram este Curso e que, de alguma forma, vemos concretizadas ao longo dos diferentes artigos publicados nos diferentes volumes de Ensaio e Práticas em Museologia, que se referem a trabalhos orientados por docentes deste 2.º Ciclo de estudos, desenvolvidos no âmbito de Estágios, Projetos ou Dissertações de Mestrado. Como anteriormente, o resultado é 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.

Ana Nunes analisa criticamente o papel do museu contemporâneo, concretamente a sua função educativa, enquadrando o seu estudo nas práticas educativas do Museu Marítimo de Ílhavo e a forma como foi repensada a estratégia educativa do museu para 2010/2011 e para as ações futuras.

Daniela Ferreira explora a importância e a necessidade da implementação de um modelo de Gestão da Qualidade em museus, no sentido deste assegurar um melhor funcionamento das instituições nas suas áreas e serviços mais distintos.

Emanuel Guimarães demonstra o potencial impacto que as instituições museológicas podem ter como agentes de desenvolvimento de uma região e das suas comunidades, nas suas vertentes sociocultural, ambiental e económica, desde que o seu planeamento seja concebido com sentido de estratégia integrada e de sustentabilidade.

Filipe Couto sistematiza o conceito de exposição e dos processos que devem ser considerados desde a sua idealização à materialização, apresentando um conjunto de procedimentos e especificidades indissociáveis da prática curatorial.

Helena Pereira incide o seu estudo sobre as contingências e significados que ditam a exposição de determinados objetos em detrimento de outros, ilustrando este conceito com o estudo biográfico de uma coleção de vidro pertencente ao Museu Nacional de Machado de Castro.

João Duarte descreve as dez iniciativas culturais desenvolvidas ao longo do ano de 2012 no Museu Municipal de Arouca, que visaram a preservação e a divulgação do património, dos saberes e das memórias daquele concelho, e apresenta uma proposta museológica estratégica para uma futura articulação entre a instituição e a comunidade.

Maria Ribeiro documenta a vida e a coleção de objetos de Manuel Coelho Baptista de Lima, colecionador e diretor do Museu de Angra do Heroísmo, uma personalidade considerada primordial para compreender as práticas do colecionismo privado açoriano no século XX.

Pedro Araújo reúne um conjunto de depoimentos de antigos operários das minas de volfrâmio da Borralha e recorre à literatura romaneada sobre essa temática, no sentido de recuperar e promover a memória coletiva daquela antiga comunidade mineira.

Sandra Senra reflete sobre o paradigma das instituições museológicas que desempenham o seu papel social online, enquadrando, analisando e avaliando esta problemática concretamente sobre o Projeto 2.0 concebido e implementado em 2012 pelo Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

Telma Silva apresenta um estudo sobre a coleção do artista micalense Domingos Rebelo, realçando a sua importância no panorama museológico contemporâneo açoriano, cuja obra tem adquirido particular destaque enquanto referência da memória coletiva regional.

Alice Semedo, Filipe Couto, Paulo Rodrigues, Sandra Senra

Ana Nunes

nunes.acatarina@gmail.com

Novos desafios, novas conquistas: renovação do serviço educativo do Museu Marítimo de Ílhavo

O presente artigo baseia-se na Dissertação de Mestrado intitulada "Novos Desafios, Novas Conquistas: Renovação do Serviço Educativo do Museu Marítimo de Ílhavo", desenvolvida no âmbito do Mestrado em Museologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, segundo a orientação Professora Doutora Alice Semedo.

This article is based on the Master's Dissertation entitled "Novos Desafios, Novas Conquistas: Renovação do Serviço Educativo do Museu Marítimo de Ílhavo", developed in the context of the Museology Master degree course at Oporto University Humanities Faculty, under the supervision of Professor Alice Semedo.

<http://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/55313>

Resumo

O conceito de museu tem-se vindo a alterar ao longo dos tempos. As suas características, a sua função e objetivos têm ido ao encontro de um mundo em constante mudança. O presente trabalho procura, assim, perceber esse novo paradigma de museu e, numa fase posterior, aplicar os conceitos teóricos às práticas educativas do Museu Marítimo de Ílhavo.

Através da metodologia investigação-ação, começa-se por fazer uma reflexão crítica acerca do museu no mundo contemporâneo e das teorias que o sustentam, nomeadamente a sua função educativa. Posteriormente, atenta-se o Museu Marítimo de Ílhavo através de uma análise das práticas educativas ao longo dos últimos anos e dos seus públicos. Por último, o produto final de toda a investigação, com a implementação de um projeto educativo para o ano letivo 2010/2011, onde se refletem os contextos teóricos analisados e a investigação feita no terreno, o Museu Marítimo de Ílhavo.

Palavras chave

Museu Marítimo de Ílhavo, Museus, Educação, Serviço Educativo, Públicos, Comunidades

Nota biográfica

Mestre em Museologia e licenciada em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. O trabalho desenvolvido durante o mestrado centra-se nos serviços educativos em museus, tendo trabalhado no caso específico do Museu Marítimo de Ílhavo, onde estagiou. Atualmente é investigadora do CIEMar-Ílhavo, subunidade deste Museu, desde 2011, onde desenvolve trabalho de investigação em temática marítima. Colabora ainda com a área de serviços educativos através da investigação de conteúdos e propostas de oferta educativa.

Abstract

The museum concept has been changing over time. Their characteristics, their function and goals has been changing in a transformed world. This article seeks to understand this new paradigm of museum and, at a later stage, apply theoretical concepts to Maritime Museum of Ílhavo educational practices.

Through “knowledge for action” methodology, there is a critical reflection about the museum in the contemporary world and the theories that support it, including its educational function. Then, we focus on Maritime Museum of Ílhavo through an analysis of educational practices and its public over past few years. Finally, as a result of all work, we present the Education Project for the academic year 2010/2011, which reflects the contexts theoretical analysis and research done on the ground.

Key words

Maritime Museum of Ílhavo, Museums, Education, Educational Services, Public, Communities

Biographical note

Master in Museology and graduated in History of Art in the Porto University. The focus of the master monograph was centered in the educational services in museums, especially in the Maritime Museum of Ílhavo, where it was made the internship. Currently, is a researcher in CIEMar-Ílhavo, subunit of the Museum, since 2011, where develops work in the field of maritime cultures. Also collaborates in the area of educational services through the research of contents and proposals of activities.

Introdução

Palco de diversas alterações ao longo das últimas décadas, o museu é um reflexo da sociedade e dos seus ideais. Tornou-se um espaço complexo. Símbolo de pluralidade, são várias as disciplinas e os campos que os museus de hoje abraçam, tocando facilmente a vida de qualquer um de nós. Nele habitam múltiplas áreas, numa intersecção entre a conservação, a comunicação, a educação, a tecnologia, o entretenimento, o marketing e a economia. As mudanças verificadas e a complexidade adquirida devem-se, sobretudo, ao crescente reconhecimento da importância dos públicos, os quais, para além dos objetos, se tornam protagonistas do museu contemporâneo. Esta crescente importância exigiu do museu uma gradual adaptação, com o desenvolvimento de novas áreas de atuação, para além das suas tradicionais funções centradas nas coleções: a conservação, a investigação e a exposição. Distante está o museu virado para si próprio, como simples armazém de objetos. O museu é, cada vez mais, um espaço aberto aos e para os públicos. Proporcionar novas experiências, momentos de aprendizagem, confronto de ideias, colocar questões e lançar problemas, são alguns dos objetivos dos museus atuais, sendo o museu entendido como um espaço de autorreflexão, de inclusão e igualdade, e como um espaço educativo, que concorre para a aprendizagem ao longo da vida.

O presente trabalho propõe-se olhar sobre o crescente protagonismo dos públicos nos museus do mundo contemporâneo e na forma

como essa importância se reflete nas suas práticas. Atenta-se ainda na afirmação do museu como espaço de aprendizagem e na sua crescente importância no seio da comunidade em que se insere.

O desejo de perceber este novo paradigma de museu e de o confrontar com a realidade do Museu Marítimo de Ílhavo (MMI), levou ao desenvolvimento deste trabalho, eclodindo numa reflexão sobre as suas práticas educativas e na renovação da oferta educativa desta instituição.

I. Públicos, aprendizagens e inclusão no Museu do Mundo Contemporâneo. Contextos teóricos

1. Públicos: os outros personagens principais

Quando os públicos adquirem um novo protagonismo dentro dos museus, estes espaços redefinem-se. Uma nova atenção passa a ser dada à experiência da visita e a aprendizagem, que ocorre durante esta, torna-se a principal preocupação da instituição, indo ao encontro da responsabilidade social dos museus de hoje. É o público que confere sentido à existência e ao papel dos museus. A abertura dos museus aos públicos e o reconhecimento da sua importância implica o seu conhecimento. Querer atender e responder às necessidades de quem o visita e saber as razões dessa procura, permite ao museu adequar a sua oferta (Falk e Dierking 1992, 129). Torna-se, por isso, necessário perceber qual o

seu público-alvo para melhor o servir, não só os visitantes efetivos, mas também os potenciais (Hooper-Greenhill 1994,214).

A heterogeneidade caracteriza os públicos do museu (Hooper-Greenhill 1994, 67), havendo características que distinguem cada visitante: a comunidade a que pertence, os seus contextos social e político, gostos e diferentes necessidades. Ainda que cada visitante seja diferente, há elementos comuns que os unem e que lhes permitem criar tipologias e agrupá-los, geralmente por faixa etária. Cada grupo terá os seus interesses e necessidades e é ao encontro destes que, através de estudos qualitativos, o museu deverá caminhar. Conhecer as suas particularidades permite a redefinição dos objetivos dos museus e a existência de oferta educativa com conteúdos, metas e estratégias adequados aos mesmos (Falk e Dierking 1992, 124), tornando a experiência do visitante mais efetiva. Experiência esta que não se constrói só com a visita, mas que é o resultado de todo um conjunto de fatores: o espaço arquitetónico, a informação disponibilizada, o design expositivo, os espaços de descanso e o acolhimento por parte dos profissionais (Silva 2007, 58-59).

Para além da necessidade de conhecer os públicos, torna-se igualmente imprescindível saber chegar até estes: comunicar. O museu atual tem-se vindo a afirmar como um espaço de comunicação por excelência, onde conteúdos são transmitidos, onde se promove a reflexão e onde se colocam novos desafios a quem a ele acorre. Para a comunicação resultar, deve pensar no que se quer comunicar, a quem e de

que forma, ao contrário do que acontece com os meios de comunicação de massas. Até há algum tempo atrás, o visitante era visto como um ser passivo que, através dos modelos simples de comunicação, funcionava apenas como “recipiente” de informação. Porém, este método de comunicação não se coaduna com o momento presente. Segundo o modelo construtivista, o visitante dos dias de hoje é um ser ativo e pensante, que não se limita a absorver e armazenar a informação transmitida. O museu construtivista deve, assim, fomentar a participação e a motivação dos seus visitantes (Hooper-Greenhill 1994, 68). Logo, os modelos de comunicação devem considerar os visitantes como seres ativos, que reagirão à mensagem que lhes é transmitida. O visitante é, então, um ser ativo ao longo do processo de comunicação, refletindo-se através das suas perceções e atitudes ao longo da visita. E dada a sua heterogeneidade, torna-se imprescindível conhecê-lo, o que será possível através da avaliação.

Com origem nos anos 60, nos EUA e no Reino Unido, a avaliação qualitativa desenvolveu-se em paralelo com o estudo de públicos e com o *marketing* (Kotler e Kotler 2004, 167-186), ambos com a preocupação de proporcionar melhores serviços públicos (Faria 2000, 6). Por avaliação entende-se a conceção de juízos de valor, através da qual se confrontam os resultados, as intenções e os objetivos, sendo estes bem definidos e concretos (Hooper-Greenhill 2001, 102). Segundo George Hein, a avaliação tem duas preocupações principais: saber o que realmente acontece nos

programas de museus e a necessidade de saber se o que acontece é aquilo que se pretende (Hein 1994, 306), funcionando como uma demonstração e uma prova dos resultados de um projeto. Com benefícios externos, mas também internos, a avaliação permite aos profissionais de museus conhecerem o sucesso ou insucesso das suas práticas e assim possibilitar redefinir objetivos e estratégias. Através de métodos quantitativos (que atentam sobretudo em dados mensuráveis) ou qualitativos (que abordam a opinião dos públicos), a avaliação permitirá conhecer as necessidades e desejos destes, levando o museu ao encontro dos mesmos, fidelizando-os. Este é um reflexo da crescente importância dos públicos para os museus de hoje, no âmbito da responsabilidade social dos mesmos. Este papel social que os museus adquiriram reflete-se, igualmente, no papel educativo que lhes foi atribuído, desde há várias décadas, e ao longo das quais se têm vindo a afirmar.

2. Os museus de hoje: espaços de aprendizagem

Os museus converteram-se num lugar para aprender e desfrutar (Hooper-Greenhill 1998, 10). De repositórios de objetos passaram, paulatinamente, a espaços onde se promove a educação e a aprendizagem ativa. A educação passou a ser a *raison d'être* dos museus (Hooper-Greenhill 1998, 25), uma preocupação que se começou a revelar na primeira metade do século XX, quando alguns autores ligados ao mundo dos museus começaram a ganhar voz ativa na defesa de uma mudança nestas

instituições. É o caso de John Cotton Dana e Theodore Low (Low 2004). Esta mudança está ainda ligada à Segunda Guerra Mundial, dado que as mudanças sociais, económicas e culturais dela advindas refletiram-se na Museologia, nomeadamente quando se começou a dar primazia à ação social e educativa, com base no conceito de democratização: o museu passou a estar ao serviço da sociedade. Posteriormente, com o Pós-Colonialismo e o Movimento dos Direitos Cívicos, a democratização e a igualdade social ganham uma nova força (Wittlin 2004, 43). Verificou-se um reforço do papel educativo, uma crescente ligação à comunidade e um desenvolvimento do profissionalismo, passando de templo a fórum, segundo expressão de Duncan Cameron. Torna-se cada vez mais aberto, deixando também de ser visto como um espaço de legitimação total (Hooper-Greenhill 1997, 8).

Os Estados Unidos da América e o Reino Unido foram os primeiros países a dar a devida importância à educação em museus. Portugal estava à margem desta realidade. Porém, casos espontâneos mostravam que algo diferente se pretendia para o museu, como foi o caso do Museu Nacional de Arte Antiga e a ação vanguardista no panorama português do seu então diretor, João Couto. Consciente da importância do museu e dos seus profissionais, como mediadores das coleções e dos públicos, criou em 1953 o Serviço Infantil, pioneiro nos serviços educativos de museus em Portugal (Barros 2008, 23).

A função educativa e a importância dos públicos para os museus refletiram-se também ao nível da legislação. Destaca-se a nova definição de museu que surgiu da Mesa Redonda de Santiago do Chile, em 1972, por iniciativa do *International Council of Museums* (ICOM): “instituição ao serviço da sociedade, da qual é parte integrante e que possui nele mesmo os elementos que lhe permitem participar na formação da consciência das comunidades que ele serve” (Declaração de Santiago do Chile, 1972). Esta ligação do museu à comunidade é o reflexo da Nova Museologia, em que se apela às funções social e educativa, ideais reforçados pela criação, em 1984, da *Muséologie Nouvelle et Expérimentation Sociale* (MNES) e, em 1985, em Lisboa, do *Movimento Internacional para a Nova Museologia* (MINOM) (Martínez 2006, 271).

Ainda que esta teoria tenha surgido nos anos 60/70, só na década de 90 é que houve uma aplicação acentuada e alargada destas novas ideias, verificando-se, ainda, uma aproximação entre os museus e as universidades, que começaram a ter uma oferta de especialização nesta área, tornando-se numa das mais interdisciplinares do ensino superior (Macdonald 2006, 1). O museu passa então a ter como função primordial a educação, sendo esta ativa, voluntária, coletiva e exploratória, num processo de aprendizagem que envolve a memória, os sentimentos e as emoções. No caso português, esta função só é legitimada em 2004, pela Lei Quadro dos Museus (Lei n.º47/2004. D.R.I. Série A). No museu, ao contrário da educação formal, o visitante é estimulado e a

aprendizagem é promovida com base na criatividade, na exploração e aquisição de ferramentas que permitam, posteriormente, chegar a resultados (Hooper-Greenhill 1998,191). O museu tem, assim, a capacidade de expandir e reestruturar os esquemas conceituais dos seus públicos de forma aberta e ativa.

Hoje em dia, o foco de discussão em relação ao papel educativo dos museus relaciona-se mais com as aprendizagens e não tanto com a educação (Hooper-Greenhill 1994, 21), facto que se explica dentro do paradigma construtivista. Segundo este, o processo comunicativo não funciona como uma imposição, mas como uma negociação, sendo o próprio visitante a relacionar os novos conhecimentos com os previamente existentes (Hein 1994, 77).

Vários são os autores que nos últimos anos têm desenvolvido estudos acerca da aprendizagem em museus, despertando o interesse dos museus contemporâneos que refletem a teoria nas práticas. Entre estes encontram-se George Hein (2000), que ressalva a importância do espaço físico, John Falk e Lynn Dierking (1992), com a proposta de um modelo de aprendizagem no museu, considerando fatores como os contextos pessoal, social e físico, autores anteriormente citados, mas também Howard Gardner (1990), com a teoria das múltiplas inteligências. Todos estes autores seguem a linha de pensamento de Jean Piaget, que considera que “todo o conhecimento resulta da reorganização de um conhecimento anterior e toda a nova aquisição que tenha a marca da novidade é posta em

relação com aquilo que já foi adquirido previamente” (Silva 2007, 60).

Como espaço educativo, o museu necessita de criar as condições necessárias para se tornar, efetivamente, um espaço de aprendizagem. A existência de um serviço educativo funcionará como mediador, responsável por chegar aos públicos e atender às suas expectativas. Um serviço educativo é um serviço organizado que faz parte da estrutura orgânica do museu, com o objetivo de providenciar experiências educativas ao público. Sendo uma ponte entre públicos e coleções e tendo em conta a importância crescente dos públicos, torna-se necessária a existência de um serviço educativo de qualidade, pensado e planeado, com boas estratégias e tendo em conta as especificidades dos visitantes, cada vez mais exigentes. Pertencer ao serviço educativo de um museu exige a capacidade de autorreflexão e um constante repensar em tudo o que foi e está a ser feito (Talboys 2000, 16). Avaliar as práticas permite refletir e, conseqüentemente, melhorar a oferta. Salienta-se neste processo a figura do educador de museu, que se entende por “qualquer membro do *staff* do museu que tem responsabilidade específica para organizar serviços educativos, assim como assegurar que a educação do museu é mantida em discussão e planificação” (trad. Talboys 2000). Alvo de reflexões nos últimos tempos, reconhece-se cada vez mais a sua importância ainda que, por vezes, com desconfiança, o que se deve a vários fatores apontados por Talboys (2000, 19-22), nomeadamente fatores históricos, quanto à forma como o papel do educador é encarado no

museu ao longo dos tempos; conflitos de interesses entre os vários membros do pessoal do museu; e falta de integração do pessoal da educação no resto do *staff*. Muitas vezes o educador tem um perfil profissional pouco definido, o que contribui para essa falta de reconhecimento, podendo ser contrariado através de um trabalho desenvolvido em conjunto, por todos, já que o serviço educativo é uma “plataforma de sinergias” (Silva 2001, 19), em que várias áreas do museu, conservação, comunicação, educação, trabalham em conjunto e para um mesmo fim. Outro dos problemas para a sua integração é o facto da educação muitas vezes não estar enquadrada nas estruturas do museu.

O envolvimento do educador com o resto da equipa passa também pelo conhecimento acerca dos projetos a desenvolver, o que deve acontecer desde o início, colaborando com quem se ocupa dos estudos de públicos ou com quem desenha as exposições (Hooper-Greenhill 1994, 3). Deste modo, a comunicação entre o objeto e o visitante, a mediação, encontra-se facilitada (Hooper-Greenhill 1994, 21). Torna-se ainda necessário conhecer bem as coleções do museu, já que só conhecendo o seu património material poderá transmitir conteúdos através da oferta educativa. É à volta destes objetos que a aprendizagem deve acontecer e o contato direto com estes é essencial, tal como defende Graham Black (2005, 133). Este contacto cria expectativa e entusiasmo aos visitantes, sobretudo às crianças, energia que pode ser canalizada para a aprendizagem através de atividades práticas, nomeadamente através de oficinas ou

experiências (Hooper-Greenhill 1998, 220). A aprendizagem no museu não deverá ser um produto final, mas antes um processo ao longo da visita (Talboys 1996, 136-139). Ao visitante o museu deve igualmente propor novos desafios e levantar questões, envolvendo a mente e promovendo a reflexão. Fomenta, assim, uma aprendizagem ativa onde o visitante tem o papel primordial de ser o autor dos seus próprios conhecimentos. Esta valorização do público enquadra-se no conceito atual de museu, com responsabilidades sociais e um papel primordial no seio da comunidade, defensor da inclusão, igualdade e democratização cultural.

3. Museus e comunidades: uma ligação que se estreita

O museu, como espaço público e educativo, não é isolado. Encontra-se num determinado contexto físico, social e cultural, interligado e em interação com o meio envolvente: a comunidade. O novo paradigma de museu, com responsabilidades sociais, prima por uma ligação cada vez mais estreita com a comunidade em que se insere e à qual pertence. Na aceção tradicional da palavra, comunidade implica a existência do sentido de lugar, de redes sociais e de características comuns, nomeadamente crenças, história, interesses, religião, unida por laços que são alimentados pela convivência vicinal a que estão sujeitos (Crooke 2006, 173). A sua existência e a pertença à mesma, fazem parte de algo natural para o ser humano, como parte de um processo inevitável de criar o sentido de identidade e de gerar um sentimento de pertença (Crooke 2006, 173). O museu, espaço de memória comum dessa mesma

comunidade (Crane 2006, 99), deve funcionar como elemento agregador, envolvê-la e fazer com que sinta o museu como seu, identificando-se com o que nele se expõe. Deve dar-lhe oportunidade de ter voz ativa, proporcionar-lhe experiências educativas e democratizar o seu acesso, num espaço de e para todos.

Uma das primeiras referências à importância da ligação à comunidade surge no início do século XX, com John Cotton Dana (2004, 21), que defende a localização dos museus perto das cidades, para facilitar o seu acesso. Já na década de 70, os museus deram o grande impulso à sua vertente social com base na Nova Museologia que, segundo Peter Vergo (1993), defende uma nova forma de entender e de contextualizar o objeto e a exposição, revelando uma nova preocupação com questões de igualdade e democratização e demonstrando uma maior flexibilidade nas práticas do museu. É neste contexto que surgem os museus de vizinhança, o ecomuseu e o museu comunitário. Em Portugal, este passo só se refletiu após a revolução de 25 de abril de 1974, através do papel ativo das autarquias. No entanto, esta mudança já se vinha a desenhar desde o pós-Segunda Guerra Mundial, com as mudanças no panorama social e político, com o advento dos movimentos em defesa dos direitos civis e de igualdade. Em 1948 adota-se a Declaração Universal dos Direitos do Homem e, a partir dos anos 60, o movimento pelos direitos civis, por exemplo, igualdades de género, raça e étnica, ganha maior visibilidade através dos meios de comunicação (Anderson 2004, 11), contribuindo, para isso, a

independência das colónias e o desenvolvimento das teorias. Por outro lado, verificou-se ainda uma crescente heterogeneidade da sociedade, com um fenómeno crescente de imigração. No mundo dos museus, só nos anos 80 é que questões como igualdade e o racismo passaram a ser alvo de atenção por parte da comunidade museológica (Anderson 2004, 11). A conceção de coleção e de arte provinha da época colonial, com uma noção binária do mundo e uma predominância das relações hierárquicas. Com a sua abolição, o conceito de arte deixou de ter somente uma perspetiva ocidental e passou a ser dado enfoque às produções artísticas não-ocidentais e provenientes de culturas minoritárias (Karp e Lavine 1997, 4). As comunidades de imigrantes e de descendentes das antigas colónias passaram a querer ter voz ativa na sociedade. Assim, o museu teve que deixar de dar somente espaço às grandes narrativas da história da nação (Crooke 2006, 182), voltando-se para as comunidades sub-representadas, afirmando-se como espaço de democratização, ser a voz de uma sociedade plural, utilizando os significados que constrói de forma positiva e desempenhando uma cidadania ativa (Semedo, 2009).

Para se aproximar da comunidade, o museu precisa de a conhecer, de forma a saber quais as suas motivações, promovendo, assim, o seu envolvimento. O museu deverá, então, desenvolver projetos que afirmem a identidade local, que promovam a sua representação e que apresentem perspetivas múltiplas, num trabalho conjunto de negociação, sendo para isso crucial o papel do serviço educativo que estimula a

criação de uma relação de confiança e cumplicidade. O museu deve ser parte vital da comunidade, contribuindo para o sentido de identidade e, por sua vez, a comunidade dever-se-á sentir nele representada. O museu é, afinal, um espaço de representações (Weil 2004, 75), um espaço onde a neutralidade está ausente e onde há valores sociais, culturais ou políticos subentendidos. Com o museu inclusivo, também as comunidades não-ocidentais passaram a estar representadas, contribuindo para uma democratização social.

O museu, cada vez mais, afirma e consolida a sua responsabilidade social através do seu papel educativo e inclusivo. Fomentar aprendizagens ativas, promover o conhecimento e o raciocínio, lutar pela igualdade e pela democratização social, são ações que espelham o novo paradigma de museu em pleno século XXI. O Museu Marítimo de Ílhavo é exemplo disso.

II. Investigar para agir: o Museu Marítimo de Ílhavo

Reformulado em 2001, o MMI tem sofrido, desde então, um crescimento significativo do número de visitantes, divididos entre o próprio MMI e o seu pólo, o Navio Museu Santo André (NMSA). Perante estes números, sobretudo grandes grupos escolares com origem nos mais variados pontos do país, que pretendem ver o museu na íntegra, mas também face à falta de adesão à oferta educativa adaptada aos diferentes níveis de ensino, à falta de práticas definidas em relação ao serviço educativo e à

carência de alguém que se dedicasse somente a este, e com uma valorização das faixas etárias mais baixas, em detrimento dos públicos adulto e sénior, tornou-se necessário repensar as estratégias educativas existentes.



Figura 1 Museu Marítimo de Ílhavo © Museu Marítimo de Ílhavo, 2013

O projeto desenvolvido no MMI teve o seguinte fim: traçar para o ano letivo 2010/2011 ações futuras para, paulatinamente, as colocar em prática, com o intuito de melhorar e enriquecer as experiências educativas do museu, tendo como base os contextos teóricos analisados e a investigação feita acerca da instituição. Através da metodologia “investigação –na/pela ação”, procedeu-se ao conhecimento do MMI, campo de ação, para, posteriormente, se proceder à ação: propor e implementar outras práticas. Esta metodologia tem como objetivos a produção de conhecimentos sobre a realidade (investigação), a introdução de transformações numa situação, com o fim de solucionar problemas (inovação) e o desenvolvimento de um processo de aprendizagem social, envolvendo todos os participantes, no quadro de um processo mais amplo de transformação social, cultural e política (Esteves, 1999).

O trabalho teve várias fases. Primeiramente, através da investigação realizada, obtiveram-se conhecimentos acerca da sua origem, do contexto em que foi fundado, da sua missão e objetivos iniciais, servindo, igualmente, para compreender o seu percurso ao longo dos anos, nomeadamente após a sua renovação em 2001. Foi ainda feita investigação acerca do papel da educação e a oferta educativa do mesmo, sobretudo a partir dos anos 80. A verdade é que já na década de 90, e sob direção de Ana Maria Lopes, o Museu revelava preocupação ao nível da educação, nomeadamente em projetos com a antiga Escola Preparatória de Ílhavo, localizada junto a este.

Em 2001, com a reabertura do Museu, o serviço educativo iniciou uma nova etapa. Com uma vocação marcadamente marítima, adquire um novo pólo, o NMSA, assistindo-se a um significativo aumento no número de públicos. Com o fim de relançar o museu recentemente inaugurado, criam-se projetos com as escolas do Município, contribuindo para uma aproximação entre o novo espaço e a comunidade. Porém, é sobretudo a partir de 2003, sob direção de Álvaro Garrido, que o Museu adquire um maior reconhecimento, o que se espelhou, em paralelo, num desenvolvimento do serviço educativo: criação de uma mascote (Gaspar); o lançamento do guia do museu; o alargamento da área de divulgação da oferta educativa; a criação de visitas adaptadas às várias faixas etárias; e o desenvolvimento de atividades em dias comemorativos.

Para além da investigação, foi ainda realizada uma avaliação preliminar ou diagnóstica, através de métodos quantitativos e métodos qualitativos. Em relação aos primeiros, procedeu-se a uma análise dos públicos da instituição, através dos dados obtidos nas agendas de marcações de visitas, entre 2001 e 2009, recolhendo-se informação acerca dos públicos e inserindo os dados em tabelas, por tipologias. Ressalva-se a fragilidade destes dados, uma vez que contemplam apenas o público que visitou o museu através de marcação prévia e em grupo. No entanto, existe ainda o público que o visita livremente. Assim, com base no número de visitantes conhecido e no sistema informático de venda de bilhetes a partir do ano 2001, foi possível criar gráficos de forma a conhecer a evolução do número total de visitantes. Esta análise estatística permitiu conhecer os públicos-alvo do museu, aqueles que efetivamente continuam a ser conquistados e aqueles que, pela baixa adesão, são potenciais visitantes e deverão ser conquistados pela instituição.

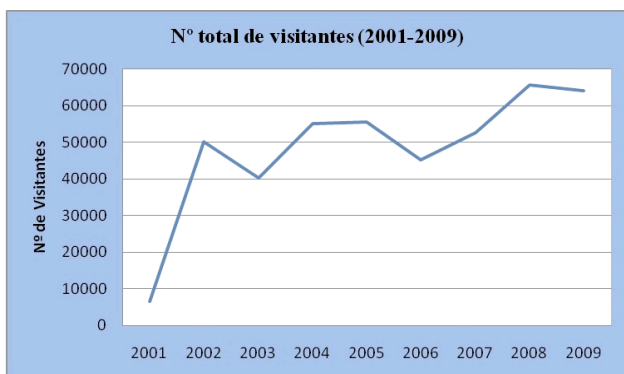


Figura 2 Estatística Anual de Visitantes com Base no Sistema de Gestão de Bilheteira © Ana Catarina Nunes, 2010

Com esta análise de públicos chegou-se a algumas conclusões:

Entre outubro de 2001 e o final de 2009, o MMI recebeu 246 042 visitantes e o NMSA 169 152 visitantes, incluindo os que visitaram livremente o museu sem marcação prévia;

O público escolar representa 68% dos visitantes do museu, sendo o que tem maior expressão;

Os públicos com mais expressão no museu são, sobretudo, crianças e jovens em contexto escolar, salientando-se o 1.º ciclo, representando 51% do total de visitantes, em detrimento do Ensino Profissional e do Ensino Superior;

A faixa etária com maior expressão é entre os 6 e os 10 anos, muito por influência da adesão do 1.º ciclo, com 35%. O público adulto e sénior, ainda que não muito expressivo, começa a ter uma adesão crescente. De notar que estas faixas etárias também se dirigem ao museu em contexto familiar (visita livre), não estando assim contemplados nas visitas marcadas previamente;

A adesão às atividades de serviço educativo, ou seja, a oferta específica para os vários níveis de ensino, foi bastante baixa, correspondendo a apenas 6% das visitas marcadas previamente;

As escolas do Município deixam de ser tão expressivas a partir de 2005, ao contrário das do resto do país que aderem sobretudo às visitas integrais;

A proveniência dos visitantes é, sobretudo, do distrito de Aveiro, seguido de Porto, Coimbra e Viseu.

Para analisar qualitativamente os públicos, recorreu-se à entrevista, a fim de conhecer opiniões, interesses e expectativas dos funcionários do museu (aqueles que lidam diariamente com os públicos) e de uma parte da comunidade local. Através das entrevistas aos onze funcionários do museu pretendia-se conhecer os pontos fracos e fortes do serviço

educativo do MMI, numa perspetiva pessoal. A entrevista era composta por cinco questões, sendo as duas primeiras acerca de serviços educativos no geral e, as restantes, acerca deste serviço no MMI.

Foram igualmente entrevistados três membros da direção de três períodos diferentes, de forma

Forças	<ul style="list-style-type: none"> • Variedade de Coleções existente, em exposição e em reservas; • Variedade de temas relacionados com a temática do Museu; • O bom serviço de visitas guiadas; • Formação variada do pessoal do museu; • Espaço do museu como local de memória e identidade local; • O próprio espaço físico do museu.
Fraquezas	<ul style="list-style-type: none"> • Falta de variedade da oferta educativa ao longo dos últimos anos; • Falta de preparação prévia dos alunos, por parte dos professores; • Pouca divulgação da oferta educativa; • Inexistência de uma equipa responsável exclusivamente pelo SE; • Preferência por visitas guiadas integrais em detrimento das visitas temáticas; • Decrescente adesão por parte da comunidade escolar.
Oportunidades	<ul style="list-style-type: none"> • Explorar colecções até então pouco exploradas; • Explorar o próprio edifício; • Estreitar laços com a comunidade local, não só escolar mas também instituições e associações; • Criar sentimento de pertença em relação ao Museu na comunidade local; • Definir e implementar novos objectivos, novas estratégias e novas práticas; • Diversificar a oferta educativa; • Diversificar o tipo de oferta em relação aos públicos a quem se destina, nomeadamente seniores e pessoas com limitações físicas, intelectuais ou sociais.
Ameaças	<ul style="list-style-type: none"> • Desinteresse e desmotivação por parte dos públicos, nomeadamente professores, em relação à oferta educativa; • Não aceitação da exclusiva vocação marítima do MMI por parte da comunidade local; • Falta de disponibilidade no calendário escolar para a realização de uma visita • Falta de motivação por parte dos alunos pela repetição a que estão sujeitos durante uma visita integral; • Falta de uma equipa bem estruturada de serviço educativo, que promova uma coordenação, planificação e implementação de programas educativos adequados à realidade dos públicos; • Afluência de visitantes em contexto escolar demasiado vasta, com grupos de visita com excessivo número de elementos.

Figura 3 Análise SWOT das respostas obtidas nas entrevistas © Ana Catarina Nunes, 2010

a ter uma perceção do percurso das práticas educativas ao longo dos últimos anos: Ana Maria Lopes, diretora entre 1990 e 1999; Paula Ribeiro, representante do período entre o ano 2001 e 2003, aquando da direção do Capitão Francisco Marques; e Álvaro Garrido, diretor entre 2003 e 2009 e membro da direção até ao presente. As questões realizadas dividiam-se em dois grupos: o primeiro relacionado com a opinião pessoal dos mesmos em relação aos museus e ao seu papel educativo; o segundo relacionado com questões relativas às várias direções.

Para além de se fazer ouvir o Museu, era necessário dar voz ao “outro lado”, aos públicos que, neste caso, se centraram na comunidade escolar local. Dada a proximidade do estabelecimento de ensino e o facto de não ser, entre as restantes escolas do município, aquela que mais adere às iniciativas do Museu, decidiu-se entrevistar oito docentes das áreas disciplinares de História, Português, Geografia e Educação Visual, uma vez que são as que mais se aproximam das temáticas expostas.

Todas as entrevistas foram gravadas, transcritas e analisadas para posterior preenchimento de uma grelha de análise *Strengths, Weaknesses, Opportunities and Threats* (SWOT), que permitiu encontrar as forças (pontos fortes), as fraquezas (pontos fracos), as oportunidades e as ameaças relativamente ao serviço educativo do MMI. Apresentam-se, de seguida, os resultados obtidos.

A partir desta tabela pôde ser feita uma reflexão e reavaliação das práticas de serviço educativo,

para redefinir os objetivos e a ação do mesmo, em confronto com aquilo que se pretende para o museu de hoje.

III. Novos rumos: mudança e outras práticas no museu

Depois da investigação, chega-se ao momento da ação. Esta reflete-se não só no projeto educativo para o ano letivo 2010/2011, que traça novos rumos, mas também no trabalho desenvolvido ao longo dos meses de estágio. Durante todo este período, para além da investigação realizada, foi necessário ir enriquecendo a oferta educativa existente. O trabalho realizado teve duas frentes principais: por um lado, a oferta regular do serviço educativo, englobando, sobretudo visitas temáticas e visitas adaptadas a unidades curriculares; por outro, a oferta relativa às exposições temporárias, férias escolares e dias comemorativos.

Em relação ao Projeto, para além de divulgar nova oferta educativa, contém um manual de boas práticas, no qual se identificam competências e definem procedimentos a tomar por uma equipa de serviço educativo, proposta igualmente neste documento, à frente da qual deverá estar um coordenador. Os seus objetivos pretendem estabelecer estratégias, práticas e programas a desenvolver. Definiu-se também a sua estrutura e funcionamento, assim como práticas de divulgação e avaliação. Propôs-se, ainda, uma nova oferta educativa dividida por

públicos-alvo, mais adequada e com mais qualidade. Foram propostos, ainda, projetos com escolas (tendo em conta as propostas feitas pelos docentes nas entrevistas) e com a Universidade de Aveiro, a realização de encontros e debates e a criação do Clube do Gaspar. Foram igualmente propostos projetos com a comunidade local.

Durante o estágio, foi sendo enriquecida a oferta educativa. Foram feitas planificações para todas as visitas, de forma a definir procedimentos, verificando-se, sobretudo, alterações ao nível das estratégias, optando-se por uma experiência mais interativa, com uma autoconstrução de conhecimentos. À medida que a necessidade o exigia, foram criadas atividades no âmbito das férias escolares de Carnaval, Páscoa e Verão, tendo sempre como base as coleções do museu. Promoveu-se o debate, a reflexão e recorreu-se a diversos facilitadores de aprendizagem: oficinas de expressão plástica e dramática, jogos de equipa e momentos de debate.



Figura 4 Oficina Criativa "Com Pomar uma História Vamos Contar" © Museu Marítimo de Ílhavo, 2009

Considerações finais

O estágio no Museu Marítimo de Ílhavo teve como objetivo implementar mudanças no serviço educativo com vista a melhorá-lo e a torná-lo mais eficiente, promovendo as suas coleções e estreitando laços com o público. E este trabalho teve reflexos claros.

O Projeto Educativo foi em grande parte implementado. De entre os projetos propostos salienta-se o "Filho de Peixe Sabe Nadar", que envolveu as escolas do 1.º Ciclo do Município, e estreitou laços entre crianças e familiares ligados à pesca do bacalhau. Hoje continua a ser implementado, contando na última edição com a adesão de 10 escolas. O Clube do Gaspar, também proposto, encontra-se em vias de ser implementado.

Foi criada uma equipa de serviço educativo que passou a ter responsabilidades bem definidas, no que toca à preparação e realização de visitas, tendo-se verificado uma uniformização na realização de visitas. Em relação ao trabalho com seniores, tem vindo a ser desenvolvido, especialmente, durante o período de férias escolares e em dias comemorativos.

A nova oferta educativa, adequada a cada nível de ensino, teve bastante adesão por parte das escolas que nos visitaram e junto das quais foi promovida, em detrimento das habituais visitas integrais, sobretudo por parte das escolas do Município.

Entretanto, em janeiro de 2013, houve um ponto de viragem no MMI com a inauguração do

Aquário dos Bacalhaus, fruto de uma ampliação do edifício. Entre janeiro e maio do corrente ano, o MMI recebeu 34.805 visitantes, mais de 2/3 do que o número relativo ao ano transato. Perante isto, e para não se colocar num plano secundário o espaço expositivo do museu em relação ao aquário, tem-se verificado um desejo crescente de ver integralmente o museu. Assim, e dado o elevado número de visitantes, a equipa de serviço educativo adaptou as visitas integrais às várias faixas etárias, no que toca a conteúdos, estratégias e percursos. Esta é ainda uma fase de adaptação para todos.

Este trabalho foi enriquecedor não só para a autora, mas também, e sobretudo, para a equipa do museu e para os públicos, uma vez que ainda hoje se continuam, em parte, a implementar as propostas apresentadas, refletindo-se num serviço educativo de qualidade, em constante construção. No entanto, há ainda um longo caminho a percorrer para continuar a criar novos desafios e alcançar novas conquistas.

Referências bibliográficas

- Anderson, Gail. 2004. *Reinventing The Museum: Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.
- Barros, Ana Bárbara. 2008. *De Corpo e Alma: Narrativas dos Profissionais de Educação em Museus da Cidade do Porto*. Dissertação de Mestrado em Museologia. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Disponibilizado em URL: <http://museologiaporto.ning.com/> e acedido em 15 de novembro de 2009.
- Black, Graham. 2005. *The Engaging Museum. Developing Museums for Visitor Involvement*. London: Routledge.
- Crane, Susan. 2006. "The Conundrum of Ephemerality: Time, Memory and Museums" in MacDonald, Sharon (Ed) *A Companion to Museum Studies*. Oxford: Blackwell.
- Crooke, Elizabeth. 2006. "Museums and Community" in MacDonald, Sharon (Ed) *A Companion to Museum Studies*. Oxford: Blackwell.
- Dana, John Cotton. 2004. "The Gloom of the Museum" in Anderson, Gail (Ed.) *Reinventing the Museum: Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.
- Declaração de Santiago do Chile. 1972. *Apresentada na Mesa Redonda de Santiago do Chile*. Disponibilizado em URL: <http://www.revistamuseu.com.br> e acedido em 18 de março de 2010.
- Delanty, Gerard. 2003. *Community*. London & New York: Routledge.
- Esteves, António Joaquim. "A Investigação-Ação" in Silva, Santos A. e Pinto, J. Madureira *Metodologia das Ciências Sociais*. Porto: Afrontamento, 1999.
- Falk, John e Dierking, Lynn D. 1992. *The Museum Experience*. Washington D.C.: Whalesback Books.
- Faria, Margarida Lima de. 2000. *Projecto Museus e Educação*. 2000. Disponibilizado em URL: <http://www.diaadia.pr.gov.br/museudaescola/arquivos/File/museus-educacao.pdf> e acedido em 10 de outubro de 2009.
- Gardner, Howard. 1990. *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences*. New York: Basic Books.
- Garrido, Álvaro e Lebre, Ângelo. 2007. *Museu Marítimo de Ílhavo: Um Museu com História*. Ílhavo: Âncora Editora e Câmara Municipal de Ílhavo.
- Hein, George E. 1994. "Evaluation of Museum Programmes and Exhibits" in Hooper-Greenhill, Eilean *The Educational Role of the Museum*. London: Routledge.
- Hein, George E. 2000. *Learning in the Museum*. London: Routledge.
- Hein, George H. 1994. "The Constructivist Museum" in Hooper-Greenhill, Eilean *The Educational Role of the Museum*. London: Routledge.
- Hooper-Greenhill, Eilean. 2001. "Avaliação" in *Encontro Museus e Educação. Actas*. Lisboa: IPM.
- Hooper-Greenhill, Eilean. 1997. *Cultural Diversity. Developing Museum Audiences in Britain*. London: Leicester University Press
- Hooper-Greenhill, Eilean. 1998. *Los Museos y sus Visitantes*. Madrid: Ediciones Trea, S.L.
- Hooper-Greenhill, Eilean. 1994. *The Educational Role of the Museum*. London: Routledge.
- Karp, Ivan e Lavine, Steven. 1997. *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington & London: Smithsonian Institution Press.
- Kotler, Neil; Kotler, Philip. 2004. in Anderson, Gail (Ed.) *Reinventing the Museum: Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.
- Lei nº 47/2004. D.R.I. Série A. (19-08-2004) 5379.
- Low, Theodore. 2004. "What is a Museum?" in Anderson, Gail (Ed.) *Reinventing the Museum: Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.
- Macdonald, Sharon (Ed.). 2006. *A Companion to Museum Studies*. Oxford: Blackwell.
- Martínez, Javier Gomez. 2006. *Dos Museologías. Las Tradiciones Anglosajona y Mediterránea: Diferencias y Contactos*. Gijón: Ediciones Trea, S.L.

Peralta, Elsa. 2007. "Museus e Comunidades: em Ensaio Antropológico a Propósito da História do Museu Marítimo de Ílhavo" in Garrido, Álvaro, Lebre, Ângelo *Museu Marítimo de Ílhavo: Um Museu com História*. Ílhavo: Âncora Editora e Câmara Municipal de Ílhavo.

Semedo, Alice. 2009. "A Pilot Project at the Paper Money Museum, Porto (Portugal)", in *The International Journal of the Inclusive Museum*. Disponibilizado em www.scribd.com e acedido em 20 de março de 2010.

Silva, Raquel Henriques da. 2001. *Encontro Museus e Educação*. Actas. Lisboa: Instituto Português de Museus.

Silva, Susana Gomes da. 2007. "Enquadramento Teórico para uma Prática Educativa nos Museus in *Serviços Educativos na Cultura*. Coleção Públicos, n.º2. Porto: Setepés.

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

Talboys, Graeme K. 1996. *Using Museums as an Educational Resource: An Introductory Handbook for Students and Teachers*. Aldershot: Arena.

Weil, Stephen E. 2004. "Rethinking the Museum: An Emerging New Paradigma" in Anderson, Gail (Ed.) *Reinventing the Museum: Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.

Wittlin, Alma. 2004. "A Twelve Point Program for Museum Renewal" in Anderson, Gail (Ed.) *Reinventing the Museum: Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.

Vergo, Peter. 1993. *The New Museology*. London: Reaktion Books, 3ª ed.

Daniela Ferreira

danielaferreira@cm-porto.pt

Gestão e qualidade em museus

O presente artigo baseia-se na Dissertação de Mestrado intitulada “Uma Abordagem para a Melhoria Sustentada: A Gestão da Qualidade em Museus”, desenvolvida no âmbito do Mestrado em Museologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, segundo a orientação do Professor Doutor Armando Coelho.

This article is based on the Master's Dissertation entitled “Uma Abordagem para a Melhoria Sustentada: A Gestão da Qualidade em Museus”, developed in the context of the Museology Master degree course at Oporto University Humanities Faculty, under the supervision of Professor Armando Coelho.

Resumo

Com esta reflexão, pretende-se contribuir para uma maior sensibilização sobre a “Gestão da Qualidade” entre todos os profissionais dos museus, através da apresentação de modelos orientadores, reconhecidos a nível internacional. Muitos poderão interrogar-se “– Para que serve um “Sistema de Gestão da Qualidade?”. O principal objectivo é assegurar a qualidade dos serviços prestados, satisfazendo as necessidades implícitas e explícitas de todas as partes interessadas, através da organização e melhoria contínua das operações da instituição. Tentou-se clarificar a aplicação nos museus de conceitos como:

Sistema – conjunto de partes que interagem e se interdependem, formando um todo único com objectivos e propósitos em comum, efetuando sinergicamente determinada função.

Gestão – conjunto de atividades coordenadas para dirigir uma organização. É o lado do planeamento, mais do que o controlo, que a torna atrativa.

Qualidade – grau de satisfação de requisitos dado por um conjunto de características intrínsecas.

Procurou-se, assim, valorizar a sua aplicação na realidade museológica nacional.

Palavras chave

Museu, Gestão, Qualidade

Nota biográfica

Licenciada em História, variante de Arqueologia, pela Faculdade de Letras do Porto, onde também concluiu o Curso Integrado de Museologia, com o grau de Mestre. Técnica superior na Câmara Municipal do Porto, onde já exerceu funções como Responsável da Qualidade no Departamento de Arquivos. Atualmente, coordena o Setor de Extensão Cultural e Educativa da Divisão Municipal de Arquivo Histórico. Temas como os custos da qualidade - inerentes a medidas de prevenção e de avaliação na deteção de erros e falhas- ou o estudo de indicadores de eficácia e eficiência em instituições culturais são âmbitos de estudo a encetar no futuro.

Abstract

The aim of this reflection is to contribute to an increasing awareness of “Quality Management” among professionals working in museums, through the presentation of guiding models, recognized at international level. Many might wonder: “– What is the point of having a Quality Management System?”. The main goal is to guarantee the quality of the services provided, leading to the satisfaction of all parts involved, through a better organization and continuous improvement of the operations of the institution. It is necessary to clarify the application of the following concepts in the context of museums:

System – group of parts that interact and are interdependent, working as a whole, in synergy with common goals.

Management – group of coordinated activities that are necessary to run an organization. It is the planning side of it, and not the controlling, that provides its attractiveness.

Quality – level of requests achievement, given by a group of intrinsic characteristics.

The aim was to highlight the application of these concepts in the context of Portuguese museums.

Key words

Museum, Management, Quality.

Biographical note

The author holds a Bachelor degree in History, with specialization in Archeology and a Master degree in Museology, all from “Faculdade de Letras do Porto” (Faculty of Arts of the Oporto University). She currently works at the Oporto city hall, coordinating the education and outreach unit of the Municipal Historical Archive. Previously, at the same institution, the author was responsible for the implementation of Quality Systems in accordance with ISO standards. Future research topics: the costs of quality, related to the implementation of prevention measures and the evaluation for the detection of mistakes and errors; evaluation of performance indicators in cultural institutions.

Introdução

De acordo com a definição do *International Council of Museums* (ICOM 1990, 3), Museu é uma “non-profitmaking, permanent institution, in the service of society and of its development, and open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates, and exhibits, for purposes of study, education and enjoyment, material evidence of people and their environment”. Esta definição permite clarificar as funções dos museus e constatar que, para as desenvolver, os museus, como as empresas, as associações e outras instituições de base cultural, deverão ser vistos como organizações, no sentido em que têm uma existência jurídica, infraestruturas, recursos humanos, financeiros e materiais associados, normas operacionais, procedimentos e uma cultura organizacional que incorpora um propósito inerente à sua existência e pretende alcançar determinados objectivos.

Segundo Barry Lord e Gail Dexter Lord (1997, 4), existem seis funções principais que, congregadas, definem o que é único num museu: três estão relacionadas com o acervo (coleccionar, documentar, preservar); outras três com atividades (investigar, expor, interpretar); e a sétima função é a gestão. A divergência inerente aos dois primeiros tipos torna-se evidente. O papel chave da administração é transformar esta divergência, numa tensão criativa e não debilitante.

1. A gestão dos museus

“(…) Museums have tended to be reactive rather than proactive. The current focus on management can enable museums to grasp more firmly why they exist, what they aim to achieve, and how this can most effectively be realized. From a management perspective, the current challenges are as much an opportunity as a threat. (...)” (Moore 1994, 2).

Está, atualmente, na ordem do dia, a discussão sobre os modelos e os objetivos da gestão em museus. Todos os profissionais dos museus já se interrogaram sobre: “Para que necessitamos da gestão?”. Infelizmente, a resposta nem sempre é clara. Demasiadas vezes, a gestão apenas parece fazer exigências burocráticas no tempo dos profissionais, que poderiam estar a trabalhar com as coleções ou com o público, em vez de outra reunião, preencher outro impresso ou fazer outro relatório. No entanto, contrariamente à opinião mais negativista, a finalidade da gestão é tornar mais fácil o trabalho para o *staff* da organização, facilitando as decisões.

Como referem Barry Lord e Gail Dexter Lord (1997, 2) “(...) the purpose of management in museums is to facilitate decisions that lead to the achievement of the museum’s mission, the fulfilment of its mandate, and the realisation of the goals and objectives for all of its functions (...)”. Esta compreensão implica um simples, mas efetivo meio para avaliar a gestão do museu: ela está a **facilitar decisões** que conduzem ao alcançar da missão, metas e objetivos em todas as suas funções? Se sim, a

gestão está a fazer o seu trabalho; se não, são necessárias mudanças. Relacionado com este, podemos apontar um segundo critério para avaliar a gestão do museu: a gestão **inspira os colaboradores**, os voluntários, os visitantes, ou outros, sobre a missão do museu? Este aspecto é essencial para que, a longo prazo, a missão se cumpra.

1.1. A missão

“(…) One of the most welcome developments in museum management in recent years has been the recognition that museums need to define an overall policy. Museums need a sense of purpose and a sense of direction. (…)” (Moore 1994, 7).

O ponto de partida para a gestão de uma instituição museológica é a **missão**, definida no momento da sua criação. Esta afirmação objetiva, breve e, de preferência, inspirada, sobre a sua relevância¹, irá traduzir-se em metas a atingir a longo prazo (níveis qualitativos de desenvolvimento da coleção e dos serviços para o visitante) e objetivos “de curto prazo” (ou seja, expressões quantitativas de passos específicos no caminho para as metas). Estes elementos têm que estar interligados, em consonância e reforçando-se uns aos outros, dando integridade à organização e fornecendo uma base racional e

¹ No seio dos responsáveis pelos museus, vai havendo uma pequena “guerra” em relação ao que pode constituir uma boa declaração de missão, havendo quem defenda que a missão deve traduzir a “estratégia de negócio” e quem afirme que, pelo contrário, deve refletir os valores “filosóficos e éticos” da instituição. Contudo, esta questão não será aqui desenvolvida, por se considerar não ser pertinente para a problemática em análise. No âmbito desta reflexão, apenas se torna relevante a existência da missão enquanto instrumento de gestão e, para servir como tal, a missão deve congrega ambos os aspetos.

clara para os comportamentos e programas de ação.

Entre as muitas razões que se podem enunciar para a necessidade dos museus definirem uma efetiva declaração de missão, encontram-se as seguintes:

- Esclarecer claramente as áreas de intervenção do museu.

- Explicar as suas áreas de intervenção e as diferentes atividades que desenvolve ou pretende desenvolver.

- Motivar, inspirar e unificar todos os colaboradores em torno da organização e das suas atividades, incutindo sentido de perseverança, valores e padrões de comportamento.

1.2. Gestão e liderança

Gestão e Liderança estão relacionadas, mas não são funções idênticas. Citando Lord e Lord (1997, 4) “(…) management is about ‘doing it right’, while leadership is ‘doing the right thing (…)’”.

Para se atingirem as metas institucionais articuladas com os planos do museu, a gestão de topo precisa fixar objectivos mensuráveis, definidos para um curto prazo, que em conjunto, conduzirão a mudanças qualitativas. A direção é igualmente responsável por garantir recursos necessários para se atingirem esses objectivos de acordo com o cronograma e o orçamento estabelecidos. Monitorizar o orçamento e o cronograma – assegurando que tempo e

dinheiro são utilizados de acordo com o estabelecido – é uma das funções chave da gestão. Esta função sugere um outro critério para avaliação: estão as metas a ser passadas para **objetivos mensuráveis** a um curto prazo de tempo? O alcançar de objectivos anuais é monitorizado de acordo com o orçamento e recursos disponíveis? Este acompanhamento é conseguido se existir **liderança**.

São os líderes que estabelecem a direção da organização, devendo criar e manter um ambiente interno que facilite o envolvimento de todos os colaboradores para a execução da missão e objetivos do museu. Assim, a liderança envolve um processo de influência social sobre um grupo de pessoas (Carapeto e Fonseca 2006, 81).

Funções	Significado
Planear	<ul style="list-style-type: none"> • Procurar toda a informação disponível. • Definir a tarefa ou objetivo do grupo. • Estabelecer um plano de trabalho.
Iniciar	<ul style="list-style-type: none"> • Ser um agente de mudança. • Explicar à equipa os objetivos e o plano. • Explicar porque é que os objetivos e o plano são necessários. • Distribuir tarefas pelos membros do grupo. • Estabelecer padrões para o grupo.
Controlar	<ul style="list-style-type: none"> • Manter os padrões do grupo. • Influenciar o ritmo. • Assegurar que todas as ações se destinam a atingir os objetivos. • Manter as discussões relevantes. • Impulsionar o grupo para a ação/decisão.
Apoiar	<ul style="list-style-type: none"> • Expressar aceitação das pessoas e dos seus contributos. • Encorajar e motivar a equipa e os

Funções	Significado
	<p>indivíduos, nomeadamente através de atos de reconhecimento.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Envolver: comunicação intensa, através de redes e canais flexíveis (informais, reuniões, eventos, etc.). • Disciplinar a equipa e os indivíduos. • Criar espírito de equipa. • Aliviar a tensão com humor. • Resolver desacordos. • Treinar e formar de forma contínua.
Informar	<ul style="list-style-type: none"> • Clarificar a tarefa. • Dar nova informação ao grupo, mantê-lo informado. • Receber informação do grupo. • Resumir as sugestões e as ideias de forma coerente.
Avaliar	<ul style="list-style-type: none"> • Verificar a exequibilidade de uma ideia. • Testar as consequências de uma solução proposta. • Ouvir: os superiores devem escutar os subordinados; os colegas uns aos outros, etc. • Avaliar o desempenho da equipa. • Ajudar a equipa ou o indivíduo a avaliar o seu próprio desempenho por referência aos padrões (critérios de sucesso) estabelecidos.

Figura 1 Principais Funções da Liderança Relativamente a um Grupo © Carapeto e Fonseca (2006, 86)

Igualmente fundamentais para a gestão de um museu são as instalações, as coleções e os recursos humanos. Relativamente a estes aspectos, um importante papel do gestor é avaliar o cumprimento das principais funções associadas aos museus. Esta avaliação deve ser feita em termos de **eficácia e eficiência**:

- “(...) Effectiveness measures the extend to which the museum’s efforts achieve the intended result.

- Efficiency measures that effect in relation to the effort required (...)" (Lord e Lord 1997, 11).

Assim, um último critério para avaliar a gestão será analisar se a eficiência e a eficácia estão a ser controladas.

1.3. O conceito de cliente

A aplicação deste conceito ao setor museológico, apesar de exigir uma clara definição do seu significado, aproxima o museu a um mundo onde tudo tem um valor de mercado, onde a cultura e o património se transformaram numa gama de produtos e onde as relações entre as pessoas e as instituições, mesmo com as que desenvolvem atividades de serviço público, são vistas como relações do tipo “cliente-fornecedor”. O visitante do museu, que paga o seu ingresso e os seus impostos, cada vez mais exige que este o trate de acordo com a sua condição de **cliente** e, se for mal servido, optará pela concorrência².

Para investigadores como Nuno Guina Garcia (2003, 125), a utilização do termo “cliente” não é satisfatória, pelo facto de pressupor uma relação de compra e venda entre as partes, o que, no contexto dos museus, limita, de alguma forma, a sua aplicação. Se é verdade que, em muitos casos, o museu presta um serviço ou fornece um produto em troca de um pagamento que, em última instância, pode ser o imposto pago pelo cidadão ao Estado, não é menos verdade que ele serve (ou deve servir), através da sua ação,

² Considera-se que os museus não são concorrentes diretos entre si; contudo, outros espaços – como o *shopping*, o cinema ou a esplanada – conseguirão atrair os mesmos públicos.

pessoas que não pagam ingresso nem impostos, pessoas que ainda não existem – as gerações futuras – e sistemas mais abstratos como a sociedade e a comunidade. De acordo com aquele autor, seria, porventura, mais correto recorrer a expressões como “utilizadores”, “utentes” ou “beneficiários” ou, mais ainda, à expressão inglesa *stakeholder*, que pode ser traduzida como todas as entidades que, direta ou indiretamente, estão interessadas no desempenho da instituição.

Assim, para a gestão do museu é necessário, em primeiro lugar, definir quem são os seus clientes e pensar como se podem fidelizar. Infelizmente, não há uma resposta simples para esta questão crítica. Clientes satisfeitos regressam e conduzem outros. Clientes insatisfeitos não apenas deixam de regressar, como causam o afastamento de outros. Num meio competitivo como aquele em que vivemos, satisfazer os públicos deverá ser o foco fundamental de qualquer estratégia.

1.4. Serviço ou produto?

A necessidade do museu promover as suas exposições, serviços e outras atividades junto dos “clientes” reais e potenciais faz com que a noção de “produto” (ou serviço) se aplique hoje com toda a lógica e pertinência. Ao visitarmos uma instituição museológica estamos a consumir um produto ou a utilizar um serviço?

No nosso dia-a-dia utilizam-se e usufrui-se de uma grande diversidade de serviços. No entanto, estes diferem bastante entre si nas suas características intrínsecas e em outras

propriedades do processo de prestação. Sofia Pinto (2003, 29) define um **serviço** como “uma combinação de resultados e experiências prestadas e recebidas por um cliente”. Já Grönroos (2000), apresenta o serviço como um processo constituído por um conjunto de atividades mais ou menos intangíveis que, geralmente, mas nem sempre, são concretizadas por interação entre o cliente e os recursos (humanos e/ou físicos, e/ou informáticos) da entidade, atividades essas que são prestadas como soluções para os problemas dos clientes.

Estas e outras definições apresentadas na literatura - ver por exemplo Juran e Gryna (1990) e Parasuraman et al. (1985) - traduzem, de uma forma mais ou menos explícita, as **caraterísticas básicas** que distinguem um serviço de um bem:

- Os serviços são processos constituídos por atividades ou séries de atividades e não por bens.
- Os serviços são intangíveis, em maior ou menor grau, o que dificulta a sua armazenagem, bem como a demonstração dos seus atributos ou a sua avaliação.
- Os serviços são, com maior ou menor extensão, produzidos e consumidos simultaneamente, embora possam exigir preparação de *back office*. A simultaneidade do processo de produção do serviço acarreta a percebibilidade: o serviço esgota-se no ato da prestação.
- O cliente participa no processo de produção do serviço. O facto do cliente participar, em maior ou menor grau no processo de prestação do

serviço, determina a heterogeneidade do mesmo. Na realidade, o serviço apresenta variabilidade de acordo com a intervenção humana. A consistência do comportamento é difícil de assegurar. Este pode variar de cliente para cliente, de colaborador para colaborador e de dia para dia.

Sofia Pinto (2003) apresenta uma classificação dos serviços baseada na necessidade de encontrar formas úteis de agrupar os serviços em categorias, que partilhem características relevantes para a gestão, em geral, e para a gestão da qualidade, em particular. Assim, à semelhança de outros autores, sugere a existência de **três tipos de serviços**:

- Os serviços profissionais – constituem aqueles em que existem poucas transações, sendo estas, altamente customizadas, orientadas para o processo, com um tempo de contacto relativamente longo, em que grande parte do valor é acrescentado pelo *front office* e onde se verifica uma grande amplitude de decisão na resposta às necessidades do cliente (por exemplo, os bancos).
- Os serviços de grande consumo – são prestados por organizações onde se verificam muitas transações que, sendo bastante padronizadas, envolvem um tempo de contacto limitado. A oferta é essencialmente orientada para o produto, o valor é acrescentado predominantemente pelo *back office* e o pessoal de contacto tem uma reduzida capacidade de decisão (por exemplo, o Serviço de Transportes Colectivos do Porto).

- No service shop encontram-se aquelas situações de serviços, em que as diferentes características não assumem valores extremos, mas antes valores intermédios entre os verificados para o serviço profissional e para o serviço em massa (outra designação possível para serviço de grande consumo), acabando por constituir uma categoria residual face às anteriores.

Analisando os dados apontados, considera-se o museu como um local onde se presta um serviço de grande consumo, que dispõe de vários produtos.

Segundo Nuno Guina Garcia (2003, 127), o **produto** do museu não pode ser visto, unicamente, como aquilo que é fornecido de forma visível ao utilizador da instituição, mas como todos os resultados das ações desenvolvidas no decurso da sua atividade e que, de forma direta ou indireta, a curto ou longo prazo, irão servir os respetivos clientes.

2. Qualidade nos museus

No ambiente de prestação de serviços, a gestão da qualidade centra-se, fundamentalmente, na interação com o usuário. É nesse processo interativo que a qualidade aparece. Ela pode ser medida sob duas perspetivas complementares: a qualidade percebida pelos clientes e a qualidade monitorizada pela instituição.

As instituições museológicas não diferem de outras empresas, pelo que uma aproximação às suas técnicas de gestão é possível; no entanto,

uma eventual adaptação dessas técnicas deve ter em conta, não só a especificidade dos grandes objectivos do museu, mas também a filosofia que está por trás da sua criação e desenvolvimento. Se estes aspectos forem considerados, a gestão da qualidade, enquanto sistema global de gestão das organizações, pode constituir uma resposta segura aos desafios que hoje se colocam ao museu, pelo sucesso já experimentado no setor empresarial e em outras organizações sem fins lucrativos e de serviço público.

A gestão da qualidade constitui, na opinião de Nuno Guina Garcia (2003, 154), um modelo de gestão que pode garantir um futuro para o museu que pretende ter sucesso, sem pôr em causa o seu papel na preservação do património e no desenvolvimento cultural da sociedade, que assume as suas responsabilidades para com as gerações futuras, pelo facto de colocar o cliente no centro das atenções sem descurar o papel social e que apela a um equilíbrio entre as diferentes partes interessadas pela ação da organização. Por outro lado, ao privilegiar a adopção de uma filosofia e prática de melhoria contínua, vista como uma constante adaptação às necessidades dos seus clientes, responde aos desafios de uma sociedade onde as mudanças e as transformações são rápidas e pouco previsíveis.

2.1. A qualidade percebida dos serviços

Segundo Sofia Pinto (2003, 41), a Qualidade Percebida do Serviço é o “grau e a direção da discrepância entre as expectativas e as perceções

dos consumidores”. A qualidade é percebida pelos clientes através da comparação que estes fazem entre expectativas e experiências, relativamente a uma série de dimensões da qualidade. Verifica-se, desta forma, uma confirmação ou não das expectativas dos clientes.

Na maioria dos serviços, a imagem da instituição tem uma grande importância e afeta as percepções da qualidade de diversas formas. Uma percepção positiva da qualidade obtém-se quando a qualidade experimentada está de acordo com as expectativas dos clientes (qualidade esperada). Quando as expectativas não são realistas, a qualidade percebida total será baixa, mesmo que a qualidade experimentada, medida de uma forma objetiva, seja boa. A qualidade percebida é determinada não apenas pelos níveis de qualidade técnica e funcional, mas também pelo hiato entre a qualidade experimentada (qualidade funcional e qualidade técnica) e a qualidade esperada. A qualidade do serviço, entendida como qualidade percebida do serviço, resulta da avaliação que é feita pelo cliente e, por isso, para diversos autores, é mais difícil de fazer relativamente aos serviços, do que relativamente aos bens. Esta dificuldade é justificada por dois motivos: por um lado, pelo facto do cliente avaliar a qualidade do serviço, não somente pelo resultado do serviço, mas também pela avaliação do processo de prestação do serviço; e, por outro, devido ao menor número de características experienciais que integram uma oferta de serviço. As propriedades experienciais são os atributos passíveis de serem conhecidos

apenas após a compra ou durante o seu consumo. A título de exemplo considere-se o sabor, o desempenho, a utilidade, a adequabilidade, a capacidade de resposta, a cortesia e a acessibilidade.

2.2. A qualidade monitorizada pela organização

Segundo Pinto (2003, 71), a medição da qualidade do serviço prestado por uma organização deverá respeitar três requisitos: deve ser feita de forma integrada, uma vez que a inclusão de todas as categorias possibilita uma informação mais rica à gestão da qualidade; deve ser feita de forma continuada, o que significa que a sistematização feita em diferentes categorias de medição (figura 2), deve ser mantida no longo prazo, para ser possível acompanhar a evolução verificada em cada uma delas; é, sempre que possível, a medição da qualidade do serviço deve ser comparada, isto é, confrontada com outros indicadores, nomeadamente com informação sobre a qualidade da oferta dos concorrentes (*benchmarking*).

O contexto criado pela promulgação da Lei-Quadro dos Museus Portugueses (Lei n.º47/2004, de 19 de Agosto), a qual enquadra as funções desempenhadas pelos museus; pela publicação de ensaios sobre gestão de coleções, *marketing* ou estudo de públicos, áreas precursoras na implementação de métodos como a recolha de indicadores ou estudos de *benchmarking*; e pela recente legislação sobre gestão por objetivos na Administração Pública, criaram uma nova noção de serviço e

permitiram uma maior autorreflexividade entre os responsáveis pelas instituições museológicas.

2.3. Modelos para a implementação de um sistema de gestão da qualidade

Poderá surgir a questão “Para que serve um Sistema de Gestão da Qualidade?”. O principal objetivo é assegurar a qualidade dos serviços prestados, satisfazendo as necessidades implícitas e explícitas dos utilizadores, através da organização e melhoria sistemática das operações e processos da instituição. Ele irá permitir que a organização, internamente, aborde, organize e mantenha um maior controlo nos instrumentos de gestão, maior transparência nas decisões, maior confiança para todas as partes interessadas e menores custos inerentes a falhas e reclamações; por sua vez, perante os clientes, haverá menores variações na prestação de serviços, maior transparência e uma melhor imagem sobre os serviços prestados.

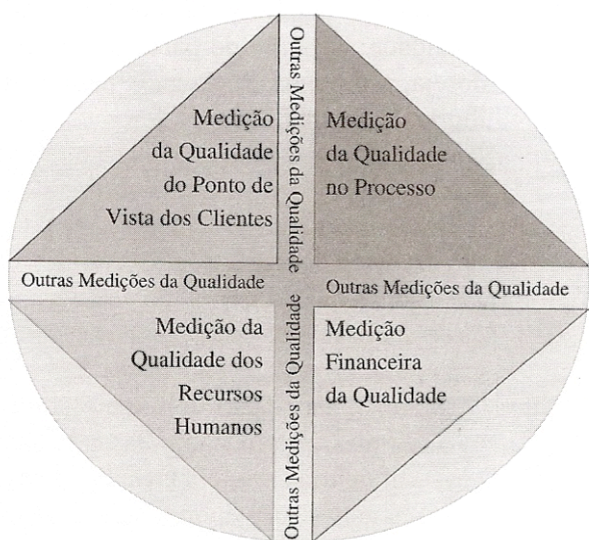


Figura 2 Categorias de Medição na Avaliação da Qualidade de Serviço © Pinto (2003, 63)

À medida que as necessidades de consumo evoluíram, também no plano metodológico começaram, entretanto, a surgir propostas diversificadas de gestão e avaliação das organizações, facto que conduziu ao aparecimento de vários modelos para a implementação de um sistema de gestão da qualidade. Diversas iniciativas foram desenvolvidas no plano internacional, para servir de referência normativa aos organismos que pretendessem melhorar a sua estrutura e metodologia de gestão.

Sofia Pinto (2003, 60) refere que os modelos, não sendo prescritivos, auxiliam as organizações a definir um apropriado sistema de gestão, independentemente da sua dimensão, da sua estrutura, do seu grau de maturidade ou do sector de atividade onde atuem, daí a sua importância para as organizações.

Os modelos teóricos estão na base da gestão planificadora, representada pelo interesse de abertura ao meio e de adaptação permanente, pela previsão e modificação dos produtos (Chauvet 1999, 39). Eles permitem controlar fenómenos complexos como a concorrência, a diferenciação e o subjetivo, apelando à reflexão colectiva e à motivação, nunca nos devemos esquecer de que são um instrumento ao serviço do homem de modo a permitir-lhe uma melhor análise dos problemas, uma melhor compreensão dos sistemas complexos e uma elaboração mais precisa de soluções adequadas a esses mesmos sistemas. Nesta reflexão abordam-se alguns dos modelos mais conhecidos em Portugal.

Um dos modelos mais conhecidos é o Modelo de Excelência da *European Foundation for Quality Management* (EFQM). Este modelo é uma referência pertinente na medição da qualidade dos serviços (Pinto 2003, 60). Foi introduzido na prática da gestão por via do Prémio Europeu da Qualidade. Em Portugal, este programa teve o seu início em 1994 e é proposto às empresas na forma de concurso, denominado “Prémio de Excelência”, com o qual se pretende promover a utilização das metodologias de Gestão pela Qualidade Total. Assim, a EFQM apresenta uma metodologia de gestão baseada em critérios objetivos. Enfatiza a orientação para os resultados, a liderança, a melhoria contínua, a satisfação dos clientes e de todas as partes interessadas, a gestão por processos e com base em factos.

Na 1.^a Conferência da Qualidade das Administrações Públicas Europeias, realizada em Lisboa, em Maio de 2000, surgiu a versão piloto da chamada *Common Assessment Framework* (CAF). A Estrutura Comum de Avaliação, ou CAF, apoiada no modelo de aprendizagem e inovação da EFQM, destina-se a estimular as organizações europeias do sector público para o uso de técnicas de gestão de qualidade e o desenvolvimento de processos de melhoria contínua. A 2.^a Conferência da Qualidade realizou-se dois anos depois, em Copenhaga, e nela foi difundida uma nova versão da CAF, a partir da qual se incrementaram as ações de autoavaliação.

A norma ISO 9001:2008 tem como grande objetivo especificar requisitos para a definição

de um sistema de gestão da qualidade, que pode ser utilizado para aplicação interna das entidades ou para certificação e pretende ser aplicável a “todas as organizações, independentemente do tipo, dimensão e produto que proporcionam” (NP EN ISO 9001:2008: 10.). De uma forma concisa a NP EN ISO 9001:2008 pode ser definida como uma norma consensual, contendo requisitos flexíveis e de aplicação universal, focalizada na eficácia do sistema de gestão da qualidade da organização em determinar/identificar, satisfazer (ou mesmo exceder) requisitos, necessidades, expectativas e exigências dos clientes e de outras partes interessadas, através da aplicação, em toda a organização, de princípios comprovados de controlo de gestão e de melhoria contínua.

Na versão portuguesa, esta norma recebe o título: *Sistemas de Gestão da Qualidade – Requisitos*. Ela aborda a gestão da qualidade como um processo unificado, descrevendo os aspectos em que deve assentar a atividade de uma organização:

- Sistema de gestão da qualidade (secção 4)
- Responsabilidade da administração (secção 5)
- Gestão de recursos (secção 6)
- Realização do produto (secção 7)
- Medição, análise e melhoria (secção 8)

Em síntese, pode referir-se que as abordagens dos sistemas de gestão da qualidade, através da

norma ISO ou dos modelos de excelência organizacional, baseiam-se em princípios comuns. Todos:

- Permitem à organização a identificação dos seus pontos fortes e fracos.
- Contêm disposições para avaliação em relação a modelos genéricos.
- Proporcionam uma base para a melhoria contínua.
- Abarcam disposições para o reconhecimento externo.

A diferença entre os vários modelos reside no seu âmbito de aplicação. A realidade das organizações é distinta e o método e a forma para o cumprimento da norma dependem de factores diversos, tais como: a dimensão e a estrutura da instituição, a caracterização dos clientes e os recursos (humanos, financeiros, as coleções, etc.) disponíveis. Cada entidade deverá ponderar o contexto da sua atividade e então definir o seu próprio sistema.

Considerações finais

“(…)From time to time, we must also examine our intellectual premises. (...) With the passage of the years, these premises too may become afflicted with “dry, rot, woodworm, and damp”. Like our physical premises, some of these premises as well may require periodic refinement, renovation or even, in the most extreme cases, replacement.(…)” (Weil 1990, 7).

As situações estratégicas são, por definição, ambíguas, incertas, paradoxais e únicas – uma determinada situação é estratégica porque nunca antes fora encontrada sob essa forma –, o que torna difícil identificar objetivos, problemas e oportunidades; conseqüentemente, os gestores têm que desenvolver novas formas de apreender cada nova conjuntura. A função real dos gestores é ajuizar sobre quando se devem aplicar os enquadramentos previamente estabelecidos, quando é que estes devem ser alterados e quando se devem desenvolver novos (Stacey 1998, 23).

Naturalmente que a implementação de um modelo de gestão da qualidade num museu não é um processo sem dificuldades, pois sem uma efetiva mudança de mentalidade e da cultura institucional e o empenho da gestão de topo será, à partida, mais um caso de insucesso. Surgirão dificuldades criadas pela complexidade das estruturas hierárquicas ou a escassez de recursos. A grande importância atribuída num sistema de gestão da qualidade ao sistema documental poderá favorecer o aumento de medidas burocráticas (provavelmente causada pela procura de evidências que demonstram a implementação dos requisitos) e, finalmente, o facto do processo de certificação – que é normalmente desenvolvido com o apoio de consultores externos – acarretar, em geral, custos elevados, serão aspetos menos positivos neste processo.

No entanto, acredita-se que a implementação de um sistema de gestão da qualidade permitirá satisfazer a necessidade de uma organização

formal de um sistema que garanta a gestão de um museu em todas as áreas. Será possível, também, entender as relações existentes entre o nível de qualidade prestado e vários outros fatores dentro das instituições: a maior ou menor organização dos serviços; a existência de métodos de trabalho mais ou menos eficazes; o grau de informação dos funcionários; a visão e o empenho dos dirigentes e chefias no propósito da organização. Outros benefícios a atingir com a implementação de um Sistema de Gestão da Qualidade será conseguir-se um sistema objectivo, claro e partilhado para alcançar a satisfação dos clientes internos e externos; a melhoria contínua dos produtos/serviços e processos através da melhor identificação de situações problemáticas; uma melhor gestão de recursos, evitando-se gastos desnecessários, pelo aproveitamento de sinergias que se irão detetar com os levantamentos a efetuar. Pode, ainda, destacar-se a melhor gestão de recursos humanos. Ao elevarem o padrão de trabalho a um nível compatível com as capacidades dos contratados, os gestores podem recolher ganhos em termos de satisfação humana e lucros económicos. Da mesma forma, as melhorias introduzidas para uma comunicação efetiva resultarão em atitudes positivas dos colaboradores. De acordo com Moore (1999, 246), embora tenham sido publicados um número limitado de estudos sobre os recursos humanos num museu, há evidências de que os colaboradores iriam responder favoravelmente a um estilo de gestão mais aberto e inclusivo. Realça-se o facto de, quanto maior o envolvimento nas ações de melhoria, maior o

aumento da responsabilidade individual e coletiva em relação aos resultados da organização; quanto maior a incidência nos aspetos ligados à disseminação/uso da informação, maiores efeitos positivos na criatividade e surgimento de ideias; quanto maior a participação nas discussões colectivas, maior cooperação interna e mobilização de esforços.

Cita-se Crosby (1979, 1) quando este autor refere que “Quality is free. It’s not a gift, but it is free. What costs money are the unquality things – all the actions that involve not doing jobs right the first time (...)”.

Referências bibliográficas

- Carapeto, Carlos e Fonseca, Fátima. 2006. *Administração Pública: Modernização, Qualidade e Inovação*. 2.^a ed. Lisboa: Sílabo. ISBN: 972-618-423-1.
- Chauvet, Alain. 1999. *Métodos de Gestão: O Guia*. Lisboa: Instituto Piaget. ISBN: 972-771-082-4.
- Crosby, Philip B. 1979. *Quality is Free*. New York: Mcgraw-Hill Publishing Company. ISBN: 0-07-014512-1.
- Estrutura Comum de Avaliação (CAF). 2003. *Melhorar as Organizações Públicas Através da Auto-Avaliação*. Lisboa: Direção Geral da Administração Pública.
- European Foundation For Quality Management (EFQM). 2003. Brussels: EFQM. ISBN: 90-5236-077-4.
- Fernandes, Artur. 2000. *Qualidade de Serviço Pela Gestão Estratégica*. Cascais: Pergaminho. ISBN: 972-711-391-5.
- Fitzsimmons, James A. e Fitzsimmons, Mona J. 2008. *Service Management*. Singapura: Mcgraw-Hill International Edition. ISBN: 978-007-126346-7.
- Garcia, Nuno Guina. 2003. *O Museu Entre a Cultura e o Mercado: Um Equilíbrio Instável*. Coimbra: Instituto Politécnico. ISBN: 972-98593-2-9 (Coleção Práticas – Conhecimento - Pensamento).
- Grönroos, Christian. 2000. *Service Management And Marketing: A Customer Relationship Management Approach*. Second Edition. England: John Wiley & Sons. ISBN: 0-471-72034-8.
- International Council of Museums (ICOM). 1990. *Statuts de L'Icom: Code De Déontologie Professionnelle*. Paris .
- Juran, J. M. e Gryna, Frank M. 1990. *Quality Planning And Analysis*. New Delhi: Tata Mcgraw-Hill, (8^a Ed.).
- Lei n.º 47/2004. D.R. I Série-A.193 (2004-08-19) 5379-5394.
- Lord, Barry e Lord, Gail Dexter. 1997. *The Manual Of Museum Management*. Oxford [Etc.]: Altamira Press. ISBN: 0-7591-0249-X.
- Moore, Kevin Ed. 1994. *Museum Management*. London And New York: Routledge. ISBN: 0-415-11278-8.
- Moore, Kevin Ed. 1999. *Management in Museums*. London & New Brunswick: The Athlone Press. ISBN: 0485-90008-4. (New Research In Museum Studies: An International Series; 7).
- NP EN ISO 9000: 2005. *Sistemas de Gestão da Qualidade – Fundamentos e Vocabulário*. Portugal: Instituto Português da Qualidade.
- NP EN ISO 9001:2008. *Sistemas de Gestão da Qualidade - Requisitos*. Portugal: Instituto Português da Qualidade.
- NP EN ISO 9004:2000. *Sistemas de Gestão da Qualidade – Linhas De Orientação Para Melhoria do Desempenho*. Portugal: Instituto Português da Qualidade.
- Oliveira, J. Otávio (Org.). 2004. *Gestão da Qualidade: Tópicos Avançados*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning. ISBN: 85-221-0386-0.
- Parente, Maria Fernanda Vaz. 2003. *A Liderança Para a Excelência: Um Modelo Para os Serviços Públicos Portugueses*. [Texto Policopiado]. Lisboa: Universidade Aberta. Dissertação Apresentada à Universidade Aberta Para Obtenção do Grau de Mestre em Gestão da Qualidade.
- Pinto, Sofia Salgado. 2003. *Gestão dos Serviços: A Avaliação da Qualidade*. Lisboa: Editorial Verbo.
- Rocha, J. A. Oliveira. 2006. *Gestão da Qualidade: Aplicação aos Serviços Públicos*. Lisboa: Escolar Editora. ISBN: 972-592-197-6.
- Serra, Filipe Mascarenhas. 2007. *Práticas de Gestão nos Museus Portugueses*. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa Editora. ISBN: 978-972-54-0171.
- Stacey, Ralph. 1998. *Pensamento Estratégico e Gestão da Mudança: Perspetivas Internacionais sobre Dinâmica Organizacional*. Lisboa: Dom Quixote. ISBN-972-20-1435-8.
- Victor, Isabel. 2005. *Os Museus e Qualidade: Distinguir Entre Museus com “Qualidades” e a Qualidade em Museus*. Lisboa: Universidade Lusófona. (Cadernos De Sociomuseologia; N.º 23). Dissertação de Mestrado Apresentada à Universidade Lusófona.
- Weil, Stephen E. 1990. *Rethinking The Museum and Other Meditations*. USA: Michelle Smith. ISBN: 0-87474-948-4.

Emanuel Guimarães

emanuel.guimaraes@sapo.pt

O museu como fator de desenvolvimento regional: o impacto económico do museu

O presente artigo baseia-se na Dissertação de Mestrado intitulada “O Museu como Fator de Desenvolvimento Regional: O Impacto Económico do Museu”, desenvolvida no âmbito do Mestrado em Museologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, segundo a orientação da Professora Doutora Alice Duarte.

This article is based on the Master's Dissertation entitled “O Museu como Fator de Desenvolvimento Regional: O Impacto Económico do Museu”, developed in the context of the Museology Master degree course at Oporto University Humanities Faculty, under the supervision of Professor Alice Duarte.

<http://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/66409>

Resumo

O presente artigo pretende refletir sobre o potencial papel do museu no desenvolvimento regional, demonstrando como a dinâmica económica de uma região pode beneficiar da sua atividade e como pode contribuir para um desenvolvimento integrado e sustentável. Com recurso a alguns exemplos portugueses, procura demonstrar como esse contributo se reflete na prática em diferentes realidades e como pode servir de estímulo para novos projetos, como é o caso do Ecomuseu Municipal de Ribeira de Pena.

Palavras chave

Nova Museologia, Desenvolvimento Regional, Impacto Económico, Desenvolvimento Sustentável, Economia Regional.

Nota biográfica

Emanuel Guimarães é licenciado em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e Mestre em Museologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Colaborou com o Museu Nacional de Machado de Castro e com a Sé Velha de Coimbra no inventário e conservação de coleções. É técnico superior no Município de Ribeira de Pena onde é responsável pela gestão do património cultural e onde coordena o projeto do Ecomuseu Municipal. É ainda responsável por diversas iniciativas de divulgação do património. Tem dedicado especial reflexão à temática do desenvolvimento regional associado ao património cultural.

Abstract

The present work pretends to reflect on the potential role of the museum in the regional development, showing how the economical dynamics of a region can improve its activity and how its contribution can provide an integrated and sustainable development. Portuguese examples show how its contribution reflects on different realities and how it could develop new projects, as the City Hall Ecomuseum of Ribeira de Pena.

Key words

New Museology, Regional Development, Economical Impact, Sustainable Development, Regional Economy.

Biographical note

Emanuel Guimarães is graduated in Art History by the Faculty of Arts of Coimbra University and Master in Museology by the Faculty of Arts of Oporto University. Has collaborated with the National Museum Machado de Castro and with the Coimbra Old Cathedral on collections inventory and conservation. Is now superior technical on the City Hall of Ribeira de Pena where is in charge by the cultural heritage management and where coordinates the City Hall Museum project. Is also responsible by several heritage divulgation initiatives. Has dedicated special reflection on the theme of regional development related to the cultural heritage.

Introdução

Os horizontes abertos pela Nova Museologia marcaram a evolução dos museus ao longo das últimas décadas. O museu deixou de ser um espaço fechado voltando-se para o público, abrindo-se à comunidade, alargando a sua atividade cultural, renovando a sua ação na sociedade e adotando os modelos da gestão institucional moderna. O museu deixou de ser um “mausoléu de relíquias” para se transformar numa instituição dinâmica e interventiva, atrativa ao público e financeiramente viável, revelando capacidade para se apresentar entre as mais importantes instituições na sociedade do século XXI. Mas a Nova Museologia trouxe também uma nova perspetiva sobre o papel da instituição museológica. O papel do museu não se restringe apenas aos contributos no âmbito sociocultural, o museu é uma instituição que integra fluxos económicos de bens e serviços culturais (Reis 2010, 116) e exerce um impacto na economia que pode revelar-se importante para o desenvolvimento de uma região ou comunidade. O museu surge, assim, como um fator de desenvolvimento integrado, permitindo o desenvolvimento cultural, económico e social de uma região e, neste sentido, a melhoria das condições de bem-estar da população. Numa altura em que o mundo ocidental conhece uma crise económica e financeira, é tempo de refletir sobre a importância do museu no contexto económico regional, observando os impactos que ele pode provocar.

A nova museologia e a ideia de desenvolvimento

A ideia de desenvolvimento associada aos museus começa por se desenvolver no seio dos ecomuseus e dos museus de sociedade, museus que, devido à sua ação na promoção das potencialidades turísticas do património natural e cultural, têm desde a sua origem dedicado particular atenção aos fatores económicos que lhes estão associados, promovendo, assim, o desenvolvimento da sua região. António Nabais (1993, 46) resume esta ideia ao afirmar que “através dos recursos naturais, da realidade histórica e cultural, é possível descobrir e aproveitar os elementos geradores de riqueza e de qualidade de vida das suas gentes”. O Conselho Internacional de Museus (ICOM) adotou, em 1989, uma definição de museu que coloca esta instituição “ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento” (ICOM), definição que veio influenciar a legislação adotada pelos diferentes países pertencentes à Organização das Nações Unidas (ONU) em termos de política museológica. Esta influência verifica-se na Lei-Quadro dos Museus Portugueses (Lei N.º 47/2004) que atribui ao museu a responsabilidade da “promoção da pessoa e o desenvolvimento da sociedade”. A ideia de utilização dos recursos naturais e culturais de uma região como potenciadores de riqueza, aproxima-se, ainda, da “perspetiva territorialista” (Santos 2002, 222), no seio das teorias de desenvolvimento regional, no sentido da região ser capaz de criar riqueza por meio dos seus recursos endógenos, neste caso, pela valorização do seu património. Mas um museu

pode também ir ao encontro das “perspetivas funcionalistas” (Santos 2002, 222) de desenvolvimento regional. Um grande museu pode assumir-se como o centro de produção de riqueza, que dinamiza a economia e influencia os restantes setores regionais de produção, ocupando o lugar da grande empresa, ou o conjunto de empresas, que geralmente representa esse centro nos referidos modelos. Um museu que atrai um grande número de visitantes despoleta todo um conjunto de serviços que beneficiarão da sua ação e que se poderão estabelecer na região.

A visão económica sobre os museus rapidamente é adotada por muitos profissionais, revelando excelentes resultados. A Áustria é um destes exemplos. Um artigo de 1992, sobre esta realidade, revela que eram as próprias comunidades que procuravam a criação de um museu local, não apenas por questões de identidade e preservação do património, mas, sobretudo, pela valorização económica desse património através da promoção turística, uma vez que os turistas representavam 85% do público dos museus (Mendes 1999, 225). Outro exemplo é o Museu Guggenheim de Bilbao, que permitiu revitalizar a zona portuária da cidade. Esta zona, profundamente afetada pelo encerramento de várias fábricas, conheceu com o museu um novo dinamismo, assumindo-se como um polo de atração de turistas e, desta forma, de novos investimentos (Reis 2010). Em 2005, este museu registou quase um milhão de visitantes, que representaram para a região cerca de 139 milhões de euros só em impactos indiretos (European Commission 2006, 157). A

análise do número de visitantes que as exposições mais emblemáticas receberam em 2005, permite ainda referir o Museum of Modern Art (MOMA) de Nova Iorque (cerca de 460 mil visitantes), o Musée National d’Art Moderne de Tóquio (cerca de 518 mil visitantes) ou o Tate Britain de Londres (cerca de 382 mil visitantes), como exemplos de grande impacto económico para uma região. A grande vantagem de ser um museu a assumir esse motor dinâmico da economia, está na forma como ele próprio se preocupará com a atenuação das assimetrias, à luz da Nova Museologia, promovendo um desenvolvimento integrado e sustentável através da relação próxima que estabelece com a sua própria comunidade e com o meio onde se insere. Esse conhecimento permitirá ao museu procurar as melhores estratégias a aplicar, que poderão passar pelo polinucleamento, pela inclusão na sua agenda de locais exteriores às suas instalações ou pela promoção de roteiros na região, tendo em consideração a sua realidade específica, geográfica e sociocultural.

A ação direta do museu na economia

A dinâmica económica de uma região baseia-se em fluxos internos e externos com outras regiões, assentes na produção e transação (importação e exportação) de bens e serviços, que vão ao encontro das necessidades básicas e de bem-estar da população. Não são apenas as empresas produtoras de bens materiais que contribuem para essa dinâmica económica, mas também as instituições, públicas e privadas, que

fornecem serviços nas diferentes áreas, desde a saúde e a solidariedade, ao setor bancário e ao comércio, passando pela educação e pela cultura. O museu é, também, uma instituição aberta ao público, sendo, como tal, uma instituição prestadora de serviços com uma vertente económica ativa, quer em recursos humanos, quer em recursos financeiros e, portanto, geradora de fluxo económico (Junior e Colnago 2010; Reis, 2010)

O museu é, antes de mais, uma instituição empregadora, criando, no cumprimento das suas funções, postos de trabalho diretos que, nalguns casos, chegam às centenas. Como instituição “aberta ao público” (Lei N.º 47/2004), o museu precisa de funcionários que assegurem o acolhimento e apoio dos visitantes, o que por vezes se limita à receção, mas que em muitos casos passa também pela disponibilização de guias e vigilantes. Muitos museus possuem outras valências acessíveis ao público, que necessitam igualmente de recursos humanos para assegurarem o seu funcionamento, como o bar e o restaurante, a loja ou a biblioteca, o auditório ou o teatro. Estes espaços requerem, nalguns casos, funcionários especializados. Há ainda o pessoal de limpeza e segurança que, não raras vezes, faz parte do quadro de pessoal do próprio museu. Por vezes, possui também profissionais para funções específicas, como são exemplo os jardineiros para manutenção do parque. Como instituição que “adquire, conserva, estuda, comunica e expõe testemunhos materiais e imateriais do homem” (ICOM), o museu precisa

de técnicos especializados para desenvolver todo esse trabalho científico e técnico em volta da sua coleção. Como tal, este leque de recursos humanos pode incluir desde os especialistas científicos, que podem ser vários de acordo com a variedade das suas coleções, aos técnicos de museografia. A existência de laboratórios de conservação e restauro, que, com frequência, fornecem serviços a outras instituições, obriga à contratação destes profissionais. Mas a atividade do museu tem também em vista a educação, obrigando à existência de uma equipa que enquadre os serviços educativos. Por fim, toda esta estrutura tem uma orgânica que apoia a direção, tratando de questões como o *marketing*, a contabilidade ou o secretariado, obrigando ao alargamento da variedade do quadro de pessoal. Os museus acolhem, ainda, estágios e recorrem a trabalho temporário para suprir as suas necessidades. De acordo com o Conselho de Museus, Bibliotecas e Arquivos Britânico, calcula-se que os museus do Reino Unido sejam responsáveis, de forma direta ou indireta, por um valor entre cerca de 24 mil e 32 mil postos de trabalho (Reis 2010).

Mas a ação direta do museu na economia de uma região vai para além da sua função empregadora. O museu é um consumidor de bens e serviços, consumo que pode contribuir de forma importante para o crescimento da economia (Seaman 2003, 224). O museu é, em muitos casos, um contribuinte fiscal e, como tal, potencia o pagamento de impostos ao Estado e às regiões (Reis 2010, 118), embora em muitos países, incluindo Portugal, tenham um enquadramento legal que os isenta deste

encargo. Como instituição ativa, o museu necessita constantemente de adquirir bens, desde a energia elétrica e água potável, aos materiais de apoio aos visitantes, ao serviço administrativo, à conservação e restauro das coleções ou para divulgação da sua atividade. Se o museu possui outras valências, como bar, restaurante e loja, então essa aquisição é ainda mais frequente para reposição dos *stocks*. Há ainda a considerar os produtos que são adquiridos de forma sazonal, mas que implicam investimentos maiores. É o caso de materiais necessários à montagem de novas exposições ou à dinamização de atividades sazonais, os materiais de *merchandising* e de renovação das instalações e equipamentos. Também na utilização de serviços o museu tem um peso importante, mesmo para trabalhos que requerem uma necessidade permanente, destacando-se, neste caso, os serviços de segurança, de limpeza e de manutenção. Para além dos mencionados, o museu recorre a serviços cuja necessidade é sazonal, mas que são importantes para a sua atividade, como acontece no caso de serviços de animação e de contratação de artistas para espetáculos de música, dança ou teatro. Neste campo, são hoje vários os museus que organizam festivais temáticos ou eventos de rua, recorrendo, para tal, a empresas especializadas.

Ganham também cada vez mais importância os serviços de publicidade, como a publicitação nos meios de comunicação social, o recurso a distribuidores de propaganda ou o aluguer de espaços publicitários. É também o caso do recurso a especialistas externos no estudo e

conservação das coleções, que são chamados apenas para participação num determinado projeto, e o caso da contratação de empresas para intervenções de manutenção, montagem de estruturas e equipamentos de apoio ao funcionamento ou para renovação das instalações.



Figura 1 O Festival Islâmico de Mértola, Fruto da Atividade do Museu © Câmara Municipal de Mértola

Portanto, há todo um leque de serviços que o museu necessita para a sua atividade e para conseguir os objetivos socioculturais que estão no seu horizonte, serviços que têm de ser adquiridos e que obrigam à circulação de capital. Estes bens e serviços podem ser adquiridos localmente ou no meio regional, o que é frequente por uma questão de custos. Mas esta aquisição de bens e serviços no mercado local é muitas vezes motivada pela postura de procura de qualidade e de apoio ao setor empresarial da região, o que se vem verificando, não apenas nos museus regionais, mas também nos museus de âmbito extrarregional. O museu é ainda vendedor de bens e serviços, através dos ingressos, da loja, da cafetaria ou do aluguer de espaços e serviços de carácter técnico e científico, o que influencia a dinâmica

económica ao permitir a entrada de capital na sua região (Reis 2010). O orçamento do museu representa, por isso, um fluxo económico importante na economia regional, gerado pela sua ação quotidiana.

Na ação económica direta do museu, importa ainda referir o apoio aos produtores e artistas locais pela promoção da sua produção nos seus espaços. Aqui podem ser referidos os produtos naturais ou transformados que o museu tem na sua loja para aquisição como recordação local, como o mel, o vinho, a doçaria, os postais e o artesanato. Estes produtos são vendidos como recordação do museu ou da localidade e permitem aos produtores locais, além de escoarem os seus produtos, obterem uma promoção gratuita, que se traduz, muitas vezes, na sua expansão para novos mercados extrarregionais. No caso do artesanato há mesmo encomendas que surgem após este contato com os produtos no museu. Além da loja, os museus promovem, recorrentemente, exposições de artesãos e artistas locais, permitindo-lhes divulgar a sua produção artística e auxiliando ao seu lançamento no mercado. Tal como o artesanato ganha procura, também os artistas conseguem a promoção das suas obras, encontrando no museu um propulsor para se lançarem no mercado da arte. Esta função divulgadora de arte, que está na génese do próprio museu, é comum aos centros de arte contemporânea e aos museus regionais, não deixando, no entanto, de fazer parte do programa de outros museus que, desta forma, dinamizam as suas salas de exposições temporárias.

O museu como agente económico indireto

Toda a atividade direta do museu possui consequências que se traduzem num impacto indireto sobre os fluxos da economia regional, animando sua dinâmica. Em primeiro lugar, ao promover-se o museu está a promover a sua região de implantação, contribuindo para a dinâmica do turismo cultural (Junior e Colnago 2010). Contrariamente às instituições que vendem bens e serviços que podem ser levados ao cliente, o museu pretende atrair o público até si, onde possui toda a sua oferta. Mesmo nos casos de exposições itinerantes ou atividades fora da região, há sempre o objetivo de promoção da sua coleção, bem como das exposições e serviços que oferece nas suas instalações. É, por isso, um meio de divulgação e *marketing* importante que a região possui para chegar ao público externo, o qual seria mais difícil cativar sem o museu. Exemplos como Beamish, Bilbao ou, em Portugal, Vila Nova de Foz Côa, regiões que ficaram conhecidas pela incorporação do seu nome no do próprio museu, permitem compreender como uma região pode ficar conhecida pelo *marketing* de uma instituição museológica. São precisamente esses visitantes, que se deslocam, ora por iniciativa própria, ora inseridos em pacotes turísticos, que vão representar outra componente importante na economia regional. Os visitantes que o museu atrai e que, na maioria dos casos, não vão apenas visitar o museu, são também consumidores frequentemente oriundos de locais distantes, o que obriga à permanência na região. Mas a existência do museu pode também

ter influência na escolha do local para pernoitar ou permanecer alguns dias, apresentando-se, desta forma, como um polo de atração turística. Está comprovado que, na Europa e nos Estados Unidos, as visitas aos museus representam hoje uma das principais atividades de lazer e atração turística (Frey e Meier 2006, 398), sendo frequente a sua inclusão em qualquer pacote turístico, pelo que a existência de um museu pode fazer a diferença na escolha de um destino. E não é apenas o visitante turista que o museu atrai. Parte importante do público do museu é estudante ou investigador que, principalmente no último caso, permanece alguns dias no local. Há, portanto, todo um consumo que o visitante irá fazer, em estabelecimentos hoteleiros, em cafés e restaurantes e em estabelecimentos comerciais onde são adquiridas recordações, mas também produtos essenciais à sua saúde e bem-estar. Se for adepto da diversão irá percorrer os parques temáticos ou os locais de diversão noturna da região. As deslocações, sejam por barco, avião, autocarro ou veículo próprio, obrigam à aquisição de combustível e, no caso dos transportes públicos, motiva a criação de rotas que passem pelo museu. Desta forma, o visitante de um museu é um consumidor como qualquer outro visitante da região, com a vantagem de se encontrar em lazer, o que, pela sua maior disponibilidade, pode significar um maior consumo em relação a outros visitantes. Tomando como exemplo Las Vegas, existiam em 2001 “mais americanos a visitar exposições de arte do que eventos desportivos” (Frey e Meier 2006, 398), situação que levou os casinos a criarem as suas próprias

galerias de arte de forma a atraírem mais visitantes.

Este aumento de visitantes e de consumo são depois causa de atração de outros tipos de investimento. As empresas de hotelaria e restauração e o comércio voltado para o turismo, estão entre as principais beneficiárias deste público que é também o seu, por natureza (Frey e Meier 2006, 403). Com a existência de um museu, os investidores sentir-se-ão motivados a investir naquela região pelo estímulo ao aumento de clientes que lhes será proporcionado. Estes investimentos significam novos postos de trabalho, novos consumidores e novos polos de atração turística e empresarial, pois estes espaços atraem também os seus próprios clientes e o serviço de outras empresas fornecedoras de bens e serviços que, assim, encontram na região novos mercados. Estes investimentos empresariais que, indiretamente, são motivados pela ação do museu, são também eles criadores de postos de trabalho que vão absorver a mão-de-obra disponível e, muitas vezes, atrair população de fora para suprir as suas necessidades de recursos humanos especializados. Esta fixação da população conduz também, pelo aumento das receitas de impostos cobrados localmente e pela pressão populacional, ao estabelecimento de serviços, ora públicos, como escolas, repartições públicas, centros de saúde, ora privados, como bancos, seguros, hospitais privados e empresas fornecedoras de serviços de consumo doméstico (eletricidade, gás-natural, televisão por cabo, etc.), importantes para a melhoria da qualidade de vida dos habitantes (Seaman 2003, 225).

Usando como exemplo o Museu do Louvre Abu Dhabi, prevê-se a criação de cerca de 12.600 postos de trabalho na região, como reflexo do número de visitantes por si atraídos (Reis 2010, 121). Na ação económica indireta devem ainda ser considerados os chamados efeitos induzidos, ou seja, aqueles que são causados pelos impactos diretos, como as despesas dos assalariados do museu ou os investimentos das empresas, fruto do lucro proporcionado pelos serviços prestados ao museu.

O museu é ainda um polo de regeneração urbana, influenciando de forma indireta a regeneração dos espaços envolventes, através do investimento em obras públicas pelo poder local ou em obras privadas, nomeadamente por empresários que criam novos espaços comerciais e de fornecimento de serviços nas proximidades do museu. A existência de um museu pode ainda atrair o mercado imobiliário, motivando a valorização habitacional e comercial dos espaços em redor do museu e contribuindo para o desenvolvimento urbano (Júnior e Colnago 2010, 213).

O museu revela-se, desta forma, um importante motor económico de uma região, constituindo-se, muitas vezes, o maior dinamizador da economia regional e um polo de atração importante para novos investimentos, que geram novas atrações e maior consumo de bens e serviços, contribuindo de forma direta e indireta para o aumento populacional e crescimento económico de uma região. Voltando ao Museu Guggenheim de Bilbao, de acordo com dados oficiais do ano 2006, a sua ação

representou para a economia local um total de 211,6 milhões de euros, entre impactos diretos e indiretos, garantindo a manutenção de 4.232 postos de trabalho, o que significou um aumento de mais 500% em relação a 1997, ano da sua abertura ao público. No Reino Unido estima-se que o impacto total dos maiores museus do país se situe entre 1,5 e 2 biliões de libras, correspondendo a cerca de 0,2% do PIB (Reis 2010, 120).

Riscos inerentes ao cálculo económico

Tal como acontece em outras áreas culturais, sociais ou científicas, o impacto económico do museu pode ser quantificado com recurso a fórmulas de cálculo que permitem medir aspetos como o consumo, o crescimento económico e a circulação de capital (Seaman, 2003; Johnson e Thomas, 1991; Júnior e Colnago, 2010). A aplicação destes métodos pode, no entanto, revelar-se perigosa por procurar resultados a curto prazo e no âmbito do crescimento económico, esquecendo os indicadores relativos ao impacto sociocultural ou mesmo o nível da qualidade de vida. É convidativo avançar com valores chamativos, como os cerca de 211,6 milhões de euros estimados pelo Museu Guggenheim de Bilbao ou os 1,5 biliões de libras estimados para os maiores museus do Reino Unido, ambos como contributo para a respetiva economia regional. Mas estes valores têm várias condicionantes a considerar.

Em primeiro lugar, as diferenças regionais em termos políticos e sociais, cujas disparidades são por vezes abissais. Em segundo lugar, a própria realidade económica local, cujas condicionantes influenciam também os valores de impacto do museu. Por fim, os indicadores sociais e culturais de impacto do museu na região (Telfer 2002, 113-114). Há, por isso, uma série de indicadores distintos que é necessário avaliar de forma integrada e cujos resultados poderão ser diferentes de região para região. A pretensão de valores semelhantes entre regiões distintas conduzirá a um fracasso das expectativas criadas em torno da atividade do museu. Há ainda museus cuja ação económica perde importância para a sua região, por desempenharem um papel mais importante na ação sociocultural, seja na produção de conhecimento, seja na inclusão social. Importa perceber que numa avaliação integrada, que inclua uma análise do meio onde o museu se insere, os resultados têm diversas formas de serem positivos. Tal avaliação requer uma integração de dados tão distintos como o número de postos de trabalho diretos, os valores monetários que a atividade do museu representa, em receitas e despesas, o número de visitantes do museu, o impacto educativo na comunidade, o contributo em termos sociais, o contributo para a criação de hábitos culturais, etc.

Para uma efetiva avaliação, a análise teria de se alargar aos impactos indiretos, em termos de postos de trabalho, circulação de moeda, circulação de pessoas, impactos educacionais, sociais, culturais, etc. Há, portanto, toda uma série de indicadores distintos de complexa

interação e cuja avaliação integrada pode ser difícil. Há ainda impactos que se manifestam de formas inesperadas e impossíveis de avaliar. Muitas vezes a atividade do museu cria impactos secundários que, por sua vez, criam também impactos diretos e indiretos, numa série de repercussões sucessivas a vários níveis. Para a avaliação ficar completa, deve ainda debruçar-se sobre várias perspetivas, desde a local à internacional. Toda esta rede complexa de impactos revela uma dificuldade acrescida perante a definição dos indicadores de impacto e de que forma se pode estabelecer uma ligação clara entre si. Na definição dos indicadores de impacto, é também necessário esclarecer o significado de cada um e qual o seu objetivo (Wall e Mathienson 2006).

A dificuldade em criar um modelo que consiga, de facto, avaliar o impacto do museu no desenvolvimento de uma região tem levado muitos investigadores a examinarem apenas alguns indicadores facilmente quantificáveis, nomeadamente baseados no número de visitantes ou das receitas e despesas do museu, tentando depois alcançar por meio de estimativas os valores de impacto indireto. Mas este tipo de análise revela-se incompleto, impreciso e muito longe de refletir o verdadeiro impacto do museu na sua região. A tentativa de contabilizar apenas os impactos económicos diretos revela-se, ainda, insuficiente para dar conta do papel do museu enquanto fator de desenvolvimento aos olhos da própria comunidade. Desta forma, os impactos sociais, culturais e ambientais, áreas onde o museu tem, por natureza, uma intervenção importante,

revelam-se fundamentais para que a comunidade veja no museu um meio importante para o desenvolvimento regional. A tentativa de fazer incidir a análise apenas sobre o impacto económico vai ainda condicionar a atividade do museu, na tentativa de melhorar os valores de âmbito económico, descurando as “falhas de mercado” ou “externalidades positivas” por ele produzidas (Júnior e Colnago 2010, 209-210). É, por isso, importante que qualquer avaliação inclua todos os impactos que vão ao encontro da melhoria das condições de vida no seio da região onde o museu exerce a sua influência.

Alguns exemplos

No sentido de ilustrar a anterior abordagem teórica, foi elaborada uma análise a quatro museus portugueses distintos entre si pela realidade geográfica, temática e tutela, de forma a demonstrar diferentes casos de sucesso em termos de impacto económico regional. A comunidade surgiu aqui como um agente importante no apuramento dos dados, de forma a ser possível conciliar os diferentes tipos de impactos, socioculturais, ambientais e económicos e de ultrapassar a ambiguidade dos dados estatísticos, sempre limitados. Privilegiou-se assim a análise à missão e atividade do museu e à perceção da comunidade sobre os mesmos por meio da realização de questionários.

Foram analisados o Ecomuseu do Barroso, o Museu de Serralves, o Ecomuseu Municipal do Seixal e o Museu de Mértola.



Figura 2 Os Museus Analisados Visaram Retratar Realidades Distintas do Território Português © Dissertação de Mestrado

Independentemente da sua realidade geográfica ou do tipo de coleção que possui, estes museus revelaram-se um importante fator de desenvolvimento económico regional, a par do desenvolvimento cultural e social que conseguem proporcionar. Fundamental, antes de mais, é que o desenvolvimento da região seja um objetivo impresso na sua missão e nos seus propósitos, tal como se verificou nos referidos museus. Ainda fundamental revelou-se a sua relação com a comunidade local, enquanto agente ativo de valorização do próprio museu e da sua coleção. A comunidade tem, aliás, presença permanente na ação destes museus, de modo a conhecer e reconhecer a importância da sua atividade. Nos diferentes casos há ainda, por princípio, a divulgação, para não perderem a sua atratividade. Seja pela atividade científica, mais

presente na ação do Ecomuseu Municipal do Seixal e do Museu de Mértola, seja pela vertente do turismo cultural, mais presente na ação do Ecomuseu do Barroso e no Museu de Serralves, a atividade destes museus vai ao encontro do visitante, elemento a quem se destina o conhecimento e a experiência museológica que, com base nas respetivas coleções, pretendem proporcionar. Também a inclusão em projetos e parcerias de investigação, em redes e roteiros turísticos e culturais e o trabalho com outras instituições culturais, académicas ou com agentes turísticos, é um trabalho fundamental que está presente na ação destes museus. Por fim, estes museus procuram que a sua oferta seja cativante, seja pela criação de roteiros pelos seus diferentes núcleos, como acontece com o Ecomuseu do Barroso, o Ecomuseu Municipal do Seixal e o Museu de Mértola, seja por uma oferta alargada dentro dos seus espaços, como no Museu de Serralves. É importante que o visitante prolongue a sua visita e pretenda regressar. Com este trabalho, os museus analisados conseguem cumprir as suas funções de estudo, salvaguarda, exposição e valorização da coleção, pela dimensão de público a que conseguem fazê-la chegar. Os restantes impactos nascem a partir daqui e são já observados pela própria comunidade local, que reconhece a reabilitação urbana para acolhimento dos visitantes, o aumento do consumo no comércio local, os novos investimentos e novos empregos daí resultantes, a atração de novos serviços, novos habitantes e a melhoria da qualidade de vida na região. Embora lentamente, pois são projetos cujos resultados surgem a médio e longo prazo, em

todos os museus analisados houve um impacto considerável para a economia regional, pela colocação da sua região no mapa cultural e do lazer, pela criação de novas potencialidades económicas, pelo impulso fornecido ao comércio e pequena indústria e por contribuir para uma nova realidade económica diferente da tradicional, com base no património, mas importante para o futuro da região.

Exemplos como os que foram aqui apontados permitem motivar o surgimento de novos projetos, criativos e dinâmicos, no seio da museologia. É o caso do Ecomuseu Municipal de Ribeira de Pena.



Figura 3 O Ecomuseu Municipal de Ribeira de Pena: Imagem de Apresentação © Ecomuseu

O concelho de Ribeira de Pena localiza-se na fronteira entre o Minho e Trás-os-Montes, situação que lhe confere um património natural e cultural de grande riqueza. No entanto, o concelho encontra-se em acelerado despovoamento, fruto da perda de rentabilidade do setor primário, enquanto principal fonte de rendimentos da população local, e da incipiente implantação de outros setores, capazes de gerar rendimento e emprego. É neste contexto que

surge o Ecomuseu Municipal de Ribeira de Pena, um projeto assente no património natural e cultural, orientado para a valorização regional e o desenvolvimento local com vista à melhoria da qualidade de vida da comunidade. Tal como os exemplos anteriormente analisados, este projeto expressa nos seus propósitos uma função de desenvolvimento regional, pela manutenção e valorização das atividades tradicionais e pela criação de novas oportunidades de investimento, estabelecendo, para tal, uma estreita relação com a comunidade local enquanto parte importante da sua ação. Assenta a sua atividade na divulgação científica e no âmbito do turismo cultural, de forma a conseguir chegar a diferentes tipos de público, estando já a trabalhar no estabelecimento de projetos e parcerias, de investigação e divulgação, e na integração em roteiros e redes. Prevê ainda uma vasta oferta de exploração do património, possibilitando ao visitante permanecer mais tempo no concelho enquanto experimenta as atividades tradicionais, conhece os odores e sabores regionais e frui de espaços de grande beleza e interesse cultural. É, portanto, também ele um projeto assente na própria comunidade e na divulgação como eixos fundamentais para conseguir, a médio prazo, contribuir para o desenvolvimento do concelho de Ribeira de Pena enquanto alavanca para a atração de novos investimentos.

Considerações finais

Teria sido interessante procurar os exemplos de maior impacto, e alguns foram mesmo

referenciados, para ilustrar o presente trabalho, pelos valores milionários que conseguem representar. No entanto, essa análise reduziria a perceção do impacto económico do museu a regiões fortemente desenvolvidas, quando é nas de maiores carências que ele pode desempenhar um papel mais notável. Preferiu-se, assim, a pequena escala no sentido de dar uma perspetiva inversa à que domina em grande parte da bibliografia que se debruça sobre esta temática. Isso sem, no entanto, esquecer as diferentes realidades geográficas em Portugal. Desta forma, qualquer museu, por mais pequeno que seja, pode revelar-se um importante fator de desenvolvimento, não apenas pela sua ação sociocultural, mas também pela sua ação na economia da região onde se insere. Mas a ciência económica não é uma ciência exata. A economia regional, para além dos fatores espaciais e temporais, está dependente de comportamentos sociais que vão influenciar o seu desempenho. Assim, o museu deve ser capaz de uma leitura sobre a realidade que lhe permita adaptar estratégias sobre o caminho a seguir. Além disso, o museu não constitui, por si só, o desenvolvimento, pelo que uma estratégia que o inclua deve perspetivar o estímulo a outros investimentos complementares. Mas não há uma solução, antes sim, opções que podem ser tomadas no sentido de a encontrar. Fundamental é a participação da comunidade. Ela é a maior interessada no desenvolvimento da região e no sucesso do museu e será também a maior beneficiária da sua existência.

Referências bibliográficas

- European Commission. 2006. *The Economy of Culture in Europe*. Disponível em http://ec.europa.eu/culture/key-documents/doc873_en.htm [Consultado 25 Abril 2012].
- Frey, Bruno S. e Meier, Stephan. 2006. "Cultural Economics" in MacDonald, Sharon (ed.) *A Companion to Museum Studies*. Oxford: Blackwell.
- ICOM. Disponível em <http://icom.museum/> [Consultado 2 de Maio 2012].
- Johnson, Peter e Thomas, Barry. 1991. *Tourism, Museums and the Local Economy*. Aldershot: Edward Elgar.
- Júnior, José do Nascimento e Colnago, Ena. 2010. "Economia da Cultura" in Júnior, José do Nascimento (org.) *Economia de Museus*. Brasília: Ministério da Cultura/IBRAM.
- Lei N.º 47/2004. D.R. I Série-A. 195 (2004-08-19) 5379.
- Mendes, José Amado. 1999. "O Museu na Comunidade: Património, Identidade e Desenvolvimento" in *Gestão e Desenvolvimento*, N.º 8.
- Nabais, António. 1993. "Nova Museologia: Novas Práticas Museológicas" in *Vértice*, 54 Maio-Junho.
- Reis, Ana Carla Fonseca. 2010. "Museus e Mercados de Arte como Agentes Económicos: Um Diálogo entre Cultura e Economia" in Júnior, José do Nascimento (org.) *Economia de Museus*. Brasília: Ministério da Cultura/IBRAM.
- Santos, Domingos (2002) "A Perspectiva Territorialista" in Costa, José Silva (coord.) *Compêndio de Economia Regional*. Coimbra: APDR.
- Seaman, Bruce C. 2003. "Economic Impact of the Arts" in Towse, Ruth (ed.) *A Handbook of Cultural Economics*. Cheltenham: Edward Elgar.
- Telfer, David J. 2002. "The Evolution of Tourism and Development Theory" in Sharpley, Richard e Telfer, David J. (ed.), *Tourism and Development: Concepts and Issues*. Clevedon: Channel View Publications.
- Wall, Geoffrey e Mathienson, Alister. 2006. *Tourism: Change, Impacts and Opportunities*. Essex: Pearson Education Limited.

Filipe Couto

filipecouto.mail@gmail.com

Exposição

O presente artigo baseia-se na Dissertação de Mestrado intitulada “SARDINHA”, desenvolvida no âmbito do Mestrado em Museologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, segundo a orientação da Professora Doutora Maria Clara Paulino.

This article is based on the Master's Dissertation entitled “SARDINHA”, developed in the context of the Museology Master degree course at Oporto University Humanities Faculty, under the supervision of Professor Maria Clara Paulino.

<http://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/66397>

Resumo

O presente artigo demonstra o processo pelo qual é necessário passar para a criação de uma exposição, sendo esta a pedra basilar da comunicação e relação entre os museus e os seus públicos.

Foi com o propósito de compreender e explorar a criação de uma exposição, da ideia até a sua materialização, que se desenvolveu um estudo em torno da sua execução segundo uma metodologia prática e sistemática. Assim sendo, podemos dividir o artigo em dois momentos, no seu início encontraremos o conceito e a teorização de exposição, bem como as suas tipologias. Posteriormente, no segundo momento, será explorado o processo de criação de uma exposição, com as suas múltiplas fases de execução.

Palavras chave

Exposição, Projeto, Comunicação, Sardinha

Nota biográfica

Licenciado em Tecnologias da Comunicação Audiovisual (2007), especializando-se em fotografia. Posteriormente conclui o mestrado em Museologia (2012) pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. No decurso do qual concebeu o projeto "SARDINHA", www.facebook.com/sardinha.sardinha, que consistiu num trabalho de investigação e curadoria que resultou na exposição "SARDINHA - uma exposição das profundezas do mar até a mesa", que alcançou o número de 9.183 visitas durante os seis meses e que esteve em exibição por diversos espaços.

Desde de 2007 tem desenvolvido diversos trabalhos como fotógrafo, gestor e conservador de coleções, investigador e curador.

Abstract

This article describes an exhibition creation process, representing the cornerstone of communication and relationship between museums and their audiences.

In order to understand and explore the creation process of an exhibition, from the idea to its realization, we developed a study about its execution according to a methodical and systematic practice. We can split the article in two moments, the first part is about theorization and research for the concept and the types of the exhibitions. Subsequently, in the second part we explore the process of producing an exhibition, with its multiple stages of implementation.

Key words

Exhibition, Project, Communication, Sardine

Biographical note

Graduated in Audiovisual Communications Technology (2007), majoring in photography. Subsequently completes the MA in Museum Studies (2012) from the "Faculdade de Letras da Universidade do Porto". During is MA conceived the project "SARDINHA" www.facebook.com/sardinha.sardinha, a research and curatorial work that resulted in the exhibition "SARDINHA - an exhibition of the depths of the sea to the table", which reached the number of 9,183 visits during the six months, in several spaces.

Since 2007 has developed several projects as a photographer, photographic collections manager, researcher and curator.

Introdução

Ao longo de séculos, as exposições têm sido uma das ferramentas mais eficazes e poderosas para atingir e cativar o público para os museus ou instituições museológicas, sendo também o elo entre o público e os seus acervos. É através das exposições que os museus definem e afirmam a sua identidade e missão.

Porém, o que é uma exposição? Como podemos pensar uma exposição? Principalmente, como se cria uma exposição? Foi com estas dúvidas que iniciei o meu trabalho de mestrado e ao longo do qual procurei obter resposta, ou pelo menos algum significado.

Todavia, antes de avançar para destrinçarmos os significados e tipologias de exposição, bem como de todo o seu projeto de criação, temos de fazer uma ressalva: o porquê da criação de exposições? Antes de mais, quando desejamos criar uma exposição temos que pôr em causa a sua relevância para o meio envolvente, para os seus futuros públicos e, de um modo mais utópico, para a Humanidade. Será pertinente fazer a exposição segundo os parâmetros convencionais, com a mesma abordagem aos mesmos temas que, até então, fizemos e [ainda] fazemos, ou será muito mais produtivo olhar para novos “objetos” que, à primeira vista, não serão muito convencionais para, por fim, explorá-los e expô-los? Foi com este ponto de vista que se avançou para a criação do projeto: a exposição *SARDINHA - uma exposição das profundezas do mar até a mesa*.

Ainda em relação à pertinência desta exposição, poderemos dizer que já temos demasiadas exposições que abordam a temática da etnografia,

de um ponto de vista saudosista, é verdade, poderemos dizer que já temos muitas exposições sobre as artes da pesca, também é verdade, e que também já temos exposições de índole artística, onde são apresentadas as gentes do mar através da mão dos grandes artistas. Porém, não encontramos nenhuma abordagem onde seja prestada homenagem a um simples e pequeno peixe e que este seja o centro das atenções. Em relação à sua relevância, é graças a ele que se deve a criação de uma das maiores frotas piscatórias de Portugal e que foi, e ainda é, motor de desenvolvimento da cidade de Matosinhos, colocando-a no mapa como o maior porto sardineiro do mundo, nas décadas de 30 e 40. Atualmente é a principal espécie capturada na costa continental portuguesa e leva o nome de Portugal para o resto do Mundo, nas suas pequenas embalagens. Foi pois com a intenção de mostrar este singular peixe como elemento identitário de uma região, das suas gentes e do seu rico imaginário, que surgiu o projeto expositivo *SARDINHA*, onde foi abordado todo o seu percurso, das profundezas do mar até a mesa portuguesa.

Neste artigo não se irá explorar o processo de criação desta exposição de forma específica, antes deseja-se refletir um pouco sobre o que se entende por exposição e as suas vastas especificidades e apresentar um conjunto de procedimentos para quem desejar aventurar-se pelo mundo da curadoria. Com base na exposição *SARDINHA*, explorar-se-á o conceito de exposição, bem como as suas tipologias, projeção e criação efetiva, enumerando as várias fases necessárias para a sua concretização, bem como o trabalho desenvolvido em cada uma.

Exposição

Na sua aceção mais simples, o termo exposição define a apresentação de um objeto ou ideia a um público. Marc Maure (1996, 132) define exposição como um método, o mais importante utensílio de diálogos e consciencialização de que o museólogo dispõe para estabelecer a ligação com a comunidade. David Dean (1994, 161) apresenta-nos a exposição como um conjunto de elementos que são empregues na apresentação de uma coleção, em conjunto com informação e ferramentas, de forma a atrair o público. Dentro da terminologia de exposição, G. Ellis Burcaw (1997, 115) distingue o termo *display* de *exhibit*, sendo o primeiro utilizado quando se trata de uma mostra ou exposição e o segundo quando se trata de uma exposição mais demonstrativa, descritiva e interpretativa. Já Peter Van Mensch (1991, 11-13) define exposição como uma encenação, na qual se utiliza um amplo conjunto de elementos de acordo com algumas estratégias, podendo estas ser objetivas e estéticas ou narrativas e lineares, dando origem a uma grande diversidade de possibilidades e de organização dos mesmos objetos e ideias.

Assim sendo, podemos dizer que uma exposição é uma mostra de objetos ou ideias, organizadas segundo um propósito predefinido e delineado, com o intuito de transmitir uma mensagem, conhecimento, ideia ou pensamento destinado a atrair uma comunidade. Cada estratégia a ser seguida deve ser ponderada, uma vez que representa um ponto de vista de uma realidade, sendo o museu ou o curador o responsável pela sua criação, sem esquecer que os objetos estão

previamente imbuídos de significados e que as suas escolhas constituem uma seleção e manipulação. Por assim dizer, quando o curador seleciona um objeto em detrimento de outro, está a eliminar os restantes objetos da visão dos visitantes e determinando a realidade que estes veem. As exposições são lugares a que o visitante recorre para desfrutar de experiências sensoriais (visuais, olfativas, auditivas, tácteis e gustativas) e adquirir ou construir conhecimento e novos valores.

O discurso expositivo tem evoluído desde a constituição das primeiras coleções da Pinacoteca de Atenas, continuando pela exibição dos espólios de guerra e conquistas romanas. Na Idade Média o Cristianismo formou vastos tesouros nos seus lugares mais sagrados “mosteiros, conventos, catedrais, igrejas, capelas e ermidas” (Almeida 2006-2007, 32) como forma de afirmação do seu domínio. Já no Renascimento vemos surgir os gabinetes de curiosidades, que através da acumulação dos objetos e da sua disposição espelhavam o conhecimento “hierarquia e a ordem do mundo” (Pearce 1995, 112). Mais tarde surgem as galerias palacianas dos príncipes e soberanos, como forma de ostentação do seu poder e riqueza. No século XVIII, o museu público surge-nos do resultado da transferência das coleções de índole privada para o domínio público, tendo passado a ser geridas pelo Estado com o propósito de beneficiar e educar a população (Semedo 2004, 131). Durante o século XIX o museu público consolidou-se efetivamente, tendo ocorrido uma autêntica transformação no seu discurso expositivo e na sua sistematização, impulsionada pelas novas correntes ideológicas e pela influência das feiras e

exposições universais. Já no século XX, após a II Guerra Mundial, deparamo-nos com o nascimento de novos museus, o que obrigou a uma reavaliação dos diversos campos da museologia, com principal atenção às exposições, uma vez que estas se converteram, mais recentemente, em acontecimentos socioculturais e começaram a habitar não só nos palácios e nos museus, mas para se distribuírem também por fundações, galerias, feiras e ruas, tratando-se, por isso, da democratização da cultura, um dos estandartes da Nova Museologia. Dentro deste novo paradigma encontramos a exposição como um dos mais importantes instrumentos de consciencialização e diálogo com a comunidade de que os museus dispõem (Fernández 1999, 10), assumindo a exposição um papel educativo e social mais ativo.

A necessidade de criar exposições cada vez mais atraentes e chamativas é impulsionada pela sociedade atual, na era da comunicação e da imagem. Neste momento o museu e, por sua vez, as exposições, são um instrumento essencial de educação e cultura, uma vez que expor é um ato de comunicar, criar e transmitir uma mensagem, que cada vez mais se assemelha a um espetáculo com cenografia própria, atores, adereços e público. É necessário, desde o momento em que o espectador entra no recinto da exposição, que o espaço o envolva e proporcione momentos de prazer e deleite, para além de conhecimento acrescido.

Como tivemos oportunidade de verificar, a exposição é um conceito bastante amplo que engloba uma grande multiplicidade de expressões e variáveis que, independentemente

do seu significado, têm uma grande diversidade de expressões. Assim sendo, é necessário definir tipologias estruturadas e bem delineadas.

De forma generalista, pode identificar-se quatro tipos de funções de uma exposição, que não são exclusivas ou incompatíveis entre si, podendo estar simultaneamente presentes numa exposição, sendo elas (Fernández 1999, 18):

- Simbólicas, em que o objetivo é a glorificação religiosa e política, com destaque para o valor ostentoso dos objetos;

- Comerciais, com forte ligação à valorização de uma mercadoria, através de uma mostra e demonstração dos seus mais recentes objetos;

- Documentais, em que a informação científica ou técnica dos objetos é o principal elemento da exposição, sendo a divulgação do conhecimento a sua função central, geralmente com recurso a textos, diagramas, gráficos e mapas, de forma a fornecer explicações necessárias à sua interpretação. Nesta classificação enquadra-se, por exemplo, o ecomuseu;

- Estéticas, cujo valor é inerente ao artista ou à qualidade estética dos objetos (Rico 1999, 77);

Uma segunda categorização impõe-se na planificação de uma exposição, tendo como diretriz a participação do público, assim sendo consideremos as exposições:

- Passivas, onde o visitante é um mero espectador da exposição, podendo ver, observar e aprender;

- Interativas, quando o visitante é convidado a participar e a relacionar-se, de forma ativa, com a exposição e as suas representações;

As exposições também podem ser analisadas e classificadas segundo um critério espaço-temporal, podendo ser (Fernández 1999, 19):

- Permanentes, geralmente é a exposição mais comum nos museus que inclui grande parte da sua coleção;

- Temporárias, ou seja, com uma duração limitada, tendo um objetivo mais concreto e circunstancial do que as permanentes;

- Itinerantes, que, tal como as temporárias, têm uma duração limitada, com a diferença de que se irão deslocar por diversos espaços;

- Portáteis, constituindo uma variante das exposições temporárias, assemelhando-se às itinerantes, embora mais pequenas e de fácil instalação, transporte e montagem; entre as portáteis incluem-se as móveis, que diferem das anteriores, pois podem ser montadas independentemente do espaço;

Neste momento impõe-se também uma nova classificação, nomeadamente as exposições online, também conhecidas por exposições virtuais. Estas exposições têm o seu espaço no ciberespaço, sem representação física. A sua temporalidade é fugaz, podendo estar congelada indefinidamente a sua visualização, como também poderá estar a transformar-se sempre que um utilizador a visualiza. Neste género de exposições há que ter em atenção que a sua

visita, ou visualização, não é restrita a um grupo de pessoas, mas pode percorrer em breves segundos todo o mundo, desde que o seu visitante tenha acesso a um computador com ligação à internet.

Todas as exposições têm como objetivo máximo a sua conexão com os diversos públicos que a visitam, da forma mais direta e clara possível. Para tal, o desenho da exposição está diretamente relacionado com a interpretação e a comunicação no espaço. O espaço de uma exposição deverá funcionar como um momento sensorial e de experiência, onde o visitante é convidado a ver os objetos expostos e em que, por breves momentos, é transportado para as suas construções mentais, transformando ou adaptando a sua realidade aos conceitos apresentados na exposição.

Neste sentido, o espaço é uma condicionante e definidor da experiência do visitante na exposição em que todos os elementos expostos aparecem interligados e delimitam o espaço. A organização espacial e as articulações de todos os componentes da exposição possibilitam ao visitante reencontrar-se com os objetos e com os lugares das diferentes facetas agregadas na sua memória. O público é o protagonista e todas as exposições desenvolvem-se à sua volta. O espetáculo desenrola-se no momento em que ele entra no espaço e está apto para participar, transformando-se numa experiência num determinado espaço físico e conceptual.

O espaço é um dos elementos que define uma exposição e, dentro deste, a circulação do visitante

é um dos elos mais fortes e significativos da exposição e da sua conexão com o público. David Dean, citado por Fernández (1999, 49), desenvolveu graficamente uma classificação tipológica dos modelos de circulação, baseada na circulação e movimento dos visitantes no espaço da exposição, apresentando três variáveis

- Sugerida, na qual o visitante percorre a exposição seguindo um trajeto predefinido e bastante delimitado, como se existisse uma linha invisível;
- Não estruturada, na qual, em contraste com o circuito sugerido, o visitante circula livremente no espaço, tendo constantemente de optar por uma direção e um trajeto;
- Estruturada, em que o trajeto funciona num meio-termo entre a predefinição, que encaminha o visitante ao longo de toda a exposição, e a opção, pois o visitante tem a opção de circular livremente pelo espaço e de saltar zonas que não lhe sejam relevantes;

Projeto

Posteriormente a termos explorado o que se entende por exposição e as suas múltiplas tipologias, analisar-se-á as diversas etapas do seu desenvolvimento, tendo como linha de base a realização da exposição *SARDINHA – uma exposição das profundezas do mar até a mesa*. Para tal, foi necessário estabelecer um plano estratégico, uma vez que a criação de uma exposição requer um planeamento pormenorizado e rigoroso. As várias etapas, pelas quais foi necessário passar não foram

desenvolvidas separadamente, em momentos diferentes ou contidos no espaço e no tempo, uma vez que a projeção de uma exposição é um trabalho orgânico e que se encontra constantemente em metamorfose. Porém, é fundamental a divisão das múltiplas tarefas do projeto, de forma a ter uma abordagem sistemática e metódica que ajuda a solucionar, em qualquer fase, os problemas que vão aparecendo, tendo em conta o resultado final e o trabalho anteriormente efetuado. Apresenta-se, por isso, uma *checklist* de cada uma das fases, que deve ser constantemente revista e refletida, visando melhorar o desenvolvimento das restantes e do produto final. Num projeto nenhuma etapa está completamente fechada e encerrada em si (Roldão 2000).

Projetar e programar uma exposição é uma tarefa complexa que poderá complicar-se se não usarmos ferramentas e modelos de gestão indicados. Para que a gestão do projeto seja eficiente, é imperativo criar um plano que funcione como orientação de todo o projeto, cujo processo inclui:

- Planeamento ou conceção, determinação dos objetivos do projeto de forma a delinear todos os recursos necessários (funcionais, técnicos e financeiros) e definição das estratégias a executar, sua planificação e produção;
- Execução ou implementação, montagem e instalação do idealizado na fase de conceção, tendo em atenção os recursos disponíveis;

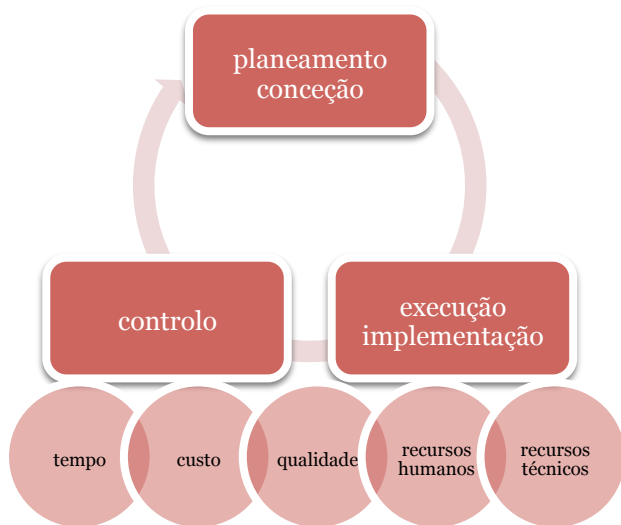


Figura 1 Esquema do ciclo dinâmico da gestão de projetos © Filipe Couto 2012

- Controlo, realizado ao longo das duas anteriores fases, com o objetivo de avaliar a evolução do projeto e verificar se os resultados desejados estão a ser alcançados; caso tal não esteja a acontecer é necessário fazer ajustes no processo; nesse momento também se dá início à recolha de ideias a serem aproveitadas em projetos futuros.

Através da planificação de todo o projeto e da sua correta gestão e destes princípios é que se desenvolvem todos os trabalhos de gestão de projetos, de forma a obter o resultado final pretendido dentro dos prazos e custos determinados e com a qualidade desejada. Porém, todo projeto deverá ser flexível e dinâmico, uma vez que acontecem frequentemente alterações e imprevistos que inicialmente não tinham sido conjecturados (Roldão 2000, 5).

De seguida, debruçar-nos-emos sobre o desenvolvimento de uma exposição e das suas diversas fases, que se encontram divididas de uma forma bastante linear e simples, que se podem representar sob a forma de um esquema linear com os principais momentos da projeção de uma exposição, sendo abordado de um ponto de vista bastante abrangente, com fim a funcionar como uma ferramenta e um ponto de partida para quem deseja desenvolver um projeto expositivo. Com a ressalva que cada exposição é única e que tem de ser abordada de modo único.



Figura 2 Esquema dos principais momentos da projeção de uma exposição © Filipe Couto 2012

I. Ideia

A primeira fase do projeto é a ideia, podendo esta ser anterior ao próprio projeto, uma vez que lhe dá origem e nela residem os motivos pelos quais o projeto se vai desenvolver. Deverá funcionar como uma âncora, quando surgir algum problema nas etapas seguintes, de forma a não se perder o ponto de partida e a meta desejada a alcançar. Desta forma, na ideia deverá incluir-se: o título do projeto; a sua natureza, características e objetivos; as suas classificações espaço-temporais e as suas funções (critérios anteriormente enumerados); e a que público pretender dirigir-se.

II. Plano inicial

Posteriormente à definição da ideia, define-se o plano inicial para a exposição. Este aborda o estudo do tema a expor, os acervos e os objetos que poderão ser usados, o espaço disponível para a exposição, a duração e o seu financiamento. Tendo sempre como diretriz que uma exposição é comunicação e todas as tomadas de decisão têm consequências no resultado final do projeto.

Assim sendo, o primeiro passo é o estudo do tema, ou da coleção, e a compilação de informação que será indispensável nas fases seguintes do projeto, a partir da qual se vai poder fundamentar toda a linha de ação da exposição e desenvolver o plano estratégico da abordagem a tomar. Uma pesquisa rigorosa torna-se uma aliada indispensável para a projeção e montagem da exposição. Assim sendo, mais de metade do tempo disponível para a realização de um projeto

centra-se neste momento, principalmente quando se abordam temáticas vastas que não se encontravam delimitadas no espaço e tempo.

O próximo passo a ter em conta é a escolha do espaço para a montagem da exposição. Ao mesmo tempo que se faz o estudo do objeto, dos acervos a serem utilizados para a montagem da exposição, é indispensável procurar um espaço onde esta será montada, uma vez que, consoante a sua missão e localização, mudará a forma de expor e de abordar o tema. Nesta etapa é essencial desenvolver um calendário de trabalho, definir os tempos para cada tarefa do projeto, planeamento, desenho, produção, montagem e inauguração da exposição, com principal atenção para esta última.

No desenho inicial tem de se ter em conta as possíveis fontes de financiamento para a realização e materialização da exposição. Esta fase é bastante delicada, podendo pôr em risco tudo o projeto, uma vez que é necessário angariar patrocínios e apoios para o mesmo.

III. Desenho preliminar

O próximo passo a ser dado para o desenvolvimento do projeto é o seu desenho preliminar. Nesta fase encontramos, como primeira tarefa, o desenho do guião da exposição, desenvolvido a partir do estudo detalhado do tema e das conclusões retiradas da investigação científica. Começa-se por definir a mensagem a ser transmitida e comunicada para cada área, as ideias, os valores e os conteúdos pretendidos, de forma lúdica e atrativa. Na

criação do guião da exposição deve-se ter sempre em atenção que uma exposição deve ter uma linha lógica e coerente, capaz de transmitir a sua mensagem, quando pretendido.

A partir do guião da exposição, dá-se início à seleção e definição dos objetos necessários para a exposição. A mostra de objetos presentes nas exposições deve passar por uma seleção cuidadosa, com o intuito de explorar as suas várias leituras. Para tal é necessário fazer uma interpretação das mesmas, com intenção de explorar o seu potencial de apresentação ao público, com a ressalva de que não existe uma única forma de mostrar o mesmo conjunto de objetos. Uma vez que os objetos adquirem um novo significado e valor quando são retirados dos seus contextos originais e são dispostos na exposição, é necessário ter em atenção a possibilidade única de criar novos modelos do mundo, principalmente se forem de várias épocas. Para além do significado que os objetos adquirem quando expostos, a sua leitura é reforçada quando se estabelecem relações de significado entre eles.

Após a estruturação da exposição e a primeira definição de objetos a serem utilizados, inicia-se a redação de textos que irão constar na exposição. Os textos nas exposições guiam e orientam os visitantes ao longo de todo o percurso expositivo. A utilização de textos ajuda o visitante a compreender as ideias presentes, identifica as áreas e temas, cria ambientes e reforça a mensagem a transmitir. Quando se desenvolvem os textos para uma exposição é necessário ter em conta a sua

legibilidade e visibilidade. Porém, a utilização de textos nas exposições torna o movimento de circulação mais lento e retira alguma atenção aos objetos por parte do visitante.

Assim sendo, numa exposição podemos encontrar vários tipos de textos com funções diferentes:

- texto introdutório, servindo como apresentação e preparação do visitante para o que irá ver, dando o tom para o resto da visita e funciona como um guia conceptual;
- textos na entrada de cada sala, normalmente sendo um título que ajuda a orientar e a preparar o visitante para o que vai ver;
- textos longos na sala de exposição, que se relacionam com cada tema, de forma generalista, e com alguns objetos em particular, com o intuito de ilustrar momentos importantes e a enaltecer a importância de cada tema;
- legendas, estas são particulares a cada objeto e dão a conhecer informações pertinentes para a leitura e compreensão de cada um;

Para além da redação dos textos presentes na exposição é necessário a produção de textos de apresentação da exposição para a utilização nos diversos suportes publicitários, sendo estes, muitas vezes, o primeiro contacto que o visitante tem com a exposição. Dado o carácter publicitário bastante presente, devem ser curtos, de fácil leitura e atrativos, para que, quando lidos, suscitem curiosidade e interesse para a exposição, da parte do visitante.

Seguidamente, inicia-se a averiguação das estruturas necessárias para a montagem da exposição. De acordo com o conceito da exposição, poderá ser necessário construir novas estruturas ou reaproveitar pré-existências do próprio espaço, definindo e desenhando o tipo e a função das estruturas de acordo com o espaço disponível e os objetos que iram albergar. Enquanto que no desenho preliminar se tem em conta as estruturas disponíveis para a montagem das exposições e a averiguação da necessidade de construção de novas estruturas e as suas características, no desenho esquemático e final começa-se a fazer a escolha dos materiais a serem utilizados e a configuração final das estruturas.

Outro fator que é levado em conta na projeção das estruturas que irão ser utilizadas é a iluminação. A iluminação é uma parte fundamental no desenho de uma exposição. É através dela que se pode observar os objetos expostos, criar espaços e ambientes específicos.

O próximo passo do desenho preliminar consiste no desenvolvimento de um programa educativo e integrado dentro da exposição. Para a programação de uma exposição e do seu respetivo programa educativo é indispensável identificar e fazer um estudo preliminar de públicos-alvo. As atividades propostas e todas as exposições devem ser pensadas e desenvolvidas abrangendo uma grande diversidade de públicos, uma vez que o público tem assumido, nos últimos anos, um protagonismo inegável como espectador ativo nas exposições das

instituições museológicas e que cada vez mais ávido por uma grande diversidade de atividades.

A última fase a ser abordada no desenho preliminar da exposição é sua estratégia promocional de divulgação. A publicidade é um dos instrumentos mais importantes que possuímos para promover as atividades, serviços e exposições que desenvolvemos. As estratégias promocionais têm como objetivo máximo dar a conhecer ao público a sua mensagem em poucos segundos, para que este se relacione com ela mesmo antes de visitar o espaço expositivo. A mensagem a transmitir depende, em larga escala, do segmento da população que se deseja atingir e atrair. Sendo o *marketing* uma área em que os museus cada vez mais apostam, uma boa publicidade resulta num grande número de pessoas que são atraídas a visitarem e a participarem no museu.

Como já pudemos verificar, as exposições são os meios, por definição, de comunicar com o público que as visitam e estão impregnadas de conteúdos, saberes e mensagens, contudo, este forte vínculo inicia-se mesmo antes de verem a exposição, através dos produtos promocionais, sendo estes o primeiro contacto e impressão que o visitante tem.

Atualmente temos à disposição uma grande variedade de canais de comunicação, porém, nem todos estão ao acesso de uma grande generalidade de pessoas. Para as exposições é usual serem utilizados: cartazes, *flyers*, lonas e convites. Pode-se, ainda, ponderar a publicação de um catálogo ou de uma pequena brochura,

mas devido aos custos elevados que estes formatos acarretaram, muitas vezes não se chegam a concretizar estas ideias. Em relação às estratégias promocionais, há muito por onde se explorar, principalmente neste momento de escassos recursos, podendo explorar formatos menos tradicionais e mais económicos.



Figura 3 Materiais publicitários da exposição SARDINHA (cartaz, convite e flyer) desenvolvidos pelo atelier de design Bolos Quentes © Filipe Couto 2012

A utilização dos suportes digitais e das novas tecnologias revela-se ser de grande utilidade e alcance, podendo em poucos minutos atingir um grande número e variedade de públicos. Com principal atenção para as redes sociais, com destaque para a plataforma *Facebook*, graças à qual é possível chegar a um grande número de usuários, que são adicionados diariamente e que se encontram constantemente atualizados. Sendo possível criar uma página do projeto como principal plataforma de distribuição e publicidade da exposição, uma vez que nela podemos encontrar a apresentação da exposição, a sua natureza, contatos, os locais onde já esteve patente e para onde irá passar, fotos, comentários dos visitantes e uma agenda atualizada a todo o momento. Para além destes fatores, esta rede social tem a vantagem de quando um usuário “gosta” de um evento, foto ou comentário de forma automática, ficando a

sua rede de amigos a saber das suas preferências e criando um efeito viral à volta da exposição.

IV. Desenho esquemático

Posteriormente ao desenho preliminar é necessário começar a definir-se, de uma forma mais rigorosa e esquemática, a exposição e os seus vários elementos, como é o caso das estruturas expositivas, e especificar o seu tipo e a sua necessidade na exposição.

O próximo passo é desenvolver uma listagem dos objetos indispensáveis para constarem na exposição, podendo ser necessário haver um maior complemento da exposição com alguns materiais que não se teriam tido em conta na sua fase inicial.

Para além da criação de novos objetos para constarem na exposição, a fase de desenho esquemático engloba a listagem de textos e documentos necessários para completar o discurso expositivo.

V. Desenho final

Momentos antes de iniciar a produção da exposição temos o seu desenho final, onde é feito uma *checklist* do projeto e onde é delineada a exposição, ao milímetro, de forma a não haver surpresas nem imprevistos na altura da sua produção e montagem. Se houver um bom desenho final, a produção e montagem revelam-se os momentos mais fáceis e rápidos de todas as fases de uma exposição. Em contrapartida, se não se desenvolver um bom desenho final da exposição, o projeto corre o risco de ultrapassar os orçamentos e ideias

pré-estabelecidas, podendo mesmo levar ao seu adiamento ou não realização.

VI. Produção

Posteriormente ao desenho final da exposição, começa-se a dar vida e forma a todo o trabalho projetado, desde a produção dos materiais às estruturas a serem utilizadas. No final da produção devemos ter todos os materiais que a irão compor: os objetos (objetos tridimensionais, fotografias, ilustrações, pinturas, desenhos, gravuras, postais, objetos artísticos, de design e de artesanato, vídeos, etc.), os materiais para a exposição (textos, estruturas expositivas, etc.) e para a sua divulgação. Sendo através destes materiais que se irá materializar a ideia inicial na exposição.

VII. Montagem | Inauguração | Manutenção

Um das fases finais no projeto de uma exposição é a sua montagem, sendo nesta altura o momento crucial e de avaliação das fases anteriores do projeto. Uma vez que todo o trabalho culmina neste único e singular momento, todo o tempo dispensado na pesquisa e produção da exposição ganha vida com a sua montagem e instalação. Neste momento montamos a estrutura, os objetos e os restantes elementos expositivos.

A inauguração da exposição decorre nos momentos entre a sua montagem e manutenção, sendo este o primeiro momento em que se dá a conhecer e a ver a exposição. Devendo-se projetar a inauguração como um evento, um

acontecimento, procurando juntar várias atividades e formas de expressão artísticas. Sendo o primeiro momento crucial para perceber a aceitação, ou não, do público à exposição

A manutenção de uma exposição é um ponto importante em todas as exposições, interfere no projeto, desenho, construção e respetiva instalação. A manutenção vai desde a abertura da exposição, troca de lâmpadas, limpeza, manutenção do espaço e troca de algum equipamento eletrónico e mecânico. Desta forma, todas as despesas de manutenção, operacionalidade e sustentabilidade de uma exposição têm de estar incluídas no orçamento inicial, sendo necessário na projeção da exposição ter-se em atenção as capacidades dos materiais e sistemas expositivos aguentarem o desgaste diário do uso e todos os elementos da exposição devem ser acessíveis para uma rápida reparação ou substituição.

VIII. Avaliação

A avaliação de uma exposição torna-se imperativa na sociedade atual, onde as ofertas são muitas e os recursos estão constantemente a ser reduzidos. Assim sendo, a avaliação das exposições vêm ganhando cada vez mais força e peso. Só através de uma constante avaliação e questionamento é que se torna possível aprender e crescer com os sucessos e fracassos das opções tomados na criação de uma exposição.

A avaliação deve ser constante ao longo de todo o trabalho, devendo acontecer com principal atenção em três alturas do projeto: na fase inicial, prevendo e antecipando eventuais contratemplos que poderão vir a acontecer e a ter em atenção mais-valias para a valorização do projeto; durante a fase de planeamento e conceção da exposição, com a intenção de fazer uma *checklist* da exposição; no final da exposição, com o objetivo de constatar o seu sucesso, se o planeamento foi bem projetado e os objetivos inicialmente pretendidos foram alcançados.

Uma das ferramentas mais utilizadas na avaliação das exposições são os questionários/inquéritos. Porém, para o seu desenvolvimento é necessário fazer um estudo de públicos bastante rigoroso e específico, o que normalmente não acontece, uma vez que se trata de uma ferramenta onde é necessário despende recursos para a sua formalização e análise.

É, no entanto, possível fazer uma avaliação das exposições de forma quantitativa e qualitativa de uma forma sumária, uma vez que é contabilizado o número de visitantes que passaram pelo espaço da exposição e é possível recolher opiniões dos visitantes.

Considerações finais

Em suma, é necessário fazer um esforço para criar exposições pertinentes para os seus visitantes, em que se possa transmitir conhecimento e informação de forma lúdica e descontraída e dar aos seus visitantes ferramentas úteis para a sua aprendizagem e valorização. Um dos pontos chave para o sucesso de uma exposição é criar um espaço em que se desperte a curiosidade e a imaginação do público, bem como estimular o seu desejo de aprender, ao mesmo tempo que desfruta de momentos de lazer.



Figura 4 Exposição SARDINHA na sua primeira aparição, na Antiga Escola EB1 do Bairro dos Pescadores, Matosinhos © Filipe Couto 2012

Para o sucesso de uma exposição é necessário explorar a vontade do público em descobrir um pouco mais do tema, a promoção da iniciativa e o alargamento das suas funções e atividades, de forma a ir de ao encontro das possibilidades e necessidades dos públicos que a frequenta e, muitas vezes, isso requer ir ao seu encontro *in loco* e ao alargamento ou redefinição dos horários das entidades culturais.

Como pudemos ver, a realização de uma exposição revela-se um processo de constante aprendizagem e de metamorfose, em que as tarefas desempenhadas para a sua criação são múltiplas e que resultam num complexo sistema de conceção e interpretação, desenho e organização, comunicação, apresentação e representação, transmitidas através dos objetos expostos e da sua disposição.

Novas perspetivas e paradigmas são necessários para as exposições e para o seu planeamento e execução, uma vez que se tratam do melhor canal de comunicação entre instituições museológicas e os seus visitantes. É através de uma exposição que o museu se dá a conhecer. Ela é a base da sua vida e de todos os seus serviços, bem como um recurso precioso.

Referências bibliográficas

- Almeida, António Manuel Passos. 2006-2007. *Contributos ao Estado da Museologia Portuguesa no Século XIX*, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Departamento de Ciências e Técnicas do Património, Porto.
- Burcaw, G. Ellis. 1997. *Introduction to Museum Work*. California: AltaMira Press.
- Dean, David. 1994. *Museum Exhibition: Theory and Practice*. Londres: Routledge.
- Fernández, Luis Alonso e Fernández, Isabel García 1999. *Diseño de Exposiciones: Concepto, Instalación y Montaje*. Madrid: Alianza Editorial.
- Maure, Marc. 1996. “La Nouvelle Muséologie – Qu’Est-Ce-Qe C’est?” in Schärer, Martin R. (ed.) *Museum and Community II*, Icofom Study Series 25, Vevey, Suíça, Alimentaryum Food Museum, p. 127-132.
- Mensch, P. Van. 1991. “The Language of Exhibitions” in Martin R. Scharer (ed.) Icofom Study Series, Vevey, Suíça, p. 11-13.
- Pearce, Susan. 1995. *On Collecting: An Investigation Into Collecting in the European Tradition*. Londres: Routledge.
- Rico, Juan Carlos. 1999. *Museos. Arquitectura. Arte: los Espacios Expositivos*. Espanha: Sílex Ediciones.
- Roldão, Victor Sequeira. 2000. *Gestão de Projectos, Uma perspectiva Integrada*. Lisboa: Monitor, 1.º edição.
- Semedo, Alice. 2004. “Da Invenção do Museu Público: Tecnologias e Contextos” in *Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*. Porto: Departamento de Ciências e Técnicas do Património, I Série volume III, p. 128-136.

Helena Pereira

hm.mpereira@gmail.com

Biografia(s) da coleção de vidro do Museu Nacional de Machado de Castro ou sobre o claro-escuro das coisas

O presente artigo baseia-se na Dissertação de Mestrado intitulada “Biografia(s) da Coleção de Vidro do Museu Nacional de Machado de Castro ou Sobre o Claro-Escuro das Coisas”, desenvolvida no âmbito do Mestrado em Museologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, segundo a orientação da Professora Doutora Alice Semedo.

This article is based on the Master's Dissertation entitled “Biografia(s) da Coleção de Vidro do Museu Nacional de Machado de Castro ou Sobre o Claro-Escuro das Coisas”, developed in the context of the Museology Master degree course at Oporto University Humanities Faculty, under the supervision of Professor Alice Semedo.

<http://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/66499>

Resume

A que vicissitudes se sujeita uma coleção no museu? Será o percurso de todas as coleções idêntico? O quê ou quem determina que coleções serão expostas, quais ficarão em reserva? Eis algumas questões que se formularam a fim de se reconstituir a biografia da coleção de vidro do Museu Nacional de Machado de Castro.

Nessa demanda revisitou-se o momento que antecedeu a formação da coleção, procedeu-se à contextualização do período, tentando compreender as mentalidades e as políticas que enformaram essa realização. Perscrutou-se o processo de constituição e as orientações expositivas adotadas, de modo a alcançar-se o impacto dessas decisões no destino do espólio. Indagaram-se as opções museológicas e a práxis quotidiana, procurando divisar-se contributos para a sua visibilidade/invisibilidade no seio do museu.

A vida de uma coleção não é simples, o seu estudo pode revelar um percurso linear ou sinuoso, em todo o caso dependente de um sem número de contingências.

Palavras chave

Museu, Coleção, Vidro, Biografia(s)

Nota biográfica

Helena Pereira é Licenciada em História, Variante História da Arte pela Universidade de Coimbra, Pós-graduada e Mestre em Museologia, pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Nos últimos anos tem desenvolvido trabalho nas áreas da museologia, património e conservação, tendo participado, entre outros, no projeto de Musealização do Mosteiro do Lorvão (IPPAR) concepção e coordenação de exposições para entidades da região (Metro Mondego e Câmara Municipal Figueira da Foz) e Planeamento e realização de Inventário Artístico (Paróquias São Martinho do Bispo Coimbra). Em paralelo, tem desenvolvido, nos domínios supra referidos, as atividades de investigação, consultoria e ensino.

Abstract

To which vicissitudes is a collection subject into a museum? Is the route of all collections identical? What or who determines which collections will be exhibited, which will be stored? Here are some questions to which one will try to give an answer in an attempt to reconstitute the biography(ies) of the glass collection of the National Museum Machado de Castro.

With such scope, one will go back to the moment that preceded its formation; proceeded to the contextualization of the period, attempting to understand the mentalities and policies which shaped this realization. Afterward will peer up the process of creation and exhibition guidelines adopted in order to achieve the impact of these decisions on the destiny of the collection. Based on the quest of the choices made by the museum and on the daily praxis, one tries to understand their contribution to the visibility or invisibility of the collection within the museum.

The life of a collection is not simple, its study can reveal a linear or meandering course, in any case depending on countless contingencies.

Key words

Museum, Collection, Glass, Biography(ies)

Biographical note

Helena Pereira has a degree in History, variant History of Art, at the University of Coimbra, postgraduate and a Master in Museology by the Faculty of Arts, University of Porto. In recent years has developed work in the field of museology, heritage and conservation, having participated, among others, project of Musealization of the Monastery of Lorvão (IPPAR), design and coordination of exhibits for regional entities (Metro Mondego, Common Hall of Figueira da Foz) and the Planning and realization of Artistic Inventory (Parishes São Martinho do Bispo, Coimbra). In parallel, have carried out in the fields mentioned above, the activities of research, consulting and teaching.

Introdução

O caso de estudo aqui sucintamente exposto, embora despido de pretensiosismos, intenta constituir-se como um contributo para o estudo de uma coleção.

Traçar o percurso de vida de uma coleção, desde a origem à atualidade, permite-nos distinguir as várias narrativas que a atravessam e perceber em que medida essas a influenciam. Qual a origem da coleção, quem foi o responsável pela sua formação? Que mentalidades e modelos de conhecimento estiveram subjacentes? Como foi usada ao longo do tempo pela instituição? Quais os momentos mais emblemáticos na sua existência? Eis algumas das questões que podem ser enunciadas a fim de se reconstituírem as vicissitudes da(s) vida(s) de uma coleção.

O artigo estrutura-se em três partes, a que correspondem três momentos cruciais na vida do espólio. Sabia-se que parte substancial do acervo de vidro nascera na sequência da fundação do Museu. De modo a divisarem-se os ideais subjacentes a esta medida, recua-se até ao momento da Implantação da República e procede-se à devida contextualização do período. Prossegue-se, depois, na tentativa de conhecer os paradigmas de conhecimento em que se inseria essa realidade criadora de museus. A intenção de visitar essa circunstância prende-se com o facto de se considerar que o entendimento desse contexto poderia, de algum modo, ser útil para lançar luz sobre o percurso posterior da coleção. Traça-se ainda o perfil de António Augusto Gonçalves, o homem encarregado da materialização do plano

gizado pelo governo, na tentativa de inferir o seu contributo para o projeto.

O segundo momento, parte da interpretação da documentação compilada e centra-se no processo de constituição da coleção. Perscrutam-se, de seguida, as orientações expositivas adotadas na primeira fase da vida da coleção, tentando discernir possíveis ascendências das correntes museológicas coevas.

Na última etapa, procura-se avaliar as consequências dos posicionamentos museológicos abraçados pelas sucessivas direções na vida do Museu e da coleção. Conclui-se procedendo à resenha das práticas curatoriais desenvolvidas ao longo do tempo, intentado determinar os possíveis impactos no espólio.

Na delineação do trabalho foram tidas em consideração as abordagens de autores como John Mack (2001) e Susan Pearce (1992), que nos seus estudos deslocam o foco da investigação dos objetos para o conhecimento dos processos, através dos quais esses objetos ganham significado.

Útil foi também o contributo de Kopytoff (1986) e o seu artigo intitulado *The Cultural Biography of Things*, no qual o autor alvitra que para se obter um olhar renovado sobre os objetos de sempre se devem efetuar as suas biografias (Kopytoff 1986, 66). De certa forma, foi por esse prisma que se orientou este estudo: ao procurar-se conhecer os detalhes da vida da coleção, tomou-se contacto com a história do

Museu, bem como de outras coleções, mas também com as transformações operadas nas mentalidades e nos procedimentos dos seus profissionais ao longo do tempo.

Não obstante as coleções constituírem a peça chave no museu, a ideia de olhar para esse espólio, enquanto objeto de estudo independente, é bastante recente. Nos últimos anos, a área dos estudos sobre coleções tem vindo a ser alvo de um número cada vez maior de investigações e publicações. Neste campo, as investigações mais recentes patenteiam um interesse crescente pela cultura material, sendo a abordagem narrativa aquela que maior entusiasmo tem suscitado (Semedo 2010, 307).

O debate gira agora em torno dos processos de colecionar, evidenciando-se, cada vez mais, a transdisciplinaridade dos trabalhos, inextricavelmente ligados aos aspetos sociais e culturais que os originam, que, conseqüentemente, conduzem ao descentramento do objeto do âmago do discurso museológico.

Prólogo de uma vida

Olhar sobre a instituição do museu à luz das políticas coevas

Nas vésperas da Revolução de 5 de Outubro, a taxa da população analfabeta em Portugal situava-se nos 75%. A atuação dos governos liberais, que se dirigira prioritariamente aos melhoramentos materiais do país, deixara para segundo plano as preocupações relacionadas

com o progresso do indivíduo e da cultura (Marques 1998, 356-7).

Uma política oposta professavam os republicanos. Entre os seus lemas mais caros, avultava a firme exigência de subtrair Portugal ao marasmo cultural em que vivia. A sua proposta passava pela reivindicação de um sistema de ensino universalizado. No momento da Implantação da República, em 1911, foi posto em marcha um novo modelo de desenvolvimento para o país.

Em 20 de abril de 1911, a promulgação do Decreto com força de Lei, a acompanhar o espírito das leis francesas de 1905, separava o Estado e a Igreja. O decreto colocava um fim à hegemonia da religião católica em Portugal, retirando-lhe a prerrogativa do ensino, confiscando e nacionalizando os seus bens.

Ao chamar a si a responsabilidade da instrução da população, o Estado tinha um propósito bem definido. À exigência do princípio da educação generalizada, não era alheia a ideia de formar cidadãos que aderissem ao projeto republicano, de forma espontânea e esclarecida (Ramos 1994, 413).

Aliada à preocupação manifestada com a implementação de um sistema de educação efetivo, a República perseverou, desde início, na importância do progresso cultural do país. A ascensão ao poder dos republicanos permitiu a concretização dessas aspirações através da produção de legislação que apoiava o projeto.

A crença no potencial transformador das classes socialmente desfavorecidas, através do contacto

com a cultura, predominava na Europa desde finais do século XVIII. É esse espírito que, em parte, vai enformar as opções legislativas e as ações republicanas, em 1911. Conforme refere Custódio (2009, 117) “a valorização do papel da arte e do seu «património», num sentido lato, determina que, no pensamento do legislador, os museus e os monumentos fossem complementos fundamentais do ensino artístico (belas artes e artes aplicadas), para além de servirem a «educação geral»”.

A missão educativa do Governo tomava corpo no Decreto-Lei de 26 de maio, com a afirmação de que “a educação do povo é um dos fitos mais nobres que cabem aos dirigentes de um país” (Decreto-Lei 124/1911). O projeto republicano de estabelecer uma política consertada no plano museológico visava responder, em concomitância com a defesa dos ideais de instrução e de educação, em primeiro lugar, à questão premente da proteção dos bens artísticos resultantes das leis de extinção das ordens religiosas, e mais tarde, à Lei de Separação do Estado da Igreja.

António Augusto Gonçalves. Arauto de um projeto

Para colocar em marcha o ambicioso plano de renovação cultural do país, os republicanos apoiaram a sua atuação em duas estratégias fundamentais: a produção de legislação e a indigitação dos responsáveis para a condução dessa política. Decidiram confiar o cargo a notáveis de cada região, cujo mérito pessoal e a ligação à defesa dos interesses da República

julgavam poder assegurar-lhes a materialização do plano gizado.

Em Coimbra, a expectativa foi depositada em António Augusto Gonçalves. Quem era António Gonçalves? Que ideais professava? E em que medida as suas convicções iriam, ou não, refletir-se na futura orientação museológica do Museu Machado Castro? São questões a que importa responder de modo a compreender-se o impacto dessas opções no destino da coleção.

Reconhecido no meio coimbrão pela sua combatividade na defesa dos interesses da arte e do património, António Gonçalves era um cidadão interventivo e empenhado nas questões políticas, sociais e culturais do seu tempo. Era igualmente um defensor acérrimo da crença no progresso social através do trabalho e da necessidade das artes na formação integral do cidadão comum. E estava persuadido de que a aposta na formação artística dos operários constituiria a oportunidade de melhorarem a sua condição de vida (Gonçalves s/d, 7).

Professor de Desenho, conservador de museus, homem próximo das esferas do poder, esteve diretamente implicado na reforma de 26 de maio de 1911, a qual está na origem da fundação do museu (Serra 2005, 10). Da leitura do teor de artigo 39.º, e das alíneas 1.ª e 2.ª do Decreto 1, intui-se a conceção de museu preconizada por Gonçalves que aqui vê concretizados os seus desígnios: “com a designação de Museu Machado de Castro, é criado na 2ª circunscrição um Museu Geral de Arte Geral, organizado principalmente no intuito de oferecer ao estudo público coleções e exemplares da evolução da

história do trabalho nacional; e que será ampliado com uma secção de artefactos modernos, destinados à educação do gosto público e à aprendizagem das classes operárias”. O Museu Machado de Castro corporizava, de facto, a ideia de museu acalentada por António Gonçalves ao longo da sua vida, mas também os desígnios do próprio governo republicano.

Os primeiros passos

Materialização da ideia

Nos últimos anos, o paradigma dos estudos conduzidos no seio dos museus têm vindo, paulatinamente, a sofrer alterações e o fulcro da atenção é finalmente dirigido, além da investigação ao nível disciplinar, noutras direções (Pearce 1994, 193). Os conservadores começam a alcançar a relevância que pode ter o conhecimento mais aprofundado das coleções, na dinâmica do museu. Um melhor entendimento acerca das mesmas proporciona novas interpretações sobre os antigos objetos, podendo mesmo, revelar a “sua natureza individual e o seu valor epistemológico” (Shelton 2001, 19) e contribuir para o revigorar das coleções.

Pode dizer-se que a coleção de vidro do museu teve a sua génese com a promulgação do Decreto-Lei de 20 de abril de 1911, a Lei de Separação do Estado da Igreja. Por forma a evitar-se o extravio ou o esbulho dos bens nacionais confiscados à Igreja, dispôs-se que os mesmos seriam “arrolados e inventariados, (...) entregando-se os mobiliários de valor, cujo

extravio se recear, provisoriamente à guarda das juntas de paróquia ou remetendo-se para os depósitos públicos ou para os museus” (Decreto-Lei 92/1911).

O responsável pelo arrolamento e pela seleção dos objetos que iriam integrar as coleções do museu foi António Gonçalves. O acompanhamento do processo de constituição da coleção, através da documentação conservada, permitiu conhecer os meandros e as peripécias que, em parte, contribuíram também para a formação da sua entidade enquanto coleção.

A documentação conservada no arquivo pessoal de António Gonçalves permitiu acompanhar o desenrolar do processo de constituição da coleção. Apesar das lacunas na informação, a leitura interpretativa desse material permitiu lançar alguma luz sobre a operação e ficar com uma ideia bastante aproximada desses trâmites. Em cada casa religiosa era selecionado o espólio de valor artístico que, depois de efetuados os procedimentos administrativos necessários, era trasladado para museu.

Ao longo dos anos, a coleção foi sendo aumentada, todavia a conceção da primitiva seleção conduzida por António Gonçalves permaneceu marcando, de forma indelével, o seu carácter. Da leitura abreviada dos Livros de Inventário conclui-se que os objetos que se lhe vieram reunir, de algum modo, mais não fizeram que completá-la e reforçar o pensamento que presidiu à sua constituição.

Atualmente a coleção é formada por cento e noventa e cinco artefactos, a maioria das peças são provenientes da recolha efetuada nas extintas casas congreganistas do distrito. Completam o espólio objetos de procedências diversas, resultado de aquisições, doações, legados ou escavações. As obras abarcam um período cronológico extenso, compreendido entre a Época Romana e o século XIX, encontram-se, na totalidade, e desde há já alguns anos em reserva.



Figura 1 Sala de Reserva das Coleções de Cerâmica e Vidro © MNMC

Orientações expositivas no Museu de Arte Geral: a construção de uma narrativa

A instalação do Museu Machado Castro constituiu a oportunidade para António Gonçalves colocar em prática, num espaço à altura das suas aspirações, a conceção museográfica ensaiada em experiências prévias, como o Museu do *Instituto*. De facto, os modelos expositivos aplicados naquela instituição foram reproduzidos, ainda que, de um modo ampliado, quer em área, quer em acervo, no novo museu.

Em 1929, no momento em que procedia ao balanço da sua atividade à frente da instituição, Gonçalves afirmava que “os museus de arte industrial não dev[ia]m apenas ser exhibições de raridades artísticas” (Gonçalves 1929, 9). Num olhar mais atento sobre o museu legado, intui-se claramente a sua visão: a de que as artes industriais constituíram a estrutura de suporte dentro da qual todas as coleções deviam ser entendidas.

A leitura do Livro de Inventário permitiu-nos alcançar que os objetos em vidro estariam ordenados, contiguamente, de acordo com a sua tipologia. Expostos numa pequena sala, juntamente com a coleção da famosa fábrica coimbrã de cerâmica do *Brioso*. Repare-se que a opção de reunir estas duas categorias específicas, pode constituir um indício dos conhecimentos detidos por Gonçalves no domínio da museografia. Admitindo-se a possibilidade de ter sido aplicado à sua exibição um sistema de classificação para as artes

aplicadas, próximo do proposto pelo teórico alemão Gottfried Semper, em 1860 (Semper citado por Wolfeden 1989, 27). Teoria adotada pelo Museu *South Kensington*, entre outros, que vigorou, até aos inícios do século XX, segundo a qual, a apresentação de objetos em museus obedecia a um esquema de categorias onde se incluíam “mobiliário e artigos de madeira, têxteis, metais e cerâmicas e vidros” (Semper citado por Wolfeden 1989, 27).

Na organização da coleção teriam sido tomados também em consideração critérios pedagógicos, predicado *sine qua non* de um museu na ótica de Gonçalves. Conforme se referiu, o museu foi projetado com o desígnio de constituir-se como espaço complementar de aprendizagem dedicado a todos cidadãos e, mais especificamente, aos operários que, baseados

nas obras expostas, deviam aqui instruir-se.

As razões que ditaram uma exposição por séries não se esgotavam no critério educativo. Traduziam uma forma de pensamento e de entendimento do mundo assente no modelo de conhecimento dominante. Goodwin (1990), referindo-se ao Museu *South Kensington*, consubstanciava a ideia que pode ser extrapolada a todos os museus deste período, “a luta para «narrar uma história coerente» pode ser vista como tendo sido centrada sobre os objetos detidos pelo museu e naqueles que os colecionaram, e nos subentendidos pressupostos culturais a eles associados” (Goodwin 1990, 9).

Face ao exposto, pode conjecturar-se que acomodação das obras não resultou apenas de uma questão prática, mas revela uma opção



Figura 2 Sala da Cerâmica Museu Machado de Castro (Roteiro de 1916) © MNMC

museológica. A organização do museu e respetivas coleções do ponto de vista museográfico perseguia os objetivos propugnados pela República, da educação e da formação dos cidadãos, mas alicerçava-se nas teorias museográficas coevas.

Entre o visível e o invisível

Opções museológicas depois de 1929: os impactos na coleção de vidro

No ano de 1929, ao fim de dezoito largos anos no cargo, António Gonçalves cedeu o lugar a Virgílio Correia. Sob indicação expressa do Mestre, o arqueólogo assumiu o compromisso de levar por diante os destinos do museu. Determinantes nesta escolha teriam sido não apenas a relação de amizade que mantivera com Gonçalves, mas, porventura, as suas qualificações na área da museologia

O cenário político, económico e social diverso daquele em que Gonçalves havia erigido a instituição, fez com que atuação de Virgílio Correia à frente do museu tivesse sido substancialmente diferente. “Augusto Gonçalves procur[ara] fazer do Museu um Museu de Arte Industrial” (Correia 1941), não foi com o propósito de dar continuidade a esse projeto que norteou a sua atuação. No momento em que redigiu o Catálogo-Guia das Secções de Arte e Arqueologia, em 1941, Correia deixava transparecer um certo repúdio pela conceção de museu que herdara, “não era essa, todavia, a diretriz decretada para os museus regionais,

destinados a recolher todos os materiais que interessam à arte, Arqueologia, Etnografia e História de cada região; e tendo tomado a direção do Museu Machado de Castro, em fins de 1929 procurei, com justiça, integrar-me nessa orientação” (Correia 1941).

O modo como Vergílio Correia pensara o museu, tinha implícito um olhar diferente sobre os objetos. Tome-se como exemplo a coleção de vidro percecionada no primitivo museu, como uma demonstração da evolução da arte industrial e o facto dos mesmos objetos surgirem no renovado conceito de museu propugnado por Correia, não enquanto artefactos industriais, mas como objetos de artes decorativas¹. As raízes desta viragem no entendimento e na apresentação dos objetos podem, todavia, não refletir apenas uma opção da direção, mas, eventualmente, inserir-se num contexto mais alargado e que, desde inícios do século XX, se vinha esboçando nos museus com características semelhantes em toda Europa. Os museus de artes aplicadas fundados durante o século anterior, cujo propósito era o de fazer a ponte entre a indústria artesanal e a sociedade coeva, iriam sofrer um revés com entrada da nova Era. Para Wolfenden (1989), o “desenvolvimento das técnicas de produção em massa do século XX vieram tornar menos significativo, económica e socialmente, do que era o ramo das indústrias artesanais” (Wolfenden 1989, 32-33). Este fenómeno iria ter

¹ A coleção de vidro, ainda que não tivesse sido mencionada no Catálogo-Guia da responsabilidade do museu, de 1941, surge assinalada no Guia de Portugal (1984), juntamente com a de cerâmica, com a qual continuava a partilhar o espaço.

reflexos nos “museus de artes aplicadas [que] registaram grande dificuldade em ajustar-se às novas condições sociais” (Wolfenden 1989, 32-33).

A morte de Vergílio Correia, em 1944, deixou o museu sem uma direção formalmente indigitada. Em maio de 1951, foi finalmente nomeado um novo diretor para o museu. Para o lugar foi escolhido Luís Reis Santos, um homem, no dizer de Adriano de Gusmão (1975, 3), com uma “invulgar cultura geral, enriquecida depois por leituras, viagens (...) participando do movimento renovador, literário e artístico, da sua geração”.

Familiarizado com a dinâmica institucional do Museu de Arte Antiga, o mais avançado do país à época, no que se refere à prática museológica, Reis Santos estava em condições de lançar em Coimbra a semente de um conceito de museu mais consentâneo com a contemporaneidade. A nível expositivo foram evidentes as transformações. Ao preenchido Museu de Arte Industrial, substituíram-se as salas despidas e ao princípio da representatividade e antepôs-se o princípio da singularidade do objeto.

Não foram apenas os critérios museográficos que sofreram alteração, o intuito pedagógico-didático, embora não tenha sido abandonado, adquiriu uma nova orientação. Preteridos os operários, o público visado era agora, além do visitante comum, “os historiadores, os especialistas de arte antiga (...)” (Reis-Santos 1954, 8).

No contexto do renovado museu houve necessidade de proceder à seleção criteriosa dos objetos a expor. A seleção forçou a que muitas das coleções, que corporizavam a grande coleção do museu, fossem relegadas para a reserva. Com efeito, este momento constituiu, segundo se crê, um duro revés para a maioria das artes aplicadas, para sempre afastadas do olhar público.



Figura 3 Exposição Permanente do Museu Machado de Castro, Anos 50-60 © MNMC

Práticas de integração e exclusão no seio do museu.

No contexto de modernização do museu, os novos modelos museográficos não concederam igualdade de oportunidade a todas as obras. A indispensável seleção recaiu nas categorias de objetos que melhor se coadunavam com o conceito de Museu de Belas-Artes, assumido finalmente, com a elevação a Museu Nacional pelo Decreto-Lei nº 46758, de 1965. A coleção de vidro, à semelhança de tantas outras, desguarnecida de uma nova significação,

soçobrou. Uma vez afastada do olhar, onde se quedou, que memórias tem para contar?

Ao remeter os objetos permanentemente para a penumbra da reserva, o museu gorou, em parte, o cumprimento dos seus objetivos, trancou ao público a possibilidade de tomar conhecimento da existência de determinada coleção e coartou as eventuais, e desejáveis, tentativas de aproximação aos objetos.

Pearce (1992, 135) aponta algumas explicações para este fenómeno, defendendo que a política de gestão de coleções, inicialmente adotada numa instituição museológica, constitui um fator decisivo na futura abordagem às mesmas. Aduz ainda que, não obstante as políticas de gestão de coleções terem como fim a correta execução das atividades presentes e futuras, não se pode olvidar a influência fundamental das práticas profissionais passadas, na medida em que as “decisões curatoriais diárias de trabalhadores do museu são enquadradas em função das tradições sociais, incluindo o estudo e pesquisa, que herdaram” (Pearce 1992, 135).

Semedo (2005, 307) conclui que a falta de uma gestão integrada dificultou a eficaz conjugação das diferentes atividades, e acarretou, por seu turno, toda uma série de consequências que influenciaram a dinâmica dos museus, levando a que muitos objetos não integrassem as exposições, não tivessem sido alvo de estudo e de conservação mais adequados.

Face ao exposto, começa-se a divisar que todas as resoluções sobre as atividades com lugar no museu, do nível básico ao mais complexo,

acabam por ser inevitavelmente afetadas. Fürst (1989, 99) refere que “o processo curatorial de uma coleção (...) - aquisição, documentação, medidas de conservação, reserva e estilos de exposição - pode limitar severamente o valor da investigação científica ou, por outro lado, pode facilitar a investigação consideravelmente”. Considera-se esse um argumento igualmente válido, no que respeita à interferência do mesmo, nas demais atividades desenvolvidas nos museus. Na senda deste pressuposto, a partir da análise e do tratamento dos dados recolhidos no museu, adotando como guia o citado artigo de Fürst (1989), procurou-se abranger o impacto do processo curatorial na vida da coleção. Às cinco vertentes, identificadas pelo autor, acrescentar-se-á uma sexta, a da comunicação.

Aquisição

A exposição de objetos/coleção esteve, em grande medida, dependente, além das correntes museográficas em voga, de uma série de contingências que, indubitavelmente, ditaram o modo como foram expostos os objetos e determinam o seu afastamento dos escaparates para a reserva. Fürst (1989, 99) argumenta que são as modas expositivas, ou melhor, os objetos que essas tendências privilegiam que “determinam até certo grau a política de aquisições dos museus”. O autor assevera ainda que “na generalidade as coleções dos museus refletem antes os estilos expositivos do que um inventário do conjunto da cultura material” (1989, 99). Essa mesma dedução se pode inferir pela análise dos Livros de entradas do museu.

Com efeito, o que se constatou é que durante a vigência das duas primeiras direções, o ingresso de objetos de vidro na coleção através da compra foi ainda uma realidade. Posteriormente, as aquisições foram mais raras, e pese embora se tenha verificado, o aumento do número de objetos este foi sobretudo resultado da incorporação através de doações e escavações.

Documentação

No que concerne à documentação, partindo do parecer de Furst (1989, 101-102), de que o “potencial da investigação (...) é determinado em grande medida pela qualidade da documentação” existente, sublinha-se que esse parece constituir outro motivo pelo qual a coleção não despertou, ao longo dos tempos, interesse particular. A escassez de informação ao nível da documentação sobre o espólio é tal que determinou que, para o grosso dos dados aqui coligidos, se tivesse socorrido de fontes alternativas às existentes no museu. A documentação diretamente relacionada com os objetos em estudo limita-se ao Livro de Inventário e às Fichas de Inventário, manual e informatizada.

A partir da leitura e interpretação do Livro, obtiveram-se algumas informações que ajudaram a compreender melhor o espólio. Além dos dados de identificação mínimos, pode-se ainda recolher indícios sobre a história da coleção. Entre esses citem-se, por exemplo, as informações de carácter museográfico, como o local, o tipo de mobiliário usado e o modo como se encontravam expostos os objetos. Já no que

respeita às fichas, a informação aí contida limita-se praticamente ao traslado do Livro, pelo que a fotografia constituiu o único dado relevante para a investigação.

A correspondência de carácter institucional, coligida nos copiadores, é um outro género de documentação que avulta no arquivo do museu. A informação aí contida, quando cruzada com outras fontes reunidas fora da instituição, contribuiu para ligar algumas pontas soltas, essenciais à reconstituição do percurso da coleção. Igualmente relevantes para um conhecimento sustentado são os catálogos e os guias das exposições conservados. A presença ou a ausência de indícios relativos ao espólio nessas publicações, permitiu que se retirassem conclusões no sentido de se conhecerem as singularidades da vida do acervo. As fotografias em arquivo, ainda que não diretamente relacionadas com a coleção, constituíram, também, um precioso instrumento de inquirição.

Conservação

Atente-se em mais um dos pontos essenciais ao processo curatorial, a questão da conservação das coleções. “Uma das funções mais básicas de um museu é a de armazenar os seus espécimes adequadamente – [recorde-se, entre outros cuidados a observar com as coleções, da importância do] controlo de humidade na área de armazenamento, (...) - de maneira a permitir que a deterioração seja mínima e o, por vezes, limitado tempo de vida dos objetos seja alongado tanto quanto possível” (Furst 1989, 104-105).

Ao rastrear o percurso do espólio alcançou-se que, além da inerente delicadeza do material, algumas peças já não apresentavam, no momento de ingresso no museu, as melhores condições de conservação; de igual modo, as movimentações sofridas em diferentes ocasiões, os locais menos adequados em que estiveram alojadas em reserva, aos quais se aliou o próprio processo de degradação natural, são alguns dos fatores que podem explicar o estado de conservação menos bom de alguns objetos.

Reserva

Tem-se vindo a entrever o modo como as principais funções do museu se relacionam entre si e a vislumbrar, igualmente, a importância desse cruzamento para o cuidado integrado das coleções. Desconhece-se o espaço onde, durante largo período de tempo, teriam ficado albergadas as obras, nos anos de 1990 surgem, todavia, alojadas no sótão do museu. Ora, este lugar é, pelas regras básicas de conservação, um dos locais, tal como, caves e vãos de escada, desaconselhado à instalação de reservas, devido aos problemas que daí podem advir. Junte-se às ocorrências apontadas a difícil acessibilidade que normalmente caracteriza estes espaços. Facilmente se adivinha que todas estas condicionantes contribuíram para que a coleção se tornasse cada vez mais periférica, pois, como se diz em linguagem popular, “longe da vista, longe do coração”. Um ponto final na itinerância dos artefactos foi colocado, quando da renovação do museu, por fim instalados numa reserva devidamente controlada em termos ambientais e materiais.

Investigação

A investigação em museus, à semelhança de todas as outras funções museológicas, está dependente de um conjunto de fatores interrelacionados. É uma evidência que nem todas as coleções no interior de um museu são igualmente estudadas. Entre as razões apontadas citam-se “a falta de tempo por parte dos conservadores, os recursos humanos insuficientes e os orçamentos limitados” (Fürst 1989, 105).

Os motivos descortinados contribuíram, de alguma forma, para a ausência de investigações em torno desta coleção. No museu, há um aspeto que não pode ser descurado: o elevado número de objetos que constitui o acervo total do museu. Sublinhe-se, também, a permanente carência de recursos humanos e financeiros, o que, como se sabe, obriga a escolhas no que respeita aos objetos que preferencialmente serão alvo de estudo. Se a estes dados se acrescentar a dimensão reduzida de algumas coleções, como é o caso da coleção de vidro, facilmente se conclui ser, no fundo, quase uma inevitabilidade que o conhecimento sobre determinados objetos seja tão limitado. De facto, a sua invisibilidade parece ter constituído também um obstáculo ao seu estudo.

Comunicação

Conforme se tem vindo a revelar, a análise conduzida à cultura material por Fürst (1989), no seu artigo estipulava cinco vertentes do processo curatorial, fica por tratar um elemento igualmente importante: o da comunicação. No

intuito de se alcançar uma narrativa mais aproximada possível da biografia da coleção, julgou-se que seria crucial perceber que atenção concedeu o museu à divulgação da mesma, dado que essa é, segundo a definição do Conselho Internacional dos Museus (ICOM), uma das incumbências primordiais destas instituições culturais. Por outras palavras, qual a projeção da coleção de vidro fora da instituição?

No catálogo do museu de 1916, não era feita qualquer menção à coleção, todavia é curioso notar que no guia mais abreviado de 1913, esta encontrava-se assinalada. Nas publicações posteriores, analogamente ao segundo catálogo, excluídos os relativos às exposições temporárias, continuaram omissas essas referências. Nas obras recentemente editadas pela instituição, a coleção de vidro recuperou o seu estatuto no seio do museu e voltou a surgir mencionada entre o acervo. No que se refere a publicações exteriores à instituição, a informação detida é a de que enquanto o espólio permaneceu exposto, foi citado em catálogos e guias sobre o museu, todavia, quando em reserva eclipsou-se. Segundo se apurou junto do conservador responsável, o Doutor António Pacheco, a coleção não foi objeto de qualquer empréstimo para figurar em exposições, e, igualmente, não surge representada em catálogos ou publicações da especialidade².

² Sabe-se que várias peças da coleção estiveram nos anos 1990 para ser reproduzidas nas fábricas de vidro da Marinha Grande, para posterior comercialização nas lojas dos museus. Por razões que se desconhece apenas uma terá efetivamente sido replicada, encontrando-se ainda hoje à venda no museu.

Considerações finais

No museu a coleção comportou várias biografias que intersetaram e integraram múltiplas narrativas: da Primeira República, da vida de António Augusto Gonçalves, da Museologia, do museu, na qual se entreteceram outras tantas narrativas.

A política do governo Republicano foi, com efeito, responsável pela extinção das congregações, onde se encontravam os artefactos que mais tarde vieram a constituir a coleção. A política cultural implementada impulsionou a criação de museus e a consequente apresentação do acervo. Com o desígnio de uma mudança, arregimentaram das fileiras dos desalinados com a política dos regimes anteriores, de algum modo comprometidos com os ideais republicanos, personalidades carismáticas a quem incumbiram essa empresa.

A atuação de António Gonçalves não se circunscreveu à materialização de um projeto, essa missão constituiu, no fundo, a oportunidade de concretizar antigas aspirações pessoais. Aspirações fundadas em princípios de carácter filosófico, patrimonial e social mais vastos. Ao colocar em prática a sua visão de museu, plasmava, em certo sentido, um determinado modelo de conhecimento, ainda herdeiro das conceções iluministas e da Revolução Francesa.

A partir do questionamento da formação e da apresentação da coleção divisaram-se, igualmente, laivos da grande narrativa da

Museologia no seu percurso. No fundo, a globalidade dos preceitos e das práticas aplicadas enformavam e ecoavam opções da coeva museologia, espelhando um cenário mais amplo do que a realidade nacional traduzia.

Divisou-se que, em suma, foi essa imensidão de contingências que acabou por ditar o significado da coleção no seio do museu. O museu e suas coleções não são, como se viu, uma narrativa fechada que chega até nós conservando e espelhando o passado tal como ele aconteceu, ou como as pessoas o entenderam nesse momento, são antes o resultado de um constructo social (Pearce 1992, 258), que em cada momento se vai atualizando e refazendo.

Alcançou-se que a perceção do objeto/coleção, enquanto testemunho, não se altera apenas de acordo com as interpretações sociais. A construção desse sentido está, também, em grande medida, subordinada à prática curatorial (Pearce 1992, 257). Conforme ficou demonstrado, a criação de significado está sujeita a uma série de transformações procedentes da atuação dos seus profissionais, relacionadas, por sua vez, com um conjunto de influências e de necessidades, algumas bem ponderadas, outras de ordem pragmática (Kavanagh 1989, 130).

Referências bibliográficas

- Correia, V. 1941. *Museu Machado de Castro. Secções de Arte e Arqueologia*. Catálogo-Guia. Coimbra: Coimbra Editora.
- Custódio, J. 2009. “Reorganização dos Serviços Artísticos e Arqueológicos, Base Essencial da Política Patrimonial da 1.^a República” in *Museologia.pt*, n.º 3.
- Decreto com Força de Lei de 20 de abril. Diário do Governo n.º 92/1911. Ministério da Justiça, Lisboa.
- Decreto com Força de Lei de 26 de maio. Diário do Governo n.º 124/ 1911. Ministério do Interior, Lisboa.
- Fürst, H. 1989. “Material Culture Research and the Curation Process” in Pearce, S. (ed.). *Museum Studies in Material Culture*. London: Leicester University Press.
- Gonçalves, A. A. s/d. *O Espólio dos Conventos*. A Propósito de Celas e Santa Ana. Coimbra: s/e.
- Gonçalves, A. 1929. *Enumeração das Obras Preparativas para a Instalação do Museu Machado de Castro*. Coimbra: Tipografia “O Despertar”.
- Goodwin, M. 1990. “Objects, Belief and Power in Mid-Victorian England – The Origins of the Victoria and Albert Museum” in Pearce, S. (ed.), *Objects of Knowledge*. London: The Athlone Press.
- Gusmão, A. 1975. “Luís Reis Santos. Professor de História da Arte na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra” in *Separata Biblos*. Coimbra: Faculdade de Letras de Universidade de Coimbra, vol. XLIII.
- Kavanagh, G. 1989. “Objects as Evidence, or Not?” in Pearce, S. (ed.), *Museum Studies in Material Culture*. London: Leicester University Press.
- Kopytoff, I. 1986. “The Cultural Biography of Things: Commoditization as a Process” in Appadurai, A. (ed.), *The Social Life of Things: The Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.
- “Museu Machado de Castro”. 1984. in *Guia de Portugal*, Beira Litoral. Lisboa: Biblioteca Calouste Gulbenkian, Vol. 3, Tomo 1.
- Mack, J. 2001. “Foreword” in Shelton, A. (ed.), *Collectors Individuals and Institutions*. London: Coimbra, The Horniman Museum and Gardens, The Museum Antropológico da Universidade de Coimbra.
- Marques, O. 1998. *História de Portugal: das Revoluções aos Nossos Dias*. Lisboa: Editorial Presença, Vol. III.
- “Museu Machado de Castro”. 1913. in *Notas*. Coimbra: s/e.
- “Museu Machado de Castro”. 1916. in *Notas*. Coimbra: s/e.
- Pearce, S. 1992. *Museum, Objects and Collections: a Cultural Study*. Leicester and London: Leicester University Press.
- Pearce, S. 1994. “The Urge to Collect” in Pearce, S. (ed.), *Interpreting Objects and Collections*. London: Routledge.
- Ramos, R. 1994. “A Cultura Republicana” in Mattoso, J. (dir.), *História de Portugal*, 1.^a edição. Lisboa: Círculo dos Leitores.
- Reis-Santos, L. 1954. *Catálogo da Exposição de Arte Flamenga do Século XVI*. Coimbra: Museu Machado de Castro.
- Serra, C. 2005. “Definição de uma Identidade” in Alarcão, A. (org.), *Museu Nacional de Machado de Castro*. Roteiro. Lisboa: Instituto Português de Museus.
- Semedo, A. 2005. “Políticas de Gestão de Coleções” in *Revista da Faculdade de Letras, Departamento de Ciências e Técnicas do Património*, 1.^a série, vol. IV.
- Semedo, A. 2010. “Estudos e Gestão de Coleções: Práticas de Formação e Investigação” in Grabato, M. (coord.), *Coleções Científicas e de Ensino*. Rio de Janeiro: Ministério da Ciência e Tecnologia.
- Shelton, A. 2001. “Introduction: The Return of the Subject” in Shelton, A. (ed.) *Collectors: Expressions of Self and Other*. London: Coimbra, The Horniman Museum and Gardens, The Museum Antropológico da Universidade de Coimbra.
- Wolfenden, I. 1989. “The Applied Art in the Museum Context” in Pearce, S. (ed.), *Museum Studies in Material Culture*. London: Leicester University Press.

João Duarte

joaoduarte_19@hotmail.com

Reflexos do Mestrado em Museologia – 10 iniciativas culturais no Museu Municipal de Arouca

O presente artigo baseia-se na Dissertação de Mestrado intitulada “Reflexos do Mestrado em Museologia – 10 Iniciativas Culturais no Museu Municipal de Arouca”, desenvolvida no âmbito do Mestrado em Museologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, segundo a orientação do Professor Doutor Rui Centeno.

This article is based on the Master's Dissertation entitled “Reflexos do Mestrado em Museologia – 10 Iniciativas Culturais no Museu Municipal de Arouca”, developed in the context of the Museology Master degree course at Oporto University Humanities Faculty, under the supervision of Professor Rui Centeno.

<http://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/66437>

Resumo

“A maior demonstração de orgulho de um povo verifica-se quando esse povo preserva e demonstra a cultura dos seus antepassados, como é aqui o caso.” Elias Araújo, (visitante de São Paulo, Brasil), comentário no livro de visitas do Museu Municipal de Arouca, 2012.

O Museu Municipal de Arouca foi a instituição que acolheu o estágio que me possibilitou terminar o Mestrado em Museologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto em 2012. Está focado nas questões e especificidades locais, desenvolvendo toda a sua ação museológica no sentido da preservação/divulgação dos vários tipos de património local, do conhecimento e dos saberes, das memórias, dos modos de vida das várias gerações que caracterizam Arouca.

Tendo em conta os conhecimentos adquiridos ao longo do mestrado em Museologia, foi interessante o seu cruzamento com a realidade local e cultural de Arouca, aplicando-os em função da dinamização do círculo de atuação do museu.

Palavras chave

Iniciativas Culturais, Exposições, Oportunidades e Potencialidades Locais, Museu Municipal de Arouca, Mestrado em Museologia.

Nota biográfica

Mestre em Museologia e licenciado em Gestão do Património pela Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto. O trabalho desenvolvido durante o mestrado centra-se no funcionamento dos museus, tendo trabalhado no caso específico do Museu Municipal de Arouca, onde estagiou. Atualmente trabalha no Museu Municipal de Arouca.

Abstract

“The greatest demonstration of pride of a people is when these people preserves and demonstrates the culture of their ancestors, as is the case here.” Elias Araújo, (visitor from São Paulo, Brazil), comment in the guestbook of the Municipal Museum of Arouca, 2012.

The Arouca’s Municipal Museum was the institution that received the internship that has given me the opportunity to finish the Museology Master’s Degree in Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2012. It focuses on issues and local specificities, so all the museological actions the museum produces pay close attention to the preservation/sharing of various types of local heritage, of knowledge and wisdom, of memories and typical ways of living of generations that characterize Arouca.

Accounting for the vast array of knowledge acquired throughout this Master’s Degree, was interesting to cross it with Arouca’s cultural and local status, using that knowledge to boost the circle of action of the museum.

Key words

Cultural Initiatives, Exhibitions, Local Opportunities and Threats, Arouca’s Municipal Museum, Master’s Degree in Museology.

Biographical note

Master in Museology and Heritage Management degree in the School of Education at the Polytechnic Institute of Porto. The work developed during the Master focuses in the functioning of museums, having worked in the specific case of the Municipal Museum of Arouca, where it aged. Currently works in the Municipal Museum of Arouca.

Introdução

O estágio do qual advém este artigo, pela minha naturalidade e pela forte ligação a Arouca que já existia, realizou-se no Museu Municipal deste concelho, que gentilmente o acolheu.

A opção pelo Museu Municipal de Arouca (MMA) já tinha sido pensada ao longo do primeiro ano de Mestrado e era, sem dúvida, aliciante, pois permitia-me trabalhar em prol da dinamização cultural de Arouca, sentir as dificuldades com que um museu municipal em meio predominantemente rural se depara, mas também poder propor soluções, novos métodos e alguns conhecimentos que permitissem potenciar e maximizar o âmbito de atuação do museu.

Numa primeira fase, que antecedeu o período de estágio, foi planeado por mim, e aprovado pela Comissão Científica do Mestrado, um plano de estágio onde estavam previstos e descritos todos os objetivos, metodologias e plano de ação a desenvolver no MMA durante o estágio. Foi a aplicação prática e concretização desse plano que guiou o percurso do estágio.

Deste modo, e numa primeira fase introdutória ao trabalho realizado, importará contextualiza-lo no seu espaço físico. Arouca é um concelho português inserido no Distrito de Aveiro, na Região Norte e sub-região de Entre o Douro e Vouga. É sede de município, tendo um total de 328 km² de área e 23.874 habitantes (dados Censos 2011) subdivididos por 20 freguesias. O município é limitado a norte pelos concelhos de Castelo de Paiva e Cinfães, a leste

por Castro Daire e São Pedro do Sul, a sul por Vale de Cambra, a sudoeste por Oliveira de Azeméis e a noroeste por Santa Maria da Feira e por Gondomar (CM Arouca 2013). Nos últimos anos o concelho de Arouca perdeu quase 10% da sua população.

Apesar de fazer parte do distrito de Aveiro, a identidade própria do concelho, em termos físicos, sociais, geológicos, culturais, arquitetónicos e linguísticos, está mais próxima da dos municípios do distrito do Porto, até porque se situa na bacia hidrográfica do rio Douro (para onde corre o rio Arda a partir do vale de Arouca) e a cidade de referência dos arouquenses sempre foi o Porto. O contacto dos arouquenses com a cidade de Aveiro é fugaz, escasso e, muitas vezes, meramente administrativo, até porque a cidade referência continua a ser o Porto.

Olhando para o contexto histórico deste território, existem vestígios pré-históricos a nível civilizacional e natural. Vários povos e comunidades passaram e estabeleceram-se neste local, mas foi só a partir do século VIII d.C. que o concelho se começou a desenvolver com maior intensidade, através da implantação do Convento que, mais tarde, com as obras de alargamento e ampliação, se veio a transformar no que é o atual Mosteiro de Arouca (Rocha 2011, 221-223). Por lá passou uma das mais ilustres figuras da realeza nacional, a Rainha Santa Mafalda, filha de Dom Sancho I e de Dona Leonor, irmã da Rainha Santa Isabel (Rocha 2011, 69). O Mosteiro recebeu a carta de couto no século XII (Rocha 2011, 73), mas foi sobre a

influência do padroado de Dona Mafalda que atingiu a sua importância máxima, por esta ter feito inúmeras doações ao mosteiro e por ter impulsionado a introdução da Ordem de Cister neste local (Rocha 2011, 98; Rêpas 2003, 33-34, 91).

Foi, então, como mosteiro cisterciense de ala feminina que se registaram os passos mais importantes da sua história. O mosteiro viveu fases de grande estabilidade económica, devido à austeridade da disciplina cisterciense e à autossuficiência que tinham em muitos produtos de primeira necessidade. Além da vida sagrada, o Mosteiro de Arouca tinha uma boa vida profana, marcada por uma intensa relação com o exterior, com a nobreza e com a sociedade da época em geral, onde eram frequentes as aquisições de bens e serviços, já que as religiosas de Arouca tinham um nível de vida abastado, onde coexistiam atividades de cariz mais lúdico com a herança do dever sagrado, da religiosidade (Rêpas 2003, 73).

Com o passar do tempo, a comunidade foi crescendo, tornando-se cada vez mais importante no panorama religioso do Norte de Península Ibérica. Aquando da extinção dos Ordens Religiosos e dos Mosteiros no século XIX, em 1834, já Arouca se tinha fortalecido e tornado num concelho sólido (Rocha 2011, 232). E assim continuou no século XX e inícios de XXI, desenvolvendo-se conforme as possibilidades que existiam.

Contudo, importa referir que, a partir dos anos 70/80 do século XX, com a fraca e difícil industrialização (já que a região vivia

predominantemente da agricultura), fez-se uma aposta no turismo para desenvolver Arouca. Aí, a gastronomia, o Mosteiro, a Serra da Freita, os desportos radicais, entre outros vastos e qualitativos exemplos patrimoniais, ganharam um lugar de relevo no plano de promoção turística de Arouca. A tentativa de potencializar os vários *ex-libris* e tipos de património do concelho é evidente, e, aos poucos, foi dando os seus frutos. A divulgação de Arouca como um concelho possuidor de património gastronómico, histórico, artístico, natural e cultural e a organização de eventos variados nesse sentido, atraíram um número cada vez maior de turistas à região, proporcionando-lhe novo desenvolvimento (Arouca em Números 2008).

Atualmente, esta política de potenciação do turismo, da história e património do concelho é cada vez mais assumida pela autarquia (como atesta a aposta autárquica no Geopark Arouca), mas existem ainda bastantes carências no concelho, sendo a principal delas a inexistência de uma autoestrada que permita evitar os caminhos sinuosos até se chegar a Arouca e diminuir bastante o tempo de viagem gasto.

I. O Museu Municipal de Arouca

Do Museu Municipal que acolheu este estágio, podemos afirmar, sem qualquer dúvida, que este se encontra num espaço marcante da Vila de Arouca. É com base nos jornais locais (*Defesa de Arouca e Jornal de Arouca*), na obra *Arouca*

d’Ontem: Estudos Toponímicos e Álbum Fotográfico (Silva 1993) e em testemunhos orais, que podemos afirmar esta importância, porque os espaços atualmente ocupados pelo museu e pelo Espaço Feira (onde se realiza a feira quinzenal do concelho) foram, na Idade Média até ao século XX, terrenos agrícolas para cultivo dependentes do Mosteiro.

No final do século XIX, com a extinção das ordens religiosas, estes terrenos foram vendidos em hasta pública a particulares no início do século XX. Entre a década de 30 e a década de 40 deste século, com o eclodir da Segunda Guerra Mundial, este espaço serviu de apoio à exploração das minas de volfrâmio em Arouca, com a criação, através duma pequena sociedade particular, da separadora do volfrâmio. Esta tinha como função britar / relar / separar o minério que era explorado em bruto nas várias minas, dando apoio aos exploradores de minério de pequena dimensão. Contudo, com o final da guerra e o declínio da exploração deste mineral, a separadora acabou por falir¹.

¹ Arouca teve, apesar da neutralidade portuguesa no conflito, um papel relevante no fornecimento de volfrâmio, nomeadamente com o Complexo Mineiro de Rio de Frades, que era explorado pelos alemães e no Complexo Mineiro de Regoufe, explorado pelos ingleses. A separadora do volfrâmio (quer a desta vila, quer a de Alvarenga) era um complemento desta vaga de exploração do minério, pois era ali que se realizava a separação do volfrâmio do resto dos minerais das rochas, para, posteriormente, ser comercializado. Mais informações sobre a tradição e atividade mineiras em Arouca podem ser encontradas nestas duas publicações: - Silva, José Miguel Leal. 2011. *Volfro! Esboço de uma Teoria Geral do «Rush» Mineiro – O Caso de Arouca*. Arouca: ADPA – Associação de Defesa do Património Arouquense. 1ª Ed. e também Vilar, António. 1998. *O Volfrâmio de Arouca no Contexto da Segunda Guerra Mundial (1939-1945)*. Arouca: Câmara Municipal de Arouca. 2ª Ed.

Seguidamente, este espaço foi alugado e, após a realização de pequenas obras de adaptação para a colocação dum palco, de um projetor, de pavimentação e de uma plateia, abriu em finais dos anos 50 como Cine-teatro de Arouca, explorado por uma pequena sociedade constituída por Valdemar Duarte, Manuel Sousa, Fernando Pinto Calçada e Vitorino Sousa Fontes. Segundo fontes orais², este espaço teve mais de 200 lugares sentados e esteve em atividade até meados da década de 80³, encerrando por falta de público, devido à falta de condições e também à generalização da televisão e do cinema e teatro pelo país.

Ao lado deste espaço existia um lagar de azeite e um pequeno acesso ao mesmo. Este lagar era abastecido com água do rio Marialva, que já se encontrava entubado nesta zona. Datava do primeiro quartel do século XVI, tendo existido até fevereiro de 1988, altura em que foi demolido, fato este que constituiu alguma polémica no concelho⁴.

Nesta época, o concelho passou por bastantes alterações. Existia um “Plano de Urbanização”, impulsionado pela Câmara Municipal, que previa a urbanização de vários espaços da vila, entre os quais, este onde agora se encontra o MMA e a sua envolvente. Assim, foram

² António Gonçalves (da ADPA – Associação de Defesa do Património Arouquense) e Valdemar Duarte.

³ Os jornais locais *Defesa de Arouca* e *Jornal de Arouca* não anunciam uma data definitiva para o seu encerramento, mas deixam de fazer menções ao Cine-teatro em 1985.

⁴ Para mais pormenores sobre a demolição deste espaço não classificado pelo IPPAR, consultar o jornal *A Defesa de Arouca*, de 12 de fevereiro de 1988.

demolidos o antigo Cine-teatro e o lagar do azeite, em 1988, tendo-se avançado para expropriação dos terrenos, existindo já um projeto de 1985 para a construção de um Mercado Municipal nesta zona⁵.

O Mercado Municipal acabou por ser construído a poucos metros a poente do local da antiga separadora do volfrâmio, em terrenos que, até à data, se destinavam à produção agrícola. O espaço exato onde chegaram a estar instalados a separadora do volfrâmio, o Cine-teatro de Arouca e o lagar do azeite foi transformado num pequeno espaço para estacionamento, tal como o terreno a sul. A zona passou a dispor, ainda, de um leque de espaços de comércio e serviços, bem como de algumas habitações.

Duas décadas mais tarde, constatou-se que o Mercado Municipal não conseguiu funcionar para os fins para o qual foi projetado, tornando-se necessário repensar o espaço para lhe dar utilidade. Foi neste contexto que surgiu o MMA, uma necessidade antiga e, já referida várias vezes, essencial para o concelho.

Abrindo ao público em 2008, no Dia Internacional dos Museus (18 de maio), o MMA começou a ser pensado bastante antes. Isto porque, a 17 de dezembro de 2000, numa deliberação camarária, a Câmara Municipal de Arouca, proprietária do edifício (na altura era ocupado pelo Mercado Municipal de Arouca) aprovou o seguinte:

⁵ A construção do Mercado Municipal não foi exatamente no espaço da antiga separadora, mas poucos metros a poente, num espaço que até meados dos anos 80 ainda continuava a ser de terrenos para exploração agrícola.

“Tendo em consideração que o mercado municipal não funcionou para os fins a que foi destinado e que se torna necessário dar-lhe um fim útil; Considerando a necessidade da existência de um museu regional que possa salvaguardar muito do património que atesta a vida e a história de Arouca desde o passado mais recente ao mais remoto, propõe-se que se iniciem os contactos visando o estudo de viabilidade de adaptação desse espaço à instalação nele de um museu regional.” (Museu Municipal de Arouca 2012).

Assim sendo, iniciaram-se em 2001 os estudos necessários para avaliar a viabilidade de execução desta proposta, contactando-se, entre outras instituições, a Rede Portuguesa de Museus através da sua coordenadora, a Doutora Clara Camacho, bem como o Arquiteto Salviano Brandão, autor do projeto de construção do Mercado Municipal, para reavaliar o seu projeto, no sentido de adequá-lo às suas futuras funções. A Rede Portuguesa de Museus, além do apoio e considerações prestadas na viabilidade do projeto, colaborou ainda na área da conservação através do Doutor Nuno Moreira, que se deslocou a Arouca para avaliar as condições físicas do edifício nessa área.

O projeto de museu, conforme se vê entre a data do nascimento e da sua inauguração (2000-2008), sofreu vários avanços e recuos, onde os prazos e questões políticas autárquicas interferiram bastante no desenrolar do processo.

Daí em diante, e conforme a disponibilidade, tempo e meios empregues neste projeto, foram feitas várias deslocações e recolhidas

informações no sentido de localizar, avaliar a importância e recolher diferentes peças que constituíram a coleção do museu. Recolheram-se também peças que foram oferecidas ou cedidas ao museu, no âmbito do anúncio público aberto pela autarquia. Efetivamente, este foi um procedimento longo e moroso, mas essencial para a construção da missão e identidade do museu.

Olhando para as coleções do MMA, estas são constituídas pelos bens móveis, pelos registos das manifestações imateriais da cultura local e, ainda, por bens de relevo para a caracterização etnográfica do concelho de Arouca. Assim, para além de “assegurar eficazmente as condições de investigação, recolha, e conservação de objetos móveis” (Museu Municipal de Arouca 2011-2012), ao Museu compete ainda “a recolha e o registo do património imaterial e a definição de uma estratégia implicando medidas de salvaguarda e de manutenção para estruturas insuscetíveis de incorporação no edifício museológico” (Museu Municipal de Arouca 2011-2012).

Integram ainda o espólio do MMA objetos relacionados com profissões que se desenvolveram a montante ou a jusante do processo de cultivo da terra e da criação de gado, estando presente no Museu, nas reservas, uma coleção bastante significativa de cestaria, carpintaria, latoaria e de outras áreas/profissões tradicionais, como a profissão de barbeiro.

As peças, para integrarem o espólio, “devem ser capazes de fazer retratar a vida quotidiana do povo deste município, que ainda mantém

fortemente vincadas as características agropastoris, bem como alguns sinais de religiosidade e de práticas mágico-religiosas e de festas e romarias” (Museu Municipal de Arouca 2011-2012).

A exposição permanente *Memórias de uma Ruralidade* ocupa parte dos dois pisos do museu, que dispõe ainda de uma sala que recebe um grande número de exposições temporárias de diversas tipologias. Possui também receção e loja, sala de serviços educativos, reservas, casas de banho, elevador e áreas de trabalho.

A sua exposição permanente subdivide-se em quatro grandes núcleos: geológico, etnográfico, arqueológico e agrícola. Já as exposições temporárias são de índole variada, mas em grande número (quase meia centena em 5 anos de vida do museu).



Figura 1 Fachada Principal do Museu Municipal de Arouca © João Duarte, 2012

II. As 10 iniciativas culturais no Museu Municipal de Arouca

No estágio propriamente dito, tendo em conta as diretrizes apresentadas no plano de estágio, foi minha intenção primordial impulsionar uma série de 10 iniciativas, direta ou indiretamente, relacionadas com os conteúdos programáticos do 1.º ano do Mestrado. Estas iniciativas, de índole cultural, pautam-se por conceitos de novidade, variedade e renovação ao Museu em questão e ao subsequente contexto social e cultural em que está inserido.

Os objetivos passaram, essencialmente, por uma aprendizagem pessoal multidisciplinar nas várias áreas da museologia, realizando atividades de diferentes características e que, certamente, me darão competências diversificadas no âmbito da experiência museológica: por uma inovação e renovação das atividades levadas a cabo no Museu Municipal de Arouca, atuando, sempre que possível, na rentabilização de recursos e na reutilização de materiais e equipamentos, cooperando com as instituições que se demonstrarem disponíveis; e, por fim, promovendo o estudo, aplicação e teste dos conhecimentos adquiridos ao longo do ano anterior num contexto prático e real, com um benefício mútuo para o museu e para mim.

Deste modo, o conjunto de iniciativas culturais relaciona-se com cada uma das unidades curriculares lecionadas no Mestrado. As iniciativas são:

- Arquitetura de Museus: através da visita ao museu, olhando sobretudo o edifício e os espaços do ponto de vista mais arquitetónico, conceber a atividade *O meu Museu*, destinada a públicos de diferentes idades e contextos, onde se desenhe, escreva ou expresse o que seria/teria um museu idealizado por cada pessoa.

- Museus e Centros de Arte Contemporânea: O Que é a Arte Contemporânea em Arouca? Investigação, recolha de informação e, se possível, pequeno debate a ocorrer no museu.

- Riscos, Museus e Vulnerabilidades / Conservação Preventiva: Conservar Memórias e Testemunhos de Outros Tempos – analogia ao conceito e ato de “conservar” para que, a partir daí, se recolherem memórias e testemunhos da oralidade que retratem uma Arouca de tempos passados, transcrevendo-os e perpetuando-os no tempo como património imaterial.

- Gestão de Coleções: tendo como linha orientadora o trabalho realizado no 1.º semestre do ano transato com um conjunto de objetos, pretende-se realizar mensalmente o *Objeto do Mês do MMA*, que consiste na escolha de uma peça por mês onde lhe é dado um relevo e enfoque especial, fazendo-se uma investigação e estudo prévios sobre ela e divulgando-os nesse mesmo mês.

- Museus, Identidades e Representações: planear e reconverter e renovar a exposição permanente *Memórias de uma Ruralidade*, bem como as respetivas atividades inerentes, fazendo uma mudança da exposição, introduzindo novas peças, novas atividades, novas temáticas

(agricultura, colheitas, etc.), novas formas de comunicar, incluir agricultores e outros profissionais relevantes para relatarem o uso que davam aqueles objetos.

- Museus e Museologia: O que é Atualmente o MMA? O que era no Passado? Como Evoluiu o Museu e a Museologia em Arouca? – atividade retrospectiva sobre o museu, culminando numa projeção junto de várias instituições sobre o que pensam que o museu será no futuro.

- Tecnologias da Informação e Comunicação em Museus: criação de uma página na rede social *Facebook* somente direcionada para a promoção e divulgação do MMA, das suas atividades e iniciativas.

- Políticas e Práticas de Comunicação em Museus: organização e participação no colóquio sobre Serviços Educativos a 25 de novembro de 2011, denominado *Encontros de Arouca – Educação em Museus*.

- Organização e Gestão de Museus: toda a organização e planificação de atividades do estágio passam por conteúdos lecionados nesta unidade curricular. Realizar uma pequena

atividade/debate sobre a crise nos museus e na cultura e formas de a contornar.

- Projeto, Espaço e Comunicação em Museus: conceber uma exposição temporária *Futebol em Arouca: Histórias, Paixão e Memórias*, de 31 de março a 20 de maio de 2012, sobre a prática do desporto, em particular do futebol, em Arouca, fazendo, através dos clubes da terra, uma retrospectiva dos mesmos e viajando pelo que era o desporto e as vivências a ele associadas noutros tempos, em que todo o contexto foi diferente do que é atualmente.

Desta sequência de iniciativas, nem todas puderam ser concluídas. A figura 2 mostra quais as que foram concluídas ou não.

Observa-se que das 10 iniciativas culturais, metade delas não puderam ser concretizadas com o estágio, enquanto que das restantes 4 foram realizadas e uma delas foi iniciada. Importa acrescentar que em algumas das propostas que não foram realizadas foi feito um trabalho de base, uma pesquisa ou contactos iniciais para se averiguar a possibilidade/disponibilidade de serem realizadas.

Atividades/iniciativas culturais do estágio	Unidade Curricular correspondente	Estado
"O Meu Museu"	Arquitectura de Museus	Não Concretizado
"O que é a Arte Contemporânea em Arouca?"	Museus e Arte Contemporânea	Não Concretizado
"Conservação de memórias e testemunhos de outros tempos"	Conservação Preventiva	Concretizado
"Peça do Mês do MMA"	Estudo e Gestão de Coleções	Iniciado
"Reconversão/Renovação da exposição permanente"	Museus, Identidades e Representações	Não Concretizado
"Como é atualmente o MMA? O Que era no passado? Como evoluiu?"	Museus e Museologia	Não Concretizado
"Criação de uma página do MMA na rede social Facebook"	Tecnologias da Informação e Comunicação	Não Concretizado
Colóquio "Encontros de Arouca - Educação em Museus"	Políticas e Práticas de Comunicação em Museus	Concretizado
Colaboração em atividades, montagem e desmontagem de exposições, etc.	Organização e Gestão de Museus	Concretizado
Exposição Temporária "Futebol em Arouca - Histórias, Paixão e Memórias"	Projecto, Espaço e Comunicação em Museus	Concretizado

Figura 2 Iniciativas Culturais no MMA e Respetivo Estado © João Duarte, 2012

Das iniciativas culturais concretizadas ou iniciadas, tem obrigatoriamente de se destacar duas delas, por esta ordem temporal: o Colóquio *Encontros de Arouca – Educação em Museus* e a exposição temporária *Futebol em Arouca, Histórias, Paixão e Memórias*.

De um modo diferente, todas as iniciativas tiveram um impacto cultural significativo no meio local arouquense. O colóquio, realizado a 25 de novembro de 2011, resultou de um longo trabalho conjunto entre a Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP), através do Departamento de Ciências e Técnicas do Património (DCTP) e a Câmara Municipal de Arouca (CMA), englobando especialmente o MMA e a Biblioteca Municipal de Arouca (BMA). O meu papel focou-se em tarefas de contactos, preparação e organização do evento para que ele decorresse conforme foi planeado, tendo também um papel ativo e relevante no próprio dia do evento. Tendo em conta o espírito que esteve na base da realização do colóquio, este foi sempre e em todos os momentos, um trabalho de equipa, em conjunto com o MMA, BMA/CMA e a FLUP/DCTP.

O evento foi extremamente positivo, com uma adesão em grande número por parte dos participantes (mais de 75 participantes), com comunicações oriundas de várias instituições museológicas/culturais inseridas em contextos e realidades diferentes, com temas debatidos que são bastante pertinentes no panorama atual da educação em museus, da quantidade e qualidade dos serviços educativos nas instituições, com novas conclusões bastante úteis para os

profissionais e demais interessados nesta área e, finalmente, com um encontro desses mesmos profissionais e interessados onde, de forma mais formal e/ou informal, puderam trocar observações e opiniões entre si, melhorando os seus conhecimentos teóricos e práticos.

Por tudo isto, e também pela realidade cultural, educacional e social do concelho de Arouca, este pode ter sido um ponto de partida muito interessante para futuras sessões e eventos idênticos ao que se realizou no mês de novembro de 2011, tendo isso mesmo sido demonstrado pelas instituições que estiveram por detrás da sua organização e divulgação.

Já a exposição temporária *Futebol em Arouca – Histórias, Paixão e Memórias*, baseada na Unidade Curricular de Projeto, Espaço e Comunicação em Museus, foi a iniciativa cultural que mais impacto e visibilidade teve no meio local arouquense. Analisando o percurso de toda esta iniciativa, que culminou na conceção de uma exposição temporária, ela começou por revelar-se uma possibilidade algo remota, pois a principal intenção era participar ativamente na produção de exposições e todas as fases subsequentes. Devido a alguns fatores, de entre os quais a disponibilidade do museu no seu programa de exposições temporárias, o propósito de conceber uma exposição, que seria pioneira sobre o desporto local, e o objetivo de trazer ao museu públicos, que poucas ou nenhuma vez o tinham visitado, o que era uma hipótese remota, acabou por se transformar numa possibilidade real e exequível, que acabou por dar uma visibilidade e, simultaneamente,

uma responsabilidade ainda maior ao período de permanência e estágio na instituição museológica.

O processo de evolução e concretização da iniciativa comprova um trabalho de equipa, estagiário/museu, multidisciplinar, dinâmico e multifacetado, atravessando várias fases, como por exemplo a investigação teórica e o levantamento de informação nos meios locais existentes, como o contacto com instituições, associações e particulares ou como a montagem da exposição. Neste processo, apesar de este ser todo um trabalho em conjunto com o museu/câmara municipal, tive sempre uma voz e um papel muito ativo e interventivo, pois, de certa forma, a responsabilidade pela exposição também era, em boa dose, minha, porque participei e contribuí no seu processo e nas várias fases de planeamento, criação e concretização da mesma.

Focando o nosso olhar em dados mais concretos, estes também parecem apontar para uma exposição bem-sucedida, com um impacto na comunidade local, pois ela saltou para o top 12 de exposições temporárias do museu (em 35 até à data), com mais de 700 visitantes. Por ter sido um tema pioneiro, o interesse despertado nos amantes pelo desporto, a curiosidade daqueles que não estão ligados ao desporto e que procuram saber mais e conhecer melhor o concelho de Arouca (neste caso através do desporto e dos reflexos que emitia das condições sociais, económicas e até culturais de Arouca) ou até a identidade local de um concelho, que também sempre esteve presente, e se reviu no

desporto, foram certamente motivos de atração do público ao museu. Foi notório que esta iniciativa cumpriu um dos objetivos que interessava alcançar pelo museu e por mim também: o de criar uma plataforma/exposição que aproximasse ainda mais o museu da comunidade local, sobretudo de muitos arouquenses que não têm por hábito regular visitar ou até que nunca visitaram o Museu Municipal.

Apesar de não existirem dados estatísticos concretos, ao longo do período em que a exposição esteve patente ao público, constataram-se muitas observações positivas por parte dos visitantes, que geralmente saíam satisfeitos com o que presenciavam. Até via *e-mail* isso sucedeu, tendo um habitante do Porto, quando soube do tema da exposição, vindo visitar a exposição, devido ao seu interesse e trabalho sobre o tema do desporto a um nível mais local/regional. Ou seja, apesar de não ser um indicador totalmente fiável, acaba por ser digno de registo as boas impressões recolhidas junto de boa parte dos visitantes da exposição, muitas delas dadas por iniciativa dos mesmos.

Creio que a concretização da atividade, por si só, já é algo extremamente positivo, tendo em consideração o cenário colocado. Na minha perspetiva enquanto estagiário, além do aproveitamento de uma oportunidade excelente, a conceção da exposição temporária acabou por significar o resultado de um longo trabalho de equipa, um “trunfo” para o estágio/MMA e, ainda, um marco e uma primeira experiência

mais realista para a minha evolução académica/profissional na área da museologia.

Numa análise mais global, olhando para o conjunto geral das 10 iniciativas, o resultado é também bastante positivo, pois foram concretizadas 50% das iniciativas, ou seja, 5, tendo sido iniciada uma outra e não concretizadas as restantes 4, o que acaba por superar bastante as expectativas iniciais deste estágio de Mestrado no Museu Municipal de Arouca.



Figura 3 Cartaz Final da Exposição Temporária "Futebol em Arouca: Histórias, Paixão e Memórias", Elaborado Pela Designer da Câmara Municipal de Arouca © Fonte: CMA/MMA, 2012

III. O pós-estágio: reflexões e avaliação sobre o Museu Municipal de Arouca

Contemplando todo este processo, que tem como face mais visível o período de estágio no

museu, por iniciativa do orientador do estágio e também do estagiário, fez todo o sentido ter em conta o pós-estágio, ou seja, investigar, teorizar, refletir e debater métodos e práticas envolvendo a instituição onde decorreu o estágio. Interessou ter em linha de conta os métodos e práticas que o museu tem adotado, mas também os que poderia e deveria adotar no sentido de melhorar e tornar mais eficiente a sua ação museológica/cultural, passando a aferir-se, assim, situações que existem na realidade do museu, mas também outras práticas e soluções que poderiam melhorar a amplitude de ação do mesmo.

Numa primeira fase desta reflexão pós-estágio, predominou o foco numa análise e visão global e sustentada sobre o museu, os seus pontos e fracos, as suas ameaças e oportunidades. Esta visão, baseada no conhecimento que fui tendo do museu e no período de permanência/estágio, foi inteiramente pessoal, sempre que possível sustentada factualmente e o mais racional e realista possível. A ferramenta usada através do esquema de Análise *Strengths / Weaknesses / Opportunities / Threats* (SWOT), utilizada para fazer análises globais de cenário (ou análise de ambiente), como base para gestão e planeamento de uma instituição ou empresa, mas podendo, devido à sua simplicidade, ser utilizada para qualquer tipo de análise de cenário (Lindon, Lendrevie, Lévy, Dionísio, Rodrigues 2004). A Análise SWOT é, por isso, um sistema simples para posicionar ou verificar a posição estratégica da instituição/museu no ambiente em questão. A aplicação desta ferramenta ao contexto cultural de Arouca e,

mais concretamente, ao seu museu municipal, teve em linha de conta o contexto onde está inserido e as suas especificidades.

Assim, da aplicação prática desta ferramenta, num processo de abordagem e reflexão de toda a envolvente interna e externa do museu em causa, temos:

Após breve análise da Figura 4, fica patente, de uma forma mais pormenorizada, no que respeita ao ambiente interno da análise (MMA/CMA) foram por mim encontradas 11 características que se encaixam na categoria de **forças** e 12 características que podem constituir **fraquezas**. Já no ambiente externo (com mais ênfase para a realidade local de Arouca), estão apresentados 12 fatos que podem revelar-se oportunidades positivas e interessantes, onde a instituição em causa pode apostar e tirar proveitos, se bem que existam também 7 fatores que podem constituir uma ameaça ao

desenvolvimento e dinamização do museu, influenciando-o negativamente.

Além do processo investigativo subjacente ao estágio e ao consequente relatório, esta abordagem ao contexto interno e externo do MMA foi devidamente descrita e justificada, ou seja, cada uma das **forças, fraquezas, oportunidades e ameaças** foram sustentadas por dados e conhecimentos teóricos e práticos para que se chegasse a este resultado final.

Na aplicação prática da ferramenta de análise SWOT, ou seja, no cruzamento de todas as variantes internas e externas, obteve-se ao nível interno (MMA/CMA) uma predominância residual de **fraquezas** (12 versus 11) e, ao nível externo (Arouca e ambiente geral) temos a predominância mais clara de **oportunidades** (12 versus 7). Temos, portanto, uma situação de adoção de políticas e práticas de “crescimento”, ou seja, a aplicação de estratégias que

	FORÇAS (Strengths) - Ajudam	FRAQUEZAS (Weaknesses) - Atrapalham
AMBIENTE INTERNO (MMA/CMA)	MMA beneficia da integração na estrutura da CMA e dos seus serviços	Insuficiência de recursos financeiros
	Edifício recente, espaços com uma qualidade de exposição razoável	Insuficiência de recursos humanos
	Coleções heterogéneas, com muitos objetos	Insuficiência de recursos materiais
	Dinamismo e pró-atividade dos funcionários do museu	Condições de conservação insuficientes de algumas peças das coleções
	Elevado número de exposições temporárias em 4 anos (35 até ao momento)	Falta de sensibilidade museológica da CMA para com o museu
	Atividades com sucesso como "Caldo no Museu" ou "Conversas no Museu"	Falta de uma aposta forte e consolidada no futuro do MMA, de uma estratégia de desenvolvimento
	Boas relações e parcerias com algumas associações locais e escolas	Falta de uma política de gestão e eficiência das reservas
	Integração do museu em eventos culturais da CMA como a "Feira das Colheitas"	Problemas de humidade, temperatura e infiltração de água no museu
	Elevado número de estagiários que colaboram com o museu	Falta de formação teórica, técnica e prática em áreas específicas da museologia
	Forte dinâmica da autarquia na promoção de eventos em Arouca	Falta, por vezes, de uma liderança e decisões partilhadas, de trabalho colaborativo
	Autarquia atenta a novos programas comunitários, de financiamento, etc.	Falta de uma avaliação eficiente ao museu que permita identificar as suas lacunas e corrigi-las
		Funcionários do museu com funções extra museológicas (transportes, outros serviços, etc.)
	OPORTUNIDADES (Opportunities) - Ajudam	AMEAÇAS (Threats) - Atrapalham
AMBIENTE EXTERNO (Arouca)	Museu recente (4 anos) com possibilidade de se desenvolver amplamente	Museu de Arte Sacra (Irmã de da Rainha Santa Mafalda) é um "concorrente" indirecto do MMA
	Único museu municipal e etnográfico no concelho	Arouquenses não mantêm, em geral, uma relação de proximidade e visita regular com o museu
	Forte identidade de Arouca que é representada e explorada pelo museu	Centralização da aposta autárquica no Arouca Geopark que, por vezes, retira visibilidade ao museu
	Parcerias e sinergias que podem ser fomentadas com associações locais	Crise financeira que assola Portugal e a Europa, o que se reflecte na cultura e no MMA
	Localização central, espaço envolvente agradável	Demasiada dependência do trabalho de estagiários para colmatar funções essenciais do museu
	Aposta forte da autarquia no turismo, património e cultura de Arouca	Estado inactivo de alguns dos programas de financiamento a museus (ex: RPM/IMC)
	Possibilidade quase constante do museu se "socorrer" de estagiários	Cortes sucessivos de recursos nas organizações estatais, distritais, regionais, municipais
	Arouca integra a Área Metropolitana do Porto/mais plataformas de divulgação	
	Vários tipos de património/manifestações culturais de Arouca para se explorar	
	Aumento dos profissionais com formação específica em Museologia	
	Aumento e variedade de recursos e serviços aplicáveis aos museus	
	Possibilidade de explorar novas tecnologias e ferramentas no MMA	

Figura 4 Ferramenta de Análise SWOT Aplicada ao Museu Municipal de Arouca © João Duarte, 2012

minimizem os efeitos negativos dos pontos fracos e que, em simultâneo, aproveitem as oportunidades detetadas.

Assim, internamente sobressaem um pouco mais as fraquezas do MMA, se bem que de forma ligeira, em relação aos seus pontos fortes, apesar desta ser uma relação de equilíbrio entre pontos fortes e pontos fracos, já que o museu vive destas ambiguidades: têm lacunas que persistem no tempo e no espaço, mas, simultaneamente, têm também pontos fortes que nem todos os museus se podem orgulhar de ter. Porém, para potenciar as qualidades da instituição, só minimizando ou resolvendo as suas principais fragilidades é que lhe será possível explorar e beneficiar de forma mais ampla das suas qualidades.

No contexto externo e globalizante, o cenário é diferente: existem várias oportunidades e pontos passíveis de uma aposta forte e consolidada, mas é necessário ter em atenção, além das fragilidades internas, as ameaças externas que podem condicionar (e até já condicionam) o desempenho do museu e a intensidade de aposta em novas oportunidades, projetos ou práticas museológicas.

Finalmente, a concluir esta reflexão sobre o contexto da instituição em causa, foi elaborada uma proposta pessoal para atuação museológica num futuro a curto/médio prazo, que assenta na minimização/resolução das limitações existentes e no investimento nas potencialidades/oportunidades locais. Pretendeu-se, assim, complementar a análise SWOT com uma visão pessoal simples, sucinta e

estratégica, apresentando metodologias, práticas e possíveis soluções para combater as fragilidades e para se investir numa atuação museológica articulada com a comunidade. Isto para permitir ao MMA uma afirmação no contexto cultural local e regional ainda mais clara.

A título de exemplo, para a falta de recursos humanos, financeiros e materiais foi proposto que a autarquia que tutela o museu repense se existem condições à sua existência ou não, quais os objetivos e qual o papel que quer que ele desempenhe no meio local, definindo uma clara estratégia de desenvolvimento do MMA. Seguidamente deve ser feita uma procura de fórmulas e programas de financiamento. Canalizar esforços na contratação de, pelo menos, mais um funcionário, um profissional qualificado em museologia que possa acrescentar maior robustez e qualidade ao leque de recursos humanos, suprimindo parte das fragilidades do museu, potenciando a sua atividade e aumentando a sua qualidade. Deve também ser feito um esforço extra no sentido de dotar o MMA de mais alguns recursos materiais importantes ao seu normal funcionamento museológico.

A questão do poder de liderança dever ser partilhado, a urgência de reforçar o quadro de recursos humanos, a continuidade na aposta do estreitar de relações entre museu e comunidade local, o investimento nas atividades de inclusão, indo ao encontro das necessidades da comunidade, nas oportunidades e potencialidades locais ou no estabelecimento de

parcerias com as várias associações locais, constituíram também propostas de atuação museológica.

condições possíveis e existentes. Foi um trabalho árduo e diversificado pelas mais variadas áreas da museologia, com resultados práticos que já ficaram no historial do MMA, trazendo repercussões positivas.

Considerações finais

No cômputo geral, o resultado de todo este processo de investigação foi agradável, com um estágio bastante produtivo, diversificado e com resultados práticos.

A análise e proposta pessoal de atuação museológica foi, no geral, positiva e animadora: não escondendo as fragilidades e dificuldades existentes (a nível interno e externo), aplicando estas ou outras fórmulas/soluções para combater essas dificuldades, até porque o caminho pode ser extremamente interessante e positivo, já que o MMA tem muito por onde melhorar e apostar, podendo constituir-se como uma referência cultural a nível regional, num concelho que apesar dos seus problemas e assimetrias, goza de características e potencialidades fantásticas para, de forma sustentada e saudável, melhorar ainda mais.

Analisando todo o trajeto desta investigação/estágio, o balanço final é extremamente positivo, importante a nível pessoal e profissional, constatando práticas corretas, aprendendo com as dificuldades, improvisando, por vezes, com alguma originalidade, tentando formas de contornar/superar essas dificuldades com as

Referências bibliográficas

- Camacho, Clara. 2002. “Rede Portuguesa de Museus – Um Projecto em Construção” in *Actas do Fórum Internacional de Museus*. Lisboa: Ministério da Cultura/Instituto Português de Museus-Rede Portuguesa de Museus.
- Câmara Municipal de Arouca. 2008. *Arouca em Números*. Arouca: Câmara Municipal de Arouca.
- Câmara Municipal de Arouca. 2013 Disponível em: <http://www.cm-arouca.pt/> [consultado a 14 de maio de 2013].
- Jornal A Defesa de Arouca*, Publicações entre 1916-2000. Arouca: ADPA – Associação de Defesa do Património Arouquense.
- Jornal de Arouca*, Publicações entre 1980-2000. Arouca: ADPA – Associação de Defesa do Património Arouquense.
- Lindon, Denis, Lendrevie, Jacques, Lévy, Julien, Dionísio, Pedro e Rodrigues, Joaquim. 2004. *Mercator XXI Teoria e Prática do Marketing*. Lisboa: Dom Quixote, 10.^a Edição.
- Museu Municipal de Arouca. 2011-2012. *Documento Interno da Câmara Municipal de Arouca, Livro de Obra de Adaptação do Mercado Municipal a Museu Municipal*. Arouca: Museu Municipal de Arouca.
- Museu Municipal de Arouca. 2012. *Documento Interno da Câmara Municipal de Arouca*. Arouca: Museu Municipal de Arouca.
- Repas, Luís Miguel. 2003. Quando a Nobreza Traja de Branco – *A Comunidade Cisterciense de Arouca durante o Abadessado de D. Lucas Rodrigues (1286-1299)*. Leiria: Magno Edições – Coleção História e Arte, 1.^a ed.
- Rocha, Manuel Joaquim Moreira. 2011. *Das Construções e Reconstruções: A Memória de um Mosteiro (Santa Maria de Arouca: séc. XVII / séc. XX)*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto – Tese de Doutoramento, 2.^a ed.
- Silva, Filomeno. 1993. *Arouca d’Ontem: Estudos Toponímicos e Álbum Fotográfico*. Arouca: ADPA – Associação de Defesa do Património Arouquense, 1993.
- Silva, José Miguel Leal. 2011. *Volfro! Esboço de uma Teoria Geral do «Rush» Mineiro – O Caso de Arouca*. Arouca: ADPA – Associação de Defesa do Património Arouquense, 1.^a Ed.
- Vilar, António. 1998. *O Volfrâmio de Arouca no Contexto da Segunda Guerra Mundial (1939-1945)*. Arouca: Câmara Municipal de Arouca, 2.^a Ed.

Maria Ribeiro

mmvelasquez@sapo.pt

Entre oportunidade e novidade. Manuel Coelho Baptista de Lima e o património açoriano

O presente artigo baseia-se na Dissertação de Mestrado intitulada “Colecionar na Periferia. Manuel Coelho Baptista de Lima e a Construção da Memória Açoriana (1920-1996)”, desenvolvida no âmbito do Mestrado em Património, Museologia e Desenvolvimento da Universidade dos Açores, segundo a orientação da Professora Doutora Susana Goulart e da Professora Doutora Alice Semedo.

This article is based on the Master's Dissertation entitled “Colecionar na Periferia. Manuel Coelho Baptista de Lima e a Construção da Memória Açoriana (1920-1996)”, developed in the context of the Heritage and Museology Master degree course at Azores University, under the supervision of Professor Susana Goulart and Professor Alice Semedo.

Resumo

A génese e as condições de constituição de coleções privadas, e a sua documentação e exibição ao público na segunda metade do século XIX na periferia insular açoriana, é o tema deste texto.

Documentar a vida de Manuel Coelho Baptista de Lima, colecionador e diretor do Museu de Angra do Heroísmo durante mais de três décadas, permite acompanhar a génese e as condições da formação de coleções privadas na periferia açoriana em meados de novecentos: desde o contexto e o perfil do colecionador, às condições e características da coleção, da intenção de construção de uma memória regional dissonante do regionalismo etnográfico da primeira metade do século XX, à novidade do fazer museológico.

A incorporação do seu espólio/coleção privada num acervo público (coleção complexa, heterogénea e vasta), procura refletir como os museus gerem e disponibilizam acervos e adotam (ou não) sistemas de documentação e informação integrados e globais, assumindo o museu como centro produtor e propiciador da construção de conhecimento.

Palavras chave

Colecionismo, Coleções Privadas, Açores, Manuel Coelho Baptista de Lima, Sistemas Integrados de Documentação em Museus Bibliotecas e Arquivos.

Nota biográfica

Maria Manuel Velásquez Ribeiro - Licenciada em História, Pós-graduada em História Insular e Atlântica e mestranda em Museologia e Património - é assessora no Museu de Angra do Heroísmo. A génese e as práticas colecionistas nos Açores e os contributos exógenos de que foram objeto, as construções identitárias por via da recolha e exposição de bens da cultura material, e a gestão de coleções privadas em contexto institucional público constituem-se como interesses de investigação atual.

Abstract

The genesis and the conditions for the private collections constitution and how they were/are documented and exhibited to the public in the second half of the 19th century in the Azores is the subject of this paper.

Documenting the life of Manuel Coelho Baptista de Lima, collector and director of the Museum of Angra do Heroísmo for over three decades, allows us to track the origin and conditions of formation of private collections in the Azores in 19th century: from the context and profile of the collector, the conditions and characteristics of the collection, the intention of building a regional memory dissonant of the ethnographic regionalism of the first half of the twentieth century, the novelty of making museum.

The incorporation of his estate/private collection in a public collection (complex collection, heterogeneous and large), pursues to reflect how museums manage and provide collections and adopt (or not) documentation systems and integrated and global information assuming the museum as a producing center and enabler of knowledge construction.

Key words

Colectionism, Private Collections, Azores, Manuel Coelho Baptista de Lima, Integrated System of Documentation in LAM.

Biographical note

Maria Velasquez Manuel Ribeiro - BA in History, Post-graduate in Insular and Atlantic History and Master in Heritage and Museology - is adviser at the Museum of Angra do Heroísmo. The genesis and practices collectors in the Azores and the exogenous inputs that were object identity constructions through the collection and exhibition of goods of material culture, and management of private collections in public institutional context are as current research interests.

Introdução

A reflexão e a produção teórica sobre o pensamento e a ação em torno da proteção e salvaguarda dos bens da cultura material produzida nos e sobre os Açores, quer numa vertente de colecionismo privado quer museológico, têm sido escassas e as existentes têm, geralmente, um carácter descritivo carente de análises de síntese. Esse *deficit* dificilmente permite conhecer objetivos, estratégias e redes - informais e institucionais, ocasionais e deliberadas - dos processos da recolha e patrimonialização dos bens da cultura material e do seu contributo para a construção da memória e da identidade desta periferia insular.

De facto, além dos trabalhos monográficos que caracterizam, sumariamente, os processos individuais de alguns museus, das suas redes tutelares ou da génese das suas coleções, pouco se tem escrito sobre o interesse que os objetos têm exercido nas pessoas e da sua eventual necessidade de os colecionar, as temáticas privilegiadas, os processos e as redes de fornecedores e informantes, que se organizaram em torno desse interesse pelos objetos, as motivações e os objetivos que se pretenderam atingir ao constituir coleções, mas também sobre as biografias e percursos de colecionadores privados e/ou institucionais. Apesar dessa ausência, a constituição de coleções tem sido uma constante no arquipélago, desde a segunda metade do século XIX até à atualidade, mesmo nas ilhas mais periféricas. Por outro lado, o colecionismo privado tem sido, em grande medida, a matriz

dos acervos dos museus públicos regionais (Roteiro 2006 e Ribeiro 2012). No mesmo sentido, a inexistência de estudos dessas coleções e dos seus mentores, “biografias”, na aceção que lhe confere Igor Kopytoff (1986, 66), e o seu papel (mais ou menos valorizado) nas instituições públicas que integraram, não tem sido avaliado e, por esse motivo, não tem contribuído para a (re)construção das respectivas identidades e missões.

Este conjunto de razões aplica-se ao caso do Museu de Angra do Heroísmo (MAH). A génese do acervo do MAH resulta do empenhado esforço de um grupo de intelectuais angrenses que, na década de 40 do século XX, em torno de Luís da Silva Ribeiro, mentor e líder do então criado *Instituto Histórico da Ilha Terceira* (IHIT) (1942), arquitetou um ambicioso plano de ação cultural, que procura agir em face das lacunas apresentadas no recém-publicado *Estatuto dos Distritos Autónomos das Ilhas Adjacentes*. Desde logo, a ideia da salvaguarda dos bens patrimoniais do distrito foi consubstanciada na criação de um arquivo e de um museu que, efetivamente, se concretizou: o primeiro em 1948 (Decreto-Lei N.º 36842); e o segundo em 1949 (Decreto-Lei N.º 37358).

A principal preocupação do plano dos fundadores delineava-se desde 1940, unicamente em torno do campo disciplinar da etnografia (Ormonde 2000), quando Luís Ribeiro submete à Junta Geral o plano para um museu (Ribeiro 1940). Filia a sua proposta no modelo oitocentista dos museus como organismos indispensáveis ao desenvolvimento

da indústria, do comércio e da agricultura nacionais (Gouveia 1997, 29-91) que inspirara, anteriormente, a primeira e efémera experiência museológica terceirense, o *Museu Terceirense*, criado por Alvará de 17 de Março de 1877 (Martins 2003, 341-386). Com a sua proposta, Luís Ribeiro abre caminho à instalação do primeiro museu regional nos Açores, que então se denominava *Museu Regional de Almeida Garrett*, numa associação nominal a valores de testemunho histórico e, na sua natureza, entendido como instrumento de cultura: “[Os museus] são instrumentos de cultura, verdadeiros organismos vivos com uma alta função social a desempenhar. Se assim não for, nada justifica a sua existência. (...) Para cabalmente desempenhar a sua função o museu deve reunir tudo o que, não estando no seu lugar próprio ou não fazendo parte de outras coleções, seja susceptível de documentar o passado e fazer progredir o presente.” (Ribeiro 1940, 1-2).

Em 1947 as atas das reuniões do IHIT que o mencionam, já o designam como *Museu de Arte Regional* (IHIT 1947, 277) e denotam a valorização “do objeto arcaico, ou rústico” vinculada à interpretação do território do distrito de Angra (Ilhas Terceira, São Jorge e Graciosa), já que o museu deveria reunir elementos de comparação “pois só uma visão de conjunto no arquipélago pode dar justa apreciação da cultura popular de cada ilha” (Ribeiro 1949, 233-235), para o qual, efetivamente, sinalizam e recolhem peças nos meios rurais da ilha e onde também procedem, com a ajuda dos párocos e professores das localidades, a inquéritos e levantamentos de

saberes e tradições locais. Tal posição procurava contribuir para a construção do gosto e, gradualmente, para a definição da matriz material da identidade açoriana, mas igualmente para a construção dos emblemas geradores da sua autorrepresentação posterior (Leal 1997), importando salientar o papel da historiografia no estudo da cultura material.

Em constante crescimento, as ações em torno da constituição da coleção são delegadas em Frederico Lopes (outro dos fundadores do *Instituto Histórico*), que para isso estabelece contacto com Leite de Vasconcelos, do Museu Etnológico Português, prosseguindo toda a década de 40, a acumulação das recolhas sem que, contudo, houvesse qualquer preocupação de carácter museográfico e de exposição pública (IHIT 1945, 319-320). Porém, quando o museu abre, a sua primeira exposição refletirá um equilíbrio entre esta e as coleções, que entretanto foram sendo incorporadas, dando conta do campo disciplinar da História, como retrata o *Roteiro do Museu de Angra do Heroísmo* (MAH 1969). A partir de 1970, há o “apagamento” da Etnografia em termos expositivos e a valorização da História e, dentro dela, a imposição da coleção militar, quer do ponto de vista da área expositiva ocupada (MAH 1983a), quer do ponto de vista dos ritmos e valores percentuais das incorporações no acervo (MAH 1965 e 1983b).

Este panorama de inversão programática e, simultaneamente, do enorme peso de incorporações de temática militar, teve como responsável o primeiro diretor do museu,

Manuel Coelho Baptista de Lima, que durante trinta e dois anos (1949-1983), e acumulando com a direção da Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Angra do Heroísmo, instalou, geriu e orientou as duas instituições.

Coadjuvando na constituição de uma coleção pública, Baptista de Lima foi também um colecionador privado, de quem só a morte fez conhecer a extensão do colecionado, posteriormente incorporado no museu. Problematizando-o e às coleções a que deu corpo, pretendeu-se refletir sobre o colecionismo privado e a sua contribuição para a estruturação de um discurso identitário e das práticas e das redes que se constituíram na primeira metade do século XX angrense: uma periferia territorial, administrativa, económica e cultural, povoada por memórias de pujança e centralidade construtora de uma autorrepresentação baseada na ideia de que Angra fora “a universal escala do mar do poente”, como lhe chamara o historiador seiscentista açoriano Gaspar Frutuoso.

Acontece que, ao pretender acompanhar “o colecionador no seu contexto e nos seus processos” (Semedo 2010, 296) sentiu-se como fundamental inverter a situação da documentação da coleção, até agora paupérrima e, conseqüentemente, da pouca utilidade que dela se pode retirar, em face do desafio que se põe, presentemente, ao MAH: a constituição de um novo núcleo que albergará a coleção privada constituída por Baptista de Lima.

A natureza complexa do conjunto, esbarra com a tradicional separação de funções e conteúdos

dos organismos que guardam a memória (bibliotecas, arquivos e museus). Esta compartimentação conduz à dificuldade prática de operar a incorporação de uma coleção – que integra um conjunto de peças, mas também uma biblioteca e um arquivo pessoal – e sobre o tipo de tratamento que lhe deverá ser dispensado para que todos os seus componentes contribuam, articuladamente e de forma integrada, para o conhecimento da coleção e do colecionador e, com esses dados, ser produzido mais saber do que aquele que a soma das suas partes isoladas nos permitiria obter.

Assim, procurou-se:

- Contribuir para o conhecimento e estudo do colecionismo privado nos Açores no século XX;
- Investigar a natureza das coleções e os processos de colecionar interpretados por Manuel Coelho Baptista de Lima, quer na sua vertente privada, quer pública, compreendendo sua ação no âmbito das práticas que lhe foram contemporâneas;
- Contribuir para práticas de gestão de coleções e bens centradas na documentação e gestão integrada e na garantia da sua acessibilidade e utilidade social;
- E, acima de tudo, proporcionar que o museu reflita sobre as formas de gestão das coleções (ou a sua ausência) e procure encontrar modelos de significação, inter-operacionalização e recuperação da informação proporcionada pelas coleções.

Periferia e colecionismo: a Ilha Terceira nas primeiras décadas do século XX

Numa metodologia exploratória que envolveu pesquisa bibliográfica e inquéritos efetuados a investigadores e colecionadores locais, procurou-se conhecer os colecionadores ativos e as coleções existentes na Terceira, na primeira metade do século XX. Apuraram-se processos constitutivos onde a transferência de bens, por via de heranças e doações familiares, foi a principal modalidade de acumulação de bens em recolhas locais de proximidade, ou seja, na própria ilha. O mercado de antiguidades nos Açores, só tardiamente, e com pouco sucesso, seria praticado profissionalmente, porém dois acontecimentos parecem ter proporcionado, e até despoletado, diversas trocas fora dos limitados círculos familiares: a venda dos bens do 2.º Conde da Praia, amplamente divulgados na imprensa local durante toda a década de 90 do século XIX, que ocasionou um leilão realizado em 1892/93, que terá sido a primeira venda publicitada fotograficamente: um conjunto de cerca de treze imagens terá sido remetido para a ilha vizinha de São Miguel com destino a colecionadores. Todavia, os bens dos Condes da Praia terão alimentado vários colecionadores e *marchands*, constituindo-se quase como um selo de garantia sobre a qualidade da peça.

O outro acontecimento foi o leilão dos bens do aristocrata local Barão do Ramalho, realizado em 1914, que também terá redistribuído bens

oriundos da casa dos Condes da Praia, além dos bens do próprio Barão. Aliás, um dos seus herdeiros, Emídio Lino da Silva Júnior, na sua dupla faceta de colecionador e *marchant*, terá contribuído para essa dispersão junto de colecionadores com menos posses, ao selecionar e categorizar, segundo o seu critério, o que integrava na sua coleção e o que vendia.

De qualquer forma, um volume significativo dos bens colecionados é oriundo dos equipamentos domésticos de habitações do meio rural, local por onde tinham sido dispersos por intermédio da aristocracia decadente de final de oitocentos (Martins 1980), ou em resultado das produções artesanais locais. Por isso, é só nos anos 50 do século XX que se deteta a compra de bens por estes colecionadores em antiquários continentais.

Outro aspeto que caracterizou o ambiente colecionista terceirense da primeira metade do século XX foi o da presença de alguns colecionadores (nacionais, ingleses e, mais tarde, norte-americanos) que descobrem o espaço insular, aquando da permanência nas ilhas de contingentes militares no período do segundo conflito mundial. Trazem ao arquipélago *connoisseurs* e pessoas com ligações aos meios do antiquariato lisboeta que começam a adquirir peças, sobretudo nas freguesias rurais da ilha (Bettencourt 2010), num processo idêntico ao relatado pelo também colecionador João Gomes Vieira sobre a ilha das Flores, onde a permanência de um contingente militar francês teve o mesmo tipo de comportamento relativamente à recolha de antiguidades locais

(Vieira 2003). Ambas as situações identificam como fator motivador de colecionar objetos locais, o abandono progressivo de uma sociedade rural e tradicional, em favor da lenta integração da economia numa sociedade de consumo, produtora de mais e diferentes bens, que suscitou a necessidade de colecionar para memorializar o passado através dos seus objetos representativos, entretanto retirados do circuito dos “objetos úteis” (Belk 1995).

As coleções que foram constituídas compunham os interiores domésticos e eram, sobretudo, compostas por peças de mobiliário dos séculos XVII, XVIII e XIX, cerâmicas dos séculos XVIII e XIX e pratas (Martins 1980). Por outro lado, não denunciavam programas de recolha sistemáticos: cumpriam, essencialmente, uma função decorativista e de valorização familiar. A exceção à aleatoriedade das recolhas centra-se em Frederico Lopes que, desde os anos 40, colecionava com vista à constituição do acervo do museu.

O mercado era, desde logo, limitado pela própria geografia da ilha, desse modo, as interações entre colecionadores estabeleciam-se com base na horizontalidade dos grupos sociais, dentro dos quais se proporcionavam as trocas (heranças, doações e vendas), as oportunidades de apreciação e convívio e a partilha de conhecimentos. A função de *marchand*, que alguns destes colecionadores exerciam, garantia também a redistribuição vertical dos bens possuídos pelas elites aristocráticas e alienados quando em decadência.

Um colecionador/conservador ...

Manuel Coelho Baptista de Lima nasce em Angra do Heroísmo, em 22 de Agosto de 1920. Licencia-se em Ciências Histórico-Filosóficas na Universidade de Coimbra, em 1943, e conclui o curso de Bibliotecário-Arquivista na mesma universidade, em 1945. Embora ambicione uma carreira académica na área da História, inicia a sua carreira profissional como bibliotecário arquivista na Biblioteca Pública de Évora (Julho de 1945 a Novembro de 1946) e na Biblioteca da Assembleia Nacional (Dezembro de 1946 a Fevereiro de 1949).

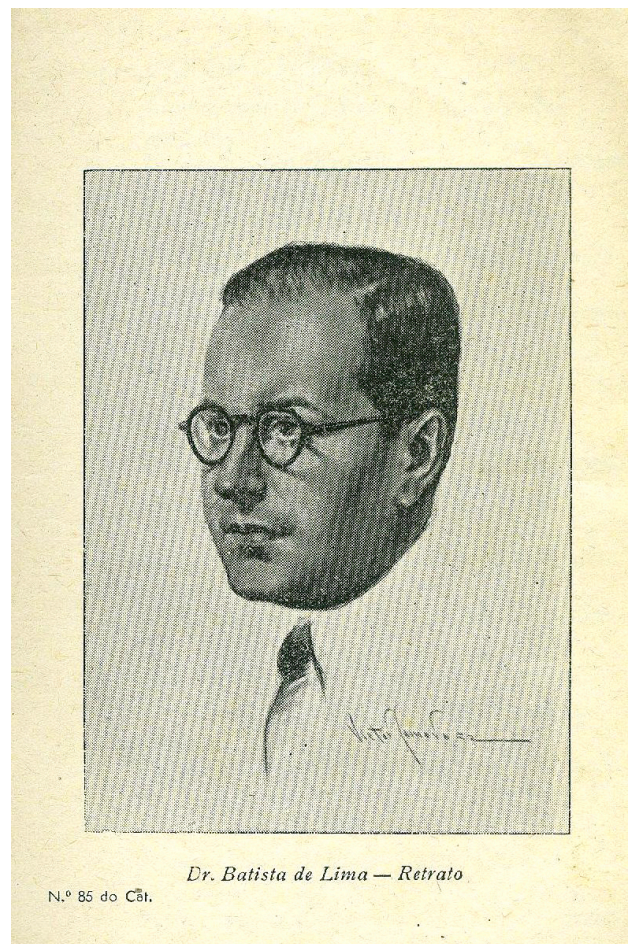


Figura 1 Vítor Câmara. Retrato de Manuel Coelho Baptista de Lima. Óleo s/tela. 1957 © MAH

A proximidade aos intelectuais do Instituto Histórico da Ilha Terceira, aliada à especialização técnica dos recursos humanos pretendida pela administração regional permitiu que, em março de 1949, após uma curta comissão de serviços em Angra para proceder às incorporações iniciais de núcleos documentais, Manuel Coelho Baptista de Lima fosse nomeado diretor do Arquivo Distrital e, em Abril do mesmo ano, diretor do Museu de Angra do Heroísmo.

Com um acentuado investimento formativo na área dos arquivos e das bibliotecas, à museologia, enquanto disciplina de estudo, dedicar-se-ia a partir de 1967 quando, entre Novembro desse ano e Março do ano seguinte, frequentou o curso de Museologia da *École du Louvre*, antecedido, um ano antes, por um curso de História da Arte na mesma instituição, preferindo-os aos estágios para conservadores de museus, cuja realização incumbia ao Museu Nacional de Arte Antiga. Além dessa formação internacional envolve-se e estabelece (colecciona) uma rede de relações institucionais e pessoais, nacionais e, sobretudo, internacionais, incentivadas em 1971, quando integra a primeira delegação portuguesa a uma conferência geral do *International Council of Museums* (ICOM), a IX.^a, em Paris e Grenoble, participação que repete nas assembleias-gerais e no comité de segurança de 1974, 1977, 1978 e 1979, também na Assembleia Geral do *International Council on Monuments and Sites* (ICOMOS), de 1981.

Assume uma visão do museu e do património, em que a construção e a representação da

identidade se operacionaliza pelo enriquecimento das coleções para que, entretanto, tinha vocacionado o acervo: a coleção militar como representativa do papel da Terceira nas dinâmicas do Atlântico, entre os séculos XV e XX.

... e a sua coleção

Mas, na sua vida privada, Baptista de Lima também se dedicou a rodear-se de uma coleção de objetos que permaneceu envolta numa “invisibilidade”, a que só a partir dos anos 90 se qualifica pela grandiosidade numérica e raridade, mas de que ninguém sabia, exatamente, de que era composta e que dimensão física e simbólica assumia.

Composto por um núcleo central de trajes e acessórios militares, mas também por armas, falerística, vexilologia, equipamentos, instrumentos e documentos (manuscritos, impressos, fotográficos e cartográficos), a lógica do conjunto assenta na ideia da caracterização e documentação sistemática da estrutura da hierarquia militar portuguesa, visível pela existência de séries completas de fardamentos consoante as épocas e os regulamentos aprovados e publicados, e onde os subtemas das duas guerras mundiais abrem nichos sobre as realidades extra nacionais.

O seu levantamento possibilitou a verificação de que a natureza da coleção privada é uma extensão da coleção pública, cuja estruturação em subcoleções Baptista de Lima caracterizara em *The Military Section of the Angra do Heroísmo Museum* (Lima 1969) e que

determinará o arranjo museográfico do MAH até ao final dos anos 70.

A harmonia temática dos dois conjuntos admite que a sua percepção seja global, indistinta, como se, desde sempre, a vertente pessoal e a institucional fossem, apenas, dois núcleos de uma mesma coisa, dois segmentos de uma mesma coleção, com a qual se pretendia construir uma representação social dos Açores e inventar uma centralidade, no âmbito do património militar na Terceira, justificada pela sua história.

Desta harmonia resultou uma promiscuidade recorrente e uma complementaridade entre ambas as coleções e os serviços satélite que lhe davam suporte.

De facto, os recursos existentes são usados em proveito da construção de conhecimento e o local onde essa amálgama mais parece fazer sentido é a casa do próprio colecionador, o espaço primordial da coleção que compunha um interior doméstico *sui generis* e a que o colecionador não parecia atribuir peso com vista à consolidação do seu prestígio social (Mateo 2010, 355). À exceção do escritório principal, onde algumas armas decoravam as paredes, toda a restante coleção invadia as outras divisões da casa, sem qualquer preocupação expositiva. Os bens acumulavam-se em malas de viagem, arcas, guarda-fatos e caixas de cartão, enquanto a biblioteca e o arquivo ocupava os dois escritórios e a totalidade da cave. A casa do colecionador/diretor parece ser a antecâmara do museu: local enigmático no interior do qual se processa a legitimação da transferência dos

objetos da sua quotidianidade para uma dimensão reconstruída da sua natureza, agora distinguida socialmente.

O processo de colecionar

À luz da tabela de motivações do colecionar de Ruth Formanek (1994, 327-335), Baptista de Lima situar-se-ia entre aqueles que pretendem reforçar o seu sentimento de pertença a um grupo e, dentro dele, alcançar um estatuto, e os que pretendem resgatar os vestígios materiais do passado construindo uma *memorabilia* representativa da memória coletiva.

De facto, se há relato de vida que se pautou pela busca da demonstração da capacidade de “pertencer” foi a de Baptista de Lima, e os seus instrumentos foram a posse de conhecimentos, de objetos e de relações. Em qualquer desses campos impressiona pela quantidade e qualidade.

O seu interesse pelos objetos é assinalável ainda enquanto estudante e entre os livros e documentos, omnipresentes, assinalam-se exemplares de numismática e armas (espingardas, pistolas e espadas) de que alguns lhe foram oferecidos. Já então é um comprador compulsivo, com avultadas aquisições em leiloeiros, antiquários e alfarrabistas de Lisboa e Porto.

Mas é na década de 60, depois da instauração do regime autonómico nos Açores (1976) e estabilizada a instalação das duas instituições que orientava, que se inicia um período de avultadas aquisições, quer para o acervo do

museu, quer para a sua própria coleção em hipotética reação, numa explicação psicanalítica, à frustração de um destino não cumprido. Em ambas, os processos de aquisição não se esgotavam com os fornecedores estabelecidos, já que a pesquisa de bens dispersos noutras entidades, e na posse de privados fortuitos, foram possibilidades também escrutinadas e coadjuvadas por uma rede de informantes que recorriam à publicação de anúncios nos jornais de Lisboa e Porto, cumprindo uma sistemática sinalização de bens que admitia uma certa promiscuidade entre a figura do comprador/conservador e comprador/coleccionador, cuja visibilidade era apenas possível na vertente pública desse colecionar.

O natural cuidado e preocupação do colecionador com o destino da coleção (Pearce 1992, 26; Pearce 1995, 250) apenas se manifesta, embora sem consequências, já no período de aposentação, verificada a impossibilidade institucional de reunião da coleção privada à coleção do museu.

Baptista de Lima configura, portanto, o tipo de colecionador sistemático e obsessivo (Pearce 1992, 81), com um investimento financeiro, emocional e temporal, pessoal e dos seus próximos, determinado e alheio a sacrifícios, inscrevendo na própria coleção uma substancial parte de si (Belk 1994, 321).

Com as suas coleções e a preocupação da sua permanência intacta na Terceira, procurou projetar-se no futuro e garantir a continuação da memória de si, uma certa espécie de

imortalidade por via da certeza em que os objetos que reunia eram fundamentais para a estruturação da identidade e da memória terceirense. Era um colecionador com uma missão.

A coleção privada no museu: como e para quê?

A inesperada morte do colecionador em 1996, proporcionou a aquisição de todo o seu espólio e a sua incorporação no Museu de Angra de Heroísmo. O conjunto integra um arquivo pessoal, a coleção de objetos e uma biblioteca, já que Baptista de Lima incorporou à segunda documentos das suas atividades profissionais, materiais relativos a projetos de investigação e/ou relativos a peças e temas de interesse, acrescentando-lhe uma biblioteca de referência que incluía não só monografias temáticas, mas também obras fundamentais para o estudo da própria coleção e de cada uma das peças em si, como manuais de instruções de equipamentos, cédulas de armamento diverso e ordens e regulamentos dos vários ramos das Forças Armadas.

Nessa comunhão unitária, a coleção fazia sentido – tinha um sentido – já que cada elemento perdeu a sua função primeira e torna-se um “objeto de coleção” (Baudrillard 1994, 24). Este entendimento torna-se por demais importante no plano da gestão da própria coleção. Contudo, a sua errância e fragmentação no próprio espaço do museu, a disparidade do seu tratamento e ausência de

disponibilização pública, parecem confirmar o apagamento tendencial da memória do indivíduo e o esquecimento e a desarticulação das conexões entre as coisas.

Não é inédita a incorporação nos museus de bens caracterizados pela diversidade de forma, suporte e proveniência e tal processo não apresenta incompatibilidade legal, a Lei-Quadro dos Museus (Lei N.º47/2004, de 19 de Agosto) não impõe limites tipológicos às incorporações, nem colide com o que os museus querem que seja o seu acervo, que se traduzem nas políticas de incorporação e nas missões que os próprios museus se autoinstituem. Não obstante, nesta liberdade de incorporação (que não é recente, entenda-se, já que com isso poderia querer ilustrar-se uma abertura a novos tipos de património e de bens nos museus), há distintas práticas de tratamento dos bens: sem surpresa, quando se trata de bens que pertencem à categoria dos objetos tridimensionais integram o inventário do acervo, mas quando se trata de outro tipo de bens (imagens fotográficas, livros, documentação diversa, manuscritos, cadernos de campo...) permanecem numa situação de “não tratamento” ou integram categorias especiais, que os dissociam do conjunto dos bens e os ostraciza em listas, dossiers e/ou bases de dados à parte.

Nesse sentido, o acesso à informação, proporcionada pelos bens da coleção Baptista de Lima, está limitado e reduzido à sua condição singular, apesar da existência de documentos capazes de proporcionar uma informação global, amplificada e exponenciada pela informação de

cada um, somada à informação resultante das interações de todos com todos e incompatibilizada com as necessidades informacionais dos diferentes utilizadores internos e/ou externos.

O seu tratamento implica a definição de planeamento para a estruturação dos “documentos” e da definição de termos de indexação, que permitam a pesquisa transversal e se compaginem com as necessidades informacionais dos utilizadores, internos e/ou externos, pela utilização de sistemas de inventariação informáticos que incorporem todos os bens que a integram, adequando termos de indexação de forma a garantir uma integradora e sistémica estruturação dos bens e da sua eficaz disponibilização pública.

Constituindo-se a coleção Baptista de Lima como um conceito operativo, seria o seu todo, e a necessidade/vantagem da sua disponibilização integral, a constituir-se como estruturante para a composição da missão, das funções e do arranjo expositivo do futuro núcleo de história militar que albergará a coleção de Baptista de Lima e que se projeta instalar no antigo edifício do Hospital Militar da Boa Nova.

Considerações finais

O estudo de caso proporcionado pela figura de Manuel Coelho Baptista de Lima (1920-1996), diretor da Biblioteca Pública e do Museu de Angra do Heroísmo, entre 1949 e 1985, que na esfera privada desenvolveu uma faceta de colecionador, mostrou-se fundamental para o

conhecimento do colecionismo privado açoriano no século XX. Na leitura panorâmica possível, verificou-se uma variável do “modo de colecionar” interpretada pelas elites intelectuais da periferia açoriana, em busca de uma forma de estruturar a construção e a representação da sua memória coletiva. Integrada nos valores do paradigma do Estado Novo, essa elite ocupava, também, os altos cargos do funcionalismo público na administração local, através dos quais teve a possibilidade de estruturar e implementar organismos para o fazer. O cruzamento de percursos pessoais, com o de Manuel Coelho Baptista de Lima, atribui-lhe o papel principal no cumprimento dessa missão.

Figura complexa, obsessiva e determinada que se relacionava muitíssimo bem, quer com os atores locais, quer com as tutelas do centro, constituiu, em ambos os organismos onde trabalhou, volumosas coleções, num processo de seleção e incorporação que se mostrou eficaz.

A coleção privada que reúne, tem como objetivo não assumido a musealização e a atribuição de uma dimensão pública, num claro propósito contemporâneo de, desde o primeiro momento, partilhar a coleção com o público, não o fazendo, paradoxalmente, em vida.

Ambas, pública e privada, assumem a expressão do seu próprio “Eu”, reagem às frustrações e vicissitudes do colecionador, que elege como temática única a documentação da realidade militar terceirense, arquitetada numa modalidade bipolar materializada em duas (sub)coleções que se completam e de que dificilmente se pode falar separadamente, já que

traduzem uma mesma forma e motivo de/para colecionar.

Com o colecionado recupera uma memória esquecida (a do papel defensivo exercido pela ilha desde o povoamento) e demonstra a intenção de investir num património material não valorizado, a que confere uma dimensão de projeto global com projeção para a posteridade.

Até à instauração do regime autonómico, em 1976, num contexto regional de desarticuladas políticas culturais, interpretadas pelas Juntas Gerais e respectivos institutos culturais e incipientes políticas museológicas públicas, essencialmente da esfera municipal e local (além do MAH, apenas existiam nos Açores o Museu Carlos Machado, na dependência do município de Ponta Delgada e o Museu Etnográfico da Casa do Povo de Vila Franca do Campo, ambos em São Miguel, o Museu Rural da Casa do Povo dos Cedros e o Museu de Arte Sacra e Etnografia Religiosa da Horta, ambos no Faial, todos da década de 50), Baptista de Lima revê-se como ator principal de uma ação patrimonial e curatorial com expressão regional e é o espírito europeu nas ilhas que difunde conceitos e práticas desconhecidas, mesmo da realidade nacional.

Os ritmos e o volume de incorporações lembram a compulsão obsessiva e aditiva, confirmada pela progressiva incapacidade do seu tratamento, e o surgimento de locais de acumulação sem preocupação expositiva (institucionalmente) ou de partilha (no âmbito privado). Paralelamente, não demonstra um pensamento museológico *per se* ou com uma

visão operativa, é, antes, uma prática museológica que se reveste, fundamentalmente, da acumulação e da conservação para resgate de uma memória.

Adequadamente formado em História, bibliotecário e arquivista, e com propensão natural para o colecionismo, Baptista de Lima ensaiou, visionariamente, um sistema de informações composto por bens bibliográficos, arquivísticos e materiais, capazes de documentar a memória terceirense. O trabalho de uma vida não chegou a ser unificado enquanto a memória do indivíduo e a sua ação perdura no museu cada vez mais fragmentada, selecionada e mitificada. Há, porém, um reduto de materialidade dessa memória de Baptista de Lima que se concentra no seu espólio, cuja aquisição e incorporação no MAH repõe a ideia de que o museu é (deve ser) um sistema de acessibilização da informação, reunida sobre os objetos e sobre a cultura material da humanidade, que é suscitada por esses mesmos objetos.

A gestão integrada de bens nos museus, particularmente aqueles que provêm de conjuntos complexos, como os espólios pessoais e as coleções privadas, repletos de objetos de diferentes tipologias, suportes e funções, aponta para uma rutura com a visão tradicional das coleções dos museus organizadas com base nas características formais dos objetos. Um novo paradigma relacional onde todos os recursos convergem para a construção de conhecimento é a proposta metodológica que deverá presidir ao

tratamento e disponibilização da coleção Baptista de Lima.

Referências bibliográficas

- Baudrillard, J. 1994. "The System of Collecting" in Elsner, J. e Cardinal, R. (ed.), *The Cultures of Collecting*. London: Reaktion Books.
- Belk, Russel W. 1994. "Collectors and Collecting" in Pearce, Susan (ed.) *Interpreting Objects and Collections*. London/New York: Routledge.
- Belk, Russel W. 1995. *Collecting in a Consumer Society*. Londres: Routledge.
- Bettencourt, Jácome B. 2010. "Móveis da Coleção Francisco de Bettencourt" in *Boletim do Núcleo Cultural da Horta*. Horta: Núcleo Cultural da Horta, N.º 19.
- Boletim do Instituto Histórico Da Ilha Terceira. 1945. Angra do Heroísmo: IHIT.
- Boletim do Instituto Histórico Da Ilha Terceira. 1947. Angra do Heroísmo: IHIT.
- Decreto-Lei N.º 37501/1940 (Estatuto dos Distritos Autónomos das Ilhas Adjacentes). *Diário do Governo* I.ª Série, N.º 214 (1940.12.31).
- Decreto -Lei N.º 36842/1948 (Criação do Arquivo Distrital de Angra do Heroísmo). *Diário do Governo* I.ª Série, N.º 91 (1948.04.20).
- Decreto-Lei N.º 37358/ 1949 (Criação do Museu de Angra do Heroísmo). *Diário do Governo* Iª Série, N.º 65 (1949.03.30).
- Formanek, Ruth. 1994. "Why They Collect: Collectors Reveal Their Motivations" in Pearce, Susan (ed.) *Interpreting Objects and Collections*. London/New York: Routledge.
- Gouveia, Henrique Coutinho. 1985. "Acerca do Conceito e Evolução dos Museus Regionais Portugueses Desde Finais do Século XIX ao Regime do Estado Novo" in Separata de *Bibliotecas, Arquivos e Museus*. Lisboa: IPPC, vol. 1, tomo II.
- Leal, João. 1997. "Açorianidade: Literatura, Política, Etnografia (1880-1940)" in *Etnográfica*. Lisboa: Centro de Estudos de Antropologia Social, Vol.1 (2).
- Lei N.º 47/2004 (Lei – quadro dos Museus). *Diário da República* I.ª Série-A, N.º 195 (2004.08.19).
- Lima, Manuel Coelho Baptista de. 1979. *The Military Section of the Angra do Heroísmo Museum*. Angra do Heroísmo: Tipografia Andrade.
- Martins, Francisco Ernesto de Oliveira. 1980. *Subsídios para o Inventário Artístico dos Açores*. Angra do Heroísmo: Secretaria Regional da Educação e Cultura/Direcção Regional dos Assuntos Culturais.
- Martins, Rui de Sousa. 2003. "O Museu Terceirense. Benemerência Brasileira e Cultura Insular no século XIX" in *Ernesto do Canto. Retratos do Homem e do Tempo: Actas do Colóquio*. Ponta Delgada: Centro de Estudos Gaspar Frutuoso/ Universidade dos Açores – Câmara Municipal de Ponta Delgada.
- Mateo, Soledad Pérez. 2010. "El Interior Doméstico: Retrato del Coleccionista del siglo XIX" in *Actas do I.º Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola*. Porto: Fundação António Cupertino de Miranda, vol. I.
- Museu de Angra do Heroísmo. 1969. *Roteiro do Museu de Angra do Heroísmo*. Angra do Heroísmo: Ministério da Educação Nacional/Direcção Geral do Ensino Superior e das Belas Artes.
- Museu de Angra do Heroísmo. 1983. *Folhas de Sala das Exposições do Museu de Angra do Heroísmo*. Angra do Heroísmo: Museu de Angra do Heroísmo [doc. policopiado].
- Museu de Angra do Heroísmo. 1965-1983. *Relatórios de Atividades do Museu de Angra do Heroísmo: Anos de 1965 a 1983*. Angra do Heroísmo: Museu de Angra do Heroísmo [doc. policopiado].
- Ormonde, Maria Helena de Meneses. 2000 "O Museu de Angra do Heroísmo: Memórias e Identidades de um Museu Regional" in *Sob o signo da Etnografia. As Origens de um Museu Regional*. Catálogo da exposição. Angra do Heroísmo: Museu de Angra do Heroísmo.
- Pearce, Susan Mary (ed.). 1992. "Collecting: Body and Soul" in *Museums, Objects and Collections: A Cultural Study*. Leicester: Leicester University Press.

RIBEIRO, Maria. 2013. Entre Oportunidade e Novidade. Manuel Coelho Baptista de Lima e o Património Açoriano. *Ensaios e Práticas em Museologia*. Porto, Universidade do Porto, Faculdade de Letras, DCTP, 2013, vol. 3, p. 102-116.

Pearce, Susan Mary (ed.). 1995. *On Collecting: An Investigation into Collecting in the European Tradition*. Londres, Routledge.

Ribeiro, Maria Manuel Velásquez. 2012. “Francisco Ernesto de Oliveira Martins: A Invenção de uma Coleção” in *História da Arte nos Açores*. Angra do Heroísmo: Direcção Regional da Cultura.

Roteiro dos Museus Dos Açores. 2006. Angra do Heroísmo: Direcção Regional da Cultura.

Semedo, Alice. 2010. “Estudos e Gestão de Coleções: Práticas de Formação e Investigação” in Granato, Marcus (Coord.) *Coleções Científicas e de Ensino*. Rio de Janeiro: MAST – Ministério Ciência e Tecnologia.

Vieira, João Gomes. 2003. *O Homem e o Mar: Artistas Portugueses do Marfim e do Osso dos Cetáceos – Açores e Madeira – Vidas e Obras*. Lisboa: Intermezzo- Audiovisuais, Lda.

Pedro Araújo

pedromgaraujo@sapo.pt

A mina [ainda] trabalha

O presente artigo baseia-se na Dissertação de Mestrado intitulada “Vozes que Falam: Caminhos do PCI na Comunidade das Minas da Borralha”, desenvolvida no âmbito do Mestrado em Museologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, segundo a orientação da Professora Doutora Alice Duarte.

This article is based on the Master's Dissertation entitled “Vozes que Falam: Caminhos do PCI na Comunidade das Minas da Borralha”, developed in the context of the Museology Master degree course at Oporto University Humanities Faculty, under the supervision of Professor Alice Duarte.

http://sigarra.up.pt/flup/pt/publs_pesquisa.FormView?P_ID=36338

Resumo

O projeto Arquivo Imaterial das Minas da Borralha reúne um raro e fundamental conjunto de depoimentos de antigos operários das minas de volfrâmio da Borralha. Implementado para recuperar e promover a memória coletiva da antiga comunidade mineira, o projeto foi apresentado como proposta museológica para o futuro Pólo das Minas da Borralha, inserido no âmbito do Ecomuseu de Barroso.

Do ponto de vista das práticas em Museologia, o trabalho desenvolvido com cerca de setenta informantes deixou vinculada a natureza multifacetada desta área do conhecimento, bem como a complementaridade existente entre áreas como “História Oral”, “Património Cultural Imaterial” e “Património Industrial”. A oportunidade de reconstruir e reinterpretar excertos da “História Local”, valorizando-os mediante a redescoberta da literatura romaneada dos fenómenos do volfrâmio, vem provar a natureza dinâmica da disciplina em conjunto como a sua imensa capacidade de surpreender.

Palavras chave

História Oral, Volfrâmio, Fárria

Nota biográfica

Pedro Miguel Gonçalves de Araújo nasceu no Porto em 1977. Mestre em Museologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto com o projeto *Vozes que Falam: Caminhos do PCI na Comunidade das Minas da Borralha*. Em 2009 inicia o projeto de investigação *Arquivo Imaterial das Minas da Borralha*, que ainda decorre. Em 2012 ocupou o cargo de gestor e produtor cultural de três projetos expositivos da área de Artes Plásticas e Arquitetura de Guimarães 2012 – Capital Europeia da Cultura. Em 2013 exerce funções de museólogo na empresa Musexpo, S.A.

Abstract

The project Arquivo Imaterial das Minas da Borralha brings a rare and important set of testimonials from former workers of the tungsten mines of Borralha. Implemented to recover and promote the collective memory of the former mining community, the project was presented as a proposal for the future museum of Borralha Mines, inserted under the Ecomuseu de Barroso.

From the point of view of the practices in Museology, the work with about seventy informants proved the multifaceted nature of this area of knowledge, as well as the complementarity between concepts such as Oral History, Intangible Cultural Heritage and Industrial Heritage. As we shall have occasion to observe, the opportunity to reconstruct and reinterpret excerpts of Local History, valuing the rediscovery by literature romanticized the phenomena of tungsten, proves the dynamic nature of the discipline together as its immense capacity to surprise.

Key words

Oral History, Wolfram, Fárria

Biographical note

Pedro Miguel Gonçalves de Araújo was born in Oporto in 1977. Master in Museology from the Faculdade de Letras da Universidade do Porto, with the Project *Vozes que Falam: Caminhos do PCI na Comunidade das Minas da Borralha*. In 2009, launches the research project *Arquivo Imaterial das Minas da Borralha*, which is still ongoing. In 2012 worked as cultural manager and exhibition producer in three exhibition projects of Guimarães 2012 – European Capital of Culture. In 2013 exercises the functions of museologist at the company Musexpo, S.A.

Introdução

O ano de 1986 marca o final do percurso trilhado pelo Couto Mineiro da Borralha. Para trás permanecem cerca de 84 anos de exploração mineira, daquela que é considerada a segunda produtora de concentrados de volfrâmio do país. Durante quase um século, pobres e ricos, novos e velhos, transmontanos, minhotos e beirões, belgas, franceses, ingleses e alemães, marcaram indelevelmente com a sua presença a vida na mina. Uns, porventura os menos afortunados – os verdadeiros mineiros – agarrados aos martelos pneumáticos, à picareta, à “escombradeira” ou à vagoneta. Os “outros”, os do exterior, imersos pelos ruídos das oficinas mecânicas, pelo vai e vem constante das tremonhas, pelos fumos negros da fundição, pela máquina administrativa e burocrática da empresa. Todos partilhando, porém, o mesmo objetivo – a exploração do volfrâmio.

À semelhança de tantos outros coutos mineiros espalhados por território nacional, a Borralha atravessou uma boa parte do século XX português. Devido à especificidade estratégica das matérias-primas exploradas, os principais acontecimentos nacionais e internacionais obtiveram, neste pedaço de terra situado na confluência do Minho com Trás-os-Montes, uma ressonância que marcou gerações. Desde a implantação da República em 1910, passando pela Guerra Civil de Espanha, da 2.^a Guerra Mundial à Guerra da Coreia e ao 25 de Abril de 1974, as Minas da Borralha a tudo assistiram, em tudo, direta ou indiretamente, inscreveram o seu nome para a posteridade: o início titubeante,

pautado pelos conflitos entre a administração francesa e a população local; a corrida ao volfrâmio de finais da década de 1930; a intensificação da exploração filoniana; o contrabando em grande escala durante a 2.^a Guerra Mundial e o conflito na península da Coreia, até aos encerramentos forçados das décadas de 1940/1950; à atividade sindical, propiciada pelos ventos revolucionários de Abril e ao declínio acentuado, já na década de 1980.

História oral e literatura

Explorando a “riqueza caleidoscópica” das práticas de investigação em história oral, neste artigo serão utilizados acessoriamente elementos de natureza literária (Araújo 2002). A pesquisa de obras literárias, mantida a par da recolha de testemunhos orais, revelou um importante núcleo de trabalhos literários, cuja ligação conceptual com a história social e laboral do universo mineiro constitui um importante elemento a ter em conta. Obras como *Volfrâmio* (1961), de Aquilino Ribeiro, *Mineiros* (1944) e *O Aço Mudou de Têmpera* (1945), de Manuel do Nascimento, *Minas de San Francisco* (1954), de Fernando Namora, *Volfrâmio*. O “Barão da Picareta” juntou-se ao “Marquês da Pá” (1941), de Freitas Soares, ou *A Fárria* (2009) de Bento da Cruz, constituem elos de ligação com o real, impossíveis de dissociar de uma investigação deste âmbito. Não só o arco temporal em que maioritariamente foram escritas, constitui, por si só, um valioso elemento a ter em linha de conta para o projeto, como, segundo Maria de Fátima Marinho (S/D, 2) “Toda a ficção

pressupõe um documento escondido, subjacente, como toda a História tem sempre o seu quinhão de ficção, de construção, de invenção. Aceitando este princípio estético, não será difícil conciliar as duas realidades, mesmo se com propósitos ou procedimentos diferentes”. Esta “construção” de que fala Maria de Fátima Marinho poderá ser transportada para os discursos dos informantes. Cada informante apresenta, na maioria das vezes, uma visão muito própria da sua “realidade” construída, tendo em conta as suas experiências, sejam elas individuais ou coletivas. Ao mesmo tempo, as obras literárias referidas são também herdeiras de concepções ideológicas e visões filosóficas díspares. Se por um lado as obras de Manuel do Nascimento pertencem claramente ao universo da estética neorrealista, a obra de Aquilino Ribeiro insere-se no campo do “realismo fantástico” (Nunes 2010, 521).

Os elementos de contacto entre a literatura romanceada dos fenómenos do volfrâmio e a “deteção do real” foram vinculados através do que Maria de Fátima Marinho apelida de “paradigma dos romances do volfrâmio” (Marinho S/D, 6). A especialista apresenta seis “coordenadas” comuns à literatura romanceada do volfrâmio: utopia, mudança de valores, desestruturação da família, paradigmas familiares e sociais, más condições de trabalho e corrupção. A intenção deste artigo é precisamente demonstrar que através da aplicação de um modelo de pesquisa assente na constante procura de interligações entre diversos métodos historiográficos e fontes documentais – neste caso a história oral e a literatura – é possível estabelecer pontos de apoio.



Figura 1 Pormenor de Maquete das Minas da Borralha (Ecomuseu de Barroso). Modelo Exibido no Projeto Edifícios e Vestígios © CEC 2012

Década de 1940: a Fárria

Do início da década de 1940 até ao encerramento compulsivo da atividade mineira nacional, motivado pelo Decreto-Lei nº 33: 707 de 12 de Junho de 1944, as Minas da Borralha conheceram provavelmente o período de maior efervescência de toda a sua história:

“Vieram ricos e pobres, lavradores e jornaleiros, falidos e comerciantes, prostitutas e feirantes, tasqueiros e prestidigitadores, cauteleiros e retratistas, pedintes e aleijados, criminosos e contrabandistas, emigrantes e criadas de servir, todo um mundo heterogéneo que se promiscuiu e amalgamou em barracos, palheiros, cortes de gado, casas abandonadas, casebres, atulhando as aldeias vizinhas” (Pereira, 1984, 42).

A ilustração que José Jorge Álvares Pereira faz da década de 1940, não andarás certamente longe da realidade. Era o tempo da “Fárria” ou “Fárria Grande” e dos “Farristas”. O “farrista” designa inicialmente aquele que, sem obter licença de “apanhista” ou mesmo constituir a força de trabalho assalariada da Companhia, se dedicava à apanha, roubo, venda ilegal e contrabando de volfrâmio. A “Fárria” e o “Farrista” têm também como base comportamental um conjunto de práticas, ritmos de vida e modos de estar associados a práticas de manifestações de opulência, riqueza fácil, extravagâncias de toda a ordem e esbanjamento inconsciente de bens e dinheiro, próprios de um período de enriquecimento fácil mercê do valor astronómico que o volfrâmio logrou atingir. O “Farrista” é um fenómeno característico dos anos de 1940 e 1950, época em que a Borralha

foi o centro de uma considerável moldura humana oriunda das mais diversas paragens, com especial destaque para a região do Minho. O termo acaba por permanecer até ao encerramento da mina, perdendo gradualmente o seu significado inicial e passando a designar todo(a) aquele(a) que retira minério, tanto do interior como do exterior de forma ilegal, adquirindo, por vezes, um sentido pejorativo. O termo, no seu sentido mais lato, encontra significados parcelares no “pilha” das minas de volfrâmio da região de Arouca – Rio de Frades e Regoufe (Vilar 1998).

Fruto do contexto económico de exceção no subsector do volfrâmio, motivado pelo aumento exponencial do seu preço nos mercados internacionais, as Minas da Borralha transformaram-se, num curto espaço de tempo, num autêntico íman, atraindo gente de todas as regiões do norte do país. Retratos sociais como os referidos por Bento da Cruz na sua obra *A Fárria* (2009) multiplicaram-se quase diariamente num território que, até então, se encontrava relativamente incógnito e isolado do restante país.

“Um grupo de homens, talvez uns vinte, de aspecto miserável e faminto, sentados no chão à maneira dos budistas e de olhos fitos numa porta. Às tantas saiu de lá o Amadeu Campos, que eu já conhecia de vista e de nome e os homens puseram-se imediatamente de pé e em sentido. O Amadeu ficou, por uns instantes, a olhar para eles como quem examina gado numa feira. Depois escolheu três a dedo e disse «Vinde comigo». Os restantes retiraram cabisbaixos,

abatidos, derrotados. Alguns limpavam lágrimas às costas da mão.

- Esse Amadeu?

- Capataz.

- E os homens?

- Minhotos em busca de trabalho. Segundo mais tarde observei, todos os dias chegavam grupos deles [...].” (Cruz 2009, 38).

Movidos pela imagem de um *el dorado*, os forasteiros depositavam na mina uma certeza de um trabalho árduo, mas recompensador. Movidos pela esperança de uma vida alternativa às agruras da agricultura, milhares de homens e mulheres, muitas vezes ignorando os riscos inerentes ao trabalho mineiro, abandonavam as suas casas e as suas famílias para procurarem sustento nas terras onde abundava o “ouro negro”.

“Aquilo era prejudicial à saúde, mas andava lá gente na mesma. Havia muita gente e depois muita crise de trabalho e por exemplo um que tivesse a arte de pedreiro, carpinteiro, de trolha, ia-se virando, mesmo no exterior da Borralha, e quem quisesse ganhar tinha que fazer aquilo que mandasse, ir prá frente, encher escombros, puxar vagonas, ajudar entivadores, subir pelos desmontes arriba, limpar valetas [...].” (António Ramiro, “apanhista” e torneiro mecânico, 2010).

Também Manuel do Nascimento, na sua obra *O Aço Mudou de Têmpera* (1945), retrata o abandono dos campos e a procura selvagem do

minério, numa atitude quase insaciável de um misto de revolta frenética com desejo visceral.

“O minério rendia mais do que a labuta do campo. Por todos os lados, se viam buracos enormes e montes de terra. As picaretas e as pás, nas mãos dos homens, revolviavam campos que foram outrora semeados de milho e os carros, carregados com grades de garrafas de cerveja e outras bebidas, passavam à ponte quase todos os dias, entravam na aldeia e saíam depois levando as garrafas vazias.” (Nascimento 1945, 230).

A necessidade fazia com que toda essa massa humana se sujeitasse a todo o tipo de trabalho. Bento da Cruz (2009) refere o fenómeno dos marteleiros, cujo trabalho, apesar de constituir um dos mais prejudiciais para a saúde, era disputado acerrimamente pelos homens:

“Por vinte escudos diários [...] rapazes novos, fortes, saudáveis, agarravam-se aos martelos pneumáticos [...] e iam perfurar rochas a seco em recintos fechados, sem qualquer ventilação. Decorridos três ou quatro meses, andavam a cair aos pedaços, arquejantes, agarrados às paredes [...]. Todos queriam ir para marteleiros. E, se não eram admitidos, choravam... [...].” (Cruz, 2009, 53).

Paralelamente, a “Fárria” trouxe consigo profundas alterações na estabilidade social. A Companhia, sem ter possibilidades quer de assimilar, quer de acolher as vagas sucessivas de indivíduos que diariamente chegavam às minas, fez com que o território circundante se transformasse num gigantesco acampamento.

Aldeias limítrofes das concessões mineiras como Paredes, Caniçó e Linharelhos, viram o seu espaço sofrer profundas alterações ao nível da distribuição e constituição do espaço físico. No caso de Caniçó, Carla Fontes recorda:

“Nos tempos da Fárria Grande, tinha eu prá aí 7 anos, andava assombradinha, parecia o Farwest! [...] De noite, até de noite! Havia aqui muita gente. Ouvia-se cantar, concertinadas, eles coitadinhos vinham lá das serras, de Fafe, Cabeceiras, Braga, eram centenas e centenas de pessoas. Mal chegassem cá, alguns iam dormir para os palheiros, outros havia quem os deixasse dormir. A maior parte andava na rua toda a noite. Aqui cantavam e dançavam, concertinadas, depois tiros para o ar e a gritar. [...] Era assim, as cortes de gado eram cafés, eram tabernas, porque estava tudo diferente.” (Carla Fontes, “apanhista” e operária da lavaria nova, 2009).

Também na aldeia de Paredes, hoje com apenas seis habitantes, o cenário era semelhante. As rotinas, sustentadas pela prática da agropecuária, foram subitamente alteradas pela chegada dos forasteiros:

“Era um mundo, as pessoas tinham que comer e beber [...] o meu avô era uma pessoa de bem, eram uns no forno, uns no barraco, a gente do Minho tudo por aí dormia [...] [os de fora] por um lado davam lucro, por outro davam prejuízo, estragavam tudo. Os lavradores... depois passavam aí a direito pelo milho [...] passavam a eito pelo centeio ou pelo milho a fugir à guarda, só davam prejuízo.” (Luís Carvalho, negociante de volfrâmio, 2010).

Por outro lado, associado à “Fárria”, a Companhia vê-se na contingência de reforçar os recursos humanos ao seu dispor. A par dos trabalhadores contratados diretamente para executar as tarefas inerentes aos trabalhos de extração, transporte e transformação do volfrâmio, as Minas da Borralha, tal como grande parte das suas congéneres de volfrâmio, implementam uma modalidade de trabalho que se irá tornar característica da década de 1940 e que se irá prolongar inclusive até meados da década de 1960: os “apanhistas”. Trata-se de um termo que, de uma forma geral, designa o trabalhador ou sociedade semi-independente que trabalha na apanha do minério no exterior da mina. O “apanhista”, embora não pertencendo formalmente ao universo dos trabalhadores da Companhia, tem uma relação contratual para com ela, formalizada por uma licença fornecida pela própria empresa. O “apanhista” obrigava-se a cumprir um horário fixo (das 8 horas às 17 horas, segundo informantes), restringir a sua atividade à área demarcada pela Companhia para a apanha do minério e a depositar, ao final do dia de trabalho ou outro prazo estabelecido, o produto da recolha nas instalações indicadas pela empresa, sendo o minério comprado a preço fixado pela concessionária. A utilização de “apanhistas” para aumentar a exploração de volfrâmio acabou por ter um efeito contrário ao previsto. Os preços de compra praticados pelo chamado mercado livre de volfrâmio, eram substancialmente mais elevados do que os valores propostos pela empresa proprietária das Minas da Borralha, o que motivava a venda da maior fatia do produto da apanha aos inúmeros

compradores e negociantes que rondavam as concessões em busca da matéria-prima. À empresa, os “apanhistas” destinavam a percentagem meramente estipulada pela Companhia, bem como o minério mais pobre. O que inicialmente se havia revelado uma forma eficaz de rentabilizar a exploração e recolha de minério, cedo desencadeou o fenómeno do contrabando em larga escala. Ao conceder, ainda que com restrições, a iniciativa de prospeção aos “apanhistas”, a Companhia viu-se a braços com o crescimento vertiginoso do comércio paralelo de volfrâmio. Não dispondo de meios eficazes de controlo sobre os “apanhistas”, apesar de em determinados períodos a empresa suspender ou restringir severamente a admissão de novos elementos, estes viam-se na condição de “trabalhadores livres”, dependentes da sua iniciativa para criar mecanismos alternativos de venda do volfrâmio.

“Agora cá fora, comecei de rapaz a apanhar minério. A Companhia passava as licenças pra se trabalhar cá fora e levar o minério lá abaixo... andei quase sempre desde a idade dos 11 anos pra cima. Passavam-nos uma licença e nós trabalhávamos por nossa conta, ao minério, depois íamos levar o minério lá abaixo e eles pagavam-nos, naquele tempo era a 6\$00 [o kilo], mais tarde passou a 7\$00 e mais tarde quando ele deu... mas nós aí... pagavam-nos a 80\$00, mas cá fora pagavam-nos a 300 e tal [...]”. (Abílio Moura, “apanhista” e guarda da Companhia, 2010).

A apanha e o comércio ilegal de volfrâmio atingiram níveis jamais vistos na Borralha. Os

esquemas de contrabando mais comuns seguiam uma organização piramidal: um “testa de ferro” regista uma sociedade de “apanhistas” em seu nome. Por sua vez este “testa de ferro” trabalha para um negociante de volfrâmio de média dimensão – um intermediário com bons contactos – que, por sua vez, escoo o produto desviado para separadoras em Braga ou nos arredores da cidade do Porto, de onde seguia por via marítima ou por caminho-de-ferro para o estrangeiro. O transporte é feito a coberto de guias de transporte falsas, oriundas de pequenas concessões mineiras, muitas delas sem exploração efetiva.

“[os apanhistas] Trabalhavam como a empresa, trabalhavam só de dia das 8 às 5, aí tocava o corno, os apanhistas paravam e o que é que se levava lá em baixo ao forno...tinha lá um casão que lhe chamavam o forno e cada um tinha lá o seu depósito pra pôr o minério, levava-se lá as pintarolas [pedras com pouco volfrâmio, também conhecidas por pintas], porque o minério vendia-se pra fora que dava mais resultado.” (Abílio Moura, “apanhista” e guarda da Companhia, 2010).

“Tinha aqui umas 30 sacas, carreguei-as, era uma carrada do caraças, carreguei as sacas e tinha que levar duas sacas de milho prá Micaela da Bessada e eu carreguei as sacas, pus as duas sacas de milho por cima e ali à esquina do muro estava lá o meu compadre Manuel a roçar [cortar mato] ao lado... o carro a chiar e ele «Ó compadre! O que levas aí?» e eu «Ó pá levo aqui uma carrada de milho pra Micaela da Bessada!» E ele responde «Porra, olha que o milho é

pesado!»” (Luís Carvalho, negociante de volfrâmio, 2010).

Mas a “Fárria” não se fez apenas por “apanhistas” e contrabandistas de volfrâmio. Durante a década de 1940, novos e velhos, mulheres e homens, locais e forasteiros, arriscavam diariamente a vida, fugindo aos vigilantes da Companhia, desafiando o próprio destino, descendo pelas chaminés de acesso às galerias em busca de meia dúzia de pedras de minério. Narrativas verdadeiramente épicas ilustram este tempo dourado, onde o risco compensava a perda – nem que fosse de uns dias de liberdade – onde a inocência da infância era perdida precocemente para a vida atribulada da apanha do minério nas margens do rio Borralha.

“Esses farristas desciam por uma corda, por uma chaminé abaixo e deixavam outros cá fora pra dar o sinal quando andassem lá a tirar minério. Estavam sempre um, dois ou três a trabalhar e um ao pé da chaminé de onde tinham entrado, pra ver se o outro cá de fora, a sentinela, lhes dava o sinal na corda... que estavam lá perto...um sinal qualquer...uma lata de sardinha ou qualquer coisa, quando ele batesse na lata, cuidado!” (Fernando Silva, “apanhista” e guarda privativo, 2009).

“Atrás de nós, como se fôssemos uns ladrões ou uns bandidos, nós éramos crianças, eu tinha prá aí 11 anos e a Lurdes era ainda mais nova do que eu. Naquela maré eram 20 praças, um cabo e um sargento que havia ali no posto das Travesseiras [...] assim que tal, veio um e deu-me com a pistola nas costas e eu caí no meio

do chão. À Lurdes fez na mesma, que estava à minha beira [...]. Nós éramos presas e deixávamos se fosse preciso uma semana sem ir ao minério. Nós éramos crianças. E depois lá voltávamos outra vez. Mas nós corríamos muito e eles a correr atrás de nós, ao desafio.” (Carla Fontes, “apanhista” e operária da lavaria nova, 2009).

Não raras vezes, negócios à margem da lei acabam mal. Durante a década de 1940, o recurso a falsificações de volfrâmio tornaram-se prática comum entre os contrabandistas – a célebre “putreia” ou “fritadas”. Grosso modo, as quantidades de minério eram previamente combinadas entre o comprador e o vendedor, tendo por base uma certa especulação relativamente à possibilidade deste último de realmente obter a quantidade de minério pré-estabelecida. Quando por vicissitudes várias (carregamento apreendido ou perdido, ou burla pura e simples) não era possível reunir o total de minério acordado, recorria-se à falsificação. Geralmente a “putreia” era colocada nos sacos por baixo do minério verdadeiro, para fazer peso e volume. Bento da Cruz na sua obra *A Fárria* aborda esta prática de modo muito singular.

“Não era minério, nem era coisa nenhuma era...uma treta qualquer, as mulheres, uma pouca de areia frita...era um tacho...eu nunca vi, mas era assim, com um bocado de petróleo, chagavam-lhe petróleo e tal, aquilo ficava a brilhar! Aquilo era tudo areia fina e depois aquilo brilhava [...] muitos ficaram desgraçados e outros... depois pegaram a descobrir, era com duas moedas, iam ver o minério, aquilo era mais

no miúdo, alguns metiam-lhe a mão e viam se ele viesse agarrado à mãos e tal, alguns já pelo cheiro...” (Cruz, Bento da, 2009, 97).

Este universo, mutável na sucessão dos dias, construído tendo por base um fugaz, mas extremamente profícuo, período em que, do dia para a noite, a riqueza e a ostentação se encontravam acessíveis a quase todos, não passou despercebido à Companhia. Quer através da importância política e geoestratégica das Minas da Borralha, no contexto nacional do mercado do volfrâmio, quer fruto dos elevadíssimos níveis de comercialização que o mercado paralelo do contrabando continuamente apresentava, no decorrer da década de 1940, a Companhia viu-se obrigada a recorrer a sistemas de controlo e vigilância externos – a Polícia de Vigilância e Defesa do Estado (PVDE).

Porém, nem a PVDE escapou à euforia descontrolada do comércio ilegal de volfrâmio. Alianças estratégicas de ocasião entre as autoridades dentro e fora da mina – capatazes, encarregados, vigilantes e polícia política – e intermediários na venda do volfrâmio, constituíam prática comum. Todos faziam parte de um gigantesco negócio paralelo, em que todos procuravam açambarcar o “seu” pedaço, marcando território e servindo-se das autoridades para eliminar concorrentes. Para a PVDE, este esquema serviria para identificar e manter sob vigilância os principais negociantes de volfrâmio, permitindo o acesso às rotas de distribuição dos agentes ao seu serviço nas plataformas giratórias de onde era expedido o

minério, no caso através dos portos e dos caminhos-de-ferro. Aos negociantes este entendimento proporcionava-lhes a cobertura ideal para os seus negócios, na medida em que obtinham a proteção e o beneplácito das autoridades para o seu negócio.

“ [...] Quando veio a PVDE que foi uma polícia que aí esteve «estrambólica», já o meu avô uma altura estava ali em baixo e estavam dois polícias da PVDE que andaram aí...era o chefe e outro da polícia [...] [o avô] trouxe-os aqui, pregou-lhes uns canecos e ele lá os conversou «Vocês assim fazem mal às pessoas, já outras autoridades se aí têm governado, vocês vivam bem com o povo que é boa gente...» e o chefe que disse pró outro «Estamos com o nosso homem»[...]”. (Luís Carvalho, negociante de volfrâmio, 2010).

Os anos da “Fárria” constituíram um período ímpar no percurso histórico das Minas da Borralha. Jamais nas décadas que se seguiram, as circunstâncias que propiciaram este curto, mas extremamente rico período do ponto de vista da história social, se conjugaram com tal precisão, como na primeira metade da década de 1940. Apesar da Companhia, após a reabertura da exploração em finais de 1946, por força da revogação do Decreto n.º 33 de 12 de Junho de 1944, ter prosseguido com a política dos “apanhistas”, apesar das minas terem constituído, até aos primeiros anos da década de 1960, um importante centro empregador de mão-de-obra local e regional, os tempos haviam mudado. A década de 1940 espelhou um tempo de viragem, de adaptação a novas circunstâncias

de mercado, de novas formas de produção, de diferentes abordagens à atividade extrativa. A “Fárria”, por muitos considerada a época de ouro do contrabando de volfrâmio, dos negócios milionários em que um pobre e incógnito lavrador de uma terra qualquer do Minho ou Trás-os-Montes, poderia aspirar a tornar-se milionário, foi algo maior do que isso. A “Fárria”, muito para além de manifestações públicas de riqueza e poder, constituiu, acima de tudo, um estado de espírito. Durante a primeira metade da década de 1940, o espírito de aventura misturado com uma absoluta necessidade de sobrevivência, a audácia conjugada com o sentido de justiça, transformaram as Minas da Borralha num território em que a balança do poder pendia constantemente entre o poder prepotente da Companhia e a sagacidade dos “apanhistas” e “farristas”.

Falar do período da “Fárria” é também falar dos operários da Companhia. Muitos não tiveram a mesma sorte dos “apanhistas” e dos “farristas”. A maioria, trabalhava à superfície, nas oficinas mecânicas e elétricas, na lavaria nova ou na afinagem. No subsolo, as condições de trabalho eram tão precárias como haviam sido até então, apesar da produção ter significativamente aumentado. Até à década de 1950 os martelos pneumáticos permaneceram praticamente inalterados em relação às décadas anteriores. Nos anos de 1940 ainda se furavam as frentes “a seco”, ou seja, sem a injeção de água nas brocas. A silicose constituía, ainda, a par dos acidentes profissionais, a principal causa de morte dos mineiros. O transporte das vagonas do interior

para o exterior era ainda um trabalho quase exclusivamente braçal, auxiliado, na medida do possível, por juntas de bois ou por burros.

“Adiante houve uma invernada muito grande, a água entra dentro das galerias, estes buracos que estão vazados, os buracos estão abertos ao céu cá fora [...]. A jaula está invadida, o pessoal tem água cá por cima, o pessoal não pode entrar e os que lá estão não querem lá andar. Aí vem o falecido Manuel de Bastos, falar com o encarregado-geral, com o Joaquim Veloso «Quem pode ir pra lá?», pergunta ele. «Este e este...». Levaram-me a mim mais outros pra lá, eu cheguei lá e disse-lhe: «Os daqui são os preferidos, não podem trabalhar e eu posso?» Mas eu mesmo assim tentei e aguardei a trabalhar, enterrados em água, as vagonas a entrar pela água dentro da jaula e nós ali todos molhadinhos...” (António Ramiro, “apanhista” e torneiro mecânico 2010).

Manuel do Nascimento, na sua obra *Mineiros* (1944), descreve um quadro não muito diferente do retratado acima.

“A todos sou capaz de contar as costelas, uma a uma. Os braços, mesmo em esforço, são varas de osso metidas em sacos de pele. Não aguentam muito tempo em movimento. O tronco é geralmente em arco. Têm o rosto amarelo e quasi todos tosem. Os novatos fazem movimentos mais rápidos e olham o capataz, muitas vezes, como que a procurar-lhe no rosto um sinal de satisfação pelo que vão produzindo. Cansam passado algum tempo: vêm a indiferença e, embora não olhem o capataz, ainda o temem.

Finalmente chegam o azedume, a vontade de refilar, de insultar. Nessa altura trabalham por trabalhar e aos insultos respondem da mesma forma. Os veteranos não param muito tempo [...]. A doença, a falta de forças e a aguardente matam-lhes a maior parte da revolta.” (Nascimento 1944, 20).

O encerramento de toda a atividade mineira em 1944, ainda que provisoriamente, fez com que a “Fárria” tivesse um fim abrupto. De um dia para o outro, sem avisos de qualquer espécie, a Companhia viu-se obrigada a despedir milhares de trabalhadores. A vida frenética da apanha do minério conhecia um fim súbito.

Sem quaisquer tipos de direitos ou indemnização, centenas de famílias são obrigadas a regressar às suas terras de origem, na sua grande maioria tão pobres quanto tinham chegado. Os poucos que ficaram, sem garantias da reabertura das minas, voltaram a sua atenção para a agricultura, único meio de subsistência. A “Grande Fárria” terminou quase tão abruptamente quanto começou.

[...] por volta de 1945, eu era pequeno ainda, os meus pais e os meus irmãos diziam que eu que via ali filas e filas de pessoas... eu morava numa casa lá em cima à beira dos armazéns, dos escritórios, naquela altura e eram milhares e milhares de pessoas a entregarem as tarimbas, que era as camas feitas na própria carpintaria e eles para fazer o espólio, para fazer a conta, tinham que entregar o respetivo... espólio que tinham, se tinham sacos, se tinham a cama, se tinham o quarto, se tinham a casa, tinham que entregar as respetivas chaves e eu via aquela fila

e aquilo ficou-me. Eu dizia para os meus irmãos «Trouxas, trouxinhas!»” (Martim Franco, eletricista, 2010).

Como lembrança da “Fárria”, encontra-se ainda viva na memória popular uma canção, transmitida entre gerações e que ilustra a profunda saudade deixada por uma época ímpar que remete para a *Utopia* referida por Fátima Marinho.

“Ó Borralha grande mina,
onde o pobre há tanto tempo ganha o pão.
A tua riqueza é fina,
mas se um dia ela termina, morrerá meu coração.
Adeus grupo “A”, adeus Lavaria, Ladeira do Vale,
Pedrinha e Lameiras,
O “B” e o “F”, teus belos pinheiros.
Adeus grupo “C”, adeus oficinas,
adeus Direção, adeus querida mina.
Adeus ó Cantina e Nova Pensão.
Quem vem de Braga à Borralha,
é certo que sobe os montes.
Na mina tudo trabalha, nestes belos horizontes.
De Salto a Caniçó, da Venda Nova à Cerdeira,
Linharelhos, Lamalonga.
As Cruzinhas sendo longas, vê-se a concessão inteira.
Vejo o bairro, vejo o rio, vejo toda a brincadeira,
Vejo toda a ilusão desta concessão mineira.”

(Carla Fontes, “apanhista” e operária da lavaria nova, 2010).

Considerações finais

Em projetos como o *Arquivo Imaterial das Minas da Borralha*, ficou patente que a abertura da investigação a diferentes estímulos resultou numa maior compreensão do objeto de estudo. Aprender as múltiplas facetas de um

determinado assunto, reverte, do ponto de vista museológico, para a exposição do investigador a um maior número de conteúdos, passíveis de fazerem parte de um projeto museológico. Através de um planeamento holístico da investigação, verificamos que a seleção cuidada de informantes, aliada ao conhecimento progressivo do objeto e tema de estudo, resultou num corpo narrativo sólido e coerente.

A investigação em contexto museológico apresenta, pelo menos pela minha experiência, diversas cambiantes e nunca está terminada, antes se aproxima de uma finalização necessária. Verificou-se que a recorrência a diversas fontes de informação acabou por ter efeitos secundários tão imprevistos como desafiadores para o futuro do projeto. O recurso à literatura romanceada dos fenómenos do volfrâmio, como ilustração da realidade estudada, acabou por trazer à superfície a urgência da compilação, estudo e valorização de um conjunto de textos essenciais para a maior compreensão do património mineiro português. Muitas das obras literárias, referidas no decorrer do trabalho, encontram-se acessíveis, em grande medida, apenas através de alfarrabistas e colecionadores privados, sendo extremamente difícil reunir um corpo literário de apoio à temática do volfrâmio. Reunir cerca de dez títulos foi, por si, só um exercício de pesquisa e salvaguarda de um património em risco, talvez não de desaparecimento em absoluto, mas sim em termos de acessibilidade. Através da escolha de utilizar o universo literário como realidade paralela, foi acionado

um mecanismo que gerou a recuperação para a discussão museal de um conjunto de autores, trabalhos e narrativas a que, de outra forma, seria impossível de aceder. Daqui se conclui, portanto, que a capacidade de utilizar diversas fontes de informação em investigação museológica acaba por gerar novas áreas de investigação.

Referências bibliográficas

- Araújo, Pedro Borges de. 2002. “Conceptualização e Estratégias de Projecto” in *Reconversão e Musealização de Espaços Industriais. Actas do Colóquio de Museologia Industrial*. Porto: Associação para o Museu da Ciência e Indústria.
- Cruz, Bento da, 2009. *A Fárria*. 1.^a Edição. Lisboa: Âncora Editora. ISBN: 978-972-780-247-0.
- Marinho, Maria de Fátima. S/D. *A Representação do Fenómeno do Volfrâmio Enquanto Representação do Discurso da História*. [s.l]: [s.n.].
- Namora, Fernando. 1954. *Minas de San Francisco*. 3.^a Edição. Lisboa: Editorial Inquérito Limitada.
- Nascimento, Manuel do. 1944. *Mineiros*. Porto: Livraria Latina Editora.
- Nascimento, Manuel do. 1945. *O Aço Mudou de Têmpera*. Porto: Livraria Latina Editora.
- Nunes, João Paulo Avelãs. 2010. *O Estado Novo e o Volfrâmio (1933-1947)*. Coimbra: Edição da Imprensa da Universidade de Coimbra. ISBN: 978-989-8074-42-3.
- Pereira, José Jorge Álvares. 1984. *Riquezas Mineralógicas de Barroso e sua História*. Montalegre: Ed. da Câmara Municipal de Montalegre.
- Ribeiro, Aquilino, 1961. *Volfrâmio*. 3.^a Edição. Lisboa: Livraria Bertrand.
- Soares, Freitas, 1941. *Volfrâmio. O “Barão da Picareta” Juntou-se ao “Marquês da Pá”*. Porto: Edição de autor.
- Vilar, António de Almeida Sousa. 1998. *O Volfrâmio de Arouca no Contexto da Segunda Guerra Mundial (1934-1945)*. Arouca: Edição da Câmara Municipal de Arouca.

Sandra Senra

sandra.msenra@gmail.com

O Museu d'Art Contemporani de Barcelona e o seu projeto 2.0.

O presente artigo baseia-se na Dissertação de Mestrado intitulada “We Like MACBA. O Museu d'Art Contemporani de Barcelona e o Paradigma das Ferramentas Web 2.0 Utilizadas em Benefício do Compromisso Cívico”, desenvolvida no âmbito do Mestrado em Museologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, segundo a orientação da Professora Doutora Alice Semedo.

This article is based on the Master's Dissertation entitled “We Like MACBA. O Museu d'Art Contemporani de Barcelona e o Paradigma das Ferramentas Web 2.0 Utilizadas em Benefício do Compromisso Cívico”, developed in the context of the Museology Master degree course at Oporto University Humanities Faculty, under the supervision of Professor Alice Semedo.

<http://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/66350>

Resumo

O presente artigo reflete sobre o paradigma das instituições museológicas que desempenham o seu papel social junto das comunidades online, nomeadamente por meio de ferramentas pertencentes ao universo 2.0.

Estes questionamentos foram enquadrados num estudo de caso, concretamente sobre o Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), instituição Catalã de referência que pretendeu promover a participação das suas comunidades virtuais, tendo para o efeito criado no seu website um espaço de conversação e de partilha, designado por *Comunidades*, onde se inserem os seus perfis sociais.

Foram avaliados quantitativamente os conteúdos de alguns desses perfis sociais, como também os conteúdos qualitativos resultantes de uma entrevista realizada ao Departamento da Web e Publicações Digitais do MACBA, uma vez que importava conhecer os contextos, as motivações e os propósitos que promoveram a conceção daquele espaço, no sentido de verificar se havia concordância entre os objetivos propostos no Projeto 2.0 e a sua efetivação online.

Palavras chave

MACBA, Web 2.0, Comunidades, Participação, Cidadania

Nota biográfica

Licenciada em História da Arte (2004) e Mestre em Museologia (2012) pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Foi Técnica Superior de História da Arte na Divisão de Património Cultural da Câmara Municipal do Porto, onde realizou o inventário da Arquitetura Religiosa Portuense e o inventário dos Elementos Cerâmicos, Decorativos e de Revestimento. Ainda no seu percurso profissional exerceu funções de curadora e gestora de eventos e exposições. Desempenhou ainda funções de docente das disciplinas de História e Geografia de Portugal e de Língua Portuguesa. No âmbito do Mestrado em Museologia realizou um estágio curricular na Casa-Oficina António Carneiro e um estágio profissional no Museu Marítim de Barcelona, tendo em ambos desenvolvido um estudo e inventário de uma coleção de Pintura. Atualmente administra e gere a plataforma Museologia.Porto.

Abstract

This article reflects about the paradigm of museums institutions that fulfill their social role with their online communities through the use of Web 2.0 tools.

These questions were framed in a case study, specifically on the Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), catalan institution of reference wich intended to promote the participation of their virtual communities and to this end created a space on their website for conversation and sharing, named *Comunidades*, which fall within their social profiles.

We evaluated quantitatively the contents of some of these social profiles, but also the qualitative content resulting from an interview conducted at the Department of Web and Digital Publications of MACBA, because it mattered to understand the contexts, motivations and purposes that promoted the design of that space, in order to verify if there was agreement between the proposed objectives of the Project 2.0 and its online effectiveness.

Key words

MACBA, Web 2.0, Communities, Participation, Citizenship

Biographical note

Graduate in Art History (2004) and with a Master Degree in Museology (2012) from the Oporto University Humanities Faculty. Was a senior Technician of Art History at the Cultural Heritage Department of the Municipality of Oporto, where has developed an inventory of Oporto Religious Architecture and an inventory of Oporto Ceramic Elements, Decorative and Coating. Still in her career worked as curator and manager of events and exhibitions. Also taught the disciplines of History and Geography of Portugal and Portuguese Language. Under the Master in Museology held a curricular traineeship at the Historic House of António Carneiro and a professional traineeship at the Museu Marítim de Barcelona, in both developed a study and inventory of a collection of painting. Currently administers and manages the Museologia.Porto platform.

Introdução

A impermanência é um fato incontornável das nossas vidas e a história da humanidade insere-se, indubitavelmente, neste contexto de efemeridade. Todavia, desde o século XX, e mais fervorosamente no século XXI, parecemos habitar num momento histórico dissemelhante ao do passado, pois a inevitável metamorfose da história insurge-se como mais veloz, instantânea e radical. Vivemos a uma velocidade nunca antes experimentada, nomeadamente desde que as novas tecnologias se enraizaram nas nossas vidas e, sobretudo, quando nos conectamos à internet, que nos possibilitou aceder a uma fonte inesgotável de informação sem nunca precisarmos de sair de casa, mas também porque nos permitiu desenvolver uma nova forma de comunicar, sem que para isso tivesse de haver interação física ou proximidade geográfica: o mundo virtual atestou-nos a capacidade de sermos omnipresentes. Mais recentemente, a apelidada Web 2.0, munida de plataformas multidirecionais de interação participativa, social e cooperativa, encurtou ainda mais a distância temporal e espacial entre os indivíduos, precisamente porque permitiu que a sociedade passasse a relacionar-se em tempo real. As plataformas sociais revolucionaram este momento histórico incomparável também porque descentralizaram a autoridade do conhecimento e proporcionaram a todos a oportunidade de gerar conteúdos e produzir conhecimento, por meio de experiências partilhadas e construtivas e num espaço virtual comum. Estas transformações introduziram novos dilemas na sociedade e nas

instituições, uma vez que dariam ênfase ao paradigma da participação social há muito exponenciada pelo Pós-Modernismo. Perante este cenário, estas entidades, incidindo particularmente nos museus, foram forçadas a reimaginar-se de forma quase imediata, para que se pudessem reenquadrar neste mundo visivelmente diferente e transformado, não só para seu próprio benefício, como também para dar cumprimento aos conceitos associados à cidadania há muito reivindicados.

Sign in

Durante muitos anos os museus expressaram o seu conservadorismo em relação à introdução das novas tecnologias no dia-a-dia das suas tarefas, tendo mesmo subestimando as suas enormes potencialidades. Se muitos deles justificaram essa posição na falta de capital para adquirir os equipamentos e *softwares* indispensáveis para uma melhoria da sua gestão e dinâmica interna, outros fundamentaram a não adoção das mesmas em questões relacionadas com a estrutura humana diminuta, com competências individuais insustentáveis e por não serem consideradas um tema prioritário para a instituição. A admissão das novas tecnologias pelos museus não seria, desse modo, pacífica, mas quando implementadas transformariam de forma irreversível toda a dinâmica interna e externa destas entidades: internamente, quando os museus se viram forçados a repensar, desagregar e reordenar todos os objetos das suas coleções; e externamente, quando estes tiveram de admitir

que o conhecimento estruturado, exibido e comunicado aos seus visitantes durante séculos, teria de ser transformado em benefício do paradigma da experiência museológica partilhada (Parry 2007, 2-10). Mais recentemente, esta discórdia entre tradição e modernidade ganhou uma nova dimensão, nomeadamente com o surgimento da designada Web 2.0, conhecida também como segunda geração da internet.

O termo Web 2.0 foi utilizado pela primeira vez por Tim O'Reilly e por Dale Dougherty corria o ano 2004, tendo sido generalizado a partir de então, referindo-se a uma segunda geração da internet ligada às comunidades e aos serviços, cujos conteúdos são coproduzidos de modo multidirecional, distinguindo-se, assim, da chamada Web 1.0, a primeira geração de comunicação na internet, que se dedicava apenas à transmissão unidirecional da informação (O'Reilly 2005). As plataformas 2.0 devem ser especuladas sob o ponto de vista do fenómeno social, precisamente porque proporcionaram o surgimento de um novo paradigma relacional, como sendo o da interatividade participativa e colaborativa entre comunidades virtuais, que não só consomem, mas que também produzem conteúdos. Esta "arquitetura da participação" prosperou entre 2003 e 2005 (Russo e Peacock 2009), porém nos últimos anos têm surgido infindáveis plataformas com estas características e com diferentes finalidades que renovam a popularidade da Web 2.0. Entre as mais emblemáticas encontramos o *Facebook*, o *Twitter*, o *Flickr*, o *YouTube*, o *LinkedIn*, o

Ning, o *Delicious*, o *Myspace*, o *SlideShare*, os *Blogues*, as *Wikis* e, mais recentemente, o *Pinterest* ou o *Instagram*.

São cada vez mais as instituições museológicas que "conversam" com as suas comunidades virtuais na redes sociais, precisamente porque souberam compreender que estes novos meios de comunicação são inevitáveis e que há uma extensa e heterogénea comunidade virtual que não pode ser esquecida. Se muitos deles estão interessados em divulgar e promover as suas atividades, o que não é de todo errado (Richardson 2011), existem muitos outros que as utilizam para interagir efetivamente com os seus públicos, contribuindo para o enaltecimento das suas representações. Por outro lado, os estudos sobre esta temática revelam que são cada vez mais os usuários virtuais a associar-se aos perfis sociais de instituições museológicas, uma vez que estão interessados nas suas exposições, programas e atividades, porque tencionam aceder aos mais diversificados tipos de conteúdos que as instituições disponibilizam, entre os quais informações sobre os objetos da coleção, apenas acessíveis àqueles que visitam localmente os museus, ou porque ambicionam participar nos programas 2.0 e contribuir com os seus próprios significados.

Não se pode negar que as redes sociais transformaram a forma como os museus comunicam com o exterior. E há até uma certa obrigatoriedade que pulsa nas instituições que ainda não o fizeram no sentido que o façam. Porém, marcar presença nas redes sociais não confere instantaneamente aos museus os

epítetos de instituição participativa ou ativa. É importante que esta o seja efetivamente, o que implica definir objetivos prévios para que essa participação seja sustentável. Um programa 2.0 deverá ser concebido com estratégia, considerar os recursos da instituição e ambicionar ser exequível e relevante para o museu e comunidades. Não existe, por isso, uma estratégia 2.0 unitária. Cada museu deve avaliar as suas próprias características, nomeadamente a sua missão e os valores que preserva, com os valores que pretende adquirir com essa presença online, tanto para si como para os seus públicos virtuais. E quais as vantagens 2.0 para museus e comunidades? Através dos seus perfis sociais, as instituições museológicas podem concentrar-se na interação com os seus visitantes virtuais, no sentido de estabelecer com eles um diálogo personalizado e incentivá-los, simultaneamente, a participar, a reinterpretar, a experienciar e a vivenciar os recursos que disponibiliza, de acordo com os seus próprios interesses. E para que a participação nesse ambiente online seja valorizável para ambos, os museus devem também conhecer as motivações, os estímulos e as recompensas que os usuários virtuais desejam, quer ao nível individual, quer ao nível coletivo, tal como o fazem em relação aos visitantes “analógicos” (Parry 2007, 140). Existe uma comunidade virtual de consumidores que não pode ser considerada anónima. Estes públicos virtuais, especializados ou não especializados e com diferentes motivações e expectativas, podem contribuir para a construção de significados dentro dos museus. Cada grupo alvo é único e deve ser apreciado como tal, para que possa haver retorno social.

Todavia, os museus na Web 2.0 devem admitir que os seus consumidores participantes moldem as suas próprias experiências a partir dos conteúdos oferecidos, para que possam delinear outros caminhos e contribuir para o advento de novos significados, conceitos que se afastam, e muito, dos modelos passivos de participação tradicionais. “Os museus são cada vez mais compreendidos como recursos de conhecimento e instrumentos relevantes para que cada visitante possa explorar as suas próprias ideias” (Noronha e Semedo 2009, 3), o que significa que os benefícios que as instituições museológicas podem adquirir através desta participação interativa com as suas comunidades relacionam-se com a experiência da cidadania responsável, do serviço público e da cultura partilhada. Os valores a adquirir não deverão, por isso, relacionar-se com dados quantitativos, mas antes com os dados qualitativos resultantes dessa comunicação construtiva online (Simon 2010). Um museu que não tenha esta perspetiva de renovação e de mudança de atuação face às suas comunidades virtuais, apenas se servirá dessas ferramentas para se concentrar em aumentar o número de “amigos” nos seus perfis sociais e divulgar os seus programas e conteúdos que produz, anulando o verdadeiro propósito da participação social, colaborativa, livre e democrática, a génese da Web 2.0.

Quando aplicados às instituições culturais, os conceitos 2.0 afiguram-se como instrumentos de potencialidades infinitas, quando estas pretendem reposicionar-se e refletir sobre o paradigma do compromisso cívico. Existem por

todo o mundo instituições museológicas que atualmente desenvolvem programas participativos de extrema relevância junto das suas comunidades online, contribuindo, exponencialmente, para o melhoramento das suas vidas, uma vez que dão voz aos seus significados, convidando-as a contribuir para o crescimento do seu projeto museológico. Entre estas instituições, encontramos o *Museu d'Art Contemporani de Barcelona* (MACBA). No trabalho desenvolvido no âmbito do segundo ano do mestrado em Museologia, procurou-se conhecer os contextos que motivaram o MACBA a conceber o seu Projeto 2.0, mas também compreender o modelo de participação adotado na gestão dessas plataformas. Foi efetivada uma avaliação quantitativa dos perfis sociais aos quais o museu se associou, fundamentada em técnicas de medição objetiva de valores numéricos e estatísticos, como também foi empreendida uma avaliação qualitativa dos conteúdos representativos provindos de uma entrevista, nomeadamente realizada a Sónia Lòpez, responsável pelo Departamento da Web e Publicações Digitais do MACBA. Apresentam-se, de seguida, os resultados dessas avaliações.

MACBA 2.0 | Um projeto para as comunidades virtuais

O MACBA renovou a 17 de janeiro de 2012 o interface da sua página Web, conferindo-lhe um novo design, introduzindo-lhe mais conteúdos informativos e ferramentas de participação pública. Com esta nova Web o MACBA

pretendia não só difundir os conteúdos produzidos pelo museu, entre os quais informações sobre a sua coleção contemporânea, nos mais diversificados suportes, mas igualmente potenciar o conceito colaborativo da Web 2.0, pelo enaltecimento à participação dos usuários online, no sentido da partilha e intercâmbio de ideias e significados. Concebeu, para o efeito, dois espaços de participação pública, denominados *Comunidades* e *Recorridos* (MACBA, 2012: 1-2). Foi analisado o espaço de participativo *Comunidades*, onde se inserem os perfis sociais do MACBA, cuja adesão foi feita em momentos cronológicos distintos, que mediaram 1999 e 2011, tendo sido concretamente analisadas as plataformas *Facebook*, *Flickr*, *Issuu*, *RSS Feeds*, *Twitter* e *YouTube*. O período de análise dos seus indicadores finalizou a 30 de abril de 2012. À exceção do *Twitter*, cuja análise foi efetivada apenas em todo o mês de abril de 2012, todas as ferramentas foram analisadas desde a data de adesão do MACBA às mesmas. Os resultados obtidos foram confrontados com as narrativas oriundas da entrevista, no sentido de dar resposta aos questionamentos que motivaram a investigação.

A entrevista realizada a Sónia Lòpez, permitiu aferir que o propósito da renovação do website e da potenciação das ferramentas 2.0 não esteve diretamente relacionado com as comunidades online, mas antes com as necessidades do próprio museu, no sentido de partilhar os seus recursos informativos, concretamente suportes textuais, de vídeo e *podcasts*, com vista à sua difusão. Esta renovação implicou a reavaliação

da missão do museu, para que fossem valorizadas as questões da cidadania. Ainda que reconhecesse a sua dificuldade em fazê-lo, o MACBA pretendia evoluir como instituição e acercar-se das comunidades. Entre os valores discutidos nesta reavaliação da missão, encontrava-se o estigma de que um Museu de Arte Contemporânea é mais suscetível a críticas pejorativas do que outros museus com outro tipo de coleções, tendo este fator contribuído para a potenciação tardia das ferramentas 2.0, uma vez que o museu temia que esses comentários se tornassem públicos, não estando preparado para os receber. Um outro aspeto que tardou a potenciação das ferramentas 2.0 relacionou-se com o fato de não saber como potenciar as ferramentas em seu favor e dos seus públicos. Apesar das hesitações, o MACBA parece ter reconhecido que um projeto de participação pública implica aceitar toda a qualidade de comentários, com vista ao melhoramento da sua atuação.

Na construção do Projeto 2.0 foram analisados e readaptados programas participativos de outras instituições Museológicas de referência, como sendo do *Brooklyn Museum*, do *Whitney Museum*, do *Victoria & Albert Museum* e da *Tate Modern*, como também de outros programas criativos e integradores de contextos não museológicos, tais como plataformas que se dedicam à venda de livros. O Projeto 2.0 foi arquitetado pelo Departamento da Web e por outros Departamentos do MACBA, nomeadamente o Departamento de Coleções, o Departamento de Restauro e a Direção do museu, mas a sua conceção foi condicionada por alguns valores que cunhavam a identidade do MACBA, para que fosse aprovado pela Direção. Apesar de existir uma enorme vontade em criar novos discursos e narrativas através do intercâmbio de ideias, na conceção do Projeto 2.0 esteve sempre presente a premissa da dificuldade em atribuir protagonismo aos usuários dentro do museu. Por outro lado,

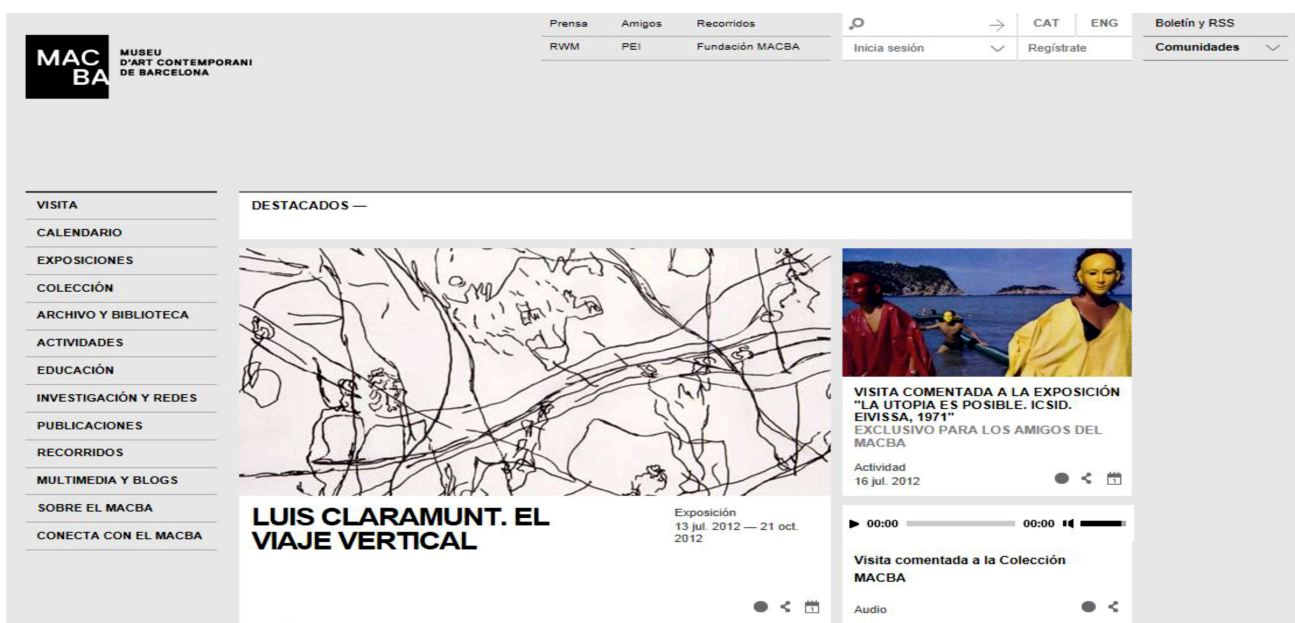


Figura 1 Novo Website do MACBA © MACBA 2012

também se apurou que a conceção do Projeto 2.0 não contemplou a participação das próprias comunidades online.

O Projeto 2.0 não visou alcançar uma comunidade online específica, tendo sido construído para uma comunidade abstrata homogénea, pois o MACBA pretendia relacionar-se com o maior número possível de usuários. Por outro lado, não foi realizado um estudo prévio das comunidades, no sentido de apurar públicos-alvo.

Em relação à gestão das ferramentas, verificou-se que a mesma é empreendida pela equipa Web muito reduzida, constituída por três pessoas, dois funcionários fixos do museu e um estagiário, que controlam a produção e moderação dos conteúdos. A equipa não contempla um gestor de comunidades, mediador entre instituição e públicos online.

Os valores quantitativos permitiram perceber que o MACBA não despende muito do seu tempo para conversar com os seus utilizadores nas suas ferramentas participativas, aspeto justificado pela falta de recursos humanos. Sabe-se também que a equipa Web condiciona a participação livre dos seus usuários online, uma vez que conduz os seus programas unicamente para temas relacionados com o museu, desconsiderando as suas motivações. Quanto à forma de participação dos usuários, estes podem fazê-lo publicando comentários nos perfis sociais e também fotografias, todavia as diretrizes são ditadas pelo MACBA.



Figura 2 Perfil Facebook do MACBA © MACBA 2012

No perfil do Facebook são apresentados os indicadores estatísticos desde a data da sua adesão (fevereiro de 2011), o número de admiradores que possui (3,705), o número de pessoas que visitam o seu perfil (7,184) e o número de pessoas que falam sobre si (285). Verificou-se com o bom ritmo de publicações de conteúdos no *Mural*, numa média de 34 por mês, que estão relacionadas com as exposições, atividades e eventos que desenvolvem, mas também com os artistas, com as obras e com os comissários das exposições. Os conteúdos são disponibilizadas em três idiomas, como sendo o Catalão, o Castelhana e o Inglês, ainda que em dias diferenciados. O espaço *Gosto* torna público os indicadores estatísticos mensais, demonstrativo que o museu não mostra qualquer receio em revelar o número de usuários que visitam o website, aqueles que “gostam” dos conteúdos que publica e aqueles que os “partilham”, sejam os números expressivos ou não. Entende-se, todavia, que a utilização desta ferramenta 2.0 não está a ser potenciada em todas as suas especificidades, o que pode contribuir para que os resultados obtidos não se coadunem com os resultados esperados, nomeadamente em relação à participação das comunidades online. Assim, considera-se que o MACBA deve melhorar

alguns aspetos da sua performance 2.0 no sentido de cumprir esse propósito. Um aspeto a ser melhorado, relaciona-se com o fato do MACBA estar associado no espaço *Museu* a vários perfis de instituições e locais de interesse da Catalunha (400), descurando outros perfis ao nível internacional, mas também a expressa inexistência de cooperativismo entre elas, uma vez que não se verificou quaisquer tipo de divulgação sobre as atividades e programas que desenvolvem. Entende-se que o número de álbuns fotográficos publicados sobre o museu é bastante reduzido (três álbuns num total de 32 fotografias), devendo o mesmo sofrer uma dinamização, sugerindo-se, por exemplo, a integração das fotos publicadas pelos usuários do *Flickr* do MACBA ou a criação de um programa no *Facebook* que possibilitasse a participação pública, ao nível da publicação de fotos sobre o museu, com vista a constar na *Foto de Capa* ou *Foto de Perfil*, com a devida identificação de quem a publicou no *Mural*. Merece também um aperfeiçoamento o espaço *Vídeos Publicados*, em número diminuído (6), podendo o MACBA, por exemplo, preencher esta lacuna disponibilizando outros vídeos por si realizados, constantes do perfil *YouTube* do MACBA. De acentuar também o fato dos conteúdos publicados pelo MACBA serem “recomendados” pelos seus usuários muito poucas vezes (27), um aspeto que deveria ser modificado, por exemplo, apelando diretamente aos usuários para recomendar determinada notícia, não só para a publicitar, mas sobretudo para impulsionar a conversação entre si e entre o museu. Também deve ser tomado em consideração a questão do MACBA “gostar” de

poucas ligações (27), quase inteiramente relativas a outras instituições da Catalunha, devendo, por isso, ambicionar adicionar muitas outras, não só nacionais como também internacionais.

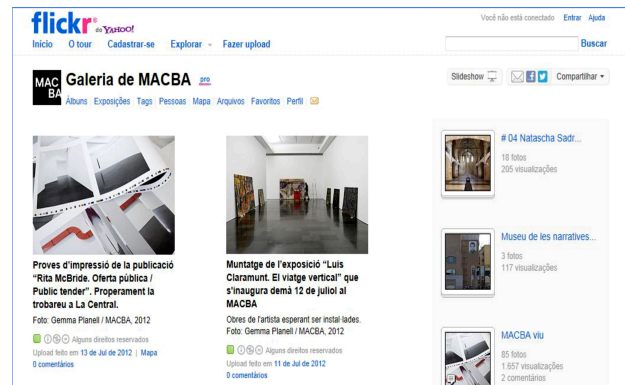


Figura 3 Perfil Flickr do MACBA © MACBA 2012

No perfil *Flickr* (data de adesão outubro de 2009) salienta-se a criação de *Grupos* (4) para as comunidades online (711 no total), que neles publicam fotografias de forma ativa (7195 no total), atribuindo-lhes etiquetas distintas (145), mas também o fato do museu publicar fotos regularmente (259 fotos uma média de 7 fotos mensais), relacionadas com as exposições, artistas, comissários e atividades que desenvolve. Relevante é também o número relativo à visualização das 12 *Séries* fotográficas (3,137), compostas de 198 fotografias, pois demonstra que imagens relacionadas com as exposições, artistas e comissários são do interesse dos usuários online, mas também é positivo o número de contatos que possui (43), compreendendo museus, galerias, universidades e público em geral, quer nacionais como internacionais. Entende-se, porém, que a prestação do MACBA no *Flickr* deve aperfeiçoar-se em alguns aspetos, para que a comunicação com as comunidades seja frutuosa

para ambos. Verificou-se que o número de fotografias *Favoritas* (17) é bastante redutor, se comparado com o número de publicações efetuadas (259), suscitando a ideia de que o MACBA é muito seletivo quanto à definição de uma foto favorita, ainda que as temáticas se relacionem com a envolvência do Bairro do Raval, noutras décadas e na atualidade, ou em pormenores arquitetónicos do próprio edifício. Também é de mencionar o fato das fotografias favoritas terem sido alvo de uma visualização bastante expressiva (19,135), seguida de alguns comentários (98). Uma das fotografias em particular suscitou atenção devido ao número de vezes que foi visualizada (12,642), por se relacionar com a prática de *skateboarding* consumada diante da fachada principal do MACBA. Não deixa de ser um dado interessante, uma vez que são conhecidos os atritos existentes entre a instituição e os praticantes deste desporto, frequentemente afugentados pela polícia ou pelos lavadores de rua. O que o MACBA aparenta desprestigiar é o fato de muitos destes *skateboarders* serem reconhecidos ao nível mundial e de serem patrocinados por marcas comerciais de renome, no que respeita a esta modalidade, que os contratam especificamente para divulgar os produtos diante da fachada principal do museu, tido como um famoso e respeitoso *skate spot* mundial. Entende-se, por isso, que o MACBA poderia dar mais visibilidade a esta realidade, não só ao nível da associação de fotografias desta temática, mas também pela criação de um grupo e programa unicamente dedicados a este tema de interesse comum para muitos usuários do *Flickr*.

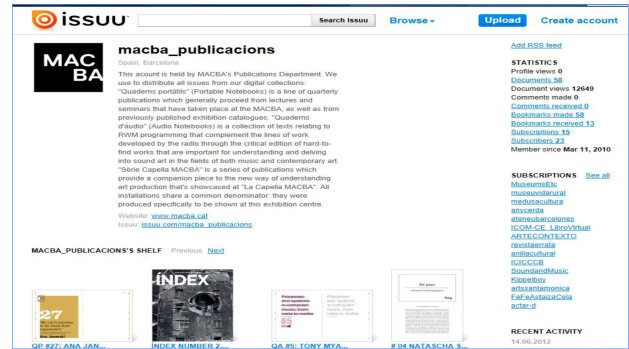


Figura 4 Perfil Issuu do MACBA © MACBA 2012

A análise ao perfil *Issuu* (data de adesão março de 2010) demonstrou que os usuários online podem aceder gratuitamente aos conteúdos das publicações que o museu realiza (num total de 59 numa média de 2 por mês), relacionados concretamente com a Arte Contemporânea e em qualquer parte do mundo, tendo o museu facilitado o acesso a informação específica e em três idiomas distintos, que só era possível obter presencialmente, ou seja, no espaço físico do museu, e sem necessariamente ser membro da plataforma. Todavia lamenta-se o facto do MACBA apenas publicar conteúdos relacionados com as obras, artistas e exposições apresentados no interior do museu, não existindo publicações com outros teores temáticos relacionados com o museu, por exemplo, com a História da Arte, com o restauro dos objetos da sua coleção ou com a montagem das exposições. Também o número de subscrições feitas pelo MACBA é bastante reduzido (15), sendo que todos eles estão relacionados com Arte Contemporânea, maioritariamente na Catalunha, descurando outros usuários *Issuu*, quer nacionais como internacionais, sobretudo instituições museológicas. Evidencia-se, identicamente, o número reduzido de subscritores que possui (19), bastante aquém quando comparado com o

número total de visualizações efetuadas (12,183), e o facto dos conteúdos publicados pelo MACBA terem sido submetidos a um número diminuto de *bookmarks* por parte dos seus usuários (11).



Figura 5 Subscrições RSSFeeds do MACBA © MACBA 2012

Da subscrição *RSS Feeds*, salienta-se a ordenação por temáticas generalistas (25) e o facto de cada uma delas possuir uma variedade de conteúdos particularizados (num total 1,611), facilitando o acesso específico à informação desejada. Em termos globais, os indicadores desta ferramenta revelam que a mesma está a ser muito bem utilizada pelo MACBA, desde a data da sua adesão (Abril 1995), no sentido de servir a sua comunidade online e facilitar as suas escolhas.

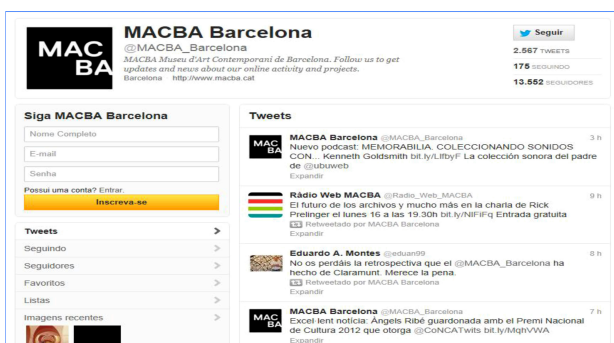


Figura 6 Perfil Twitter do MACBA © MACBA 2012

Os valores apurados no perfil *Twitter* permitiu perceber que esta ferramenta 2.0 é uma das mais bem-sucedidas entre todas. O MACBA

associa-se a um grande número de usuários (11,454), quer público em geral, como instituições de diversa índole, nacionais e internacionais, e publica de forma ativa (2,082 tweets no Total). O mês de abril não foi exceção (169 tweets numa média de 6 por dia). Outro aspeto a evidenciar relaciona-se com a importância que confere às informações e notícias produzidas pelos seus usuários, a confirmar pelo número de *retweets* que realiza (68). A instituição publica as novidades em três idiomas, ainda que o faça em dias desiguais. Como aspeto a melhorar evidencia-se o número reduzido de *Favoritos* (13), comparativamente ao número de usuários que possui. Ainda é de referir o fato do MACBA ter feito *tweets* no seu perfil (num total de 169), mas os mesmos não apresentarem quaisquer comentários, nem mesmo os *retweets* (68), o que atesta falta de interação e procura de debate, conduzindo à ideia que o canal é unicamente utilizado para fazer publicidade ao museu. Porém, entre todas as ferramentas da Web 2.0 a que aderiu (2010), o *Twitter* é aquela que demonstra maior dinamismo.

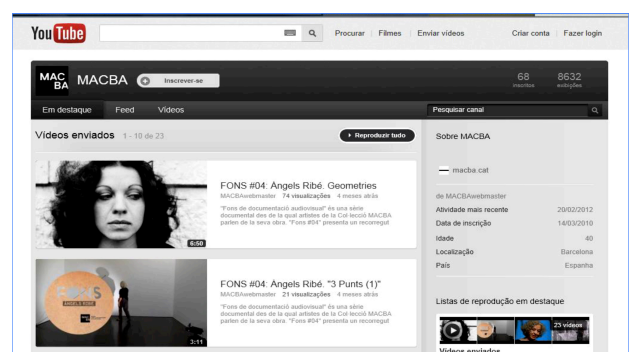


Figura 7 Perfil YouTube do MACBA © MACBA 2012

Do perfil *YouTube* (data de adesão 2010), ressalta-se a média de publicações (23 numa média de 2 publicações mensais) e o fato do

museu divulgar os conteúdos produzidos por si, nomeadamente sobre o discurso dos curadores e dos artistas. Como aspetos a melhorar evidencia-se a questão dos vídeos publicados (23) se apresentarem em três idiomas, Catalão, Castelhana e Inglês, cada um existindo apenas na sua versão original. Esta opção dificulta, sobretudo, o entendimento das versões em Catalão e Castelhana, uma vez que para estas não existe tradução num idioma universal, que permita um melhor entendimento dos conteúdos visualizados. O número de subscritores é ainda bastante reduzido (61) se comparado com o número de visualizações realizadas pelos usuários (6,594). Em relação ao número de *Gosto* (19) e *Não Gosto* (1), os números são ainda muito débeis, o mesmo se pode dizer do número de comentários publicados (4). O número de subscrições realizadas pelo MACBA a outros canais do *YouTube* é também bastante diminuto (11), e a maioria deles relaciona-se com instituições culturais da Catalunha, descurando muitas outras instituições nacionais e internacionais ou até canais que não se relacionam com Arte Contemporânea, mas que possibilitam o seu entendimento numa outra perspectiva. Era igualmente interessante que o MACBA dedicasse um espaço para os seus usuários, no sentido de estes poderem apresentar as suas perspectivas e entendimentos das exposições visitadas. O facto de não reservar nenhum espaço para a publicação de vídeos das comunidades online e vizinhas do Raval é um aspeto negativo quando se propõe à participação. Os indicadores quantitativos do *YouTube* revelam que as suas funcionalidades

apenas estão a ser potenciadas pela instituição como forma de divulgação e disponibilização de conteúdos, saídos das exposições, descurando a criação de programas integradores com as comunidades.

Os resultados quantitativos observados sugerem que as ferramentas 2.0 que melhor estão a ser potenciadas pelo MACBA são o *Flickr*, o *Twitter*, o *Issue* e o *RSS Feeds*, enquanto as ferramentas *Facebook* e *YouTube* carecem ainda de alguns aperfeiçoamentos. Todavia, merece uma observação o facto de em quase todas as ferramentas o MACBA não ter desenvolvido programas participativos para as suas comunidades online, à exceção do *Flickr*, que possui 4 programas participativos com alguma dinâmica. Quanto ao grau de participação das comunidades, verificou-se que é bastante inferior ao esperado, evidência esta provavelmente causada pela quase nula interação que o museu impulsiona junto dos utilizadores que seguem os seus perfis 2.0, por um lado pelas escassas respostas que lhes oferece e, por outro, pelo facto de não induzir à própria conversação. Apesar de apresentar algumas fragilidades na gestão dos seus perfis, o MACBA pretende obter dados qualitativos com o seu Projeto 2.0, nomeadamente alcançar a sensação de reciprocidade junto dos usuários, mas também valores quantitativos, pela divulgação significativa dos seus conteúdos, que almeja que cheguem ao maior número de usuários possíveis. Apesar de reconhecer as suas debilidades e o facto de se ter de esforçar muito para o conseguir, nomeadamente no sentido de se tornar mais participativo com as suas

comunidades e superar a dificuldade que sente em ser Museu de Arte Contemporânea, o MACBA vê-se no futuro como um fórum.

Considerações finais

Entende-se que o MACBA apresenta algumas aspetos contraditórios no seu Projeto 2.0: se por um lado deseja que os seus usuários online acedam e interajam com os conteúdos que produz, questão esta que o insere no paradigma da perspectiva construtivista do conhecimento, pois possibilita a construção personalizada de significados sobre, por exemplo, os objetos da sua coleção; por outro lado, a instituição controla ainda o processo de participação, uma vez que construiu programas nas suas plataformas 2.0 com base nas suas representações, desconsiderando as motivações e expectativas dos usuários. É também de salientar o fato do MACBA pretender que os usuários participem nos seus programas, mas não atribuir significado às suas narrativas ou estabelecer de relações mais aprofundadas com as suas comunidades virtuais, um aspeto que se considera incompatível quando se propõe à participação. Por fim, o museu torna-se exclusivo em relação às suas comunidades quando não considera a possibilidade de se estabelecerem programas de cocriação, coprogramação, coparticipação e cocuradoria. A consequência dessa exclusão e apuramento das necessidades dos seus públicos online resulta na verificável carência de participação por parte dos membros dos seus perfis 2.0, que assumem

uma postura de espectador, por exemplo no *Facebook, Flickr, Issuu, Twitter* e no *YouTube*.

Apesar de todas as incongruências, o Projeto 2.0 do MACBA deve ser apreciado, uma vez que denuncia a intenção desta instituição em tornar-se participativa para com as suas comunidades. Constatou-se que o MACBA é um museu atento ao novo paradigma do museu Pós-Moderno e das questões relacionadas com os valores da cidadania, mas apesar de reconhecer as suas dificuldades em aproximar-se das suas comunidades online, demonstra intenção em fazer parte da vida delas. Este estudo demonstrou que os museus de referência internacional e com maiores recursos também sentem dificuldades em cumprir o seu papel social, como tantos outros museus menos conhecidos ou de estrutura reduzida, como acusou também que este museu está consciente das suas fragilidades e propõe-se a ultrapassá-las para cumprir esse propósito. Só conhecendo as suas proezas e os constrangimentos é que as instituições podem dar início ao seu processo de desinstitucionalização.

Referências bibliográficas

- MACBA. Museu d'Art Contemporània de Barcelona. 2012. *El MACBA Estrena Web*. Barcelona: Servicio de Prensa MACBA.
- MACBA. Museu d'Art Contemporània de Barcelona. 2013. Disponível em: <http://www.macba.cat/es/inicio> [Consultado 3 de julho 2013].
- Noronha, Elisa e Semedo, Alice. 2009. *Plataformas e Outras Conversações: Web Quê?* In *Museologia.pt*, N.º 3, Instituto dos Museus e Conservação. P. 193-197. ISSN: 1646-6705. Disponível em: <http://www.scribd.com/doc/88867358/Semedo-noronha2009-Plataformas-e-outras-conversacoes-web-que-enviado> [Consultado 24 de Março 2012].
- O'Reilly, Tim. 2005. *What is Web 2.0. Design Patterns and Bussiness for the Next Generation Software*. Disponível em: <http://oreilly.com/web2/archive/what-is-web-20.html> [Consultado 27 de Março 2012].
- Parry, Ross. 2007. *Recoding the Museum. Digital Heritage and The Tecnologies of Change*. London/New York: Routledge. ISBN: 0-415-3587-4.
- Richardson, Jim. 2011. "Carta Aberta aos Directores de Museu que não Aderem aos Media Sociais" in *MuseumNext Blog*. Disponível em: <http://www.museumnext.org/2010/> [Consultado 30 de Março 2012].
- Russo, Angelina e Peacock, Darren. 2009. "Great Expectations: Sustaining Participation in Social Media Spaces" in Trant, J.; Bearman, D. (eds.), *Museums and the Web 2009: Proceedings*. Toronto: Archives & Museum Informatics. Disponível em: <http://www.archimuse.com/mw2009/papers/russo/russo.html> [Consultado 28 de Março 2012].
- Simon, Nina. 2010. *The Participatory Museum*. Disponível em: <http://www.participatorymuseum.org/> [Consultado 15 de Janeiro 2012].

Telma Silva

telmajoana@gmail.com

Na rota de Domingos Rebelo

O presente artigo baseia-se na Dissertação de Mestrado intitulada “A Investigação e Curadoria como um Processo Comum, Estudo da Coleção e Proposta Expositiva sobre Domingos Rebelo”, desenvolvida no âmbito do Mestrado em Museologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, segundo a orientação da Professora Doutora Alice Semedo.

This article is based on the Master's Dissertation entitled “A Investigação e Curadoria como um Processo Comum, Estudo da Coleção e Proposta Expositiva sobre Domingos Rebelo”, developed in the context of the Museology Master degree course at Oporto University Humanities Faculty, under the supervision of Professor Alice Semedo.

Resumo

Este trabalho incidiu na investigação sobre a coleção do artista micalense Domingos Rebelo. Para realizar esta pesquisa, foi necessário recorrer a diversas metodologias de estudo, entre as quais, entrevistas a artistas, colecionadores particulares e familiares do próprio artista.

A obra de Domingos Rebelo foi fortemente influenciada pelo Movimento Regionalista açoriano. Este fator contribuiu diretamente para o seu afastamento do panorama modernista português.

Atualmente a sua obra tem alcançado um lugar de destaque, enquanto memória coletiva de um povo.

Palavras chave

Estudo de Coleções, Arte, Regionalismo, Domingos Rebelo

Nota biográfica

Telma Joana Silva é licenciada em Escultura pela Faculdade de Belas Artes do Porto, posteriormente frequentou uma Pós Graduação em Museologia e o Curso de Mestrado em Museologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Realizou dois estágios curriculares, um no Museu de Serralves e outro nas Reservas dos Museus Municipais do Porto. Atualmente desempenha funções no Serviço Educativo do Museu Carlos Machado onde está afeta ao Projeto Museu Móvel, função que lhe proporciona trabalhar diretamente com diferentes públicos. Tem especial interesse nas áreas de museus e comunicação e de inclusão social.

Abstract

This work is focused on the research of the collection of the artist Domingos Rebelo. Different study methodologies were used, including interviews with other artists, private collectors and the family of the artist itself.

Domingos Rebelo's work was strongly influenced by the Regionalist Movement in the Azores. A fact that contributed directly to his detachment from the Portuguese modernist scene.

Currently, his artworks have achieved a prominent place as representative of the collective memory of a people.

Key words

Collection Studies, Art, Regionalism, Domingos Rebelo

Biographical note

Telma Joana Silva is graduated in Sculpture by the Porto Fine Arts Faculty. Later she attended a postgraduate programme in Museology and completed the master in Museology, both at the Humanities Faculty of the University of Porto. During her studies she held two internships, one at the Serralves Museum and other in Porto's Municipal Museum. Currently she is employed at the Education Service of the Museum Carlos Machado where she integrates the Mobile Museum Project. Her daily tasks involve working directly with different audiences. She has a special interest in the fields of museum communication and social inclusion.

Introdução

Este breve artigo baseia-se em algumas das questões abordadas durante o Curso de Mestrado em Museologia, onde foi realizado um estudo sobre a coleção do artista Domingos Rebelo (1891-1975) e apresentada uma proposta expositiva sobre a mesma. A investigação desenvolvida durante este período académico, resulta numa sincera e humilde contribuição para a divulgação deste legado artístico, tendo sido, porém, incompleta face à quantidade de objetos observados.

O Museu Carlos Machado, localizado na cidade de Ponta Delgada, dispõe de cerca de 200 obras de Domingos Rebelo. Este é informalmente reconhecido entre os profissionais do museu, como um dos principais percursos da Arte Regionalista Açoriana. Apesar da importância desta coleção, não existe um estudo adequado sobre este autor e sobre a sua obra. Esse facto despertou o mote que levou ao estudo da Coleção Domingos Rebelo.

Para a realização deste estudo não se encontrou nenhum Modelo de Estudo de Coleções que se ajustasse, na totalidade, aos campos de investigação que se pretendia aprofundar. Todavia, o modelo apresentado por Susan Pearce (1994) foi aquele que mais se adaptou à pesquisa, nomeadamente por apresentar os campos macro e micro em que se inserem os objetos, como também o seu significado emocional e psicológico. Durante o processo de investigação elegeram-se como técnicas de recolha de informação: a análise documental (documentos oficiais e pessoais); as entrevistas

semi-diretivas (através de guiões de entrevista e análise de conteúdos); e a utilização de fotografias e gravações áudio.

As entrevistas realizadas ao neto do artista Jorge Rebelo, ao antigo Diretor do Museu Carlos Machado Nestor de Sousa, ao pintor Urbano Resendes e à galerista Graça Toste, foram essenciais para compreender os fatos relevantes sobre a vida e obra do artista. Deve-se, ainda, salientar que Jorge Rebelo ao disponibilizar uma vasta quantidade de documentação sobre o seu avô, como por exemplo, fotografias, cartas, esboços e estudos, apadrinhou esta investigação, contribuindo, significativamente, para o sucesso deste trabalho. Na cidade de Lisboa, realizaram-se diversas fotografias de pinturas de Domingos Rebelo, especificamente na Assembleia da República e na Igreja São João de Deus. Na tentativa de encontrar novas informações sobre esses trabalhos - trabalhos de índole institucional que o artista realizou para o estado e igreja católica - contactaram-se os responsáveis pelo Museu e Arquivo da Assembleia da República. Além da informação recolhida sobre os mesmos, encontrou-se também uma nova versão da obra de Domingos Rebelo, os *Emigrantes*, relativo ao espólio do Museu do Chiado. Em Ponta Delgada visitaram-se espaços ligados à Coleção Domingos Rebelo, que ainda permaneciam iguais desde a vida do artista. Os registos fotográficos que advieram desse trabalho revelaram-se de insubstituível importância, porque permitiram assinalar espaços que, entretanto, já sofreram alterações.

Na primeira parte deste artigo apresenta-se um sumário sobre os principais acontecimentos da vida do artista. Essa primeira abordagem foi fundamental para o estudo desta coleção, visto que a sua obra é constantemente sujeita a traços biográficos e, partindo desse estudo, compreenderam-se as suas opções e condicionantes artísticas. Posteriormente, realizou-se um estudo preliminar sobre a Coleção Domingos Rebelo no contexto museológico e expositivo.

Apontamentos bibliográficos sobre Domingos Rebelo

Domingos Rebelo nasceu em Ponta Delgada, na Rua da Esperança, a 3 de Dezembro de 1891, sendo filho de José Eduardo Rebelo e Georgiana Augusta Pereira. A sua infância foi passada com os seus três irmãos e pais numa casa modesta, entre as aulas particulares, para aprender a ler e escrever, e os ensinamentos cristãos. A sua educação cristã começou no Instituto Fischer, com professores missionários da Congregação do Espírito Santo, e ficou sempre presente na sua obra, como se compreenderá de seguida. Ainda jovem frequentou a Escola de Artes e Ofícios Velho Cabral, onde os professores, João Cordeiro e Artur Viçoso May, este último Diretor da Escola, se aperceberam do seu talento natural para as expressões artísticas, incentivando-o a expor pela primeira vez, quando tinha apenas treze anos. Essa apresentação reuniu três dos seus trabalhos e realizou-se na loja de comércio *Louvre Micaelense*. O Conde e Condessa de

Albuquerque, Duarte Manuel Albuquerque e Maria de Andrade Albuquerque, apreciadora e amadora de pintura, observaram essa mostra e decidiram oferecer uma bolsa de estudo para Domingos Rebelo continuar a sua formação artística em Paris. A 18 de Outubro de 1907, com 15 anos, Domingos Rebelo partiu para Paris, onde estudou durante seis anos na Academie Julian e Academie Grande Chaumière. Na Academie Julian, foi aluno de Naudin, Jean Paul Laurens e do seu filho, Albert Laurens. Na Grand Chaumière contactou com os mestres Lucien Bonnat e Jobbé Duval, professores que foram determinantes para a sua evolução artística, nomeadamente no estudo das composições pictóricas, na ilustração satírica e na pintura de cenas históricas. Este período académico foi fundamental para o artista, não só pelos conhecimentos apreendidos através das academias, como pelas amizades travadas com outros artistas portugueses e internacionais. Desses contatos destacam-se os artistas Eduardo Viana, Manuel Bentes, Francisco Smith, Emmérico Nunes e Amadeo de Souza Cardoso.

Em Março e Abril de 1911, em Lisboa, Domingos Rebelo participou na exposição denominada “Arte Livre”, organizada por Manuel Bentes, onde foram reunidas obras de vários artistas residentes em Paris, especificamente, Francisco Smith, Emmérico Nunes, Francisco Alvares Cabral, também micalense, Alberto Cardoso, o brasileiro Roberto Colin e posteriormente Eduardo Viana. A exposição pretendia romper com a linguagem académica instituída pelas academias do Porto e de Lisboa, defensoras do Naturalismo. No entanto, os trabalhos

apresentados nada se afastaram desta estética, a única atitude revolucionária, manifestou-se apenas através da expressão “Arte Livre”. Em Maio 1912, Domingos Rebelo participou na I Exposição de Humoristas Portugueses, dirigida pelo filho de Rafael Bordalo Pinheiro, Manuel Gustavo, em Lisboa. Nesta apresentação participaram também, Emmérico Nunes, Almada Negreiros, Jorge Barradas, Cristiano Cruz e o escultor Canto da Maia. Nesse mesmo ano, entre Abril e Junho, em Paris, Domingos Rebelo participou no Salão dos Humoristas, organizado pelo jornal *Le Rire*, com os trabalhos, “D. Quixote e a sua Aventura com os Porcos”, “D. Quixote na sua Aventura com os Moinhos” e “D. Quixote em Batalha com as Couves”.

Ao longo da sua vida, Domingos Rebelo realizou dezenas de exposições, tanto nacionais como internacionais, quer individuais como coletivas. Neste artigo apenas serão mencionadas algumas destas apresentações.

Em Lisboa, em 1914, Domingos Rebelo, juntamente com Dórdio Gomes, Mily Possoz, A. Bastos e Henrique Viana, participou numa exposição no Salão da Primavera Nacional de Belas Artes, onde foram denominados de “modernistas”. “A par destes humoristas, outros artistas da exposição de 1911 vinham a público, prossequindo uma obra de maior responsabilidade pictórica: e, no habitual Salão da Primavera SNBA, em 1914, Viana (e Domingos Rebêlo, Dórdio Gomes, Myli Possoz e A. Bastos) foram saudados como «modernistas», agrupados numa «parede

revolucionária», num «simpático esforço» de «novidade artística». O termo surgia, pela primeira vez, com sentido genérico e incerto, abarcando pintores de paisagem e retrato tanto quanto caricaturas - e desse modo ele foi adoptado no Porto, no ano seguinte, no título de uma Exposição de Humoristas e Modernistas. Assim se realizava a junção de duas situações mentais, confundidas num gosto comum, sensível e, sobretudo mundano.” (França 1991, 10).

Paralelamente à sua presença em exposições de carácter modernista, Domingos Rebelo continuou a apresentar em diversas exposições obras sobre ilha de São Miguel. De um modo gradual, começou afastar-se das influências modernistas “estrangeiras” que apreendera em Paris e passou a trabalhar de acordo com os costumes mais tradicionais. As exposições que se seguiram na sua terra natal, e das quais foi participando, foram muito importantes na dinamização da vida cultural da cidade. Uma comissão organizadora de exposições de Belas Artes, em Ponta Delgada, pretendia fazer na Ilha de São Miguel uma espécie de imitação do que se fazia no Continente, sob responsabilidade da Sociedade Nacional das Belas Artes. A Comissão Organizadora ficava com um lucro de 5% sobre as vendas dos quadros, para dar continuidade à realização de eventos culturais e organizar um fundo para futuras exposições, auxiliando a criação da Secção de Arte do Museu Municipal de Ponta Delgada (atual Museu Carlos Machado).

Após ter-se estabelecido definitivamente em São Miguel, a par da sua carreira artística, começou a trabalhar como professor na Escola Industrial e Comercial de Ponta Delgada – atualmente Escola Secundária Domingos Rebelo. Foi ilustrador e Diretor artístico da *Revista Açores*, realizou a cenografia do “Teatro Circo Avenida”, atual Coliseu Micaelense, e decorou o Palácio do Marquês Jácome Correia. Em 1922, Domingos Rebelo visitou o continente Americano, para estudar os seus conterrâneos emigrados. Quatro anos mais tarde pintou os “Emigrantes”, considerada a pintura icónicas da arte açoriana.

Apesar de residir em São Miguel, continuou a participar em inúmeras exposições no continente. É de salientar, a exposição no Salão de Festas de *O Século*, em 1937, onde a exposição de Domingos Rebelo foi inaugurada na presença do Presidente da República, Marechal Carmona.

Em 1939, em São Francisco da Califórnia, Domingos Rebelo representou a sua Ilha, através da pintura “Orações”, numa exposição realizada por vários artistas de todo o mundo, intitulada “Contemporary Art Of 79 Countries” e organizada pela Business Machines Corporation.

Em 1942 parte para Lisboa, onde reside até à sua morte. Neste período, além da sua atividade artística, começou a exercer funções como vogal correspondente da Academia Nacional de Belas Artes. Em Outubro de 1943, Domingos Rebelo foi nomeado Diretor da Biblioteca e Museu do Ensino Primário. Após a morte do artista Sousa Lopes, Domingos Rebelo e Joaquim Rebocho

finalizam os painéis do Salão Nobre da Assembleia da República.

Através de uma bolsa do Instituto de Alta Cultura, partiu para Itália em 1950. No mesmo ano, realizou os estudos dos três painéis que decoram a Igreja São João de Deus, edifício da autoria do arquiteto António Lino. No ano de 1960, Domingos Rebelo participou na inauguração do II Salão de Independentes no Minho, patrocinada pela Câmara Municipal de Braga e, em 1963, participou na 22.^a Exposição do Grupo de Artistas Portugueses que se realizou na cidade de Sintra. Em 1964, Domingos Rebelo realizou o projeto para a decoração do Palácio de Justiça da cidade, na sala de audiências. A temática do trabalho era referente à descoberta da Ilha e a nomeação de Cidade, à Vila de Ponta Delgada, por Dom João III a 2 de Abril de 1546. Ainda nesse ano, no mês de Maio, expôs no Círculo Cultural Luso Espanhol, na Embaixada Espanhola, sobre “A Paisagem e o Folclore Espanhol”, visto por artistas Portugueses. A última apresentação dos seus trabalhos em vida ocorreu em Outubro de 1971, na Exposição do Grupo de Artistas Portugueses, no Palácio da Foz, onde apresentou as pinturas a óleo “Sopa Económica” e “Vila Franca do Campo”. Domingos Rebelo faleceu a 11 de janeiro de 1975, dedicou a vida à sua arte, tendo sido merecedor de diversos prémios, tais como: Prémio Silva Porto, Prémio Rocha Cabral, Prémio Roque Gameiro e a Primeira Medalha da Sociedade Nacional de Belas Artes.

Da arte regionalista à coleção de etnografia regional

Para começar o estudo desta coleção foi importante compreender a história dos objetos, nomeadamente sobre como é que estes chegaram à coleção de arte do Museu Carlos Machado. A escolha e aquisição das primeiras obras de arte de Domingos Rebelo demonstram o gosto e mentalidade do início do século XX, que incidia nas temáticas etnográficas, representando o povo, as tradições, a cultura e o *Regionalismo* açoriano.

O Diretor do museu, Luís Bernardo de Leite Athaíde, juntamente com um grupo de intelectuais da cidade de Ponta Delgada, fazia parte do movimento cultural açoriano, designado como *Regionalismo*. O Movimento Regionalista surgiu em finais do século XIX, em São Miguel, e desenvolveu-se baseado nos ideais do Professor José Leite de Vasconcelos. O partido autonomista açoriano tinha como objetivo a sua autonomia distrital, que veio a concretizar-se a 2 de março de 1895. Este partido foi a semente do Movimento Regionalista que influenciou e condicionou as artes açorianas durante as décadas seguintes.

Devido à insularidade, os Açores mantinham e conservavam as tradições já fragilizadas ou desaparecidas do Continente. O arquipélago caracterizava-se como um dos centros etnológicos mais ricos de Portugal.

No início do século XX, no Museu Carlos Machado iniciou-se uma coleta de objetos

etnográficos, primeiramente por Luís Bernardo Athaíde e, mais tarde, por Alfredo Bensaúde e Armando Côrtes-Rodrigues, no sentido de se retratar e salvaguardar as características açorianas. O poeta Armando Côrtes-Rodrigues e o colecionador Luís Bernardo de Leite Athaíde defendiam que se deveriam criar pontos comuns em todas as ilhas, para transformar os Açores e as suas gentes numa terra forte, próspera e progressista. Este sentimento patriótico assentava nas ideologias nacionalista do Estado Novo que, a partir de 1933, travou o movimento artístico modernista nacional e incentivou as artes tradicionais e populares.

A designada *Arte Regionalista*, inspirava-se nos motivos populares, tal como se verificava na arte naturalista continental, onde as temáticas preferidas pelos artistas eram os motivos bucólicos, populares, cenas do quotidiano rural e urbano.

Neste fervor de ideais autonomistas e regionalistas, Domingos Rebelo foi convidado a participar na museografia do Museu Açoriano. Supõe-se que esse período terá decidido a principal característica da sua obra, a corrente regionalista, porque ao longo da sua vida sempre deu preferência a pinturas de carácter etnográfico e sentimental, mostrando o seu incondicional apreço pela sua terra natal.

“Ao iniciar uma coleção dedicada à arte no Museu Carlos Machado, o seu iniciador, Luís Bernardo de Leite Athaíde, amplia a vocação do museu: fazer dele uma instituição de âmbito regional em toda a complexidade das suas

abordagens. Nasce então, também, o projecto da criação de uma colecção de etnografia regional, concretizado vários anos mais tarde. A constituição de uma colecção de arte é o resultado de uma constatação: na região abundam talentos e saberes que não dispõem nem de protecção institucional nem de reconhecimento ou de estímulo.” (Stichelmans 2009, 30).

O primeiro núcleo de pintura do Museu Carlos Machado foi composto por algumas obras de Veloso Salgado, Carlos Reis, Ezequiel Pereira, António Saúde, Ernesto Condeixa e Domingos Rebelo. “Em 1913 comecei a formar a secção de arte. A alguns artistas e amigos do museu propus a organização de certames de arte em Ponta Delgada, aos quais concorressem os pintores portugueses de então, com o fim principal de, com o produto das entradas do público, e a percentagem sobre as vendas, adquirimos quadros para a nova secção.” (Athaíde 1944, 12).

Aquando a realização deste trabalho de investigação, a Coleção Domingos Rebelo era composta por cerca de 198 objetos, dos quais 111 eram provenientes da casa do poeta Armando Côrtes-Rodrigues, amigo do artista. A tipologia dos objetos era variada, desde miniaturas realizadas para a museografia da Coleção de Etnografia Regional, a desenhos, pinturas e caricaturas.

A 10 de junho de 1975, o Diretor do Museu Carlos Machado, Nestor de Sousa, conseguiu reunir 300 obras do artista, como descreve na

entrevista realizada neste estudo: “Algumas obras do Museu Carlos Machado, outras de pessoas particulares, instituições, como a Igreja da Matriz, Junta Geral, meus parentes, casa do Armando Côrtes-Rodrigues, etc. Eu tinha 300 peças, mas já não cabiam mais. A exposição juntou 263 pinturas (...)” (entrevista a Nestor de Sousa, 21 de maio de 2010, Ponta Delgada).

O historiador Nestor de Sousa foi Diretor do museu entre 1975 e 1985, no entanto, o gosto da época pouco pareceu ter mudado desde os inícios do século XX, uma vez que continuou a preferir adquirir-se obras de Domingos Rebelo de cariz etnográfico, em vez de obras com influências modernas. Relativamente à aquisição e seleção de obras de Domingos Rebelo enquanto Diretor do museu, referiu:

“(...) o «Retrato de Alfredo Meunier», «Vinhas», «Retrato Maria do Carmo Berquó de Aguiar», «Vista de uma Rua de Viseu», também propus comprar aos herdeiros, ao filho João Rebelo, que emigrou para o Canadá. Este fez-me um orçamento de três telas do pai, escolhi as que eram da fase com influências impressionista de Domingos Rebelo, mas a Secretaria Regional da Educação e Cultura não deu o dinheiro, e ainda fez comentários quanto à qualidade das obras. (...)” (entrevista a Nestor de Sousa, 21 de maio de 2010, Ponta Delgada)

Um estudo sobre a coleção Domingos Rebelo

A importância e significado dos objetos museológicos pode assumir várias leituras consoante a época, o espaço e o discurso expositivo apresentado. Segundo a autora Susan Pearce (1994), os objetos podem ser estudados mediante a sua própria história e a história enquanto objeto museológico, inseridos numa coleção de museu. “This conveniently divides into two: its 'own' history, that is the details (in so far as these may be recovered) of its maker and manufacture, and its use in its own time and place; and its subsequent history of collection, publication and exhibition.” (Pearce 1994, 130).

Seguindo esta perspetiva, apresentam-se três exposições do artista e da coleção em estudo realizadas em épocas distintas.

A “Exposição de Pintura Domingos Rebelo” realizada em 1926

A “Exposição de Pintura Domingos Rebelo” foi organizada pelo próprio artista em novembro de 1926 na Rua do Provedor, na cidade de Ponta Delgada. O objetivo desta apresentação visava a comercialização das obras, desse modo, a preocupação consistiu em expor os trabalhos que o próprio autor considerou de melhor qualidade.

O nome da exposição foi atribuído em concordância com a assinatura do artista, que após a sua estada em Paris, passou a assinar *Domingos Rebelo*, tendo posteriormente voltado a mudar a sua assinatura entre as

variantes *D. Rebelo*, *Domingos Rebêlo* e *Domingos Rebelo*.

Na exposição estavam presentes 31 telas a óleo, 11 desenhos a carvão, 3 desenhos a pastel e 7 desenhos a pena. O discurso expositivo foi organizado tematicamente. Os retratos encontram-se agrupados, assim como as paisagens. Nas extremidades da sala, Domingos Rebelo colocou as duas obras de maiores dimensões, o tríptico “Natal” e o quadro os “Emigrantes”, ambos atualmente na coleção do Museu Carlos Machado.



Figura 1 Exposição Realizada por Domingos Rebelo, em 1926. Fotografia Realizada Provavelmente pelo Estúdio de Fotografia Toste, em Ponta Delgada © Jorge Rebelo, 1926

Partindo da observação das fotografias cedidas pelo neto do artista, aquando esta investigação, observa-se que existiu a preocupação de incluir o máximo de obras possíveis no espaço disponível. As telas de maiores dimensões marcavam o espaço de visão, maior e menor altura, as restantes foram colocadas lateralmente, dentro da margem sugerida pelas telas de maiores dimensões, formando uma fila única e compacta.

A museografia foi realizada ao gosto da época, apresentando uma disposição de plantas e tecidos de qualidade. Como foi uma exposição

com fins comerciais, o catálogo disponibilizava o título e preço das obras, com o valor em escudos.

Pintura a óleo		
1	Retrato da Ex. ^{ma} Sra. D. Maria Christina May do Ex. ^{mo} Sr. Arthur J. Viçoso May	4000000
2	do Ex. ^{mo} Sr. Marquez de Jacome Corrêa da Ex. ^{ma} Sra. D. M. J. d'O. Rebelo do Luiz	4000000
3	Triptico do Natal	4000000
4	Emigrantes	4000000
5	Na tenda do ferrador	4000000
6	Os velhos	4000000
7	No terraço	3500000
8	Frucios	8000000
9	Natureza morta	4000000
10	No jardim	3500000
11	Rosinha	6000000
12	No quintal-da-tia-Gloria	3500000
13	No quintal	4000000
14	Casas d'Agua-de-Pau	3000000
15	A igreja d'Agua-de-Pau	2000000
16	Casas pobres (Agua de Pau)	2500000

Figura 2 Catálogo da “Exposição Pintura Domingos Rebelo”, Realizada em novembro de 1926. Digitalização do Catálogo Original, em Lisboa © Jorge Rebelo 2010

A “Exposição Retrospectiva de Mestre Domingos Rebelo” realizada em 1975

A exposição “Retrospectiva de Mestre Domingos Rebelo” foi inaugurada dia 10 de junho, de 1975. O principal objetivo desta apresentação consistiu em homenagear o artista Domingos Rebelo, falecido pouco tempo antes, a 11 de janeiro de 1975. O Diretor do museu, Nestor de Sousa, com ajuda de toda a comunidade açoriana, conseguiu reunir o número máximo de obras alguma vez alcançado, cerca de 300 obras de Domingos Rebelo. Durante a organização da exposição foi colocado um anúncio no jornal *Açores*, a 15 de abril de 1975, onde se solicitava a colaboração de todos os que possuísem obras de Domingos Rebelo, para que estas constassem na exposição retrospectiva em sua homenagem.

Na capa do catálogo foi reproduzido um pormenor da obra os “Emigrantes” – o casal que se encontra abraçado – que, segundo Jorge Rebelo, representa o próprio artista e a sua

esposa, Maria Josefina. O catálogo foi composto e impresso na Tipografia Aníbal, situada na Rua Margarida de Chaves, n.º123, Ponta Delgada.



Figura 3 Artigo do jornal *Açores*, 15 de abril, 1975. Recorte de jornal cedido pelo Museu Carlos Machado. Fotografia de Telma Joana Silva, em Ponta Delgada © Telma Joana Silva, 2010

No dia 6 de junho de 1975, o Museu Carlos Machado realizou uma pré-inauguração em horário noturno, com todos os que haviam contribuído para a realização da exposição. A comissão de honra foi convidada pelo próprio Diretor e era composta pelo Escultor Canto da Maia, Engenheiro Francisco Pacheco de Castro, Gaspar Read Henriques, João Bernardo de Oliveira Rodrigues, Rui Galvão de Carvalho e os arquitetos, Domingos Correia Rebêlo e João Correia Rebêlo. A comissão executiva era constituída por Luciano Mota Vieira, Rui Guilherme de Moraes, Tomás Vieira, Cláudio Ramos e Nestor de Sousa.

Esta retrospectiva foi a primeira a ser realizada sobre um artista açoriano no Museu Carlos Machado. Segundo o artigo do jornal *Diário dos Açores* (publicado 5 de julho, de 1975), no mês de abertura da exposição, segundo as estatísticas do museu, foram registadas 2.032 visitas individuais, 80 visitas de grupo, 25 visitas de turistas internacionais e 814 visitas de estudo. Durante os dois meses em que decorreu esta exposição, o Museu Carlos Machado recebeu

mais de 4.500 visitantes, tornando-se um marco no contexto museológico açoriano.

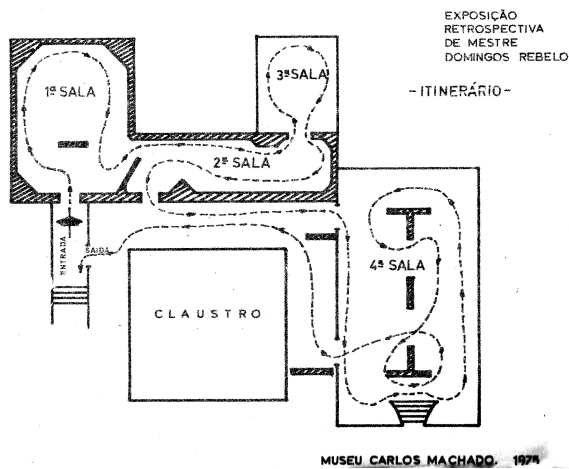


Figura 4 Itinerário da Exposição Retrospectiva de Mestre Domingos Rebelo, catálogo cedido pelo Museu Carlos Machado. Fotografia de Telma Joana Silva, em Ponta Delgada © Telma Joana Silva, 2010

A exposição “O Mestre Domingos Rebelo” realizada em 1987

A exposição realizada pela Galeria Arco 8, com direção a cargo de Graça Toste, contou com a colaboração do artista Urbano Resendes e Carlos Lacerda. Esta apresentação foi realizada dia 8 de Dezembro, de 1987. A forma como se compreendeu a Coleção Domingos Rebelo foi inovadora, pela seleção dos objetos e do espaço expositivo. A escolha dos objetos incidu nos registos de pequenos formatos, estudos a óleos e desenhos, que surpreenderam pela técnica e qualidade. O espaço expositivo da Galeria Arco 8 era a antiga casa e atelier do artista, designada como casa do Papaterra, devido à localização da mesma, edificada frente à atual Escola Secundária Domingos Rebelo.

A exposição foi realizada no rés-do-chão da moradia (atelier) e estava organizada por temáticas – retrato, figura humana, paisagem -

e pelas técnicas de desenho e pintura. Nesta exposição foram apresentados, pela primeira vez, trabalhos do autor que ainda permaneciam desconhecidos do grande público, porque não eram entendidos como obras de arte finalizadas e com valor de carácter expositivo.



Figura 5 Exposição “O Mestre Domingos Rebelo”. Fotografia de Galeria Arco 8, em Ponta Delgada © Galeria Arco 8, 1987

Uma coleção, diferentes perspetivas?

Como se referiu primeiramente, para a autora Susan Pearce (1994), os objetos podem ser estudados mediante a sua história como objeto museológico. Além do estudo realizado anteriormente, também se observaram, em concreto, alguns objetos (3 pinturas, 6 caricaturas e 21 miniaturas) da Coleção Domingos Rebelo. Esse interesse particular partiu pelo modo como estes objetos têm materializado diferentes leituras e perspetivas, consoante o discurso expositivo em que foram inseridos ao longo de diferentes épocas.

Os objetos adquiridos pelo Museu Carlos Machado da autoria de Domingos Rebelo, fizeram parte do primeiro núcleo da Coleção de Arte do museu. Toda a temática regionalista em

que se inseriam as obras era apreciada e, diga-se, uma condição para a seleção dos objetos da Coleção de Arte. Todavia, apesar de pertencerem a esta coleção, as pinturas “Indústria Micaelense”, “O Vendilhão de Laranja” e a “Procissão de São Pedro Gonçalves”, foram descontextualizadas dos espaços expositivos dedicados à Coleção de Arte e reintegrados no discurso expositivo referente à “Sala da Pesca e Agricultura”, supõe-se que esta mudança tenha ocorrido na década de 70, sob direção de Nestor de Sousa.

Uma vez que estas obras ilustravam e completavam o discurso expositivo dedicado à Coleção de Etnografia Regional, será que estas pinturas, contextualizadas nesse espaço, passaram a servir de museografias? Observando este exemplo, pressupõe-se ser ambíguo o conceito e significado atribuído a estes objetos. Essa dualidade de perspectivas é uma constante nesta coleção. Assumindo que o legado artístico de Domingos Rebelo poderá ter ambas as valências, artístico e etnográfico, como é que o contexto expositivo influencia essa apreciação?

Em 1939, Domingos Rebelo realizou uma série de miniaturas especificamente para integrarem a Coleção de Etnografia Regional do Museu Carlos Machado. Ao contrário das pinturas observadas anteriormente, estes objetos eram de carácter museográfico, serviam para contextualizar, complementar e ilustrar a Coleção de Etnografia Regional. Contudo, na exposição “Retrospectiva de Mestre Domingos Rebelo”, de 1975, estas apareceram no contexto expositivo da Coleção de Arte de Domingos

Rebelo e a comunicação social da época, escreveu o seguinte:



Figura 6 Sala de Exposições Pesca e Agricultura, Museu Carlos Machado. Fotografia de Museu Carlos Machado, em Ponta Delgada © Museu Carlos Machado, cerca de 1985

“Guardo para o fim uma referência ao que a mesma inspiração levou o Artista a produzir no campo da Escultura. Reporto-me à preciosa coleção de bonecos (...) esculpiu em madeira, para o museu” (Costa 1975,4).

Neste sentido, interroga-se sobre o significado atribuído às museografias. No contexto expositivo da exposição Retrospectiva de Mestre Domingos Rebelo terão sido interpretadas como esculturas e objetos artísticos?

“A secção de Etnografia muito lhe deve, pois foi ele quem compôs aquelas figuras de pescador, dos oleiros e outras como se fosse escultor”, escrevia o Engenheiro Francisco Xavier Vaz Pacheco de Castro, no catálogo da referida exposição, em Abril de 1975. (Sousa 1975).



Figura 7 “Mulher Montada num Burro” e “Homem que Conduz o Burro”. Museografia Realizada por Domingos Rebelo em 1939. Fotografia de António Pacheco, em Ponta Delgada © Museu Carlos Machado, 2007

Ainda referente à exposição de 1975, também é pertinente observar o caso das caricaturas da Coleção Domingos Rebelo. No catálogo da exposição, o Diretor Nestor de Sousa descreve:

“A pobreza das instalações do museu, a míngua de meios materiais e outras dificuldades (...) determinaram que se adoptasse um critério cronológico, eventualmente quebrado por falta de elementos (...) ou ainda, como é o caso das caricaturas (...) o carácter particular dos trabalhos, constituiu nelas um núcleo autónomo.” (Sousa 1975).

Pertencentes à Coleção Domingos Rebelo, o conjunto de seis caricaturas realizadas em 1926 também têm sofrido diferentes perspetivas ao longo da sua história enquanto objetos museológicos. Como se referiu acima, para o Diretor Nestor de Sousa, a caricatura, devido às suas particularidades formais, não foi contextualizada no discurso expositivo cronológico dedicado ao autor. No entanto, na exposição realizada em 2010, denominada “A República e a Modernidade: Revelar, Renovar,

Regressar”, as mesmas caricaturas foram interpretadas e destacadas pelo seu carácter moderno, exemplo do pensamento e atitude do modernismo açoriano. “ (...) série de «retratos» irónicos, senão mesmo corrosivos, de figuras, de grupos e classes sociais, que Domingos Rebelo realiza em 1926 (...)” (Reis 2010, 23).

Ainda na mesma exposição, também é interessante observar a dualidade de significados atribuídos à Coleção Domingos Rebelo. As caricaturas são contextualizadas junto da vertente modernista da exposição, enquanto que o núcleo expositivo, dedicado a Domingos Rebelo, realça a nostalgia aos padrões regionalistas/naturalistas. “A inegável importância destes traços na valorização da cultura portuguesa e açoriana não pode ser dissociada da sua natureza anti-cosmopolita (...) anti-moderna (...)” (Reis 2010, 121). As questões surgem continuamente e supõe-se que a Coleção Domingos Rebelo possa ser interpretada sob várias perspetivas. Esta pode ser entendida como Arte, Arte Regionalista, pintura etnográfica, exemplo de modernidade açoriana, entre múltiplas leituras e significados determinados pelo observador que a contempla.

Considerações finais

Como se compreendeu, a obra artística de Domingos Rebelo é uma referência açoriana. Contudo, ainda se encontra pouco divulgada em Portugal continental, apesar de existirem trabalhos do pintor em diversos museus nacionais, como por exemplo: o Museu do

Chiado, o Museu da Guarda, o Museu Nacional do Teatro, entre outros.

Relativamente à sua importância no panorama museológico contemporâneo, ter-se-á que observar a coleção Domingos Rebelo do ponto de vista regional e açoriano. O seu legado artístico apresenta-se mensurável ao nível da qualidade técnica, no entanto, o facto de se ter associado à estética Naturalista/Regionalista distanciou-o dos seus contemporâneos modernistas portugueses. Poderia entender-se que a obra de Domingos Rebelo marcou uma época e uma região, não deixando de ser plausível essa afirmação, é também verdade que, atualmente, a sua obra tem alcançado um lugar de destaque enquanto memória coletiva de um povo. A comunidade açoriana ainda parece identificar-se com a obra de Domingos Rebelo, como espelho da sua memória identitária, já perdida e desconhecida.

A Coleção Domingos Rebelo pode ser compreendida sob diferentes perspetivas, consoante a época, o discurso expositivo em que é contextualizada e o *background* do próprio observador. Atualmente, lembrando a mentalidade do início do século XX, tem-se revalorizado e salvaguardado o património etnográfico açoriano através do estudo e divulgação do artesanato, das produções agropecuárias e da exaltação das paisagens açorianas. Esta perspetiva contemporânea parece um revivalismo do Regionalismo Açoriano, nela emergindo a importância da Coleção Domingos Rebelo.

Referências bibliográficas

- Athaide, Luís Bernardo Leite de. 1944. *As Secções de Arte e Etnografia do Museu de Ponta Delgada*. [1ª Edição]. Ponta Delgada: Oficina de Artes Gráficas.
- Costa, Carreiro da. 1975. A Inspiração Folclórica na Obra de Domingos Rebelo (Ponta Delgada), 21 de junho. *Diário dos Açores*. N. 28.813.
- França, José Augusto. 1991. *O Modernismo na Arte Portuguesa*. 3ª Edição. Lisboa: Biblioteca Breve / Volume 43
Disponibilizado em: http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/doc_details.html?aut=5 [acedido em 26 de Maio de 2010].
- Pearce, Susan. 1994. *Interpreting Objects and Collections*. 1.ª Edição. London: Routledge.
- Reis, Vítor dos, Bandeira, José e Medeiros, Margarida. 2010. *A República e a Modernidade: Revelar, Renovar, Regressar*. 1.ª Edição. Ponta Delgada: Presidência do Governo dos Açores, Direção Regional da Cultura, Museu Carlos Machado.
- Sousa, Nestor de. 1975. *Nota Explicativa. D. Rebelo*. 1.ª Edição. Ponta Delgada: Museu Carlos Machado.
- Stichelmans, Anne e Melo, Duarte. 2009. *Museu em Sua Casa, Reflexos de uma Insularidade*. 1.ª Edição. Ponta Delgada: Museu Carlos Machado.

