

U. PORTO

FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DO PORTO

**PROCESSOS DE MUSEALIZAÇÃO. UM SEMINÁRIO DE
INVESTIGAÇÃO INTERNACIONAL. ATAS DO SEMINÁRIO**
MUSEALISATION PROCESSES. AN INTERNATIONAL RESEARCH SEMINAR
CONFERENCE PROCEEDINGS

(Eds.) Alice Semedo, Sandra Senra e Teresa Azevedo



**PROCESSOS DE MUSEALIZAÇÃO. UM SEMINÁRIO DE
INVESTIGAÇÃO INTERNACIONAL. ATAS DO SEMINÁRIO**
MUSEALISATION PROCESSES. AN INTERNATIONAL RESEARCH SEMINAR
CONFERENCE PROCEEDINGS



TÍTULO

Processos de Musealização. Um Seminário de Investigação Internacional. Atas do Seminário
Museumisation Processes. An International Research Seminar
Conference Proceedings

EDITORAS

Alice Semedo, Sandra Senra e Teresa Azevedo

Editor | Publisher: Universidade do Porto | Faculdade de Letras | Departamento de Ciências e Técnicas do Património
Edição | Publication: Universidade do Porto | Faculdade de Letras | Biblioteca Digital
Local de edição | Place of Publication: Porto
Ano de edição | Publication Date: 2015
Isbn: 978-989-8648-47-1

Compilação das Atas | Proceedings Compilation: Sandra Senra e Teresa Azevedo
Capa e formatação das Atas | Cover and Proceedings Formatting: Elisa Noronha
Imagem da Capa: ©José Antonio Lacerda

PROCESSOS DE MUSEALIZAÇÃO. UM SEMINÁRIO DE INVESTIGAÇÃO INTERNACIONAL MUSEALISATION PROCESSES. AN INTERNATIONAL RESEARCH SEMINAR

DATA | DATE

5-7 novembro 2014 | November 5-7, 2014

ORGANIZAÇÃO DO SEMINÁRIO | SEMINAR ORGANIZATION

Doutoramento em Museologia, Faculdade de Letras da
Universidade do Porto (Portugal), Departamento de Ciências
e Técnicas do Património | Ph.D in Museology, Arts Faculty,
University of Porto (Portugal), Department of Heritage Studies.

COMISSÃO ORGANIZADORA | ORGANIZING COMMITTEE

Alice Semedo e Teresa Azevedo (Coord. Geral), Elisa Noronha,
Paula Menino Homem, Rafaela Ganga.

COMISSÃO CIENTÍFICA | SCIENTIFIC COMMITTEE

Alexandre Matos, Alice Duarte, Alice Semedo, Elisa Noronha,
Lúcia Almeida Matos, Rui Sobral Centeno, Paula Menino
Homem, Rafaela Ganga.

COMISSÃO DE REVISÃO CIENTÍFICA | REVIEWING COMMITTEE

Adelaide Duarte, Alexandra Gonçalves, Alexandre Matos, Alice
Duarte, Alice Nogueira Alves, Alice Semedo, Amélia Dionísio,
Ana Canas, Ana Utsch, Analia Gómez, Analice Dutra Pillar,
António Camões Gouveia, António Eduardo Mendonça, António
Ponte, Bianca Gonçalves, Clara Camacho, Clara Saraiva,
Conceição Casanova, Concepción Velasco, Cristina Tavares,
Elisa Noronha, Emília Ferreira, Fátima Lambert, Fernando
Batista Pereira, Filomena Silvano, Fortunato Carvalho,
Francisco Marshall, Gabriel Bevilacqua, Gabriela Vaz Pinheiro,
Gaudêncio Fidelis, Hélder Trigo, Helena Santos, Henrique Vaz,
Inês Amorim, Inês Moreira, Irene Vaquinhas, Isabel Cruz, Jean
Yves Durand, Joan Santacana, João Brigola, José Cláudio,
Alves de Oliveira, José Cuenca, José Delgado Rodrigues,
José João Almeida, Laura Castro, Leonor Soares, Lúcia
Almeida Matos, Márcia Melro, Marcus Granato, Magali Melleu
Sehn, Margarida Faria, Maria Alexandra Gago da Câmara,
Maria Cláudia Bonadio, Mário Antas, Miriam Celeste Martins,
Mônica Zielinsky, Nélia Dias, Nuno Bicho, Nuno Dias, Olaia
Fontal, Paula Menino Homem, Patrícia Costa, Paulo Simões
Rodrigues, Pedro Casaleiro, Pedro Pereira Leite, Rejane
Coutinho, Roser Calaf, Rui Raposo, Rui Sobral Centeno,
Rafaela Ganga, Sandra Vieira Jürgens, Sara Antónia Matos
Sérgio Lira, Susana Martins, Suzana Faro, Vítor Oliveira Jorge
Yacy-Ara Froner.

KEYNOTE SPEAKERS

Marina Pugliese
Paul Basu
Maria Teresa Cruz

SESSÕES TUTORIAIS, ORIENTADORES CONVIDADOS | TUTORIAL SESSIONS, GUEST SUPERVISORS

Adelaide Duarte, Filomena Silvano, Idalina Conde,
Noémia Gomes, Sérgio Lira.

WORKSHOPS | WORKSHOPS

Alexandre Caseiro, Alexandre Matos, Alice Duarte, Alice
Semedo, Ana Monteiro, César Oliveira, Inês Ferreira, Julia
Pinto, Lúcia Almeida Matos, Paula Menino Homem,
Rafaela Ganga, Susana Lourenço Marques.

URL SEMINÁRIO | SEMINAR

<http://processosdemuseali.wix.com/conferenciaflup2014>

APOIOS



Esta versão das Atas do Seminário foi produzida em 10 de abril de 2015. O Seminário teve lugar na Faculdade de Letras da Universidade do Porto (Porto – Portugal) sendo organizado pelo Departamento de Ciências e Técnicas desta Faculdade, com o apoio da Reitoria e da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória, CEMUP – Centro de Materiais da Universidade do Porto e Sistemas do Futuro-multimédia Gestão e Arte Lda. Todos os artigos presentes neste livro foram revistos por dois revisores independentes, cumprindo os requisitos da Call for papers. A Comissão Científica e Organizadora do Seminário e os Eds. destas Atas não são responsáveis por quaisquer erros ou omissões. Nesta edição foram consideradas as variantes de ortografia da Língua Portuguesa do pré e do pós-acordo ortográfico.

This version of the Seminar Proceedings was produced on April 10, 2015. The Seminar took place at the Faculty of Arts, University of Porto (Porto – Portugal) and was organized by the Department of Heritage Sciences and Techniques of this Faculty, with the support of the Reitoria da Universidade do Porto, Faculty of Fine Arts of University of Porto, CITCEM – Transdisciplinary Research Centre Culture, Space and Memory, CEMUP – Centro de Materiais da Universidade do Porto and Sistemas do Futuro-multimédia Gestão e Arte Lda. All papers of this book were reviewed by two independent reviewers according to the Call for papers. The Seminar Organizing and Scientific Committees as well as the Proceedings' Eds. accept no responsibility for omissions and errors. This edition considers Portuguese orthography variants, pre and post-spelling agreement.

APRESENTAÇÃO

O doutoramento em Museologia da Universidade do Porto é um programa de formação em investigação a nível internacional, fruto da parceria entre a Faculdade de Letras e a Faculdade de Belas Artes, que potencia a multidisciplinaridade, rentabilização e qualidade no uso dos meios técnicos e recursos humanos da Universidade do Porto. A missão do Doutoramento em Museologia da Universidade do Porto é educar os estudantes para a investigação científica inovadora e rigorosa sobre temas desenvolvidos pelas diferentes linhas de pesquisa interdisciplinares. O esforço e o ambiente ativo de investigação que se procura, ambiciona, claramente, contribuir para a acumulação, disseminação, síntese e inovação do conhecimento em Museologia. Para este fim, o Doutoramento em Museologia tem-se comprometido com a criação e promoção de um programa atualizado e relevante para esta área de conhecimento que inclui a organização de eventos científicos. Estes eventos científicos têm-se constituído enquanto espaço essencial de interação, partilha de visões multidisciplinares e modos de construção do campo de investigadores e universidades, criando oportunidades para a transmissão de conhecimentos e debate sobre as questões apresentadas e advogando o espaço único da Museologia no âmbito da investigação da cultura. Considera-se que estes eventos de comunicação científica assumem a maior importância não só para a divulgação e atualização do conhecimento mas também para o desenvolvimento de competências e valores próprios da comunidade científica.

A ciência contemporânea é uma atividade social complexa na qual estudantes, docentes e outros investigadores participam, trabalhando para objetivos comuns, formulando e reformulando questões e métodos. A apresentação de trabalhos sobre os projetos de investigação em curso permite expor dados e argumentos durante as diferentes fases de desenvolvimento da tese, criando oportunidades de feedback, melhoramento e revisão. Estes eventos têm, igualmente, apoiado a criação e manutenção de relações académicas profícuas que ultrapassam barreiras disciplinares, linguísticas e geográficas.

As diferentes dimensões dos processos de musealização são crescentemente compreendidas enquanto aspetos centrais para pensar os museus como artefactos sociais e produtores de conhecimento. Assim, e organizando-se a partir das diferentes linhas de investigação do Doutoramento em Museologia da Universidade do Porto - **Museus, Coleções e Património; Museus, Património e Conservação Preventiva; Museus, Espaço e Comunicação; Museus e Curadoria** -, este Seminário propôs-se refletir sobre os Processos de Musealização, explorando os desenvolvimentos teóricos do pensamento museológico contemporâneo e destacando como a sua materialização acontece nas suas práticas. Este seminário de investigação contou, ainda, com o valioso contributo de três keynote speakers, que apresentaram, em diferentes dias, as suas reflexões: **Marina Pugliese**, *The Upcoming Museum of Cultures in Milan. An innovative museological project for ethnographic collections and contemporary arts with the involvement of the international communities living in the city*; **Paul Basu**, *Museum Interventions, Museum Provocations*; e **Maria Teresa Cruz**, *Técnicas Culturais e Património*.

Procurou-se um modelo organizativo que oferecesse a todos os envolvidos quer momentos de transferência de conhecimentos sobre temas emergentes, quer de discussão sobre os seus projetos de investigação ou proporcionando, pois, espaços de experimentação que conduzissem a reflexões sobre a própria natureza do objeto e do trabalho de investigação em curso.

As atas que aqui se publicam são, assim, uma compilação multidimensional bastante rica de textos apresentados ao Seminário, organizada por linha de investigação e ordem alfabética de autor.

ÍNDICE | INDEX

04 APRESENTAÇÃO | PRESENTATION

I. KEYNOTE SPEAKERS

12 O FUTURO MUSEU DAS CULTURAS EM MILÃO. UM PROJETO MUSEOLÓGICO INOVADOR PARA COLEÇÕES ETNOGRÁFICAS E DE ARTE CONTEMPORÂNEA COM O ENVOLVIMENTO DAS COMUNIDADES ESTRANGEIRAS QUE VIVEM NA CIDADE

THE UPCOMING MUSEUM OF CULTURES IN MILAN. AN INNOVATIVE MUSEOLOGICAL PROJECT FOR ETHNOGRAPHIC COLLECTIONS AND CONTEMPORARY ARTS WITH THE INVOLVEMENT OF THE INTERNATIONAL COMMUNITIES LIVING IN THE CITY

Marina Pugliese

13 INTERVENÇÕES MUSEOLÓGICAS, PROVOCAÇÕES MUSEOLÓGICAS
MUSEUM INTERVENTIONS, MUSEUM PROVOCATIONS

Paul Basu

14 TÉCNICAS CULTURAIS E PATRIMÓNIO
CULTURAL TECHNIQUES AND CULTURAL HERITAGE

Maria Teresa Cruz

II. ATAS | PROCEEDINGS

LINHA DE INVESTIGAÇÃO MUSEUS, COLEÇÕES E PATRIMÓNIO

16 APRESENTAÇÃO

Alice Duarte e Alexandre Matos

20 COLECIONAR NA ATUALIDADE: A COLEÇÃO DE SERRALVES EM CONTEXTO
COLLECTING TODAY: SERRALVES'S COLLECTION PUT IN CONTEXT

Adelaide Duarte

39 NOÇÕES DE MEMÓRIA E COLEÇÃO NA CASA-MUSEU DE JOHN SOANE
NOTIONS OF MEMORY AND COLLECTION IN JOHN SOANE'S MUSEUM

Alda Rodrigues

54 DE HOJE PARA ONTEM. A TRADIÇÃO DO AZULEJO NA ARQUITECTURA CONTEMPORÂNEA
THEN AND NOW. THE AZULEJO TRADITION ON CONTEMPORARY ARCHITECTURE

Ana Almeida e Alexandre Nobre Pais

- 75 OBJETOS ETNOGRÁFICOS, DIVERSIDADE CRIATIVA E TURISMO
ETHNOGRAPHIC OBJECTS, CREATIVE DIVERSITY AND TOURISM
Eunice Lopes
- 90 MUSEALIZANDO A PALAVRA: A HISTÓRIA ORAL COMO PROCESSO MUSEOLÓGICO NA
PRODUÇÃO DE CONTEÚDOS
THE ORAL HISTORY AND THE MUSEALIZATION PROCESS
Julio C. Bittencourt Francisco
- 107 AZULEJO EM COLEÇÕES MUSEOLÓGICAS. ESTUDO DE PROVENIÊNCIAS
AZULEJO IN MUSEUM COLLECTIONS. STUDY OF PROVENANCES
Lúcia Marinho, Patrícia Nóbrega, Ana Venâncio e Inês Aguiar
- 125 A PERSISTÊNCIA DA MEMÓRIA: DO MUSEU SÓLIDO AO MUSEU LÍQUIDO
THE PERSISTENCE OF MEMORY: FROM SOLID MUSEUM TO LIQUID MUSEUM
Lúcia Glicério Mendonça
- 143 DAR A VER PORTUGAL: UMA ANÁLISE DO PLANEJAMENTO DAS COMEMORAÇÕES DOS
CENTENÁRIOS DE 1940
REVEALING PORTUGAL: AN ANALYSIS OF THE 1940 CENTENARY CELEBRATIONS PLANNING
Marlise Maria Giovanaz
- 157 DE PAISAGEM A PATRIMÓNIO - A CLASSIFICAÇÃO COMO PROCESSO DE MUSEALIZAÇÃO
DA PAISAGEM
FROM LANDSCAPE TO HERITAGE - LISTING AS A MUSEALISATION PROCESS OF LANDSCAPE
Natália Fauvrelle
- 169 ECOMUSEUS EM FAVELAS: UM MODELO BRASILEIRO DE INICIATIVA BOTTOM-UP
ECOMUSEUMS IN SLUMS: A BRAZILIAN BOTTOM-UP INITIATIVE MODEL
Natália Nakano, Maria José Vicentini Jorente e Rosangela Caldas
- 184 AZULEJOS E EMOLDURAMENTOS: UM PUZZLE COM SOLUÇÃO À VISTA
AZULEJOS AND FRAMES: A PUZZLE WITH A SOLUTION IN SIGHT
Rosário Salema de Carvalho, Alexandre Nobre Pais e Porfíria Formiga
- 202 FAKE`M – DA CONCEPÇÃO À MATERIALIZAÇÃO DO MUSEU DO FALSO (VISEU)
FAKE`M – FROM THE CONCEPT TO THE MATERIALIZATION OF THE FAKE MUSEUM (VISEU)
Rui Macário

LINHA DE INVESTIGAÇÃO MUSEUS, PATRIMÓNIO E CONSERVAÇÃO PREVENTIVA

- 221 APRESENTAÇÃO
Paula Menino Homem
- 224 O MUSEU DE ARQUEOLOGIA DE ITAIPU E OS DESAFIOS DA PRESERVAÇÃO DAS REFERÊNCIAS PATRIMONIAIS DE ITAIPU, NITERÓI, BRASIL
THE ARCHAEOLOGICAL MUSEUM OF ITAIPU AND THE CHALLENGES OF PRESERVING HERITAGE REFERENCES ITAIPU, NITERÓI, BRAZIL
Alejandra Saladino, Carlos Eduardo Almeida Barata e Natália de Figueirêdo Biserra
- 252 A PRESERVAÇÃO DA PERFORMANCE MUSICAL CONTEMPORÂNEA: O CASO DO ESPÓLIO FONOGRAFICO EM FITAS MAGNÉTICAS DE CLOTILDE ROSA
PRESERVING CONTEMPORARY MUSICAL PERFORMANCE: THE CASE OF THE PHONOGRAPHIC COLLECTION ON MAGNETIC TAPES BY CLOTILDE ROSA
Andreia Nogueira, Filipa Magalhães, Isabel Pires e Rita Macedo
- 269 PARÂMETROS AMBIENTAIS DE CONSERVAÇÃO DOS ACERVOS MUSEOLÓGICOS APLICADOS NA ARQUITETURA DE MUSEUS
ENVIRONMENTAL PARAMETERS IN MUSEUM COLLECTIONS CONSERVATION APPLIED TO MUSEUM ARCHITECTURE
Marina Byrro Ribeiro e Louise Land B. Lomardo

LINHA DE INVESTIGAÇÃO MUSEUS, ESPAÇO E COMUNICAÇÃO

- 287 APRESENTAÇÃO
Alice Semedo e Rafaela Ganga
- 291 CORREO CERTIFICADO CON ACUSE DE RECIBO. UNA INVESTIGACIÓN NARRATIVA COLABORATIVA: CARTAS, MUJERES Y MUSEOS
CERTIFIED MAIL WITH RETURN RECEIPT. A NARRATIVE AND COLLABORATIVE RESEARCH: LETTERS, WOMEN AND MUSEUMS
Ana Abascal Vila, María José Juan Colás, Norma Alzate Rincón, Mônica Lóss dos Santos. Colectivo mano a mano
- 309 AS FERRAMENTAS E/OU SERVIÇOS WEB 2.0 NAS INSTITUIÇÕES DE MEMÓRIA: DO USO AO PROCESSO COMUNICACIONAL, NO APOIO À CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA COLETIVA
THE SERVICES / COMMUNICATION TOOLS IN MEMORY INSTITUTIONS: FROM THE USE OF PARTICIPATORY COMPONENT / COLLABORATIVE PLATFORM TO COMMUNICATION PROCESS, IN THE SUPPORT OF THE COLLECTIVE MEMORY CONSTRUCTION
Cristina Cortês e Rui Raposo
- 332 A “CORTE CELESTIAL”: 25 ANOS DE ARTE E DEVOÇÃO. MUSEU ABELARDO RODRIGUES, BAHIA, BRASIL
A “HEAVENLY COURT”: 25 YEARS OF ART AND DEVOTION
Eliene Dourado Bina

- 351 PRÁTICAS DE MEMÓRIA E INTERPRETAÇÃO DO PATRIMÔNIO EM DIAMANTINA, MINAS GERAIS
MEMORY PRACTICES AND PATRIMONY INTERPRETATION IN DIAMANTINA, MINAS GERAIS
Elizabeth Aparecida Duque Seabra e Henrique Gonçalves de Oliveira
- 374 PRESENTE, UM PROJETO DE FUTURO SOBRE O PASSADO
PRESENT, A FUTURE PROJECT ABOUT THE PAST
Graça Magalhães e Hermano Noronha
- 387 PROMOVER A CRIATIVIDADE NOS MUSEUS. FACILITADORES, BLOQUEIOS E ESTRATÉGIAS
PROMOTING CREATIVITY IN MUSEUMS. FACILITATORS, BLOCKADES AND STRATEGIES
Inês Ferreira
- 406 MUSEALIZAÇÃO DA EDUCAÇÃO - DISTANCIAMENTOS E APROXIMAÇÕES ENTRE MUSEU E ESCOLAS
MUSEALISATION OF EDUCATION - DISTANCES AND SIMILARITIES BETWEEN MUSEUMS AND SCHOOLS
Julia Rocha Pinto
- 418 OBJETO, ARTISTA E PÚBLICO – MISCIGENAÇÕES ENTRE ARTE E EDUCAÇÃO
OBJECT, ARTIST AND AUDIENCE – BLENDING ART AND EDUCATION
RAFAELA GANGA
- 434 EVALUACIÓN CUALITATIVA DE LOS PROGRAMAS EDUCATIVOS DE LOS MUSEOS DE PATRIMONIO ARTÍSTICO DE ESPAÑA Y PORTUGAL
QUALITATIVE ASSESSMENT ABOUT THE EDUCATIVE PROGRAMS OF THE SPANISH AND PORTUGUESE ARTISTICAL HERITAGES
Sue Berciano
- 448 INTERATIVIDADE EM PROJETOS EXPOGRÁFICOS: DA ADOÇÃO DO DISPOSITIVO À QUALIFICAÇÃO DO AMBIENTE
INTERACTIVITY IN EXHIBITION DESIGN: FROM THE ADOPTION OF INTERACTIVE DEVICES TOWARDS THE ENVIRONMENTAL QUALIFICATION
Tatiana Gentil Machado

LINHA DE INVESTIGAÇÃO MUSEUS E CURADORIA

- 466 APRESENTAÇÃO
Lúcia Almeida Matos e Elisa Noronha
- 468 O ATELIER MUSEALIZADO: TRÊS CASOS DE ESTUDO [BRANCUSI, SCHWITTERS, BRUSCKY]
THE MUSEALIZATION OF THE STUDIO: THREE CASE STUDIES [BRANCUSI, SCHWITTERS, BRUSCKY]
Guy Amado

- 484 QUANDO O MUSEU (AINDA) É UM ESTALEIRO DE OBRA: POTENCIALIDADES E DILEMAS DA CURADORIA EM EDIFÍCIOS EM PROCESSO DE MUSEALIZAÇÃO
WHEN THE MUSEUM IS (STILL) A BUILDING SITE – ON THE POTENTIALITIES AND DILEMMAS OF CURATING VENUES UNDER THE PROCESSES OF MUSEALISATION
Inês Moreira
- 503 LAS EXPOSICIONES EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA CULTURA INSTITUCIONAL DEL MUSEO
THE ROLE OF THE EXHIBITIONS IN THE CONSTRUCTION OF THE INSTITUTIONAL CULTURE OF THE MUSEUM
Lara Portolés
- 518 NARRATIVAS, EXPERIÊNCIAS E CONEXÕES
NARRATIVES, EXPERIENCES AND CONNECTIONS
Rafaela Norogrande
- 540 A ARTE CONTEMPORÂNEA DA AMÉRICA LATINA VISTA NA FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN. UM RECORRIDO POR EXPOSIÇÕES
THE CONTEMPORARY ART OF LATIN AMERICAN IN FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN. MAKING A TOUR OF EXHIBITIONS
Renata Ribeiro
- 558 ARTE (PÚBLICA) CONTEMPORÂNEA EM ESPAÇOS MUSEOLÓGICOS
CONTEMPORARY (PUBLIC) ART IN MUSEUMS
Sofia Ponte
- 577 DO JARDIM DE ALBERTO CARNEIRO À COZINHA DE ÂNGELA FERREIRA: MOSTRAR O LUGAR E O PROCESSO DE CRIAÇÃO
FROM ALBERTO CARNEIRO'S GARDEN TO ÂNGELA FERREIRA'S KITCHEN: SHOWING THE PLACE AND PROCESS OF CREATION
Teresa Azevedo

III. WORKSHOPS

- 603 LINHA DE INVESTIGAÇÃO MUSEUS, COLEÇÕES E PATRIMÓNIO
- 604 LINHA DE INVESTIGAÇÃO MUSEUS, PATRIMÓNIO E CONSERVAÇÃO PREVENTIVA
- 605 LINHA DE INVESTIGAÇÃO MUSEUS, ESPAÇO E COMUNICAÇÃO
- 607 LINHA DE INVESTIGAÇÃO MUSEUS E CURADORIA

IV. APÊNDICES

- 609 NOTAS BIOGRÁFICAS | BIOGRAPHICAL NOTES
- 665 COMISSÃO DE REVISÃO CIENTÍFICA | REVIEWING COMMITTEE
- 670 RESULTADOS CALL FOR PAPERS | CALL FOR PAPERS RESULTS

| KEYNOTE SPEAKERS

O FUTURO MUSEU DAS CULTURAS EM MILÃO. UM PROJETO MUSEOLÓGICO INOVADOR PARA COLEÇÕES ETNOGRÁFICAS E DE ARTE CONTEMPORÂNEA COM O ENVOLVIMENTO DAS COMUNIDADES ESTRANGEIRAS QUE VIVEM NA CIDADE

THE UPCOMING MUSEUM OF CULTURES IN MILAN. AN INNOVATIVE MUSEOLOGICAL PROJECT FOR ETHNOGRAPHIC COLLECTIONS AND CONTEMPORARY ARTS WITH THE INVOLVEMENT OF THE INTERNATIONAL COMMUNITIES LIVING IN THE CITY

Marina Pugliese

O Museu das Culturas em Milão, que inaugura em fevereiro de 2015, localiza-se num espantoso edifício desenhado por David Chipperfield. Pensado em 1999, o museu foi inicialmente planeado como um museu etnográfico tradicional. Considerando o debate sobre a nova identidade dos museus etnográficos devido aos estudos pós-coloniais e também tendo em conta a crise global, o projeto acabou por se tornar demasiado oneroso para a cidade de Milão. Assim, em 2012, a sua identidade passou por um processo de revisão envolvendo a gestão, a exposição permanente das coleções e a relação com a comunidade estrangeira residente em Milão. Ao apresentar o novo Museu discutiremos tópicos como identidade dos museus etnográficos, relação com arte contemporânea, preservação e envolvimento das comunidades.

The Museum of Cultures in Milan, which is going to be opened in February 2015, is located in an astonishing building planned by David Chipperfield. Conceived in 1999, the museum was originally planned as a traditional ethnographic museum. Considering the debate on the new identity of ethnographic museums due to the post-colonial studies and due to the global crisis, the project resulted to be too expansive for the City of Milan and in 2012 its identity went through a process of revision involving the management, the display of the permanent collections and the relationship with the international communities present in Milan. While presenting the new Museum, topics such as ethnographic museums identity, relationship with contemporary art, preservation and communities' involvement will be discussed.

INTERVENÇÕES MUSEOLÓGICAS, PROVOCAÇÕES MUSEOLÓGICAS MUSEUM INTERVENTIONS, MUSEUM PROVOCATIONS

Paul Basu

Os museus podem ser instituições desesperadamente conservadoras, relutantes em envolver-se em questões controversas, avessos a explorar a complexidade por medo de serem acusados de intelectualismo. Defendo que os museus precisam de recuperar a sua confiança e assumir riscos maiores, intervindo nos debates públicos, desafiando o público e inspirando a criatividade e novo pensamento. O potencial dos museus para fazer tais contribuições encontra-se, em última análise, nas suas coleções e no modo como elas são usadas. Sugiro que os profissionais de museus devem ser mais experimentais na sua prática curatorial e de exposições. Com esta agenda em mente, considero os ‘affordances’ das coleções de museus - a sua capacidade de agir como mediadoras, como catalisadoras - o que nos permite estabelecer relações com outros tempos, outros lugares e outras pessoas. Concentrando-me em coleções etnográficas, curadoria e exibição, exploro alguns exemplos de casos elucidativos e discuto alguns dos meus próprios trabalhos em curso.

Museums can be desperately conservative institutions, reluctant to engage in contentious issues, averse to exploring complexity for fear of being accused of intellectualism. I argue that museums need to regain their confidence and take greater risks, intervening in public debates, challenging audiences and inspiring creativity and new thought. The potential of museums to make such contributions ultimately lies in their collections and how they are used. I suggest that museum professionals should be more experimental in their curatorial and exhibition practice. With this agenda in mind, I consider the ‘affordances’ of museum collections – their capacity to act as mediators, as catalysts – enabling us to form relationships with other times, other places and other people. Focusing on ethnographic collections, curation and display, I explore some instructive case examples and discuss some of my own ongoing work.

TÉCNICAS CULTURAIS E PATRIMÓNIO CULTURAL TECHNIQUES AND CULTURAL HERITAGE

Maria Teresa Cruz

As actividades ligadas ao património cultural são um lugar privilegiado para uma compreensão, não apenas do passado, mas dos processos em aberto na cultura humana, dos seus desafios e ameaças. As tecnologias da comunicação e da informação estão hoje no centro de uma abertura e indefinição radicais da cultura humana, mas também no centro de processos de retenção, arquivamento e gestão generalizados da experiência, tendo trazido novas temáticas ao domínio e às agendas do património cultural: virtualização, reapropriação, participação, co-criação e inovação, são termos que convivem hoje com os velhos termos de conservação, protecção e restauração. Esta reflexão pretende contribuir para a compreensão das tecnologias da informação enquanto técnicas culturais, isto é, enquanto técnicas de mediação da experiência que estão por isso intrinsecamente na base da cultura e da constituição do património.

The activities related to cultural heritage are a privileged domain to an understanding not only of the past but also of the possibilities open to human culture, both in their challenges and in their threats. The technologies of communication and information are today at the center of a radical openness and vagueness of human culture, but also in the center of processes of retention, archiving and generalized experience management, having brought new issues and agendas to the domain of cultural heritage: virtualization, reappropriation, participation, co-creation and innovation are terms that coexist today with the old terms of conservation, protection and restoration. This discussion aims to contribute to the understanding of communication and information technologies as cultural techniques, ie, as mediation techniques in which culture and heritage are intrinsically based.

**LINHA DE INVESTIGAÇÃO MUSEUS, COLEÇÕES
E PATRIMÔNIO**

APRESENTAÇÃO

Alice Duarte e Alexandre Matos

Linha de investigação que centra a sua atenção no estudo da formação de museus e de outros dispositivos de exposição e interpretação cultural e de memória, das políticas e poéticas de colecionar e processos de musealização e patrimonialização mas desenvolve, igualmente, estudos sobre as políticas e processos de documentação das coleções; a utilização da informação sobre as coleções para os mais diversos fins; estuda o museu, as coleções museológicas e o património nas suas múltiplas modalidades, considerando as suas potencialidades em termos de poder de transformação dos contextos pré-existentes. A linha acolhe, entre outros, modelos de estudo que nos chegam da teoria crítica, pós-colonial, cultura material, da arqueologia, memória e paisagem; procurando explorar este campo rico de construção de significados e os modos de conhecimento a que se referem.

Os objetivos mais abrangentes da linha são:

- Desenvolver estudos sobre processos de musealização/patrimonialização;
- Desenvolver estudos sobre a formação de museu e outros dispositivos de exposição e interpretação cultural;
- Desenvolver estudos sobre coleções e processos de colecionar;
- Desenvolver estudos sobre os processos de produção e consumo de tipos particulares de cultura material: objetos etnográficos, arte, paisagem, etc.;
- Explorar discursos sobre o passado e as suas materializações (ex.: narrativas visuais) em contexto museológico e patrimonial;
- Desenvolver estudos sobre políticas e processos de documentação e digitalização;
- Desenvolver estudos sobre desenvolvimento e utilização (física e virtual) das coleções;
- Participar na construção de conhecimento em Museologia e Património.

Palavras-chave: Museologia, Discursos museológicos, Processos de patrimonialização.

A linha de investigação *Museus, Coleções e Património* procura desenvolver pesquisas centradas na análise de discursos museológicos/museográficos e/ou processos de patrimonialização, procurando refletir sobre as suas implicações, não apenas teóricas e epistemológicas, mas também sociais, políticas e éticas. A perspetiva geral que orienta essas abordagens é o fundamental entendimento do museu, das coleções museológicas e do património como construções socioculturais, em relação às quais é pertinente a respetiva documentação e análise aprofundadas, bem como a consideração das suas potencialidades em termos de poder de transformação dos contextos pré-existentes.

A consolidação teórica destes posicionamentos afigura-se como base essencial para que, da intenção de preservar e exhibir objetos/elementos patrimoniais, se possa passar à abordagem desses artefactos como veículos de discussão e comunicação de problemáticas sociopolíticas muito diversificadas. Tendem a surgir como especialmente relevantes, entre outras: a questão do museu, das coleções e do património como recursos culturais e identitários, cuja ativação pode ser fundamental no aumento da auto estima e do desenvolvimento sustentável das comunidades; a questão da interpretação/mediação dos recursos patrimoniais como instrumento de renovação e promoção das identidades; a questão das “novas museologias” e dos seus potenciais impactos e limitações; a questão do desenvolvimento do turismo cultural e sua articulação com os museus locais; a questão da exposição como subtexto e a sua leitura à luz da abordagem pós-colonial; a questão da cultura material e dos colecionismos como fonte de conhecimento; a questão das políticas públicas da cultura e sua legislação sobre os museus e o património.

No Seminário Internacional Processos de Musealização, ocorrido entre 5 e 7 de novembro de 2014, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, a linha de investigação *Museus, Coleções e Património*, para além das comunicações/artigos de seguida apresentados, assegurou ainda a realização das correspondentes Sessões Tutoriais, bem como um Workshop subordinado ao tema: “Coleções e Documentação: um fim ou um meio?” Sobre as doze comunicações/artigos agora reunidos é possível fazer notar a larga abrangência de tópicos abordados.

Adelaide Duarte, com o texto *Colecionar na atualidade: a coleção de Serralves em contexto*, debruça-se sobre a primeira instituição pública do nosso país a reunir uma coleção internacional representativa de arte contemporânea, procurando dar a conhecer as linhas orientadoras que presidiram ao desenvolvimento da coleção, bem como as suas expectativas de futuro.

No texto *Noções de memória e coleção na Casa-Museu de John Soane*, Alda Rodrigues utiliza como pretexto a personagem do colecionador John Soane e a sua Casa-Museu para discutir as noções de memória e de coleção que são postas em jogo nas instituições museológicas.

Ana Almeida e Alexandre Nobre Pais, no texto intitulado *De hoje para ontem. A tradição do azulejo na arquitetura contemporânea*, apresentam uma proposta metodológica para o estudo das coleções do Museu Nacional do Azulejo relativas a obras cerâmicas das décadas de 1950/60. Através da análise de quatro estudos de caso relativos a outras tantas cerâmicas de autor demonstram as vantagens de abordar aquelas como arte integrada, através do que será possível a ligação dos objetos ao contexto original da sua criação, assim permitindo ampliar os seus sentidos de leitura.

A propósito do Museu de Arte Sacra e Etnologia (Fátima/Portugal), Eunice Lopes, no texto *Objetos etnográficos, diversidade criativa e turismo*, tenta refletir sobre as relações dos museus com o turismo, atendendo às reações dos visitantes perante os objetos etnográficos de múltiplas proveniências expostos.

Júlio C. Bittencourt Francisco, no texto *Musealizando a palavra: a História Oral como processo museológico na produção de conteúdos*, procura discutir as potencialidades daquele procedimento de recolha oral para a produção de conteúdos museológicos, analisando em concreto um projeto relativo à memória de imigrantes da cidade do Rio de Janeiro.

No texto *Azulejos em coleções museológicas: estudo de proveniências*, Lúcia Marinho, Patrícia Nóbrega, Ana Venâncio e Inês Aguiar procuram revelar alguns dos resultados da investigação realizada no Museu Nacional do Azulejo sobre proveniências de painéis de azulejos, elucidando sobre as potencialidades de uma articulação entre fontes documentais e o sistema *Az infinitum* – sistema de referência e indexação de azulejo.

No texto *A persistência da memória: do museu sólido ao museu líquido*, Lúcia Glicério Mendonça debate o papel social dos museus na contemporaneidade. Apoiando-se na proposta de Zygmunt Bauman, defende a possibilidade e a necessidade do museu deixar o seu anterior papel de legislador transformando-se em intérprete.

Marlise Maria Giovanaz apresenta o texto *Dar a ver Portugal: uma análise do planeamento das comemorações dos Centenários de 1940*. Partindo da análise documental do “Relatório sobre as Projetadas Comemorações de 1939-1940”, escrito por António Ferro, em 1938, o artigo procura elucidar sobre a produção de imagens identitárias implicadas naquele documento, revelando o papel dos eventos comemorativos na produção de representações culturais.

No texto de Natália Fauvrelle, intitulado *De paisagem a património: a classificação como processo de musealização da paisagem*, são abordadas questões relativas à patrimonialização/musealização da paisagem. A propósito da região vinhateira do Douro, são discutidos os respetivos conceitos de classificação, patrimonialização e musealização.

Rosangela Caldas, Maria José Vicentini Jorente e Natália Nakano, no texto *Ecomuseus em favelas: um modelo brasileiro de iniciativa bottom-up*, procedem à apresentação e discussão do primeiro museu comunitário ao ar livre concebido numa favela do Rio de Janeiro. Desvendam aspetos centrais de um museu territorial vivo, cujo modelo de iniciativa *bottom-up* poderá ser replicado noutros contextos.

No texto *Azulejos e emolduramentos: um puzzle com solução à vista*, Rosário Salema de Carvalho, Alexandre Nobre Pais e Porfíria Formiga dão conta de como o projeto “Devolver o olhar”acionado sobre o designado fundo antigo do Museu Nacional do Azulejo tem permitido reorganizar as suas reservas. O artigo fornece pormenores relativos à investigação sobre emolduramentos do azulejo barroco com recurso ao sistema *Az infinitum* como ferramenta fundamental de sistematização.

Por fim, no texto *FAKE’M: da conceção à materialização do Museu do Falso (Viseu)*, Rui Macário Ribeiro narra toda uma experiência para-laboratorial no domínio da constituição de um museu. O Museu do Falso em questão é um museu da história da cidade de Viseu, composto em exclusivo por documentos/artefactos de criadores contemporâneos que procuram proceder a uma revisitação da História, cuja inauguração ocorreu a 18 de maio de 2012 num espaço comercial do centro histórico de Viseu, mas tendo já circulado por outros espaços físicos e virtuais. Procedendo à apresentação desse projeto de intervenção cultural, o artigo usa-o como pretexto para discutir, quer a noção do que seja uma instituição museológica, quer o tópico da construção identitária local.

COLECIONAR NA ATUALIDADE: A COLEÇÃO DE SERRALVES EM CONTEXTO COLLECTING TODAY: SERRALVES'S COLLECTION PUT IN CONTEXT

Adelaide Duarte

Resumo

A formação da coleção de Serralves é o tema deste artigo, analisado na ótica do contexto colecionístico institucional português e internacional. O *Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves* constitui um dos projetos culturais mais bem sucedidos em Portugal, com reconhecimento internacional. Trata-se da primeira instituição pública no país a reunir uma coleção internacional representativa da arte contemporânea, em diálogo e confronto com a portuguesa. Até então, apenas o *Centro de Arte Moderna da Fundação Gulbenkian* desenvolveu uma coleção com alguma dimensão internacional, sobretudo através do núcleo de arte inglesa, mas sem sistemática continuidade. O âmbito internacional que hoje a caracteriza tem cerca de vinte anos. É uma coleção jovem no âmbito do colecionismo museológico internacional. Como e por quem foi constituída? Que fases se identificam? Que coleções internacionais são tidas por modelo na sua constituição? são algumas interrogações que norteiam esta análise. Pretende-se dar um contributo para o conhecimento das linhas orientadoras que presidiram ao desenvolvimento desta coleção e suscitar um debate crítico sobre as expectativas do seu futuro.

Palavras-chave: Colecionar, Museu de Arte Contemporânea, Serralves

Abstract

The formation of the Serralves's collection is the subject of this article, in the perspective of Portuguese and international collecting context. The *Museum of Contemporary Art of the Serralves Foundation* is one of the most successful cultural projects in Portugal, with international recognition. This is the first public space in the country gathering an international collection representative of contemporary art in dialogue with the Portuguese art. Until then, only the *Centre of Modern Art of the Gulbenkian Foundation* has developed a collection with some international dimension, through the core of the English art, but without systematic continuity. The international framework that characterizes today's collection has about twenty years. It is a young collection, in the panorama of international museum collecting. How and by whom it was formed? Phases that are identified? International collections that are taken by model in its constitution? are some questions that guide this analysis. With this article, we intend to contribute to the knowledge of the guidelines that governed the development of the collection and raise a critical debate about the expectations of their future.

Keywords: Collecting, Contemporary Art Museum, Serralves

INTRODUÇÃO

Em Portugal não se reconhece uma forte tradição colecionista, circunstância que talvez justifique a falta de estudos e de teorização sobre a matéria, identificada por vários estudiosos (Serrão 2001, 73; Silva 2003, 11). No que concerne ao colecionismo de arte contemporânea, a situação é ainda mais notória. Podem apontar-se várias razões para este fato, desde o limitado apoio que o Estado português tem atribuído à formação de coleções desta tipologia, ao reduzido número de colecionadores privados, cujas coleções tenham por enfoque a arte contemporânea, principalmente a de âmbito internacional, ou, ainda, a questões de gosto e de cultura, com os colecionadores mais propensos a um “gosto em português” (Serrão 2014, 24; Coleções particulares 1973, 90) que justificaria as opções pelas artes decorativas, a admiração pelo exótico, decorrente da miscigenação cultural (a porcelana chinesa, o mobiliário, a prataria), ou pela pintura portuguesa consagrada.

A partir do último quartel do século XX e primeira década do século XXI denota-se, porém, uma mudança neste panorama com a formação de coleções de arte contemporânea que resultaram na abertura ao público de algumas instituições museológicas. Esta situação, reveladora de um dinamismo sem precedentes na história portuguesa, terá como motivação o ambiente de crescimento do número de museus e de centros de arte a nível internacional, assentes num programa de colecionismo, favorecido por um mercado da arte enérgico. O *Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves* (Museu de Serralves) exemplifica essa dinâmica e motiva a análise que se segue, no contexto dos modelos internacionais dominantes.

1. COLECIONAR NA CONTEMPORANEIDADE: REFLEXÕES SOBRE O CONTEXTO INTERNACIONAL

Em termos internacionais, a situação francesa é paradigmática daquele crescimento, com o Estado a desenvolver uma forte política colecionista. Nos anos 1980 criou os *Fonds National d'Art Contemporain* (1981) e os *Fonds Régionaux d'Art Contemporain* (1982) (Porcheron 1990, 459). Trata-se de duas estruturas nas quais o Estado deposita a sua coleção de arte contemporânea. A abertura do *Centre Georges Pompidou* (1977), sustentada por aquela política, influenciou a sucessão de centros de arte surgidos na Europa, que então se fez sentir, como o *Museum für Gegenwartkunst*, na Basileia (Suíça 1980), a *Neue Staatsgalerie*, Estugarda (Alemanha 1984), o *Centre d'Arts Plastiques Contemporains*, de Bordéus

(França 1984) ou o *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, Madrid (Espanha 1986). O *Centre Pompidou* desempenhou um papel emblemático através do seu conceito pluridisciplinar que cruzava as diversas artes (artes plásticas, literatura, cinema), mas gerou polémica por suscitar, na opinião de alguns autores, um ambiente massificado, desprovido de sentido crítico, onde a reflexão sobre a arte contemporânea se diluía (Baudrillard 1977, 10, 13, 23). Do ponto de vista da coleção, o *Centre* optou por ancorá-la em 1905, o ano da exposição fauvista no Salão de Outono. Com esta opção, não inovou e nem representou um novo paradigma; deu, antes, continuidade ao conceito propagado pelo *Museum of Modern Art* (MoMA, 1929) de Nova Iorque, definindo uma coleção de carácter universalista, com a ambição de representar a sucessão de movimentos estéticos do século XX e XXI, sobretudo europeus e norte-americanos (Lorente 2008, 291).

Este conceito de coleção abrangente, universal, ganhou uma dimensão diferente no final do século XX, com as grandes instituições museológicas a abrirem o seu espectro colecionista a uma escala global, a uma arte proveniente de “novas geografias”, países do continente africano, do Médio Oriente, Oriente ou da América do Sul. Desde 2000 que a *Tate Modern* (Londres), por exemplo, alargou o âmbito da sua coleção, como expresso na *Tate Acquisition and Disposal Policy* (2001). Tradicionalmente vocacionada para a arte europeia e da América do Norte, com grande incidência na arte britânica, por decisão do Board of Trustees abriu a sua representatividade a uma perspectiva global. Esta decisão de colecionar arte de países não europeus insere-se numa nova tendência colecionista que têm vindo a ser desenvolvida, sobretudo a partir das questões levantadas com a exposição *Les Magiciens de la Terre* (Centre Pompidou, La Vilette, Paris 1989), pioneira por colocar em confronto a arte produzida por artistas ocidentais com a de outras latitudes (Austrália, África), tradicionalmente entendidos no domínio da antropologia e da etnografia. O processo de globalização num cenário pós-colonial gerou mudanças a nível da curadoria expositiva e colecionista, questionando, por exemplo, o domínio do centro versus periferia, provocando a reflexão sobre o cânone e sobre a fronteira entre a arte contemporânea e a etnografia, questões ainda em discussão que, certamente, provocarão uma revisão das categorias de museu de arte contemporânea, de arte global e da própria história da arte.

Em alternativa a esta ideia de universalidade, desenvolveu-se, a partir de meados do século XX, uma segunda metodologia colecionista, na qual os museus se especializaram na arte contemporânea, por razões de gosto e, também, de acesso às obras no mercado galerístico e leiloeiro. O *Stedelijk Museum*, Amesterdão (Holanda 1895), o *Moderna Museet*, Estocolmo (Suécia 1958) ou o *Museum*

Ludwig, Colónia (Alemanha 1976), distinguiram-se por “colocarem o museu à disposição da arte contemporânea” desde os anos 1960-1970 (Loock 2009, 20), incorporando na coleção a arte mais recente (ocidental), então representada na arte *Pop*, na *minimal* ou na *Povera*.

Persistem, grosso modo, duas estratégias colecionistas: a universal, enciclopédica, difundida pelo MoMA; e a que reduz o âmbito cronológico, situando a coleção a partir dos anos 1960. O *Museu de Serralves* filia-se nesta segunda estratégia.

1.1 CARACTERÍSTICAS DO CONTEXTO COLECIONÍSTICO PORTUGUÊS

A situação portuguesa apresenta especificidades face à realidade internacional: por um lado, o Estado exerceu um tímido papel no apoio à formação de coleções de arte contemporânea; por outro, o setor privado revelou um número reduzido de colecionadores particulares, enquanto os institucionais despontaram tardiamente.

A falta de incentivo do Estado traduz-se em raras iniciativas. A primeira aconteceu nos anos 1970, promovendo-se a coleção de arte contemporânea portuguesa da Secretaria de Estado da Cultura (SEC), hoje da tutela da Direção Geral do Património Cultural (DGPC). Perfazendo cerca de 1000 obras, foi reunida de modo irregular, sem estratégia colecionista, e fruto de “opiniões heterogéneas, e por vezes, contraditórias, dos vários membros das suas Comissões de Compras” (Fernandes 2009, 13-14). Um núcleo de 552 esteve em depósito no *Museu de Serralves*, desde 1993 (Duarte 2012, 165) mas, por motivos de reorganização das coleções do Estado, a coleção foi “incorporada” no MNAC a partir de 2014 (Diário da República, n.º 25, 2014, 3630-2).

Apenas em 1997, o Estado voltaria a promover a formação de uma coleção de arte contemporânea, a do Instituto de Arte Contemporânea/Instituto das Artes, um organismo então da tutela do Ministério da Cultura, hoje da DGPC. A coleção foi proposta por uma comissão de compras, constituída pelo artista Fernando Calhau e pelos curadores Isabel Carlos, Vicente Todolí, Margarida Veiga e João Pinharanda. A estratégia foi adquirir artistas portugueses e internacionais (entre estes, os que haviam exposto no país) com obras de 1990, cujas obras se afigurassem complementares às existentes em coleções públicas. Projeto de apenas três anos, resultou na aquisição de 156 obras (Carlos 2000, 5-6), hoje em depósito na reserva do *Museu Coleção Berardo de Arte Moderna e Contemporânea*, em Lisboa.

Entre os museus tutelados pela DGPC há, porém, uma instituição pública vocacionada para a exibição dos valores artísticos da contemporaneidade e para o colecionismo da arte portuguesa, em Lisboa. A coleção do *Museu de Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado* (MNAC), inaugurado em 1911, é representativa da arte portuguesa a partir de 1850, esteticamente focada no romantismo, no naturalismo e pós-naturalismo, na pintura histórica, no simbolismo, no modernismo e nas gerações de 1930-1950, com linguagens neorrealistas, surrealistas e abstratas. A escassez de incorporações posteriores àquela data, e àquelas linguagens estéticas, levou a uma mudança na designação para a de *Museu do Chiado*, na altura da sua reabertura em 1994 (Museu do Chiado 1994). Atualmente, regista-se um esforço contrário, manifesto na recuperação da primitiva nomenclatura, MNAC.

No mesmo período, o setor privado revelou-se mais ativo. A instituição que, neste domínio, se destacou no contexto artístico português foi o *Centro de Arte Moderna* (CAM), da tutela da Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa). Fundação privada de direito público, esta exerceu um papel determinante na dinamização da cultura ao longo da segunda metade do século XX. Inaugurado em 1983, o CAM foi pioneiro a exhibir, de modo permanente, a arte moderna e contemporânea, sobretudo portuguesa, e a colecionar de acordo com esse objetivo. Reúne uma numerosa coleção, de cerca de 9000 peças, de arte portuguesa do século XX, com um núcleo de arte britânica adquirido nos anos 1960, que não teve continuidade aquisitiva (Nazaré 2004, 8-9). A sua constituição resultou de doações de artistas, legados e depósitos, para além das aquisições. Entre as mais significativas, destaca-se a compra de parte da coleção do banqueiro Jorge de Brito, o maior colecionador de arte em Portugal nos anos 1960, fazendo da coleção do CAM, a mais representativa da arte portuguesa da primeira metade do século XX (Nazaré 2004, 8-9; Pomar, 2007).

Certamente por sua influência e pelo contexto internacional favorável – a par de motivos como a imagem e o exercício do mecenato com benefícios fiscais –, surgiram coleções de arte contemporânea corporativas, muitas sob o modelo fundacional (Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento, 1986; a Fundação Caixa Geral de Depósitos – Culturgest, 1993; a Fundação PLMJ, 2001). Nelas predomina a arte portuguesa, sendo pontual a representação de autores internacionais.

Seria pela mão de um colecionador privado, o investidor José Berardo, que Portugal passaria a dispor de um museu de arte moderna e contemporânea de

âmbito internacional, o *Sintra Museu de Arte Moderna*, já nos anos 1990. Este projeto teve por intuito reunir uma ambiciosa coleção para ser exibida no espaço público. Francisco Capelo, colecionador e economista, foi o mentor do conceito e da estratégia da coleção, realizando as aquisições em galerias e leiloeiras internacionais de acordo com uma metodologia pré-determinada. Foi também o responsável pela montagem das exposições – desde a primeira, na Galeria Valentim de Carvalho (1993), à exposição inaugural do Museu, em 1997 (Um novo museu, s.d.) –, e da programação regular até ao seu afastamento da coleção em 1999. O objetivo foi o de reunir uma coleção de arte internacional que se configurasse como uma sucessão dos movimentos artísticos do século XX, com uma grande representatividade de artistas (Duarte 2012, 151, 165, 353-357, 363). De características enciclopédicas, universais, e com um enfoque na arte ocidental, a ideia de panorama foi assumida como a sua singularidade, num país onde escasseavam os espaços propícios ao diálogo entre a arte internacional e a portuguesa. Esta coleção, a mais importante em exibição no país, neste domínio, encontra-se instalada nas galerias expositivas do *Centro Cultural de Belém* (Lisboa), constituindo o *Museu Coleção Berardo*, desde 2007 até 2016, ano em que termina o protocolo acordado entre o Estado e o colecionador.

2. A FORMAÇÃO DA COLEÇÃO DE SERRALVES

O *Museu de Serralves* abriu as portas ao público em 1999, no Porto (Fig. 1). O arquiteto Álvaro Siza desenhou o novo edifício, considerado uma peça maior na arquitetura de museus, harmoniosamente implantado no Parque de Serralves. O Museu é tutelado pela Fundação de Serralves, instituída por decreto-lei, em 1989. Esta decorreu de uma inédita parceria entre o Estado e a sociedade civil: o Estado contou com a participação de capitais privados na criação da Fundação, defendendo um modelo de gestão autónomo e flexível (Decreto-lei n.º 240-A/89).

Este Museu foi a primeira instituição pública a reunir e a exibir uma coleção de arte internacional em confronto e diálogo com a arte portuguesa, adotando o modelo das exposições temporárias. Apenas em 2009, comemorando dez anos de abertura ao público, foi possível ver a totalidade do espaço museológico com obras da coleção, na exposição *Serralves 2009: a coleção* (Fig. 2, 3). Seria também na primeira década do século XXI que a instituição consolidaria a sua imagem de instância de legitimação artística a nível nacional e que alcançaria projeção internacional. A sua génese é, porém, anterior e remonta ao *Centro de Arte Contemporânea* (CAC), instituído nos anos 1970, no Porto.

2.1 UMA COLEÇÃO EM CONSTRUÇÃO: DO PROGRAMA À PROVENIÊNCIA

O CAC resultou dos perseverantes apelos que a comunidade artística e acadêmica desenvolveu em prol de um museu de arte moderna para a cidade do Porto (Oliveira 2013, 93). Constitui o principal antecedente do *Museu de Serralves*. Dirigido pelo crítico de arte Fernando Pernes, responsável pela programação e pelas atividades ali desenvolvidas, o Centro funcionou no *Museu Nacional de Soares dos Reis* (MNSR), entre 1975 e 1980. A sua criação tinha por desígnio fundar um museu nacional de arte moderna na cidade invicta, objetivo expresso no seu programa. Marcado por uma dinâmica atividade, por vezes, geradora de polémica devido ao ambiente ainda de características conservadoras que se vivia, a programação foi iniciada com a exposição *Levantamento da arte do século XX no Porto* (Oliveira 2013, 114). Este título simbólico alude ao desejo de identificar a arte desta região para a musealizar, no âmbito deste projeto. A estratégia expositiva desenvolveu-se em duas linhas principais, uma com mostras de âmbito internacional (George Grosz, Hans Hoffman, R. B. Kitaj, Wolf Vostel, The Stijl) e, uma segunda, apresentando obras de artistas portugueses (Eduardo Nery, Alberto Carneiro, Ângelo de Sousa, Emília Nadal).

Esta programação, que convidava ao diálogo entre a arte portuguesa e a internacional, não se veio a refletir no conceito da coleção proposto nesta primeira fase, destinada ao futuro Museu. O objetivo expresso no programa foi o de reunir um núcleo de obras demonstrativas da evolução da arte do século XX no país, com destaque para a zona do Porto (Oliveira 2013, 126). José-Augusto França, crítico e historiador da arte ligado a este projeto, defendia que o MNAC deveria vocacionar-se na arte portuguesa oitocentista, reservando a arte do século XX para o novo museu de arte moderna no Porto, “numa louvável distribuição de atividades culturais no domínio museológico” (Programa e elenco das obras 1980). Entendia-se esta coleção como complementar à do MNAC, reconhecidamente carente na representação da arte portuguesa do século XX, apesar da sua nomenclatura.

Ao longo do funcionamento do Centro, uma das principais preocupações, a par da procura de um espaço condigno para a sua instalação, foi angariar obras para o futuro Museu. Procedeu-se a aquisições e realizaram-se transferências de espólio de várias entidades, depósitos e também doações de artistas, colecionadores e galeristas. As aquisições não foram numerosas, compraram-se 76 peças enquanto o CAC esteve alojado no MNSR, sob proposta de Fernando Pernes e de Etheline Rosas, uma figura ligada ao projeto, com experiência em museologia e arte moderna adquirida no Brasil (Oliveira 2013, 127). Por sua

vez, o MNSR, tal como a SEC, transferiram obras da sua coleção para o futuro Museu. O Banco Pinto de Magalhães, mais tarde designado por União de Bancos Portugueses, depositou a sua coleção de arte moderna no futuro Museu, tendo sido apresentada no CAC em 1976.

Estas contribuições para a formação do acervo, que perfazem 275 obras, são referidas no *Programa e elenco das obras do acervo do Museu Nacional de Arte Moderna ou nele integráveis* (1980), redigido pela Comissão organizadora do futuro Museu (Programa e elenco das obras 1980). As aquisições são predominantemente de obras de artistas com forte produção nos anos 1960-1970 (António Areal, Fernando Calhau, Carlos Calvet, Eurico Gonçalves, Álvaro Lapa, Jorge Martins, António Palolo, Paula Rego, Ângelo de Sousa) mas, destaca-se a coleção da União de Bancos Portugueses, com 54 peças, porque introduz uma nuance internacional no acervo através da inclusão de autores como Karel Appel, Emiliano di Cavalcanti, Serge Poliakoff, Cândido Portinari ou Arpad Szenes.

Neste programa, Pernes manifestou o desejo de implementar um projeto cultural de grande ambição: “o Museu Nacional de Arte Moderna reagrupará formas de expressão complementares mas até hoje separadas: artes plásticas, o cinema, a fotografia, realizações «vídeo», criações do desenho industrial e arquitectura, música e manifestações «balléticas» ou de expressão corporal” (Programa e elenco das obras 1980).

Estas características apontam para uma filiação do programa ao modelo do *Centre Georges Pompidou*, não se registando o mesmo perante o conceito universal desta coleção. Predominava a ideia de uma coleção representativa da evolução da arte portuguesa do século XX, opção talvez decorrente da inexistência de obras internacionais disponíveis nos acervos públicos e da escassez orçamental que permitisse adquiri-las no mercado internacional. Mas, em 1987, a SEC solicitou um parecer a Knud W. Jensen, fundador e diretor do *Louisiana Museum of Modern Art* (Dinamarca), sobre o programa do futuro museu de arte moderna, um pedido que pode sugerir dúvidas sobre o âmbito da coleção a implementar.

Na perspectiva daquele especialista, um museu de arte moderna não conhece fronteiras nacionais, pelo que a coleção deveria ser de âmbito internacional. Para contornar a contingência dos valores elevados que as obras atingiam no mercado da arte, sugeria que a coleção se iniciasse em 1950, contemplando na programação temporária os pioneiros da arte moderna. Propôs recorrer a empréstimos de longo prazo com colecionadores ou artistas

e apostar na arte portuguesa em igual número que a internacional. Também sugeriu aproveitar-se o parque envolvente, criando um “jardim de esculturas”, à semelhança do existente no museu que dirigia (Programme for a Museum 1988).

A aquisição da Quinta de Serralves (1986) e a formalização da Fundação com o mesmo nome, veio dar o impulso definitivo ao projeto. Pernes, o primeiro diretor artístico da Fundação de Serralves que teve por incumbência dinamizar a Casa à semelhança do que fizera no CAC, manifestou, na programação expositiva inicial, uma evidente estratégia de aproximação aos colecionadores particulares (Obras de uma coleção particular 1987; Obras da coleção particular de Jaime Isidoro 1988). Na organização do acervo, Pernes teve o apoio de uma Comissão de Compras nomeada para esse efeito, embora a sua ação não seja expressiva porque as incorporações se cingem a 1992 (Duarte 2012, 163-164).

A exposição inaugural da *Casa de Serralves*, intitulada *Obras doadas e cedidas para o futuro Museu Nacional de Arte Moderna* (1987), revela as doações e os depósitos destinados ao Museu (Manuel Baptista, Eduardo Nery, Zulmiro de Carvalho, Gerardo Burmester, Joaquim Rodrigo), da parte de colecionadores particulares e institucionais (Obras doadas 1987). A política aquisitiva permanecia deficitária devido ao limitado orçamento atribuído.

Nesta primeira fase de implementação do *Museu Nacional de Arte Moderna*, projeto que derivou no *Museu de Arte Contemporânea de Serralves*, a formação da coleção é indicadora de alguma hesitação no seu conceito, centrado numa perspectiva local e nacional, e o seu crescimento manifesta dependência de depósitos e das doações de particulares. Por outro lado, a indefinição política em criar as condições para a sua implementação e as contingências orçamentais que afetaram o setor, prolongaram o projeto para além do desejável, criando incerteza e angústia nos seus defensores, apenas ultrapassada com a constituição da Fundação de Serralves, em 1989.

2.2 A INTERNACIONALIZAÇÃO DA COLEÇÃO DE SERRALVES: CIRCA 68

O conceito da coleção iria, porém, ampliar-se. A alteração significativa que ocorreu, e que corresponde a uma segunda fase na sua história, está associada à mudança da direção artística. Em 1996, Vicente Todolí, antigo diretor do *Instituto Valenciano de Arte Moderna* (IVAM, Espanha), foi convidado para dirigir a *Casa de Serralves* e o projeto do Museu, ainda em fase de implementação, uma função coadjuvada por João Fernandes, curador que organizara as edições das *Jornadas de Arte Contemporânea do Porto* (1992-1996).

A nova equipa tomou a cargo a programação expositiva da *Casa de Serralves*, tendo Pernes transitado para o lugar de assessor cultural da Fundação. A opção, expectável num profissional com experiência internacional, foi a de apresentar autores internacionais, como Franz West, James Lee Byars, Gary Hill, Thomas Schütte, Lygia Clark, Pipilotti Rist, Mário Merz, a par de artistas portugueses, como Francisco Tropa e Gerardo Burmester, muitos dos quais ingressaram na coleção.

Para além da programação expositiva, outra linha de trabalho foi a definição de uma nova narrativa da coleção e o seu reforço. Para Todolí, a coleção reunida ao longo de vinte anos, através das aquisições de Fernando Pernes, dos depósitos, doações de artistas, era um “aglomerado” a partir do qual seria necessário construir um “discurso” (Sardo 1999, 15).

O discurso assentou no conceito *Circa 68*, o título da exposição-manifesto inaugural do Museu. Na sua justificação, Todolí defendeu que: “1968 seria a altura mais interessante. Queria localizar a coleção num contexto internacional. Por um lado, era necessário arrancar com uma ligação forte ao local e à comunidade onde o museu está implantado, por outro, era necessário arrancar com um momento importante da arte internacional. Acredito que esse período, entre 1965 e 1975, é fundamental. A partir daqui, trata-se de apresentar e analisar indivíduos e obras concretas muito mais do que movimentos. [...] Em Portugal, muitos dos problemas desta época só surgiram após a revolução, em 1975 [sic] que é um ponto de ruptura” (Sardo 1999, 15).

A ideia foi a de identificar um período relevante na história recente, os anos 1960-1970, e explorar a mudança de paradigma que ocorreu nessa década. Período de grande questionamento e de “redefinição da condição da obra de arte” (Todolí e Fernandes 1999, 17), foi uma época de efervescência social e de dinamismo cultural. Os artistas introduziram nas suas produções novos media (o uso do filme, da fotografia) e novos materiais (pobres e reaproveitados), exploraram o primado da ideia (uso do texto como suporte de projetos concetuais) e a desmaterialização da obra, alargando os seus limites. Mas apesar da rutura que manifestações mais radicais pressupuseram, como a arte efémera, a concetual, a *Land Art*, contrariando as suas idiosincrasias porque na sua essência não se destinavam ao espaço do Museu, acabaram a enriquecer a coleção.

Este contexto enformou um acervo de arte internacional, sem limites geográficos, mas com um enfoque na arte ocidental, no âmbito do qual a arte portuguesa participava. Estamos perante uma filosofia colecionística de carácter

especializado, de enfoque, distante da ambição enciclopedista desenvolvida por instituições como o MoMA ou o *Centre Pompidou*.

Tal como afirmam Todolí e Fernandes (1999), de características mais “sincrónicas” que “diacrónicas”, os “conceitos de pureza ou de enciclopédia estão por enquanto ausentes desta coleção” (Todolí e Fernandes 1999, 17). Ora, optando-se por inscrever a coleção num período histórico, a sincronia é o traço que melhor responde a um conceito a constituir-se e, pela mesma razão, se desadequa a ideia de enciclopédia. “A par de artistas já muito conceituados”, entre os quais se optou por “obras menos conhecidas”, mas consideradas “mais íntimas dos seus processos criativos”, a coleção também apresenta “obras de artistas menos reconhecidos” (Todolí e Fernandes 1999, 17). Esta escolha de artistas menos conhecidos e, entre os já conceituados, por obras que não são de “marca” – estratégia que Todolí já tinha explorado na direção do IVAM (Fernandes 2009, 14) –, para além de razões concetuais, terá certamente motivações orçamentais devido aos valores inflacionados que as obras atingem no mercado da arte internacional.

Esta exposição sintetizou a ideia de coleção e constituiu-se como a matriz da política aquisitiva que lhe sucedeu. Foram exibidas obras da nova coleção, outras que enquadraram o conceito e, entre estas, adquiriram-se cerca de dois terços nos anos subsequentes (Todolí e Fernandes 1999, 19). Robert Rauschenberg, Cildo Meireles, Reiner Ruthenbeck, Gilberto Zorio, Barry Le Va, Joel Shapiro, Michelangelo Pistoletto são alguns dos artistas que figuram na exposição e ingressaram no acervo.

Após a consolidação do núcleo histórico, materializada naquela aquisição, o objetivo foi o de representar as décadas seguintes, a partir dos anos 1980. Esta estratégia foi delineada por João Fernandes que ocupou a direção artística a partir de 2003, na mesma altura em que foi nomeado um Conselho Consultivo para aferir as suas propostas aquisitivas. A política aquisitiva passou a incidir na ideia de “constelações”, uma metáfora referente a uma “época sem paradigma”, onde se destaca a individualidade da produção artística num contexto de acelerada globalização (Fernandes 2009, 16). Este conceito reflete-se na programação temporária, que incide mais sobre a arte internacional que a portuguesa. Mas enquanto a incorporação da arte internacional depende da programação, a arte portuguesa não tem essa contingência (Lima 2002, 5). Neste período, Joel Shapiro, Luc Tuymans, Thomas Hirschhorn, Ignasi Aballí, Tacita Dean foram alguns autores internacionais cujas obras ingressaram na coleção, a par de artistas portugueses, como Francisco Queirós, Vasco Araújo, Rui Aguiar.

Com a coleção em crescimento, hoje perfazendo 1650 obras da Fundação e 2572 em depósitos, esta tem servido marcos comemorativos na instituição. Em 2009, Fernandes assinalou a primeira década de atividade do Museu e duas da Fundação, exibindo a “coleção em construção” na totalidade do seu espaço. Foi o primeiro balanço do projeto e da filosofia da coleção que começava a ganhar identidade. O mesmo procedimento aconteceu em 2014, quando Suzanne Cotter, a diretora artística desde 2013, reuniu um conjunto de obras da coleção e das aquisições recentes, construindo Histórias: obras da coleção de Serralves (Fig. 4, 5). Comemora-se 15 anos da abertura do Museu e 25 da Fundação de Serralves. Foram oportunidades para fruir no espaço do Museu a memória artística do presente através do acervo reunido, considerando que este se configura como um centro de arte pela permanência da política expositiva desde a sua abertura.

CONCLUSÃO

No historial da coleção de Serralves identificam-se dois momentos predominantes. O primeiro remonta aos antecedentes da instituição da Fundação de Serralves (1989), período durante o qual se destaca a ação de Fernando Pernes na luta e na dinamização de um museu de arte moderna. Na perspectiva da coleção que sustentaria tal projeto, Pernes defendeu a criação de um acervo representativo da evolução de arte portuguesa do século XX. Neste período, o seu crescimento ficou a dever-se mais aos depósitos e doações do que à estratégia aquisitiva, em virtude do limitado orçamento. Diversas vicissitudes conduziram à abertura do novo Museu, construído de raiz no Parque de Serralves, apenas em 1999. Nesta altura, Vicente Todolí ocupava a direção artística, sendo da sua autoria a programação e a definição do novo conceito da coleção. *Circa 68*, a exposição-manifesto inaugural, sintetizou aquele conceito que radica na mudança de paradigma ocorrida na década de 1960, e funcionou como matriz da política aquisitiva. O âmbito da coleção internacionalizou-se, beneficiando da experiência de Todolí. João Fernandes, o seu sucessor na direção artística, continuou esta política aquisitiva, reforçando autores com obra a partir dos anos 1980.

A singularidade desta jovem coleção assenta na dimensão internacional e no período cronológico escolhido que constitui o seu núcleo histórico, permitindo construir diálogos entre a arte portuguesa e a internacional. Recordando o contexto colecionístico internacional, quando instituições como a *Tate Modern* começam a alargar o seu espectro na viragem do século, em Serralves ainda se opta pelo cânone ocidental e pelo enfoque.



Figura 1. Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves, 2008 © Adelaide Duarte



Figura 2. Serralves 2009: a coleção, 2009 © Adelaide Duarte



Figura 3. *Serralves 2009: a coleção*, 2009 © Adelaide Duarte



Figura 4. *Histórias: obras da coleção de Serralves*, 2014 © Adelaide Duarte



Figura 5. *Histórias*: obras da coleção de Serralves, 2014 © Adelaide Duarte

BIBLIOGRAFIA

Arquivo Sintra Museu de Arte Moderna, “Um novo museu”. In Sintra Museu de Arte Moderna Coleção Berardo, *Press-Real*, s. d.

Baudrillard, Jean. 1977. *L'effet Beaubourg. Implosion et dissuasion*. Paris: Éditions Galilée.

Carlos, Isabel. 2000. “Initiare”. In *Initiare. Coleção de arte contemporânea IAC/CCB. Aquisições 1997-1999*, Lisboa, MC/IAC/CCB (5-11).

“Coleções particulares”. 1973. Mário Tavares Chicó, Armando Vieira Santos, José-Augusto França (Org.), *Dicionário da pintura portuguesa*. Lisboa: Editorial Estúdios Cor (88-90).

Decreto-Lei n.º 240-A/89 de 27 de julho, *Diário da República*, I.ª série, n.º 171, 2950-2-5 (<http://www.serralves.pt/fotos/editor2/dl240-a.89.pdf>, 5.09. 2014). Versão atual: Decreto-Lei n.º 129/2003 de 27 de junho, *Diário da República*, I série A, n.º 146, 3678-3684.

Diário da República, 2.ª série, n.º 25, 5 de fevereiro de 2014, 3630-(2).

Duarte, Adelaide. 2012. Da coleção ao museu. *O colecionismo privado de arte moderna e contemporânea em Portugal, na segunda metade do século XX. Contributos para a história da museologia*, Tese doutoramento em História, especialidade em Museologia e Património Cultural, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (Policopiado).

Fernandes, João. 2009. “Uma colecção em construção”. In *Serralves 2009. A colecção, imagens. Uma exposição em três partes e obras permanentes no Parque*. Porto: Fundação de Serralves (13-18).

Hargreaves, Manuela. 2013. *Coleccionismo e mercado de arte em Portugal. O território e o mapa*. Porto: Edições Afrontamento.

Lima, Cristina. 2002. “A arte não tem passaporte”. In *Expresso*, n.º 1556 (5).

Loock, Ulrich. 2009. “Armazém de história”. In *Serralves 2009. A colecção, imagens. Uma exposição em três partes e obras permanentes no Parque*. Porto: Fundação de Serralves (19-25).

Museu do Chiado. Art portugues 1850-1950. 1994. Lisboa: Instituto Português dos Museus/Museu do Chiado.

Nazaré, Leonor. 2004. (Coord.), *Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão. Roteiro da colecção*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Obras da colecção particular de Jaime Isidoro. 1988. Casa de Serralves. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura.

Obras de uma colecção particular. 1987. Casa de Serralves. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura.

Obras doadas e cedidas para o futuro Museu Nacional de Arte Moderna. 1987. Casa de Serralves. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura.

Oliveira, Leonor de Oliveira. 2013. *Museu de Arte Contemporânea de Serralves. Os antecedentes 1974-1989*. Lisboa: INCM.

Pedro Lorente, J. (2008), *Los museos de arte contemporáneo. Noción y desarrollo histórico*. Gijón: Ediciones Trea.

Pomar, Alexandre, *Jorge de Brito, a colecção e a Gulbenkian*. 2007. http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2007/06/jorge_de_brito_.html, (2014.08.16).

Porcheron, Marie-Domitille. 1990. “Les collections d’art contemporain”. In *Encyclopaedia Universalis*. Paris: Encyclopaedia Universalis France SA Éditeur à Paris (455-464).

Programa e elenco das obras do acervo do Museu Nacional de Arte Moderna ou nele integráveis. 1980. (Ciclo de exposições no Museu Nacional de Soares dos Reis, Junho a Outubro de 1980). Porto: Centro de Arte Contemporânea.

Programme for a Museum of Modern Art at Casa de Serralves in Oporto, by Knud W. Jensen and Vilhelm Wohlert, Humlebaek, 4 de May, 1988; *A Report on Casa de Serralves. The National Museum of Modern Art*, Oporto, by Knud W. Jensen.

Sardo, Delfim, “Um pé na terra e outro no universo. Entrevista com Vicente Todolí”. 1999. *Arte Ibérica*, n.º 24, ano 3.º, Lisboa (12-16).

Serrão, Vítor. 2001. “As colecções artísticas Sousa e Holstein/Palmela. Notas sobre um recheio colecionístico de excepção”. In *Uma família de colecionadores. Poder e cultura. Antiga colecção Palmela*. Lisboa: IPM, Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves.

Serrão, Vítor. 2014. “Mecenas e colecções em Portugal na Idade Moderna: dos Castro da Penha Verde aos Basto de Évora, e uma encomenda em Pernambuco”. In Maria João Neto, Marize Malta (eds.), *Colecções de arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX, perfis e trânsitos*. Lisboa: Caleidoscópio (23-47).

Silva, Raquel Henriques da. 2003. “Colecionismo de arte no Portugal de Oitocentos”. In *Henri Burnay. De banqueiro a colecionador*, Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves. Lisboa: IPM/CMAG (11-21).

Tate Acquisition and Disposal Policy, Approved by the Board of Trustees on 16 November 2011 (Date of the next review, November 2014), <http://www.tate.org.uk/download/file/fid/111111> (14.08.2014).

Todoí, Vicente; Fernandes, João. 1999. “Circa 1968: em torno de uma ideia de museu e de colecção”. In *Circa 1968*. Porto: Fundação de Serralves (15-21).

NOÇÕES DE MEMÓRIA E COLECÇÃO NA CASA-MUSEU DE JOHN SOANE NOTIONS OF MEMORY AND COLLECTION IN JOHN SOANE'S MUSEUM

Alda Rodrigues

Resumo

A actividade do arquitecto e coleccionador John Soane, designadamente aquela associada ao interesse deste coleccionador por fragmentos e ruínas, será o ponto de partida para investigar as noções de memória e de colecção em jogo numa casa-museu. Não temos como objectivo descrever nem a colecção, nem o edifício da casa-museu, nem a biografia de John Soane. Vamos simplesmente recorrer a alguns destes elementos para propor o seguinte argumento sobre memória e colecções: as colecções e os museus associam-se a uma tentativa de transcendência do tempo e da mortalidade através da resistência à História, pela integração desta na memória.

Palavras-chave: Colecções, Memória, Ruínas, Casas-Museu

Abstract

The activities of the architect and collector John Soane related to his interest in fragments and ruins are the starting point for an investigation of the notions of memory and collection at stake in his house museum. The aim of this essay is not to describe neither John Soane's collection, nor the architecture of his house. The objective is to develop and test the following argument about memory and collections: insofar as they integrate history in memory practices, collections and museums may be seen as attempts to surpass time and mortality.

Keywords: Collections, Memory, Ruins, House Museums

No ensaio *Considérations Morales sur la Destination des Ouvrages d'Art* (1815), Quatremère de Quincy sugere que há uma relação entre ruínas e objectos de colecção ou de museu. Este texto inaugura uma longa tradição ensaística que explora a desconexão das peças de museu relativamente ao seu contexto de origem e descreve os museus como mausoléus e espaços de morte. Alguns dos ensaios mais famosos desta tradição são “Le Problème des Musées”, de Paul Valéry (1923), “Valéry Proust Museum” de Theodor Adorno (1983) ou, para um exemplo mais recente, *On the Museum's Ruins*, de Douglas Crimp (1993).

De acordo com a perspectiva defendida nestes ensaios, os objectos integrados em museus ou colecções devem ser considerados fragmentos visto que foram retirados do seu contexto de origem, que assim ficou incompleto. No ensaio mencionado, Quatremère de Quincy descreve os objectos dos museus e das colecções como “ruínas artificiais” ou “ruínas da barbárie”, por oposição às “ruínas do tempo”, estas supostamente sem intervenção humana. Na sua perspectiva, as “ruínas artificiais” merecem condenação pelo facto de terem sido deslocadas por mão humana: “Cessez, sophistes ignorants, de trouver du plaisir dans ces ruines; oui, celles du temps sont respectables, celles de la barbarie font horreur. Les ruines du temps, ces monuments de la fragilité humaine, sont la leçon de l'homme, les autres en sont la honte” (Quatremère de Quincy 1815, 56).

John Soane (1753-1837), arquitecto responsável pelo projecto do Banco de Inglaterra e professor da Royal Academy, remodelou o edifício de Lincoln's Inn Fields (Londres) em que morou, com o objectivo de expor a colecção de livros, pintura, modelos de arquitectura, desenhos, gravuras e gessos que foi reunindo ao longo da vida. Através da justaposição de objectos com origens espaciotemporais muito diferentes, entre os quais vamos destacar os fragmentos, as representações de ruínas e os elementos de arquitectura funerária, este coleccionador propõe aos visitantes uma perspectiva não-linear que implica a percepção simultânea do passado, do presente e do futuro. Tal perspectiva panorâmica e dialéctica associa-se ao objectivo de preservar a sua memória através desta casa-museu.

A partir da casa-museu de John Soane, vamos contrapor à associação pejorativa entre objectos de colecções ou museu e ruínas (proposta pela tradição ensaística inaugurada por Quatremère de Quincy) – outra tradição, que associa às ruínas uma perspectiva temporal capaz de abranger as relações entre passado, presente e futuro, em vez de os considerar disjuntivos. No contexto desta segunda tradição – associada às representações de ruínas – tal perspectiva temporal aproxima-se daquela da subjectividade humana e da memória.

Na primeira parte deste ensaio, vamos defender que as ruínas e as colecções de fragmentos de John Soane objectivam escolhas subjectivas, relacionadas com uma perspectiva temporal dialéctica associada à memória. No segundo momento salientaremos que a exposição de elementos da arquitectura funerária nesta casa-museu chama a atenção para o carácter público da colecção, na medida em que joga com a interacção da subjectividade individual, por um lado, e a esfera pública, por outro. Assim como um túmulo é um monumento público que faz parte de um espaço colectivo mas foi construído em homenagem a um indivíduo, a casa-museu de John Soane assume tanto uma dimensão privada e individual como uma vertente pública e colectiva. No mesmo sentido, propomos que tanto as colecções como a memória são indissociáveis de uma dimensão pública e colectiva.

Usamos “colecção” como termo genérico para conjuntos de objectos reunidos tanto por alguém individualmente como por uma instituição. Esta noção abrange quer colecções privadas, quer espólios de museus, quer gabinetes de curiosidades. Em *Interpreting Objects and Collections* (1994), Susan Pearce apresenta uma antologia de ensaios que propõem uma definição mais restrita de “colecção” e discute os problemas destas tentativas de definição mais específicas).

Na categoria das representações da obra arquitectónica de John Soane em ruínas incluem-se as aguarelas que este arquitecto encomendou ao arquitecto Joseph Michael Gandy (1771-1843), considerado um dos ilustradores da arquitectura ingleses mais importantes: *Aerial Cutaway View of the Bank of England from the South-East* (apresentada na Royal Academy em 1830) ou *Public and Private Buildings Executed by Sir John Soane Between 1780 and 1815* (apresentada na Royal Academy em 1818), ambas mostrando a obra de Soane enquanto ruínas semelhantes às de Roma.

Quando se preparava para iniciar as obras de remodelação do espaço em Lincoln's Inn Fields (Londres) que viria a ser convertido no edifício doado à nação como sua casa-museu, Soane redigiu o texto “Crude Hints Towards the History of My House” (Richardson 1999). Neste texto, o arquitecto descreve uma visita (ficcional) às ruínas da sua casa no futuro, enunciando as suposições e perplexidades de um visitante em face da diversidade temporal e geográfica dos objectos aí encontrados. A perspectiva temporal trabalhada por Soane nesta casa-museu é comparável à deste texto e à das aguarelas de Joseph Michael Gandy já referidas. Tanto a organização dos objectos da colecção de Soane como as aguarelas de Joseph Michael Gandy e o texto “Crude Hints” usam uma perspectiva que coloca no mesmo plano diversas coordenadas temporais.

A propósito da representação do Banco de Inglaterra em ruínas na tela de Joseph Michael Gandy, Christopher Woodward, antigo director da casa-museu de Soane, lembra que esta perspectiva pode ser associada à técnica de corte axonométrico (“cutaway axonometric”), artifício de visualização que mostra um edifício descoberto, permitindo observar simultaneamente o seu interior e exterior, a construção e a decoração, a superestrutura e as estruturas menores, as partes e o todo (Woodward 2002, 164). Neste sentido, ver as coisas em ruínas pode ser descrito objectivamente como uma perspectiva mais abrangente não só no tempo mas também no espaço. As representações de ruínas e a presença de fragmentos na casa-museu de Soane sugerem um modo de ver panorâmico que, mostrando simultaneamente passado, presente e futuro, se sobrepõe a uma compreensão do tempo mais linear, como a da História.

Os fragmentos que John Soane colecionou não só evocam o passado dos edifícios desaparecidos de que foram recuperados, funcionando como uma espécie de catálogo de formas, mas também, na medida em que eram usados como inspiração e ponto de partida para a construção de novos edifícios por Soane e pelos arquitectos em formação com que Soane trabalhava, também anunciam um futuro potencial, associado a novas construções.

Como salienta Donald Preziosi, neste museu não encontramos objectos organizados nem cronológica nem genealógica. Não se detecta qualquer preocupação de homogeneidade estilística, cultural ou funcional nas peças dispostas em cada divisão: “The building’s organization is thus not apparently «historical» in any familiar museological or art historical sense” (Preziosi 2003, 78). Devido à justaposição de objectos e tempos diferentes, a casa-museu de John Soane ilustra a coexistência do passado, presente e futuro como estruturas existenciais em vez de momentos disjuntivos de uma sequência cronológica linear. Tal perspectiva temporal aproxima a casa da memória, distanciando-a das preocupações da História. Preziosi descreve a casa-museu de John Soane como máquina da memória (“memory-machine”, Preziosi 2002, 34).

No ensaio “O Culto Moderno dos Monumentos” (1903), a descrição de Alois Riegl da relação entre ruínas e História destaca a liberdade da perspectiva individual das pessoas relativamente à cronologia e à História. Neste ensaio, o autor propõe distinções entre valores históricos, valores artísticos e valores de antiguidade. Em tal trinómio, segundo Riegl, o valor histórico pode ser avaliado objectivamente visto que os objectos ou os acontecimentos ocupam um lugar concreto, individual e insubstituível numa cadeia de acontecimentos. Contudo, de

acordo com Riegl, o valor artístico e o valor de antiguidade relacionam-se com uma perspectiva temporal distinta daquela da História. Esta perspectiva, que podemos associar à da memória, privilegia as repetições, as lacunas, as sobreposições, as interrupções, os disfarces, os anacronismos, os fragmentos e as ruínas. Pelo contrário, a perspectiva histórica valoriza a continuidade, a causalidade e a disjunção (na História, uma coisa nunca poderá ser o mesmo que outra) e procura circunscrever o particular, o único, o específico numa cronologia linear e escandida. (Sobre este assunto ver também Le Goff 1988.) A descrição de Riegl da relação entre ruínas e História é importante para nós na medida em que transfere o foco da atenção para a perspectiva individual dos sujeitos, destacando as liberdades desta perspectiva relativamente à cronologia e à História.

Segundo Riegl, o impacto das ruínas não se relaciona primariamente com a possibilidade de estas transmitirem informação histórica particular. Enquanto, de acordo com este ensaísta, a valorização histórica se associa à reconstituição específica da singularidade dos objectos e do seu papel no contexto de origem, o valor de antiguidade relaciona-se com as reacções das pessoas perante os objectos, dependendo da adopção de uma perspectiva temporal panorâmica em que passado, presente e futuro são tomados em consideração simultaneamente, e não como momentos cronológicos incompatíveis: “cette impression diffuse, suscitée chez l’homme moderne par la représentation du cycle nécessaire du devenir et de la mort, de l’émergence du singulier hors du général, et de son progressif et inéluctable retour au général. Cette impression [...] met simplement en jeu la sensibilité et l’affectivité” (Riegl 2013, 54).

O texto de Aloïs Riegl ganha ser lido em articulação com o ensaio “A Protecção e a Conservação dos Monumentos no Século XIX”, do historiador Georg Dehio. Num passo deste texto, Dehio propõe uma distinção entre História e colecção. De acordo com Dehio, enquanto o objectivo dos historiadores é respeitar e reconstituir objectivamente a História, os coleccionadores seguem critérios puramente subjectivos, sendo regidos apenas pelos objectivos do prazer e da satisfação do gosto pessoal: “Les collectionneurs des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles étaient mus par des motifs esthétiques, ou par un goût particulier dont les raisons pouvaient être diverses; [...] dans tous les cas, leurs critères de jugement étaient subjectifs. La conservation des monuments qui naît au XIXe siècle ignore ce genre de distinction. Son motif ultime est le respect de l’existence historique en tant que telle” (Dehio 2013, 145).

Na História da arte, a tradição de representação de ruínas, em que se podemos incluir artistas como Panini (1691-1765), Piranesi (1720-1778) e Hubert Robert (1733-1808), distingue-se por algumas singularidades. Estes artistas não têm como objectivo principal representar a realidade. Em vez disso, privilegiam, por um lado, as convenções da tradição pictórica em que se integram, por outro, os conteúdos criados pela imaginação. Esta orientação articula-se com a reunião no mesmo espaço de elementos com origens muito diferentes e, por conseguinte, com a integração de incongruências e anacronismos. Enquanto a História procura reconstituir informação objectiva, os processos da memória dependem de associações subjectivas e imaginativas. O facto de estes artistas reunirem no mesmo espaço visual elementos de origens espaciotemporais distintas contribui para aproximar esta tradição pictórica tanto das colecções e dos museus, como dos mecanismos da memória que se distinguem das preocupações da História.

As representações pictóricas de colecções caracterizam-se por tendências semelhantes às da representação de ruínas. Acerca da tela *Charles Townley in His Library*, de Johan Zoffany (1782), Arthur MacGregor lembrou que as representações de colecções raramente correspondem à sua organização real no espaço (citado em Ernst 1993, 488). As esculturas representadas na tela de Zoffany não estariam todas concentradas no mesmo espaço na casa do coleccionador Charles Townley. Além disso, uma das peças representadas (um discóbolo) como fazendo parte da colecção não estaria ainda na posse do coleccionador quando a tela foi realizada. Wolfgang Ernst nota que as representações pictóricas de colecções estão mais próximas da imaginação e da memória do coleccionador do que do estatuto de documento histórico: “Such painted representations [...] are to be read as allusions to the collector’s primeval museal imagination rather than as documents. A representation of ‘the real’ is a mixture [...] of real and imaginary items and their locations” (Ernst 1993, 488-489).

No centro quer das colecções, quer das representações de ruínas, encontramos tanto uma perspectiva interpretativa (do coleccionador, de um curador, de um artista) que estabelece conexões entre elementos com origens diferentes, como uma perspectiva temporal que reconstrói as ligações entre passado, presente e futuro. Trata-se de uma perspectiva temporal livre, distinta de uma perspectiva histórica, reconstitutiva, cronológica e centrada na origem.

Temos estado a trabalhar duas acepções de memória distintas, ainda que complementares: 1. memória como perspectiva temporal individual ou subjectiva; 2. memória enquanto recordação de alguém. Se uma colecção objectiva uma

perspectiva individual e subjectiva (acepção um de memória), este conjunto de objectos poderá ajudar a recordar o coleccionador (poderá preservar a sua memória, na acepção dois). Em articulação com estas noções, vamos defender a seguir que a actividade de coleccionar não se associa simplesmente a processos mentais privados, mas é indissociável de uma vertente exterior objectiva e, portanto, pública. Tentaremos clarificar a articulação entre a dimensão individual e a vertente pública da actividade dos coleccionadores através da consideração de algumas obras do artista Hubert Robert, que também foi funcionário do departamento de supervisão das operações do Louvre. Hubert Robert desempenhou entre 1795 e 1802 funções que incluíam a organização do espaço museológico e dos seus conteúdos, a recuperação de objectos dos depósitos criados na sequência das expropriações levadas a cabo em articulação com a Revolução Francesa, assim como a elaboração de propostas para melhorar este museu (Cayeux 1989).

Em certas telas de Hubert Robert que representam ruínas encontramos um ponto de vista temporal semelhante ao de John Soane. É o caso de *Vista Imaginária da Grande Galeria do Louvre em Ruínas* (1796). Nesta tela, como observa Nina Dubin, a associação entre museu e ruínas não assume as conotações negativas da mesma conexão no ensaio de Quatremère de Quincy (Dubin 2012, 152-153). A representação do futuro do museu recorrendo às ruínas corresponde, pelo contrário, a uma legitimação da instituição. Esta representação propõe uma semelhança entre o futuro dos museus e o futuro dos monumentos da Antiguidade clássica. Nesta tela de Hubert Robert o Louvre é representado como a Antiguidade clássica do futuro (Dubin 2012, 153-154).

O ponto de vista implícito em *Vista Imaginária da Grande Galeria do Louvre em Ruínas* está muito próximo daqueles que Riegl descreve a propósito da contemplação de ruínas. Hubert Robert explora as repetições, as relações e os ciclos da História, definindo uma genealogia entre o Louvre e os monumentos da Antiguidade clássica através de uma perspectiva em que coexistem passado, presente e futuro. Por proporcionarem uma antevisão de um futuro do Louvre semelhante ao dos monumentos clássicos, as ruínas desta tela sugerem, além disso, que a existência deste museu público assumirá uma importância que se prolongará no tempo. Trabalhando nos primeiros tempos do Louvre como museu público, numa altura em que uma instituição nestes moldes era uma novidade que suscitava alguma estranheza, Hubert Robert sugeria assim que este museu perduraria através dos séculos até se converter em ruínas, em vez de o edifício ser transformado noutra tipo de espaço a curto prazo.

Na mesma tela, a figura do artista que desenha pode ser descrita como projecção do próprio Hubert Robert, que assim representa a sua juventude em Roma, período em que muitas vezes desenhava ruínas. Deste modo, nesta tela a vertente privada e pessoal da vida do artista confunde-se com a dimensão pública do museu. Por meio da representação de ruínas, a memória do artista assume uma dimensão pública, associada não só ao museu mas também à arte e à Antiguidade clássica.

Como lembra o filósofo Jeff Malpas, tradicionalmente o espaço é considerado exterior à existência humana, enquanto o tempo e a memória são associados às dimensões subjectivas, interiores e mentais do sujeito. Contudo, na medida em que as representações mentais das pessoas se relacionam com o espaço e com o que neste se situa, nem o espaço pode ser considerado puramente exterior e público, nem a memória deve ser considerada puramente subjectiva, visto que esta, devido à sua relação com o espaço físico e social, não é totalmente privada, podendo ser partilhada publicamente (Malpas 2012).

Em *Vista Imaginária da Grande Galeria do Louvre em Ruínas*, a auto-representação de Hubert Robert é indissociável não só de episódios e de recordações da sua vida privada, mas também das relações que o artista estabelece entre espaços e tempos diferentes que são objectivos e públicos na medida em que fazem parte da experiência e do conhecimento de um grande número de pessoas. Esta auto-representação implica tanto elementos subjectivos (recordações e associações particulares) como elementos concretos, colectivos ou públicos, a que outras pessoas têm acesso. De modo semelhante, ainda que nem todas as colecções sejam expostas em casas-museus de acesso livre, uma colecção implica tanto escolhas e associações subjectivas, como componentes objectivas, públicas, partilháveis e observáveis por outras pessoas.

A consideração das semelhanças e distinções entre, por um lado, a actividade de coleccionar e, por outro, as práticas da «arte da memória» ajuda-nos a clarificar a importância da dimensão pública das colecções. À partida, parece haver alguns elementos em comum entre coleccionadores e adeptos da «arte da memória», um conjunto de práticas desenvolvidas pelos Gregos que chegou à tradição europeia por intermédio da cultura romana a partir do texto *De Memoria et Reminiscentia*, de Aristóteles, práticas usadas por oradores públicos ou outras pessoas cujas funções implicassem facilidade de recordar informação sem recurso a notas ou à leitura, e que podiam também ser adoptadas com fins mais espirituais e menos práticos (Yates 2010; Carruthers 1990).

Estas práticas baseavam-se numa noção de memória relacionada com a ideia de que esta depende de uma organização e é comparável a um espaço em que são armazenados conjuntos de objectos através de associações racionais, emotivas ou imaginativas. Assim como o praticante da «arte da memória» organiza mentalmente num determinado espaço real ou imaginário imagens associadas por alguma ligação de semelhança, contraste, diferença ou contiguidade ao que pretende recordar, um coleccionador organiza objectos. Quando uma colecção está exposta num determinado espaço, é possível visitá-la fisicamente para a observar, como o adepto da «arte da memória» visita mentalmente o seu espaço para se recordar.

Convém, no entanto, notar que a «arte da memória» se associa à vertente mais privada do sujeito. Visto que as escolhas de imagens ou objectos imaginários de um praticante da «arte da memória» não evocam necessariamente as mesmas memórias noutras pessoas, podendo igualmente não exercer sobre estas qualquer impacto afectivo que as torne memoráveis, a «arte da memória» não garante a inteligibilidade do sujeito na sua ausência. Devido ao carácter subjectivo e privado das associações entre imagens e conceitos a recordar, não é possível evocar o sujeito a partir das associações por este efectuadas mentalmente. Assim, a aproximação entre memória e subjectividade falha quando a memória é associada a vertentes exclusivamente privadas.

O modelo da memória como espaço em que é armazenada informação inteligível apenas ao próprio sujeito é estático, enquanto a memória é um mecanismo dinâmico assente na interação do subjectivo e do material e social. Se recordarmos que as coisas materiais não são simplesmente exteriores às pessoas, mas afectam e fazem parte da sua subjectividade e do próprio espaço mental e físico que as pessoas ocupam, teremos de concluir que não é possível descrever uma subjectividade sem referência a interacções materiais e sociais.

Alguns objectos podem ser vistos como parte de uma subjectividade e como elemento de uma pessoa que sobrevive depois da morte desta. Ao contrário do que se verifica na «arte da memória», os elementos materiais de uma colecção constituem um ponto de ligação entre o espiritual e o material, o interior e o exterior, o privado e o público. Pelo facto de se situarem no circuito de interacção entre o privado e o público, o conceptual e o material, por se basearem na organização de objectos num espaço, as colecções fazem parte da definição da vida e da subjectividade do coleccionador e, num contexto mais amplo, são importantes para descrever a cultura em que o coleccionador se integra, na medida em que a subjectividade de cada indivíduo é inseparável de elementos públicos e acessíveis à outras pessoas.

Estamos então a propor uma noção de colecção oposta à concepção solipsista que Baudrillard definiu no livro *Le système des objets* (1968), na qual parece não haver possibilidade de escapar ao espaço conceptual e privado do sujeito. Neste livro Baudrillard afirma claramente: “quelle que soit l’ouverture d’une collection, il y a en elle un élément irréductible de non-relation au monde” e “le collectionneur cherche à reconstituer un discours qui lui soit transparent, puisqu’il en détient les signifiants et que le signifié dernier en est au fond lui-même” (Baudrillard 1968, 149).

É verdade que, como Baudrillard, defendemos que os colecionadores usam os objectos para se extraírem da irreversibilidade do tempo e das singularidades da História através das descontinuidades temporais estabelecidas pelos anacronismos da organização destes objectos no espaço físico e mental da colecção. Nas próprias palavras de Baudrillard: “Nous ne pouvons vivre dans la singularité absolue, dans l’irréversibilité dont le moment de la naissance est le signe. C’est cette irréversibilité de la naissance vers la mort que les objets nous aident à résoudre” (Baudrillard 1968, 135). Baudrillard, no entanto, toma em consideração apenas os aspectos mais subjectivos e privados desta actividade, ficando por explicar a sua vertente exterior, pública e social, na qual se inclui a própria aquisição de objectos a terceiros. Na medida em que são observáveis e dependem de práticas que implicam interacção, todas as colecções são públicas, mesmo quando são secretas ou pertencem a colecionadores que recusam visitas. À semelhança do que se verifica com outras actividades humanas, as colecções, além de resultarem de actividades sociais (como aquisições, trocas, etc.), assumem uma dimensão material, concreta e visível.

A descrição de colecção como mera apropriação privada e particular de objectos articula-se com uma noção de “Eu” que não toma em consideração os aspectos colectivos, sociais, culturais ou familiares que ajudam a definir cada pessoa, preferindo antes associar esta categoria a uma dimensão conceptual supostamente desligada do espaço social. Baudrillard nunca abdica de uma descrição de colecção como linguagem privada, como mecanismo através do qual o colecionador constrói um sistema de sentido, desligando os objectos do seu uso e das suas funções habituais para os submeter à lógica semântica do conjunto de que passam a fazer parte. Segundo Baudrillard, esta semântica estaria subordinada meramente ao sujeito e às relações estabelecidas por cada objecto com os outros dentro do mesmo conjunto: “Les objets dans ce sens sont, en dehors de la pratique que nous en avons, à un moment donné, autre chose de profondément relatif au sujet, non seulement un corps matériel qui résiste, mais une enceinte mentale où je règne, une chose dont je suis le sens” (Baudrillard 1968, 120).

Com o objectivo de clarificarmos o carácter público inegável de qualquer colecção, propomos que o interesse de Soane por arquitectura funerária é comparável ao seu interesse por colecções e museus. Em ambos os casos se trata de construir alguma coisa que sobreviva ao tempo e preserve publicamente a memória de alguém. Deste modo pretendemos qualificar e desenvolver a proposta de Baudrillard segundo a qual uma colecção corresponde a uma tentativa de resistir ao tempo e perdurar na memória das gerações vindouras.

A preocupação com a morte e com a passagem do tempo é explícita em diversos elementos da casa-museu do arquitecto. John Soane interessou-se por monumentos funerários durante toda a vida. John Summerson distingue quatro fases neste interesse: a primeira nos estudos de juventude de Soane, uma segunda fase em que a influência da arquitectura funerária é visível em certos elementos de projectos deste arquitecto, como na sala do pequeno-almoço da casa-museu, uma terceira fase relacionada com a concepção de monumentos funerários propriamente ditos e uma última fase de interesse arqueológico por este tipo de arquitectura, reflectida em certas peças da sua colecção exposta na casa-museu, como o sarcófago de Belzoni (Summerson 1978).

Mais especificamente, na cripta do edifício da casa-museu de John Soane são exploradas reminiscências de cavernas, catacumbas ou câmaras funerárias egípcias, com lugar central para um sarcófago vazio. A ruína fictícia da área conhecida como Monk's Parlour aponta para uma reflexão no mesmo sentido. É possível inclusivamente identificar uma relação ou estabelecer uma rima interna entre a casa-museu de John Soane e a Dulwich Picture Gallery. Este edifício é uma das obras mais importantes de Soane, distinguindo-se pela particularidade de ter sido construído em torno das sepulturas dos seus fundadores (Francis Bourgeois and Noël Desenfans).

Túmulos, monumentos aos mortos e epitáfios são exemplo da articulação do material e do imaterial, do público e do privado. Estes elementos reforçam a ideia de que a vida humana depende da interacção destes pólos. A arquitectura funerária encena uma superação da mortalidade através da possibilidade paradoxal de permanência material na memória das pessoas, apesar do desaparecimento do indivíduo recordado. Ao mesmo tempo, este tipo de arquitectura ajuda a descrever a relação de cada indivíduo com o colectivo. O colectivo pode integrar culturalmente os exemplos individuais. Túmulos ou monumentos a heróis dão conta desta integração. Por outro lado, quando estes monumentos são construídos por iniciativa individual, acabam por funcionar como

extensão do indivíduo, curiosamente preservando materialmente algo tão imaterial como a sua memória – isto é, a recordação de quem este indivíduo foi e daquilo que fez. (Sobre este assunto, ver também Panofsky 1992).

Segundo Mary Douglas, os conceitos abstractos ganham substância e são mais facilmente compreendidos quando assumem uma vertente material: “Abstract concepts are always hard to remember, unless they take on some physical appearance. [...] Goods assembled together in ownership make physical, visible statements about the hierarchy of values to which their chooser subscribes” (Douglas 2006, viii-ix). Pode-se dizer uma coisa semelhante sobre as vertentes imateriais, conceptuais ou mentais das pessoas: é difícil compreendê-las e descrevê-las sem referências materiais que assinalem a sua articulação com o que está no exterior do sujeito. Os elementos imateriais humanos articulam-se com as referências materiais a partir das quais se definem. Túmulos, casas-museus e colecções em geral podem ser descritos como extensões materiais de uma subjectividade cuja dimensão material seria de outro modo difícil de descrever e fixar.

Túmulos de santos ou heróis, ou monumentos em sua homenagem, foram durante muito tempo entendidos não só como celebração da vida individual específica que recordavam, mas também como paradigma colectivo de virtude cívica. Erigidos com o objectivo de educar para o bem colectivo, desempenhavam um papel central na vida pública, recordando um passado partilhado por todos. Deste modo se possibilita uma relação de continuidade entre civilização do passado e a civilização do presente. Presentes na memória colectiva através destes monumentos, as acções dos heróis do passado constituíam exemplo de acções e feitos a emular, produzindo também a noção de pertença a uma comunidade e a um património cultural.

De modo semelhante ao que se verifica na arquitectura funerária, no caso de coleccionadores que vêem a colecção integrada e valorizada na esfera pública através da preservação da sua casa-museu ou da aquisição desta colecção por um museu, o individual torna-se exemplo para o colectivo. Nos museus públicos com origem na esfera privada, a colectividade integra e valoriza exemplos individuais com as suas visitas e, frequentemente, o dinheiro dos seus impostos. A vertente colectiva define-se assim em articulação com a esfera individual. O exemplo individual e privado é valorizado pela comunidade, adquirindo ressonância colectiva como paradigma de virtude ou como lugar de interesse geral. Deste modo, o privado e o individual expandem-se no colectivo e os elementos materiais contribuem para preservar os valores imateriais.

Em oposição à tradição que descreve os museus e as colecções como conjuntos de fragmentos e ruínas preservados num espaço comparável a um mausoléu, a casa-museu de John Soane reúne e expõe fragmentos, ruínas e exemplos de arquitectura funerária de modo a preservar a memória do coleccionador depois da morte deste.

A preservação da memória do arquitecto efectua-se através da reunião de objectos com origens diferentes, de acordo com as opções subjectivas do coleccionador. Apesar de depender do ponto de vista subjectivo (e, portanto, privado) do seu proprietário, a colecção assume uma dimensão objectiva que assegura a percepção da perspectiva individual do coleccionador e permite que esta faça parte do espaço colectivo. A casa-museu de John Soane não é um espaço de morte, mas sim um espaço projectado para o futuro.

CONCLUSÃO

Como Quatremère de Quincy, Aloïs Riegl, Hubert Robert e a casa-museu de John Soane permitem sugerir, a singularidade da relação entre museus, memória e História pode ser clarificada a partir da consideração da proximidade entre colecções, museus e ruínas. Tal como as ruínas, as colecções e os museus são produto do tempo e da História, mas estão simultaneamente fora destes na medida em que lhes sobrevivem. Pelo facto de muitas vezes sobreviver ao próprio coleccionador, como uma ruína sobrevive ao edifício de que fez parte, uma colecção pode ser descrita como modo de resistência quer à morte, quer à História.

A preocupação de reconstituição histórica parece afastar-se para segundo plano quando colecções e museus colocam lado a lado objectos de tempos e espaços diferentes. Esta intersecção de tempos diferentes traz o passado para o presente, desencadeando não só novas possibilidades de integração dos objectos na vida das pessoas mas também novas conexões entre objectos e momentos temporais. Por sua vez, as novas conexões entre objectos, períodos históricos e pessoas podem dar origem a novos entendimentos e práticas.

Por um lado, a proximidade entre colecções e memória aponta para a vertente mais pessoal da constituição de uma colecção. Como constatámos, na cultura ocidental há uma associação antiga entre memória, subjectividade e materialidade através da qual a memória e a subjectividade são representadas por metáforas ou objectos que lhes dão substância e as tornam comunicáveis.

Os objectos não só podem representar a memória e a subjectividade como lhes dão forma inteligível. Porque representam as opções e a subjectividade do coleccionador, as colecções podem ser descritas como objectivações da memória deste.

Por outro lado, as colecções integradas em museus podem igualmente ser descritas como corporizações da memória de uma cultura. Apresentando opções subjectivas num espaço intersubjectivo e público, as colecções preservam conexões partilhadas e funcionam como elementos dinamizadores da cultura. Deste modo, as colecções e os museus não são só espaços de passado e de História, mas lugares onde o presente é vivido e projectado para o futuro.

Não há dúvida de que, como defende a tradição que descreve pejorativamente como “ruínas artificiais” os objectos de colecção e de museu, os museus e as colecções não preservam integralmente o contexto de origem dos objectos. A verdade, porém, é que em muitos casos este contexto histórico de origem é materialmente irrecuperável: os museus e as colecções protegem o que resta deste passado. Neste sentido, os museus e as colecções não são espaços de morte, nem podem ser descritos correctamente enquanto meros espaços de preservação artificial da História. Na realidade, são espaços “públicos e dinâmicos” de memória individual e colectiva.

BIBLIOGRAFIA

Adorno, Theodor. 1983. “Valéry Proust Museum”. In *Prisms*, Trad. S. E. S. Weber. Cambridge: MIT Press.

Baudrillard, Jean. [1968] 2014. *Le système des objets*. Paris: Gallimard.

Carruthers, M. J. 1990. *The Book of Memory: A Study in Memory in Medieval Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.

Cayeux, Jean de. 1989. *Hubert Robert*. Paris: Fayard.

Crimp, Douglas. 1993. *On the Museum's Ruins*. Cambridge: MIT Press.

Darley, Gillian. 1999. *John Soane: An Accidental Romantic*. New Haven e Londres: Yale University Press.

Dehio, Georg. [1905] 2013. “La protection et la conservation des monuments au XIXe siècle”. In Riegl, Alois. *Le culte moderne des monuments: son essence et sa genèse*. Trad. Daniel Wiczorek. Paris: Seuil (137-169).

- Douglas, Mary e Baron Isherwood. [1979] 2006. *The World of Goods: Towards an Anthropology of Consumption*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Dubin, Nina L. 2012. *Futures and Ruins: Eighteenth-Century Paris and the Art of Hubert Robert*. Los Angeles: The Getty Research Institute.
- Ernst, Wolfgang. 1993. "Frames at Work: Museological Imagination and Historical Discourse in Neoclassical Britain". In *The Art Bulletin*, Vol. 75, N.º 3 (Setembro).
- Le Goff, Jacques. 1988. *Histoire et mémoire*. Paris: Gallimard.
- Malpas, Jeff. 2012. "Building Memory". In *Interstices: Journal of Architecture and Related Arts* 13.
- Panofsky, Erwin. 1992. *Tomb Sculpture: Four Lectures on Its Changing Aspects From Ancient Egypt to Bernini*. Ed. H. W. Janson. Londres: Phaidon.
- Pearce, Susan M. (ed.). 1994. *Interpreting Objects and Collections*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Psarra, Sophie. 2009. *Architecture and Narrative: The Formation of Space and Cultural Meaning*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Preziosi, Donald. 2002. "Hearing the Unsaid: Art History, Museology, and the Composition of the Self". In Mansfield, Elizabeth (ed.). *Art History and Its Institutions: Foundations of a Discipline*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Preziosi, Donald. 2003. *Brain of the Earth's Body: Art, Museums, and the Phantasms of Modernity*. Minneapolis e Londres: University of Minnesota.
- Preziosi, Donald. 2006. "Art History and Museology: Rendering the Visible Legible". In Macdonald, Sharon (ed.). *A Companion to Museum Studies*. Oxford: Blackwell Publishing (50-63).
- Quatremère de Quincy. 1815. *Considérations Morales sur la Destination des Ouvrages d'Art*. Paris: L'Imprimerie de Crapelet.
- Riegl, Alois. [1903] 2013. *Le culte moderne des monuments: son essence et sa g n se*. Trad. Daniel Wieczorek. Paris: Seuil.
- Soane, John. "Crude Hints Towards the History of My House". In Richardson, Margaret. 1999. *Visions of Ruin: Architectural Fantasies and Designs for Garden Follies*. Londres: Sir John Soane's Museum.
- Summerson, John. 1978. "The Furniture of Death". In *Architectural Review*, Março (147-158).
- Valéry, Paul. 1923. "Le Problème des Musées". In Valéry, Paul. 1960. *OEuvres*, vol. II, *Pi ces sur l'art*, Paris: Gallimard, Bibl. de la Pl iade (1290-1293).
- Woodward, Christopher. 2002. *In Ruins*. Londres: Vintage.
- Yates, Frances. [1966] 2010. *The Art of Memory*. Londres: Pimlico.

DE HOJE PARA ONTEM. A TRADIÇÃO DO AZULEJO NA ARQUITECTURA
CONTEMPORÂNEA
THEN AND NOW. THE AZULEJO TRADITION ON CONTEMPORARY
ARCHITECTURE

Ana Almeida
Alexandre Nobre Pais

Resumo

A presente comunicação enquadra-se no âmbito de uma tese de doutoramento com o tema “A cerâmica de autor para integração arquitectónica. A colecção do Museu Nacional do Azulejo (1949 – 1970)”. Esta investigação pretende contribuir para a revalorização de um sector da colecção, assim como aferir os graus de articulação entre os intervenientes de modo a permitir uma melhor exposição e comunicação da mesma, ampliando os sentidos de leitura deste acervo. Serão apresentados quatro estudos de caso alicerçados em objectos diferenciados da colecção no MNAz e respeitantes a obras cerâmicas in situ: Painel O Mar na Av. Infante Santo de Maria Keil em Lisboa; o revestimento do restaurante do pavilhão português na exposição universal de Bruxelas de 1958, da autoria de Menez; um painel cerâmico para a feira Comptoir Suisse em Lausanne (1957) da autoria de Querubim Lapa e, por último, do mesmo autor, uma placa cerâmica que evoca o revestimento cerâmico da Casa da Sorte, em Lisboa, inaugurada em 1963.

Palavras-chave: Colecções, Memória, Ruínas, Casas-Museu

Abstract

The following presentation is part of a PhD thesis concerning the subject “Authors ceramics for architectonic integration. The collection of Museu Nacional do Azulejo (1949–1970)”. This research aims to contribute for the revaluation of this collection and to assess different methods to reach new and better ways to display, communicate and maximize approaches and interpretation of this patrimonial acquis. Four studies will be presented backed in different objects of the collection from Museu Nacional do Azulejo and the remaining panels in situ: a study for the panel The Sea, in Avenida Infante Santo, Lisbon; a panel by Menez for the Portuguese pavilion in the International and Universal Exhibition of Brussels, 1958; and a panel for the fair Comptoir Suisse in Lausanne, by Querubim Lapa and, by the same author, a ceramic plaque evoking the ceramic coating from Casa da Sorte (1963), in Lisbon.

Keywords: Azulejo (Tile), Modern Architecture, Museum Collections, Maria Keil, Menez, Querubim Lapa

INTRODUÇÃO

Esta comunicação insere-se no âmbito de uma tese de doutoramento com o tema “A cerâmica de autor para integração arquitectónica. A colecção do Museu Nacional do Azulejo (1949 - 1970)” e tem como objectivo apresentar uma proposta metodológica de estudo das colecções do Museu Nacional do Azulejo (MNAz), datadas das décadas de 1950 e 1960. Esta proposta será feita através da ligação dos objectos ao contexto original de criação, dando a conhecer o património arquitectónico e os graus de articulação entre artistas e arquitectos, numa época em que a “síntese das artes” de Le Corbusier (1887-1965) cruzava estes meios artísticos.

Relativamente ao período das décadas de 1950 e 1960, o âmbito cronológico desta investigação, e especificamente ao nível da arquitectura, cerâmica e integração das artes, a produção teórica recente reflecte um crescente interesse pelo período do pós-guerra. Este interesse deve-se não só a reflexões ao nível da arquitectura e cerâmica, mas também sobre a investigação interdisciplinar entre arquitectura e artes plásticas. No entanto, ainda que com estas relações mútuas, na sua grande maioria não apresentam uma análise profunda do ponto de vista da articulação do imóvel com a arte integrada (Tostões 1997; Tostões 2004).

Por outro lado, são escassos os estudos aprofundados sobre colecções de património museológico que originalmente estaria integrado num suporte arquitectónico ou que faz parte do processo criativo e cuja finalidade seria a produção de uma obra para integração. Se num âmbito mais geral esta abordagem não ocorre, desconhece-se a sua existência no âmbito específico do azulejo.

Sob a perspectiva da Cerâmica é evidente que as publicações de catálogos, concebidos no âmbito das exposições de carácter monográfico patentes no MNAz, foram um contributo importante na divulgação e na actualização científica da obra de artistas de uma geração responsável pela renovação da cerâmica nas décadas de 1950 e 1960. São exemplo os catálogos das exposições sobre a obra de Maria Keil (1914-2012), realizada em 1989, de Querubim Lapa (1925), em 1994, de Júlio Resende (1917-2011), em 1998, de Eduardo Nery (1938-2013), em 2003, ou de Cecília de Sousa (1934) que teve a sua obra exposta em 2004 (Museu Nacional do Azulejo 1989; 1994; 1998 ; 2003; 2004).

Em outros catálogos de exposições de âmbito mais generalista como *O Azulejo em Portugal no século XX* (Henriques 2000), ocorrida em 2000 e concebida para circular por várias cidades brasileiras, é patente uma problematização mais aprofundada sobre o azulejo enquanto património integrado e a sua relação com o contexto arquitectónico. Subjacente a esta abordagem é patente uma preocupação de aprofundar a questão da chamada “Síntese das Artes” e a influência brasileira, nomeadamente nos textos de Paulo Henriques e Michel Toussaint.

Nestas exposições temporárias ocorridas no MNAz observou-se ainda, ao nível museográfico, a preocupação de ligação do objecto ao suporte *in situ* a que ele respeita, com o recurso a meios auxiliares de leitura, como fotografias, de modo a estabelecer a sua articulação com o contexto original.

Paralelamente, já a partir de meados da década de 1980, outros especialistas também evidenciaram a importância da cerâmica contemporânea do período em obras de carácter mais generalista (Meco 1989; Burlamaqui 1996). O conhecimento sobre esta área de investigação tem também vindo a ser complementado com produção teórica ao nível académico através de obras de carácter monográfico sobre artistas deste período (Figueira 2001; Borges 2004; Mantas 2012), existindo, no entanto, uma lacuna em relação a muitos outros artistas desta geração. Especificamente relacionado com cerâmica, o interesse sobre a sua integração em contexto arquitectónico tem conhecido dimensão internacional, em especial no Brasil, onde se efectivou um novo modo de incorporar o azulejo na arquitectura (Silveira 2008; Pinto Júnior 2006).

Também de referir a organização Docomomo (International Committee for Documentation and Conservation of Buildings, Sites and Neighborhoods of the Modern Movement), nomeadamente o comité internacional e o comité ibérico. Esta entidade tem ajudado a divulgar o património arquitectónico moderno através da organização de colóquios internacionais e da edição de publicações temáticas, promovendo a reflexão sobre a integração das artes, como se pode depreender pelo n.º 42 do *Docomomo Journal - Art and Architecture* (Docomomo 2010).

Quanto a estudos de colecções de carácter museológico sobre o património integrado, que assentem primeiramente no estudo dos objectos e na sua contextualização, estes são quase inexistentes. É ainda escassa a investigação específica sobre a Cerâmica como arte integrada, neste período, e a reflexão sobre o tema do azulejo enquanto objecto museológico é recente (Nóbrega 2013).

1. METODOLOGIA

Dado que uma das premissas é a relação entre o objecto e o contexto *in situ* no âmbito do qual este foi concebido, torna-se fundamental na metodologia de trabalho desta investigação o uso de um sistema de Inventário que relacione os objectos já inventariados com o suporte arquitectónico, que lhe esteve na base, assim como a outros objectos a ele associados que se encontrem em outras colecções. Apesar de ser uma evidência que os objectos que hoje se podem ver na maioria das instituições museológicas não foram concebidos para esses espaços, em peças como os azulejos, estudos ou projectos criados no âmbito de obra destinada à arquitectura esta lacuna é mais evidente, pela impossibilidade relacional imediata com o seu contexto de criação.

Peças cerâmicas como o azulejo trazem por si só desafios acrescidos de inventariação, no sentido em que existe informação que se perdeu no contexto extra-museológico de origem, antes da entrada no Museu, privando-se assim o observador e o investigador de uma leitura global.

Dada a complexidade e a diversidade tipológica dos objectos com que teremos de lidar preferimos optar no âmbito da reflexão para a dissertação a que nos propomos pelo sistema de inventário *In Patrimonium Premium*, desenvolvido pela empresa Sistemas de Futuro. Este consta de uma base de dados integrada e poderá relacionar todos os objectos em torno de uma obra.

2. A COLECÇÃO DO MUSEU NACIONAL DO AZULEJO | CARACTERIZAÇÃO

Importa então e antes de analisarmos os estudos de caso caracterizar a secção da colecção do Museu Nacional do Azulejo na qual se inserem os objectos museológicos a que reporta esta investigação.

Esta colecção do MNAz tem vindo a ser constituída em torno da vertente unidisciplinar da cerâmica. Ao espólio azulejar, recebido em finais do século XIX para decoração do edifício e que não havia sido utilizado, juntou-se, em 1965, o núcleo de azulejaria do Museu Nacional de Arte Antiga, por iniciativa do Eng. João Miguel dos Santos Simões (1907-1972). O espaço abriu ao público, em 1970, com o nome de Museu do Azulejo, e viria a transformar-se, em 1980, no organismo autónomo com a actual designação.

Em 2009 o MNAz iniciou o projecto “Devolver ao Olhar”, inserido numa política de reavaliação do inventário existente que se traduziu na abertura dos caixotes e confirmação das existências. Este projecto tem vindo a revelar numerosas obras até então desconhecidas, muitas delas do período contemporâneo, enriquecendo assim a colecção que é constituída pelas categorias de Cerâmica, Documentação Gráfica, Desenho e ainda pelos objectos que pertenceram ao antigo Convento da Madre de Deus.

Os objectos dentro do período cronológico que definimos e que constituem o *corpus* desta tese encontram-se reunidos nas categorias de Cerâmica de Revestimento e Documentação Gráfica. Na categoria de Cerâmica de Revestimento incluem-se painéis que pertenceram a revestimentos entretanto removidos, por razões variadas, réplicas de revestimentos *in situ*, devidamente autorizadas pelos seus autores, ou ainda obras que aludem (sem replicarem) a determinada obra também *in situ*. Integrados nas categorias de Documentação Gráfica e Desenho estão os objectos que documentam diversas fases de concepção (estudos, projectos) para peças do museu ou revestimentos cerâmicos *in situ*.

Quanto aos modos de incorporação, o espólio contem peças provenientes do chamado “Fundo Antigo”, incorporadas anteriormente a 1980, doações dos autores, dos seus familiares, de colecionadores privados e ainda de algumas instituições com funções importantes no desenvolvimento da produção cerâmica de autor, como o Metropolitano de Lisboa ou a Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego. Mais recentemente, o Grupo dos Amigos do Museu Nacional do Azulejo tem vindo a doar algumas peças também relativas a este período. A política concertada de aquisições permitiu ao MNAz adquirir os projectos e estudos da artista Maria Keil para a sua obra cerâmica que já se encontravam em depósito nesta instituição. De referir também as peças que se encontram à guarda do Museu em situação de depósito por parte dos seus autores, como Eduardo Nery, ou ainda de instituições, como a AICEP (Agência para o Investimento e Comércio Externo de Portugal).

Quanto a uma caracterização mais específica do conjunto de obras base desta investigação, este é constituído por cerca de 350 objectos. Estes distribuem-se por painéis de azulejo, painéis de placas cerâmicas, azulejos e placas cerâmicas avulsas, montados em suporte acrílico, ou *aerolame*, acondicionados em caixas e projectos ou estudos. Este número corresponde a cerca de uma centena de obras cerâmicas criadas para diversos tipos de suporte arquitectónico, alguns dos quais ainda por identificar, embora a autoria dos objectos se encontre já definida.

Encontram-se representados na colecção do MNAz para a investigação os seguintes artistas: Abel dos Santos (1924), Cecília de Sousa, Eduardo Nery, Luis Ferreira da Silva (1928), Fred Kradolfer (1903-1968), Hansi Stäel (1913-1961), Hein Semke (1899-1995), Homero Gonçalves (1933), João Abel Manta (1928), Jorge Barradas (1894-1971), João Machado Costa (1922-1998) e Natércia Costa (1929-2003), José de Almada Negreiros (1893-1970), Júlio Pomar (1926), Lucien Donnat (1922-2013), Manuel Cargaleiro (1927), Maria Keil, Menez (1926-1995), Querubim Lapa, Rogério Amaral (1917-1996) e Rogério Ribeiro (1930-2008).

3. ESTUDOS DE CASO

MARIA KEIL, PAINEL “O MAR”, AV. INFANTE SANTO, LISBOA

Existem na colecção do MNAz um conjunto de objectos relativos a esta obra de Maria Keil. Este é constituído por seis estudos, um projecto e uma réplica da secção do revestimento em azulejo do painel *O Mar*, localizado na Avenida Infante Santo em Lisboa (Fig. 1). À excepção do painel de azulejos, uma doação da Fábrica Viúva Lamego, a incorporação deste conjunto na colecção deu-se por compra à autora e integrou-se na aquisição de outros objectos, que estavam em depósito no MNAz, como já mencionado. Estes integravam uma série de estudos e projectos de Maria Keil relativos a obras cerâmicas *in situ*, das quais se destacam os revestimentos que concebeu para as estações do Metropolitano de Lisboa, inauguradas entre 1959 e 1972. Para este conjunto de obras relativos ao painel, a ligação à obra *in situ* estava já plenamente identificada e divulgada permitindo, desde logo, identificar obras cerâmicas pertencentes ao mesmo núcleo e que ainda aí permanecem da autoria de Rolando Sá Nogueira (1921 – 2002), Carlos Botelho (1899-1982) e Alice Jorge (1924-2008) em parceria com Júlio Pomar (1926). A construção deste conjunto habitacional foi promovida pela Câmara Municipal de Lisboa, entre 1955 e 1960, e teve projecto da autoria dos arquitectos Alberto José Pessoa (1919-1985), Hernâni Gandra (1914- 1988) e João Abel Manta sendo distinguida com o Prémio Municipal de Arquitectura (1956). Os quatro painéis foram propostos à autarquia lisboeta para execução em 1957, tendo sido as suas maquetas aprovadas no ano seguinte pela Comissão Municipal de Arte. A sua realização em fábrica ocorreu em 1958 e a sua aplicação deu-se no ano seguinte, em 1959 (Burlamaqui 1996, 51; Mantas 2013, 283-284).

Em primeiro lugar a análise deste conjunto de obras permite, desde logo, analisar o processo criativo de Maria Keil, permitindo observar que a iconografia inicial foi alterada. A primeira proposta para este painel apresentava uma

iconografia relacionada com o mundo da construção civil (Fig. 2) tendo sido alterada para um universo marítimo com barcos e pescador (Fig. 3), assumindo este último, ao longo dos estudos, um papel preponderante na composição final. Não cabendo nesta comunicação uma análise estética aprofundada deste processo, nem da obra cerâmica final, não podemos deixar de sublinhar a importância da constituição de um acervo que permite documentar as obras *in situ* e, paralelamente, o processo criativo dos autores numa lógica que se assemelha à constituição da colecção do Museum of Sketches, Museum of Public Art, inserido na Universidade de Lund, na Suécia. Iniciada em 1934 com o principal objectivo de reunir esboços, projectos e maquetas relativas a obras de arte pública, nas quais se destaca o conjunto de projectos das principais obras dos muralistas mexicanos da década de 1950, o fundador deste museu, Ragnar Josephson (1891-1966), defendia que este tipo de objectos são fundamentais para compreender o momento da criação artística, “the birth of a work of art” (Docomomo 2010, 35). Também esta prática museológica tem sido implementada no MNAz em relação aos autores de obras cerâmicas, mas não é prática corrente no panorama museológico e, muito especificamente, com as instituições que lidam com património integrado.

Para além do processo criativo do artista, neste caso Maria Keil, o estudo da obra e a associação ao seu contexto *in situ* permitem divulgar e estudar a produção de outros artistas que trabalharam a cerâmica, ainda que com um carácter mais pontual, associando-o a um imóvel lisboeta que é hoje considerado um ícone da arquitectura moderna deste período e que consagra as premissas da Carta de Atenas (1933) profundamente influenciada por Le Corbusier.

MENEZ, PAVILHÃO DE PORTUGAL NA EXPOSIÇÃO UNIVERSAL, BRUXELAS, 1958

Se por um lado o conjunto de obras anteriormente referido estava perfeitamente identificado e associado a um contexto *in situ*, o mesmo não aconteceu com outros revestimentos cerâmicos da colecção do MNAz. Aquando do início do projecto *Devolver ao Olhar*, anteriormente mencionado, foi encontrado um núcleo não identificado de azulejos acondicionados em caixotes, de carácter abstracto e claramente do período contemporâneo, realizados na Fábrica Viúva Lamego, mas cuja autoria e ligação ao contexto para onde haviam sido realizados era desconhecido (Fig. 4). A presença de marcação no tardo permitiu a montagem de algumas secções desta obra e, conseqüentemente, proceder à identificação

da mesma como sendo o revestimento do Restaurante do Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Bruxelas de 1958, da autoria da pintora Menez. A identificação partiu da sinalização prévia deste painel em revistas coevas de arquitectura nomeadamente *Binário-Arquitectura, Construção, Equipamento e Arquitectura* que permitiu, por analogia estilística a outras obras da mesma autora, associar este conjunto azulejar ao pavilhão, posteriormente destruído dado o seu carácter efémero. A existência das fotografias, da autoria de Horácio Novais (1910-1988), a preto e branco em alta resolução, no espólio da Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian (Figs. 5 e 6), publicadas no n.º 7 da revista *Binário*, serviu de base à montagem do painel que se revelou de grandes dimensões. O projecto do pavilhão, para o qual foi realizado um concurso, foi da autoria do arquitecto Pedro Cid (1925-1983). Este estava dividido em seis sectores. Para cada sector foi afectado um decorador que, por sua vez, coordenava uma equipa de artistas plásticos. O Restaurante “Porto” funcionava como um módulo autónomo da área expositiva e correspondia ao sector VI. Teve como decorador Eduardo Anahory (1917-1985), companheiro de Menez à época, com quem desenvolveu outros trabalhos interessantes de arquitectura e decoração de interiores nomeadamente o Café-Restaurante Vavá, obra desse mesmo ano de 1958. Os azulejos revestiam uma parede contracurvada, ligeiramente espiralada e que terminava no balcão do restaurante, fazendo a ligação entre o exterior e o interior do edifício. Para além do revestimento em azulejo a artista realizou ainda uma pintura mural para o mesmo espaço que, ao contrário de outros sectores que foram seriamente criticados (Silva e Portas 1958, 24), apresentava integração dos elementos cerâmicos na arquitectura e não um elemento sobreposto à mesma. O sector IV tinha como decoradores responsáveis Manuel Rodrigues (1924-1965) e Sebastião Rodrigues (1929-1997) e correspondia ao tema da atualidade portuguesa. Nesta área expositiva do pavilhão eram dadas a ver obras de arquitectura entre as quais se encontrava o Conjunto Habitacional da Av. Infante Santo, mencionado no caso de estudo anterior, sinal da importância que este edificado assumia na arquitectura portuguesa deste período. No mesmo sector encontrava-se exposta uma escultura cerâmica evocando o Sol da autoria de Querubim Lapa, artista que já havia colaborado em outras representações portuguesas no estrangeiro.

QUERUBIM LAPA, COMPTOIR SUISSE, LAUSANNE, 1957

Este elemento, o Sol, já havia sido integrado num outro revestimento de maiores dimensões presente, no ano anterior ao da realização da exposição de Bruxelas, em 1957, na Feira industrial Comptoir Suisse, em Lausanne, Suíça, na

qual Portugal esteve como convidado de honra. Foram responsáveis pelo projecto do pavilhão de Portugal os arquitectos Sena da Silva (1926-2001), José Daniel Santa Rita (1929-2001) e Francisco Conceição Silva (1922-1982) que coordenava a equipa e com quem Lapa viria a desenvolver uma frutuosa colaboração.

Esta obra cerâmica consistia num longo painel organizado na horizontal e colocado na parede traseira ao balcão de atendimento do pavilhão. Elaborado a partir de um jogo de placas cerâmicas modeladas, simulando a incidência solar e os seus reflexos, apresentava, para além do já referido Sol, quatro elementos principais cuja temática se relacionava com as actividades comerciais e agrícolas de Portugal (Figs 7 e 8). O MNAz acolhe no seu acervo, em situação de depósito da AICEP, esses quatro elementos tratados como objectos autónomos, embora devidamente identificados na autoria e no contexto original para o qual foram criados. Pelas fotos no arquivo Mário Novais e pela forma como estas estão montadas pode-se facilmente constatar que os elementos deste conjunto foram concebidos de forma independente, possivelmente para facilitar o transporte e a montagem, daí que tenham tido tratamento individual.

Um dos elementos do conjunto apresenta uma figura feminina, que lembra uma sereia, e integra frequentemente exposições temporárias e também a exposição permanente do MNAz (Fig. 9). A sua forma de apresentação contudo é sempre feita na vertical, isolada, sem qualquer menção ao conjunto no qual se integrava originalmente. O mesmo se passa com a sua reprodução em catálogos tendo mesmo sido publicada numa monografia sobre o artista também na vertical (Lapa 2001, 18). Como facilmente se verifica na imagem do pavilhão original este elemento estava posicionado na horizontal, fazendo parte integrante de um todo, juntamente com os restantes quatro elementos. Analisando com atenção a imagem podemos verificar que os elementos prismáticos que rodeiam a figuração simulam a incidência de luz vinda de um dos lados do pavilhão, encontrando-se todos posicionados da mesma forma.

A investigação sobre esta peça permitiu assim fornecer ao museu mais informação sobre o seu suporte arquitectónico original, associando-a com segurança a outros objectos da colecção, assim como à forma de articulação entre eles. Esta informação possibilita também ao MNAz uma reflexão acerca da museografia desta obra, fornecendo logo na sua apresentação mais informação ao visitante e, inclusivamente, permitindo o recurso a discursos visuais que possibilitam uma melhor compreensão do conjunto e do seu devido enquadramento.

A identificação e a associação deste revestimento ao contexto para o qual foi feito permite ainda dar existência às representações portuguesas no estrangeiro que, por serem efémeras, tendem a ser objecto de menor investigação, mas nas quais a qualidade arquitectónica era evidente.

QUERUBIM LAPA, CASA DA SORTE LISBOA, 1963

A colaboração entre Querubim Lapa e o arquitecto Francisco Conceição Silva continuou ao longo da vida profissional de ambos, sendo de destacar o projecto da Casa da Sorte, na Rua Garrett, em Lisboa. Na colecção do MNAz a evocação desta obra é feita através de uma placa cerâmica, esmaltada em tons de azul e branco, com a assinatura “Querubim” (Fig.10) e com outro elemento orgânico. Esta placa cerâmica foi doada pelo autor ao Museu Nacional do Azulejo.

Pela observação desta placa e apesar da identificação não é possível evocar por si só o contexto original de criação ou ter uma ideia aproximada do revestimento cerâmico, uma vez que esta informação não existe. A Casa da Sorte, loja de apostas e venda de jogos de sorte, abriu ao público em 1963, ocupando o piso térreo de um prédio pombalino na Rua Garrett, no espaço anteriormente ocupado pela tabacaria Estrela Polar (Fig.11).

A totalidade da fachada e o seu interior contam como uma intervenção cerâmica extensa que se estende à totalidade do espaço assim como ao interior do estabelecimento comercial. Todas as paredes exteriores são cobertas por placas cerâmicas, semelhantes à que se encontra na colecção do MNAz. No interior, na intervenção com as placas cerâmicas, algumas com relevo, Querubim Lapa recorreu a tons acastanhados que fazem a ligação com a madeira do mobiliário desenhado pelo arquitecto Conceição Silva.

Esta placa cerâmica adquire ainda maior significação quando se sabe que foi a partir da definição das unidades cerâmicas estabelecida pelo artista que o arquitecto desenhou todos os vãos exteriores, funcionando esta como uma matriz do processo de criação normalmente associada ao arquitecto. Um processo que aqui foi invertido numa verdadeira parceria entre as artes plásticas e a arquitectura, muito presentes no espírito da comunidade artística desde a década anterior.

Esta placa cerâmica reveste-se assim de verdadeira importância tornando-se não só o verdadeiro objecto mediador, na medida em que, ao evocar o significativo, pode devolver o visitante para o território da cidade, mas também de proximidade, contribuindo para um maior conhecimento e consequente salvaguarda deste património que, por ser recente, é muitas vezes negligenciado em função de outro mais antigo.

Através dela é ainda possível conhecer não só o autor mas também um dos arquitectos que marcaram a arquitectura portuguesa do século XX e sobre o qual é necessária uma investigação monográfica. A ele se devem, para além do Pavilhão Comptoir Suisse e da Casa da Sorte, já aqui mencionadas, a Loja Rampa (1955), em Lisboa; o Hotel do Mar, Sesimbra (1956); o Hotel Balaia, Albufeira (1966); ou o Edifício Castil (1971), em Lisboa.

Neste caso, a localização do projecto numa colecção particular não acrescentou dados significativos aos já existentes, mas a sua investigação, à semelhança dos anteriores, permite consciencializar o visitante para o património cerâmico e arquitectónico contemporâneo.

REFLEXÕES FINAIS

O estudo da colecção do MNaz está a permitir a reflexão sobre obras de autores actualmente marcantes no panorama artístico e, principalmente, estudar e reavaliar obras menos conhecidas relativas a este período.

Como se pode observar pelos estudos de caso, as situações, as tipologias e o grau de conhecimento sobre os objectos são diferenciados, mas foi sempre possível acrescentar níveis de significações. A investigação está ainda a permitir que o MNaz receba informação crítica para uma releitura e revalorização da sua colecção, de modo a melhorar a comunicação sobre a mesma, estreitando a ligação dos objectos com a envolvente pré-museológica e devolvendo ao visitante o contexto original de criação.

O estudo da colecção tem ainda o objectivo de contribuir para o debate científico alargado sobre património originalmente integrado e actualmente em contexto museológico, com especial enfoque para a produção de uma época, o pós-guerra, decisiva para a renovação de propostas que permitiram o renascimento do uso do azulejo em Portugal.

A dissertação de doutoramento “A cerâmica de autor para integração arquitectónica. A colecção do Museu Nacional do Azulejo (1949 – 1970)” tem como orientador principal o Professor Doutor Vítor Serrão e como co-orientadores a Professora Doutora Arquitecta Ana Tostões e o Doutor Alexandre Nobre Pais. Os autores agradecem à Doutora Maria Antónia Pinto de Matos, directora do Museu Nacional do Azulejo; às técnicas de Inventário Porfíria Formiga e Graça Silva, à Dra. Bárbara Monteiro, voluntária na mesma instituição e ainda à Dra. Ana Barata da Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian.

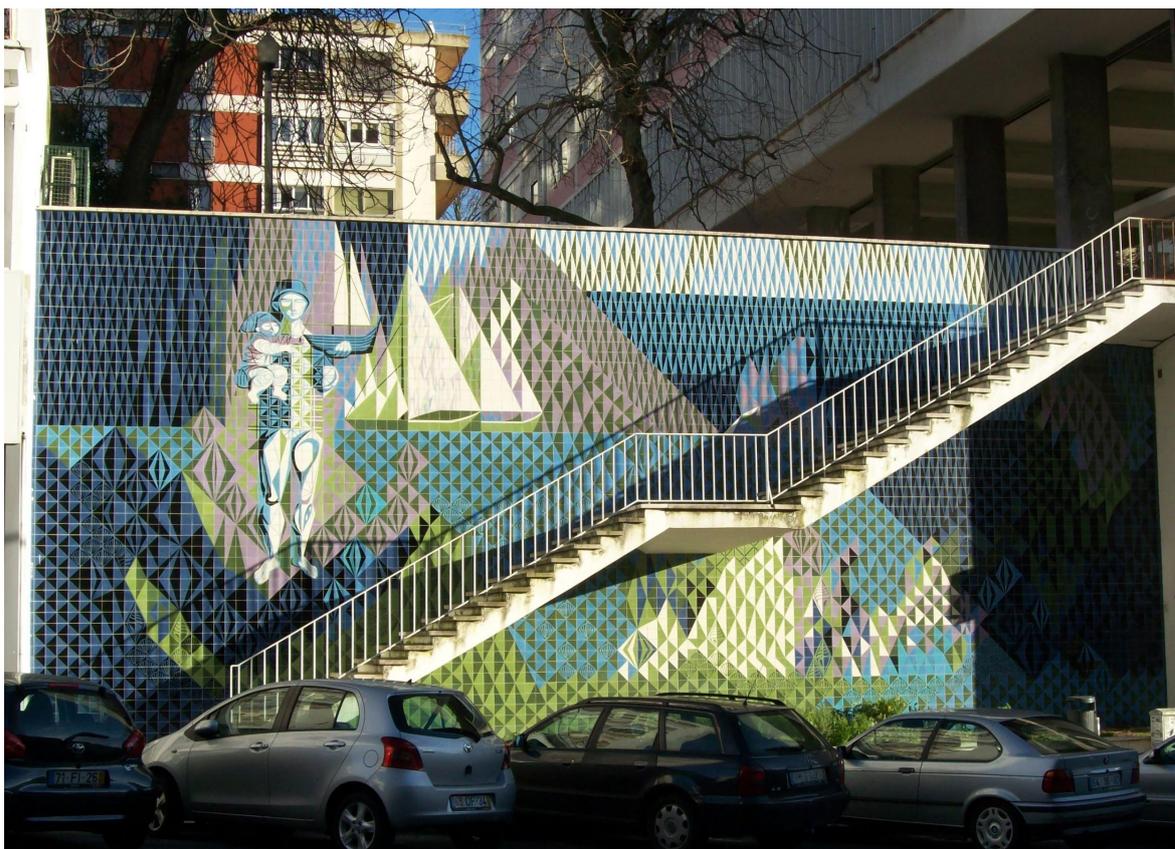


Figura 1. Maria Keil *O Mar*, 1958, Av. Infante Santo, Lisboa. Foto: Ana Almeida



Figura 2. Maria Keil *Operários*, 1956-1958, Estudo prévio para painel *O Mar* 39,8x36,5 cm, Museu Nacional do Azulejo, Inv. MNAz 340 Proj. Foto: Pedro Ferreira, Direcção Geral do Património Cultural



Figura 3. Maria Keil *O Mar*, 1956-1958, Projecto para painel *O Mar* 35,3x90cm, Museu Nacional do Azulejo, Inv. MNAz 342 Proj. Foto: Pedro Ferreira, Direcção Geral do Património Cultural



Figura 4. Montagem de secção do revestimento da autoria de Menez para Restaurante do Pavilhão de Portugal em Bruxelas de 1958, Museu Nacional do Azulejo. Foto: Graça Silva, Museu Nacional do Azulejo



Figuras 5 e 6. Menez Revestimento do Restaurante do Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Bruxelas, 1958. Fotos: Horácio Novais, 1958. Col. Estúdio Mário Novais | Fundação Calouste Gulbenkian - Biblioteca de Arte



Figuras 7 e 8. Querubim Lapa, Revestimento para o Pavilhão de Portugal na Feira Comptoir Suisse, 1957.
Fotos: Horácio Novais, 1957. Col. Estúdio Mário Novais | Fundação Calouste Gulbenkian - Biblioteca de Arte



Figura 9. Querubim Lapa, Painel de placas cerâmicas para revestimento do Pavilhão de Portugal na Feira Comptoir Suisse, 1957, 184x114x14cm, Museu Nacional do Azulejo, Depósito AICEP
Foto: Carlos Monteiro, Direcção Geral do Património Cultural

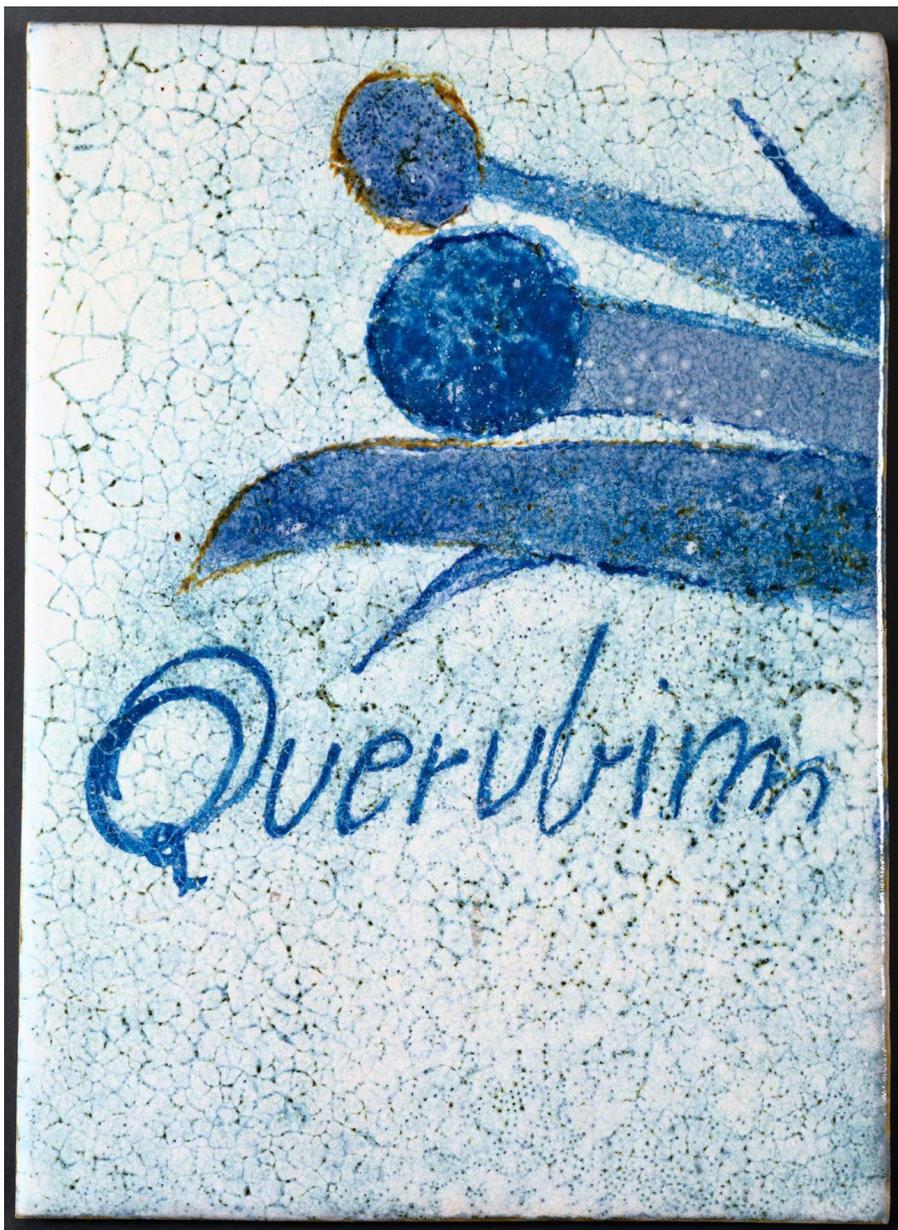


Figura 10. Querubim Lapa, Placa cerâmica relativa ao revestimento da Casa da Sorte em Lisboa, 1963, 38x27cm, Museu Nacional do Azulejo, Inv. 87 Cer. Foto: Carlos Monteiro, Direcção Geral do Património Cultural



Figura 11. Querubim Lapa, Casa da Sorte, Rua Garrett, Lisboa. Foto: Ana Almeida

BIBLIOGRAFIA

Borges, Maria Clara da Fonseca. 2004. *Querubim Lapa: cerâmica, identidade e imaginário*. MA diss. Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa.

Burlamaqui, Suraya. 1996. *Cerâmica Mural Portuguesa Contemporânea: Azulejos, Placas e Relevos*. Lisboa: Quetzal Editores.

Docomomo Journal - Art and Architecture. 2010. (42).

Figueira, Carlos Alberto Nunes. 2001. *A Escultura Cerâmica na Animação Arquitectónica: Contributo de Jorge Barradas*. MA diss. Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa.

Henriques, Paulo, coord. 2000. *O Azulejo em Portugal no século XX*. Lisboa: Comissão Nacional para os Descobrimentos Portugueses; Lisboa: INAPA.

Lapa, Paula. org. 2001. *Cerâmicas. Querubim Lapa*. Lisboa. INAPA.

Mantas, Helena Alexandra Jorge Soares. 2012. *Maria Keil, “uma operária das artes” (1914-2012)*. *Arte portuguesa do século XX*. MA diss. Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra.

- Meco, José. 1989. *O Azulejo em Portugal*. Lisboa: Publicações Alfa.
- Museu Nacional do Azulejo. 1989. *Júlio Resende: Obra Cerâmica*. Lisboa: Instituto Português de Museus.
- Museu Nacional do Azulejo. 1989. *Maria Keil: Azulejos*. Lisboa: Instituto Português do Património Cultural, Museu Nacional do Azulejo.
- Museu Nacional do Azulejo. 1994. *Querubim: obra cerâmica 1954-1994*. Lisboa: Lisboa 94; Lisboa: Museu Nacional do Azulejo.
- Museu Nacional do Azulejo. 2003. *Eduardo Nery: Exposição Retrospectiva: tapeçaria, Azulejo, Mosaico, Vitral [1961-2003]*. Lisboa: Instituto Português de Museus.
- Museu Nacional do Azulejo. *A Minha segunda Casa – Cecília de Sousa. Obra Cerâmica 1954-2004*. 2004. Lisboa: Museu Nacional do Azulejo.
- “Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Bruxelas (1958)”. 1958. In *Binário. Arquitectura, construção, equipamento*. 7 (3-16).
- “Pavilhão de Portugal na feira de Lausanne (Comptoir Suisse – 1957)”. 1958. In *Binário. Arquitectura, construção, equipamento*. 7 (20-23).
- Pereira, Patrícia Nóbrega. 2013. *O azulejo enquanto objecto museológico*. MA diss., Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.
- Pinto Júnior, Rafael Alves. 2006. *Os Azulejos de Portinari como elementos visuais da arquitectura modernista no Brasil*. Universidade Federal de Goiás.
- Silva, F. Gomes da; Portas, Nuno. 1958. “Expo 58”. In *Arquitectura* 63 (23-38).
- Silveira, Marcele Cristiane. 2008. *O Azulejo na Modernidade Arquitectónica: 1930-1960*. MA diss. Faculdade de Arquitectura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.
- Tostões, Ana. 1997. *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.
- Tostões, Ana. 2004. “Projecto Global, a Integração das Três Artes”. In *Arquitectura Moderna Portuguesa: 1920-1970*. 370-375. Lisboa: Instituto Português de Património Arquitectónico.

OBJETOS ETNOGRÁFICOS, DIVERSIDADE CRIATIVA E TURISMO ETHNOGRAPHIC OBJECTS, CREATIVE DIVERSITY AND TOURISM

Eunice Lopes

Resumo

O fenómeno museológico contemporâneo é um elemento privilegiado para os processos de construção de significados, de representação e de consumo cultural. A Organização Mundial do Turismo (OMT), aponta o museu como tendo um papel decisivo na reafirmação das narrativas e significados históricos e culturais a apropriar pelos visitantes dos museus. Estes, ao entrarem em contacto com um acervo de museu optimizam o seu gaze turístico - que, segundo Urry (2002, [1990]), se estende cada vez mais “desdiferenciado”. Centrando-se nos repertórios e nas performances museográficas de um museu que reúne uma vasta coleção de objetos etnográficos oriundos de vários países do mundo, este artigo pretende apresentar as reações/as experiências que esses objetos revelaram suscitar nos visitantes, perante a coexistência de diferentes culturas e na exaltação da diversidade criativa. A metodologia utilizada privilegiou as entrevistas aos visitantes do museu e a análise dos comentários registados pelos visitantes no Livro de Visitas (de 1999 a 2012) do MASE – Museu de Arte Sacra e Etnologia, Fátima, Portugal.

Palavras-chave: Experiências, Museologia, Turismo

Abstract

The contemporary museum phenomenon is a privileged element for the processes of construction of meaning, representation and cultural consumption. The World Tourism Organization (UNWTO), the museum aims to have a decisive role in the reaffirmation of the historical and cultural narratives and to be recognized by visitors of museums meanings. These, when they come into contact with a collection of museum optimize their tourist gaze - which, according to Urry (2002, [1990]), extends increasingly “dedifferentiated”. Focusing on the repertoire and the museographic performances a museum that brings together a vast collection of objects ethnographic from various countries of the world, this paper aims to present the reactions/the experiences revealed that these objects raise the visitors before the coexistence of different cultures and the exaltation of creative diversity. The methodology favored the interviews with museum visitors and the analysis of comments written by visitors/tourists in the guestbook (1999-2012) of the MASE - Museum of Sacred Art and Ethnology, Fatima, Portugal.

Keywords: Experiences, Museology, Tourism

1. INTRODUÇÃO

Perante a banalização contemporânea de produtos, ambientes e serviços, procura-se cada vez mais experiências únicas, novas, pessoais, envolventes ou memoráveis. Nos museus, as experiências são autenticadas pela autoridade material e temporal dos objetos do património (Anico 2005), refletindo-se nas suas formas de apropriação e fruição turística. Para Graburn, o turismo é uma prática ritual moderna e uma invenção cultural associada a uma conceção de lazer, característica do Ocidente industrializado. Trata-se de uma “transposição do quotidiano do turista”, necessária nas sociedades (Graburn 1995 [1977]). O turista é uma pessoa disponível de forma temporária para o lazer, visitando lugares longe de casa com o objetivo de experimentar e viver uma mudança (Smith 1995 [1989]). Por seu lado, MacCannell (1999 [1976]), defende a ideia de que os turistas procuram experiências autênticas nos tempos e lugares fora dos quotidianos das suas vidas, isto é “em outros períodos históricos e em outras culturas, em estilos de vida mais puros e mais simples” (1999 [1976], 3). Mas o que os turistas experienciam são realidades construídas numa “autenticidade encenada” espoletada pelo processo turístico. O turismo é uma forma de fuga e escape à condição alienável da sociedade moderna na procura de uma identidade (Cohen & Taylor 1976).

Olhando os museus na contemporaneidade como espaços sociais e culturais que acompanham as dinâmicas do mundo moderno, eles transportam os visitantes para outros tempos e outras culturas. Enquanto lugares de grande “densidade cultural” os museus converteram-se simultaneamente em lugares de destino turístico (Kirshenblatt-Gimblett 1998). O museu deve ser pensado não só como espaço de exposições, mas como um entreposto de fluxos de pessoas e ideias. A forma de comunicar conteúdos para visitantes/turistas é fundamental para a afirmação dos museus como *performers* de experiências diferenciadoras. A temática que se apresenta pretende, por isso, refletir sobre a relação dos museus com o turismo, onde se destacam as reações que os objetos “etnográficos” suscitam nos visitantes, perante a *coexistência* de diferentes culturas no Museu de Arte Sacra e Etnologia de Fátima (MASE).

Em sentido lato, a designação visitante/turista é utilizada ao longo deste trabalho, partindo-se do conceito de Urry (2002 [1990]), como alguém que sai do seu ritmo/rotina de vida comum e se desloca para um destino diferente do seu local habitual, a fim de encontrar um conjunto de sensações (sensações experimentadas), geradas a partir dos locais visitados.

2. O MUSEU DE ARTE SACRA E ETNOLOGIA (MASE)

O MASE (Figuras 1 e 2) é tutelado pela Delegação Portuguesa do Instituto Missionário da Consolata e encontra-se integrado num território onde a força dos fenómenos de raiz religiosa é marcante. Como se sabe a partir do Santuário Mariano e da rede religiosa global que potencia, em termos da mensagem religiosa, Fátima tornou-se o foco principal religioso no contexto português. Após as Aparições ocorridas em 1917 tornou-se um destino turístico de excelência para vários visitantes mediatizado a uma escala nacional e internacional.

Hoje, à semelhança de outros lugares, Fátima vai ao encontro das formas de religiosidade e espiritualidade contemporâneas, na medida em que se sustenta num lugar multifuncional: religioso, educacional, cultural, turístico e mesmo político. A natureza temática das coleções do MASE permite descobrir o museu a partir de uma cadeia de significação do lugar. As duas coleções do MASE: a de arte sacra e a de objetos etnográficos foram reunidas em contexto de Missão em vários países do mundo por parte dos Missionários da Consolata.

O MASE, para além de outros espaços, divide-se em cinco salas para exposições permanentes e uma sala para exposições temporárias (Quadro 1).

É composto por um total de nove espaços. A receção é o espaço dedicado à prestação de informações aos visitantes e registo de entradas. A loja tem à venda produtos relacionados com a temática do museu. A sala da Natividade apresenta uma coleção de presépios e imagens da infância de Jesus (madeira, terracota, marfim e estanho), na sua maioria são esculturas portuguesas e indo-portuguesas do século XVI. A sala da Paixão apresenta um conjunto de figuras relacionadas com a paixão e morte de Cristo de origem portuguesa, *indo e sino portuguesas*, crucifixos dos séculos XIV ao XX e paramentos, alfaias litúrgicas e oratórios. A sala da Missão apresenta objetos de arte, textos, mapas e reproduções fotográficas dos diversos continentes e a sala da Etnologia uma coleção de objetos “etnográficos” de uso quotidiano com quem os missionários tiveram e têm contacto. A sala dos Pastorinhos apresenta objetos pessoais de Jacinta e Francisco Marto. Estes são os cinco espaços dedicados à exposição permanente do MASE. Para além destes espaços, possui também uma sala de exposições temporárias onde se apresentam exposições organizadas pelo MASE e outras exposições de artistas ou entidades externas desde que a temática se enquadre na missão do museu. A capela é um espaço de planta circular aberto ao culto e também a outras atividades (recitais, musicais, concertos, as tardes de

poesia natalícia, quartetos de cordas, guitarra clássica), entre outras. O auditório do MASE tem capacidade para duzentos e dez lugares sentados, onde decorrem atividades desenvolvidas pelo MASE ou outras promovidas por entidades externas que alugam este espaço para o efeito. O pátio/jardim é um espaço exterior ao museu podendo ser utilizado para lanchar, descansar, ler um livro, etc.

O acervo etnográfico do MASE espelha grande diversidade espacial e cultural (Gráfico 1). A intensificação das ações missionárias permitiu aos missionários conhecer diversas culturas e recolher uma diversidade de objetos que são hoje exibidos no museu aos visitantes.

Como se pode observar, o gráfico 1 ilustra o número de objetos que foram agrupados por locais diversos de proveniência. O MASE segue uma lógica de agrupamento desses objetos, para uma compreensão mais clara do contexto de produção e utilização desses objetos. São agrupados em função da origem geográfica, da tipologia, da funcionalidade e dos materiais. Considera-se que o MASE é um espaço que propicia visões sobre “diferentes culturas” e portanto diferentes visões do mundo. A partir de uma base discursiva sobre a qual se desenvolve a construção de identidades e de modalidades de cidadania (Bennett 1995), o museu assume destaque nesse cenário possibilitando aos visitantes ver o mundo à sua volta e também se verem refletidos no mundo nos seus diferentes papéis e identidades multifacetadas. Pensar o acervo e coleções do MASE é estar diante de um universo complexo e heterogéneo, no qual são “manuseados” símbolos e códigos comuns, apesar das diferenças individuais. Onde se estabelecem vínculos afetivos ao compartilhar valores e dimensões simbólicas da vida social, e para os quais, provavelmente, o MASE nunca terá apenas um único significado.

3. OS OBJETOS ETNOGRÁFICOS COMO ATRATIVO TURÍSTICO

Segundo Kirshenblatt-Gimblett (1998), os objetos etnográficos por serem “criados por etnógrafos” tornam-se objetos de “arte etnográfica”. Ao serem coletados e integrados numa coleção etnográfica passam por um processo de desterritorialização e de redefinição (Kirshenblatt-Gimblett 1998, 387). Neste processo de “criação do objeto etnográfico” valoriza-se o objeto pelo que representa e para o que remete. Formas de exibição específicas serão necessárias para contextualizar o objeto pois “o fragmento etnográfico precisa ser resgatado da trivialidade” (Kirshenblatt-Gimblett 1998, 390). O museu como centro de representação e dinamizador de *performances* culturais que cria e coloca em

cena diferentes tipos de património histórico-cultural possibilita a valorização da experiência humana. A propósito Semedo e Lopes (2005) referem: “Os museus não reproduzem meramente a realidade, os museus (re)definem essa mesma realidade no contexto da sua própria ideologia e, por essa razão, devem ser compreendidos como *performers*, criadores de sentido, como práticas de significação” (Semedo e Lopes 2005, 54).

O turismo possibilita a vivência dessa experiência proposta, pois os visitantes/turistas ao entrarem em contacto com o acervo de um museu pretendem otimizar o seu *gaze* turístico que se estende cada vez mais “desdiferenciado” (Urry 2002 [1990]), ultrapassando os limites dos universos clássicos do turismo. O turismo cultural radica nesta apropriação que o turismo faz da cultura em que se desenvolve, no contexto cultural. Enquanto espaço de visitas, as possibilidades de produção de sentido surgidas do contacto do visitante com a materialidade do museu foram observadas. Tentou perceber-se o encontro da memória institucionalizada com a memória dos sujeitos que se deparam com ela.

Ao analisar-se o MASE enquanto espaço de significação, onde os visitantes fruem e concetualizam as suas próprias experiências de visita, recorreu-se às mensagens espontâneas escritas no *Livro de Visitas do MASE*.

O *Livro de Visitas* foi consultado e analisado desde o ano 1999 (ano em que o MASE coloca pela primeira vez à disposição dos visitantes o Livro), até 2012. Para se proceder a esta análise, a obra de Bardin (2011) sobre a análise de conteúdo serviu de base. A análise de conteúdo nesta obra é definida como um método empírico e como um conjunto de instrumentos de cunho metodológico em constante aperfeiçoamento que se aplica a discursos (conteúdos) extremamente diversificados (Bardin 2011, 15).

Foi possível verificar que no MASE a visita é realizada individualmente ou em grupo, neste caso, prioritariamente constituído por amigos e ou familiares (membros da família nuclear - cônjuge e filhos). “Foi muito bom visitar este museu com a família” (Livro de Visitas, s/l 2007), “eu e o meu marido apreciamos imenso o museu” (Livro de Visitas, s/l 2010), “tive imenso prazer e gosto dar a conhecer este museu aos meus filhos, pois foi o primeiro museu que visitei com eles” (Livro de Visitas, s/l 2009), “mi familia, nos a gustado mucho” (Livro de Visitas, Espanha 2011) e “junto com mi madre y abuela” (Livro de Visitas, Sevilla s/d). Tais expressões permitem afirmar que o MASE promove a criação de laços familiares. Reforçando-se a função social do museu, no sentido de manutenção

de uma tradição. Um modo particular de construção e articulação do passado na esfera pública – o museu, que se pode traduzir “na ritualização de traços culturais intencionalmente selecionados” (Chase 1994, 47), como forma de justificação das ansiedades do presente. Isso é visível no prazer e gosto de conhecer e dar a conhecer o MASE aos filhos: “uma família mãe filha e avó” e “vim com a minha avó” são expressões que parecem enfatizar a vontade de se fortalecer laços familiares através do convívio concretizado no próprio espaço e percurso expositivo do museu. A convivialidade proporcionada no espaço museológico parece também ser marcante enquanto experiência familiar, pautada pelo diálogo e troca de impressões relacionadas com o que estão a vivenciar em confronto ou articulação com experiências e vivências anteriores e cúmplices, e que pela oportunidade de troca de ideias e experiências, no contexto do lar e da vida quotidiana, poderá não acontecer tão facilmente. Neste contexto, compreende-se o museu como um lugar procurado para um “turismo em família”, onde o espaço diferenciado potencia as interações e as dinâmicas afetivas e relacionais entre os seus membros. Esta é uma das características fundamentais do museu contemporâneo: espaço de entretenimento e educação que une ao ócio a aprendizagem, no que Kotler & Kotler (2004) designaram de “edutainment”. Considerando este conceito, os museus competem com outras opções de lazer. São não só uma opção de educação ou pedagogia, mas também uma opção de entretenimento (Kininmont & Prideux 1999). O papel do museu é reforçado enquanto espaço incitador e fortalecedor de laços de parentalidade e companheirismo. A componente da sociabilidade, o passar algum tempo em família, é frequentemente associada à motivação justificada pelo interesse que o museu pode ter para a família, onde os filhos assumem o principal protagonismo no programa de passeio em família num espaço privilegiado de cumplicidade e de lazer educativo.

Um número significativo de visitantes desloca-se propositadamente ao MASE motivado pelo desejo de melhor o conhecer. Fazem isso repetidamente: “É a quinta ou sexta vez que venho ao museu e sinto que nada vi. Tudo é disposto com harmonia, com clareza, com sentido pedagógico. Há muita espiritualidade no ar que se respira. Há muito para aprender. Virei cá mais vezes para aprender mais” (Livro de Visitas, Crato 2000).

Percebe-se que o aproveitamento pessoal que os visitantes fazem do museu evolui com o suceder das visitas, podendo-se afirmar que a compreensão das experiências e as práticas de visita depende da familiarização que melhora com a continuidade. Este “visitante frequente” do MASE conhecendo de antemão o tipo de experiência que ali se vive e tendo-a valorizado positivamente em termos

peçoais, sente necessidade de regressar regularmente, fidelizando as suas práticas de fruição superando, inclusivamente, algumas melhorias. O interesse “cultural e etnográfico” do museu é salientado. Diversas alusões positivas foram deixadas escritas tais como, a aquisição de novos conhecimentos e o enriquecimento pessoal. O museu é culturalmente enriquecedor, sendo que a justificação dada pelos visitantes, é que se aprende “muitas coisas novas” que não só “enriquecem, testemunham, como permitem criar interesse pelo tema” (Livro de Visitas, s/l, s/d). Consideram “the visit to the museum is really enriching” (Livro de Visitas, s/l 2008), “ce lieu très enrichissant et cela nous remet les pieds sur terre et j’espère au ciel” (Livro de Visitas, Paris 2004). A visita ao museu trás novos conhecimentos e “reconocimiento de otras culturas y religiones del mundo” (Livro de Visitas, s/l 2005).

Nos discursos dos visitantes evidencia-se um aproveitamento do museu para proveito próprio a nível intelectual e cognitivo. Alguns retiram apontamentos sobre as informações apresentadas nos painéis expositivos do museu com interesse para os seus estudos ou profissão. Existe por isso, uma intenção de visita mais definida em termos das salas expositivas que pretendem visitar. Esta questão manifesta o contributo do museu para a aprendizagem formativa e profissional. Contributo referido nos estudos de Graburn (1995 [1997]) ao concluir que os visitantes procuram “uma série de complementos morais e recreativos que complementem os seus papéis limitados em casa e no trabalho” (2002 [1990]), 150). Na prática de visita ao MASE os visitantes podem encontrar estímulos importantes para o seu enriquecimento pessoal e profissional.

A propósito da aprendizagem Silva (2003) considera que as experiências de “autenticidade cultural” e a espacialização social para uma parte significativa dos visitantes são consumadas, em primeiro lugar, no ato da aprendizagem. Já no entender de Nora (1993) os museus são “lugares de memória”, “são um conjunto de recordações, conscientes ou não, de uma experiência vivida ou mistificada por uma coletividade de cuja identidade faz parte integrante o sentimento do passado” (Nora 1990 [1984], 451). Neste contexto, “símbolos, memória e simbolismo” são termos utilizados no discurso de alguns visitantes, “todos os símbolos fazem parte da Nossa História, gostei muito de ver” (Livro de Visitas, s/l 2002), “trata-se de uma boa memória para o futuro” (Livro de Visitas, s/l 2002). No MASE a exibição das coleções incentiva o gosto pela herança cultural, fomenta o conhecimento, o respeito e a valorização da diversidade cultural. Os visitantes registam que o museu é “bom para recordar os tempos passados” (Livro de Visitas, s/l 2007), aspeto importante porque no entender de alguns “é

preciso saber respeitar as coisas antigas para um dia poder recordar” (Livro de Visitas, s/l s/d), esperando “que siempre conservem estes recuerdos para futuras geraciones” (Livro de Visitas, s/l 2009). Entende-se dos seus discursos um certo sentimento de nostalgia frequentemente associado a situações de crise ou de ansiedade motivado pela sociedade moderna. Esta ideia remete para Smith (1996) ao referir que um dos paradoxos da sociedade contemporânea é: “O seu desejo pela inovação associado a uma profunda nostalgia pelo passado. Os sentimentos de alienação nas sociedades contemporâneas originam a necessidade de ligação com o passado que se sente distante” (Smith 1996, 174).

Na apreciação que os visitantes fazem do circuito expositivo o valor estético e artístico das coleções é acentuado por alguns. Confluem no espaço museológico experiências cujo relevo é dado à componente religiosa (compreendendo entre outras, as vertentes teológicas, litúrgicas e pastorais) e a componente secular (compreendendo entre outras, as vertentes educativas, históricas e estéticas). Consideram a visita muito proveitosa para “alargar conhecimentos em questão histórica e estética” e “bastante interessante com peças de imensa beleza e qualidade artística” (Livro de Visitas, s/l 2008).

Constatou-se que para muitos que visitam este museu, a diversidade cultural – entendida, como fundamental para a reflexão, para a adaptação, para a construção, para a mudança, fundamentais para a dinâmica da vida - propicia aos visitantes a fruição das expressões culturais que as coleções do MASE exprimem e difundem. A diversidade cultural é associada pelos visitantes aos objetos “etnográficos”. Assume especial relevo a coleção de etnologia, sala dedicada à apresentação de objetos etnográficos recolhidos pelos missionários em contexto de missão. As emoções e a “imaginação” são dimensões essenciais da experiência de visita ao museu (Bagnall 2003; Hooper-Greenhill 1994; Prentice 2001). Nesta sala o visitante consegue ter uma perceção mais abrangente de cidadania já que ao relacionar-se com as coleções do museu, mais facilmente poderá fazer a leitura do mundo que o rodeia.

Conclui-se que esta preferência deve-se também a uma certa curiosidade que os objetos utilizados por diferentes grupos étnicos estimulam. A etnicidade, tal como é usada na Antropologia expressa uma mudança para os contextos multiculturais e interculturais nos quais como referido nos estudos de Cohen (1978), “a atenção é focalizada numa entidade” o grupo étnico “que é marcada por algum grau de comunalidade cultural e social” (Cohen 1978, 386).

A sala/coleção de etnologia para alguns visitantes, proporcionava-lhes uma “pequena viagem a um mundo com que não contactavam” (Livro de Visitas, Lisboa 2006), mas que no entanto estava muito presente através dos objetos etnográficos. Para outros a sala era a mais interessante porque lhes dava a “clara noção de que existem culturas muito diferentes” da sua, no entanto, com as “bases em comum” (Livro de Visitas, Constância 2005). Ainda para outros o interesse baseava-se na “recriação” que conseguiam imaginar através da observação dos objetos apresentados na sala, podendo “contactar com os objetos de uso quotidiano dos indígenas e recriar as suas vidas primitivas” (Livro de Visitas, s/l 2011). Entre os objetos referenciados como mais atrativos foram “o enxota-moscas pertencente ao chefe da tribo, a lança para caçar macacos, o colar da fertilidade e a máscara de iniciados” (Livro de Visitas, s/l 2011).

As entrevistas realizadas aos visitantes permitem também incluir nesta abordagem de articulação dos “objetos etnográficos” com a “fruição turística”, as *motivações dos que procuram o MASE*. Concluindo-se que se pautam por princípios de ordem religiosa. Mas, o motivo da deslocação pode também abarcar uma tripla dimensão: religiosa, lazer e educativa, ou ainda motivadas pela cultura e pela curiosidade.

O mesmo se verificou quando os visitantes foram questionados sobre *como classificavam a prática de visita ao museu?* Embora com maior representatividade os visitantes classificassem a sua prática de visita ligada ao turismo religioso, seguiu-se de perto, a classificação da prática ligada ao turismo cultural. Ainda outras classificações foram referidas, como práticas ligadas à educação, à peregrinação, à curiosidade e ao lazer. O que permite constatar que o MASE e os museus em geral são potenciadores de experiências diferenciadoras. A adoção por parte dos visitantes de uma “liberdade interpretativa” para construir a sua própria narrativa é, neste sentido, valorizada (Dicks 2003). Ainda mais quando os visitantes/turistas procuram experiências que contrastem com o quotidiano. Essa mudança de paradigma acentua a ênfase colocada na promoção e vivência da experiência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos museus é possível documentarem-se transversalmente muitas culturas, não apenas do passado, mas também no presente. Como considerou Bennet (1988) na sua análise sobre o “complexo exibicionário”, reconhece que museus e exposições desempenharam um papel fulcral na ‘formação do Estado moderno’

e são fundamentais para a concepção, entre outras coisas, de um conjunto de “agências civilizadoras e educativas” (Bennet 1988, 338). Os museus marcam por isso, uma alteração constante de paradigma na prática e nas políticas do dar a ver. Por se constituírem lugares privilegiados e evocativos da diversidade cultural humana, aos seus visitantes/turistas é dada não apenas a oportunidade de explorarem a sua identidade, mas também de participarem da sua construção, nomeadamente face a “outras” culturas. Os espaços expositivos compreendem hoje exercícios cívicos de olhar e aprender numa permanente articulação do poder com o conhecimento.

A prática turística que o olhar suscita, passa por rápidas e significativas mudanças. São as singularidades de um lugar que “atraem o olhar” do visitante, por isso a verdadeira experiência em turismo consiste naquela em que o visitante direciona o “seu olhar” para os diferentes cenários culturais que, neste caso concreto, o MASE apresenta. A importância simultaneamente religiosa e cultural das coleções de arte sacra e de etnologia que o museu exhibe, assim como, o interesse e curiosidade que o trabalho missionário estimula, está bem presente nos discursos dos que se deslocam ao MASE. Na sua heterogeneidade os visitantes oscilam entre a curiosidade e o fascínio. “Viajam”, entre “experiências de espiritualidade” e “experiências de diversidade criativa”, conferidas pela “autenticidade sagrada e etnográfica”. Assim, as *performances* materializadas no MASE afirmam a sua relevância para atrair e envolver os visitantes na sua relação com outros modos de ver o mundo, na medida em que, o olhar dos visitantes é, intrinsecamente, parte da experiência contemporânea e nesse sentido, o museu facilmente se converte num lugar potenciador de atratividade turística. Utilizando a argumentação de Kirshenblatt-Gimblet (1998), o museu/os museus encerram potencialidades de uma oferta diferenciada aos visitantes/turistas cada vez mais carentes de lugares de densidade e diversidade cultural/criativa.



Figura 1. MASE. Entrada principal (Lopes, E. 2011)



Figura 2. MASE. Maqueta. Escala 1/50 (Lopes, E. 2011)



Quadro 1. Espaços e salas do museu. Fonte: adaptado de MASE, Roteiro (2011)
 0 Recepção e Loja; 1 Sala da Natividade; 2 Sala da Paixão; 3 Sala da Missão; 4 Sala da Etnologia;
 5 Exposições Temporárias; 6 Capela; 7 Sala dos Pastorinhos; 8 Auditório; 9 Pátio/Jardim

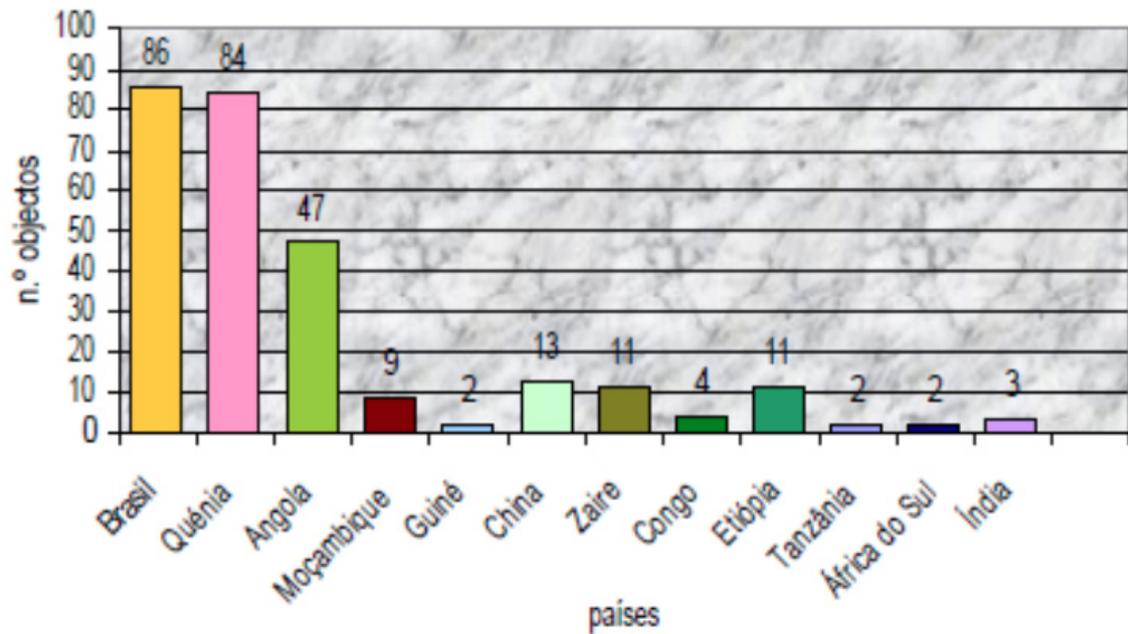


Gráfico 1. Número de objetos agrupados por locais de proveniência (Matias 2007)

BIBLIOGRAFIA

- Anico, Marta. 2005. "A pós-modernização da cultura: património e museus na contemporaneidade". In *Horizontes Antropológicos*, vol. 11, nº 23 (71-86). Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-71832005000100005&script=sci_arttext&tlng=es [Consultado a 16 de fevereiro de 2011].
- Bagnall, Gaynor. 2003. "Performance and performativity at heritage sites". In *Museum and Society*, 1 (2) (87-103).
- Bardin, Laurence. 2011. *Análise de conteúdo*. São Paulo: Edições 70.
- Bennett, Tony. 1988. "The Exhibitionary Complex". In *New Formations* (4) (73-102).
- Bennett. 1995. *The Birth of The Museum: history, theory, politics*. Londres/Nova York: Routledge.
- Chase, Anthony. 1994. "Perceptions of the past among north queensland aboriginal people: the intrusion of europeans and consequent social change". In R. Layton, *Who Needs the Past?* London and New York: Routledge.
- Cohen, Ronald. 1978. "Ethnicity: problem and focus in anthropology". In *Annual Review of Anthropology* (7) (379-403).
- Cohen, Stan & Lauri Taylor. 1976. *Escape attempts: the theory and practice of resistance to everyday life*. London: Allen and Lane.
- Dicks, Bella. 2000. *Heritage, place and community*. Cardiff: University of Wales Press.
- Graburn, Nelson. 1995 [1977]. "Tourism: the sacred journey, em Valene SMITH". In *Hosts and Guests: the anthropology of tourism* (2 ed), Philadelphia: University of Pennsylvania Press (22-36).
- Hopper-Greenhill, Eilean. 1994. "A new communication model for museums". In *The educational role of the museum*. London: Leicester. Museum Studies.
- Kininmont, Lee-Jaye e Bruce Prideux. 1999. "Tourism and heritage are not strangers: a study of opportunities for rural heritage museums to maximize tourism visitation". In *Journal of Travel Research*, 37, 3 (299- 304).
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. 1998. "Destination Culture". In *Tourism, museums, and heritage*. Berkeley: University of California Press (131-176).
- Kotler, Neil & Philip Kotler. 2004. "Can museums be all things to all people? Missions, goals and marketing's role". In Gail Anderson (Ed.), *Reinventing the Museum: historical and contemporary perspectives on the paradigm shift*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers (167-186).
- Maccannell, Dean. 1999 [1976]. *The tourist: a new theory of the leisure class*. Berkeley: California Press.
- Nora, Pierre. 1990 [1984]. *Les Lieux de mémoire*. Vol. I. Paris, Gallimard.

Nora, 1993. “Entre memória e história: a problemática dos lugares”. In *Projeto História*, São Paulo, n.º 10 (7-28).

Prentice, Richard. 2001. “Experiential cultural tourism: museums & the marketing of the new romanticism of evoked authenticity”. In *Museum management and curatorship*, vol. 19, n.º. 1, Pergamon, Elsevier Science Ltd. (5–26).

Semedo, Alice e Lopes, Teixeira (Coord.). 2005. *Museus, Discursos e Representações*. Porto: ed. Afrontamento (49-59).

Smith, Anthony. 1996. *Nations and nationalism in a global era*. Cambridge: Polity.

Smith, Stephen. 1995 [1989]. *Tourism analysis, a handbook*. 2 Edition. London and New York: Routledge.

Urry, John. 2002 [1990]. *The tourist gaze: leisure and travel in contemporary society*. London: Sage Publications, (2nd edition).

MUSEALIZANDO A PALAVRA: A HISTÓRIA ORAL COMO PROCESSO
MUSEOLÓGICO NA PRODUÇÃO DE CONTEÚDOS
THE ORAL HISTORY AND THE MUSEALIZATION PROCESS

Julio C. Bittencourt Francisco

Resumo

Neste artigo propomos uma articulação possível entre o Patrimônio Cultural e a metodologia da História Oral na produção de textos ligados à Memória Social para elaboração de conteúdos museológicos. Usamos como paradigma um projeto de memória relativo a um grupo de imigrantes sírios e libaneses e seus descendentes na cidade do Rio de Janeiro. Abordamos no trabalho algumas considerações envolvendo o processo de musealização desses conteúdos que vão desde a edição do texto final, ao formulário de consentimento para as entrevistas por parte do entrevistado, mas também a gestão de um projeto de memória, que inclui o uso e a salvaguarda do material produzido. Por fim, o trabalho problematiza as noções de história e memória destacando que as tradições representadas pelo cotidiano da família sírio e libanesa mostram-se, para o grupo, como seu patrimônio mais relevante.

Palavras-chave: História Oral, Processo de Musealização, Memória Social

Abstract

In the paper, we propose a possible link between the Cultural Heritage and the methodology of Oral History in the production of texts related to Social Memory to be use as museum content. As an example to illustrate the work, a Syrian and Lebanese immigrant and their descendant memory project in the city of Rio de Janeiro is showcase. In the paper, we discuss some considerations involving the musealization process of such content, ranging from editing the final text to the consent form of agreement to interviews givers, also the management of a memory project, which includes the use and safeguarding of the produced material. Finally, the work discuss the notions of history and memory highlighting that the traditions represented by the Syrian and Lebanese family show up for the group, as its most important asset.

Keywords: Oral History, Musealization Process, Social Memory

INTRODUÇÃO

O entendimento dos diversos processos de musealização ora em curso deve necessariamente levar em conta o notável incremento no número de mostras e exposições temáticas, que respondem pelo grande sucesso dos museus e também dos centros de memória nos últimos anos. Esse crescimento parece estar ligado à própria demanda por estabelecer com o passado uma relação ativa de memória, que pode ser facilmente observada nos grandes centros urbanos de vários países do mundo. Verifica-se uma maior atenção aos aspectos sociais da cultura, conferida por diferentes agentes, inclusive os governos nacionais e locais que formulam políticas públicas para promover e fomentar diversos aspectos da memória social, seja através de projetos de renúncia fiscal, de investimentos, seja de incentivos diretos à produção cultural. Como afirma Lia Calabre: “[V]erificamos que o período que tem início na última década do século XX e se estende aos dias atuais, segundo alguns estudiosos, tem entre seus processos distintivos o da ocorrência de um intenso movimento de institucionalização da cultura no campo das políticas públicas. Esta é uma afirmativa válida quando se trata de analisar a realidade latino-americana” (Calabre 2013, 323).

Outra realidade global que se percebe na contemporaneidade é um contínuo e acelerado processo de urbanização [ou “desurbanização de muitos lugares, que deixaram de ser tomados como suportes de memória, colocou em cena a atuação dos meios de comunicação na mediação de novas categorias, agora equilibradas a partir dos relatos midiáticos” (Silva 2010, 9)], fenômeno que vem engendrando mudanças no perfil da cultura humana e transformando as próprias práticas cotidianas. Uma dessas mudanças culturais diz respeito ao consumo de uma forma geral, produzindo reflexos na economia e no meio ambiente, mas também na dinâmica das relações pessoais e familiares, entre instituições e a sociedade e entre o Estado e os diferentes grupos e comunidades. Como destaca o filósofo da contemporaneidade Hermann Lübbe (1979): “A história sempre representa um complexo aglomerado de ações conscientes, afeições e consequências não pretendidas daquelas ações, o curso das histórias não pode ser reduzido a leis gerais, inviabilizando-se, assim, qualquer prognóstico quanto ao seu desenvolvimento futuro” (Lübbe 1979, 66).

Por conta disso, não só nas artes e nas letras, mas também em setores tão diversos como o da estética e o tecnológico, verifica-se uma nova experiência de recodificação do passado como presente, levando as práticas culturais da atualidade a desenhar um novo perfil da cultura urbana: “A proliferação de museus

em vários países, os gigantescos projetos de restauração de cidades, bairros, a defesa da preservação dos centros históricos e a construção de monumentos e efemérides se apresentam como o paradoxo aparente em uma época que se divide entre a manutenção do passado e o medo da obsolescência” (Silva 2009, 9).

Neste artigo pretendemos compartilhar com os leitores alguns conhecimentos e experiências, visando a oferecer uma contribuição à diversificação e à ampliação das formas e dos métodos dos processos de musealização. No caso em tela as informações oferecidas por pessoas são transformadas em acervos através das técnicas e metodologias que aqui descrevemos.

INFORMAÇÃO ENQUANTO CIÊNCIA

Os estudos de Paul Otlet, ainda na primeira metade do século passado, definem documentação enquanto coisas ou palavras. Por isso, o conceito de documentação passa a comportar coleções, catálogos ou classificações. Na verdade, segundo o autor, o que diferencia o museu e suas coleções, a biblioteca com seus livros e catálogos e o arquivo de documentos e as suas classificações é o grau de diferenciação desses objetos (Tanus *et all*, 2012). O tratamento da informação está presente nessas três áreas do conhecimento e é também matéria prima desses três diferentes espaços: o museu, a biblioteca e o arquivo. Nas palavras de Menezes (1994): “Outlet não vê a mostra ou exposição como uma operação documentária, salvo em casos particulares, mas defende os princípios de organização e tratamento dos objetos como documentos, visando extrair deles uma quantidade de informações com o objetivo de mostrar de forma didática, inteligível e agradável. O Museu é visto por Otlet como um centro de documentação que tem grandes semelhanças, no plano funcional, com a biblioteca, pois ambos trabalham com coleções, catálogos, classificações, identificação, conservação, etc. (...). O Museu é essencialmente uma forma institucionalizada de transformar objeto em documento” (Menezes 1994,14).

Na museologia, o tratamento que se dá a informação a transforma em objeto. Assim, a prática da microhistória permite que indivíduos comuns – que vivenciaram realidades ou cotidianos de instituições, ou acontecimentos históricos – falem ao pesquisador e contem tais acontecimento como testemunhas vivas, por exemplo, de um bairro que se transformou, de uma comunidade que aos poucos foi se formando em torno de um local, do histórico de uma instituição de serviço público, de um clube social, de uma universidade, de uma fábrica, de um movimento social etc.

Estamos falando de História Oral, metodologia de disciplina acadêmica, cujos usos são mundialmente reconhecidos nas áreas da antropologia, sociologia, história, psicologia, geografia e museologia, entre outras. Pesquisadores dessas disciplinas colocam-se diante do entrevistado/personagem para conduzir um depoimento que é devidamente gravado e documentado. A documentação produzida em cada projeto de memória – que consiste, basicamente, nas laudas de entrevistas gravadas, transcritas e editadas em texto (vale destacar a importância crucial do roteiro, que deve ser cuidadosamente elaborado com o objetivo de abordar uma parte ou a vida inteira do entrevistado. Leva-se em conta, em sua elaboração, o tipo de projeto em que se está trabalhando, as características específicas do grupo trabalhado, tendo a ética como princípio norteador) ou as imagens e os áudios, diretamente colhidos – é acompanhada, muitas vezes, pela documentação cedida pelo depoente, e eventualmente por textos de sua autoria. O entrevistado pode, ainda, compartilhar com o projeto em que o pesquisador está envolvido, a sua própria coleção de fotografias e documentos pessoais.

Evidentemente, tudo isso deve estar devidamente autorizado por quem cede a informação. É através de um documento próprio [termo de consentimento livre e esclarecido (TECLE)], obedecendo-se a um rigoroso código de ética que todo o projeto de pesquisa deve ter pronto antes de começar a fase de campo. Diferentemente das pesquisas e seus resultados em áreas tecnológicas, a área humana pode trazer o imponderável, o inesperado e até um transbordamento de emoções por parte do entrevistado.

Por causa disso, em pesquisa mais recentes, os posicionamentos éticos conferem o direito àquele depoente – que, no momento da entrevista, concordou e assinou toda documentação e formulários de autorizações – de retirar sua concordância em qualquer momento. Em última instância, ele pode pedir para o pesquisador se abster de mostrar ou publicar o material, inclusive as imagens ou textos, som da voz e todo o material reproduzido anteriormente cedido.

Apesar das implicações que as questões éticas podem trazer, é necessário, durante um projeto de pesquisa, configurar um corpo de memória e, levando-se em conta essa necessidade, organizar o acervo de acordo com o assunto pesquisado e as pessoas entrevistadas, com base em um recorte temporal. As organizações e instituições que financiam iniciativas como os projetos de memória em História Oral, geralmente têm interesse em transformar tais textos e imagens, depois de sistematizadas e editadas, em objetos museológicos, mas também em produtos.

Esses objetos e produtos geralmente estão ligados a um centro de memória institucional, que pode ser aberto para outros pesquisadores e o público em geral.

Os resultados de um projeto de História Oral devem necessariamente ser abrigados em um centro de documentação ou instituição congênere. O exemplo mais emblemático desses centros de documentações históricos é o pioneiro Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (Cpdoc), criada em 1973 no âmbito da Fundação Getúlio Vargas do Rio de Janeiro, que guarda a memória de centenas de personagens da vida política e social do país, através de seus depoimentos orais, mas também de suas imagens e do som de suas vozes.

Estes “centros de memória”, “museus da imagem e do som” e “centros de documentação” muitas vezes produzem livros e outros materiais multimídia, promovem exposições museológicas, no intuito de mostrar o material colhido na fase de pesquisa e expor trechos de falas de entrevistados, juntamente com suas imagens em contexto expositivo de algum assunto. Este é um caminho para que instituições que trabalham com memória possam produzir e musealizar seus próprios acervos.

A produção de projetos embasados na História Oral é um processo de musealização específico, uma forma de produzir conteúdo ligados a pessoas e a memórias coletivas – histórias de comunidades ou de cidades, de algum bairro, história de instituições, recuperação de um determinado evento histórico específico, ou de biografias de pessoas, importantes ou não.

O interessante, neste caso é que além de produzir fontes, a metodologia também proporciona a democratização de informações acerca de lugares, eventos e pessoas ligadas a acontecimentos. Trata-se de dar voz ao cidadão ou grupo que viveu ou foi bastante impactado por acontecimentos históricos, tendo a oportunidade de escrever a história como viveram ou sentiram.

Além disso, no caso da museologia, todo o processo de produção destes conteúdos, representam uma nova forma de ‘acercamento’ do passado, mas também uma forma diferente de expor uma opinião ou um objeto. Na avaliação de Primo (2013), a criatividade constitui a: “Estratégia fundamental para a manutenção e o desenvolvimento de cada museu, na exploração de sua capacidade de inovar de modernizar a sua gestão, diversificar as iniciativas, ampliar sua presença no território no qual está inserido e atrair públicos. O

museu criativo é o museu que se instrumentaliza para vencer obstáculos e ultrapassar limites, agindo de modo inventivo e instigante, na perspectiva da sustentabilidade. São protagonistas da cena cultural e interferem hoje na vida social e econômica, referenciando uma nova atitude e um novo olhar no espaço da contemporaneidade” (Primo 2013, 22).

Como vimos, o novo museu deve ser capaz de dinamizar velhas práticas que já não são suficientes para traduzir os avanços sociais e tecnológicos. Em decorrência disso, a noção de patrimônio também foi alargada, proporcionando novas perspectivas para entender o passado, ou interpretar um objeto. A ampliação do conceito de patrimônio acarreta não somente numa redefinição do objeto museológico, ela também proporciona uma interação interdisciplinar e uma decisiva participação da comunidade nestas interpretações (Moutinho 2010, 9).

HISTÓRIA ORAL: METODOLOGIA E PRODUÇÃO DE FONTE HISTÓRICA

É assim que a História Oral, enquanto metodologia de “tratamento” dos acontecimentos passados, ou descrição de objetos, vai na via contrária da “grande história”, abrindo novas portas para o museu, transformando-o em “espaço de organização e evocação das referências culturais coletivas ao serviço do conhecimento e desenvolvimento sustentado de sistemas de administração de memórias” (Primo 2013, 22). Além disso, ela projeta o próprio museu na vanguarda da pesquisa, produzindo fontes e, ao mesmo tempo, contribuindo para musealizar a realidade.

O material que apresentamos a seguir é fruto de meses de trabalho dedicados à recuperação da memória de um movimento migratório que em muito contribuiu para a formação social e étnica da população brasileira: o dos sírios e libaneses. Uma equipe de pesquisadores composta por dois estagiários, estudantes da Escola de Relações Internacionais, e um coordenador, professor da Universidade, localizou, entrevistou, transcreveu, revisou e editou depoimentos de imigrantes e descendentes de pessoas nascidas no Líbano ou na Síria que migraram ao Brasil.

O ponto de partida foi a elaboração, de um roteiro com diversas questões, que veio a constituir o eixo das entrevistas. Concomitantemente, começamos a selecionar os possíveis depoentes. A tarefa de achar pessoas com o perfil desejado não foi simples, uma vez que os possíveis depoentes mostravam-se desconfiados e arredios diante do convite inesperado de abrirem suas vidas diante de um gravador de voz.

Os critérios usados como parâmetro para a escolha dos entrevistados do primeiro bloco (imigrantes) eram que a pessoa fosse nascida na Síria ou no Líbano e que tivesse mais de 70 anos de idade. Quanto aos critérios do segundo bloco (segunda geração), os depoentes deveriam ser filhos ou filhas de imigrantes sírios ou libaneses, cujo pai ou mãe, ou ambos, deveriam ter chegado ao Brasil até 1926, período de maior vigor desta corrente imigratória. Além disso, o entrevistado deveria, evidentemente, estar disposto a dar o seu depoimento e ter algo interessante para dizer. Procuramos também por pessoas conhecidas (políticos e artistas). Dividimos os depoimentos inicialmente em dois blocos mais ou menos homogêneos: nove depoimentos de imigrantes sírios e libaneses, que chegaram ao Brasil entre 1920 e 1957, e 21 depoimentos de filhos de imigrantes (a segunda geração), subdivididos por atividade profissional (profissionais liberais, comerciantes e donas de casa).

Afinal, a despeito do respaldo da universidade - que nos concedeu uma carta de apresentação, éramos pessoas desconhecidas. Esse impasse foi superado graças ao apoio providencial de algumas pessoas da comunidade árabe da cidade do Rio de Janeiro, que nos indicaram várias possibilidades de nomes para as entrevistas. Um professor de Direito indicou uma pessoa que, por sua vez, depois da entrevista concedida, apontou outras, ampliando, assim, nosso raio de ação. Outro recurso adotado foi a coleta de depoimentos de políticos e artistas conhecidos, descendentes, igualmente, de sírios e libaneses.

Estivemos, também, nos clubes Sírio e Libanês e Monte Líbano, nas igrejas Nossa Senhora do Líbano, São Nicolau e São Basílio, locais “informativos” dessas comunidades (a grande maioria dos sírios e dos libaneses que imigraram ao Brasil no início do século XX, eram, em sua maioria, cristãos e se dividiam em maronitas, melquitas e ortodoxos gregos). Buscamos ainda informações contidas em processos de naturalização depositados no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, e até mesmo à lista telefônica - contendo sobrenomes árabes, foi consultada e serviu bem aos nossos propósitos.

O quadro geral das 34 entrevistas realizadas, anexo a este texto, traz as datas da coleta dos depoimentos, o nome do entrevistado, assim como sua idade, origem e religião. De uma forma geral, fomos até a residência ou ao local de trabalho do depoente para realizar a entrevista. Em apenas três casos, os entrevistados foram até à Universidade.

OS ENTREVISTADOS E OS CONTEXTOS

O processo de pesquisa apresentou dois resultados principais: a produção de literatura e a disponibilização do material produzido. Além de ser esta uma tarefa nobre, ela é também produção de cultura, processo científico e como fruto da própria pesquisa, aquisição de um saber próprio e único. O material levantado, assim como o modo de fazer o trabalho, não se esgota em si. A coletânea de depoimentos constitui, na verdade, uma constelação de textos que compreendem vários assuntos. A história pessoal da pessoa, a evolução da cidade e de seus bairros, a história do comércio e outros assuntos estão disponíveis na íntegra para qualquer pessoa interessada.

Isso é importante na medida em que possibilita que as informações e o material colhido no campo, depois de catalogados e indexados, continuem sendo úteis para outros pesquisadores que buscam fontes para as suas pesquisas nos arquivos.

A categorização étnica foi a mais abrangente possível. Classificamos como árabes aquelas pessoas que nasceram em alguma cidade da Síria ou do Líbano, e cuja língua materna fosse o árabe. Procuramos, igualmente, não fazer nenhuma distinção entre as diversas orientações religiosas próprias daquela região do Oriente Médio.

Com isso acreditamos que a quantidade e a qualidade das características dos entrevistados refletem o próprio mapa do processo migratório dos sírios e libaneses para o Brasil. Vale dizer, migraram mais homens do que mulheres, mais cristãos (ortodoxos, maronitas e melquitas) do que praticantes de outras crenças, embora existam entre os entrevistados uma judia (da Síria) e dois muçulmanos.

A maioria dos imigrantes do Oriente Médio que vieram ao Brasil no início do século XX, era formada por cristãos do Líbano e do interior da Síria. Cronologicamente, as levadas migratórias árabes para o Brasil, estão divididas em pelo menos cinco ondas principais (A primeira onda, mais numerosa, ocorreu entre 1889 e 1914, a segunda entre 1918 e 1930, a terceira entre 1930 e 1948, a quarta entre 1948 e 1960 e quinta entre 1960 a 1984). Tais deslocamentos tiveram lugar no período compreendido entre a Proclamação da República no Brasil, em 1889, até uma data mais recente, no início dos anos 1980, com a eclosão da guerra e a ocupação do sul do Líbano por Israel.

Em nossa pesquisa, entrevistamos 34 pessoas entre imigrantes (4 pessoas) e filhos de imigrantes (30 pessoas), a chamada segunda geração (a primeira geração é o imigrante que está estabelecido na terra de destino, a segunda seus filhos e assim sucessivamente), procuramos por aqueles cujos pais vieram na primeira leva, (1889-1914). Alguns deles pessoas conhecidas, como é o caso do político e médico Jamil Haddad, do desembargador e Presidente do Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro, Miguel Pachá, do provedor da Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro, o advogado Dahas Chade Zarur, e do dramaturgo e diretor teatral Amir Haddad.

Outros depoimentos, igualmente de brasileiros, descendentes de imigrantes árabes chegados ao Brasil nas primeiras duas levas, são de profissionais liberais, comerciantes e donas de casa. Essas entrevistas têm em comum o fato de serem, todos eles, filhos e filhas de imigrantes. Os depoimentos estão permeados de subjetividades e por vezes de emoções, uma vez que eles falam de si próprios e de suas memórias, descrevem a imagem que nutrem de seus pais e dizem a respeito da cidade e do cotidiano em que vivem.

Os depoentes falam com espontaneidade, descrevem e reinterpretam fatos do passado, a luz daquele momento no presente. O ato de lembrar e depois contar é sempre uma revisita a si mesmo, posto que estamos sempre a mudar, sendo que a memória é um exercício constante de selecionar o que esquecer.

Neste bloco a maioria dos depoentes viu os pais no início de suas carreiras, mas também no fim de suas vidas. Eles ouviram as histórias, as canções, conheceram os amigos da família. Também ouviram o idioma árabe ser falado em casa, alguns até trabalharam no balcão da loja depois da escola, comeram o quibe feito no pilão, preparado pela mãe árabe, e foram, principalmente, os maiores destinatários e herdeiros do grande esforço dos pais, que ao se transmigrarem para o Brasil, fizeram de si mesmos brasileiros.

O filho de um imigrante é uma pessoa que tem (ou teve) vínculos com uma cultura estrangeira dentro da própria casa. A condição de filho de imigrante lhe confere a qualidade da hibridez. Ele é capaz de transitar livremente pelas fronteiras de dois mundos sem estranhamentos; um mundo árabe com uma linguagem própria, com valores, signos, temperos, cheiros e comidas distintas, e um outro mundo, este agora não mais estrangeiro, mas igualmente cheio de significados que se acumulam com a desenrolar da história que segue.

O fato é que no caso dos filhos de imigrantes sírios e libaneses no Brasil, podemos dizer que a maior parte deles recebeu a melhor educação possível, sendo que, grande parte dessas pessoas eram filhos de pais analfabetos ou com muito pouca instrução.

Vale dizer que a segunda geração, cujos pais que chegaram nas primeiras levadas migratórias, ingressou no mercado de trabalho quando o Brasil passava pela transição de um sistema arcaico e agrário, para uma economia urbana e industrializada. Foi justamente na metade do século XX que o país deixa de ser um essencialmente rural, abrindo oportunidades para aqueles que tinham educação formal. A segunda geração desses árabes entrou em peso nas profissões liberais, resultantes, sobretudo, da constituição de um aparato estatal que estimulava a industrialização do país.

HISTÓRIA E MEMÓRIA EM PERSPECTIVA

As entrevistas representaram, sobretudo, o universo das práticas sociais dos imigrantes e dos descendentes de imigrantes de sírios e libaneses na cidade do Rio de Janeiro. O foco da pesquisa esteve centrado no desempenho das atividades econômico-profissionais da chamada segunda geração da diáspora síria e libanesa na cidade na cidade. Ademais, o trabalho buscou compreender, a partir dos relatos de vida selecionados como fonte para essa pesquisa, como as memórias individuais se entrecruzam na construção de uma memória coletiva do grupo.

A história e a memória são categorias distintas. A história, organizada através de métodos que lhe são próprios, é o lugar autorizado para se falar do passado; a reconstrução dos fatos, através de fontes escritas e de documentos, segue uma visão cronológica e linear, tida, nas sociedades modernas, como expressão da verdade daquilo que se passou. Essa visão de história fica sujeita aos riscos que o pensamento cartesiano pode ensejar: aquilo que se tem como passado oficial pode penetrar com toda força, varrendo a memória das pessoas e se instaurando no senso comum do grupo.

A memória, por sua vez, é sensação individual, fragmentada e não cronológica, que a pessoa e o grupo que está inserida reúne e guarda. São como restos ou ruínas do pensamento, que obedecem a uma lógica própria, complementar e anárquica, e cujo grupo ajuda a consolidar e representar.

A memória individual pode trair, confundir ou até não esquecer fatos do passado, mas também pode recuperar situações há muito esquecidas. Podemos compará-la a uma moeda cujo anverso é o esquecimento, por isso o grupo tem um papel importantíssimo na memória individual. Afinal, assim como lembrar é marcação simbólica no imaginário das pessoas, o esquecimento é, igualmente, fenômeno da memória que constrói uma identidade e um patrimônio coletivo.

Não há, porém, lembrança individual sem contexto social, uma vez que o indivíduo é produto de seu meio e se expressa através de linguagem. A linguagem é o princípio. Em termos físicos, corporais, o homem se iguala a qualquer outro animal; o pensamento, e conseqüentemente a linguagem, é que faz toda a diferença. E esta parte especial do homem é aquela que não se pode ver. A essência da realidade não está nos objetos ou nas coisas, que são somente signos visíveis; é a palavra que confere aos sentimentos o que a realidade e a história oficial não conseguem trazer.

CONCLUSÃO

A contribuição destes imigrantes para a formação étnica e cultural do Brasil é imensa e não se esgota na geração dos pioneiros a quem se atribuiu, com as suas práticas comerciais, a dinamização do comércio e o impulso inicial da industrialização do país. Eles deixaram como herança uma geração de pessoas que também foram importantes para a continuidade do processo de urbanização e modernização da sociedade nacional. Com a recuperação e a salvaguarda das informações produzidas nesta pesquisa, o Museu passa a possuir um saber exclusivo e próprio, que corresponde a um patrimônio cultural que contém informações relevantes para o processo de identidade cultural de uma parte importante da população, mas além disso, também adquire a capacidade de reutilização desses conteúdos de diversas formas e situações em um contexto museológico.

BIBLIOGRAFIA

Alberti, Verena. 2004. Manual de história oral. Rio de Janeiro: FGV Editora.

Calabre, Lia. 2013. "História das políticas culturais na América Latina: um estudo comparativo de Brasil, Argentina, México e Colômbia". In Escritos Revista da Fundação Casa de Rui Barbosa. Ano 7 número 7, Rio de Janeiro, 2013 (323).

Fontoura, Marcelo da. 2012. A documentação de Paul Otlet: uma proposta para a organização racional da produção intelectual do homem. Dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da UnB, Brasília.

Francisco, Julio. 2005. “Sírios e libaneses no Rio de Janeiro”. In Koifman, Fábio (org.). Coleção Memórias da Imigração. Rio de Janeiro: Editora Rio.

Lübbe, Hermann. 1979. “Wieso es keine Theorie der Geschichte gibt”. In Kocka, Jürgen & Nipperdey, Thomas (org.). Theorie und Erzählung in der Geschichte. München: DTV, 1979, (65–84).

Menezes, Sonia M. Silva. 2007. “Os historiadores e os “fazedores de História”: lugares e fazeres na produção da memória e do conhecimento histórico contemporâneo a partir da influência midiática”. In Revista OPSIS, Goiânia, V. 7, n.º 09, jul/dez. 2007.

Menezes, Sonia M. Silva. 1994. “Do teatro da memória ao laboratório da história: a exposição museológica e o conhecimento histórico”. In Anais do Museu Paulista História e Cultura Material, São Paulo, n.º 2 (9-42, 75-84).

Moutinho, Mário C. 2010. “Los ecomuseus para la armonia mundial”. In Notícias Del ICOM, vol. 63, n.º 1 (9), junho.

Primo, Judite. 2013. “Museus Hibridização Cultural e territorialidades”. In Cadernos de Sociomuseologia, n.º 2 vol. 46, Porto.

Tanus, Gabrielle; Renau, Leonardo; Araújo, Carlos. 2012. “O conceito de documento em arquivologia, biblioteconomia e museologia”. In Revista Brasileira de Biblioteconomia e Documentação. São Paulo, V. 8, n.º 2 (158-174), jul./dez. 2012.

ANEXO I. QUADRO GERAL DOS ENTREVISTADOS (HOA- HISTÓRIA ORAL ÁRABES)

Nº	Nome/ Sobrenome	Origem/ Destino	Origem Religiosa	Nascimento dia/mês/ano	Chegada ano	Entrevista data
Hoa 01	Roberto Habib, Professor	Líbano/ Tijuca/Barra	Ortodoxa	25.03.1947	Pai, antes I Guerra	08.11.02
Hoa 02	Demétrio Habib	Líbano/ Coelho Neto/ Saara	Ortodoxa	05.05.1927	Pai, antes I Guerra	19.11.02
Hoa 03	Alphonse Nagib Sabahgh	Deir-El-Kamar Líbano/ Rio	Melquita	02.09.1919	1957	22.11.02
Hoa 04	Joseph Ghanem	Líbano/ Beskinta/ Saara	Maronita	06.06.1924	1949	28.11.02
Hoa 05	George Latif Bedran	Líbano/ Shimut Niteroi	Maronita	06.04.1925	1953	09.12.02
Hoa 06	Jorge Wadih Bedran	Tijuca/Ipanema	Maronita	04.09.1937	Pai 1926	09.12.02
Hoa 07	Roland Khalil Gebara	Damasco/ Síria Copacabana	Melquita	30.01.1930	1947	11.12.02
Hoa 08	Eva A. Messa Neme	Areal/RJ/ Copacabana/ Saara	Muçulmana	25.11.1931	Pai antes I Guerra	16.12.02
Hoa 09	Amir Haddad	Síria/ Guaxupé/ Rio	Ordotoxo	02.07.1937	Pai antes I Guerra	07.01.03
Hoa 10	Jurema R. E. Zacharias	Síria/ E. de Dentro RJ	Ortodoxo	25.02.1929	Pai antes I Guerra	09.01.03
Hoa 11	Marianna Z. Kaiúca	Síria/ Niterói/ Gávea	Ortodoxo	20.03.1903	1919	10.01.03
Hoa 12	Fouad Chalfun	Tijuca/Ipanema	Católico	01.12.1910	Pai antes I Guerra	15.01.03
Hoa 13	Habib Abduche	Santa Maria RS/ Rio/Saara	Melquita	10.10.1927	Pai depois I Guerra	16.01.03
Hoa 14	Nagib Chamon	Promissão SP/ Leblon/RJ	Católico	12.05.1933	Pai depois I Guerra	06.02.03
Hoa 15	Jovelina Sales Mansur	Líbano/ Ubá MG/ Leblon	Católico	20.12.1925	Pai antes I Guerra	07.02.03
Hoa 16	Jorge Fadel	Líbano GambôaTijuca	Católico	19.06.1917	Pai antes I Guerra	07.02.03

Hoa 17	Alberto João Richa	Saara /Leblon	Ortodoxo	20.10.1931	Pai antes I Guerra	11.02.03
Hoa 18	Dahas C. Zarur	Saara/Méier/Leblon	Ortodoxo	12.03.1926	Pai antes I Guerra	13.02.03
Hoa 19	Fouad Tranjan	Síria/Saara/Copacabana	Ortodoxo	27.11.1925	1947	14.02.03
Hoa 20	Jamil Sahadi	Síria/Catiguá SP/Méier /RJ	Melquita	29.04.1935	Pai depois I Guerra	19.02.03
Hoa 21	Jawad S. Ghazi	Trípoli/Líbano Saara	Ortodoxo	27.06.1937	1953	24.02.03
Hoa 22	Lourdes Chalhub	Síria/Ipanema	Ortodoxo	20.01.1936	Pai depois I Guerra	25.02.03
Hoa 23	Adélia Cury	Síria/Ipanema	Católica	02.04.1920	Pai depois I Guerra	25.02.03
Hoa 24	Cid Curi	Síria/Grajaú/Tijuca	Melquita	16.05.1945	Pai depois I Guerra	26.02.03
Hoa 25	Muhamad Amin Baccar	St.Cruz do Sul/RS Copab.	Muçulman	02.07.1932	Pai antes I Guerra	27.02.03
Hoa 26	Youssef Said Zaitar	Líbano/ Nova Iguaçu	Católico	10.05.1948	1957	10.03.03
Hoa 27	Miguel Pachá	Síria/ Petrópolis RJ	Ortodoxo	19.05.1935	Pai 1926	13.03.03
Hoa 28	Atala Abraão	/Juazeiro CE/Saara/ Niterói	Ortodoxo	20.07.1930	Pai depois I Guerra	14.03.03
Hoa 29	Harbie Cohen	Aleppo/Copacabana	Judia	23.08.1920	1938	23.03.03
Hoa 30	Victoria Chaia	Líbano/Campo Grande	Maronita	07.06.1925	Pai antes I Guerra	25.03.03
Hoa 31	Jorge Darze	Líbano/ Méier	Ortodoxo	28.06.1919	Pai antes I Guerra	08.04.03
Hoa 32	João Wehbi Dib	Síria/ Santos/Saara/Leblon	Ortodoxo	26.01.1933	Pai 1926	15.04.03
Hoa 33	Jamil Haddad	Líbano/Saara/Tijuca	Ortodoxo	02.04.1926	Pai antes I Guerra	24.04.03
Hoa 34	Wadih Jorge Bedran	Líbano/Tijuca/Ipanema	Maronita	06.01.1908	1920	25.05.03

ANEXO II

Uma típica entrevista (depois de transcrita e editada- fragmento)

Meu nome se pronuncia exatamente assim, Muhamad Amin Baccar. Nasci em 02 de julho de 1932, em Santa Cruz do Sul, Rio Grande do Sul. O nome do meu pai é Ahemed Amin Baccar e o da minha mãe Naigla Baccar.

Meu pai veio do Líbano, acho que com uns 18 anos...

Meu pai veio do Líbano, acho que com uns 18 anos. Ele é de uma cidade chamada Joadet Marjajoûn. Minha mãe já é filha de libaneses, nascida no Brasil. A minha mãe nasceu em Rio Pardo, no Rio Grande do Sul. A família dela é Bugazel, em árabe eu não sei, talvez seja Burdzem ou coisa que o valha. Minha mãe falava português, ela não falava árabe. Aprendeu a falar árabe com meu pai. Ou seja, o que ele tinha que falar com ela em árabe ela entendia... Tenho duas irmãs vivas, são Bader e Fátima.

Era analfabeta em português e em árabe

Eu só conheci minha avó materna, só. Ela falava árabe, português muito mal. Era analfabeta em português e em árabe. Tenho lembranças muito boas dela, principalmente porque ela era ótima cozinheira. Era uma pessoa comum do interior do Rio Grande do Sul, usava um coque na época, vestia-se com roupas compridas, em geral mais escuras, mais austeras. Mas era o comum daquela época, para aquela idade dela. Tudo o que ela fazia era delicioso, principalmente o quibe, o charutinho. Ah, ela fazia de pilão é claro. Eles eram cristãos.

Não tem mesquita até hoje

Da família do meu pai só veio ao Brasil uns tios dele. Sei que a família desses tios em São Paulo é muito grande. O meu pai veio jovem. Casou-se aqui com uma patrícia cristã, pois naquela época ele não havia possibilidades de achar muçulmanas para casar. Lá, naquela região do Rio Grande do Sul, acho que não tem mesquita até hoje. Ainda pelo que eu lembro, ele sempre foi um homem muito religioso. Ele só fazia as orações com todas as flexões do dia depois que ele se aposentou, aí ele passou a ser um religioso ferrenho mesmo. Ele falava muito pouco dele, aliás, pouquíssimo, mas é muito simples.

O que vou falar são conclusões minhas...

O que vou falar são conclusões minhas.... Interpretando ao longo das histórias que ele contava. Ele chegou na época da Primeira Grande Guerra, foi justamente quando o Império Otomano se desmanchou. Ele veio até com um passaporte turco. Chegou em São Paulo e já tinha uns parentes dele na cidade de São Jorge. Só depois ele foi para o Rio Grande do Sul.

Então ele veio fugido para depois voltar

Ele tinha uns tios aqui. Não sei se foi por isso que ele veio.... O que eu acho é que ele veio porque havia uma guerra entre os muçulmanos e os franceses, que dominavam essa área de Marjayoûn. Ele não dizia nada, eu que concluí. Ele era do exército. Do exército local. Quer dizer que devia ser de uma força de libertação nacional. É, deve ter sido. Eu sei que a cabeça dele estava a prêmio, então ele veio fugido para depois voltar.

Meu avô foi fuzilado pelos franceses

Pouco tempo depois houve as independências da Síria e do Líbano. Antes disso, por exemplo: eu sei assim de história que escutava... Meu avô foi fuzilado pelos franceses. O meu pai tinha um ódio dos franceses tremendo. Quer dizer, o que está acontecendo hoje na Palestina, no Oriente Médio, já existia naquela época em relação aos ingleses e franceses. Meu avô foi fuzilado porque era das forças revolucionárias lá.

Ele usou gravata preta até o final da vida

Então eu me lembro bem que quando meu avô morreu, quer dizer, quando se soube da notícia, meu pai passou a usar uma gravata preta e ele usou até o final da vida. Isso eu era pequeno e ele usou até quando morreu. Ele não falava nada do pai dele, sei apenas que ele estava no exército, então não tinha profissão. Se chegou com 18 anos, então veja você que ele era muito jovem.

AZULEJO EM COLECÇÕES MUSEOLÓGICAS. ESTUDO DE PROVENIÊNCIAS AZULEJO IN MUSEUM COLLECTIONS. STUDY OF PROVENANCES

Lúcia Marinho
Patrícia Nóbrega
Ana Venâncio
Inês Aguiar

Resumo

O presente artigo pretende revelar alguns dos resultados da investigação realizada sobre proveniências de painéis de azulejo em contexto museológico. As potencialidades destes estudos, em articulação com o sistema *Az Infinitum*, revelam-se encorajadoras, uma vez que o sistema permite o relacionamento de dados, contribuindo também para disponibilizar informação relativa a imóveis em ruína, ou destruídos, a partir de revestimentos cerâmicos que chegaram aos nossos dias. Para a sistematização deste trabalho são fundamentais as fontes documentais, mas também o registo fotográfico do património azulejar.

Palavras-chave: Azulejo, Documentação, Proveniência, Fotografia, Museus, Coleções

Abstract

The present article aims to reveal some of the findings that have resulted from investigation concerning the provenance of tile panels in a museological context. The potential of these studies, which have been conducted using the *Az Infinitum* system, are most encouraging. This system allows for the correlation of data, and thus contributes to the availability of the information – relating to buildings, that have either been destroyed or that are in ruins – that is acquired through the ceramic coatings that have resisted the passage of time and have reached us today. For the systematization of this work not only are the documentary sources fundamental but the photographic record of the tile heritage is also of the utmost importance.

Keywords: Tile, Documentation, Provenance, Photography, Museums, Collections

INTRODUÇÃO

A investigação sobre proveniências tem como principal objectivo traçar o percurso de um determinado objecto artístico, identificando os sucessivos proprietários e localizações, desde a sua origem até ao presente. Esta questão é particularmente premente no que diz respeito ao património azulejar, uma vez que cada revestimento foi concebido para um determinado espaço, em articulação com a arquitectura e com as restantes manifestações artísticas aí presentes. A deslocação deste património, tornado “objecto” pela integração em colecções museológicas (públicas e privadas), implica a perda de contexto e da leitura integrada, como um sistema decorativo e narrativo coerente.

A presente comunicação pretende mostrar os primeiros resultados de um projecto dedicado ao estudo das proveniências de revestimentos azulejares (que comporta dificuldades acrescidas face a um tema já de si complexo), integrado no *Az Infinitum – Sistema de Referência e Indexação de Azulejo* (<http://redeazulejo.fl.ul.pt/pesquisa-az>). Procura-se identificar os locais originais de aplicação e, principalmente, relacionar entre si conjuntos cerâmicos dispersos, numa tentativa de reconstituir os revestimentos originais e recuperar as suas leituras enquanto programas decorativos e iconográficos, articulados com a envolvente.

Para tal serão observados três casos de estudo, exemplificativos de problemas distintos, e resultantes da pesquisa realizada no âmbito de um projecto de investigação e de teses de mestrado e doutoramento sobre as colecções do Museu Nacional do Azulejo e Museu Grão Vasco.

A investigação tem por base pesquisas documentais, em arquivos institucionais e particulares (antiquários, leiloeiros...), bem como a análise de fotografias antigas, que ilustram os azulejos *in situ*, revelando o papel da imagem como meio fundamental na recuperação da memória patrimonial.

ARTICULAR AZULEJOS E PROVENIÊNCIAS

O estudo das proveniências é algo que foi um pouco descurado na História da Arte, mas que regressou à discussão entre historiadores e investigadores na sequência da Segunda Guerra Mundial, devido à deslocalização de património artístico. A partir de então apostou-se em manuais e exemplos de boas práticas que sistematizam e orientam a incursão na exploração de proveniências de obras artísticas, em contexto museológico. O conceito de proveniência associado à

azulejaria envereda, em termos gerais, pelos mesmos moldes e objectivos dos outros objectos artísticos (Feigenbaum e Reist 2012, 1-4), diferindo, no entanto, no enquadramento e especificidade que caracteriza os revestimentos azulejares.

Este património, que se pretende “imóvel” na sua essência, passa frequentemente por uma existência singular: é, por norma, concebido para integrar um espaço pré-determinado, interagindo com a arquitectura e com outras artes decorativas, sendo, porém, frequentemente retirado do local para o qual foi concebido, quando não chega a ser alvo de uma destruição completa. Ao ser retirado e vendido torna-se património móvel (Pereira 2013), adquirindo outras escalas que podem ir de um painel a apenas um conjunto de algumas unidades - ou mesmo só um azulejo - passando a integrar, deste modo, colecções públicas ou privadas. Este facto marca, irreversivelmente, uma nova etapa na vida de um revestimento azulejar, que assim adquire uma outra existência nascida da deslocação e, com frequência, do retalhamento da peça original, com uma perda óbvia da leitura visual e/ou iconográfica. O trabalho do investigador passa por fazer uma recolha de dados que permita a reconstituição destas várias etapas, idealmente até ao ponto de origem, isto é, à obra *in situ*, perfeitamente integrada e com os vários níveis de leitura preservados.

No caso português, as transmutações políticas e sociais do século XIX, que se prolongaram e projectaram até meados do século XX, tiveram repercussões imediatas e, em alguns casos, permanentes e nefastas no património nacional, em particular na sua dimensão arquitectónica.

A laicização do Estado, que teve início com a Extinção das Ordens Religiosas, em 1834, e as reformas do início do século XX (Resultado da promulgação das leis anti-clericais de 8 de Outubro de 1910 e 20 de Abril de 1911. Na lei de 1910 estava prevista a expulsão, nos territórios de domínio português, dos Jesuítas e demais congregações religiosas, cujo património foi arrolado e ficou na posse do Estado. Já na *Lei da Separação do Estado e das Igrejas*, de 1911, era também abrangido o clero secular), fragilizaram uma grande parte do património arquitectónico dedicado ao culto católico, um dos mais importantes e significativos receptáculos da arte azulejar. Muito património foi então descurado, abandonado ou demolido, em consequência do estado de ruína ou devido a imposições de reconfiguração e ordenamento urbano. Ainda assim, muitos conventos, mosteiros e igrejas foram reconvertidos, apresentando novas funções ao serviço da sociedade civil.

Os revestimentos cerâmicos ali aplicados, anteriormente protegidos e salvaguardados, passaram a estar em risco, por se incompatibilizarem política ou esteticamente com a prática dos novos usos dos edifícios. Este problema surgia de forma mais flagrante quando estavam em causa revestimentos figurativos, uma vez que a iconografia representada “de temática religiosa” podia não ser bem aceite em serviços públicos de um Estado que se dizia laico. Outro argumento comum, de ordem mais prática, consistia na necessidade de fazer alterações nas paredes do edifício ou cobri-las no desempenho das novas funções, optando-se por transferir os conjuntos azulejares para museus ou, se o valor artístico não o justificasse, em vendê-los. Neste contexto, assistiu-se à remoção sistemática de azulejos, sem enquadramento legal que assegurasse a sua protecção. O destino destes muitos (e incontáveis) conjuntos azulejares foi variado, desde a destruição, ao encaminhamento para depósitos estatais e à venda.

O Convento da Madre de Deus é um exemplo significativo desta situação. Se, por um lado, conserva na igreja azulejos holandeses de aplicação original, muitos outros foram retirados e recolhidos pelo arquitecto que, em finais do século XIX, dirigiu a intervenção no convento - José Maria Nepomuceno. Azulejos de proveniência diversa foram também reaplicados nos panos murários do referido convento. Tratou-se, de acordo com Liberato Teles, que sucedeu a Nepomuceno na direcção dos trabalhos, de uma tentativa de salvaguarda destes conjuntos cerâmicos (Silva 1896). Estes dois casos constituem, pois, exemplo de boas práticas no que diz respeito à documentação de azulejos deslocalizados: Nepomuceno registou as proveniências da maioria dos painéis da sua colecção particular e Liberato Telles documentou a origem dos azulejos reaplicados no convento da Madre de Deus.

Actualmente, a investigação de proveniências reflecte, desde logo, a falta de documentação que se verificou no apeamento de azulejos, hoje em colecções museológicas. Tornando, em muitos casos, extremamente difícil “localizar” proveniências de painéis de azulejo, como se pode constatar nas fichas de inventário de instituições museológicas, em que são bem reveladoras as designações “Fundo antigo” ou “Conventos extintos” como proveniência. Realidade semelhante é encontrada no seio do coleccionismo e das leiloeiras.

A recuperação das “biografias” dos conjuntos ou painéis azulejares, centrada no seu local original de aplicação, é um dos objectivos do projecto de estudo de proveniências, integrado no sistema *Az Infinitum*, que será explicado nas próximas linhas. Seguem-se outros dois casos de estudo em contexto museológico: no

Museu Grão Vasco e no Museu Nacional do Azulejo. Ambas as investigações estão ainda em aberto, mas os resultados já obtidos permitem documentar de forma efectiva os painéis em estudo.

CASO DE ESTUDO 1

O PROJECTO SOBRE PROVENIÊNCIAS DE AZULEJO E A SUA INTEGRAÇÃO NO *AZ INFINITUM*

O *Az Infinitum* – Sistema de Referência e Indexação de Azulejo (Desenvolvido pela Rede Temática em Estudos de Azulejaria e Cerâmica João Miguel dos Santos Simões (ARTIS-IHA/FLUL), em parceria com o Museu Nacional do Azulejo e a empresa Sistemas do Futuro) (Fig. 1) é uma ferramenta de sistematização do conhecimento e de pesquisa, orientada para a investigação, que tem como principal objectivo reunir informação relativa ao azulejo produzido e/ou aplicado em Portugal. Resultante da articulação de diversas bases de dados, é acessível em linha (<http://redeazulejo.fl.ul.pt>) através de cinco grandes áreas (as cinco áreas actualmente disponíveis são: (1) *in situ*; (2) iconografia; (3) padrões; (4) autores, (5) bibliografia. Encontram-se em desenvolvimento mais duas relacionadas com fontes de inspiração e fotografias antigas), que reflectem, de certa forma, algumas das questões que preocupam os investigadores: o imenso património que se conserva *in situ*, a diversidade de aplicações, a repetição de formas e modelos, as questões autorais, os programas iconográficos, entre muitas outras. É, todavia, na informação relacional que o sistema permite que se encontra a sua grande mais-valia, potenciando a organização e o cruzamento de dados. O sistema, em permanente actualização, é sustentado através de diversos projectos de investigação, entre os quais se encontra o projecto intitulado “proveniências de azulejo”, coordenado por Rosário Salema de Carvalho e Alexandre Nobre Pais, assim como de teses de mestrado e doutoramento.

No inventário dos revestimentos azulejares, o *Az Infinitum* privilegia os que se conservam *in situ*, razão pela qual, no que diz respeito ao estudo das proveniências, o percurso a traçar na inclusão dos resultados neste sistema é o inverso do que seria expectável, mas perfeitamente adequado às especificidades do estudo do azulejo.

Observemos alguns dos painéis do Museu Nacional do Azulejo que nos servem, no presente artigo, como casos de estudo no que diz respeito a exemplos de sucesso na identificação de proveniências, mas também, no tratamento de dados no contexto do *Az Infinitum*.

O painel correspondente ao número de inventário 900, representando Íris e Juno, pertenceu a um revestimento aplicado na Calçada dos Cavaleiros (antiga Calçada de Santo André), em Lisboa. O edifício foi demolido nos anos de 1960, e os azulejos de pelo menos uma das salas, assinados por Gabriel del Barco e datados de 1698 (Meco 1979, 65; Meco 1993, 216), foram dispersos. Imagens do arquivo Santos Simões e as referências de alguns autores permitem que hoje se conheçam seis painéis: “Tratava-se, como se percebe, de um conjunto alargado, com pelo menos cinco painéis alguns dos quais correspondentes a episódios das Metamorfoses de Ovídio - Neptuno perseguindo Corónis (Met. II) (col. Óscar Husum); um episódio não identificado; Íris e Juno; Orfeu; Tereu e Filomela – e a uma cena de caça (Jorge de Brito). O painel do MNAz e os agora dois painéis na loja *Azulejos Manuel Marques Antunes, Lda.* representam, respectivamente, Íris na morada do Sono (não se identificou a figura em primeiro plano a tocar alaúde) (Rocha 2012), Orfeu encantando as árvores e os animais com a sua música (Met. X 90-170) e Tereu a violentar Filomela (Met. VI 520). Inspiram-se, copiando quase integralmente, as gravuras de Johann Wilhelm Baur para a obra «Bellissimum Ovidii theatrum», publicada pela primeira vez em Viena, possivelmente em 1639, com edições posteriores e gravuras de Abraham Aubry entre outros” (Carvalho 2014, 47).

Desconhece-se, actualmente, o paradeiro do painel da Colecção Óscar Husum e o de temática não identificada que se encontrava, pelo menos até 2003, na sala de pequenos-almoços do Hotel Sheraton (Fig. 2). O painel da Colecção Jorge de Brito, vendido aquando da demolição da sua casa, estava, em 2013, à venda na loja *Azulejos Manuel Marques Antunes, Lda.* mas nada se sabe do outro painel representando uma cena de caça, que teria a assinatura e a data.

As fotografias do Arquivo Leitão, uma das quais publicada no mesmo artigo (Fig. 2), mostram os azulejos ainda aplicados no seu espaço original. Muito embora os registos fotográficos não tenham privilegiado uma perspectiva global do espaço, como desejaríamos, a verdade é que permitem perceber que os azulejos estavam aplicados em silhar, numa altura de doze incluindo as barras de dois azulejos cada. O chão desta divisão era de madeira e cada secção figurativa do revestimento deveria respeitar os vãos aí existentes, com os azulejos a adaptar-se à superfície disponível, como é evidente na última fiada direita da secção não identificada, cujos azulejos estão cortados. Note-se, ainda, que os azulejos da área figurativa não correspondem, em termos de quadrícula, aos da moldura (o que não parece acontecer nas restantes). Todavia, nenhuma destas características se observa nas imagens que se conservam do painel exposto no Hotel Sheraton, facto bem revelador das adaptações a que terá sido sujeito.

Outras imagens de pormenor mostram que os ângulos dos vãos eram revestidos com cantoneiras. A identificação destas fotografias permite ainda concluir que a imagem de Santos Simões do arquivo da Gulbenkian, relativa a Neptuno perseguindo Corónis, ilustra o painel *in situ*, na Calçada dos Cavaleiros.

Regressando ao *Az Infinitum*, os dados são inseridos na área de inventário *in situ*, seguindo os procedimentos pré-definidos e que implicam a hierarquização da informação de forma a analisar os revestimentos cerâmicos sem nunca perder o seu contexto arquitectónico. Assim, o processo tem início com a criação de uma ficha relativa ao imóvel original, neste caso com a designação “Edifício na Calçada dos Cavaleiros” (dando-se indicação desde logo que o edifício é inexistente). Todavia, e como não se conhece, ao certo, em que espaço estava aplicado o revestimento em questão, a ficha de espaço tem apenas a designação “espaço não identificado”. Por fim, abre-se a ficha correspondente ao revestimento cerâmico. A localização de imagens antigas, onde é visível o revestimento ainda aplicado permite, como vimos, uma descrição sumária do mesmo e das suas características de aplicação. O painel do MNAz, tal como os restantes identificados como pertencentes ao mesmo conjunto mas hoje dispersos em colecções particulares, é descrito no campo iconografia, associado às respectivas imagens.

Regista-se ainda o autor, integrando deste modo a peça do MNAz e o conjunto da Calçada dos Cavaleiros na obra do pintor Gabriel del Barco, assim como a cronologia de manufatura, essencial para uma visão de conjunto, quer da obra deste autor, quer da produção azulejar da época. A catalogação iconográfica, através do sistema Iconclass (www.iconclass.org) relaciona os temas identificados com outros idênticos permitindo comparar iconografias contemporâneas ou temporalmente distantes. A identificação das gravuras possibilita o conhecimento das fontes de inspiração do pintor, ao mesmo tempo que confronta esta “interpretação” com outras que usaram a mesma gravura. Como vimos, no caso em análise, existem composições de Gabriel del Barco a recorrer às mesmas gravuras, facto também significativo para a caracterização do pintor e dos seus processos de produção e invenção.

O registo dos números de inventário actuais, assim como da colecção a que pertencem (associada à respectiva cronologia) permite, num futuro próximo, ter uma ideia mais precisa sobre a constituição de colecções, até numa perspectiva histórica do coleccionismo.

Neste sentido veja-se o exemplo do Mosteiro de Santo Adrião e São Félix de Chelas, em Lisboa, que conserva ainda um vasto conjunto de revestimentos azulejares *in situ*, de significativa importância e que merecia ser objecto de um estudo sistematizado. A leitura do catálogo da Colecção José Maria Nepomuceno (catálogo n.º 144, 12) permite perceber que esta incluía alguns azulejos provenientes deste mosteiro. A preocupação deste arquitecto em registar os locais de proveniência dos azulejos que recolhia é significativa mas tal não impede que, actualmente, não se tenha qualquer ideia do seu paradeiro. A colecção dispersou-se e o facto de muitos conjuntos serem de azulejos de padrão não facilitou a tarefa de seguir o seu rasto até aos dias de hoje (Nóbrega 2014, 167 -179).

Por sua vez, o revestimento azulejar da igreja foi retirado, encontrando-se parcialmente conservado no MNAz (inv. 1691). Trata-se de dois painéis representando São Gualter e São Trudo, com as respectivas balaustradas que, actualmente, são os únicos elementos montados e integrando a colecção permanente (os restantes encontram-se encaixotados) (Carvalho 2009, 80-81). Neste caso, o edifício existe e é possível perceber, uma vez mais através de fotografias antigas, como se organizavam os azulejos no espaço. Um estudo mais desenvolvido pode permitir perceber o que aconteceu aos restantes azulejos e, eventualmente, cruzar esta informação com projectos multimédia de reconstrução 3D, que “devolvam” ao observador o azulejo integrado no seu espaço original.

Concluindo, na ficha do *Az Infinitum* relativa ao Mosteiro de Chelas seria possível reunir o inventário dos azulejos que aí se conservam, azulejos retirados e integrados em colecções museológicas bem identificadas e outros que também integraram uma colecção, mas cujo rasto se perdeu.

Por outro lado, e como tem vindo a ser mencionado, a questão da falta de documentação é um dos problemas com mais impacto na investigação sobre as proveniências dos revestimentos azulejares descontextualizados. Esta dificuldade imposta ao investigador, no presente, pela falta de documentação do passado, deve servir igualmente para uma reflexão. Hoje em dia, documentar passa também pelo uso da fotografia. O potencial deste *medium* para efeitos de inventário do património é algo que se encontra na génese da própria fotografia. A relação entre fotografia e património imóvel é essencial para a investigação científica, pois, como vimos, é à imagem que se pode ir buscar um conjunto de informações essenciais, quando se perde “o aqui e agora da obra de arte – a sua existência única no lugar onde se encontra” (Benjamin 2006, 210). O banco de imagens do *Az Infinitum*, recentemente enriquecido com espólios fotográficos “antigos”, tem procurado

instituir práticas fotográficas que tenham em conta a irreversibilidade da acção do tempo e do Homem sobre o património, e que dignifiquem ao mesmo tempo tanto a fotografia como o objecto fotografado, tendo em conta o legado para o futuro da investigação.

CASO DE ESTUDO 2

TRÊS CONJUNTOS AZULEJARES DO MUSEU GRÃO VASCO

A história de muitos dos painéis de azulejo que, actualmente, se encontram no Museu Grão Vasco, reflecte as leis anti-clericais da Primeira República, e consequentemente, as condicionantes que a adaptação de edifícios religiosos a outra função impôs, numa história comum a tantos outros museus. Os conjuntos azulejares seleccionados para o presente caso de estudo, encontram-se em reserva e apresentam três proveniências distintas, todas no espaço geográfico da Grande Lisboa. Para localizar e confirmar a proveniência destes painéis de azulejo foi necessário recorrer a fontes documentais de três arquivos distintos – Arquivo Contemporâneo do Ministério das Finanças, Arquivo Nacional da Torre do Tombo e o arquivo do próprio museu –, cujo confronto permitiu completar e interpretar a informação disponível. Todavia, e apesar de toda esta dinâmica, são muitas as questões que permanecem por esclarecer (Investigação em curso no contexto da tese de mestrado da terceira autora, sobre o azulejo de edifícios religiosos afectados pelas leis anti-clericais da Primeira República, a decorrer na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa).

Dos três exemplos que se abordam nas próximas linhas, o que tem resultados mais visíveis, é o do conjunto de painéis de azulejo da Capela de Nossa Senhora Mãe dos Homens (Fig. 3), que se situava na Póvoa de Santa Iria (Vila Franca de Xira). Trata-se de um conjunto composto por nove painéis que, actualmente, se encontra nas reservas do museu, e que revestia a antiga capela até um terço da sua altura. Sobre o local de origem sabe-se muito pouco, apenas que a capela foi mandada erguer por *marítimos* daquela localidade e que os mesmos a conservaram até 1911. Por falta de uma associação cultural ou irmandade que ficasse encarregue do culto católico naquela capela e da sua conservação, o antigo templo foi cedido à junta de freguesia local que, inicialmente, manteve naquele espaço a sua sala de sessões e arquivo (Arquivo Contemporâneo do Ministério das Finanças, Comissão Jurisdicional dos Bens Culturais, Lisboa, Loures, Administração dos Bens Culturais, Processo 043 (ACMF/CJBC/LIS/LOU/ADMIN/043). Em 1924, a junta de freguesia pediu ao Estado a cedência da capela a título definitivo, para que a pudesse adaptar a escola

primária oficial. Na posse do edifício e com tempo limitado para a construção da escola, foi emitido um ofício datado de 15 de Abril de 1924, destinado ao director do Museu Grão Vasco, para que este mandasse retirar os azulejos do interior da antiga capela (ACMF/CJBC/LIS/LOU/CEDEN/004). Este é o único ofício que faz referência aos azulejos do edifício e à sua transferência.

Existem, no entanto, diversos elementos que confirmam a proveniência dos painéis, entre os quais a própria iconografia, com várias passagens da vida de Nossa Senhora, assim como cenas marítimas. A incorporação no Museu Grão Vasco está registada no seu Livro de Inventário, e num guia de montagem dos painéis, datado de 4 de Maio de 1924, com uma breve designação e as características de cada um, que deu entrada no museu com os respectivos painéis, para facilitar a sua montagem nas salas de exposições (Arquivo não catalogado do Museu Grão Vasco (MGV).

Um outro exemplo, ainda não totalmente clarificado, é o dos azulejos que revestiam o interior da igreja do Convento de Santa Joana, em Lisboa. As referências aos azulejos deste edifício começaram aquando a decisão de transformá-lo em arquivo do Ministério das Finanças. Para tal foi necessário desocupar o edifício, que começou por uma venda em hasta pública onde se leiloaram alguns azulejos (A venda em hasta pública decorreu nos dias 12, 13 e 14 de Outubro de 1924. ACMF/CJBC/LIS/LIS/ARREM/016). Os painéis de maiores dimensões e melhor qualidade permaneceram no interior da igreja, esperando os pareceres posteriormente emitidos pela Comissão dos Monumentos (que desaprovava a retirada dos azulejos, pois estes ocupariam muito espaço num museu), e pela Comissão de Inventariação dos Azulejos do Estado, na pessoa de Virgílio Correia. Foi seguido este último parecer, que aprovava a transferência para um museu ou outro edifício público (ACMF/CJBC/LIS/LIS/ADMIN/070).

Assim, a 5 de Março de 1925, o Museu Grão Vasco, na figura do seu director, Francisco Almeida Moreira, mostra-se disponível para receber os mencionados painéis (ACMF/CJBC/LIS/LIS/ADMIN/070). Todavia, a questão do espaço necessário para expor painéis desta amplitude, fez com que Francisco Almeida Moreira recuasse e apenas recebesse os “painéis mais esguios que estão nos ângulos das paredes” (ACMF/CJBC/LIS/LIS/ADMIN/138). A última notícia sobre este conjunto e a sua incorporação no Museu Grão Vasco data de 2 de Janeiro de 1926, num documento que refere a necessidade de ser tratada oficialmente, com o Comandante da Polícia de Segurança Pública, a remoção dos painéis do interior da igreja (À data, a Polícia de Segurança Pública utilizava a antiga igreja do

Convento de Santa Joana para os ensaios da banda, daí o facto de este assunto precisar de ser tratado oficialmente com o Comante da PSP. ACMF/CJBC/LIS/LIS/ADMIN/070).

A identificação dos azulejos no acervo do Museu Grão Vasco não é, no entanto, imediata. Apenas se reconhece uma *Apresentação da Virgem* (Fig. 4) à qual, apesar de corresponder ao parecer de Virgílio Correia: “magnífico revestimento cerâmico policrómico de meados do século XVIII” (ACMF/CJBC/LIS/LIS/ADMIN/070), não é possível associar outros dados que estabeleçam de forma inequívoca a sua proveniência.

O último exemplo em análise envolve os azulejos do coro da antiga igreja do Mosteiro de São Sião, também conhecido como Convento das Inglesinhas, e que teve várias funcionalidades desde a saída das irmãs da Ordem de Santa Brígida. Actualmente, é o Instituto Superior de Economia e Gestão (ISEG).

A documentação sobre este edifício encontra-se muito dispersa, devido à profusão de organismos e instituições que ocuparam e tutelaram o convento.

A única fonte documental, que refere a transferência dos azulejos do coro da antiga igreja para o Museu Grão Vasco, é um ofício datado de 14 de Fevereiro de 1931, emitido pela Comissão Jurisdicional dos Bens Culturais, no qual se pede para que os azulejos sejam removidos, a fim de se proceder à entrega do edifício ao Instituto Superior de Comércio (Arquivo não catalogado do MGV.). A incorporação de um painel de azulejos no museu está registada e indica como proveniência o Arquivo das Congregações Religiosas, ou seja, trata-se dos azulejos referidos pelo ofício anteriormente mencionado. Não só a proveniência corresponde ao convento, apesar de não dizer especificamente que provém da igreja, como a representação figurativa do painel denuncia a sua origem, uma vez que corresponde a um registo hagiográfico, a azul e branco, de Santa Brígida (Fig. 5) – a padroeira da Ordem fundadora do convento.

CASO DE ESTUDO 3

TRÊS PAINÉIS DE AZULEJO CARMELITAS DO MUSEU NACIONAL DO AZULEJO

Nestes processos de investigação que temos vindo a acompanhar, muitas vezes difíceis e morosos, os resultados nem sempre são os pretendidos. Veja-se o caso de três painéis de azulejo que fazem parte do espólio do Museu Nacional do Azulejo com representações de Santa Teresa de Jesus (Fig. 6) (Investigação

em curso no contexto da tese de doutoramento sobre iconografia de Santa Teresa de Jesus, a partir da colecção do MNAz (da segunda metade de Seiscentos ao final do século XVIII), da primeira autora, a decorrer na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa).

A metodologia seguida tem privilegiado a comparação com outros painéis de azulejo e com núcleos de pintura de cavalete, quer em contexto museológico quer em conjuntos ainda existentes *in situ*. No Museu Nacional do Azulejo a documentação é omissa no que diz respeito a incorporações, razão pela qual se procurou encontrar outras fontes de informação, entre as quais a identificação das marcas de tardo, que permitiram registar os azulejos e recuperar a sua montagem original efectiva e não apenas determinada pela pintura. Em particular, foi possível identificar azulejos cortados e recortados, denunciadores de características arquitectónicas do espaço em que se encontravam aplicados.

Em termos iconográficos, a descoberta das gravuras que terão inspirado o pintor permitiu identificar os episódios retratados, percebendo-se a preferência pelos episódios de cariz espiritual, nomeadamente visões de São João da Cruz, *São João da Cruz e Santa Teresa de Jesus perante a Santíssima Trindade* (Figs. 7 e 8) e, no terceiro painel, de maiores dimensões, o episódio de *Santa Teresa e o irmão caminham para a terra dos mouros* (Collaert, 1630; Leesdael, 1703).

Sem mais elementos de análise, resta concluir que os painéis são, muito possivelmente, originários de uma estrutura carmelita descalça (ramo feminino e masculino). As pesquisas documentais efectuadas parecem corroborar a origem carmelita dos painéis, já que há notícia de encomendas de azulejos, por exemplo, para o desaparecido convento de São João da Cruz em Carnide, entre 1727-1730 (Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Livro da Fundação do Real Convento de Carnide e de Carmelitas Descalços [...], 1681-1833, Livro 1, fl. 6).

NOTAS FINAIS

Os casos de estudo apresentados comprovam as dificuldades sentidas na investigação de proveniências de painéis de azulejo, hoje, em contexto de museu, mas também a natureza transdisciplinar que a mesma implica. A articulação entre a História da Arte e sistemas de inventário integrados, como o *Az Infinitum*, e o recurso a bancos de imagem, entendidas enquanto documentos históricos portadores de memórias, é, como procurámos demonstrar, um dos caminhos

possíveis no avanço do conhecimento nesta área, concorrendo, assim, para restituir a memória de edifícios desaparecidos e prosseguir com o trabalho de inventário, visando disponibilizar e devolver, ao olhar e à história, todo um património azulejar e arquitectónico identitário da nossa singularidade cultural.

AGRADECIMENTOS

Ao Museu Nacional do Azulejo e ao Museu Grão Vasco, bem como a Rosário Salema de Carvalho e a Alexandre Pais. Este estudo foi desenvolvido com bolsas de Doutoramento (BD) e bolsas de Investigação (BI) financiadas pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, com fundos nacionais do Ministério da Educação e Ciência.



Sistema de Referência & Indexação de Azulejo

Figura 1. *Az Infinitum* - Sistema de Referência & Indexação de Azulejo.
Disponível em http://redeazulejo.fl.ul.pt/pesquisa-az/imovel_pesquisa.aspx



Figura 2. Painel ainda *in situ* numa casa situada na Calçada dos Cavaleiros, em Lisboa, 1698 © Arquivo Leitão [s.d.]



Figura 3. Conjunto de painéis provenientes da Capela de Nossa Senhora Mãe dos Homens [Póvoa de Santa Iria] Século XVIII. Museu Grão Vasco, Inv. n.º 31 Cer, 33 Cer, 34 Cer, 35 Cer, 36 Cer, 37 Cer, 38 Cer, 39 Cer, 41 Cer © Museu Grão Vasco [s.d.]



Figura 4. *Apresentação da Virgem* Século XVIII.
Museu Grão Vasco, “Fundo Antigo”, Inv. n.º 40 Cer
© Museu Grão Vasco [s.d.]



Figura 5. *Santa Brígida* 1729, 72 x 57 cm.
Museu Grão Vasco, Inv. n.º 32 Cer
© Museu Grão Vasco [s.d.]



Figura 6. *Visão de São João da Cruz / São João da Cruz e Santa Teresa de Jesus perante a Santíssima Trindade* Século XVIII, 170 x 282,8 cm. Museu Nacional do Azulejo, “Fundo Antigo”, Inv. nº 724 © Lúcia Marinho, 2014

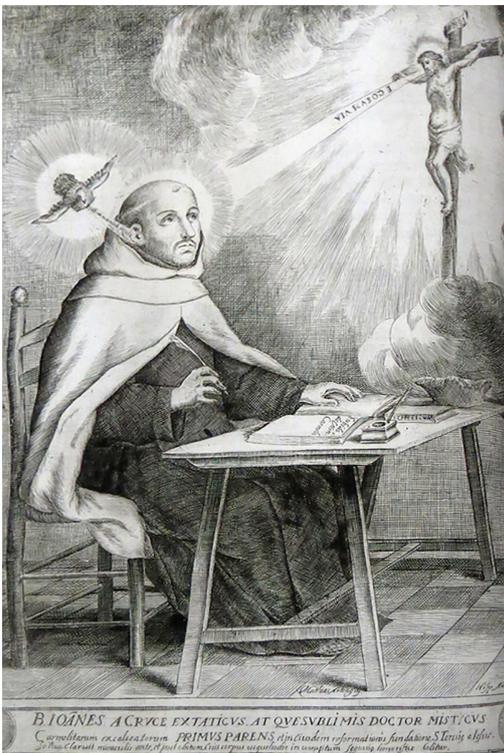


Figura 7. *Visão de São João da Cruz*, 1703 Biblioteca Domus Carmeli, Fátima © LEESDAEL, Francisco de, *Obras Espirituales, qve Encaminan a vna Alma, a Las Mas Perfecta Vnion com Dios, en Transformacion de Amor...*, Sevilha, 1703, p.1. A gravura está assinada: **Mathias Arteaga f**



Figura 8. São João da Cruz e Santa Teresa de Jesus perante a Santíssima Trindade, 1703. Biblioteca Domus Carmeli, Fátima © LEESDAEL, Francisco de, *Obras Espirituales, que Encaminan a vna Alma, a Las Mas Perfecta Vnion com Dios, en Transformacion de Amor...*, Sevilha, 1703, p. 37. A gravura está assinada: *Arteaga f.*

BIBLIOGRAFIA

- Benjamim, Walter. 2006. “A Obra de Arte na Época de sua Possibilidade de Reprodução Técnica”. In *A Modernidade*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Carvalho, Rosário Salema de. 2009. “Balaustrada com meninos”. In *Azulejos – Obras do Museu Nacional do Azulejo* (80-81). Lisboa: Chandeigne.
- Carvalho, Rosário Salema de. 2014. “A azulejaria barroca em colecções privadas. Contributos para uma história de proveniências”. In *ARTIS - Revista de História da Arte e Ciências do Património*. 2 (39-47).
- Collaert, Adriaen e Galle, Cornelis. 1630 (3.^a ed.). *Vita S. Virginis Teresiae a Iesu Ordinis Carmelitarum Excalceatorum piae restauratricis*. Antuérpia: Apud Ioannem Galleum. Biblioteca Nacional de Portugal, Secção de Iconografia, E. A. 14//6 P, (fls 138-162).
- Correia, Ana Paula Rebelo. 2008. “As Metamorfoses de Ovídio na azulejaria barroca portuguesa”. In *Ovídio: exílio e poesia, Actas do Colóquio no bimilenário da “relegatio”* (127-158). Lisboa: Centro de Estudos Clássicos.
- Feigenbaum, Gail, e Reist, Inge (edit.). 2012. *Provenance: An Alternate History of Art*. Los Angeles: The Getty Research Institute, Issues & Debates.
- Henriques, Paulo, ed. 2007. *João Miguel dos Santos Simões 1907-1972*. Lisboa: Museu Nacional do Azulejo.

Leesdael, Francisco de, e Arteaga, Mathias (gravador). 1703. *Obras Espirituales, qve Encaminan a vna Alma, a Las Mas Perfecta Vnion com Dios, en Transformacion de Amor*. [...]. Sevilha.

Meco, José. 1979. “O pintor de azulejos Gabriel del Barco”. In *História e Sociedade*. 6: (58-67).

Meco, José. 1993 [1986]. *O Azulejo em Portugal*. Lisboa: Alfa.

Nóbrega, Patrícia. 2014. “O azulejo em circulação. A coleção Nepomuceno.” In *Coleções de arte em Portugal e Brasil* [...] (167-182). Casal de Cambra: Caleidoscópio.

Pereira, Patrícia Nóbrega. 2013. “O azulejo enquanto objecto museológico”. MA diss., FCSH-UNL.

Rocha, Luzia. 2012. “O motivo musical na azulejaria portuguesa da primeira metade do século XVIII”. PhD diss., FCSH-UNL.

Silva, Francisco A. da. 1897. *Catalogo do importante espolio do architecto José Maria Nepomuceno* [...]. Lisboa: Empreza Editora Francisco Artur da Silva.

Silva, Francisco Liberato Teles de C. da. 1896. *Duas palavras sobre pavimentos*. Lisboa: Typografia da Companhia Nacional Editora.

Yeide, Nancy H., e Akinsha, Konstantin, e Walsh, Amy L. 2001. *The AAM Guide to Provenance Research*. Washington D.C.: American Association of Museums.

A PERSISTÊNCIA DA MEMÓRIA: DO MUSEU SÓLIDO AO MUSEU LÍQUIDO THE PERSISTENCE OF MEMORY: FROM SOLID MUSEUM TO LIQUID MUSEUM

Lúcia Glicério Mendonça

Resumo

Esta discussão será realizada dentro de uma perspectiva histórica das instituições museológicas e dos movimentos museológicos, no seu contexto teórico, epistemológico, político e ideológico. Do ponto de vista teórico será adotada a Sociologia da Modernidade, mais especificamente os estudos de Zygmunt Bauman em seu livro *Legisladores e Intérpretes*. Busca-se estabelecer um paralelo entre as políticas museológicas adotadas nos museus, a partir do surgimento do movimento da Nova Museologia até a atualidade, tendo em vista os questionamentos quanto ao papel social dos museus, considerando a natureza do trabalho dos intelectuais nas sociedades ocidentais. Neste contexto, será discutida, brevemente, a seguinte mudança: do museu legislador que definia, sistematizava e hierarquizava o conhecimento dito como válido e verdadeiro até o surgimento do museu intérprete. Tal conceito define aquele que, ao invés de hierarquizar culturas e saberes, realiza traduções ao interpretar culturas diferentes e as interpreta atuando com um tradutor que verte um idioma para outro. Sendo assim, a instituição museal, antes normativa e hierarquizante, agora dialoga de maneira horizontal entre as diferenças, mediando contrastes, atuando como zona de contato, mesmo que ainda dê suporte a valores de validação de verdade, contudo, sendo menos normativa do que anteriormente.

Os estudos contidos nesta comunicação de pesquisa fazem parte do segundo capítulo do texto de dissertação doutoral, ora em andamento no Curso de Doutorado em Museologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Palavras-chave: Museu Legislador, Museu Intérprete, Nova Museologia, Museus Universitários, Zonas de Contato

Abstract

This discussion will be conducted in a historical perspective of museums and of museum-related movements, within a theoretical, epistemological, political and ideological context. From a theoretical standpoint, the Sociology of Modernity will be adopted, specifically studies by Zygmunt Bauman, in his book *Legislators and Interpreters*. The idea is to establish a parallel between museum-related policies adopted at museums, from the emergence of the New Museology movement to the present, aimed at raising questions as to the social role of museums, considering the nature of the work by intellectuals in Western societies. In this context, the following change will be briefly discussed: from the legislating museum that defined, systematized and prioritized so-called valid and true knowledge, to the emergence of the interpreter museum. Such a concept defines that which, instead of prioritizing cultures and knowledge, performed translations by interpreting different cultures, while interpreting by serving as a translator that renders from one language to another. Thus being the case, whereas the museum used normative and prioritizing, it now engages in dialogue horizontally between the differences, while mediating contrasts, serving as a contact zones, even if this sustains values for validating the truth, but while being less normative than previously.

The studies contained in this research paper is part of the second chapter of the Ph.D thesis currently being drafted under the Ph.D Study Program in Museum Studies at the University of Porto Faculty of Arts.

Keywords: Law-making Museum, Legislating Museum; Interpreter Museum, New Museology, University Museums, Contact Zones.

INTRODUÇÃO

A oposição entre modernidade e pós-modernidade tem sido estudada por vários teóricos, na tentativa de compreender e delimitar mais claramente as questões e problemáticas presentes na contemporaneidade. Os três últimos séculos da história europeia ocidental (ou dominada pela Europa Ocidental) significaram a transição histórica destes enquadramentos temporais. Entre muitas perspectivas que convivem atualmente, é possível buscar a compreensão dos dois conceitos via a análise da práxis intelectual. Essa prática é que pode ser moderna ou pós-moderna, segundo Bauman (2010).

Tratar da transição do museu legislador, operacionalizado pela práxis intelectual, do contexto moderno ou Iluminista para o museu intérprete, gerido por intelectuais intérpretes a partir do nascimento da modernidade líquida, ainda que de forma sucinta, é o objetivo do presente texto. Neste sentido, os intelectuais em tela serão os especialistas em museus, indivíduos que, por prática, necessidade, ideal e interesses, acabaram por ocupar-se de atividades ligadas aos museus e a respeito dos mesmos. A seguir, propõe-se uma breve discussão sobre a estratégia moderna ou do museu sólido, assim como, uma breve discussão sobre processos de transição e sobre as condições estabelecidas, historicamente para a constituição de um museu intérprete e líquido, já no advento da Nova Museologia.

A ESTRATÉGIA MODERNA OU A METÁFORA DO INTELLECTUAL LEGISLADOR

A estratégia moderna de trabalho intelectual é aquela caracterizada pela a metáfora do papel do “legislador”. O papel do intelectual na modernidade era fazer afirmações autorizadas e autoritárias que arbitrassem controvérsias, que posteriormente se tornassem corretas e associativas. A legitimidade era dada pelo conhecimento objetivo, superior. Os demais membros da sociedade tinham menos acesso a ele que os intelectuais. O acesso ocorria por meio e métodos específicos. Tal fato garantia o alcance de uma suposta verdade, ao mesmo tempo em que, permitia um juízo moral válido e a seleção de um gosto artístico apropriado. As profissões intelectuais, por conta do emprego dessas regras, tornaram-se proprietárias de um saber crucial e relevante para a permanência e aperfeiçoamento da ordem social. Eles obtiveram a capacidade e o direito de validar crenças, em vários segmentos da sociedade, podendo refutar opiniões fracamente fundamentadas, indo além do senso comum (Bauman 2010, 19-20).

Os autores aqui reunidos como leituras de referência (Foucault 1970, 1974; Bennett 1995; Hooper-Greenhill 1989, 1990; Bauman 2000, 2010; Knell 2007), comungam da ideia de que a modernidade é marcada pela relação ou binômio poder/conhecimento. Para Bauman (2000) o processo de criação do conhecimento, elaborado por intelectuais, estabelece uma assimetria entre os que têm acesso e os que não têm acesso aos meios de produzi-lo, estabelecendo uma hierarquia entre os que se especializaram em “pensar coisas” e aqueles que optaram por “fazer coisas”. Esses parâmetros elaborados pelos intelectuais e autorizados pelo restante da sociedade constituem-se na gênese do poder/conhecimento, tão comum à modernidade (Bauman 2000).

No entanto, o que explica o chamamento dos intelectuais para atuarem como especialistas no “pensamento”, para a organização das novas formas modernas de poder estatal e suas regulamentações da vida social? E quanto aos museus, qual seria a contribuição dos intelectuais na consolidação das instituições e qual o papel das mesmas no contexto da modernidade sólida?

Bennett (1995, 23) explica que a reorganização do espaço social do museu ocorre junto com a emergência do papel do museu na formação da esfera pública burguesa, compreendendo essa esfera já parcialmente destacada das formas e práticas de alta cultura e elegância da corte e conectada com outro novo propósito político e social. O surgimento do museu moderno ou sólido está intimamente relacionado às revoluções burguesas. Não nos esqueçamos do Ashmolean, fundado no contexto da Revolução Inglesa e do Louvre, constituído como museu público no contexto da Revolução Francesa. Hooper-Greenhill (1991, 63) também indica que a Revolução Francesa propiciou condições para a emergência de um novo programa para os museus, no qual se estabeleceram / criaram um conjunto calculado e racionalizado de prescrições que organizaram o espaço e regularam os comportamentos. A Revolução fez emergir novos regimes de verdade (apud Foucault, 1977, 14) e novas racionalidades as quais trouxeram uma nova funcionalidade para uma nova instituição, o museu público.

Na nova ordem política burguesa, a formação da esfera pública consolidava o regime da república. Estabeleceu-se um paralelo a partir do desenvolvimento de novas instituições e práticas de arte e cultura, destacando-as das formas do Antigo Regime. Isso acarretou na constituição de pilares para a posterior visão de que a esfera cultural pode ser organizada de acordo com a lógica política vigente. Os intelectuais foram chamados para contribuir para a organização do Estado Moderno, pois tanto sentiam-se moralmente responsabilizados e no direito de

interferir na gestão do processo político, quanto havia uma contrapartida social, que conferia e delegava aos mesmos esta autoridade (Bauman 2010, 15).

A mediação entre a esfera estatal e a sociedade organizada e esfera privada pode ser vista na matriz de novas formas de instituições culturais, novos arranjos, debate, crítica e comentários que foram desenvolvidos. Entre estas instituições encontramos jornais literários e sociedades de debate filosófico, muitas com museus associados às mesmas, e igualmente, cafés onde a ênfase caía sobre a formação de opinião via debate. Igualmente, nelas estava incluído o novo mercado cultural (academias, galerias de arte, salões) o qual deu condições a formação da esfera pública burguesa o reconhecimento de si.

Um evento discursivo crucial, ao longo desse processo, foi a “comoditificação” da cultura que acompanhou a mudança consistente nestas instituições no início da formação do criticismo literário e da arte. Jim McGuigan (1996, 76) faz uma discussão detalhada sobre o conceito de *comoditificação* da cultura. O autor realiza um estudo crítico da história do conceito desde a primeira vez em que é postulado pelos integrantes da Escola de Frankfurt, na primeira metade do século XX, por conta da mecanização e reprodução em série da cultura e da arte pela “indústria cultural”. No ensaio de 1967, “Indústria Cultural”, Adorno explicou o porquê havia trocado o conceito de cultura de massa por indústria cultural, em seu ensaio original de 1940, quando definiu cultura de massa. No ensaio, Adorno se referiu às maneiras pelas quais a cultura padronizada foi imposta às massas por modernas empresas de mídia e entretenimento tecnológico. Os integrantes da Escola de Frankfurt acreditavam que o termo podia ser facilmente desconstruído pela emergência de uma autêntica cultura de massas do que por apenas o consumo passivo por elas. Sendo que tudo foi reduzido facilmente a fórmulas replicáveis e status de mercadoria. Embora os crescentes questionamentos quanto à ampliação de escolha dos consumidores, ocorre que a indústria cultural administrou a exploração comercial da massa de consumidores nos seus limites de produção. A crítica presente na Escola de Frankfurt é sobre a homogeneização da cultura. O conceito de comoditificação, aqui evocado por Bennett (1995), tem raízes nos estudos de Adorno (1967) e pode ser explicado pelo processo de descolamento da obra de arte de suas bases autoritárias estéticas e aristocráticas, no contexto da formação de esfera pública burguesa, para a constituição de produtos culturais, como resultado do trabalho do artista e intelectual do século XIX, como profissionais remunerados e pela constituição de um mercado cultural para esses bens culturais. Neste artigo de Adorno, o processo de comoditificação da cultura significa dizer que toda elaboração e

trabalho cultural tornaram-se mercadoria replicável e com valor de venda e compra, em um mercado organizado para o consumo desses bens. Esse mercado fez parte da esfera pública burguesa nascente. Neste contexto, ocorreu o florescimento de um novo criticismo e de um debate cultural, através dos quais os debates quanto às questões de significado e de julgamento estético vieram a fazer parte de um processo proto-político, e por meio dele, os atos do estado foram objeto de debate fundamentado e de análise crítica.

No âmbito dos museus inseridos no contexto da modernidade sólida, também as sociedades científicas, muitas vezes tendo um museu associado, optaram por constituírem coleções para que fossem peças com “curadoria da realidade”. Para os intelectuais que ali atuavam, as coleções representavam o mundo real, na sua totalidade, tal como um laboratório a experimentar, em escala menor e controlada, a realidade dos fatos. As coleções estavam destinadas a serem vistas como verdades objetivas e empíricas (Knell 2007). Tendo em vista as atividades destes indivíduos e as mudanças no extrato social de origem dos mesmos, de aristocratas para a pequena burguesia de burocratas, os mesmo podem ser enquadrados no conjunto de sujeitos tidos como intelectuais por Bauman (2010), da mesma maneira que literatos e outros artistas influíram na formação do criticismo e debate, na constituição de uma esfera pública burguesa.

Tendo em vista o acima exposto, a ordem sugere a ideia de que os museus estavam restritos em um projeto de Iluminismo abstrato. Sendo assim, o museu do Iluminismo ou sólido é um museu imaginado, um produto do idealismo moral de seus fundadores combinado com a interpretação histórica de relíquias ordenadas que ainda hoje é possível ver. O idealismo presente no passado dá plausibilidade ao museu moderno ou sólido, podendo ser considerado o coração de uma era de consolidação e definição das ciências nascentes. Este foi definido muito mais por pessoas do que pelas coleções. Cada um foi formado em resposta ao que acontecera antes e, como tal, “progrediu” por revolução e não por evolução, muitas vezes rompendo abruptamente valores de uma época anterior (Knell 2007, 30).

Outro trabalho que investiga a formação dos museus na modernidade sólida é o de Hooper-Greenhill (1990), em que a autora discute como o espaço do próprio museu é “legislado” por seus especialistas e como os modos de guardar e expor as coleções estão subordinados a uma lógica ou epistemologia específicas da época, que compreendia a determinação de cada coisa em seu lugar.

Um dos maiores desafios para se estudar museus é a escolha de uma abordagem que permita melhor apreender e analisar as características de um espaço social constituído de coalescências e intrincadas relações históricas e semânticas. Hooper-Greenhill (1990) e outros autores, como Bennett (1995), adotaram a perspectiva dos estudos de Michael Foucault (1974) e optaram por desvendar o emaranhado de relações que consolidaram o museu, quando este surgiu e como atingiu seu ponto mais sólido, ao longo da modernidade.

Segundo Hooper-Greenhill (1990, 2), até pouco tempo atrás, a literatura sobre museus tomava a identidade dos museus como concebida e aceita como uma identidade contínua e assumida desde os gabinetes de curiosidades até os dias de hoje. Portanto, o museu moderno dataria efetivamente do Renascimento e o colecionismo de um motor instintivo para muitos seres humanos.

A história foi o grande tema do século XIX e os museus se consolidaram como espaços públicos com a demonstração da acumulação material e a contingente renegociação dos significados do passado. O novo espaço, disciplinarmente organizado, atuou como uma nova tecnologia de poder. Controlou e supervisionou os sujeitos e os objetos, reunindo, ordenando, classificando, localizando, rotulando, catalogando, conservando e exibindo. Novas práticas curatoriais e valores começaram a emergir nas instituições museológicas, pós-Iluminismo. Hooper-Greenhill (1990), tendo em vista o pensamento foucaultiano, analisou e descreveu as operações intelectuais dos especialistas de museus, ao longo dos séculos, bem como definiu o que chamou de espacialização discursiva dos museus. O olhar do especialista analisou e prescreveu o modo de relacionar coleções e museus, como ver-se-á a seguir.

A primeira espacialização discursiva compreende o museu como repositório de objetos recolhidos do ambiente natural e do universo de objetos manufaturados. A coleta desses objetos pode ser ativa ou passiva. A coleta ativa é feita por pesquisa e aquisição por parte do próprio museu. A coleta passiva é aquela em que o museu recebe objetos e coleções de doadores. Quando existe uma política de aquisição elaborada por seus especialistas, a coleta é feita de acordo com a mesma. Quando não há, isso se dá aleatoriamente. As políticas fundamentam-se em uma completa tábua de conhecimento. Os curadores buscam preencher as lacunas nas coleções, eliminando os espaços vazios na tábua, completando o mosaico. É possível comparar o trabalho do curador, classificando as coleções sob sua responsabilidade, ao trabalho de classificação das doenças feito pelos médicos, na época. Ao eleger o pensamento de Michael Foucault

quanto ao discurso médico no século XVIII, Hooper-Greenhill levou em conta que esta foi uma forma de poder/conhecimento elaborada para observar, esquadrihar e prescrever normas para a sociedade e o Estado. O saber médico foi estabelecido por um conjunto de relações que incluía o status social do médico, o lugar técnico institucional de onde ele fala e sua posição de sujeito que percebe, observa, descreve e prescreve. Portanto, realiza ações de natureza intelectual, sendo os médicos os primeiros especialistas a serem chamados para compor os quadros especializados do Estado da modernidade sólida.

As diferenças morfológicas definem a posição dos objetos dentro de uma taxonomia hierárquica.

A concentração sobre o objeto de origem natural e no artefato tende a levar a uma classificação que enfatiza o aspecto visível, a tecnologia ou o tipo de coisa à variação de estilos mais do que às relações sociais ou práticas articulatórias, através das quais alguns artefatos específicos emergem. Constata-se, na análise da primeira espacialização discursiva essa tendência. Embora a mesma não seja determinante e excludente, pois muitos objetos foram coletados, colecionados, mantidos e expostos em museus por sua raridade, peculiaridade e mesmo valor financeiro. A análise em questão tem em vista estabelecer pontos de contato com o nascimento e uma episteme própria para os museus baseada no saber médico-nosológico do século XVIII. A episteme seria resultado dos contextos político e intelectual da época, a qual orientou as práticas e reflexões dos intelectuais nos museus. O conceito foi empregado por Foucault (1970, 2, apud Hooper-Greenhill 1989, 64) para descrever uma mudança do olhar e interpretação no universo do saber no início da modernidade. No caso dos museus, Hooper-Greenhill (1989, 64) explica que a prática de colecionar foi informada pela episteme renascentista e suas características básicas foram descritas como um rearranjo interpretação. As relações entre palavras e coisas foram entendidas por meio da relação de similitude, análoga ao que atua nas simpatias. A aparência superficial fora lida para descobrir o significado e conexões. O sistema de classificação e documentação de museus constituiu curadores para ver, conhecer e valorar objetos. Quando os sistemas estão conscientemente em operação, podem assinalar que coisas são e como são valoradas por critérios simbólicos (valor religioso, cultural, raridade, beleza, etc) e materiais (valor financeiro, por exemplo). O trabalho do curador apenas baseado sobre os objetos materiais não pode ver e conhecer muitos aspectos da vida que não são revelados somente sob esta perspectiva. O objetivo primário da documentação da coleção é assegurar a permanente, individual e absoluta identificação de cada item da coleção. Os

objetos materiais quando entram no museu são etiquetados com um número que os posiciona em ambas as hierarquias, espacial e do conhecimento, num lugar na estante e num cartão no sistema de identificação. A dimensão humana dos artefatos é facilmente perdida neste sistema. Os museus são dependentes de conhecimentos sobre a história e a articulação dos significados dos objetos materiais, antes destes chegarem ao seu interior. O museu é um sistema de processamento de dados, frequentemente ineficiente, mas que é absolutamente dependente das forças e relações que operam fora de seus parâmetros. Muito do trabalho curatorial no museu, na modernidade sólida, é bem próxima de um rearranjo da episteme-clássica. Ou seja, uma classificação enciclopédica bidimensional.

Os estudos de Hooper-Greenhill (1990, 1989) e também de Bennett (1990) adotados para elaboração do presente artigo enfocam os museus do início da modernidade e ao longo de sua consolidação, localizados principalmente nos séculos XVIII e XIX. São museus públicos, frutos da nova ordem burguesa, legislados por saberes autorizados e elaborados a partir de novas racionalidades ou epistemes, e mesmo “novas tecnologias de visão”. Sendo assim, é possível inferir que neste universo preponderavam museus e coleções em que a espacialização discursiva secundária analisava a maneira pela qual os objetos tornavam-se parte dos dados mantidos pelos museus, e como eram enquadrados e articulados. Por isso, considera-se a própria construção, o edifício em si, externa e internamente, seus espaços e sua mobília, articulados com os processos de visualização e exibição. A primeira característica de visualização parte do princípio de visibilidade. Os objetos são postos onde podem ser vistos. E essa característica sobrepuja as outras, sendo mais importante que seu uso, sua história, etc. A visualização é estática e atemporal, o tempo não é uma característica presente na maioria das exposições nos museus sólidos. Os efeitos do tempo são minimizados, frequentemente disfarçados e negados. A visibilidade é frequentemente limitada, sendo considerada a vista de frente, em uma visão estreita ou, levando-se em conta apenas a dimensão de sua altura, em muitos casos. A combinação dos objetos em geral é linear e devem ser observados enquanto se anda, em movimento, passando-se por uma série de pontos fixos. O efeito de se utilizar a visão dos objetos linearmente consiste na produção de uma narrativa simples, geralmente, com apenas um ponto de vista ou argumento apresentado.

A mobília interna do museu sólido influenciou na percepção de como as coisas podem ser espaçadas, localizadas e conhecidas. As vitrines didaticamente indicam a organização do conhecimento. O tamanho da galeria indica o número de vitrines que a ocupam e cada vitrine comporta uma determinada quantidade de objetos com um tamanho adequado a sua capacidade. Portanto, o espaço e o conhecimento no museu sólido são articulados de maneira específica. O arranjo espacial de exibição divide, controla e dá significado aos objetos materiais, ao desejo do curador e ao corpo do público.

A construção que o abriga tem sido estudada como um ato de inscrição social, em que as referências materiais dos espaços arquiteturais e formas atuam nos “códigos de fazer”, na constituição do cidadão ideal e na compreensão em termos de coisas vistas. As construções de museus, seus prédios, são muito variáveis e sua importância retém uma ideia não essencialista de lugar específico. A natureza do espaço disponível acaba por determinar conceitualmente a apresentação do passado.

O espaço do museu sólido parcialmente constitui a forma pela qual os objetos materiais podem ser agrupados e feitos visíveis. A articulação entre os objetos materiais, o espaço das galerias e o espaço interno e externo dos museus em seu momento “sólido” afetou o desejo do curador e a percepção do visitante. A experiência física tridimensional dos assuntos no espaço do museu é o conhecimento no museu. É a percepção especializada que envolve respostas corporalizadas e movimentos em três dimensões do conhecimento ambiental, em que a possibilidade do conhecimento é parcialmente definida no processo de gestão de coleções e no inter-relacionamento entre os objetos e o espaço do museu. Sendo assim, realizar a gestão das espacializações discursivas tornou-se atividade de especialista a quem a formação específica era exigida e esperada. E no museu a visibilidade do objeto é frequentemente construída pela aceitação de uma nomeação/ identificação do objeto por uma “autoridade”. Contudo, modificações estruturais nas sociedades, decorrentes de processos históricos ocorriam juntamente com a lenta organização dos espaços e do grupo de especialistas do saber museológico como uma corporação de sábios.

A TERCEIRA ESPACIALIZAÇÃO DISCURSIVA E O DERRETIMENTO DOS SÓLIDOS: O MUSEU INTÉRPRETE

Segundo Hooper-Greenhill (1990), a terceira espacialização discursiva nos museus sólidos apresenta aspectos econômicos e políticos que levaram a organização de uma rede de administração de museus, por toda a França do século XVIII. Esses aspectos têm influenciado os museus, ao longo da modernidade sólida até o presente. No século XVIII, a construção de um sistema museológico interligado significou a gestão de um patrimônio de origem aristocrática e eclesiástica ao serviço de interesses políticos imperialista do novo estado francês implantado pós-revolução. As sucessivas transformações sociais e políticas acarretaram em exigências de novos posicionamentos e novos conhecimentos para operacionalizar a gestão do patrimônio cultural. No contexto de uma ordem burguesa, durante o nascimento da modernidade sólida, a influência dos intelectuais na gestão do patrimônio cultural revolucionário ocorreu tanto na sua esfera pública de “comoditificação” da cultura e formação de um mercado de serviços e bens culturais, como no avanço sobre a esfera privada do indivíduo na modelagem social.

De acordo com Walsh (2002, 22), o desenvolvimento do museu público está relacionado com vários fatores, incluindo-se a ideia moderna de progresso, a emergência das disciplinas históricas, e, mais agudamente, o impacto do processo de industrialização, urbanização e, em consequência, o desenvolvimento de um governo local com programas sociais de educação. O processo de industrialização e a experiência concomitante da urbanização levaram à necessidade de novas formas de governo local, à solidificação de um governo que pudesse tomar a responsabilidade de provisionar uma ampla variedade de serviços que foram essenciais para o bom andamento da constituição de um espaço urbano. Entre eles, os serviços educacionais e de saúde para uma grande parcela da população acolhida pela nova ordem burguesa, dentre os quais os museus atuaram como tecnologia de governo, na moldagem e disciplina social.

A emergência dos museus foi parte da experiência da Modernidade Sólida, em conjunto com o desenvolvimento das ciências e tecnologias, Revolução Industrial e urbanização. Esses movimentos foram acelerados em função da constituição da nova ordem republicana burguesa, que criou demandas para uma nova autoridade política diferente do poder divino e de sangue da nobreza. As novas formas de justificativas de poder foram baseadas na consolidação da relação poder/conhecimento, havendo necessidade da participação dos

intelectuais na formulação de novas tecnologias de governanças (Bennett 1995), das quais o museu fez parte, além de regras de moldagem e disciplina sociais. Ao mesmo tempo em que estas aceleraram os processos da modernidade sólida, as estratégias acarretaram em um movimento de eterna modernização e aprimoramento das instituições da modernidade sólida. Tal concepção de movimento e mudança acabaria por fazer das movimentações e transformações algo redundante. O horizonte que a modernidade mirava era a visão de uma sociedade estável, solidamente enraizada, da qual qualquer desvio mais acentuado apenas pode ser uma mudança para pior (Bauman 2010, 12).

Essa ambição e esse propósito fizeram a diferença real entre tradições anteriores, modernidade e nossa forma própria e emergente de vida, que Zygmunt Bauman (2010, 12) chamou de pós-modernidade. A mudança perpétua seria o único aspecto permanente (estável e sólido) de nossa forma de viver a pós-modernidade. Sendo assim, define-se como líquido-moderna aquela forma emergente de vida e assim como todas as substâncias líquidas, também as instituições, os fundamentos, os padrões e as rotinas produzidas são e continuarão a serem líquidas até segunda ordem! Não há como manter suas formas por muito tempo, é o estado permanente de liquidez.

De acordo com Bauman (2010), a fusão entre esses desenvolvimentos criou o tipo de experiência e visão de mundo particulares presentes nas estratégias intelectuais a ela associadas que receberiam o nome de “modernidade”. Para o autor (Bauman, 2010), o afastamento subsequente entre estado e discurso intelectual, bem como as transformações anteriores às duas esferas, levou a uma experiência, uma visão de mundo e estratégias a elas associadas frequentemente referidas com título de pós-modernidade. Todavia, os conceitos de modernidade e pós-modernidade representam dois contextos diferentes, nos quais o papel de intelectual, suas estratégias e práticas respectivas se desenvolvem em resposta a estes contextos. A prática intelectual pode ser moderna ou pós-moderna (sólida ou líquida); e a diferença entre elas representa a diferença na percepção da natureza e do mundo social, e na compreensão da natureza do trabalho intelectual. A visão moderna é uma visão de controle da natureza ou “desenho da sociedade”. Sua efetividade depende do enquadramento do conhecimento da “ordem natural” e tal conhecimento é, em princípio, alcançável.

A visão pós-moderna ou líquida de mundo sugere um número ilimitado de modelos de ordenamento, cada qual gerando um conjunto relativamente autônomo de práticas. Cada um deles só faz sentido em termos das práticas que os validem.

Esse constante movimento de substituição implicou em mudanças no papel das intuições e dos intelectuais, que paulatinamente foram substituídos por outros especialistas, no caso do Estado moderno, os tecnocratas especializados em engenharias de toda ordem e em finanças.

A ESTRATÉGIA PÓS-MODERNA: O INTELECTUAL INTÉRPRETE E O MUSEU LÍQUIDO

A estratégia pós-moderna ou líquida de trabalho intelectual é caracterizada pela metáfora do papel do “intérprete”. Consiste em traduzir as afirmações feitas no interior de uma tradição, baseadas em termos comunais, a fim de que sejam compreendidas no interior de um sistema de conhecimento fundamentado em outra tradição (Bauman 2010). Preocupa-se em impedir distorções de significados no processo de comunicação. Para esse fim, promove a necessidade de aprofundamento no sistema estrangeiro de conhecimento justificando-se (por exemplo, a descrição densa de Geertz 1989) a necessidade de manter o delicado equilíbrio entre as duas tradições que interagem, indispensável para que a mensagem não seja distorcida. É de vital importância observar que a estratégia pós-moderna não implica na eliminação da moderna, ao contrário uma não pode ser entendida sem a outra, há coexistência.

Portanto, a terceira e última espacialização discursiva analisada por Hooper-Greenhill (1990) diz respeito, igualmente, a essa passagem e ao eterno movimento de atualização exigido pelas práticas intelectuais da modernidade sólida, quanto aos impactos da constata modernização. Ver-se-á agora os desdobramentos desses movimentos de atualização.

Essas atualizações foram realizando mudanças rápidas nos últimos anos no mundo dos museus. Um efeito não previsto disso foi a organização de uma indústria cultural, veja-se frequentemente, na segunda metade do século XX, onde os governos referenciam-se aos museus como a “indústria dos museus”. Os governos dos países da Europa Ocidental e América do Norte, notadamente, Grã-Bretanha e Estados Unidos e de maneira mais acentuada após a década de 1980 com a constituição de governos liberais. Tanto os governos diminuem os financiamentos aos museus, como instam os mesmos a buscarem novas fontes de suporte financeiro. Igualmente, estes governos entendem que os museus podem atuar como insumos para produzir tanto valor monetário, quanto qualidade de vida. Ver Hooper-Greenhill (1990, 7).

Os museus são apresentados como tendo potencial para revigorar a economia de zonas urbanas decadentes ou subutilizadas. O contexto de “comoditificação” cultural, iniciado com a construção da esfera pública burguesa, atualizou-se, especializou-se e acarretou uma progressiva privatização dos serviços e uma franca concorrência por público, mercado e negócios. Os museus têm sido chamados, cada vez mais, a prestar contas de seus serviços, de maneira similar a outros administradores de comodidades urbanas, tais como saúde, educação, transporte. Além disso, a gestão do tempo em relação às atividades desenvolvidas em seu âmbito, cada vez mais, tornou-se uma parte da cultura de trabalho nos museus, como em qualquer outra área da sociedade.

Igualmente, a demanda por mão de obra treinada cresceu aceleradamente. Governo e museus buscam tanto treinar, como empregar pessoal técnico especializado. Somado a todos os condicionantes acima descritos, os governos e entidades mantenedoras exigem progressivamente que os museus busquem fontes extras de recursos e sejam capazes de autossuficiência financeira. Estas mudanças mais recentes causaram impactos muito amplos e fortes sobre os outros dois níveis de espacializações discursivas.

No contexto da pós-modernidade ou modernidade líquida, o valor de mercado do conhecimento, da arte e da cultura reuniu condições para infundir um novo papel a assumir para aqueles que se ocupavam de atividades ligadas ao conhecimento e ao saber. Conhecidos como intelectuais, estes sujeitos passaram de indivíduos que se ocupavam de pensar as “coisas” para aqueles que fazem coisas acontecerem (aqui é referente à atividade de “performance” no campo das artes e cultura), a partir de um determinado saber.

Gradativamente, a partir da segunda metade do século XX, as práticas dos museus têm se afastado da acumulação e mera documentação de coleções para uma necessidade de interpretar aquelas coleções para uma larga audiência. Essa mudança sinalizada por Hooper-Greenhill (1990) refere-se às variações ocorridas no campo museológico e na própria museologia, ao longo da constituição de um campo ou área independente de saber, com autonomia epistemológica própria, até alcançar o status de disciplina independente. Esse processo de coalescência foi promovido pela modernização constante, ou seja, a mudança no papel dos intelectuais, as alterações, nas várias práticas museológicas e no fundamento teórico das mesmas. Essa tendência assinalada pela autora sintoniza com as modificações no campo museológico, ao longo da segunda metade do século XX.

Foi neste contexto que amadureceu o movimento da Nova Museologia. Segundo Peter Vergo (2006), este movimento pode ser definido como um estado de insatisfação com a “velha” museologia legislativo-sólida. Urgia uma mudança no papel dos museus na educação e perante a sociedade. As práticas correntes nos museus foram consideradas obsoletas e a atitude dos profissionais era criticada. A profissão foi solicitada a renovar a si mesma na perspectiva de um novo comprometimento social (Devallon 1995).

A Nova Museologia representa, também, uma mudança de foco, no que diz respeito ao papel educativo dos museus, das coleções para os visitantes. O movimento questiona a abordagem tradicional dos museus às questões de valor, significado, controle, interpretação, autoridade e autenticidade. Tem sido referido como “um movimento de modernização dos museus”. A chave do movimento é a noção de que muitos dos problemas práticos são partilhados por todos os tipos de museus. Novos conceitos foram introduzidos com uma forte orientação educacional no trabalho em museus. Novas ideias sobre conceito de museus trouxeram um interesse acerca de uma disciplina “guarda-chuva”. A museologia tornou-se gradualmente reconhecida por um campo de interesse com identidade própria (Devallon 1995).

No entanto, como proposto na introdução do presente artigo, e diante das transformações nas práticas dos intelectuais e no seu papel social, é possível estabelecer ilações com as mudanças ocorridas no campo da museologia, devido sua participação no processo de construção de uma esfera pública burguesa e na “comoditificação” da cultura. Existem muitos pontos de contato ou “zonas de contato” e, portanto, coalescências entre os dois processos de atualização. É possível indicar essa tendência no trabalho de James Clifford “Museums as contact Zone”.

Neste artigo, Clifford (1997, 188) analisa algumas experiências de staffs de museus quando confrontados com novos questionamentos diante da cultura do colonizado. Após o fim do período colonialista nos anos 1960, a presença dos grupos étnicos naturais das antigas regiões colonizadas passou a ser mais frequente nas regiões das antigas metrópoles. Entretanto, o status desses grupos ou indivíduos era diverso naquele momento. Não mais colonizados, agora eles eram cidadãos das nações emancipadas e soberanas. Ao migrarem, desejavam usufruir as riquezas acumuladas pelos colonizadores ao longo de século de exploração. Muito do patrimônio e cultura dos povos colonizados está em importantes museus do Hemisfério Norte, fruto do saque da colonização e

das hierarquias culturais estabelecidas pelo eurocentrismo. Novas demandas provocadas pela comoditificação da cultura surgiram deste processo quando aplicado à cultura do “outro” colonizado. O “outro” sempre despertou curiosidade como o espelho de si mesmo. Ao transformar os objetos sagrados das culturas dos colonizados em objeto de arte ou de conhecimento antropológico, no contexto de sua musealização, estes foram desvinculados de seu contexto original e esgarçadas suas ligações com seu meio cultural original, sua relevância e sacralidade (como objetos de culto). O processo de modernização ocorrido nos museus foi chamado por Clifford de Zonas de Contato (Pratt 1992), ou seja, os museus passaram a atuar como espaço de contato, conflito e negociação entre as culturas diversas representadas por eles. Poderia-se, inclusive, adicionar à terceira espacialização discursiva discutida por Hooper-Greenhill esta modalidade. Se no contexto da constituição de uma indústria dos museus, da comoditificação da cultura, a sua orientação pelo mercado é o aspecto dominante, em outra mão é possível, também, via orientação de mercados, nichos e interesses, desejo em aproximar-se da cultura exótica do outro, constituir um espaço de contacto e negociação, mesmo que nem sempre seja uma negociação livre de tensões e subordinações. Os museus que foram ferramentas de dominação e centralização da “alta cultura”, agora surgem como espaço de passagem e contestação. Em contraponto com as instituições estabelecidas ou “sólidas”, museus “alternativos” ou “interpretes” realizaram novas demandas sobre o trabalho de contacto da gestão e interpretação do patrimônio, tradições culturais e histórias. Museus tribais, centros culturais de minorias e exposições de produções comunitárias tornaram-se caminhos para superar e diversificar as práticas realizadas nos museus mais convencionais (Clifford 1989, 210). Profissionais inovadores têm interesse em exibir os objetos sob novas luzes e fazê-los novos. Explicitar as relações de contacto coloca esse novo tipo de pesquisa em uma diferente conjuntura, impondo novas colaborações e alianças. A multiplicação de contextos recai menos sobre descobertas e mais sobre negociações; menos uma questão de curadores tendo boas ideias, fazendo pesquisa, consultando experts indígenas e mais uma questão de responder pressões atuais e buscar por representações em uma sociedade civil culturalmente complexa. Em uma perspectiva de contato, o museu/centro cultural pode prover um lugar para a articulação de culturas, bem como questionar por uma especificidade das lutas e esforços em uma relação local/global com preocupações de inclusão, integridade, diálogo, tradução, qualidade e controle social. Enfim, o museu como zona de contato exige de seus especialistas novas práticas e novos posicionamentos políticos, e uma compreensão ampliada de seu papel social como intelectuais. Na perspectiva específica do museu como zona de contato, entende-se que os intelectuais

especialistas atuam não mais como legisladores que postulam verdades inquestionáveis e hierarquias. Embora, não se possa afirmar que essa atuação seja homogênea e predominante entre todos os museus da contemporaneidade. Neste contexto, os intelectuais intérpretes participam dos contatos interculturais no papel de tradutores na zona de contato entre comunidades e tradições culturais distintas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A título de considerações finais, discutiu-se de maneira sucinta o processo de modernização e atualização continua das práticas e visões de mundo dos intelectuais relacionados aos museus que promoveram transformações e rupturas nas instituições museológicas, enfatizando a análise de suas espacializações discursivas. O processo de perpétua modernização é entendido aqui como um estado de permanente liquidez das relações, práticas, instituições e visões de mundo. No âmbito dos museus, o movimento de modernização mais recente e, abordado no presente texto, refere-se ao Movimento da Nova Museologia que acolheu várias tendências museológicas, porém apresentou uma mudança de foco das práticas e reflexões, das coleções para os visitantes. Tendo em vista essa mudança, houve condições para que novas abordagens, espaços, coleções e discursividades emergissem orientadas pela preocupação com os visitantes e pela ampliação do alcance à cultura específica dos mesmos. Neste sentido, a proposição de que o processo de modernização e atualização perpétua produziu a liquefação do museu sólido em museu líquido e que as práticas e visões de mundo respectivas do intelectual legislador e do intelectual intérprete colocam mais questões do que certezas.

BIBLIOGRAFIA

- Bauman, Z. 2000. *A modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Bauman, Z. 2010. *Legisladores e intérpretes: sobre modernidade, pós-modernidade e intelectuais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Bennett, T. 1995. *The birth of museum: history, theory, politics*. London, New York: Routledge.
- Clifford, J. 1997. "Museums as contact zones". In Clifford, J. *Routes: travels, and translations in the late twentieth century*. Harvard: University Press.

- Devallon, J. 1995. "Nouvelle museologie vs museologie?" In Scharer, Martin R. (ed.) *I Symposium Museum and Community, part. II*, Stavanger, Norway. July. Disponível em: http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofofom/pdf/ISS%2025%20%281995%29.pdf.
- Foucault, M. 1970. *The order of things*. New York: Random House.
- Foucault, M. 1974. *The Archaeology of Knowledge*. London: Tavistock Publications.
- Hooper-Greenhill, E. 1989. "The museum in the disciplinary society". In Pearce, S. *Museum Studies and Material Culture*. Leicester: Leicester University Press (61- 72).
- Hooper-Greenhill, E. 1990. "The space of the museum". In *The Australian Journal of Media & Culture*. V. 3 n.º 1. Disponível em: <http://www.mcc.murdoch.edu.au/ReadingRoom/3.1/Hooper.html>.
- Knell, S. 2007. "Museums, fossils and the cultural revolution of science: mapping change in the politics of knowledge in early nineteenth-century Britain". In Knell, S; MacLeod, S; Watson, S. *Museums revolutions: How museums change and are changed*. London: Taylor & Francis e-Library (28-47).
- McGuigan, J. 1996. "Commodifying culture". In McGuigan, J. *Culture and Public Sphere*. New York: Routledge (74-80).
- Pratt, M.L. 1992. *Imperial Eyes. Travel Writing and Trans-culturation*. Londres/Nova Iorque: Routledge.
- Vergo, P. (ed.). 2006. *New Museology*. London: Reaktion Books.
- Walsh, K. 2002. *The representation of the past: museums and heritage in the post-modern world*. New York, London: Taylor & Francis e-Library.

DAR A VER PORTUGAL: UMA ANÁLISE DO PLANEJAMENTO DAS
COMEMORAÇÕES DOS CENTENÁRIOS DE 1940
REVEALING PORTUGAL: AN ANALYSIS OF THE 1940 CENTENARY
CELEBRATIONS PLANNING

Marlise Maria Giovanaz

Resumo

As comemorações dos Centenários ocorridas em Portugal no ano de 1940, representaram um importante momento na produção de imagens e de identidade social na história portuguesa. Este artigo tem a intenção de analisar o planeamento destes eventos, a partir do estudo do documento que apresentou as propostas oficiais para as comemorações dos Centenários Portugueses, escrito por António Ferro em 1938 e apresentado ao Conselho de Ministros do Governo Salazar. O foco da análise do artigo é um documento de 17 páginas, disponível à consulta na Torre do Tombo, chamado *Relatório sobre as Projectadas Comemorações de 1939-1940*. A partir da abordagem teórica conceitual da Museologia e da História Cultural, procura-se compreender a forma como se planejou apresentar e representar o país nas referidas comemorações, perceber as características identitárias reforçadas, as obras planejadas e os lugares de memória que deveriam ser valorizados. A metodologia utilizada foi a análise de conteúdo, ou seja, observar e estudar este documento através do filtro da bibliografia pertinente. Conclui que a análise deste tipo de documento e a reflexão produzida a partir desta pode ser frutífera, para se discutirem algumas questões sobre a identidade cultural portuguesa e o papel dos eventos comemorativos na produção de representações da cultura e da identidade social.

Palavras-chave: Exposições Comemorativas, Identidade Cultural, História de Portugal

Abstract

The Centenary Celebrations held in 1940 marked an important moment in the production of images and social identity in the Portuguese History. This article intends to analyze the planning of the 1940 Centenary Celebrations, by studying the 17-page document whereby the official proposals for the event were presented to the Council of Ministers of Salazar's Government– the so called “Relatório sobre as Projectadas Comemorações de 1939-1940”, written by António Ferro in 1938 and currently available at the Torre do Tombo. Based on the conceptual theoretical approach of Museology and Cultural History, this article seeks to understand how the document planned to present and represent the country, the identity characteristics it intended to reinforce, and the planned works and places of memory it aimed to value during the celebrations. The methodology used was “content analysis”, i.e., the observation and study of the document through the filters of the relevant literature. The conclusion was that the analysis of this type of document can be useful to discuss some issues about the Portuguese cultural identity and the role of commemorative exhibitions in producing representations of culture and social identity.

Keywords: Commemorative Exhibitions; Cultural Identity; History of Portugal

O DOCUMENTO

O documento de base deste trabalho chama-se “Relatório sobre as Projectadas Comemorações de 1939-1940” e encontra-se disponível à consulta no Arquivo da Torre do Tombo (TT). Faz parte do acervo nomeado Arquivo Salazar (1908-1974), é parte do Fundo que se refere à Comissão Nacional dos Centenários e da Série Centenários (1938-1941). Consta de um documento dactilografado, composto de um total de 17 páginas, incluindo a capa. O papel que lhe dá suporte apresenta o timbre da Secretaria da Propaganda Nacional (SPN) e vem no final firmado pelo então responsável por esta Secretaria, António Ferro. O grupo responsável pela escrita, e possivelmente pelo conteúdo apresentado, é identificado como sendo, além de António Ferro, o Embaixador Sr. Alberto de Oliveira, o Brigadeiro Silveira e Castro, Reinaldo dos Santos, Engenheiro Duarte Pacheco, Engenheiro Gomes da Silva, Dr. Manuel Múrias, Capitão Henrique Galvão e Arquitecto Pardal Monteiro (TT, AOS, PC22, 19).

O documento é datado de 24 de fevereiro de 1938, na cidade de Lisboa. Parte dos nomes que firmaram o documento vieram a fazer parte da Comissão dos Centenários, nomeada neste mesmo ano pelo Decreto n.º 29087 (Disponível em <http://dre.pt/pdf1sdip/1938/10/25000/14391441.pdf>) de 28 de outubro de 1938. Não há garantias de que este seja um documento único e indícios apontam que tenha sido policopiado, já que foi apresentado ao Conselho de Ministros. Porém considerar-se-á, neste trabalho, o papel original e gerador de outros documentos desempenhado pelo Relatório aqui abordado. Ao contrário de outros elementos do conjunto documental arquivados na Torre do Tombo, como o documento de criação, organização e funcionamento da Comissão Nacional dos Centenários, do qual se pode analisar três versões, o que proporciona ao leitor a percepção do processo de construção da evidência, o *Relatório* de António Ferro consta de um documento único, com mínimas rasuras (que foram entendidas pela autora como resultado de leitura posterior), sem versões anteriores ou posteriores.

O documento foi escrito por determinação do Presidente do Conselho de Ministros, como sublinhado pelo autor em mais de uma ocasião da narrativa. Pode-se considerar que o documento gerador deste aqui abordado, foi uma carta escrita pelo Sr. Alberto de Oliveira, no ano de 1929, quando era Embaixador de Portugal em Bruxelas, que se intitulava “Um português ausente de Portugal”. Posteriormente publicada no Diário de Notícias em 20 de fevereiro de 1929, a carta afirmava que seria conveniente comemorar com solenidade e suficiente preparação os centenários portugueses da fundação e da restauração. Onze anos

ainda separavam a data das comemorações, Salazar ainda não era Presidente do Conselho de Ministros, António Ferro ainda não havia criado o Serviço de Propaganda Nacional. Porém sempre se encontrará a menção feita à carta do Embaixador como o documento que, pela primeira vez, propôs as comemorações. A assinatura e a presença deste na confecção do documento abordado aqui confere uma ideia de continuidade a este processo.

Muitos e representativos foram os trabalhos já realizados tendo este documento como fonte, cito neste momento os que para este texto se consideram fundamentais. Ao reconstruir a trajetória do personagem António Ferro, Henriques (1990) estudou o mesmo documento quando procurava traçar as características da política articulada e desenvolvida por Ferro. Acciaiuoli em três trabalhos aborda o mesmo documento com o objetivo de verificar as estratégias do Estado Novo na realização de grandes celebrações na década de trinta do século XX. Na sua mais recente publicação Acciaiuoli (2013) reflete sobre a função desempenhada por Ferro na promoção da arte portuguesa nas participações do país em grandes exposições internacionais e, também, na maneira como a arte portuguesa foi projectada por Ferro. Em publicação de 1998, a autora realizou uma apurada reflexão sobre as exposições do Estado Novo na década de trinta, onde dá conta de um relevante conjunto documental e que acabou por servir como uma espécie de guia a inúmeros trabalhos desenvolvidos posteriormente. O mais antigo dos trabalhos de Acciaiuoli, que também é relevante para este trabalho, é sua tese de doutoramento (1991), trabalho que foi a base para a publicação de 1998.

A abordagem proposta neste trabalho é a da História Cultural que, para Burke (2005, 10), representa a análise das fontes e dos discursos estudados a partir da preocupação com o simbólico e com suas interpretações. Para o autor os símbolos, conscientes ou não, podem ser encontrados em todas as esferas da vida social, desde a arte até a vida cotidiana, conseqüentemente pode-se inferir que esta corrente teórica permite revisitar todos os aspectos do passado a partir da observação da construção simbólica deste. Para Chartier (1991), a chamada História Cultural se apresenta como uma tentativa de decifrar de outra maneira as sociedades, ou mesmo fatos históricos já bastante explorados, como é o caso do documento aqui abordado, pois esta proporciona a observação da tessitura das “relações e das tensões que as constituem a partir de um ponto de entrada em particular (um acontecimento, um relato de vida, uma rede de práticas específicas) e considerando não haver prática ou estrutura que não seja produzida pelas representações” (Chartier 1991, 177). As representações sociais para o autor acima, são formas simbólicas de perceber a realidade, que podem ser

contraditórias e mesmo apresentar confrontos internos, são instrumentos pelos quais os sujeitos e os grupos dão sentido ao próprio mundo.

A corrente teórica da Museologia Crítica, também colabora neste sentido de reflexão, quando aponta que a História exerce um poder determinante sobre o presente, do qual nenhum povo ou grupo humano escapa ou questiona. Porém se a historicidade não é uma representação consciente ou visível, o património cultural se apresenta como a historicidade evidenciada, presente e carregada de valores simbólicos (Santacana e Hernandez 2006, 14). Infere-se, então, que ao pensar o espaço museológico e as relações que o circundam, devemos ter em conta o museu como uma zona de confluências e de contatos, dando ênfase ao carácter interpretativo destas instituições e a forma como o seu discurso se transcreve em diferentes formas de políticas culturais (Flórez 2006, 232). Presume-se que para a Museologia Crítica, o museu e os espaços e discursos que o circundam, são locais de dúvida, de perguntas e de controvérsias. Devido ao impacto produzido pelo documento aqui abordado no campo dos museus e do património em Portugal, pode-se pensar que, apesar de já muitas vezes explorado e examinado, a mesma fonte ainda pode fazer pensar sobre as representações do passado e da identidade portuguesa.

O CONTEXTO DA GERAÇÃO DO DOCUMENTO

Portugal, na década de 30 do século XX, viveu sob a afirmação de um Governo autoritário, iniciado pela Ditadura Militar, instaurada pelo movimento de 28 de maio de 1926, que evoluiu seu processo com a instalação do chamado Estado Novo, comandado pela Presidência do Conselho de Ministros, incorporado na figura de António de Oliveira Salazar. Fernando Rosas (1992) aponta que para compreender a afirmação do Estado Novo Português é preciso perceber o contexto do processo de reação nacionalista e autoritária que varreu a Europa de entre as guerras, do qual surge como expressão mediatizada pelas especificidades da sociedade portuguesa, dos fins da segunda década do século XX (Rosas 1992, 9). A crise do modelo liberal econômico acabou por redefinir o papel do Estado, incitando intervenções econômicas nos setores que se apresentavam em crise, o que levou a um reforço na autoridade central.

Em outra obra, o mesmo autor reforça a importância deste processo no estabelecimento do Estado Novo Português: “Para uma visão que o Estado Novo vulgarizaria, a República do pós-guerra (Primeira Guerra Mundial, *anotação da autora*) seria uma simples versão agravada e ainda mais caótica do que

a fase anterior ao conflito mundial, uma desordem absurda e sanguinolenta, uma degenerescência terminal do liberalismo contra a qual a *nação*, através do exército, se tinha levantado para impor, como coisa óbvia e natural, a *nova ordem* que se traduziria na Ditadura Militar e, como consequência lógica, no Estado Novo salazarista” (Rosas 2009, 409).

O governo liderado por Salazar apresenta-se, então, como uma opção de estabilidade, de reorganização social, económica e política, de restabelecimento da ordem. O Estado Novo construiu um modelo autoritário e corporativo, que incluía a violência política e social como instrumentos de domínio, tendo a capacidade política de articular as diversas matrizes ideológicas nas quais se filiou como são: a democracia cristã conservadora, o integralismo lusitano, o republicanismo autoritário e o fascismo. Todos estes elementos foram apropriados a partir do que Leal (2009, 486-487) nomeia como uma *matriz sincrética*, justificada, fundamentalmente, na razão instrumental da competência governativa, na autoridade política, na harmonia social, no equilíbrio financeiro, na modernização económica de base agrícola e no culto da pátria e dos heróis nacionais.

Este aspecto último do parágrafo anterior interessa sobretudo para este trabalho, ou seja, a forma como foi engendrado o discurso nacionalista no Estado Novo. Lira (2010, 4) sugere-nos que nas bases ideológicas do Estado Novo encontramos a tetralogia Deus, Pátria, Família e Trabalho que, associados, configuraram a sustentação do discurso nacionalista do regime. O autor sugere que o nacionalismo apresentado pelo Estado Novo lhe conferiu a responsabilidade na manutenção da dignidade, independência e integridade da pátria portuguesa. As palavras chave para o nacionalismo português foram, portanto, as ideias de Nação, de Território e da História e Tradições, os verdadeiros valores simbólicos a preservar e divulgar. Assim, como escreve Lira (2010), a Nação apresentava-se como vetusta, orgulhosa da sua existência, reconhecida internacionalmente e importante em termos de civilização mundial: o Território era unido, indivisível e multicontinental; e a História e Tradições eram respeitáveis, veneráveis e motivo de orgulho nacional.

Para aplicar e divulgar este programa ideológico o Estado Novo português recruta, entre os intelectuais nacionais, um grupo seletivo e politicamente alinhado ao regime. Para fins específicos deste trabalho interessa destacar a figura de António Ferro, escritor, jornalista, agitador e mentor do documento aqui estudado. Em pleno desenvolvimento do Estado Novo, no ano de 1933, foi criado um instrumento fundamental no trabalho ideológico a ser realizado por este governo,

o Secretariado da Propaganda Nacional (SPN), tendo como secretário António Ferro. A interação entre Ferro e Salazar iniciou-se com a realização, no ano de 1932, de uma série de entrevistas publicadas no jornal Diário de Notícias (Ferro, 1982). Criado no dia 25 de setembro de 1933 pelo Decreto Lei 23054 (disponível para consulta em <http://dre.pt/pdf1sdip/1933/09/21800/16751676.pdf>) da Presidência do Conselho, e sob sua direta subordinação, o SPN tinha como um dos objetivos integrar os portugueses no pensamento moral que devia dirigir a nação.

Ferro e Salazar agiram em consonância por quase duas décadas (1933-1949) na proposta de definir as políticas culturais e os objetivos de ufanar o país do seu passado e do seu futuro, das suas heranças materiais e imateriais, procurando destacar a força da Nação, a solidez do Território e a grandeza do Património Nacional. Cabe salientar que pensar as políticas públicas apresenta riscos metodológicos e de conteúdo, pois como afirma Bourdieu (1996, 91) “tentar pensar o Estado é expor-se a assumir o pensamento de Estado, a aplicar ao Estado categorias de pensamento produzidas e garantidas pelo Estado, e, portanto, a não compreender a verdade mais fundamental do Estado”. O investigador nunca questiona o bastante quando analisa as instituições públicas, fundamentalmente quando lida com documentos e arquivos produzidos por estas mesmas instituições. Pois estas tendem a apresentar-se como *naturais* (Bourdieu 1996, 98) e naturalmente alçadas àquela posição, anunciam-se mesmo como entidades que apagam os sujeitos e as ideias atrás de si e que tomam as decisões, abrem caminhos, posicionam-se enquanto uma unidade consensual e lógica. Para serem alçados ao poder, os grupos políticos realizam uma luta política, que também é simbólica e que tem por objetivo fazer-se crer como o mais eficaz, o que apresenta a solução para os problemas da sociedade e que conseguem transformar os interesses de classe ou de grupo numa representação dos interesses gerais.

Os agentes a serviço do Estado, e de forma mais contundente no caso de estados ditatoriais, intencionam impor universalmente à Nação uma cultura dominante sancionada como legítima, principalmente no fomento de uma identidade nacional, utilizam a difusão de uma perspectiva particular da História, como uma religião cívica (que visa tornar o sujeito cidadão dotado dos meios culturais para que possa exercer os seus direitos cívicos). Desta forma, estes agentes culturais, ao trabalho do Estado, procuram transformar uma noção particular da História Nacional em referencial básico na construção da identidade social (Bourdieu 1996, 106). Para escapar deste dilema é necessário analisar, de forma precisa, as relações estabelecidas pela burocracia, a origem e trajetória dos

agentes envolvidos no processo de divulgação das intenções políticas do Estado e as práticas culturais propostas por estes, buscando esclarecer onde se realiza o processo, partindo do particular para chegar ao geral, observando sempre como o poder constituído se afirma como legítimo.

A busca pela preservação do patrimônio e das tradições pode ser percebida como um olhar ao passado, com o objetivo de o ordenar, destacando deste passado, objetos móveis ou imóveis, pertencentes ao cotidiano da época passada, atribuindo-lhes uma nova representação ou valor simbólico distintivo. Neste processo de recontextualização, estes objetos acabam incorporando ideais públicos de formação de uma História de identidade cultural única. A manifestação desta tentativa no Estado Novo Português, manifesta-se na chamada *política do espírito*, estratégia em que a cultura era meio de propaganda e um eficaz instrumento de controle social, criada e engendrada por António Ferro (Henriques 1990). Cabe, também, salientar a relevância atribuída desde o princípio ao turismo e à chamada cultura popular. Acciaiuoli (2013, 107) confirma esta hipótese quando descreve os objetivos do SPN, como “elevar o espírito da gente portuguesa do que realmente é e vale, como grupo étnico, como meio cultural, como força de produção, como capacidade criadora, como unidade independente no concerto das nações”. Neste empreendimento, Ferro procurava contar com os artistas comprometidos com a nação que produzissem uma arte afinada com este novo tempo, ou seja, que conduzisse ao ideário típico do Estado Novo. O documento abordado, como poderá ser visto, pode ser considerado um produto ideológico deste contexto.

O RELATORIO SOBRE AS PROJECTADAS COMEMORAÇÕES DE 1939 – 1940

Após pequeno intróito de um parágrafo, onde Ferro apresenta as motivações que levam aos festejos de 1939 – 1940, que são a “fundação” de Portugal, em 1139, quando Afonso Henriques se proclama Rei, e a Restauração deste mesmo reino no ano de 1640, inicia-se o texto propriamente dito. O autor passa a apontar os objetivos da realização dos eventos, em primeiro lugar “dar um tónico de alegria e confiança em si próprio ao povo português, triste, arrastado, fatalista, através da evocação dos oito séculos da sua História, que foram, simultaneamente, oito séculos da História do Mundo” (TT, AOS, PC22, 3). Já no seu primeiro objetivo Ferro aponta para a necessidade de uma intervenção objetiva no *espírito* identitário nacional, para combater a tristeza e o fatalismo com um espírito festivo e heroico.

No segundo e terceiro objetivos para a realização das comemorações, o autor do texto aponta para a questão da comemoração da Restauração, como um evento onde Portugal reafirma o seu poder sobre o próprio território e para as obras que devem ser realizadas, em um curto período de tempo (2 anos), que seria, porém, uma oportunidade em demonstrar o espírito criador e sublinhar a capacidade realizadora de Portugal (TT, AOS, PC22, 4). Todos os conceitos emblemáticos apontados por Lira (2010, 4) no que tange ao discurso ideológico do Estado Novo encontram-se, portanto, contemplados ainda na introdução do documento, a responsabilidade na manutenção da dignidade, a independência e a integridade da pátria portuguesa.

Os pontos apontados por Ferro no documento, como fundamentais para a atuação do governo eram: a criação de condições excepcionais de trabalho para que as obras propostas chegassem a termo no ano de 1940; a necessidade de atrair estrangeiros para ver as comemorações e o estágio de desenvolvimento de Portugal; a realização de congressos e seminários que atraíssem cientistas e intelectuais; a imprescindível participação do Brasil, como convidado especial. Estas condições propostas no documento levam a pensar na necessidade de destravar possíveis burocracias que viriam atrasar as obras já em realização, portanto, a criação de um fórum específico de decisão era um ponto a ser estabelecido. As atividades foram definidas por áreas – turismo; obras a concluir; obras a realizar; exposições; congressos; festas e cortejos nas ruas; manifestações cívicas, históricas e religiosas; espetáculos; projecção na província e publicações (TT, AOS, PC22, 7). Cada uma destas atividades foi especificada e pormenorizada. Serão abordadas aqui aquelas consideradas mais importantes para o fim do trabalho em desenvolvimento.

Quando se aborda a temática do turismo, a justificativa de obras sempre assenta na preparação para receber os estrangeiros, ou os estranhos no país, para tanto é apontada a necessidade de melhorar as condições de hospedagem oferecida em Portugal no período e indicado para tal tarefa o Conselho Nacional de Turismo. A questão da identidade cultural permeia o discurso sobre o turismo, inclusivamente ao indicar a construção de dez “pousadas-tipo”, em diversos locais do país, com características regionais. O documento não poupa, também, indicações de como devem ser geridas e qual a dimensão que devem apresentar. Além disso, também são indicadas obras a realizar nos transportes e vias de acesso aos locais eleitos como relevantes para preparar para o turismo. A questão da ordem pública também é contemplada neste item, ao sublinhar-se a necessidade em retirar os sinais de mendicidade das ruas das principais cidades

portuguesas e a melhoria na apresentação dos vendedores urbanos e das próprias fachadas das moradias.

Desde o final do século XVIII, podem-se perceber esforços de grupos políticos em construir valores culturais ligados às cidades, com o objetivo de proporcionar a estas uma identidade visual e cultural própria e atrair visitantes (Dicks 2003). Estabelecer uma identidade visual, segundo Dicks (2003), permite tornar a cidade legível ao visitante, transformando-a em espaços de exibição da cultura. Ao contrário, as cidades onde a identidade visual não é evidente, confundem o visitante e pode-se mesmo dizer, repelem-no, já que não serão percebidas como um lugar para ir. O esforço de Ferro encaixa-se neste processo indicado pela autora, quer seja o de produzir uma identidade visual que estivesse de acordo com a cultura ou o espírito específico do novo tempo português associado ao Estado Novo.

No segundo ponto abordado, Obras a Concluir, o autor do documento indica quatro pontos, sendo que neste trabalho interessa, de sobremaneira, o último ponto, que é o da conclusão das obras do Anexo do Museu Nacional de Arte Antiga, de forma a tornar possível neste local a realização de exposições temporárias. O Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA) foi o único local fora do espaço construído no bairro de Belém a receber parte da Exposição do Mundo Português em 1940. O planeamento indicava que o MNAA receberia a exposição dos Primitivos Portugueses, a seção de arte do evento. Esta exposição resultava do árduo trabalho desenvolvido por José de Figueiredo, conservador do MNAA, que dedicou a sua vida profissional à pesquisa do que nomeou de “Primitivos Portugueses”, tarefa esta que definia como a defesa e divulgação de um corpus pictórico que considerava original e de importância inegável (Igespar 2010, 138).

José de Figueiredo acabou por falecer antes da realização da exposição que dava conta do trabalho de uma vida, como destaca Isabel João (1999): “A exposição dos Primitivos Portugueses era um projecto antigo que foi, finalmente, concretizado naquele ano, sob a direcção de Reinaldo dos Santos. Abrangendo um período de um século, de 1450 a 1550, o levantamento das obras revelou mais de 600, das quais foram seleccionadas 340 para serem exibidas nas salas do Museu das Janelas Verdes. Neste conjunto escolhido, 140 pertenciam ao acervo do próprio museu e 200 vieram de todos os pontos do país, de museus provinciais, igrejas, conventos e colecções particulares. Alguns dos núcleos mais importantes da pintura daquela época sofreram importantes obras de restauro, nomeadamente numerosos retábulos. A exposição pretendia ilustrar a tese

nacionalista da existência de uma escola portuguesa de pintura, marcada pelas fortes individualidades de Vasco Fernandes, Francisco Henriques, Cristóvão de Figueiredo, Gregório Lopes e, acima de todos, Nuno Gonçalves, que lhe conferem uma originalidade primacial dentro da arte peninsular e autonomia indiscutível na história geral da pintura medieval do Ocidente” (João 1999, 437).

Estas obras, a partir da realização do evento expositivo, passaram a figurar como a própria representação da pintura portuguesa original, uma escola local, com características próprias, que passaria a ser representada nas narrativas da História da Arte e dos Museus Portugueses. O trabalho de vida de Figueiredo foi estudar as obras fundadoras da arte portuguesa e transformar o MNAA em instrumento de divulgação e de apreciação da arte eminentemente nacional, qualificar as exposições realizadas no museu, além de produzir investigação científica qualificada sobre a arte portuguesa. O evento da Exposição dos Primitivos Portugueses que se consolida, desta forma, na representação do inventário simbólico do que passaria a ser a arte portuguesa, recombina o tempo histórico a partir de interesses nacionalistas e acadêmicos.

Quando o ponto abordado são as Exposições, Ferro indica a realização de quatro grandes eventos (TT, AOS, PC22, 12 e 13): a “Exposição do Mundo Português”, evento de comemoração da grandeza e da história de Portugal, síntese de sua ação civilizadora na cultura ocidental; a “Exposição de Arte Portuguesa”, onde já é indicado seu recorte, os primitivos; a “Grande Exposição Etnográfica”, espaço de recriação das etnias e dos costumes típicos de Portugal; a “Grande Exposição do Estado Novo”, espaço para a abordagem do seu papel político na reconstrução do país. Tem-se nestes quatro aspectos apontados um quadro geral daquilo que se pretendia com a realização dos eventos: festejar a história, a tradição, a cultura e, também, o futuro da nação.

A ideia da exposição da cultura não é uma ideia nova, foi no século XIX que ela se consolidou, no contexto do imperialismo europeu, do fortalecimento da economia capitalista, do desenvolvimento da modernidade como cultura, do surgimento das grandes cidades, da efetivação da técnica através do comboio, da fotografia e da energia motriz. Conforme Dicks (2003, 5), a emergência do conceito de cidadania naquele período foi fundamental para estabelecer a noção de patrimônio e de herança cultural percebidos na atualidade. O estabelecimento do Estado Nação moderno exigiu que os poderes públicos apresentassem um discurso inclusivo, onde a população se sentisse participante da cultura, da história e da identidade cultural. As Grandes Exposições do século XIX serviram,

assim, como um instrumento de mobilização de massas, de construção de identidade e de gosto, de propaganda do nacionalismo e da cultura. Apesar de ocorrida em meados do século XX, a Exposição do Mundo Português pode ser percebida a partir deste recorte proposto por Dicks (20039, já que pretendeu, desde o seu momento de planeamento, “dar ao povo português um tónico de alegria e confiança em si próprio, através da evocação de oito séculos de sua História, que foram simultaneamente oito séculos da História do Mundo, e através da solidez e eternidade de sua independência” (Revista dos Centenários, n.º 1, Ano 1, 2).

Cabe aqui também destacar o item Publicações do documento de Ferro, identificadas como monumentais, como o Álbum Folclórico de costumes e tipos populares portugueses, um catálogo monumental e ilustrado da Exposição do “Mundo Português”, catálogo dos Primitivos Portugueses, um livro ilustrado das Terras, paisagens e Monumentos de Portugal, o livro “A Casa Portuguesa”, álbum panorâmico da obra do Estado Novo nomeado “1940”, uma publicação referente aos Congressos a ocorrerem durante os eventos e, finalmente, uma publicação mensal com o registo e as reportagens sobre os acontecimentos, que veio a chamar-se “Revista dos Centenários”. Percebe-se uma intenção de registo dos eventos, mas também um esforço de comemoração e festejo da identidade nacional neste esforço propagandístico.

A identidade cultural associada ao discurso da nação, certamente foi um dos aspectos onde ocorreu maior investimento por parte do Estado Novo português. Para Hall (2006, 49) a identidade nacional é formada e transformada no interior da representação construída politicamente pelo Estado, transformando-se num conjunto de significados que são difundidos por determinadas instituições públicas para que sejam partilhados pelos cidadãos. Para o autor, a Nação é, em essência, não uma entidade exclusivamente política, mas uma instituição que produz sentidos, um sistema de representação cultural. Isso permite que se afirme que a identidade e a cultura nacionais são discursos produzidos pelo estado, com o intuito de gerar identificação e esta identificação resulta no que Anderson (2008) nomeia de *comunidades imaginadas*. Para Hall (2006), as narrativas nacionais que têm como intenção dar base ao sentimento de identidade, utilizam determinados instrumentos que, segundo o autor, são as narrativas da nação que aparecem na história nacional, na literatura, na mídia e na cultura popular, que representam um verdadeiro manancial de informações, imagens, fatos, eventos e comemorações que simbolizam e representam algo que já não está, ou seja, o passado é que dá um sentido de tempo mais longo do que a existência; em segundo lugar, sublinha-

se a questão das origens, procurando proporcionar uma sensação de continuidade no tempo e até mesmo de intemporalidade; em terceiro lugar, Hall (2006) aponta a fabricação ou invenção de tradições, que impõe comemorações, eventos e datas comuns; um quarto ponto a que o autor se refere é quanto ao mito fundacional da nação, que geralmente é a estrutura sobre a qual se baseia o discurso da nação e carácter nacional, localizado num passado distante ou mesmo num tempo mítico; e, por fim, a narrativa nacional pode passar também pela ideia de um povo fundador.

CONCLUSÃO

Muitos outros aspectos ainda poderiam e até mesmo deveriam ser abordados a partir deste documento aqui evidenciado, porém para a dimensão deste trabalho não puderam ser estudados. Conclui-se, portanto, que a análise de um documento, juntamente com a reflexão a partir de bibliografia pertinente, pode ser relevante para compreender aspectos referenciais nas questões de identidade cultural, de representação da História e sobre o papel dos eventos comemorativos na produção imagens e de representações da cultura em Portugal. Certamente este trabalho deve ser visto como um ensaio, conservador na abordagem e provisório nas conclusões, que em nenhum momento pretendeu esgotar o tema, mas, simplesmente, buscou construir uma panorâmica do tema abordado.

BIBLIOGRAFIA

- Anderson, Benedict. 2008. *Comunidades imaginadas*. SP: Cia das Letras.
- Acciaioli, Margarida. 2013. *António Ferro, a vertigem da palavra*. Lisboa: Editorial Bizâncio.
- Acciaioli, Margarida. 1998. *Exposições do Estado Novo - 1934-1940*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Acciaioli, Margarida. 1991. *Os anos 40 em Portugal: o país, o regime e as artes. "Restauração" e "Celebração"*. Lisboa: FCSH da UNL, 1991. [Tese Doutorado, policopiada]
- Bourdieu, Pierre. 1996. *Razões Práticas: sobre a teoria da ação*. SP: Papyrus.
- Burke, Peter. 2005. *O que é História Cultural*. RJ: Jorge Zahar Ed.
- Chartier, Roger. 1991. "O Mundo como Representação" in *Estudos Avançados*. 11(5), São Paulo.

- Dicks, Bella. 2003. *Culture on Display: the production of contemporary visibility*. Berkshire, England: Open University Press.
- Ferro, António. 1982. *Salazar. O homem e sua obra*. Lisboa: Fernando Pereira Editor.
- Flórez Crespo, Maria del Mar. 2006. “La Museología Crítica y los Estudios de Público en los Museos de Arte Contemporáneo: caso del Museo de Arte contemporáneo de Castilla e León” in *De Arte: revista de História del Arte*. N.º 5, 2006 (231-243). Disponível em: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/ejemplar?codigo=149928> [consultado a 18 de setembro de 2014].
- Hall, Stuart. 2006. *Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. RJ: DP&A.
- Henriques, Raquel Pereira. 1990. *António Ferro: estudo e antologia*. Lisboa: Publicações Alfa.
- Igespar. 2010. *100 anos de Património: Memória e Identidade (1910-2010)*. Lisboa: IGESPAR.
- João, Maria Isabel. 1999. *Memória e Império: comemorações em Portugal (1880-1960)*. Tese de Doutoramento em História, 1999, Universidade Aberta, Lisboa.
- Lira, Sérgio. 2010. *Arte Portuguesa do Século XX*. Disponível em: http://disruptiva.net/uploads/files/Museus%20e%20discurso%20pol%C3%ADtico_S%C3%A9rgio%20Lira.pdf [Consultado a 12 de agosto de 2014].
- Leal, Ernesto Castro. 2009. “A Transformação Política da República: as direitas da direita antiliberal”. *História da Primeira República Portuguesa*. Coordenação de Fernando Rosas e Maria Fernanda Rollo. Lisboa: Ed. Tintas da China.
- Santacana Mestre, Joan; Hernández Cardona, Francesc Xavier. 2006. *Museología Crítica*. Gijón: Ediciones TREA.
- Revista dos Centenários* n.º 1, Ano 1, 1939. Edição da Comissão Nacional dos Centenários, Lisboa. Arquivo da Câmara Municipal de Lisboa. Disponível em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/RevistadosCentenarios/RevistadosCentenarios.html> [Consultado a 12 de agosto de 2014].
- Rosas, Fernando. 2009. “A República do Pós Guerra” in *História da Primeira República Portuguesa*. Coordenação de Fernando Rosas e Maria Fernanda Rollos. Lisboa: Ed. Tintas da China.
- Rosas, Fernando (Coord). 1992. *Portugal e o Estado Novo (1930-1960)*. Nova História de Portugal Volume XII. Lisboa: Editorial Presença.

DE PAISAGEM A PATRIMÓNIO - A CLASSIFICAÇÃO COMO PROCESSO DE
MUSEALIZAÇÃO DA PAISAGEM
FROM LANDSCAPE TO HERITAGE - LISTING AS A MUSEALISATION PROCESS
OF LANDSCAPE

Natália Fauvrelle

Resumo

Este artigo pretende abordar as questões em torno da patrimonialização/musealização da paisagem, reflexão que surge a propósito de um estudo mais alargado sobre a paisagem do vinho na região do Douro, tema da investigação de doutoramento que se encontra em curso. Sendo a paisagem um artefacto vivo e em constante transformação, por resultar de uma atividade económica, levanta-se a questão “porque se valoriza e patrimonializa um bem que resulta da atividade diária de uma região?”. Partindo desta interrogação, pretende-se discutir os conceitos de classificação, patrimonialização e musealização, tendo em conta o papel da memória e a valorização dos elementos da cultura material. Ao mesmo tempo, interessa perceber se há uma distinção entre os conceitos de patrimonialização e musealização tendo em consideração o papel dos museus na sociedade atual.

Palavras-chave: Paisagem, Musealização, Patrimonialização

Abstract

This paper focus on the musealisation of the landscape, which is part of a larger PhD study on Alto Douro Winescape. The principal objective is to examine why do we value and musealise a living artifact in constant changing and resulting of an economic activity with regional importance. The aspects explored are heritage construction and musealisation considering the importance of memory and the value of the material culture. We also explore the concepts of ‘heritagisation’ and ‘musealisation’ considering the role of museums in contemporary society.

Keywords: Landscape, Musealisation, ‘Heritagisation’

A paisagem do Alto Douro Vinhateiro (ADV) está classificada como Património Mundial desde 2001, na categoria de “paisagem cultural evolutiva e viva”, abrangendo uma área representativa da Região Demarcada do Douro. Dentro desta delimitação tudo testemunha a mais antiga região demarcada e regulamentada do mundo, uma obra: “resultante de um processo multissecular de adaptação de técnicas e saberes específicos de cultivo da vinha em solos de especiais potencialidades para a produção de vinhos de qualidade e tipicidade mundialmente reconhecidas” (Aguiar 2000, 7).

Os testemunhos dessa realidade inscrevem-se no próprio território, uma vez que, dadas as características montanhosas da região duriense, foi necessário transformar as encostas para que o cultivo da vinha fosse possível, construindo-se socalcos de pedra para sustentar o solo criado pelo Homem. Além dos muros, que alteraram profundamente a configuração natural do território, o viticultor duriense acrescentou outros elementos, como os diferentes edifícios de apoio à atividade agrícola, pomares, bordaduras de árvores, construções de água, etc. Todas estas estruturas, que fazem (ou faziam) parte do quotidiano dos trabalhadores agrícolas, integram a paisagem, sendo agora considerados património. Por inerência, também se patrimonializam os conhecimentos que suportam a atividade agrícola e a manutenção dos bens construídos, os saber-fazer tradicionais.

Perante esta visão totalizante do património, a principal questão que se põe é perceber como se chegou aqui, porque se valoriza desta forma um elemento vivo, a paisagem, que, ainda que conserve elementos do passado, está em constante transformação. O foco central deste artigo é o processo de musealização da paisagem enquanto artefacto, não cabendo aqui a análise do caso concreto da paisagem do Alto Douro Vinhateiro. Tal obrigaria a uma análise mais profunda quer do conceito paisagem, quer do caso de estudo Douro, temas que estamos desenvolvendo na tese de doutoramento.

Esta interrogação situa-se numa linha de pensamento crítico sobre o património, que tenta perceber o “porquê” e o “como” algumas coisas se transformaram em património, e quais as suas consequências (Macdonald 2013, 17). Esta perspetiva teórica (critical heritage studies) é apresentada em oposição às abordagens mais tradicionais, centradas na materialidade do património e num discurso eurocêntrico, o chamado “authorised heritage discourse”, termo introduzido por Laurajane Smith (2006) (Sjöholm 2013, 14). Esta oposição fomenta um interessante debate, mas que não será visto como uma discórdia no contexto em estudo e sim como uma forma de complementar duas visões.

Parece implícito que, ao se classificar qualquer tipo de património, este é inserido numa lista que foi sancionada por uma retórica política, social e económica, cuja orientação se enquadra no paradigma civilizacional ocidental, que não é universal - o tema que se trata, uma paisagem cultural europeia, aplica esse padrão.

Tendo esta questão presente, neste artigo procura-se perceber como a paisagem se transformou em património, como se configurou o conceito patrimonial “paisagem” e os contextos em que se insere essa construção. Para tal, analisaram-se os diferentes normativos publicados pelos principais organismos internacionais (UNESCO, ICOMOS e Conselho da Europa), cuja ação doutrinária tem grande influência internacional e, particularmente, europeia. A sua leitura permitiu avaliar as motivações subjacentes a cada documento, bem como os conceitos de património emanados, percebendo-se a evolução da ideologia que suportou a patrimonialização da paisagem.

De acordo com Rodney Harrison (2013), o termo “patrimonialização” (em inglês “heritagisation”) é usado por Kevin Walsh (1992) referindo-se ao “processo através do qual objetos e locais são transformados de “coisas funcionais” em objetos de exibição e exposição” (Harrison 2013, 69). Este autor alarga o conceito a novas categorias espaciais, como o património industrial, cuja exibição é *in situ* e não num espaço específico como o museu. Por outro lado, Sharon Macdonald emprega o termo “musealização” (em inglês “musealisation”), no sentido usado por Ritter, em 1963, para “descrever como o passado, que antes foi tradição e parte da vida, entra na modernidade para ser institucionalizado” (Macdonald 2013, 138). Ainda que fale em museus, notando a proliferação dos mesmos associados a uma acelerada institucionalização do passado, a autora não especifica um tipo de património ao qual se aplique o termo, falando genericamente em património. Para Macdonald (2013, 138) a musealização “pode ser vista como uma âncora temporal perante o desaparecimento da tradição e o desconforto trazido pelas rápidas mudanças tecnológicas”.

Neste sentido, é compreensível que os termos “musealização” e “patrimonialização” sejam muito próximos, e, por vezes, usados indistintamente, já que ambos se referem a um processo de valorização cultural e institucionalização de diferentes criações humanas, sejam objetos, espaços ou ideias. Se inicialmente o termo “patrimonialização” começou por ser utilizado em objetos, e portanto associado aos museus para onde os mesmos eram levados, com a evolução recente da própria noção de património, este passou a cobrir uma série de locais, como o próprio Harrison (2013) indica, enquadrando-se neste processo

a paisagem. Sjöholm sublinha esta ideia ao afirmar que “heritagisation” “pode ser definido com um processo em que algo, como edifícios e ambientes construídos, se transforma em património” (Sjöholm 2013, 13).

O termo “musealização” tem o mesmo significado, ainda que a raiz da palavra o associe ao mundo dos museus. É importante notar que os museus deixaram de ser meros espaços de objetos, alargando a sua ação a um cada vez maior leque de patrimónios, acompanhando também a evolução do pensamento contemporâneo sobre o passado e a cultura material (a valorização da paisagem no quadro museal enquadra-se no movimento da ecomuseologia, em que a coleção do museu passa a ser o próprio território, a realidade). Por outro lado, a abordagem proposta por Macdonald enfatiza o facto de o património ter como principal característica o ser “visitável”, o que o torna mais próximo da realidade dos museus, onde se interpretam os artefactos antes de os apresentar ao público.

Neste sentido, no presente artigo empregam-se os termos como sinónimos, embora se considere que “patrimonialização” esteja mais próximo do processo teórico de passagem de um artefacto, espaço ou ideia a património, e “musealização” se associe à interpretação desse mesmo artefacto, espaço ou ideia através dos mais diferentes meios de comunicação.

A patrimonialização/musealização é um fenómeno paradoxal da sociedade contemporânea, que ao consumo rápido e à urgência de inovação e renovação constante, soma um sentimento urgente de conservação do passado, tornando-o parte da construção do presente. Os museus são um exemplo desta cultura de permanência, quando vistos como espaços de “eterno presente” (Pereiro Pérez 1999, 98). Ao serem incorporados num museu, os objetos de uso quotidiano ganham um estatuto especial, “de certa forma estão sacralizados” (Macdonald 2013, 148).

Este fenómeno de institucionalização da tradição, da memória, também se consegue com a classificação e outras práticas de proteção e conservação, a que Barbara Kirshenblatt-Gimblett nomeia de “operações metaculturais” (apud Macdonald 2013). São elas que conferem ao artefacto/espaço/ideia protegido(s) uma aura particular de passado-presente, independentemente de estar ou não num museu, uma vez que o património pode ser “visitado” de muitas formas. Segundo Harrison (2013, 28), estas operações inscrevem-se como “parte integrante do que significa ser moderno”, entendendo o autor por “ser moderno” “o conjunto de ideias e condições sociais e económicas que emergiram no decurso do Iluminismo” (Harrison 2013, 23).

A classificação surge como instrumento utilizado pelos Estados para reconhecer o valor cultural do seu património, daquilo que os distingue enquanto nação. Ora o conceito do que é ou não património alterou-se profundamente e, de uma conceção monumentalista e patriótica, evoluiu-se para uma visão globalizante, abarcando os mais diferentes sectores da vida atual – deixam de se considerar, apenas, os monumentos isolados e marcantes, para valorizar o espaço urbano e rural, a paisagem, os objetos da vida quotidiana, o imaterial. Além da consideração de diferentes tipos de bens, assistimos também a um alargamento do quadro cronológico e das áreas geográficas em que esses bens se inscrevem (Choay 1996, 10) – dada a voracidade do desenvolvimento contemporâneo, em que os bens rapidamente se tornam obsoletos, os bens patrimonializáveis deixaram de pertencer a um passado distante para poderem ser produto de um tempo muito recente.

Também a definição de património evoluiu, não se centrando apenas no objeto ou espaço em si e nos seus valores materiais, que serão revelados se corretamente investigados, dependendo a sua validade do reconhecimento dado pelos peritos. Advoga-se uma conceção do património em que os valores atribuídos dependem do enquadramento espacial e temporal, sendo o património uma construção cultural e social (Harrison 2013, Sjöholm 2013). Mais do que passado, o património é a utilização do passado no presente de acordo com as necessidades de cada momento.

Apoiando-se em Gibson, Pendlebury 2009, Jenine Sjöholm defende que o património pode ter significados diferentes, de acordo com o posicionamento de cada um na sociedade – são assim respeitados aspetos como a etnia, a religião, o grupo social, etc., cujo posicionamento perante o passado condiciona a perceção do que é ou não património (Sjöholm 2013, 13). Aliás, esta visão do património está já refletida na *Carta de Cracóvia*, onde se define património como “conjunto de obras do homem nas quais uma comunidade reconhece os seus valores específicos e particulares e com os quais se identifica. A identificação e especificação do património é, assim, um processo relacionado com a selecção de valores” (Aa.Vv. 2000).

Torna-se assim importante perceber por que se patrimonializa e quais os usos posteriores do património, uma vez que a valorização tem por si só uma forte implicação ideológica dentro de uma comunidade (Agudo Torrico e Fernández de Paz 1999, 7). No caso da paisagem do Douro, pela importância da vitivinicultura na formação e manutenção do território, as implicações na vida da comunidade que aí habita são ainda maiores.

A PAISAGEM COMO PATRIMÓNIO NOS NORMATIVOS INTERNACIONAIS

Entende-se por normativos internacionais as principais cartas, convenções e recomendações produzidas pela UNESCO, ICOMOS e Conselho da Europa, cuja matriz doutrinária constitui uma referência no sector cultural europeu. Consultaram-se as cartas publicadas em (Lopes 1996) bem como nos *sites* dos organismos indicados.

As primeiras normas internacionais relativas ao património emergem da destruição causada pelas guerras do início do século XX, tendo como fundo doutrinário o conceito monumental de património herdado do romantismo oitocentista. Assim, a *Carta de Atenas*, de 1931, promovida pelo Serviço Internacional de Museus, um organismo da Sociedade das Nações, fala em “monumentos históricos” e em “monumentos de interesse histórico, artístico ou científico”, havendo uma preocupação com a preservação da “envolvente” e também de certas “perspectivas particularmente pitorescas”.

A mesma visão monumentalista do património é expressa na *Convenção de Haia* (1954), documento para a proteção dos bens culturais em caso de conflito armado promovido pela UNESCO. Nele se definem as noções de bem cultural, incluindo “bens móveis ou imóveis, que apresentem uma grande importância para o património cultural dos povos”, os “sítios arqueológicos” e outras categorias de bens móveis cuja salvaguarda também inclui os edifícios de proteção da cultura, como os museus. Nesse mesmo ano, o Conselho da Europa aprova a *Convenção de Paris*, cujo mote principal é “a salvaguarda e a promoção dos ideais e dos princípios” europeus, base do seu património comum, fomentando “o estudo das línguas, da história e da civilização”. Em nenhum dos documentos se fala na paisagem ou em elementos naturais, evidenciando-se um conceito de “universalidade” do património traçado dentro da própria construção europeia como projeto político.

Na década seguinte nota-se uma mudança conceptual quer sobre o património, quer sobre as doutrinas de preservação, expressas na *Carta de Veneza*, de 1964. Este documento, cujo tema central é a conservação e o restauro, define “monumento histórico” de forma mais global, incluindo não só os monumentos isolados, mas os sítios, urbanos ou rurais, que testemunhem “uma civilização particular, uma evolução significativa ou um acontecimento histórico”, abarcando não apenas as grandes criações, como as mais modestas que adquiriram “significado cultural”. Nota-se uma evolução do conceito de

património, mas ainda assim as obras monumentais ocupam um lugar central, como elementos transmissores de uma “mensagem espiritual do passado”, sendo “testemunhos vivos” de tradições seculares.

Esta visão mais alargada de monumento não inclui a paisagem, ainda que dois anos antes, em 1962, a UNESCO aprovasse a *Recomendação sobre a salvaguarda da beleza e do carácter das paisagens e dos sítios*, documento pioneiro na proteção dos sítios naturais ou criados pelo Homem. O entendimento da paisagem, como valor civilizacional, associa-se ao crescimento de uma doutrina ecologista, que reconhece as repercussões da vida contemporânea quer no valor estético da paisagem, quer no interesse cultural e científico da vida selvagem. As necessidades crescentes da vida coletiva e o rápido desenvolvimento técnico aceleraram o processo de alteração da paisagem com o arroteamento de terras, o crescimento desordenado dos aglomerados, a realização de grandes obras e planos de ordenamento industrial e comercial (Unesco 1962).

O objetivo da recomendação é preservar o “carácter estético ou pitoresco dos lugares” e das paisagens “que apresentem um interesse cultural ou estético ou que constituam meios naturais característicos”. A paisagem é entendida como “um poderoso regenerador físico, moral e espiritual, contribuindo para a vida artística e cultural dos povos”. É igualmente vista como “um fator importante da vida económica e social de um grande número de países”. Esta visão nasce associada aos movimentos ecologistas de proteção da paisagem e da natureza, mas também ao ordenamento do território e ao desenvolvimento turístico, organismos implicados na preservação e salvaguarda da paisagem face ao desenvolvimento. Talvez por isso seja notória a atenção dada à paisagem urbana, ameaçada pela especulação imobiliária e por novas construções, preocupação que se insere nos problemas de grande crescimento urbano da época que desequilibrou as áreas circundantes dos monumentos.

A transformação veloz “da vida social e económica” como fator de degradação ou desaparecimento do património continua a justificar a publicação de novos documentos na década de 1970, alterando-se, progressivamente, a noção de património. Assim, logo em 1972, a UNESCO promove a *Convenção do Património Mundial*, em Paris, na qual se repartem os bens culturais pelas categorias “monumentos”, “conjuntos” e “sítios”. Pioneiramente passa a considerar-se o valor do património natural, passando o património cultural a incluir as obras combinadas do Homem e da Natureza, na categoria “sítios”. A valorização abarca não só os valores tradicionais da história e da estética, mas

também da etnologia e da antropologia. Deste documento emana, igualmente, o reconhecimento do património como algo importante a uma escala mundial, sendo os bens “únicos” e “insubstituíveis”, independentemente do povo a que pertencem. Há, por isso, uma visão global para a proteção do património de “valor universal excecional”, cabendo esse papel à comunidade internacional e a cada Estado, que deve assegurar a sua transmissão para as gerações futuras. Esta estrutura configurará o pensamento patrimonial durante as próximas décadas dos séculos XX e XXI.

As cartas publicadas em 1975 pelo Conselho da Europa (*Carta Europeia do Património Arquitectónico*, Amesterdão) e em 1976 pelo ICOMOS (*Carta do Turismo Cultural*), pela UNESCO (*Recomendação para a Salvaguarda dos Conjuntos Históricos ou Tradicionais e o seu papel na vida contemporânea*, Nairobi) e pelo Conselho da Europa (*Apelo de Granada sobre a Arquitetura Rural e o Ordenamento do Território*), refletem já esta categorização e as preocupações com a evolução da vida contemporânea, alertando nomeadamente para os perigos de “uniformização e despersonalização” da época (Unesco 1976) ou o desenvolvimento industrial da agricultura, o abandono de um meio agrícola pouco rentável e os desequilíbrios ecológicos (Conselho da Europa 1976).

Em termos conceptuais, a Carta de Amesterdão (1975) reconhece que, durante muito tempo, se olhou para o monumento isolado e para as obras maiores, sem se ter em conta o enquadramento, o que significa a perda de uma parte do seu carácter. Dá-se, assim, importância à manutenção do património na sociedade contemporânea em mudança, referindo-o como “um ambiente indispensável ao equilíbrio e ao desenvolvimento do Homem” ou como uma “parte essencial da memória do Homem atual e que deve ser transmitida às gerações futuras”, sob pena da humanidade se ver “amputada de parte da consciência da sua própria duração”.

Relativamente ao património natural, há um alargamento explícito do conceito, procurando considerar-se o património na sua globalidade, incluindo as “atividades humanas” (Unesco 1976). Todavia, o que transparece das reflexões constantes de cada documento é uma preocupação com as construções urbanísticas e a sua unidade. Mesmo o *Apelo de Granada*, relativo à arquitetura rural, centra as suas preocupações nas ameaças às construções rurais e à sua paisagem, ou seja, a paisagem é o enquadramento da arquitetura - fala-se em “meio natural europeu”, passando a sua preservação pelo uso do património arquitectónico rural, que está “intimamente ligado às paisagens humanizadas”.

Indicam-se, ainda, diferentes tipos de património relacionados com as atividades desenvolvidas no território e a forma “coerente” como se integram na paisagem, sendo mais do que valores estéticos, pois testemunham um saber secular. Um aspeto interessante reside na metodologia de trabalho de campo, em que se aconselha “a análise da estrutura histórica da paisagem” na descrição dos locais, isto a par de fichas individuais para cada construção. Não é ainda expresso o conceito de “paisagem cultural”, mas semeiam-se as suas bases.

Logo no início dos anos 80 o ICOMOS, em conjunto com a International Federation for Landscape Architects (IFLA), propõe a *Carta de Florença sobre os Jardins Históricos* (1981) – coloca-se o jardim histórico ao nível do monumento, reconhecendo-se que a sua matéria principal é viva, e por isso “perecível e renovável”, sujeita ao “ciclo das estações”. Ainda que o termo se aplique a construções de diferente tamanho (parques, pequenos jardins), o que subjaz é o lado lúdico deste espaço, associado à contemplação, ao deleite; é o “paraíso” na terra. Não há aqui lugar para a paisagem criada pela agricultura ou outras atividades produtivas, cuja função é utilitária. Paralelamente, define-se o conceito de “sítio histórico”, paisagem evocadora de um acontecimento de grande importância, permitindo que ambos integrem a lista do Património Mundial.

A ambiguidade do conceito proposto e a necessidade de incluir a paisagem não como envolvente mas como património, em perigo “devido às mudanças de padrão na atividade económica e o impacto da poluição”, como referido no *Simpósio de Cracóvia* (1991), obrigará a uma mudança ideológica que se impõe a partir de 1992, com a revisão dos critérios de inclusão na lista do Património Mundial da UNESCO, que passa a considerar a paisagem cultural, dividida em três categorias:

- a paisagem intencionalmente concebida e criada pelo homem (como jardins e parques);
- a paisagem essencialmente evolutiva, subdividida nas categorias de viva ou fóssil;
- a paisagem cultural associativa (associada a fenómenos religiosos, artísticos ou culturais) (Unesco 2013).

A categoria foi criada pelo Comité do Património Mundial, de modo a permitir a classificação de locais que não encaixavam nos critérios existentes, mas cujo valor era reconhecido. O conceito adotado baseia-se no facto de essa paisagem “ser maior do que a soma das suas partes” (Fowler 2003, 18). O património

deixou, definitivamente, de ser apenas monumental, um ponto assinalado numa carta, para abarcar toda a interferência humana no território, passada e presente.

De acordo com Fowler (2003), as origens do termo “paisagem cultural” remontam aos historiadores alemães e aos geógrafos franceses de meados do século XIX, mas a sua conceptualização, datada das décadas de 1920 / 1930, deve-se ao geógrafo Carl Sauer, da Universidade de Berkeley. De facto, foi no meio académico que o conceito se difundiu ao longo do século XX, particularmente associado à geografia, disciplina a quem interessa a interação entre Homem e Natureza. A criação da categoria pela UNESCO fomentou a expansão do estudo teórico do conceito e a sua aplicação ao património cultural. Ao mesmo tempo, o número de locais classificados não parou de crescer, estando atualmente listados pela UNESCO 85 bens Património Mundial na categoria de paisagem cultural (disponível em Cultural Landscapes in <http://whc.unesco.org/en/culturallandscape/>).

A paisagem ganhou força como património desde então. A testemunhá-lo está a *Convenção Europeia da Paisagem*, assinada pelo Conselho da Europa em 2000, onde a paisagem se impõe na construção do património natural e cultural europeu, desempenhando “uma importante função de interesse público no âmbito cultural, ecológico, ambiental e social” (Europe 2000, 3).

Curiosamente, ainda que a legislação portuguesa tenha assimilado os diferentes normativos e seja sensível às questões da paisagem, dedicando-lhe a Direção Geral do Património Cultural um apartado próprio na sua página web (disponível em: <http://www.patrimoniocultural.pt/>), o inventário do Património Imóvel Classificado, onde se insere a paisagem, reflete ainda uma visão tradicional de património. Os bens são agregados em tipologias nas quais os bens paisagísticos como jardins ou paisagens têm de encaixar. Se os jardins aparecem a maior parte das vezes agregados aos edifícios classificados, como palácios, quintas ou solares, elementos da “Arquitetura Civil”, as paisagens culturais não são classificadas tipologicamente, o que dificulta a sua procura dentro do inventário (as tipologias disponíveis no inventário são: Arqueologia, Arquitetura Civil, Arquitetura Militar, Arquitetura mista, Arquitetura Religiosa, Não definida e Património Industrial). Acresce que as paisagens culturais classificadas são apenas as que pertencem à lista do Património Mundial. Perante esta realidade, levanta-se a questão sobre a capacidade da política de classificação nacional validar a patrimonialização de bens paisagísticos do mesmo modo que outros bens, construídos de matérias mais perenes e em que é possível contornar a ação

do tempo através de políticas de conservação já testadas. À parte as questões ideológicas, o recente caso em torno dos brasões do jardim da Praça do Império, em Belém, é um bom testemunho das fragilidades a que está sujeito o património paisagístico em Portugal.

CONCLUSÃO

Da análise dos normativos, verifica-se que a evolução do conceito de “património” tendeu para um alargamento daquilo que se valoriza, baseado sobretudo num sentimento de urgente preservação perante mudanças drásticas resultantes dos modos vida contemporâneos e da forma como estes afetam os vestígios do passado e o território. Estes vestígios estão associados à memória coletiva, às “representações do passado que de algum modo reivindicam a partilha” através de diferentes média culturais como os museus, as exposições, a televisão (Macdonald 2013, 15). Neste ponto de vista, a memória tem um papel decisivo sobre o que deve ou não ser partilhado, o que deve ou não ser lembrado e, em última instância, dita o que deve ser património.

Assim, no caso da paisagem ao valor intrínseco dos lugares para a memória de uma região ou de um país, soma-se muitas vezes a urgência de preservar marcas específicas no espaço de uma cultura, de um saber-fazer, de um produto, ameaçados pela mudança da contemporaneidade. A classificação, e com ela a musealização, possibilitam uma experiência multissensorial do passado que o património permite, tornando-se presente através dos cheiros, dos sons, dos sabores, das vistas (Macdonald 2013, 235). Nesse sentido, a paisagem é dos “artefactos” mais poderosos para tornar o passado presente, particularmente por ser um organismo vivo, em constante evolução, dada a mutabilidade da matéria que o constitui, mas que acumula as marcas da passagem do tempo.

BIBLIOGRAFIA

Aa.Vv. 2000. *Carta de Cracóvia*. Lisboa: DGEMN.

Agudo Torrico, Juan e Fernández de Paz, Esther. 1999. *Patrimonio cultural y museología: significados e contenido. Paper read at Patrimonio Cultural y Museología: significados y contenidos*. Actas del VIII Congreso de Antropología, at Santiago de Compostela, 20-24 de septiembre 1999.

AGUIAR, Fernando Bianchi de (coord.). 2000. *Candidatura do Alto Douro Vinhateiro a Património Mundial*. Porto: FRAH.

- Choay, Françoise. 1996. *L'Allégorie du patrimoine*. 2.^a ed. Paris: Éditions du Seuil.
- Europe, Council of. 2000. *European Landscape Convention*. Florence: Council of Europe.
- Fowler, P. J. 2003. *World Heritage Cultural Landscapes 1992-2002*, World Heritage papers. Paris: UNESCO World Heritage Centre.
- Harrison, Rodney. 2013. *Heritage: critical approaches*. New York: Routledge.
- Lopes, Flávio (coord.). 1996. *Cartas e Convenções Internacionais*. Lisboa: IPPAR.
- Macdonald, Sharon. 2013. *Memorylands: Heritage and identity in Europe today*. Oxon, UK: Routledge.
- Pereiro Pérez, Gerardo. 1999. *Patrimonialización, museos e arquitectura: o caso de Allariz*. In *Patrimonio Cultural y Museología: significados y contenidos*. Actas del VIII Congreso de Antropología, edited by Juan Agudo, Torrico e Esther, Fernández de Paz. Santiago de Compostela, 20-24 de septiembre 1999: Federación de Asociaciones de Antropología del Estado Español; Asociación Galega de Antropoloxía.
- Sjöholm, Jenine. 2013. *Heritagisation of built environments: a study of the urban transformation in Kiruna, Sweden*, Department of Civil, Environmental and Natural Resources Engineering. Division of Architecture and Water, Luleå tekniska universitet, Luleå.
- Unesco. 1962. "Recommandation concernant la sauvegarde de la beauté et du caractère des paysages et des sites." In *Actes de la conférence générale (145-148)*. Paris: UNESCO.
- Unesco. 2013. *Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention*. Disponível em: <http://whc.unesco.org/>.

ECOMUSEUS EM FAVELAS: UM MODELO BRASILEIRO DE INICIATIVA
BOTTOM-UP
ECOMUSEUMS IN SLUMS: A BRAZILIAN BOTTOM-UP INITIATIVE MODEL

Natália Nakano
Maria José Vicentini Jorente
Rosangela Caldas

Resumo

Este artigo tem como objetivo apresentar, descrever e discutir o primeiro museu comunitário ao ar livre concebido em uma favela no Rio de Janeiro, Brasil. *Favela*, como os brasileiros conhecem, é um termo cunhado no final dos anos 1800 usados para representar assentamentos irregulares. A noção que os estrangeiros que nunca visitaram uma comunidade de favela em sua maioria têm é ficcional e resultante do que é mostrado nos filmes: os filmes apresentam as favelas brasileiras como áreas pobres onde a criminalidade, a violência e a pobreza reinam. Esta representação, porém, é apenas uma face da realidade dessas comunidades e esta face tem mudado. Neste cenário, apresentamos um modelo de iniciativa *bottom up*, que transforma O Museu de Favela em uma experiência única. Favelas não são assentamentos exclusivos do Brasil e, portanto, esta experiência pode motivar outras comunidades internacionais com contexto semelhante a reproduzir um museu territorial vivo: a sua coleção e seus tesouros são os seus 20 mil habitantes e os seus estilos de vida, os narradores da desconhecida, mas importante, história do Rio de Janeiro. O novo paradigma emergente no qual o ecomuseu está constituído como um museu implica em uma profunda mudança de perspectiva, muda o objeto de estudo e de trabalho de acervos documentais contidos em museus tradicionais para a informação. Ele traz novas metodologias de pesquisa adequadas para o estudo da informação como um fenômeno social e humano.

Palavras-chave: Ecomuseu, Favela, Iniciativa Bottom-up

Abstract

This paper aims to present, describe and discuss the first community open-air museum conceived in a slum area in Rio de Janeiro, Brazil. Slums, or favela as Brazilians call it, is a term coined in the late 1800s used to represent irregular settlements. The notion foreigners who have never visited a slum community have is similar to what is shown in movies. In turn, movies present Brazilian slums as impoverished areas where crime, violence and poverty reigns. This representation though is only one face of the reality of these communities and this face that has been changing. In this scenario, we introduce a bottom-up initiative model that transforms this ecomuseum into a unique experience. Slums are not exclusive Brazilian and therefore this experience may motivate international communities with similar context to reproduce a territorial living museum: its collection and treasures are its 20 thousand inhabitants and their lifestyles, narrators of the unknown, yet important, history of Rio de Janeiro. The new emergent paradigm in which the ecomuseum is constituted as a museum implies in a deep change of perspective, it changes the object of study and work from documentary collections contained in traditional museums to information. It brings new research methodologies adequate to the study of information as a social and human phenomena.

Keywords: Ecomuseum, Slums, Favela, Bottom-up initiative

INTRODUCTION

The interest of our research group in Museu de Favela Ecomuseum arose in 2011, when we first acknowledged the initiative. At that time, we found scientific reports describing the implementation of the museum, and thus our first study on the initiative was published in 2013 and narrated the implementation of the museum in its initial stage. The article *Um Modelo de inovação bottom up: Museu de Favela (MUF)* was published in December 2013 in Brazilian Portuguese language, available at: <http://seer.ufrgs.br/index.php/EmQuestao/article/view/37113>.

Sequentially, the present study aims to outline an overview of the Museu de Favela Ecomuseum and go further to report the current situation of it. The methodology of the study consists of a bibliographic review and an exploratory search on MUF's website in order to verify the state of the art of the initiative. *Favela* is an organic complex self-organized system that comprehends human, social, economic, political and cultural factors. Due to these characteristics, this study is justified as we believe MUF itself has been coherent and successful in its complex systemic self-organization, project, developing and fund raising, while other similar initiatives failed.

Favela is a term coined in the late 1800s used to represent irregular settlements in Brazil, or slums. Many theories are evolved to explain the origin of these settlements. The terminology *favela* arose due to the first slum that was set up on the Morro de Castelo in Rio de Janeiro by the families of soldiers returning from the *Canudos* Campaign. At the time, 20,000 veteran soldiers were brought from the conflict against the settlers of *Canudos*, in the Eastern province of Bahia, to Rio de Janeiro and left with no place to live (Favela, English version, 2012): "When they served the army in Bahia, those soldiers had been familiar with Canudos's Favela Hill — a name referring to *favela*, a skin-irritating tree in the spurge family (*Cnidoscolus quercifolius*) indigenous to Bahia. When they settled in the Providência hill in Rio de Janeiro, they nicknamed the place *Favela hill* from their common reference, thereby calling a slum a *favela* for the first time"

Also, in Brazil, slavery abolition was a long process that started in 1611, at the same period that slavery started in the country and although Abolition movement gained popularity in 1870s, it was only *Lei Aurea*, the law, that finally abolished slavery on May 13th, 1888 – Brazil was the last independent American country to abolish slavery. When slaves were freed, however, there were no

structure to accommodate their new condition and their needs of home and care among others.

Another factor that has contributed to the proliferation of *favelas* was the rural exodus due to climate conditions of the Brazilian northeastern region. Thus, most modern *favelas* appeared in the 1970s as a consequence of drought, industrialization and rural mechanization in the northeast area of Brazil. Many people left rural areas of Brazil and migrated to cities. Without a place to live, many migrants had no other option to live in *favelas*.

Finally, it has to be considered that the urban population jumped from 12.8 million in 1940 to 80.5 million in 1980 (Ribeiro 2001, 193-207) and now it surpasses 203 million, without appropriate infrastructure. Brazil has two of the major cities in the world that today hold the biggest *favelas* in the country – Rio de Janeiro and Sao Paulo.

In addition, drug trafficking is a major problem that derives from the unfortunate alternative found by youngsters to make money and in *favelas* this situation is aggravated - according to Brazilian Censu Data released in 2011 (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (Ibge, 2011), approximately 6% of the population live in slums, that means 11.4 million people in irregular occupations - lack of family structure, and public services in this impoverished areas foster drug use and consequently drug dealing.

Subject to several social researches and academic studies, Brazilian *favelas* have also been main theme or background to countless movies that have tried to depict their scenery, their people, their lifestyles, and conflicts, such as *Cidade de Deus (City of God)*: released in Brazil in 2002 depicts the story of two drug dealers fighting for drug trafficking control in a conglomerate called *Cidade de Deus* in Rio de Janeiro; *Tropa de Elite (The Elite Squad)* released in 2007 and *Tropa de Elite 2 (The Elite Squad 2)* released in 2010 show the effort this special squad makes to control drug trafficking in the slums of Rio de Janeiro; the stories follow depicted from the point of view of the squad's sergeant. The story is never told from the point of view of the *favela's* residents.

On another strand, Hollywood has also unfavorably used the Brazilian slums as background to movies as in *Incredible Hulk*, shot in *Rocinha* slums and released in 2008 (Favela, 2012). Consequently, the notion foreigners who have never visited a slum community have is fictional and resulting from what is shown in movies.

In turn, movies present *favelas* or slums as only impoverished areas where crime, violence and poverty reigns. This representation though is one face of the reality of these communities, however, and this face that has been changing. Today, 88% of the houses have adequate water supply, and 99,7% have electricity and 67,3% are connected to adequate sewage service. Also, according to a survey sponsored by Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) (National Council for Scientific and Technological Development) and the city of Rio de Janeiro.

Although *Favela* museums are not a novelty in the scenario of Rio de Janeiro, in fact touristic visitations to slum communities date back only in the 1990s, launched in *Rocinha* Slums. According to Moraes (2010, 106), “The location, grandiosity and economic development fostered the interest of tourists and society”.

According to Menezes (2008), however, at the time of her research, Morro da Providência (the same hill quoted above related to the origins of the terminology *favela*), had been taken over by the Brazilian Army (for the government of Rio de Janeiro, was unable to control the violence and drug trafficking), and the *Morro da Providência Community Museum* had already been forgotten both by the media and the community.

ECOMUSEUMS

In the words of Davis, Huan & Liu (2010, 81), the essential ecomuseum features are:

- The adoption of a territory that may be defined, for example, by landscape, dialect, a specific industry, or musical tradition.
- The identification of specific heritage resources within that territory, and the celebration of these ‘cultural touchstones’ using in-situ conservation and interpretation.
- The conservation and interpretation of individual sites within the territory is carried out via liaison and co-operation with other organizations.
- The empowerment of local communities – the ecomuseum is established and managed by local people. Local people decide what aspects of their ‘place’ are important to them.
- The local community benefits from the establishment of the ecomuseum. Benefits may be intangible, such as greater self-awareness or pride in place, tangible (the rescue of a fragment of local heritage, for example) or economic.

There are often significant benefits for those individuals in the local community most closely associated with ecomuseum development (Corsane *et al.* 2007a and 2007b).

According to “Associação Brasileira de Ecomuseus e Museus Comunitários” - ABREMEC - Brazilian Association of Ecomuseums and Community Museums, a non-profitable civil organization that aims to foster the creation, collaboration and visibility of ecomuseums and community museums in Brazil, the Brazilian ecomuseums and community museums are mapped as shown in Figure 1.

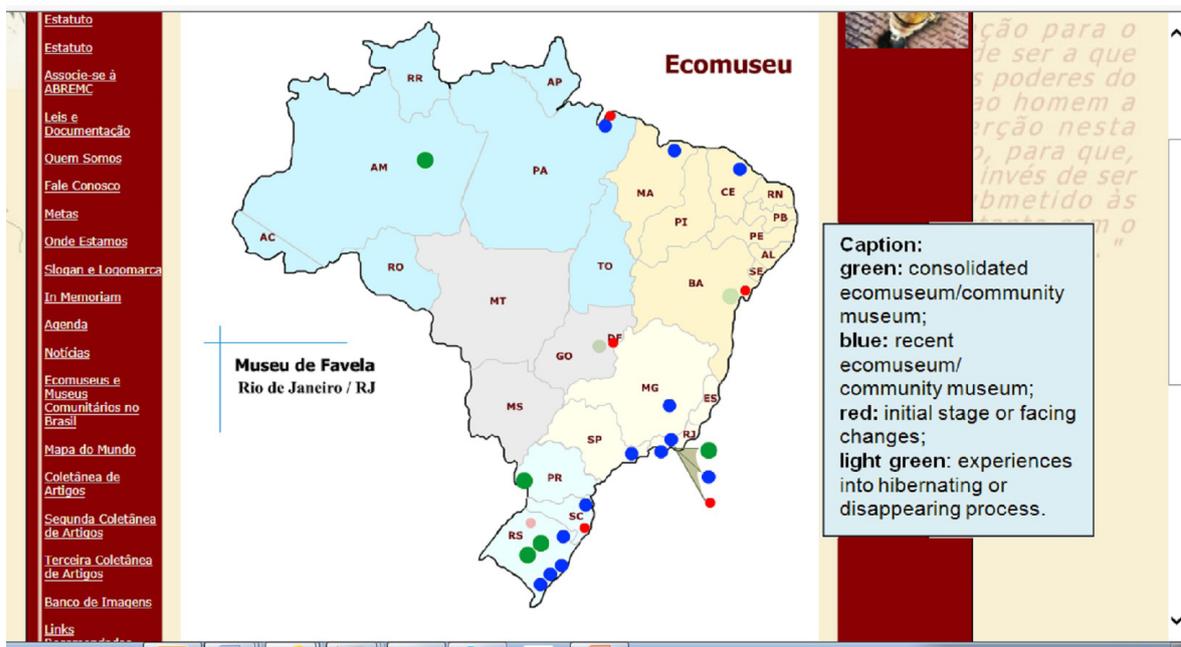


Figure 1. Map of Ecomuseums and Community Museums in Brazil. Source: <http://www.abremc.com.br/ecomuseus.asp>. [Accessed Sept. 02, 2014]

Although the founders of MUF conceptualized it as an ecomuseum, it contemplates the principles of the New Museology understood in a broader sense. According to Alice Duarte, “[...] we need to understand the designation “New Museology” as embracing either the developments of the French strand or the Anglo-Saxon strand, which are not contrary but complementary.” (Duarte 2012, 89).

Duarte (2012) contributes to the understanding of the New Museology as a theoretical and methodological movement, that includes not only ecomuseums, but

local museums, neighborhood museums, and community museums. For the author, the New Museology is the result of two initial renovation strands (French and Anglo-Saxon) that were disseminated in the 1970s. This reformulation meant a cultural democratization, which included bringing the museum closer to the population, democratizing access to the museum, recreating the social context of objects instead of treating the objects isolatedly.

Concerning the social and political dimension of the museum, in the French strand “relevance is placed on sustainable development, socio-cultural animation and the participation of the population” (Duarte 2012, 91), as for the Anglo-Saxon strand, the relevance is on the “expanding the representational space of the museum and the deconstruction of its exhibition discourses, defending the increase of the voices represented there” (Duarte 2012, 91).

Therefore, both strands address political and social issues; both strands highlight the role of the museum as an instrument of social change and democratization access to the museum. On the other hand, the differences between the strands, according to Duarte (2012) are theoretical: “Globally considering the French and Anglo-Saxon strands of the New Museology, their differences are mostly found at the level of their theoretical sources of support, since in the former the weight of museum professionals and their connection to the respective international bodies is more relevant, while in the latter the weight of academics and their connection to the university institution prevails. (Duarte 2012, 91)”

In Brazil, the movement New Museology was strengthened in the 1980s and 1990s, period when the number of public and private museums increased exponentially: Naif International Museum of Art in Rio de Janeiro (1985), municipal Bispo do Rosário Museum (1982), private Casa do Pontal Museum (1986); Núcleo de Orientação e Pesquisa Histórica in Santa Cruz, RJ was recognized as an Ecomuseum, Maguta Museum, which exhibits Tacuna Indigenous collection in 1990 (Santos 2011).

In 2000s, during President Luis Ignacio Lula da Silva (Lula) governance, the Ministry of Culture had its budget increased. The Minister of Culture, musician Gilberto Gil, from 2003 to 2008, together with sociologist Juca Ferreira, who took the ministry over until the end of 2010, created governmental programs to promote and support ethnic diversity appreciation and democratization of access to cultural patrimony: Sistema Nacional de Cultura (SNC) (National System of Culture) and Plano Nacional de Cultura (PNC) (National Plan for Culture) (Santos 2011).

The Ministry of Culture has also financially sponsored suburban neighborhoods and favela museums established as community bottom-up initiatives with the support of non-profitable organizations. Although museums are generally top down initiatives - in Brazil most of them are traditionally financed or sponsored by governmental resources - community initiatives are responsible for an important social and cultural change and can be noticed in contemporary Brazilian society.

Community museums play an important role in social and economic transformation and expand the diversity museums now face. Also, museums that emerge from the community's efforts bring to their collections the values of the people who live in these territories and therefore warrant the history of these communities. Museums around the world have experimented exponential growth of community bottom-up initiatives, which is part of a democratization process of technologies and narratives of museums (Santos 2011).

MUSEU DE FAVELA

In this context, Museu de Favela (MUF) is the first museum on culture and slum memory in the world (MUF 2009). MUF is located in a popular area of Rio de Janeiro, in the hills between the famous beaches of Ipanema and Copacabana. The museum is organized within 5,300 houses connected by a labyrinth of alleyways and staircases in the hills of the slum communities Pavão, Pavãozinho and Cantagalo. The location of the communities are shown in Figure 2 below.

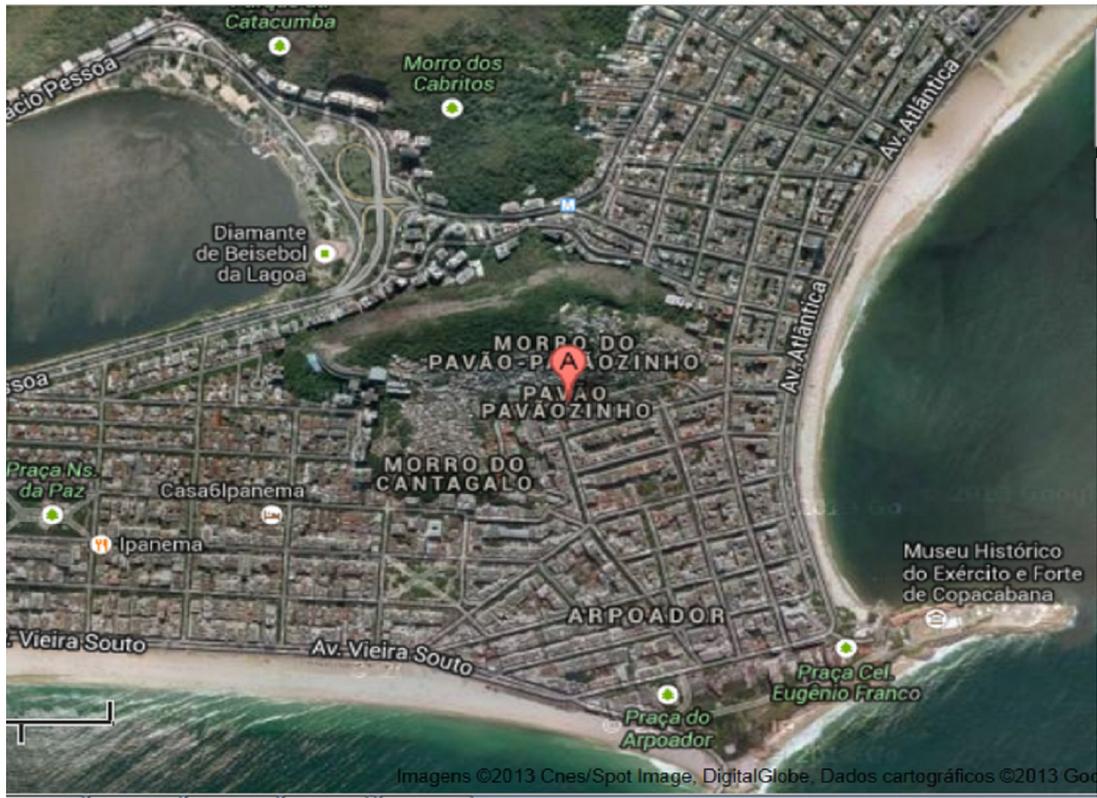


Figure 2. Map of the communities Pavão, Pavãozinho and Cantagalo.

Source: <https://www.google.com.br/maps/search/pav%C3%A3o+cantagalo+pav%C3%A3ozinho+rio+de+janeiro/@-22.9664367,-43.2027042,3093m/data=!3m1!1e3?hl=pt-BR>. [Accessed Sept. 02, 2014]

The territorial museum is located on the steep slopes of Cantagalo Hills among the neighborhoods of famous Ipanema, Copacabana and Lagoa, south zone of the city. It lies on 12 hectares of Atlantic Forest and oversees the exuberant landscapes of Rio de Janeiro. “What makes MUF particularly unique is that it is an open-air museum, sprawled throughout the entire area instead of in one specific building or gallery. It pushes the boundary on what people normally conceptualize by striving to incorporate the entire community as the museum, including people’s homes, street art, and live performances, and by not limiting its creative space to a concrete building” (Godoy 2011).

Museu de Favela is build upon the three pillars of the New Museology as proposed by Davis (2011): sense and spirit of place, community involvement and malleability, i.e., responsive to unique contexts.

The first pillar, is understood as in Davis, Huan & Liu (2010): “Our perception of place affect us, places modify our behavior. In terms of heritage this is important when we try to understand its significance and the role that heritage might actually

play in the construction of a ‘sense of place’. [...]for many local people these places, as part of the tangible landscape, are important in their own right by providing a beacon for a sense of belonging, a link with the past and a symbol of permanence”. (Davis, Huan & Liu 2010, 80-81).

The second pillar is felt as MUF, besides being a museum, is also a non-governmental organization that was founded by a group of 16 volunteers, most of them leaders of the community who live in the slums. The roots of the museum lie at a small group of residents of the community that got together to collect and document the history of the foundation of the slum community Cantagalo, Pavão and Pavãozinho. They started identifying and interviewing the oldest residents of the *favela*. The data collection was then derived from Oral History methodology (According to the Oral History Association, Oral history refers both to a method of recording and preserving oral testimony and to the product of that process). These interview scripts also became the first museum documental collection. The story of MUF's foundation and a video on the museum are available at: https://www.youtube.com/watch?v=5gvnrQMg_K8. Graffiti artists, capoeira dancers and handcrafters formerly working isolatedly, converged with the oral history interviewers to, self-organized, create the first *favela* territory museum in the world.

The third pillar, which makes MUF responsive to its unique context and unique initiative is the memory and history herein preserved - the museum tells the story of the formation and transformations of the *favela*, its diversity, people, culture and backgrounds.

“MUF leaders have strong life experiences, resistant passions, knowledge as deep as diverse, and great creative capacity; they assumed a long-term commitment: to work for the enhancement of the collective cultural memory; to strength the good community character; to create a transforming vision of living conditions in the slums through the memories and the local culture, wrapped in a territorial museum format” (MUF 2009).

The structure of the complex system that characterizes MUF is divided into 10 sub-territories (or sub-systems) and museological sectors, identified according to their common memories and culture. MUF has an institutional format, mission and work modes that include creative experimentalism and expands the paradigms of what may be a museum.

On these premises, Agência Espanhola de Cooperação Internacional para o Desenvolvimento - AECID (Spanish Agency of International Cooperation for Development) has awarded one of MUF's project in an international competition and with the resources, the organization board of the museum installed a cultural terrace on the roof of the museum's base. On the other hand, at national level, MUF has support from Instituto Brasileiro de Museus - IBRAM (Brazilian Institute of Museums), Sistema Brasileiro de Museus - SBM (Brazilian Systems of Museums) and the Secretary of Culture of Rio de Janeiro State.

The Secretary of Culture of Rio de Janeiro State sponsors the execution of two projects selected through a public announcement: one to foster the museums itinerant exhibitions such as *Despertar das Almas* (Awakening of the Souls) to exhibitions in museums in Macaé, Paraty and Cabo Frio; and the other to remodel MUF administrative center at Cantagalo.

In addition to the engagement in partnerships with the municipal and federal government, as well as public and private universities of Rio de Janeiro, MUF's plan of governance and the structure of power and responsibilities, is shared among the leaders of the community. In the plan, these leaders are responsible for the three-axe plan of action: Heritage, Networks and Cultural Projects. Although, according them, this structure of governance is not completely implemented due to problems of financing, the decisions respect the complex system of governance. The organization of the governance is shown in Figure 3.

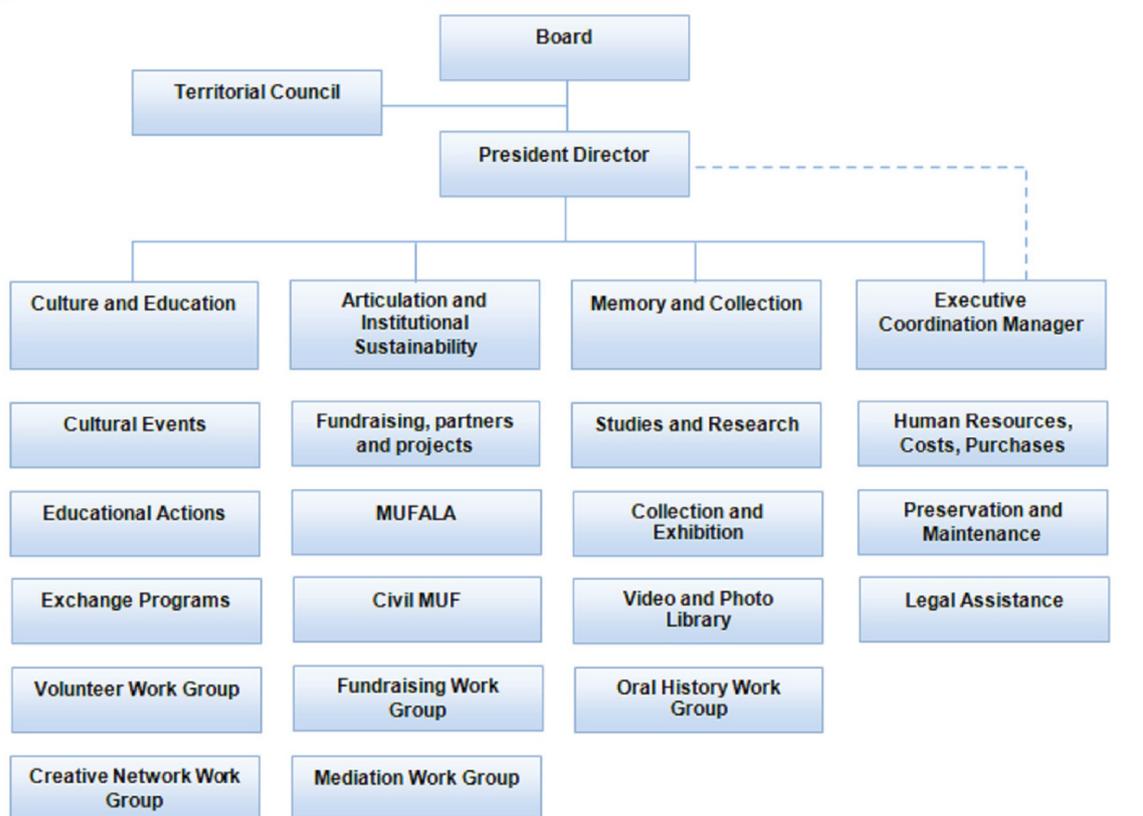


Figure 3. MUF's structure of governance. Source: www.museudefavela.org.
Translated by the author. [Accessed Sept. 02, 2014].

In impoverished areas, children and adults have to be attracted to learning. In developed countries' schools, children go to school because attendance, tests and the national curriculum are mandatory. In slums, schooling competes with other activities children have to perform in their free time. Boys and girls often need to work to increase the family income, have to help with housework and look after younger brothers and sisters. Drug trafficking also recruits youngsters, especially.

As an alternative, Education and Culture axe promotes actions to attract children and adults to learning and sharing activities. The museum organization created a *Brinquedoteca* (a common toy collection) and a *Ponto de Leitura Itinerante Museu de Favela* (MUF moving network), which encourages reading, writing and illustrating memories of the residents aiming to produce a magazine: *Ponto de Leitura Magazine*. MUF also organizes lectures and workshops on photography, legal alternatives to copyrights, street art preservation, conservation and restoration. To work with social and cultural inclusion, MUF has partnerships with

official cultural institutions that donate to the children and adult residents tickets to cultural presentations in the city of Rio de Janeiro. Within these agreements, the children of the community are also favored with guided outings to sightseeing. As for sustainable financial sources, *Rede Criativa* (Creative Network) articulates all the artisans, especially confectioners, painters and embroiders to produce and sell for tourists that visit the territory museum.

The axe Institutional Articulation and Sustainability aims at establishing partnerships, attracting investments and developing projects to compete in governmental announcements for public sponsorship. The partnerships are sought within the community, between other *favelas* and other museums. As an example, MUF was in contact with the International Council of Museums Conference - ICOM 2013 in Rio de Janeiro, when all the participants visited the community and the museum. However, according to the MUF, currently, the only effective sponsors to MUF are the Secretary of Culture of Rio de Janeiro State and AECID (Spanish Agency of Internacional Cooperation for Development).

Finally, one of the most significant activities promote by Memory and Collection axe, is an exhibition named *Mulheres Guerreiras* (Brave Women), that resulted from the collective efforts of the women of the community, MUF, and Secretary of Culture of Rio de Janeiro State. The exhibition told the women's representative stories of the community's collective memory.

CONSIDERATIONS

MUF's museological plan creates social possibilities - it creates conversation among the segments of society, which consist of two distinguished opposites that in Brazil do not interact, generally. Regarding the stereotypes, previously to the initiative created by MUF, it was impossible for the *favela* to be acknowledged in a way that was not stigmatized with stereotypes. After MUF, and especially through its website, the *favela* and its residents gained a possibility of being viewed by whom they are and what they can do; and they accomplished that by themselves, in a bottom up, self organized initiative.

The growing articulation between MUF's actions and the official culture has established partnerships that have been taking place since 2010. Those actions have brought mainstream culture up to the hills as an exchange of possibilities. As for their self-image, it can be understood by the reports and the material and immaterial assets produced in the community, that a long path has been steered.

It is noteworthy that MUF created visibility to the conditions of the people who live in the community. Life and experience sharing were triggered and a promise of stigmas dissolution foreseen, demonstrating that the residents of the community are not fictional stereotypes created by the movies. In addition, MUF was also a way to attract the attention to the local needs.

Agent of social change, MUF is a recognizable tool of regeneration and empowerment of the *favelas* residents, as well as a space of congregation for that community consolidating its social function of bringing together schools, libraries and local associations in partnerships with the population of the three hills. MUF focus on the peoples activities and the collections that are significant for themselves, as it is described by Duarte in 'Ecomuseum': one of the many components of the New Museology (2012 92).

Yet, the authors want to register that although MUF has sought partnerships with the academy, the community still do not have a museum specialist. That specialist could bring theoretical and methodological expertise to increase the museological experience according to the New Museology and boost its cultural achievements. Hence, MUF is a fertile field for research in museology studies and practices.

REFERENCES

Abremec. Available at: <http://www.abremc.com.br/historicoresumo.asp> [Accessed: 09/03/2014].

Davis, Peter. 2011. "New Museology, Communities, Ecomuseums". Available at: <http://www.sac.or.th/databases/ichlearningresources/images/new-museology-communities-ecomuseums.pdf>. [Accessed August 28, 2014].

Davis, Peter; Huang, Han-yin and Liu, Wan-chen. 2010. "Heritage, local communities and the safeguarding of 'Spirit of Place' in Taiwan". In *Museum and Society*. Jul 2010. 8(2) (80-89). Available at:

<https://www2.le.ac.uk/departments/museumstudies/museumsociety/documents/volumes/davishuangliu.pdf>. [Accessed August 28, 2014].

Duarte, Alice. 2012. "Ecomuseum: one of the many components of the New Museology". Proceedings of the 1st Internacional Conference on Ecomuseums, Community Museums and Living Communities, Seixal, Portugal, September. Available at: <http://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/63922/2/aliceduarteecomuseum000166953.pdf>. [Accessed August 28, 2014].

- Favela. 2012. "Wikipédia, a enciclopédia livre". In Flórida: Wikimedia Foundation, 2012. Available at: <http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Favela&oldid=31319118>. [Accessed July 09, 2012].
- Favela. 2012. "Wikipedia, the free encyclopedia". In Flórida: Wikimedia Foundation, 2012. Available at: <http://en.wikipedia.org/wiki/Favela>. [Accessed July 09, 2012].
- Godoy, Candy Pilar. 2011. "Museum Week in Rio, Museu de Favela". *The Rio Times: News in Rio de Janeiro, Brazil*, May 17, 2011. Available at: <http://riotimesonline.com/brazil-news/rio-travel/museum-week-in-rio-museu-de-favela./#> [Accessed May 27, 2012].
- IBGE. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. 2011. Available at: <http://www.ibge.gov.br/home/> [Accessed on July 2012].
- Menezes, Palloma Valle. 2008. "Quando a favela se torna museu: reflexões sobre os processos de patrimonialização e construção de uma favela carioca como destino turístico". Paper presented at Seminário de Pesquisa em Turismo do Mercosul, 5., 2008, Caxias do Sul. Available at: http://www.uces.br/ucs/tpIVSeminTur%20/eventos/seminarios_semintur/semin_tur_5/trabalhos/arquivos/gt13-10.pdf. [Accessed May 21, 2012].
- Moraes, Camila. 2010. "Turismo e o museu de favela: um caminho para as novas imagens das favelas do Rio de Janeiro". *Revista Eletrônica de Turismo Cultural*, Rio de Janeiro, v. 4, n.º 1 (104-118), 2010. Available at: <http://www.eca.usp.br/turismocultural/07.6CMoraes.pdf>. [Accessed May 21 2012].
- MUF. 2009. Museu de Favela. Rio de Janeiro. Available at: <http://www.museudefavela.org/> [Accessed May 21 2012].
- Oral History Association. Available at: <http://www.oralhistory.org/> [Accessed September 02, 2014].
- Ribeiro, Darcy. 2001. *O povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001 (193-207).
- Santos, Myrian Sepúlveda dos. 2011. "Museus, liberalismo e indústria cultural". *Ciências Sociais Unisinos*, São Leopoldo, V. 47, n.º 3, set./dez. 2011 (189-198). Available at: http://revistas.unisinos.br/index.php/ciencias_sociais/article/view/csu.2011.47.3.01 [Accessed July 05, 2012].

AZULEJOS E EMOLDURAMENTOS: UM PUZZLE COM SOLUÇÃO À VISTA AZULEJOS AND FRAMES: A PUZZLE WITH A SOLUTION IN SIGHT

Rosário Salema de Carvalho
Alexandre Nobre Pais
Porfíria Formiga

Resumo

A colecção do Museu Nacional do Azulejo (MNAz) e, em particular, o designado “fundo antigo”, anterior à criação daquela instituição e com raízes ainda no século XIX, foi objecto, em determinado momento, de uma organização que privilegiou a separação entre painéis figurativos e respectivos emolduramentos. Muitos dos conjuntos perderam, desta forma, não apenas um contexto (do local original de aplicação), mas a sua própria articulação com os emolduramentos, quebrando-se por completo uma leitura do que teria sido o revestimento, entendido enquanto elemento activo de um sistema decorativo e enquanto suporte de narrativas e decorações, integradas num espaço arquitectónico e articuladas com outras manifestações artísticas.

Mais recentemente, e através do projecto “Devolver ao Olhar”, o MNAz tem vindo a reorganizar as suas reservas. É neste contexto que se inscreve o presente artigo, resultante da investigação sobre emolduramentos do azulejo barroco. Partindo da ideia de repetição de modelos que se observa nas barras e cercaduras da época que ainda se conservam *in situ*, pretende-se catalogar as diferentes formas de molduras e constituir um repertório sistematizado e ilustrado, disponível no *Az Infinitum – Sistema de Referência e Indexação de Azulejo* (<http://redeazulejo.fl.ul.pt/pesquisa-az>). Esta ferramenta, que permite, entre outros aspectos, identificar repetições, autorias, definir cronologias mais precisas ou relacionar modelos e locais de aplicação, tem a vantagem de estabelecer um catálogo de molduras, onde é possível reconhecer os azulejos dispersos da colecção do MNAz. Funciona, neste sentido, como a solução final do *puzzle*, em torno da qual é possível reunir azulejos que, de outra forma, só muito dificilmente seriam relacionados entre si.

Paralelamente ao trabalho de abertura dos caixotes e comparação com os revestimentos *in situ*, a identificação das marcas de tardez vem corroborar a análise visual, mas, também, servir de ponto de partida para recuperar os elos perdidos, procurando juntar, novamente, molduras e painéis.

Palavras-chave: Azulejo, Revestimento *in situ*, Inventário, Código de Tardoz

Abstract

The National Museum of Azulejo's (MNAz) collection – and especially the so-called “old collection”, dating back to the 19th century, prior to the creation of the museum – was the object, at a given moment, of a reorganization leading to the separation of figurative panels and their frames. Many sets were thereby deprived not only of their context (related to their original place of application) but also of their articulation with the frames, making it impossible to determine what the azulejo decorations originally looked like, regarded both as part of a decorative system and as the base of narratives and decorations integrated within an architectural space and interacting with other artistic forms.

More recently, through the project “Devolver ao Olhar”, the MNAz has been engaged in the reorganization of its collections. The present paper was born out of this effort, as a result of the ongoing research concerning baroque azulejo frames. By focusing on the repetition of models in the original frames still found *in situ*, our aim is to catalogue the various kinds of frames and create a systematized, illustrated inventory, available at *Az Infinitum – Azulejo Reference and Indexation System* (<http://redeazulejo.fl.ul.pt/pesquisa-az>). This research tool – allowing to spot repetitions, identify authorships, establish precise chronologies and link models to their place of application – enables us to create a catalogue of frames whereby it becomes possible to identify the azulejos dispersed throughout the MNAz's collections. This tool will provide, therefore, the final solution to an old puzzle, and bring about the reunion of azulejos whose kinship would otherwise remain unnoticed. Furthermore, whilst opening the azulejo boxes and comparing them with existing *in situ* decorations, the identification of the marks found on the azulejos back will corroborate the visual analysis and help retrieve the missing links, in an effort to bring frames and panels back together.

Keywords: Azulejo (tile), Tile Covering *in situ*, Inventory, Codes

INTRODUÇÃO

A importância dos emolduramentos enquanto elementos matriciais na organização de um revestimento azulejar tem sido destacada por diversos autores que, desde a segunda metade do século XX, se dedicam ao estudo da azulejaria portuguesa (Santos 1957, 117, 129-131; Smith 1968, 1-2,5; Simões 2010, 4-8; Meco 1980, 87; Meco 1985, 44-62; Meco 1986; Henriques 1998/1999, 254; Torrinha 2001, 169-178; Almeida 2004; Simões 2008, 109). Delimitando secções figurativas ou ornamentais, estruturando narrativas e padrões, articulando o revestimento com a arquitectura onde se integra e com outras manifestações artísticas presentes nesses mesmos espaços, os emolduramentos são fundamentais também para perceber a persistência de modelos ao longo dos tempos, ligados ou não a determinada oficina de pintura, assim como à influência de fontes gravadas europeias. Mais recentemente, a investigação tem privilegiado a inventariação rigorosa destes elementos (Carvalho 2012a; Carvalho 2012b; Carvalho 2013, 45-61; e conferindo especial atenção a este aspecto no contexto de análises mais vastas, Santos 2013) (Para além das duas teses de doutoramento referidas, encontra-se ainda em preparação, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, uma tese de mestrado sobre molduras, de Ana Raquel Machado, intitulada *A Arte da Moldura em Portugal durante a Idade Moderna*), procurando tirar partido de uma sistematização do conhecimento que tem como objectivo a criação de um catálogo de emolduramentos do período barroco, que se conservam *in situ* (a juntar ao catálogo dos emolduramentos da azulejaria de padrão, a partir do qual é possível avançar com novas perspectivas de investigação, quer do ponto de vista específico das molduras, quer inscrevendo estes elementos nos sistemas decorativos dos quais são parte integrante).

Referimo-nos, em concreto, ao projecto de investigação intitulado *À volta dos azulejos – as guarnições da azulejaria barroca portuguesa (1675-1750)*, desenvolvido pela primeira autora, cujos resultados iniciais, em termos de catalogação, se encontram já disponíveis em linha (<http://redeazulejo.fl.ul.pt/pesquisa-az>) e, em termos de investigação integrada, foram apresentados em colóquios e publicados em diversos artigos (Carvalho 2013, 45-61; Carvalho 2014, no prelo).

A catalogação dos padrões do século XVII foi iniciada por João Miguel dos Santos Simões (Simões 1971) e, desde 2010, tem vindo a ser actualizada no contexto do projecto *Catalogação de padrões da azulejaria portuguesa*, desenvolvido pela Rede Temática em Estudos de Azulejaria e Cerâmica João Miguel dos Santos

Simões – ARTIS-IHA/FLUL e pelo Museu Nacional do Azulejo, encontrando-se disponível em linha no *Az Infinitum – Sistema de Referência e Indexação de Azulejo* (<http://redeazulejo.fl.ul.pt/pesquisa-az>).

O estudo dos emolduramentos identificados na colecção do Museu Nacional do Azulejo constitui uma parte significativa do projecto mencionado, complementar ao catálogo *in situ* na medida em que, dispor de uma colecção museológica, parte da qual guardada em reserva, abre a possibilidade de estudar o azulejo fora do seu contexto de integração, explorando características físicas que, de outro modo, estariam para além do nosso alcance (Está prevista a realização de análises laboratoriais que, espera-se, possam complementar os processos que de seguida expomos). O presente artigo pretende descrever a metodologia utilizada neste processo, que tem o acompanhamento técnico dos restantes dois autores, demonstrando, através de um caso de estudo, como a investigação *in situ* pode contribuir de forma decisiva para a organização e recuperação de colecções museológicas.

O INVENTÁRIO IN SITU E A DEFINIÇÃO DE NOVAS CLASSIFICAÇÕES NO CONTEXTO DO PROJECTO AZ INFINITUM

A importância do inventário, enquanto instrumento de salvaguarda do património, mas também enquanto agente activo de produção de conhecimento é hoje plenamente reconhecida. A definição de modelos que se repetem e auxiliam na identificação de autorias, eventualmente, no futuro, mesmo de olarias, constitui uma das vertentes mais óbvias desta inventariação *in situ*. Paralelamente, o trabalho que se tem vindo a desenvolver no âmbito do “Fundo Antigo” do MNAz, ajuda a determinar outros aspectos, nomeadamente se os emolduramentos eram concebidos autonomamente, se integravam o conjunto narrativo, se a sua marcação é idêntica à dos painéis que emolduram, etc. Estes são aspectos fundamentais para a compreensão dos fenómenos de manufactura no contexto das olarias setecentistas e que só um trabalho desenvolvido em contexto museológico e com o estudo do tardo dos azulejos permite.

Para estudar o elevado e nunca verdadeiramente contabilizado número de aplicações cerâmicas existentes em Portugal (numa história já com mais de cinco séculos), parte das quais se conserva *in situ* (aspecto fundamental desta arte, concebida especificamente para o local de aplicação), é imprescindível poder dispor de ferramentas adequadas. Existem já publicados, desde meados do século XX, inventários de azulejaria *in situ* (Simões 1963; 1965; 1969; 1971; Simões

2010 [1979], e outros de âmbito mais restricto), que constituem referências de grande importância mas que, naturalmente, se encontram desactualizadas. A revisão periódica que estes inventários implicam encontra solução nos inventários digitais que, actualmente, constituem ferramentas de gestão e articulação de informação com enormes vantagens. Desenvolvido desde 2009, mas disponibilizado em linha a partir de Junho de 2012, O *Az Infinitum – Sistema de Referência e Indexação de Azulejo* é um instrumento de inventário e estudo do azulejo produzido e/ou aplicado em Portugal, em permanente actualização (Desenvolvido pela Rede Temática em Estudos de Azulejaria e Cerâmica João Miguel dos Santos Simões (ARTIS-IHA/FLUL), em parceria com o Museu Nacional do Azulejo e a empresa Sistemas do Futuro), organizado e acessível, para já, através de cinco grandes áreas (Encontra-se em desenvolvimento uma outra área referente às fontes de inspiração, ou seja, aos modelos gravados que inspiraram os conjuntos azulejares e outra ainda relativa a um banco de fotografias antigas, a disponibilizar em breve) (Fig. 1): (1) *in situ*; (2) iconografia; (3) padrões; (4) autores, (5) bibliografia. Tem sido dedicada uma especial atenção ao vocabulário controlado e à utilização, sempre que possível, de listas internacionais.

O inventário do azulejo barroco, ainda em desenvolvimento, tem por base o levantamento efectuado para a tese de doutoramento da primeira autora, e que compreende o período entre 1675 e 1725, sendo complementado por outros registos efectuados no âmbito de projectos diversos, abrangendo essencialmente o ciclo da *Grande Produção Joanina* (1750). O inventário, inserido na área *in situ*, segue a metodologia adoptada no *Az Infinitum* (ver *Guia de inventário de azulejo in situ*. Disponível em: <http://redeazulejo.fl.ul.pt>), numa organização que corresponde à disposição hierárquica dos espaços com revestimentos cerâmicos, organizados *em árvore*, do geral para o particular, ou seja, imóvel / espaço / revestimento. Inclui ainda o cruzamento de informação com os inventários do património arquitectónico já existentes em Portugal, como é o caso do *Sistema de Informação para o Património Arquitectónico* (SIPA), do Instituto da Habitação e da Reabilitação Urbana, I.P. (www.monumentos.pt).

A ficha mais desenvolvida é, naturalmente, a que se reporta ao revestimento azulejar, incluindo uma descrição detalhada do revestimento no seu todo, compreendendo a sua organização, mas conferindo especial importância à forma como se articula no espaço e como se relaciona com a envolvente. No que diz respeito aos emolduramentos, a descrição textual é complementada por uma lista de vocabulário controlado que permite definir, de forma exacta, se os emolduramentos são rectilíneos, com bordos, etc., de forma a maximizar os resultados das pesquisas.

Os restantes campos a preencher refletem a organização já mencionada, sendo possível “entrar” no sistema através de qualquer uma das áreas. A “iconografia” identifica e cataloga todos os temas representados, utilizando o sistema Iconclass (www.iconclass.org). O separador “autores” configura um dicionário de todos os intervenientes na realização de um revestimento cerâmico, desde o autor, o oleiro, o azulejador, o pintor ou a fábrica. As cronologias de manufactura e aplicação são igualmente consideradas, assim como os aspectos técnicos e materiais. A identificação de autorias e o registo rigoroso de cronologias constituem campos da maior importância para a investigação pelas leituras sistematizadas que potenciam. Deixámos para o fim a área referente aos “padrões”, que permite catalogar padrões e emolduramentos, relacioná-los entre si e identificar os locais onde os mesmos se encontram aplicados, aqui se encontrando o catálogo de emolduramentos figurativos do período barroco, ligado ao inventário *in situ*.

Neste contexto, o banco de imagens em que o sistema assenta é, também, fundamental. Na verdade, a fotografia é entendida enquanto registo documental de preservação de memórias. Mas a sua manipulação digital permite criar “imagens tipo” de catalogação visual, quer de padrões quer de emolduramentos, essenciais para a comparação e para perceber as relações que se estabelecem entre as mesmas.

Antes de avançar importa, desde já, justificar algumas das opções terminológicas utilizadas. Em primeiro lugar, a alteração do termo *guarnições* para *emolduramentos*, que de alguma forma *desactualiza* o título inicial do projecto. Santos Simões (Simões 1971) e, mais tarde, o próprio Museu Nacional do Azulejo, ao definir um vocabulário controlado para a área do azulejo (Mântua et al. 2007), designaram os elementos de remate por guarnições, ainda que separados quanto à forma e aplicação em barras (tipo de emolduramento formado por duas ou três fiadas azulejos justapostas, rematado por cantos), cercaduras (tipo de emolduramento formado por uma fiada de azulejos, rematado por cantos), frisos (tipo de emolduramento formado por elementos de tamanho inferior a um azulejo), cantos (azulejo(s) de articulação dos emolduramentos, na vertical e na horizontal) e cantoneiras (Peça com duas superfícies perpendiculares, que permite o emolduramento das arestas) (definições actualizadas disponíveis em *Guia de Inventário do Azulejo in situ* - <http://redeazulejo.fl.ul.pt>). Todavia, todos estes elementos são, na verdade, molduras e, no contexto do presente projecto, em que a terminologia existente não dava resposta cabal às especificidades dos emolduramentos figurativos - uma vez que a diferenciação referida foi pensada

em função do azulejo de padrão -, tornou-se claro que era necessário voltar a reflectir sobre todas estas questões numa perspectiva global, em paralelo com os mais recentes estudos internacionais sobre molduras em diversos suportes. Ver, entre outros, os colóquios internacionais *Framings - Interdisciplinary Conference on Frames*, que decorreu na Universidade de Copenhaga em Novembro de 2013 e cujas actas se encontram no prelo, ou ainda *Journées d'études: Jeux et enjeux du cadre dans les systèmes décoratifs à l'époque moderne*, que decorreu no Institut national d'histoire de l'art (INHA), em Paris, em Maio de 2014.

A etimologia da palavra “guarnição” remete para a ideia de adorno ou enfeite, aspecto que não caracteriza cabalmente a lógica e o sentido dos motivos que circundam a azulejaria setecentista. O conceito de “moldura” exprime melhor a ideia de noção de um enquadramento que pretende valorizar os conteúdos, não se sobrepondo a eles, antes enfatizando a cenografia barroca e a teatralização das imagens e narrativas. Neste sentido, e após uma reflexão alargada ao projecto *Catálogo de padrões da azulejaria portuguesa*, optou-se pela designação mais abrangente de emolduramentos para os elementos de remate, mantendo as divisões referidas ainda que diferenciando algumas características que não se verificam nos emolduramentos de repetição e propondo duas novas categorias. Assim, e para os emolduramentos que nos interessa tratar, distinguem-se: 1) barras ou cercaduras de repetição (rectilíneas), que podem ser usadas na vertical ou na horizontal, articuladas através de cantos; 2) barras ou cercaduras (rectilíneas) verticais e horizontais, que podem ser usadas de forma independente, articuladas através de cantos autónomos, ou que funcionam como um todo do qual fazem parte os cantos; 3) molduras, geralmente recortadas, concebidas em conjunto com as secções figurativas; 4) composições arquitectónicas fingidas que ocupam a totalidade do revestimento, por entre as quais podem surgir cenas figurativas.

Consideremos desde já o caso de estudo que vamos descrever em contexto museológico. Deparámo-nos com esta barra ao inventariar a Casa do Consistório da Ordem Terceira de São Francisco, do Convento de São Francisco, em Évora (Meco 2002, 58-59), um conjunto de grande importância na medida em que é conhecido, documentalmente, o azulejador – António de Oliveira - e a data de aplicação – 1702 (Carvalho 2012a, anexo B, 398-400). Foi catalogada com o número B-18-00019-H-V como barra horizontal e vertical una, ou seja, que pelas suas características não deve ser desarticulada (inscreve-se, portanto, no que descrevemos acima com o número 2). Apresenta barras verticais idênticas (Fig. 2), ainda que com uma versão esquerda e outra direita (que têm em consideração,

por exemplo, questões de luz e sombra), mas as barras horizontais são distintas (Figs. 3 e 4), relacionando-se com centros igualmente diferenciados (Figs. 5 e 6). A repetição dos elementos que as constituem adapta-se à extensão da área a revestir. No caso desta sala, em Évora, observam-se, nas secções de maior extensão, duas repetições (ainda que não completas) de cada lado do centro (Figs. 7 e 8). Mas reduzem-se apenas a parte dos centros nas secções mais estreitas. Já as barras verticais inscrevem-se num conjunto de outras com características semelhantes (Carvalho 2012b).

Na Casa Patiño, em Alcoitão, observa-se a reaplicação da mesma barra, com um centro distinto na barra horizontal superior (Fig. 9), não se conhecendo a proveniência original do conjunto de dois painéis representando cenas mitológicas (Meco 2002, 58-59).

A SOLUÇÃO DO *PUZZLE* E A (RE)DESCOBERTA DE MOLDURAS NO MUSEU NACIONAL DO AZULEJO

O designado “Fundo Antigo” do Museu Nacional do Azulejo corresponde ao espólio incorporado em data incerta e, habitualmente, de proveniência desconhecida. Em determinada altura da história do Museu, os azulejos figurativos foram separados dos respectivos emolduramentos e arrumados, desta forma, em reserva. Actualmente, e desde 2009, o MNAz enfrenta a árdua tarefa de organizar todo o seu vastíssimo espólio. Neste contexto, procura-se identificar caixotes e arrumar os azulejos por conjuntos coerentes, quer por cronologias, quer por tipologias decorativas, quer ainda por centros de fabrico. Deste modo, equipas trabalham, por exemplo, a azulejaria produzida em Coimbra, enquanto outras desenvolvem o inventário do chamado “regresso à cor”, produção lisboeta de meados do século XVIII. Outros núcleos vão sendo paulatinamente organizados, nomeadamente o que integra a produção figurativa da primeira metade do século XVIII, agrupando por conjuntos os azulejos que corresponderão a acervos provenientes de locais hoje desconhecidos.

No que diz respeito aos emolduramentos, a metodologia seguida começa na identificação daqueles que se encontram já registados com número de inventário no Museu, na pesquisa de exemplares semelhantes que se encontrem por inventariar no “Fundo Antigo” e que se conservam *in situ*, seguindo-se o tratamento dos mesmos, caso ainda não tenham sido objecto de catalogação.

Paralelamente, à medida que o projecto de reorganização das reservas do MNAz avança e se abrem novos caixotes, vai sendo possível localizar azulejos de emolduramentos misturados com outros que, por sua vez, são também comparados com os que se conhecem *in situ* e catalogados. Deste modo, a identificação dos emolduramentos é facilitada pela solução do *puzzle* obtida através da comparação com os revestimentos que se conservam nos seus locais originais.

Uma vez separados, cada um destes azulejos é então tratado individualmente, iniciando-se o trabalho pela remoção das argamassas remanescentes com um bisturi muito fino. O objectivo é recuperar a marcação original do tardo sem a destruir, tarefa nem sempre fácil devido à consistência das argamassas e, até, às marcações posteriores efectuadas aquando da transferência do seu espaço de origem (Fig. 10). Todavia, este aspecto é fundamental pois o que se pretende não é, apenas, reconstituir os emolduramentos do ponto de vista da coerência da pintura, mas sim recuperar a sua montagem original, o que só é possível através da leitura do código alfanumérico com que os ladrilhadores marcavam os azulejos e que facilitava a sua montagem aquando da aplicação. Habitualmente as fiadas horizontais são marcadas com números sequenciais e as fiadas verticais por letras, numa leitura orientada da esquerda para a direita e de cima para baixo. Os azulejos pertencentes a cada secção ou painel, que correspondia a uma parede ou a uma parte da mesma, eram ainda identificados por uma marca num dos cantos, geralmente o superior direito, que podiam incluir letras, números e símbolos mais ou menos complexos. Sobre as tarefas dos ladrilhadores (Carvalho 2011, 79-105). Esta marcação é, habitualmente, avivada com álcool, de forma a tornar-se mais legível e, na face vidrada, é colocada uma etiqueta com a identificação presente no tardo (Fig. 11). O processo termina com o registo fotográfico de ambas as faces e, a seguir, os azulejos são novamente arrumados em caixotes, por ordem e separados por código. À medida que se identificam novos azulejos, estes são rearrumados, esperando-se que, num futuro próximo, seja possível reconstruir todas as barras ou cercaduras já identificadas.

Ao mesmo tempo, todos os registos fotográficos são tratados digitalmente e, nos casos em que os emolduramentos se encontram já identificados e catalogados, é preenchida uma grelha, por código, que permite registar os azulejos existentes e perceber, se for o caso, as dimensões da barra ou cercadura em questão (Fig. 12).

A informação das marcas de taroz é muito variada e a sua correcta leitura só é possível, por vezes, se cruzada com a observação da pintura. Por exemplo, as barras superiores ou laterais, com bordos bem definidos, indicam a letra e o número máximo do painel, ou seja, a sua altura e comprimento, permitindo restringir a procura das composições figurativas (que é também importante neste contexto, uma vez que se pretende voltar a relacionar emolduramentos e painéis). É certo que esta procura deveria ser facilitada pelo código do painel, mas a verdade é que este código resulta de sinais como traços verticais, cruces, círculos, números, entre várias opções, que acabam por se repetir. Sendo marcados por conjuntos ou por revestimentos, não haveria, com certeza, a preocupação de diferenciar os azulejos para um palácio em Lisboa de um outro para uma igreja em Viana do Castelo, mas apenas de distinguir diferentes composições ou paredes dentro do mesmo espaço. Este é um problema com que nos debatemos hoje, resultante de um acervo de peças misturadas.

Retomando o caso de estudo da B-18-00019-H-V, a identificação das barras já com números de inventário no MNAz permitiu destacar, desde logo, pelas suas características figurativas, a que corresponde ao número de inventário 5079. A fotografia anexa à ficha de inventário denunciava as dificuldades sentidas por quem tinha efectuado o seu registo, observando-se sequências coerentes mas sem ligação entre si e vários azulejos isolados (Fig. 13). Existiam, todavia, inventariados, 31 azulejos e 4 fragmentos. Ao confrontar estas imagens com o catálogo já disponível (para além da catalogação já efectuada mas ainda em curso, socorremo-nos amiúde da pré-catalogação efectuada no âmbito da tese de doutoramento da primeira autora (Carvalho 2012a, anexo C), a correspondência entre os azulejos com o n.º de inv. 5079 e a barra B-18-00019-H-V era evidente. A partir de então, e munidos da solução final do *puzzle*, a abertura de caixotes permitiu ir descobrindo, pontualmente, um tridente, uma cauda com escamas, uma parte de um panejamento, os olhos de uma figura animal, enfim, azulejos isolados, representando pormenores que, sem conhecer a composição total, teria sido quase impossível reconhecer como partes de um mesmo conjunto. Lentamente, ao longo dos últimos meses, foram aparecendo azulejos isolados, conjuntos de 3, 4 ou 5, até ao dia em que houve a felicidade de encontrar um caixote inteiro, arrumado junto a outros dois com um painel cujas representações repetiam as dos eremitas da sala do Convento de São Francisco de Évora!

Assim, contabilizam-se, à data do presente artigo, dez códigos de taroz distintos (0, 1, 2, 4, 5, 6, 7, 8, + e s/ código), correspondentes a cento e sessenta e sete azulejos (para além de vários fragmentos). Os códigos + e 0 são os mais

completos, mas estão longe de permitir montar uma barra vertical ou horizontal completa (como se percebe na Fig. 12). De referir ainda que o código 1 apresenta um centro horizontal superior distinto dos restantes, que se repetem em Évora, mas semelhante ao da Quinta Patiño.

Por sua vez, os azulejos figurativos, representando eremitas e correspondendo a mais do que um painel, apresentam sempre o código +, permanecendo por esclarecer a que barras pertencem, e, ainda, a sua proveniência.

Note-se que, no contexto da produção azulejar do final do século XVII, tinham já sido identificados revestimentos muito semelhantes entre si, que denunciavam certamente a mesma autoria e a cópia de modelos idênticos que uma mesma oficina, ou diferentes oficinas, repetiam com ligeiras alterações. Os azulejos de Évora inscrevem-se no conjunto que engloba a Capela do Palácio dos Arciprestes, em Linda-a-Velha, e as capelas colaterais da Igreja da Misericórdia da Vidigueira (Carvalho 2012a, 160-161). Todavia, em nenhum destes se repetem as barras de Évora. Os azulejos do MNAz, com eremitas, vêm aumentar esta pequena lista, mas os dois painéis da Casa Patiño, com representações mitológicas, se bem que relacionados pelos mesmos emolduramentos, mostram como a mesma oficina, se é que se trata de uma única oficina, diversificou a sua produção.

SÍNTESE FINAL

É, pois, desta dialética constante entre a investigação *in situ* e no Museu que se abrem novas perspectivas de estudo, fazendo avançar o conhecimento quer do ponto de vista da história da azulejaria portuguesa quer do conhecimento das colecções museológicas. No primeiro caso, perspectivam-se processos de trabalho, a organização das oficinas, a repetição de modelos, o conhecimento efectivo do que foi, em relação ao caso de estudo em análise, a produção azulejar no designado “período de transição” (1675-1700), que antecedeu o tão destacado Ciclo dos Mestres (1700-1725), entre outros factores.

Para o MNAz, os resultados permitem, por um lado, voltar a montar emolduramentos “perdidos”, potenciando ainda a correlação entre os elementos que se vão identificando nas suas reservas e aqueles que se conhecem *in situ*. Num futuro próximo, talvez seja possível conseguir voltar a *religar* painéis e emolduramentos, reconstituindo com maior segurança os revestimentos que hoje integram a sua colecção. Ambas as situações contribuem decisivamente para

que a organização expositiva dos painéis ou dos emolduramentos obedeçam a princípios rigorosos de montagem. Por fim, a disponibilização em linha desta investigação vai ao encontro de um dos objectivos do MNAz: chamar a atenção para o rico e distintivo património azulejar português e trabalhar em prol da sua preservação *in situ*.

AGRADECIMENTOS

Ao Museu Nacional do Azulejo, na pessoa da sua directora, a Dra. Maria Antónia Pinto de Matos, que criou as condições necessárias para o desenvolvimento deste projecto de investigação, bem como aos técnicos e investigadores que, à medida que abrem caixotes, vão separando os azulejos que encontram. Neste contexto, não podemos deixar de agradecer muito especialmente à Dra. Graça Silva, pelo empenho e entusiasmo na identificação de molduras, que tantas interrupções provoca à sua procura incessante do chamado “regresso à cor”. Este estudo foi financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (SFRH / BPD / 84867 / 2012), com fundos nacionais do Ministério da Educação e Ciência.

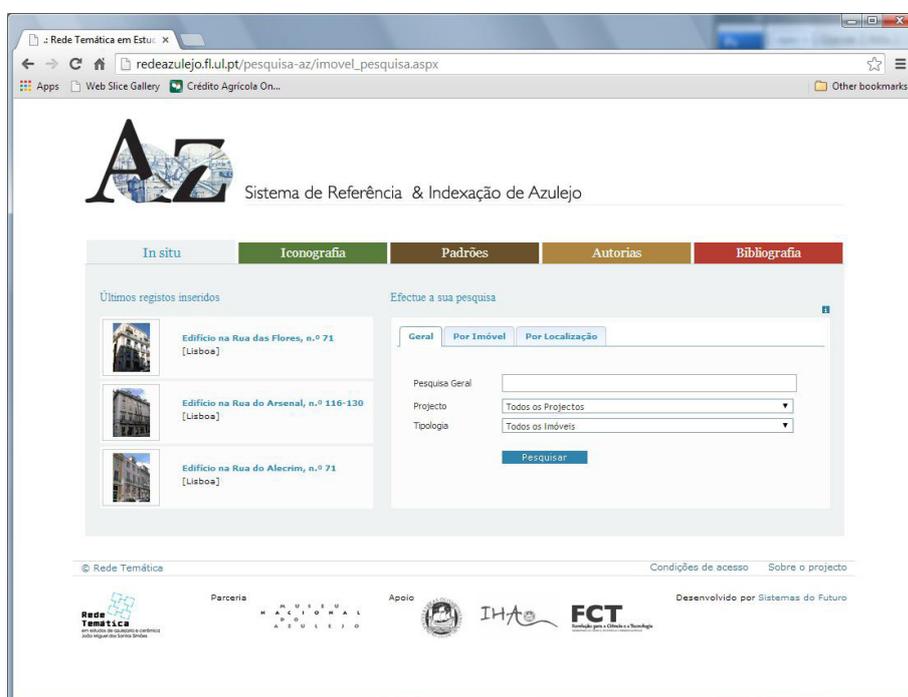


Figura 1. Página inicial do Az Infinitum – Sistema de Referência e Indexação de Azulejo (<http://redezulejo.fl.ul.pt/pesquisa-az>)



Figura 2. Barra vertical catalogada como B-18-00019-H-V
[imagem Rosário Salema de Carvalho, 2014
© Az Infinitum]



Figura 3. Barra horizontal inferior catalogada como B-18-00019-H-V [imagem Rosário Salema de Carvalho, 2014
© Az Infinitum]



Figura 4. Barra horizontal superior catalogada como B-18-00019-H-V [imagem Rosário Salema de Carvalho, 2014 © Az Infinitum]



Figura 5. Centro da barra horizontal inferior - B-18-00019-H-ctr01 [imagem Rosário Salema de Carvalho, 2014 © Az Infinitum]



Figura 6. Centro da barra horizontal superior - B-18-00019-H-ctr02 [imagem Rosário Salema de Carvalho, 2014 © Az Infinitum]



Figura 7. Évora, Igreja de São Francisco, Casa do Consistório da Ordem Terceira, secção de azulejos figurativos do lado esquerdo [FOTO.00670548, de 2002 © Instituto da Habitação e da Reabilitação Urbana, I.P., reproduzida ao abrigo da licença pública Creative Commons: CC BY-NC-ND-3.0]



Figura 8. Évora, Igreja de São Francisco, Casa do Consistório da Ordem Terceira, secção de azulejos figurativos do lado direito [FOTO.00670549, de 2002 © Instituto da Habitação e da Reabilitação Urbana, I.P., reproduzida ao abrigo da licença pública Creative Commons: CC BY-NC-ND-3.0]



Figura 9. Centro da barra horizontal superior - B-18-00019-H-ctr03 [imagem Rosário Salema de Carvalho, 2014 © Az Infinitum]



Figura 10. Azulejo com código +. Face vidrada com etiqueta que identifica a marcação de tarдоз. Tardoz com marcação original e outra, mais forte, certamente correspondente à sua remoção do espaço original [Fotografia Rosário Salema de Carvalho, 2013]



Figura 11. Leitura das marcações do tardoz [Fotografia Rosário Salema de Carvalho, 2013]

i1	i2	i3	i4	i5	i6	i7	i8	i9	i10	i11	i12	i13	i14	i15	i16	i17	i18	i19	i20	i21	i22	i23	i24	i25	i26	i27	i28	i29	
i1	i2	i3	i4	i5	i6	i7	i8	i9	i10	i11	i12	i13	i14	i15	i16	i17	i18	i19	i20	i21	i22	i23	i24	i25	i26	i27	i28	i29	
h1	h2																										h28	h29	
g1	g2																											g28	g29
f1	f2																											f28	f29
e1	e2																											e28	e29
d1	d2																											d28	d29
c1	c2																											c28	c29
b1	b2	b3	b4	b5	b6	b7	b8	b9	b10	b11	b12	b13	b14	b15	b16	b17	b18	b19	b20	b21	b22	b23	b24	b25	b26	b27	b28	b29	
a1	a2	a3	a4	a5	a6	a7	a8	a9	a10	a11	a12	a13	a14	a15	a16	a17	a18	a19	a20	a21	a22	a23	a24	a25	a26	a27	a28	a29	

Figura 12. Grelha correspondente ao código +

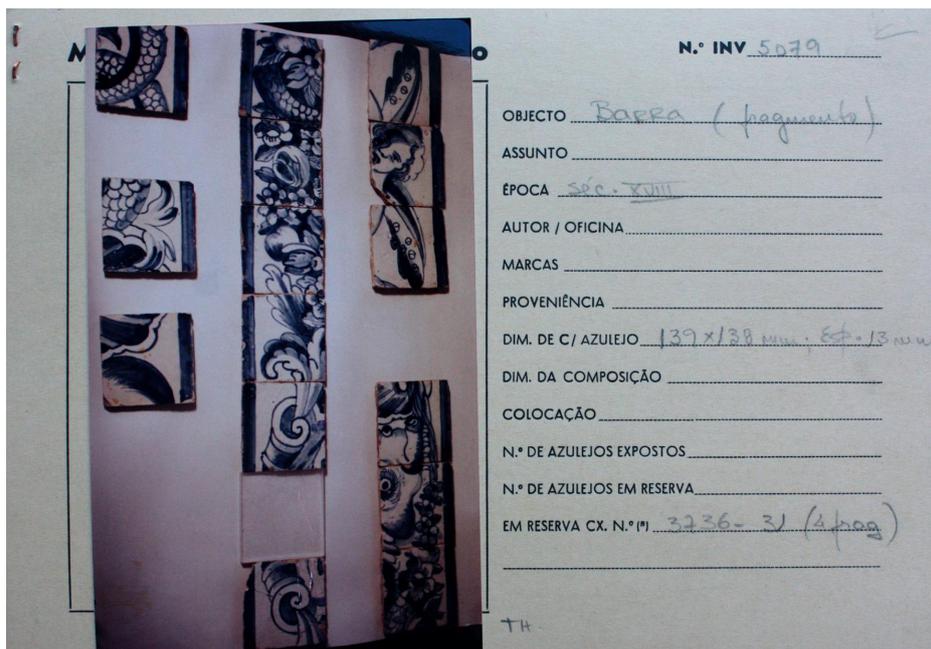


Figura 13. Ficha de inventário 5079 do Museu Nacional do Azulejo [Fotografia Rosário Salema de Carvalho, 2013]

BIBLIOGRAFIA

Almeida, Patrícia Roque de. 2004. *O azulejo do século XVIII na arquitectura das ordens de S. Bento e de S. Francisco*. Tese de mestrado. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Carvalho, Rosário Salema de. 2011. "O regimento do ofício de ladrilheiros da cidade de Lisboa". In *Revista de Artes Decorativas*, 5 (79-105).

Carvalho, Rosário Salema de. 2012a. "A pintura do azulejo em Portugal [1675-1725]. Autorias e biografias - um novo paradigma". Tese de Doutoramento, Universidade de Lisboa. <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/6527>

Carvalho, Rosário Salema de. 2012b. "The border tiles used during the Masters' Cycle (*Ciclo dos Mestres*)". In *Proceedings of Azulejar - International Congress*. Disponibilizado em pen-drive.

Carvalho, Rosário Salema de. 2013. "As guarnições como elementos estruturadores da narrativa azulejar." In *Colóquio Sacrae Imagines. Ciclos de Iconografia Cristã na Azulejaria*. Lisboa: Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja (45-61).

Carvalho, Rosário Salema de. 2014. "Baroque azulejo's frames." In *Framings - Interdisciplinary Conference on Frames*. Copenhaga [no prelo].

- Henriques, Paulo. 1998/1999. "Módulo, padrão e jogo. Azulejos de repetição na segunda metade do século XX". In *Oceanos - Azulejos Portugal e Brasil*. 36/37 (253-269).
- Meco, José. 1980. "O pintor de azulejos Manuel dos Santos: definição e análise da obra". In *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa* 86 (75-158).
- Mântua, Ana, and Henriques, Paulo, and Campos, Teresa. 2007. *Cerâmica - Normas de Inventário*. Lisboa: MC/Instituto dos Museus e da Conservação.
- Meco, José. 1985. *Azulejaria Portuguesa*. Lisboa: Bertrand Editora.
- Meco, José. 1986. *O Azulejo em Portugal*. Lisboa: Publicações Alfa.
- Meco, José. 2002. "Azulejos e outras Artes." In *Monumentos*. 17 (56-63).
- Santos, Diana Gonçalves dos. 2013. "Azulejaria de fabrico coimbrão (1699-1801): artificies e artistas: cronologia: iconografia." Tese de Doutoramento, Universidade do Porto.
- Santos, Reynaldo dos. 1957. *O Azulejo em Portugal*. Lisboa: Editorial Sul.
- Simões, João Miguel dos Santos. 1963. *Azulejaria portuguesa nos Açores e na Madeira*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Simões, João Miguel dos Santos. 1965. *Azulejaria portuguesa no Brasil: 1500-1822*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Simões, João Miguel dos Santos. 1971. *Azulejaria em Portugal no século XVII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Simões, João Miguel dos Santos. 1990 [1979]. *Azulejaria em Portugal nos séculos XV e XVI*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Simões, João Miguel dos Santos. 2010 [1979]. *Azulejaria em Portugal no século XVIII, Ed. Revista e Actualizada*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Simões, João Miguel. 2008. *A Igreja de Santiago de Estômbar*. Lagoa: Câmara Municipal de Lagoa.
- Smith, Robert. 1968. "Azulejos of Cascais". In *Journal of the American Portuguese Cultural Society* 4 (1-15).
- Torrinha, F. S. 2001. "As «reservas cordiformes» na obra de Manuel dos Santos". In *Callipole* 9 (169-178).

FAKE`M – DA CONCEPÇÃO À MATERIALIZAÇÃO DO MUSEU DO FALSO (VISEU) FAKE`M – FROM THE CONCEPT TO THE MATERIALIZATION OF THE FAKE MUSEUM (VISEU)

Rui Macário Ribeiro

Resumo

Tomado enquanto experiência para-laboratorial no domínio museológico, o Museu do Falso é um Museu de História da Cidade (neste caso de Viseu), composto exclusivamente de contribuições de criadores e agentes contemporâneos, cada trabalhando na sua área directa de especialidade e competência, subordinando as suas contribuições à premissa e ao conceito de “Simulacro”: E se um determinado evento tivesse ocorrido de modo diverso ao que efectivamente se verificou? Deste modo possibilita-se a construção de “documentos/artefactos” que possam representar simultaneamente uma revisitação da História; e, por outro lado, a adição de uma componente criativa directa. Os resultados desse processo existem numa dualidade entre o “Falso”, evidenciado enquanto constructo e o “Verdadeiro”, a peça especificamente pensada sobre a cidade que lhe dá substrato, por um dado agente. Por tudo isso, se faz discutir a noção e pertinência das estruturas museológicas, o papel dos agentes criadores, e em última instância, a própria noção de História, como opção diária, dentro de uma lógica de “Ego História”. O Museu do Falso, serve igualmente como um *hub* para os elementos patrimoniais e institucionais com responsabilidade ao nível do Património Cultural, dentro do espaço geográfico assumido como matricial.

Inaugurado a 18/05/2012 – num espaço comercial do centro histórico de Viseu, adaptado à intenção do projecto; onde se manteve até 31/03/2013 – é pensado com uma dinâmica permanente *online* e com cariz expositivo físico numa valência *pop-up*, adaptando as suas mostras à selecção das parcerias e dos locais onde se fará representar. Em 2014, contabilizando já um total de 27 peças, realizou

a sua segunda exposição, no Museu Grão Vasco (Viseu), entre 18/05/2014 e 30/06/2014, continuando o seu percurso e processo de aferição de relações entre o público e a História/Registo da História, versus noções identitárias construídas pela acção dos membros da comunidade.

Palavras-chave: Musealização, Simulacro, Identidade, Criação, Co-operação

Abstract

Considered as an almost laboratorial experience, the Fake Museum is a museum of Local History (specifically the city of Viseu) made exclusively from the contributions of creators and contemporary agents, each working in their specific field of expertise e competence, underpinning their contributions to the premise and concept of “Simulacrum”: what if a given event had occurred in a different way than what effectively did? This way it is possible to construct “documents/artifacts” that can represent simultaneously a re-visitation of History; and, on another view, add a direct creative component. The results of that process exist in a dual dimension between the “Fake”, shown as a construct, as the “Truthful”, the work specifically thought and made by a given agent, concerning the city that grounds the museums existence. For all this, it is given a working place, in which to discuss the notion and pertinence of museal structures, the role of creative agents, and, as a final stance, the notion of History itself, as a daily option, surmounted within a logic of “Ego-History”. The Fake Museum, also operates as a hub for the cultural elements and institutions with some degree of responsibility towards Cultural Heritage within the defined geographic space the museum assumes as founding.

Inaugurated at 18/05/2014 – at an old store at Viseu`s historical centre, adapted to the function and objectives of the project; and where it was maintained until 31/03/2013 – it is viewed regarding a permanent on-line presence and a physical manifestation platform that conforms with the concept of “pop-up” exhibits, adapting its expositions via a selection of the partners and the places the Fake Museum will show itself in. In 2014, having a total of 27 pieces, went forward with the second public display, at the Museu Grão Vasco (Viseu), between 18/05/2014 and 30/06/2014, giving continuity to its process of analyzing the relation between the public and History/History Recording versus the identitary notions built by the members of the community themselves.

Keywords: Musealization, Simulacrum, Identity, Creation, Co-operation

NOTA PRÉVIA

Este texto surge originalmente no contexto da unidade curricular de Musealização do Património (leccionada pela Professora Doutora Laura Castro), integrada no Doutoramento em Estudos do Património da Escola das Artes – Universidade Católica Portuguesa, Centro Regional do Porto, Polo da Foz. A temática a tratar, insere-se numa visão diferenciada do tratamento do Património Cultural mas ancorando-se nos três níveis congregadores de qualquer estratégia patrimonial cultural: registo, divulgação, valorização.

Abordar o Museu do Falso (www.projectopatrimonio.com/museudofalso; doravante MF ou Museu) num âmbito de análise como aquele que aqui tem lugar só se assume partindo do pressuposto de que o Museu é um projecto pensado para a comprovação de uma execução de baixo orçamento, capitalizando agentes e iniciativas mais do que necessidades de viabilização económica de agregação alargada (vulgo financiamentos públicos e candidaturas a apoios económicos tendo por fonte a União Europeia e seus programas); e é um projecto que durante as suas duas vidas tem podido congregiar atenções, interesses e visitantes. Em suma, pela vertente prática, quase laboratorial, demonstra que há um caminho para iniciativas de cariz ou aproximações museológicas, nomeadamente no que à criação contemporânea e à denominada História Local dizem respeito.

A forma adoptada é a de um ensaio/artigo de regime fundamentalmente explictador/descritivo quanto ao que é o projecto e como se efectivou até ao presente, abordando os conceitos e os factos dentro de uma metodologia matricialmente fenomenológica. A ausência de algumas elaborações mais desenvolvidas prende-se com a extensão do próprio texto, necessariamente menos apto a este modelo, se mais dilatado. A ausência de bibliografia prende-se com o indicado e sendo todas as menções públicas a informação é facilmente replicável – o modelo do presente e reforçando o que se disse, não permite um maior detalhe.

O CONTEXTO MUSEOLÓGICO VISEENSE (2008-2013)

A cidade de Viseu, até 2008, possuía uma grande estrutura museológica de alcance nacional, o **Museu Grão Vasco**, e cinco estruturas para-museológicas (à data) de cariz “institucional” local: a dita **Casa-Museu Almeida Moreira** (de tutela municipal e operacionalizada como extensão do Museu Grão Vasco mas sistematicamente em processo de requalificação), o **Tesouro da Sé** (tutelado pelo Cabido da Sé de Viseu e objecto de avultados investimentos nos anos próximos ao referido, bem como sustentado anualmente por um subsídio municipal), o **Museu/Tesouro da Misericórdia** (pertencente à Santa Casa da Misericórdia de Viseu e após 2008 alvo de uma requalificação que lhe granjeou uma menção honrosa ex-aequo para Melhor Museu Português nos Prémios da Associação Portuguesa de Museologia – APOM - 2011), o **Núcleo Museológico da Diocese de Viseu** (de tutela da própria Diocese, instalado no Seminário Maior de Viseu e intermitentemente apresentando exposições temporárias de longa duração, igualmente pensado para ser objecto de transformação em unidade museológica permanente e de referência – o que até Hoje não se confirmou), a **Casa da Ribeira** (núcleo municipal de acção etnográfica/centro de exposições de) e a **Casa da Lavoura e Oficina do Linho: Museu Etnográfico da Várzea** (igualmente de tutela camarária e igualmente listado nos Prémios APOM 2011, na categoria de Melhor Trabalho de Museografia – ex-aequo). Outros equipamentos de vocação para-museológica estavam em funcionamento ou em projecto no concelho de Viseu, integrando, no entanto um espectro mais aproximado ao de colecções visitáveis ou valências de acção local em que a nomenclatura “museu” surgia como a única equiparação com o objecto destas linhas.

Das estruturas referidas anteriormente, apenas a última assumia plenamente uma promessa eleitoral do então autarca (Fernando Ruas) para o que seria o seu último mandato (2008-2013): um município vocacionado para a “cultura” e que previa a criação de uma rede municipal de museus, ou – indiferentemente tratada a divergência de *nuances* – uma estrutura museológica municipal poli-nucleada (tendo sido apresentada e discriminada por ocasião de um Congresso sobre a questão judaica e cristã-nova em Viseu, em Fevereiro de 2009, durante o qual foi igualmente apresentado o primeiro – e único – número da revista do Museu Municipal – anseio antigo que em 2014 ainda não existe enquanto tal). A Casa-Museu Almeida Moreira, sendo o único núcleo com alguma tradição museal de tutela municipal, não era contudo um espaço adequado – ou gerido – no sentido de uma verdadeira unidade museológica eventual sede do projecto do Museu Municipal, e o elevado número de projetos e intenções que sobre si

tinham sido vertidos, não possuíam materialização ou operacionalidade; tendo sido oficialmente reaberto ao público no primeiro trimestre de 2013, rapidamente transformado em Museu Almeida Moreira.

Até ao final do mandato supra mencionado e para lá dos espaços municipais anteriormente indicados, foram inaugurados o Museu do Quartzo (30/04/2012) – com avultado investimento e um atraso quanto à data inicialmente prevista, de 7 anos –, a Coleção Arqueológica Dr. José Coelho (14/01/2013), e dotado de acção consistente o Centro de Monitorização e Interpretação Ambiental (inaugurado em 2008).

Numa análise global, a promessa inicial de uma Rede Municipal de Museus assimilada à ideia de um Museu Municipal, que contaria segundo informação veiculada pela imprensa local com o Museu Grão Vasco, o Museu de Arte Sacra (vulgo Tesouro da Sé de Viseu), o núcleo museológico da Misericórdia e a Casa-Museu Almeida Moreira” e posteriormente com um Museu Militar e outras estruturas, conjugava ou assumia tutelas e missões (quando existentes) distintas, numa lógica de valorização ou divulgação da cidade (mais que do concelho). No entanto e de um modo muito particular, os trabalhos base de levantamento/tratamento de acervos e dados, não era indicado em nenhum programa, excepto quanto à publicação da revista Viseu.M (já indicada supra como veículo de divulgação do hipotético Museu Municipal de Viseu e cujo número inaugural apresentou como director o próprio Presidente da Câmara). Em particular no que diz respeito ao então designado edifício da Sinagoga de Viseu – que foi inclusive merecedor de placa turística com essa denominação e descrição – a avaliação baseava-se num único estudo não confirmado por qualquer outro dos investigadores que analisaram a documentação referente à História da cidade de Viseu. Sendo concomitantemente negado pela, por exemplo, Professora Doutora Maria Ferro Tavares aquando da sua participação e apresentação de comunicação no Congresso de Fevereiro de 2009. A Rede Municipal de Museus de Viseu, de uma lógica de complementaridade temática e centralização espacial (com excepção do espaço de Várzea de Calde) direccionada para uma oferta turística ampla, resvalava, entre a apresentação e a execução, para um espartilhar ideológico de reaproveitamento de espaços e recursos imediatos – o que só por si não é, apesar de tudo, criticável.

O período em causa marca igualmente o início das comemorações do Dia Internacional dos Museus na cidade, com uma programação partilhada pelos vários agentes e espaços (desde 2011, assumindo de 2012 em diante o título e

publicitada como “Festa dos Museus”) mas sempre centrada na Câmara Municipal ou centralizada pelos serviços de comunicação da mesma.

Em suma, a proposta museológica municipal viseense, parecia importar mais numa lógica de marketing que numa verdadeira aspiração a criar condições para sustentabilidade de acções ligadas (associadas ou derivadas) à investigação e posterior divulgação com conseqüente valorização das existências do concelho. O caminho era errático e no fundo não consubstanciava nenhuma das linhas motrizes que haviam sido apresentadas em 2008 (na verdade já mencionadas em 2007, nas reuniões da Assembleia Municipal e do Executivo). A ligação aos programas nacionais fazia-se apenas pela capacidade (quando existente) das estruturas não municipais, quando envolvidas, e ocasiões como o Dia Internacional dos Museus (bem como o Dia Internacional dos Monumentos e Sítios ou as Jornadas Europeias do Património) não eram objecto de uma “candidatura” – sempre aceite e apenas necessitando da indicação das iniciativas previstas – aos responsáveis nacionais pela coordenação das actividades (havendo no entanto e por exemplo, o assumir da nomenclatura das comemorações que fossem seleccionadas para programação municipal, de modo autónomo e sem preocupação nalguns casos quanto à validade e legitimidade de acção e propriedade de direitos), como a “celebração” em 2012 e 2013 pela Câmara Municipal de Viseu do “*Free Comic Book Day*” – exclusivo a entidades comerciais – e nomeando-o “*Free Cartoon Book Day*”!

A um outro nível, o investimento municipal na criação e/ou requalificação dos espaços anteriormente mencionados foi no período em causa, avultado (impossível de quantificar pela ausência de números fidedignos que tenham sido disponibilizados) e escalonado numa lógica de ajuste directo na maior parte dos casos, “fechando” o acesso a propostas de outras entidades ou agentes.

SURGIMENTO DO MUSEU DO FALSO

O MF surge no contexto da Projecto Património, numa primeira instância como mera ideia de contraponto teórico ao caminho seguido pela autarquia viseense em particular e a um vasto conjunto de entidades públicas de modo geral: a divulgação e investimento em elementos cuja validade ou comprovação histórica/científica fosse dúbia. No caso viseense, em primeira instância a questão da “Sinagoga” medievo-moderna viseense publicamente assumida enquanto tal (ver supra) e por outro lado o re-alimentar da questão do nascimento de D. Afonso Henriques em Viseu: ancorada na investigação de Almeida Fernandes (publicada

em 1993) que defendeu ser Viseu o local de nascimento do primeiro rei de Portugal, e que resultou em 2009 num congresso em torno à referida tese e já na presente década, nas primeiras indicações quanto à construção de um monumento sublinhando a mesma (com o erigir de uma estátua a D. Afonso Henriques). Por outro lado, na falta de cumprimento dos compromissos publicamente assumidos (vide novamente a título exemplificativo a situação da revista Viseu.M), a não integração (com planeamento antecipado e consequente) da cidade em programas globais/nacionais de divulgação da cidade, seu Património Cultural e História, e a ausência de uma estratégia para o sector, quando aparentemente clara a não concretização dos investimentos públicos anunciados em 2008, para a então simplesmente designada “cultura” em Viseu. Ao indicado acrescerá a situação económica que fomentava (e fomenta ainda) a emigração de um conjunto substancial de agentes qualificados no sector cultural e criativo, sem que lhes fosse dada oportunidade de desenvolver a sua actividade profissional ou sequer apresentar o seu trabalho e/ou propostas em igualdade de circunstâncias.

Em conjunto, a linha de pensamento foi-se paulatinamente concretizando até ao segundo semestre de 2011 – passando de uma mera questão conceptual de certificação dos vários “falsos” mediante a solicitação aos mais credenciados investigadores locais - sendo finalmente formulada como dentro de um conjunto de pressupostos teóricos mais próximos à cultura popular da primeira metade e meados do século XX, que ao conceptualismo artístico de finais do mesmo.

Assumiu-se então como um polo de pensamento ou “projecto” dentro de duas dimensões primordiais: a primeira, ligada à História Local (viseense) e ao fraco pendor de divulgação das mais recentes investigações realizadas e defendidas em âmbito académico (é ainda frequente a citação sem revisão de fontes ou re-análise dos documentos originais, dos autores – não académicos – da primeira metade do século XX ou da segunda metade do mesmo, retirando espaço de reconhecimento global ao que se acrescentou ou contradisse entretanto), por um lado e por outro na fraca adesão dos criadores, tidos como de escopo puramente “artístico”, ao abstracto da “verdadeira” factualidade histórica local; a segunda partindo da dinâmica criativa, reconhecendo um vasto conjunto de criadores contemporâneos a trabalhar na ou com relações pessoais e familiares à região de Viseu (de alcance nacional por exemplo, os casos de Alice Geirinhas e Nuno Tudela, cada em sua plataforma e *medium*) que não produziam trabalhos sobre a cidade/região ou os apresentavam nesse contexto geográfico. O MF surge então ancorado, nessas duas “necessidades” (de “validação” da mais recente investigação histórica local e de incentivo a pensar a cidade – sobretudo – pelos criadores a ela ligados).

O terceiro ponto ou terceiro vértice conceptual do MF, era o da própria questão de museu com seu conceito de implantação: o museu entendido como espaço materializador de validades que a partir do momento em que expostas “à sua guarda” se tornavam verdades ou adquiriam valor que sem a integração no espaço museológico não teriam. Surgida desta, advém a matéria da constituição do museu e seu fundamento legal ou possibilidade de criação/instalação de um museu “verdadeiro”, sem depender de *inputs* públicos ou critérios de subjugação burocrática, temática e respectivos cargos, títulos, etc. (num ano em que era já evidente o resultado da falta de financiamento para actividades nos museus sob tutela do Estado).

A finalidade última seria não a de criar falsidades, antes a de mediante a extrapolação ou alteração global de contextos e materialização em produções “artísticas”, apelar à atenção para a factualidade passível de comprovação (o Estado da Arte da História de Viseu, se se quiser, quase num critério de Museu da Cidade): do “falso” (que em si era verdadeiro, se lido o MF numa lógica de museu de criação contemporânea) ou construído, passar ao “verdadeiro” ou clássico, em método de recolha de dados pelo estudo das fontes e metodologias aplicáveis à História; colocando em contacto diversos tipos de agentes e seus processos de trabalho e produção de resultados (ambos, criadores e investigadores, produziram efectivamente “trabalhos” para o MF).

No final de 2011, inicia-se o processo de compilação da legislação nacional (mormente do que decorre da Lei Quadro dos Museus Portugueses: Lei n.º47/2004 de 19 de Agosto) sobre museus e decorrente interpretação sobre a ausência *de iure* e *de facto*, de questões impeditivas da criação de um museu, fosse qual fosse a sua temática, missão, visão ou objectivos (sendo contudo necessário possuir a totalidade destas vertentes) e inclusive não havendo necessidade de configurar um espólio/colecção quantificada em termos de número mínimo ou valor económico, havendo na consideração do valor cultural e/ou artístico uma deriva tão permissiva que nada impede efectivamente. O enfoque primacial estava na questão do conceito de Museu (artigo 3.º da Lei Quadro dos Museus Portugueses) e ao que para o MF importava naquela etapa, a possibilidade de criação do mesmo sem necessidade de “superior” instância validante (artigo 5.º da Lei Quadro dos Museus Portugueses) – o Capítulo VII (“Criação e Fusão de Museus”) pela própria formulação da Lei Quadro surge como antecâmara da credenciação de museus (Capítulo VIII – “Rede Portuguesa de Museus”) e denotando a vertente da criação dos espaços e instituições museológicas de âmbito público, não sendo aparentemente aplicáveis as

disposições aí constantes à totalidade dos museus. Uma outra questão que se prendia com a necessidade de uma política de incorporação das peças, foi ultrapassada mediante a opção pelas valências de doação ou – na maior parte dos casos, já que os autores das peças eram os seus proprietários, de molde a não importar custos ao MF – afectação permanente (como disposto nos artigos 12.º e 13.º da Lei Quadro dos Museus Portugueses).

Como etapa final deste processo, elabora um documento de fundação e especifica a sua missão, visão e objectivo (publicitados no site do MF). Após a “formalização” do Museu, seguiu-se o processo de selecção de um espaço – que se efectivou numa loja vintage/alfarrabista situada próxima ao Adro da Sé de Viseu “tornando-se” Museu na sua quase totalidade, dentro de uma perspectiva de museografia contemporânea, em que as peças – como se indica infra – sendo criações contemporâneas *concept specific* quando não directamente *site specif*, não impunham condicionantes quanto à sua acomodação (dispensando custos com vitrines, plintos, equipamentos de controlo ambiental, etc.), o que foi solicitado aos criadores aquando dos convites à participação no MF, e reforçado pelos mesmos na escolha dos locais de colocação das obras (pelos próprios). Os expositores utilizados – quando não fornecidos pelos autores das obras – foram cedidos pela Projecto Património (entidade que dispôs uma distinção jurídica interna criando uma estrutura sem fins lucrativos para o próprio MF, de modo a poder assumir a propriedade e tutela do MF na condição de museu).

A prática museográfica e sequente narrativa expositiva, não seguiu, por opção, qualquer ordenação cronológica ou tipológica, antes pretendendo um modelo que privilegiasse a livre movimentação pelo espaço distribuindo o museu por uma sala e logradouro, e aludindo ao conceito de *WunderKammer*. O trânsito entre as duas salas, far-se-ia inevitavelmente cruzando a loja (a única parte que manteve o seu anterior funcionamento) que passou a recepção/loja do MF e espaço de conferências/auditório – que na prática assim era usado desde há três anos.

Foi deliberado que o MF inauguraria no dia 18 de Maio [do 05] de 2012, por ocasião do Dia Internacional dos Museus, pelas 18h e 05m e 12 segundos e foram “empossados” até ao final de 2011 o Director e Sub-Directora (apenas esta última possuindo qualificação académica na área da museologia, mimetizando de algum modo o que ocorre com o Museu Nacional de Arte Antiga).

CONCEPTUALIZAÇÃO

A vertente da conceptualização é uma das mais alargadas no que da produção e do “viver” do Museu do Falso derivam, no entanto o objectivo deste texto, sendo formalmente descritivo quanto ao processo, opta por não discorrer alargadamente sobre este ponto.

O MF baseia-se de modo muito particular na noção de Simulacro aplicada a um contexto artístico/criativo, derivando de uma vertente mais “pura”, para as solicitações do domínio da literatura, nomeadamente dentro da Ficção Científica (da qual em grande medida surge posteriormente a Teoria das Cordas ou Teoria M, embora a raiz da teoria dos multiversos ou realidades paralelas – entre outras designações comumente utilizadas – possa ser encontrada nos finais do século XIX). Philip K. Dick, considerado o precursor do sub-género, com o seu “O Homem do Castelo Alto” (1963), e a banda-desenhada, tornaram “populares” as iminências do pensamento sobre o fundamental da cronologia histórica e o próprio escrever da História, ao sugerirem que era válido ou possível questionar “E se” uma dada ocorrência não tivesse acontecido, ou pelo contrário algo tivesse de facto acontecido? Extrapolando o circunstancialismo destas premissas para ocorrências directas dentro da História Local Viseense, acomodou a base para o primeiro nível do constructo global, balizando a temática num território e seu desenvolvimento ao longo dos tempos, em suma, no seu Património Cultural e na noção de História em si igualmente um constructo que é meramente perceptível tendo em conta o que é ou pode ser apurado por cada novo contributo, ao invés da História como um valor absoluto confundível com um outro e sempre problemático conceito de Verdade.

A segunda plataforma emergente dentro das balizas conceptuais adoptadas, procurou a adaptação livre da teoria brechtiana de Teatro Épico (sobretudo quanto à incessante “promoção” do espectador não a agente passivo emocional, antes a actor social capaz de racionalizar o observado), aglutinada à obra e realização de Magritte (em particular a sua obra de “*La trahison des images*” – 1928/1929 – mais conhecida pela inscrição nela contida: “Ceci n`est pas une pipe”), derivando na possibilidade de leitura crítica – ou a isso incentivando – quer da anterior problemática histórica quer das realizações artísticas (e mundanas), materializando-se em objectos a que reconhece o valor de testemunhos. A particularidade daqui decorrente concentra-se no MF enquanto tal, visto que aos museus é dada a substância de espaços quase sacros de validação de uma cronologia e suas evidências teóricas e materiais.

A possibilidade de levar a cabo a criação de um museu que em particular assumisse ser Falso, trouxe consigo a fundamental – e que no devir da implementação do MF acabou por se tornar subsidiária – questão propalada por Orson Wells no documentário “*F for Fake*” (1975): “É bonito, mas é Arte?” em torno à autenticidade e valor da criação. Um museu deveria ser um espaço nobre, catalogado entre uma particular existência ou área do saber (História, Arte, Ciência, Arqueologia, etc.) ou não seria museu?

Originalmente programado como Fake Museum (com identificação em inglês) ou tratável pela “alrunha” de “Fake`M” (embora a possibilidade de eventuais conotações ofensivas fossem neste caso demasiado explícitas, embora pretendidas: significando ainda assim que não haveria necessidade de esperar por validações externas e que à História restava ser “falsificada”), tornou-se Museu do Falso, derogando o Falso no seu artifício e não no conteúdo. Se o Museu era passível de ser considerado como museu, se a orgânica era passível de ser a de um museu (e melhor até, nalguns casos que a de outros museus), se o acervo era passível de ser o de um museu e se a narrativa continha a sua “musealidade”: onde estava o Falso? Regressando ao topo: onde está a Sinagoga da cidade de Viseu propalada em congressos, notícias de jornal e intenções?

CONCRETIZAÇÃO

Como indicado, o acervo do MF no que à sua colecção permanente diz respeito, foi constituído mediante o convite (entre Dezembro de 2011 e Março de 2012) a 27 criadores (individuais e colectivos), que trabalhavam em domínios tão vastos como a gastronomia, a pintura, a música, o cinema, a literatura e a arquitectura, havendo um processo inicial de informação sobre a História da cidade de Viseu e eventual sugestão ou colocação em contacto com investigadores que pudessem apresentar elementos (factos, momentos, personalidades, edifícios, etc.) menos conhecidos do grande público, solicitando aos referidos criadores que concebessem e executassem uma obra (de museu/Museu) baseada na premissa de “E se uma determinada ocorrência da História de Viseu se tivesse produzido/ ou não verificado?”. Destes convites, houve resposta positiva – com consequentes peças – em 20 casos. Havendo uma data limite de 25 de Abril de 2012 para entrega da própria peça e dos necessários materiais para a constituição do catálogo inicial do MF e seu inventário (o catálogo foi tratado como o conjunto das peças “falsas”, as criações acompanhadas de respectivas narrativas ficcionadas – apresentado no site do Museu sobre fundo negro; e o inventário com memória descritiva das peças, indicação de autoria, suporte, técnica e dimensões da obra,

acompanhado da inserção do contexto histórico verificado em que a criação se havia baseado – apresentado no site do Museu sobre fundo branco).

Após o início do processo de convites aos criadores, foi realizada igual abordagem a um vasto conjunto de investigadores, de modo a poderem colmatar ou direccionar, se em fase inicial, a criação das peças, sendo aqui a circunstância – pelo próprio referencial da Projecto Património – mais directa e simples.

Em sequência foram estabelecidos contactos com a sede internacional do International Council of Museums (ICOM) – de modo a assegurar num primeiro momento a integração oficial do MF nas comemorações do Dia Internacional dos Museus 2012 (tendo por tema global: “*Museums in a Changing World: New Challenges, New Inspirations*”), num segundo, a “oficialização” por via do primeiro ponto, do próprio Museu. Ambos os pressupostos foram alcançados, tendo o MF sido um dos primeiros museus a nível mundial a integrar a planificação internacional do IMD2012.

Os elementos mais imediatos e corriqueiros (papel e afins), bem como as telecomunicações, consubstanciaram o único custo efectivo do MF (suportado pela entidade tutelar), sendo os restantes obtidos através da disponibilização dos bens pelo que foram os mecenas (discriminados na qualidade de “parceiros”). Em menos de dois meses tudo foi colocado à disposição do Museu e devidamente enquadrado para a inauguração.

INAUGURAÇÃO E DESENVOLVIMENTO DA “1ª VIDA”

Inaugurado à hora anunciada o Museu contou com a presença de cerca de 150 pessoas, com uma visita guiada à colecção e uma apresentação multimédia “acompanhada” pelo seu Director, abordando cada uma das 20 peças do núcleo inicial – através da leitura contextualizada do catálogo do Museu. Entre os presentes contavam-se os responsáveis pelo Museu Grão Vasco, Centro de Estudos Aquilino Ribeiro, Tesouro da Misericórdia, EXPOVIS (empresa que gere a Feira de S. Mateus, o maior e mais antigo evento agora turístico-cultural de Viseu), e representantes da Diocese de Viseu, Câmara Municipal de Viseu e das instituições de ensino superior sediadas na cidade. Quase todos os criadores e investigadores estiveram presentes (sendo que um número significativo não residia ou trabalhava em Viseu).

Foi a apresentação acompanhada pelo brinde oferecido por um dos patrocinadores e as portas só fecharam pelas 20h.

No dia 21 de Setembro de 2012 – dia da cidade de Viseu – foram incorporadas 5 novas peças, havendo na ocasião novo momento público de destaque do MF, com a presença de perto de 100 pessoas, entre os quais o Professor Doutor Manuel Luís Real que apresentou dados inéditos sobre a Cava de Viriato e sua evolução histórica.

A última incorporação, já com o Museu fisicamente encerrado (na lógica de uma primeira vida), ocorreu a 18/05/2013, marcando o fim do processo de desenvolvimento inicial do MF e seu conceito e oficialmente suspendendo a procura de novos elementos a incorporar. Após esta data, as peças afectas permanentemente foram devolvidas (procedeu-se à sua “desafecção permanente do Museu do Falso”), havendo a assinalar a oferta de 10 ao Museu.

A dinâmica do Museu baseou-se sempre no conceito de actividades paralelas (em número de 23, durante a 1ª vida do mesmo), potenciadoras de visitas e referências na imprensa ou meios de comunicação (a este nível os meios de comunicação social de âmbito geográfico próximo, bem como as comunidades online, vários destaques permitiram/concederam), sendo aliás encarado pelos promotores que uma das principais lacunas na actual praxis museológica “convencional” reside na ausência de capacidade/vontade de agir e por ela que se perde o pendor e a validade da existência dos museus enquanto tal, já que se fecham sobre si mesmos e pouco conseguem agregar sem algum tipo de “publicidade”. Independentemente da não existência de verbas para actividades por parte dos museus sob tutela estatal directa ou indirecta. Por outro lado, a procura de actividades externas à própria missão e objectivos dos museus que as promovem são vantajosas em termos de número de visitantes embora pouco válidas quanto às colecções que os ditos museus devem salvaguardar e promover.

ESTATÍSTICAS E REPERCUSSÕES

Possuindo 26 peças no seu acervo, o MF foi nessa 1ª vida visitado fisicamente por aproximadamente 3500 pessoas entre a sua inauguração e o seu encerramento (Março de 2013), permanecendo online integralmente e mantendo a presunção de validade quanto à “permanência” da instituição e sua consagração enquanto museu. Havia até 12/01/2014 7983 acessos contabilizados à

pagina do Museu, ainda que nenhuma actualização lhe tivesse sido feita desde 18/05/2013.

A nível de “notoriedade”, o MF integra a definição da “Wikipedia” do Dia Internacional dos Museus (versão inglesa), e foi contactado pelo “*El País*” no sentido de explicitar o projecto. Já em 2013, foi listado pelo “*EXPRESSO*”, como um dos “*Segredos de Portugal*”, na edição impressa e na edição online. Entre outras referências nacionais e internacionais, destaca-se pelo inusitado a da publicação online “*Islamic Life*”.

A 2ª VIDA DO MUSEU DO FALSO

Em Março de 2014 foi estabelecida uma parceria entre o Museu Grão Vasco (Viseu), instituição museológica portuguesa (das que maior número de obras classificadas como Tesouro Nacional possui no seu acervo) sob tutela estatal, e a Projecto Património, sendo acordada a segunda exposição física do Museu do Falso, a inaugurar no Dia Internacional dos Museus 2014 (sob a temática global “*Museum Collections make Connections*”), pelas 18h 05m e 14 segundos, reproduzindo o epíteto da exposição fundacional. Todos os 26 criadores foram contactados no sentido de renovar a sua anuência à continuidade do projecto (que pressupõe eticamente esta relação) e solicitadas revisões, caso o desejassem, aos textos submetidos em 2012/2013. Foram igualmente realizadas as necessárias diligências no sentido de incorporar uma nova peça no acervo do MF, a 27ª.

De acordo com o que foi divulgado como nota de imprensa: “Em 2014 o Museu do Falso regressa a uma sala. É a sua natureza pop-up em acção. Dia 18 de Maio, na celebração do Dia Internacional de Museus, o Museu Grão Vasco recebe a colecção do Museu do Falso, onde há espaço para novidades. A inauguração acontece às 18 horas 5 minutos e 14 segundos”.

A exposição, denominada “*Coffee Break: #MF @MGV – A Colecção do Museu do Falso de visita ao Museu Grão Vasco*”, esteve patente entre 18/05/2014 e 30/06/2014, sendo visitada por cerca de 6000 pessoas (segundo dados oficiais do Museu Grão Vasco) e contabilizando até fim de Julho de 2014 13864 visualizações online. Nesse período realizou três visitas guiadas acompanhadas em média por 50 pessoas, e um colóquio intitulado “*FAKE`M – Conversas em Torno ao Falso*” (07/06/2014) a que se procedeu ao registo integral (disponibilizado na página do Museu).

A título comparativo, a re-re-inaugurada Casa da Ribeira, anunciava cerca de 1000 visitantes em período ligeiramente superior, de acordo com a própria Câmara Municipal de Viseu.

PALAVRAS FINAIS

Do caminho percorrido pelo Museu e do percurso possível, a lógica de uma existência *low-cost* museológica e de uma dinâmica interna que não se encare finita ou estanque, têm permitido um conjunto de realizações que são, antes de mais, fruto de um processo colaborativo impar no contexto geográfico em causa, o que é avaliável pela manutenção das colaborações iniciais e adesão ou associação de novos agentes e instituições, fazendo do Museu do Falso, mais do que um projecto individualizável ou circunscritível num grupo reduzido de indivíduos, uma ferramenta de análise do potencial comunitário de intervenção, também no enquadramento dos museus.

As inerentes falhas de um projecto em sistemática construção são, no entanto, passíveis de entendimento no próprio almejar da acção concretizadora e esse é, possivelmente, o maior desafio e a maior conquista do MF: o próprio existir.

Uma das “revelações” mais expressivas no âmbito do processo descrito, é a da relação (ou falta dela) dos indivíduos da comunidade com as cosmogonias historiograficamente propaladas, resvalando a aceitação do mais ao tempo (numa lógica de “Estado da Arte” da História Local viseense) para a capacidade de mobilização do autor do estudo/proposta ou do agente que o publicite. Para o MF, contudo, cada relação com um novo visitante – mormente aquando do contexto das visitas guiadas que assumem uma explicação mais elaborada de cada peça e sua contraparte factual – aparenta resultar em conversão ao reconhecimento de que a História é em si mais um fruto do tempo em que se regista que uma inabalável certeza.

Da orgânica interna, um outro desafio de potencial extrapolar da experiência do Museu do Falso para outras geografias, pende entre o possível e a verificação do conhecimento pelos promotores da realidade específica local e a própria circunstância que essa realidade gera. Um mote de “franchisar” o Museu do Falso é ainda assim uma recorrência, já que quaisquer outros museus de falsos são-no pelas peças, cópias, réplicas ou falsificações (havendo-os um pouco por todo o mundo).

Foi lido como um falso Museu contudo pode ser entendido como um “verdadeiro” museu, no sentido em que cumpriu os objectivos enunciados na Lei Quadro dos Museus Portugueses, cumprindo os critérios (de modo lato) de configuração de um museu; cumpriu (e cumpre) igualmente as funções de um museu, em particular se considerando o panorama museológico português. Cumpriu esses pontos, sem qualquer tipo de solicitação de financiamento externo quer para a sua criação quer para a sua manutenção – os parceiros foram-no efectivamente, e reconhecendo-o sendo igualmente reconhecidos como tal, de antemão.

BIBLIOGRAFIA

“Abrir a porta do Museu do Falso”. In *Escape*, 10/07/2013. Disponível em: <http://escape.expresso.sapo.pt/boa-vida/roteiros/segredos-portugal-abrir-porta-museu-falso-17699753> (acesso: 12/01/2014).

“Almeida Henriques e Fernando Ruas na Inauguração da Estátua de Afonso Henriques”. In *Jornal do Centro Online*, 04/08/2014. Disponível em: <http://www.jornaldocentro.pt/almeida-henriques-e-fernando-ruas-na-inauguracao-da-estatuade-dafonsohenriques> (acesso: 08/08/2014).

“Câmara Municipal de Viseu” – Viseu.M. 2008. In *Revista do Museu Municipal de Viseu*, n.º 01. Viseu: Câmara Municipal de Viseu, Dezembro de 2008.

“Casa da Ribeira dedica espaço às memórias e aos artesãos”. In *Diário de Viseu Online*, 27/09/2013. Disponível em: <http://www.diarioviseu.pt/noticias/casa-da-ribeira-dedica-espacos-memorias-e-aos-artesaos> (acesso: 08/08/2014).

“Casa da Ribeira recebeu mais de 1000 visitantes em apenas dois meses”. In *Município de Viseu*. Disponível em: <http://www.cm-viseu.pt/index.php/using-joomla/extensions/components/content-component/article-categories/78-demo/slides/1740-casa-da-ribeira-recebeu-mais-de-mil-visitantes-em-apenas-2-meses> (acesso: 08/08/2014).

“Casa da Ribeira renovada com exposições temporárias”. In *Jornal do Centro Online*, 17/05/2014: Disponível em: <http://www.jornaldocentro.pt/casa-da-ribeira-renovada-com-exposicoes-temporarias/> (acesso: 08/08/2014).

“Casa da Ribeira vai ser requalificada”. In *Viseu Mais*, 07/05/2013. Disponível em: <http://viseumais.com/viseu/casa-da-ribeira-em-viseu-vai-ser-requalificada/> (acesso: 08/08/2014).

Camille, Michael. 2003. “Simulacrum”. In Nelson, Robert S., Shiff, Richard (Ed.) – “Critical Terms for Art History”. Chicago: The University of Chicago Press (35-48).

“Cultura: Viseu aposta no estudo e musealização da presença judaica”. In *EXPRESSO Online* 12/02/2009. Disponível em: <http://expresso.sapo.pt/cultura-viseu-aposta-no-estudo-e-musealizacao-da-presenca-judaica=f497441> (acesso: 12/01/2014).

Dick, Philip K. 1993. *O Homem do Castelo Alto*. Lisboa: Livros do Brasil. 2 Vols. Coleção Argonauta (427 e 428).

Fernandes, Almeida. 1993. *Viseu, Agosto de 1109, nasce D. Afonso Henriques*. Viseu: Governo Civil do Distrito de Viseu.

“Festa dos Museus em Viseu”. In *Local.pt*, 27/05/2013. Disponível em: <http://local.pt/portugal/centro/festa-dos-museus-em-viseu/> (acesso: 12/01/2014).

“Free Cartoon Book Day na Biblioteca Municipal D. Miguel da Silva”. In *Viseu Mais*, 04/05/2012. Disponível em: <http://viseumais.com/viseu/%C2%ABfree-cartoon-book-day%C2%BB-na-biblioteca-municipal-dom-miguel-da-silva/> (acesso: 12/01/2013).

ICOM - International Museum Day. 2012. Disponível em: <http://network.icom.museum/imd2012/imd-2012/activities-2012/europe/L/0/> (acesso: 12/01/2014).

“International Museum Day”. Disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/International_Museum_Day (acesso: 12/01/2014).

“International Museum Day”. In *Islamic Life*, 18/05/2013. Disponível em: http://www.islamiclife.com/travel/2013/museum_day.php (acesso: 12/01/2014).

“Lei Quadro dos Museus Portugueses, Lei nº47/2004 de 19 de Agosto”. Disponível em: http://www.patrimoniocultural.pt/static/data/museus_e_monumentos/credenciacao_de_museus/lei_dos_museus.pdf.

“Museu de Serralves viaja até Viseu no Verão”. In *Observador*, 05/08/2014. Disponível em: <http://observador.pt/2014/08/05/museu-de-serralves-viaja-ate-viseu-verao/> (acesso: 08/08/2014).

Museu do Falso. Disponível em: <http://www.projectopatrimonio.com/museudofalso/index.html>.

Rede Municipal de Museus de Viseu. Disponível em: <http://www.cm-viseu.pt/index.php/diretorio/cultura/rede-municipal-de-museus> (acesso: 12/01/2014).

“Projecto Património” Disponível em: <http://www.projectopatrimonio.com/>.

“Sinagoga da Comunidade Judaica de Viseu vai integrar Rede de Museus Municipais”. In *Jornal do Centro*, ed.354. 26/12/2008. Blog “Viseu – Revista de Imprensa”. Disponível em: <http://viseurevistadeimprensa.blogspot.pt/2008/12/sinagoga-da-comunidade-judaica-de-viseu.html> (acesso: 12/01/2014).

Sousa, João Silva de 2009. “Congresso D. Afonso Henriques. 900 Anos Depois”. In *Medievalista Online*, Ano 5, N.º 7. Disponível em: <http://www2.fcsb.unl.pt/iem/medievalista/medievalista7/medievalista-notas-sousa7.htm> (acesso: 12-01-2014).

“Viseu assume-se berço de D. Afonso Henriques”. In *Jornal de Notícias Online*, 16-09-2008. Disponível em: http://www.jn.pt/paginainicial/pais/concelho.aspx?Distrito=Viseu&Concelho=Viseu&Option=Interior&content_id=1013732 (acesso: 12/01/2014).

“Viseu organiza um Museu de História da Cidade”. In *Mundo da Arte*, n.º 04. Coimbra: EPARTUR, Março de 1982 (43).

“Viseu tenta conquistar berço de Afonso Henriques, erguendo estátua ao rei”. In *Público Online*, 17/07/2013. Disponível em: <http://www.publico.pt/local/noticia/viseu-tenta-conquistar-berco-de-afonso-henriques-erguendo-estatua-ao-rei-1600510> (acesso: 12/01/2014).

**LINHA DE INVESTIGAÇÃO MUSEUS, PATRIMÓNIO
E CONSERVAÇÃO PREVENTIVA**

APRESENTAÇÃO

Paula Menino Homem

Linha de investigação interdisciplinar direcionada para o desenvolvimento de estudos fundamentais e aplicados ao património e ao universo museológico, procurando identificar e entender melhor as suas vulnerabilidades e contribuir para a sua minimização, promovendo e potenciando conhecimento e recursos científicos, tecnológicos e organizacionais e tecendo redes sinérgicas de colaboração. Fomenta ainda investigação que integre a história, teorias, objetivos e metodologias de conservação preventiva, bem como o seu papel e importância numa política de proteção integrada e sustentada do património, de desenvolvimento a diferentes escalas e resiliência das comunidades. Assim, objetiva e acolhe o desenvolvimento de projetos inovadores que explorem as múltiplas temáticas, com especial interesse pelas seguintes:

- Avaliação de risco para coleções e edifícios museológicos;
- Avaliação de risco para a saúde ocupacional dos profissionais dos museus, a partir de políticas e práticas de intervenção nas coleções e de contextos ambientais;
- Gestão integrada de risco de emergências/desastres de origem natural ou antropogénica;
- Sistemas construtivos e ergonomia dos espaços museológicos;
- Sistemas de reserva, exposição e transporte;
- Gestão ambiental;
- Processos de alteração/conservação preventiva dos materiais de suporte ao património/coleções;
- Epistemologia da conservação preventiva.

Palavras-chave: Património e museus, Gestão integrada de riscos, Conservação preventiva.

Assumindo-se que a recolha de objetos/coleções, bem como o seu estudo, documentação, reserva e comunicação interativa com a Sociedade, sob cada vez mais diversificadas formas, para múltiplos fins e assegurando a sua preservação, são atividades inerentes aos processos de musealização, explorou-se a temática de forma mais focada, através de workshop dedicado ao ambiente em museus, à qualidade do ar interior e previsão do risco de dano para as coleções e para a saúde, sob a responsabilidade de Alexandre Caseiro, Ana Monteiro, César Oliveira e Paula Menino Homem. Salientou-se a importância não só da história funcional dos objetos/coleções, características de natureza, comportamento e processos de deterioração, bem como das metodologias adotadas pelos museus para os prevenir e/ou mitigar, sabendo-se que podem influenciar a qualidade do ar dos espaços museológicos e constituir riscos para a saúde pública e ocupacional de utilizadores e profissionais, ao mesmo tempo que as próprias características de construção, decoração e manutenção de tais espaços podem ter impacto na qualidade do ar interior e constituir risco de dano para os objetos/coleções, dependendo das suas vulnerabilidades específicas.

De forma mais geral, o painel desafiou à reflexão e debate sobre o papel e importância dos processos de musealização e da conservação preventiva numa política de proteção integrada e sustentada do património, de desenvolvimento, a diferentes escalas, e de resiliência das comunidades. Das várias contribuições, selecionaram-se as que se apresentam, por ordem alfabética de autores; reflexos de diferentes sensibilidades e linhas de atuação.

Alejandra Saladino, Carlos Eduardo Almeida Barata e Natália de Figueirêdo Biserra apresentam *O Museu de Arqueologia de Itaipu e os desafios da preservação das referências patrimoniais de Itaipu, Niterói, Brasil*, e discutem, ainda que em enquadramentos complexos, o papel e importância das estratégias de sensibilização e comunicação desenvolvidas pelo museu e da constituição de rede de agentes institucionais e sociais, demonstrando os seus resultados positivos na proteção do património cultural local.

Andreia Nogueira, Filipa Magalhães, Isabel Pires e Rita Macedo, em *A preservação da performance musical contemporânea: o caso do espólio fonográfico em fitas magnéticas de Clotilde Rosa*, manifestam a sua preocupação pela conservação da fita magnética analógica, suporte material usado para a gravação e armazenamento sonoro de múltiplos acontecimentos e evidências culturais imateriais. Partindo de estudo do espólio de obras musicais mistas da compositora, defendem a sua preservação integral, isto é, não só das fitas

de suporte mas também das performances instrumentais, através da sua documentação, e refletem sobre as metodologias adotadas.

Assumindo a ótica da arquitetura, Marina Byrro Ribeiro e Louise Land B. Lomardo propõem-se refletir sobre os *Parâmetros ambientais de conservação dos acervos museológicos aplicados na arquitetura de museus*, contextualizando-os em edifícios históricos, procurando identificar metodologias de análise ambiental e encontrar soluções passivas em instrumentos de projeto da arquitetura bioclimática, no sentido de garantir os requisitos de estabilidade ambiental da conservação preventiva e da sua sustentabilidade.

O MUSEU DE ARQUEOLOGIA DE ITAIPU E OS DESAFIOS DA PRESERVAÇÃO
DAS REFERÊNCIAS PATRIMONIAIS DE ITAIPU, NITERÓI, BRASIL
THE ARCHAEOLOGICAL MUSEUM OF ITAIPU AND THE CHALLENGES OF
PRESERVING HERITAGE REFERENCES ITAIPU, NITERÓI, BRAZIL

Alejandra Saladino
Carlos Eduardo Almeida Barata
Natália de Figueirêdo Biserra

Resumo

Em 1977, na cidade de Niterói/RJ, foi criado o Museu de Arqueologia de Itaipu (MAI) com o intuito de desenvolver ações para a preservação e conservação das referências patrimoniais da região, designadamente os remanescentes do Recolhimento de Santa Teresa – tombado em instância federal em 1955 – e o sítio arqueológico Duna Grande – reconhecido em 1987 pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) como Monumento Símbolo da Pré-História Brasileira. A região foi e ainda é um cenário marcado e moldado pela especulação imobiliária e pela ausência de um planejamento urbanístico, colocando os monumentos supracitados em situação de grande vulnerabilidade. Tal contexto foi estudado no âmbito da pesquisa *Remanescentes do Recolhimento de Santa Teresa: prospecções sobre usos e funções de um lugar de memória da Freguesia de São Sebastião de Itaipu – séculos XVIII ao XIX*, desenvolvido entre os anos de 2011 e 2013. O objetivo do artigo ora proposto é contribuir para a reflexão sobre o papel dos museus no tocante à preservação e conservação de referências patrimoniais a partir do contexto em tela, levando em consideração a complexidade dos processos que conformam a instituição do patrimônio cultural – estabelecida na interseção dos campos jurídico-legal, acadêmico, político, econômico e social – e a necessidade de perceber a problemática da musealização de sítios e seu entorno a partir dessa perspectiva. Nesse sentido, e à luz de uma perspectiva multidisciplinar advinda dos campos da Ciência Política, da Museologia e do Patrimônio, percebemos a importância estratégica das ações de comunicação

desenvolvidas pelo MAI, atualmente vinculado ao Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) – designadamente exposições, visitas mediadas e outras atividades de sensibilização – e o papel central assumido pelo museu em uma rede constituída de instituições e segmentos sociais envolvidos com o patrimônio cultural da localidade – nomeadamente o IPHAN, o Ibram, a colônia de pescadores da localidade e associações de moradores e de comércio da região, dentre outros – como proponente de ações sinérgicas e enérgicas com vistas à proteção do patrimônio cultural local.

Palavras-chave: Preservação, Musealização, Museu de Arqueologia de Itaipu, Recolhimento de Santa Teresa, Sítio Arqueológico Duna Grande

Abstract

In 1977, in the city of Niterói (located in the state of Rio de Janeiro), the Itaipu Archaeology Museum (MAI) was founded, aiming at the development of activities towards the preservation and conservation of the patrimonial references in the area, particularly the remains of the Santa Teresa ‘Shelter for Women’ – which was officially registered as heritage by the federal government in 1955 by the *Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN* (Institute of National Historical and Artistic Heritage) – and the Duna Grande archaeological site – recognized in 1987 by IPHAN as a Symbol Monument of the Brazilian Pre-Historical Era. This region has always been a scenario marked and shaped by real estate speculations and the lack of urban planning, which places the aforementioned monuments in a situation of great vulnerability. Such contextualization has been studied in the scope of the study *Remains of the Santa Teresa “Shelter for Women”*: *prospections about the uses and functions of a memory place of Freguesia de São Sebastião de Itaipu – from the XVIII to XIX centuries*, which was developed between 2011 and 2013. The aim of this paper is to contribute to the reflection on the role of museums on the preservation and conservation of heritage references from the context itself, taking into account the complexity of the processes which shape a cultural heritage institution - established by intersecting the judicial, legal, academic, political, economic and social fields - and the need to perceive the problematic of the musealisation of sites and their surroundings from this viewpoint. According to and in light of a multidisciplinary perspective, arising from fields as Political Sciences, Museology and Heritage, we notice the strategic importance of communication actions undertaken by MAI, currently linked to *Instituto Brasileiro de Museus - Ibram* (Brazilian Institute of Museums) - involving exhibitions, mediated visits and other activities for sensitization and more

awareness of its importance - and the central role taken by the institution in a network, consisted by institutions and social segments involved with the local cultural heritage - namely the *IPHAN*, the *Ibram*, the colony of local fishermen as well as resident and commerce associations in the region, among others - and a proposer for synergistic and effective actions towards the protection of local cultural heritage.

Keywords: Preservation, Musealization, Museu de Arqueologia de Itaipu, Recolhimento de Santa Teresa, Archaeological site Duna Grande

APRESENTAÇÃO

No Brasil da atualidade podemos perceber, à luz do institucionalismo histórico, uma das correntes do Neoinstitucionalismo, perspectiva desenvolvida no âmbito da Teoria Política a partir da qual é possível investigar as instituições, compreendidas como o conjunto de regras formais ou informais e convenções (diretrizes, dispositivos legais, procedimentos, além das “manifestações organizacionais desses padrões de comportamento dos grupos envolvidos”(Parsons 2007, 66) referentes a diversos campos, como o jurídico-legal, o científico, o econômico, o político e o social. Com base neste enquadramento teórico, podemos perceber que as práticas e instrumentos institucionais são sistemas de transmissão de valores e, a partir da análise destes, compreender o papel das escolhas e preferências institucionais na “determinação de resultados sociais e políticos”(Hall & Taylor 2003, 194), a complexificação das questões relativas à preservação do patrimônio arqueológico, dentre as quais se destacam a gestão das coleções arqueológicas e a musealização de sítios arqueológicos.

Este quadro resulta de uma série de fatores que se entrecruzam, potencializando-se e também se confrontando. Podemos ilustrá-lo brevemente da seguinte forma: a consolidação das políticas ambientais implantadas na década de 1980 levou ao estabelecimento da Arqueologia de Contrato que, além de colocar novas questões no campo acadêmico e reconfigurar a prática profissional, impôs ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) – órgão federal responsável pela tutela do patrimônio arqueológico brasileiro – a necessidade de aplicar novos procedimentos e criar instrumentos para lidar com a vinculação da Arqueologia aos empreendimentos. No Brasil, Arqueologia de Contrato, ou Arqueologia Consultiva ou Arqueologia Empresarial, define a prática profissional vinculada ao licenciamento ambiental. Alguns autores (Carneiro 2009; Bastos & Souza, s.d.) atribuem o termo Arqueologia Preventiva à prática em tela. Entretanto, colocamo-nos consoantes à percepção do historiador Mario Polo Alves Junior (2014) de que a prática da Arqueologia de Contrato no Brasil não deve ainda ser associada ao conceito de Arqueologia Preventiva. O autor argumenta que na maioria dos projetos não são desenvolvidas ações associáveis ao conceito de “prevenção”, designadamente a identificação e mapeamento de áreas de baixa, média e alta relevância arqueológica. Antes sim, conforme o mesmo autor, que analisa a aplicação dos Termos de Ajustamento de Conduta (TAC) nos casos de dano ao patrimônio arqueológico, no Brasil é praticada uma “Arqueologia Póstuma”(Alves Jr. 2014, 165)], Essa demanda igualmente resultou do adensamento do campo da Arqueologia no país, com o aumento

da comunidade arqueológica e a ampliação das pesquisas, que para serem desenvolvidas igualmente necessitam de aprovação por parte do IPHAN. Por outro lado, na Era Lula – compreendida entre os anos de 2003 e 2009 – foram criadas políticas sócio-culturais de ampla abrangência (os princípios da inclusão social, da democratização do acesso à cultura e da valorização da diversidade cultural são a base de diversas ações de incentivo e fomento à cultura, como, por exemplo, o Programa Cultura Viva, o Programa Pontos de Memória e políticas de preservação e valorização do patrimônio cultural), dentre as quais destacamos a Política Nacional de Museus implantada em 2003 – que resultou na criação, em 2009, do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) – e o Programa de Aceleração do Crescimento (PAC) – que multiplicou a execução de grandes empreendimentos e, conseqüentemente, a intensificação da Arqueologia de Contrato.

Tudo isto, somado à ampliação do quadro acadêmico diretamente relacionado à preservação do patrimônio arqueológico – designadamente arqueólogos e museólogos – graças à implantação, também na “Era Lula”, do Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (REUNI) contribuiu para a referendada complexificação do setor.

Diante do exposto, podemos perceber, partindo da perspectiva do institucionalismo histórico, que a preservação do patrimônio arqueológico é tema a ser tratado na dimensão do Estado, compreendido não como um “agente neutro arbitrando sobre interesses concorrentes, mas um complexo de instituições capaz de estruturar a natureza e os resultados dos conflitos entre os grupos” (Hall & Taylor 2003, 195). Todavia, é preciso destacar que a preservação do patrimônio cultural não se limita à dimensão do Poder Público. Aliás, ultrapassa-a, pois como lembra o antropólogo José Reginaldo Santos Gonçalves (2002), a construção e consolidação do campo do patrimônio cultural depende do reconhecimento, por parte da sociedade, da legitimidade do órgão regulador e fiscalizador e da autoridade de seus agentes, bem como de seus discursos. Em outras palavras, a crescente complexidade do tema reside justamente na sua circunscrição à área de interseção entre os campos jurídico-legal, científico, político, econômico e sócio-cultural e no aumento da diversidade de atores, discursos e interesses que, ao sabor das contingências e agendas políticas, podem entrar em rota de colisão.

Todavia, é preciso lembrar que a preservação do patrimônio cultural não se limita à dimensão do Poder Público, como lembrar o antropólogo José Reginaldo Santos Gonçalves (2002), pois a construção e consolidação do campo do patrimônio cultural depende do reconhecimento, por parte da sociedade, da

legitimidade do órgão regulador e fiscalizador e da autoridade de seus agentes, bem como de seus discursos.

A reflexão aqui exposta trata de alguns dos aspectos que configuram a complexidade da preservação do patrimônio arqueológico no Brasil nos dias de hoje, referentemente à musealização do patrimônio arqueológico. Em outras palavras, procuramos tratar das seguintes questões:

- qual o papel dos museus na implantação e manutenção de ações de preservação de sítios arqueológicos?
- a musealização é uma estratégia eficaz para a preservação de sítios arqueológicos?
- quais atividades podem potencializar as estratégias de preservação dos sítios arqueológicos?

As questões em tela são discutidas a partir de um objeto de estudo específico, o Museu de Arqueologia de Itaipu (MAI). Mais especificamente, sua trajetória e atuação. A reflexão aqui apresentada resulta de um desdobramento de nosso projeto de investigação desenvolvido no âmbito do Departamento de Estudos e Processos Museológicos do Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (DEPM/CCH/UNIRIO), sob o título “Remanescentes do Recolhimento de Santa Teresa: usos e funções de um lugar de memória da Freguesia de São Sebastião de Itaipu – séculos XVIII ao XXI”, iniciado em janeiro de 2011, vinculado ao Grupo de Pesquisa Cultura documental, religião e movimentos sociais, coordenado pelo Prof. Dr. João Marcus Assis. O MAI foi instalado em um sítio histórico, nomeadamente os remanescentes do Recolhimento de Santa Teresa, uma edificação do século XVIII, e é vizinho do sítio arqueológico Duna Grande, que guarda vestígios de populações de pescadores-coletores que habitaram o local há, pelo menos, 5 mil anos. Estas são referências patrimoniais situadas no canto sul da Praia de Itaipu, na região oceânica da cidade de Niterói, distante cerca de uma hora e meia do centro da cidade do Rio de Janeiro (Fotos 1 e 2).

O MAI, inaugurado em 1977, é elemento-chave de uma rede que congrega organismos em instância municipal, estadual e federal, da sociedade civil organizada e de atores dos campos científico e do patrimônio que atuam na preservação das referências patrimoniais culturais (arqueológicas, ambientais e mesmo imateriais). Dentre os órgãos públicos destacamos o IPHAN, o Ibram (ao qual desde 2009 o MAI está institucionalmente vinculado), o Parque Estadual da

Serra da Tiririca (em cujo perímetro situa-se o sítio Duna Grande. Algumas das entidades são a Colônia de Pescadores Z-7, a Associação de Moradores e de Comércio da Região e escolas públicas de Niterói. Pertencentes ao Laboratório de Educação Patrimonial da Universidade Federal Fluminense (UFF), à Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ), à Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e ao Museu Nacional/Universidade Federal do Rio de Janeiro (MN/UFRJ).

O objetivo da presente proposta é apresentar, a partir de uma perspectiva multidisciplinar advinda dos campos da Ciência Política, da Museologia e do Patrimônio, o processo de musealização dos Remanescentes do Recolhimento de Santa Teresa – dando destaque à relação entre entorno, comunidade e especulação imobiliária – e as ações de preservação e valorização do sítio arqueológico Duna Grande com o intuito de contribuir para a reflexão sobre o papel dos museus no tocante à preservação e conservação de referências patrimoniais aqui tratadas.

Apresentamos a reflexão proposta da seguinte forma: de início, esboçamos um breve panorama sobre o sítio arqueológico Duna Grande, o Recolhimento de Santa Teresa e o próprio MAI, dando ênfase às atividades desenvolvidas pelo museu; em seguida, explanamos a análise sobre o estado da arte das referências patrimoniais em questão em relação à especulação imobiliária e crescimento urbano e nas considerações finais tecemos alguns comentários sobre o papel do MAI nas ações de preservação desses monumentos.

O CANTO SUL DA PRAIA DE ITAIPU, NITERÓI/RJ: UMA PROSPECÇÃO SOBRE AS CAMADAS DE OCUPAÇÃO E SOBRE AS REFERÊNCIAS PATRIMONIAIS

A praia de Itaipu faz parte de um ecossistema do qual se destacam a Laguna de Itaipu e a vizinha área de manguezal – resultado do encontro da água do mar e da água salobra da laguna – e o Morro das Andorinhas, este último *locus* de fauna e flora típicas da Mata Atlântica. Os grupos humanos que povoaram o sul do continente americano não deixaram de aproveitar os fartos e diversos recursos alimentares provenientes dos sítios com tais características e assim podemos identificar suas marcas nessa paisagem. Algumas delas encontram-se ainda hoje na Duna Grande, nomeadamente lascas de quartzo, restos alimentares – como ossos de peixes e animais de pequeno porte – e mesmo vestígios esqueléticos. Esses materiais são associados a grupos de pescadores-coletores de moluscos que viveram no litoral fluminense entre cinco mil e mil anos atrás (Dias Jr. 1992; Prous 1992; Heringuer 2014).

O sítio arqueológico Duna Grande é o único a resistir intacto, ou quase, na região. Outros, como o Sambaqui Camboinhas e o sítio Duna Pequena foram destruídos após a realização de um projeto de salvamento arqueológico. Essa ação relaciona-se a empreendimentos urbanísticos, designadamente o alargamento do canal da praia de Itaipu e a construção de edifícios residenciais, na década de 1970. Os referidos projetos foram desenvolvidos posteriormente ao salvamento arqueológico coordenado por Lina Kneip, arqueóloga do MN/ UFRJ (Kneip 1979a; Kneip 1979b). Destarte, vale ressaltar que a relevância do sítio Duna Grande não se limita ao fato de ser o “último dos moicanos”, a última referência da pré-história a compor a paisagem. Sua significância científica e excepcionalidade estão associadas ao fato de ter sido tomado como modelo para a Tradição Itaipu, bem como pela chancela, por parte do IPHAN, de Monumento Símbolo da Pré-História Brasileira.

Entretanto, a área em tela apresenta marcos de outros tempos históricos e, aqui, limitam-nos a destacar o Recolhimento de Santa Teresa, embora a partir de uma breve contextualização. No século XVI, na altura da implantação dos sistemas de sesmarias, foi dada a Domingos Martins Mourão uma área que se estendia da Lagoa de Piratininga em direção a Maricá, incluindo nelas, a Laguna de Itaipu. Em 1590 este fidalgo estabeleceu o primeiro vetor de comunicação, ainda que distante, com a Praia de Itaipu. Esse caminho partiu da grande estrada de penetração para o interior das terras fluminenses (este caminho ligou Niterói à Região dos Lagos do litoral fluminense, da qual podemos destacar, dentre outras localidades, Maricá e Cabo Frio) e tomou a direção da Laguna e da referida praia e uma variante em direção à Praia de Itacoatiara (praia vizinha à de Itaipu, situada em uma região conhecida, no período colônia, como Alto Mourão). Uma vez que poucos eram os proprietários dessa área, sobretudo pela considerável extensão das terras de Mourão, a região permaneceu intacta por longos 160 anos, quando os seus descendentes começaram, pouco a pouco, a divisão e fracionamento da propriedade. Desse processo de fracionamento resultaram a Fazenda de Piratininga, o Engenho Tiririca e a Fazenda de Itaipu, dentre outras. Em 8 de fevereiro de 1605, outra Carta de Sesmaria foi passada para Afonso Gonçalves. Esta e outras concessões nos indicam o incremento demográfico, mesmo que tímido, na região. Novos engenhos, fazendas e capelas surgiram ao longo dos próximos 150 anos.

Todavia, de acordo com as fontes consultadas, é possível conjecturar sobre o estabelecimento de um pequeno vilarejo em Itaipu apenas em meados do século XVIII. Segundo os livros paroquiais da Freguesia de São Sebastião de

Itaipu, Domingos Gonçalves viveu “no lugar da praia desta freguesia”, em 1745. O levantamento documental, realizado durante o desenvolvimento da pesquisa “Remanescentes do Recolhimento de Santa Teresa: usos e funções de um lugar de memória da Freguesia de São Sebastião de Itaipu – séculos XVIII ao XXI”, reuniu fontes primárias de diversos arquivos de Niterói e do Rio de Janeiro como, por exemplo, os Livros Paroquiais e de Batismo da Freguesia de São Sebastião de Itaipu, os Registros Policiais da Província do Rio de Janeiro e as Cartas do Vice-Rei. Vale destacar que o Livro de Portaria do Recolhimento de Santa Teresa não foi localizado durante a realização do levantamento em tela e também em outros estudos, como por exemplo aquele que resultou na tese de doutoramento da historiadora Leila Mezan Algranti, que versa sobre a condição feminina no Brasil colonial (Algranti 1993).

Com o aumento do número de propriedades, conseqüentemente à chegada de colonos para trabalharem nas lavouras da cana de açúcar, surgiram pequenos assentamentos, entre eles uma colônia de pescadores para o sustento local justamente no canto sul da Praia de Itaipu. Fez-se então erguer, em 1755, a nova Igreja de São Sebastião, transformada na sede da Freguesia de São Sebastião de Itaipu.

Em meados do século XVIII, Manuel Francisco da Costa e Manuel da Rocha, da Ordem Terceira do Monte do Carmo, erigiram um abrigo para mulheres na Freguesia supracitada. Vizinho das Fazendas de Piratininga e do Mato e da Igreja de São Sebastião, o Recolhimento de Santa Teresa recebeu, ao longo de sessenta anos, devotas, decaídas e inconvenientes aos olhos da sociedade. Nessa erma região, cujo acesso restringia-se ao mar e a uma distante e precária via de terra batida dos engenhos, foram depositadas as dedicadas à devoção e, majoritariamente, as que foram objeto de punição e proteção. De acordo com algumas fontes primárias, designadamente Visitas Pastorais e Registros Policiais, a mulheres que habitaram o Recolhimento de Santa Teresa foram depositadas por seus maridos que necessitaram ausentar-se de seus lares, bem como aquelas acusadas de adultério e requerentes de divórcio.

Em meados do século XIX o Recolhimento foi desativado. As causas ainda não foram identificadas nas fontes primárias consultadas, o que implica na necessidade de estender a investigação a outros fundos, possivelmente guardados na Torre do Tombo. No início do século seguinte, o edifício, em franco processo de deterioração, serviu de abrigo a algumas famílias de pescadores da colônia local. Nos anos 1940, integrantes dessa mesma comunidade alertaram ao Poder

Público para a degradação do lugar e para a necessidade de uma intervenção, qualquer que fosse, pretendendo assim formalizar um pedido de tombamento dessas ruínas. O termo tombamento refere-se à classificação de um monumento como patrimônio cultural. Entretanto, para dar início ao inventário do monumento, era necessário identificar seu responsável e seu proprietário. Apesar da dificuldade de identificar o proprietário do terreno e outras informações sobre o edifício, do processo de tombamento foram considerados o fato de o pedido ter advindo da vontade da própria comunidade local e também o valor histórico do bem cultural. Foi então emitido um parecer técnico favorável ao tombamento. O Conselho Consultivo do Instituto acompanhou este parecer e deliberou sobre a inscrição, em 1955, dos Remanescentes do Recolhimento de Santa Teresa no Livro de Belas Artes. De acordo com o Decreto-Lei n.º 25/37 há quatro Livros de Tombo para inscrição dos monumentos históricos e artísticos nacionais de valor reconhecido: o Livro Histórico, o Livro de Belas Artes, o Livro Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico e o Livro das Artes Aplicadas. Nesse mesmo período foi iniciado o projeto de consolidação e restauração desse monumento. O projeto foi coordenado pelo arquiteto Edgard Jacintho, membro do quadro funcional do IPHAN desde sua criação e igualmente responsável pelo projeto de criação do MAI.

Na década de 1970 intensificou-se um fenômeno presente na região já na primeira metade do século XX: a especulação imobiliária e o loteamento irregular de terras. Em 1976, com a inauguração da Ponte Rio-Niterói e a diminuição do tempo para sair de uma cidade e chegar outra, o entorno das praias oceânicas de Niterói tornou-se economicamente viável aos empreendimentos imobiliários. O loteamento das Praias de Itaipu e Camboinhas e a decorrente destruição do sítio Duna Pequena e do Sambaqui Camboinhas – dentre outros monumentos –, bem como a venda de boa parte das casas dos pescadores para comerciantes e antigos moradores de outras localidades foram algumas das consequências desse processo.

Não é mera coincidência que o processo de preservação do Recolhimento de Santa Teresa, iniciado com a sua patrimonialização (processo constituído por um complexo conjunto de ações fundamentados no reconhecimento do valor patrimonial, no tombamento/classificação do bem cultural e na aplicação de outras estratégias de preservação e valorização, como, por exemplo, a musealização), tenha culminado com a sua musealização, em 1977. Percebemos a fundação do MAI nesses Remanescentes enquanto estratégia levada a cabo por distintos segmentos sociais, designadamente os membros da colônia de pescadores e agentes do patrimônio vinculados ao IPHAN, para controlar e

minimizar os efeitos que a crescente especulação imobiliária impingia à região. Afinal, conforme a proposta de criação desse museu regional, a essa altura vinculado ao IPHAN, o sítio Duna Grande seria uma extensão da instituição, mesmo um acervo *sui generis*. Ademais, de acordo com as Recomendações Internacionais [a Carta de Veneza (UNESCO, 1964), em seu artigo 5.º reconhece que a “conservação dos monumentos é sempre favorecida pela sua adaptação a uma função útil à sociedade”] a criação do museu viabilizava a preservação do Recolhimento dando-lhe um uso cultural. Desde então, o sítio Duna Grande é um potencial objeto de “ressonância”(Gonçalves 2007), cuidados e vigilância da comunidade local e do MAI. Como anteriormente mencionado, o antropólogo José Reginaldo Santos Gonçalves reconhece que a preservação e valorização das referências patrimoniais não dependem exclusivamente da decisão política e da vontade de um órgão do Estado, tampouco da “atividade consciente e deliberada de indivíduos ou grupos”, mas rigorosamente da sua ressonância com o público, percebida, à luz de Greenblat, como o poder que têm de “evocar no expectador as forças culturais complexas e dinâmicas das quais ele emergiu e das quais ele é, para o expectador, o representante”(Greenblat apud Gonçalves 2007:19). Faz-se mister reconhecer que a relação da comunidade local com as referências patrimoniais que são objeto desta reflexão nem sempre foi pautada na valorização desses bens. E é justamente nesses momentos, quando de alguma forma a preservação do Recolhimento de Santa Teresa e do sítio Duna Grande representou algum constrangimento ao bem-estar dos locais, como, por exemplo, a proibição da construção de pavimentos superiores nas habitações contíguas à ruína e da utilização do sítio Duna Grande como atalho para chegar à outra margem do canal de Itaipu ou como área de passagem de veículos, que mais se fez necessária a intervenção do MAI com o desenvolvimento de atividades de sensibilização e educação patrimonial. Faz-se mister, todavia, destacar um indivíduo: Hildo de Mello Ribeiro. Em ofício de 4 de agosto de 1970, Renato Soeiro, então “Diretor do IPHAN, usando de suas atribuições, e tendo em vista a colaboração espontânea oferecida pelo Sr. Hildo de Melo Ribeiro, interventor da Colônia de Pescadores, Z-10, RJ,(...) resolve outorgar ao mesmo credenciais para zelar pelas ruínas do Recolhimento de Santa Tereza (...) bem como zelar pelas dunas-sambaquis e outros monumentos arqueológicos (...) (apud Saladino 2010, 220). Ao longo de cerca de uma década esse agente coletou e reuniu fragmentos ósseos, conchas, lascas de quartzo e outros líticos aflorados do sítio devido à ação do vento sul. A coleção, constituída de quase mil peças, foi doada ao MAI quando da sua fundação e constitui parte central de seu acervo, do qual se destacam blocos-testemunhos do Sambaqui de Camboinhas, fragmentos de louça provavelmente das mulheres que habitaram no Recolhimento e objetos cotidianos doados pela colônia de pescadores local.

Em setembro de 2010, representantes de instituições e da sociedade civil organizada que atuam e colaboram com o MAI nas ações de preservação e valorização do patrimônio da região aprovaram a proposta apresentada pela direção do Ibram de mudar o nome do museu: de MAI para Museu Socioambiental de Itaipu (MUSAI). Constam da ata da reunião representantes do IPHAN, do Ibram, do Parque Estadual da Serra a Tiririca, da Colônia de Pescadores Z-7, da Associação Livre de Pescadores de Itaipu, da Associação de Comerciantes da Praia de Itaipu, da UNIRIO e da UFRRJ. Os argumentos que fundamentaram a proposta referiam-se à ampliação das atividades da instituição executadas pela direção, “que contemplavam uma relação mais ampla entre homem e ambiente, com ênfase no desenvolvimento da comunidade em que está inserido”(disponível em: www.museus.gov.br) e no fato de que, àquela altura o quadro funcional não contava com um arqueólogo. Sobre o tema, faz-se mister declarar nossa posição contrária aos argumentos elencados para a alteração do nome do museu. Percebemos que a Arqueologia trata da condição humana e dos sistemas e processos sócio-culturais a partir do estudo da cultura material e, apoiados em Sabloff (apud Zapatero 2009, 15), destacamos a pertinência e a propriedade do discurso arqueológico para tratar dos temas socioambientais referentes à evolução das paisagens e à interferência dos grupos sociais nesses processos. Portanto, a partir do discurso arqueológico podem ser tratadas em profundidade as temáticas candentes da contemporaneidade referentes à relação de nossa espécie com o meio. Entretanto, por questões de ordem jurídico-legal, a mudança não pode ser oficializada e, hoje, o museu permanece com seu nome original.

Atualmente, o MAI desenvolve atividades educativo-culturais com quatro focos de interesse: o Morro das Andorinhas, os Remanescentes do Recolhimento de Santa Teresa e o sítio Duna Grande. São realizadas visitas mediadas e oficinas para o público-alvo, nomeadamente o escolar, percebido como um agente potencialmente multiplicador. As oficinas voltadas para o patrimônio natural e o recém criado Programa Ambiental contam com a participação dos pescadores mais antigos da região, que apresentam às crianças a diversidade da fauna marinha e o seu *modus vivendi*. As atividades cujo foco está na arqueologia e no patrimônio são desenvolvidas dentro do Recolhimento a partir do “kit Caniço e Samburá”. O material foi produzido, em 2002, por Lygia Segalla e Lea Calvão, do Laboratório de Educação Patrimonial da Universidade Federal Fluminense (LABOEP/UFF). Todavia, é objeto de permanente avaliação e atualização, com a inclusão de novos materiais e conteúdos. O ponto alto das atividades são as simulações de escavações em réplicas de “dunas”(tratam-se de pequenos montes de areia dispostos em uma das áreas expositivas do museu nos quais os

educadores do MAI, antes da chegada dos escolares, enterram conchas, ossos de animais e seixos e, dessa forma lúdica, tratam das especificidades do trabalho do Arqueólogo e dos objetivos da Arqueologia), etiquetagem e documentação do material encontrado (Fotos 3 e 4). Já as ações do sítio Duna Grande – são pontuais devido às condições de trabalho do museu e à necessidade de trabalhar com diferentes órgãos públicos. A equipe técnica do MAI compreende o sítio Duna Grande como um acervo operacional pois trata-se de uma paisagem contextualizada e musealizada por meio de levantamento e sistematização de informações. A título de ilustração, destacamos as ações educativas já implantadas, cujas visitas mediadas integram o sítio ao Museu. Outras ações do projeto, ainda a implantar, são: o cercamento e a criação de um circuito de visitação – a desenvolver com o auxílio de técnicos do IPHAN e do Ibram – e investigações científicas – em parceria com cientistas do Museu Nacional/UF RJ.

A extroversão do patrimônio cultural se completa com a exposição de longa duração “Percurso do Tempo” – cuja museografia de lógica mista apresenta aos visitantes os fragmentos das memórias dos grupos que habitaram a região, dos pescadores-coletores de 5 mil anos aos pescadores tradicionais do nosso século – e com uma exposição de maquetes de sítios arqueológicos, notadamente sambaquis. Francisca Hernández Hernández ordena as museografias existentes em dois grandes grupos: exógenas e endógenas. Nas primeiras, os objetos definem a lógica das exposições e a extroversão das peças obedece a uma ordem previamente estabelecida, que deve ser de conhecimento dos visitantes; ou seja, estes devem possuir conhecimentos mínimos sobre os temas e objetos expostos, os quais são tomados como objetos de estudo (Hernández 2010, 23). Já nas segundas, a disposição das peças obedece às demandas da própria exposição. Em outras palavras, a cenografia do conjunto é criada a partir das mensagens que se quer transmitir, bem como da recepção e apropriação dos objetos pelos visitantes (Hernández 2010, 30). Portanto, não há necessidade de detenção de códigos nem de conhecimentos prévios para a compreensão e recepção do discurso expositivo. Percebemos que a museografia da exposição de longa duração do MAI ainda que trate das mensagens que se quer transmitir, designadamente a sucessão de ocupações ao longo do tempo no canto sul da Praia de Itaipu, demanda dos visitantes um conhecimento prévio sobre arqueologia. Destarte, a exposição é tanto exógena – no tocante à extroversão dos vestígios arqueológicos de acordo com uma lógica tipológica – quanto endógena – no tocante à transmissão da mensagem sobre a ocupação da região.

Apesar de todo o esforço e comprometimento do MAI em desenvolver atividades variadas de sensibilização da comunidade para com a importância da preservação do patrimônio cultural, há um assunto delicado de tratar, principalmente quando as ações são destinadas aos escolares que habitam nas cercanias do museu, tema exposto a seguir.

PATRIMÔNIO E ENTORNO: ENTRE A SUBJETIVIDADE DOS DISCURSOS E A OBJETIVIDADE DAS PRÁTICAS

A problemática “patrimônio e entorno” é tema potencialmente polêmico e gerador de atritos entre o MAI e seus vizinhos. Relaciona-se à complexidade da instituição do patrimônio cultural estabelecida na interseção entre os campos jurídico-legal, o econômico, o político e o sócio-cultural. Refere-se ao direito e o dever de preservar o patrimônio cultural, traduzido no respeito e cumprimento das disposições legais, e o direito à moradia. De acordo com o Art. 6.º da Constituição Federal de 1988, são direitos sociais a educação, a saúde, a alimentação, o trabalho, a moradia, o lazer, a segurança, a previdência social, a proteção à maternidade e à infância, a assistência aos desamparados.

Conforme o Decreto-Lei n.º 25/37, disposição que rege o Recolhimento enquanto bem tombado em instância federal: “[Art.18] ... sem prévia autorização do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, não poderá, na vizinhança de coisa tombada, fazer construção que impeça ou reduza a visibilidade, nem nela colocar anúncios ou cartazes, sob pena de ser mandada destruir a obra ou retirar o objeto, impondo-se neste caso a multa de cinquenta por cento do valor do mesmo objeto”.

Diante da imprecisão e mesmo da certa subjetividade do texto supracitado, uma questão se impõe: qual a delimitação da área de entorno do bem protegido que protege a visibilidade e ambiência do monumento? A questão é tratada nas instâncias estadual e municipal. No Rio de Janeiro vigora o Decreto n.º 2/69, cujo Art. 7.º indica que: “... sem a prévia audiência da Divisão do Patrimônio Histórico e Artístico não se expedirá nem se renovará licença para obra, para afixação de anúncios, cartazes, ou letreiros, ou para instalação de atividade comercial ou industrial, em imóvel tombado. Parágrafo único – O disposto neste artigo aplica-se também às licenças referentes a imóveis situados nas proximidades do bem tombado, e à aprovação, modificação ou revogação de projetos urbanísticos, inclusive os de loteamento, desde que possam repercutir de alguma forma na segurança, na integridade estética, na ambiência ou na visibilidade do bem tombado, assim como sua inserção no conjunto panorâmico ou urbanístico circunjacente”(Art. 7.º, Decreto-Lei n.º 2/69, de 11 de abril de 1969).

Percebemos então que a legislação dispõe sobre a preservação do entorno ou área envoltória do bem imóvel tombado para que sua ambiência e visibilidade sejam preservadas, sob pena de se perder as características que o tornaram um bem de interesse histórico e/ou cultural relevante para a memória nacional. Todavia, fica ainda nesse texto a subjetividade dos conceitos de ambiência e visibilidade, percebidos pelos segmentos e atores sociais de formas distintas. Estão aqui em jogo não apenas conceitos, mas interesses específicos e contingenciais.

Em instância federal, o IPHAN mediante uma portaria normativa, indica as sanções no caso do descumprimento do Decreto-Lei n.º 25/37. Trata-se da Portaria n.º 187/10, que aborda a questão do entorno no inciso III do Art. 2.º, quando impede: “III - Realizar na vizinhança de coisa tombada construção que lhe impeça ou reduza a visibilidade, sem prévia autorização do Iphan (art. 18 do Decreto-Lei n.º 25/37): Multa de cinquenta por cento sobre o valor da obra irregularmente construída e demolição da obra (...)”.

Todavia, mantém-se a imprecisão e subjetividade embutidas na idéia de visibilidade, o que leva à criação de situações de dissenso e tensão com a sociedade e a longos processos judiciais, movidos pelos conflitos de interesses de toda ordem. Ademais, o tema expõe uma questão de ordem institucional, que demanda uma robusta infra-estrutura do IPHAN. Em outras palavras, o dispositivo exige que o Instituto disponha de quadro funcional suficiente para abrir e acompanhar os pedidos de autorização para obras no entorno, bem como a fiscalização permanente das áreas tombadas algo que não foi possível ainda assegurar.

De volta ao nosso estudo de caso importa destacar que, ademais da proteção em instância federal que gozam os Remanescentes do Recolhimento de Santa Teresa e o sítio Duna Grande, (as ruínas são protegidas porque tombadas, conforme o Decreto-Lei n.º 25/37, e o sítio arqueológico, como todos os monumentos arqueológicos do país, é protegido pela Lei n.º 3.924/61) a área na qual se inserem mais o conjunto de ilhas vizinhas, foram tombadas em instância estadual. Segundo o Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (INEPAC) a área corresponde a: “um pequeno trecho do litoral de Niterói que resistiu ao processo de parcelamento inadequado do solo, cuja ocupação mantém ainda uma relação harmoniosa com a paisagem natural circundante, formada pelo Pontal do Morro das Andorinhas, as ilhas, o aldeamento de pescadores e o Recolhimento”.

Percebemos, à luz das entrevistas realizadas, da observação participante, do levantamento documental e das imagens de satélite disponíveis no Google Earth, a pertinência de relativizar a idéia de harmonia entre ocupação e bens patrimoniais. Isto soa ser subordinado à perspectiva do ator envolvido. Se é morador (antigo ou recente), se é pescador (da colônia), se é comerciante, se é agente do patrimônio, se é arqueólogo, se é funcionário do MAI ou do Parque Estadual da Serra da Tiririca etc. Todo o Canto Sul da Praia de Itaipu foi loteado, inclusive o sítio Duna Grande (Heringuer 2014), e o Poder Público tem movido ações para regularizar as obras feitas na região. Importa ressaltar que, entre as décadas de 1980 e 1990, a faixa de trezentos metros da praia destinada à construção das moradias dos pescadores foi loteada e vendida por alguns deles a indivíduos que não pertenciam à colônia, alterando a relação entre bem tombado e entorno. Vale dizer que, segundo as entrevistas realizadas, este processo foi ativado e avivado por questões e disputas internas da própria colônia de pescadores. Alguns dos desdobramentos identificados são: a criação de uma colônia dissidente, a construção irregular e sem autorização do IPHAN de casas de dois andares distantes apenas 1.20m das ruínas e, por um certo período, o esgarçamento das relações entre comunidade e MAI.

A visita ao MAI e a observação das imagens disponíveis no Google Earth revelam que o entorno das ruínas está comprometido pelas habitações construídas nos fundos, cujos pavimentos superiores foram erigidos, boa parte na calada da noite e nos fins de semana, sem a anuência do IPHAN. Uma vez que o cidadão brasileiro tem direito à sua moradia, quando esta já está construída, ainda que fragorosamente irregular e desobediente ao princípio da visibilidade e ambiência do bem tombado, resta ao IPHAN apenas mover ações judiciais que se arrastam por anos (Fotos 5 e 6).

No caso do Recolhimento de Santa Teresa, um reconhecido monumento de interesse histórico e arqueológico, a não preservação de seu entorno resulta em prejuízos concretos, além do comprometimento da visibilidade e ambiência do monumento. Implica evidentemente na impossibilidade de realizar levantamentos arqueológicos na área próxima ao muro dos fundos para recuperar informações sobre o edifício e a vida de seus moradores.

Percebemos que o quadro acima exposto resulta de uma série de aspectos, dentre os quais destacamos a dificuldade de aplicação dos dispositivos legais de proteção ao patrimônio cultural, a infra-estrutura do IPHAN que não corresponde à gama de suas atribuições e competências, a existência de distintos e conflitantes

interesses e, mais concretamente, a inexistência de um projeto urbanístico para a área que contemple a preservação do patrimônio cultural e ambiental e o bem-estar da comunidade local. Para contornar esta última questão, a Secretaria de Desenvolvimento Regional, Abastecimento e Pesca do Estado do Rio de Janeiro desenvolveu, em parceria com diversos órgãos, dentre eles o MAI e com a participação ativa da comunidade local, o projeto de urbanização “Canto de Itaipu”, que prevê para o futuro uma série de melhorias. O projeto em tela, cujo foco principal é o desenvolvimento e bem-estar dos pescadores artesanais do local, prevê o cercamento do sítio Duna Grande e a construção de um anexo para o MAI.

Todavia, o projeto supracitado, ainda a implantar, já encontrou um obstáculo, curiosamente advindo de outro projeto urbanístico. No primeiro semestre de 2014, a execução do projeto “Asfalto na porta”, ferindo a legislação ambiental e patrimonial, promoveu a mutilação e descaracterização do sítio Duna Grande e seu entorno. O projeto de asfaltamento das ruas do bairro, na sua etapa de manilhamento provocou a destruição da restinga e da parte do sítio Duna Grande junto à Lagoa de Itaipu, que sofreu assoreamento (Disponível em: <http://racismoambiental.net.br/2014/06/forum-das-comunidades-tradicionais-do-parque-estadual-da-serra-da-tiririca-protesta-contr-a-mutilacao-de-sitio-arqueologico-duna-grande%E2%80%8B/#more-149378>). Tal fato não foi ignorado pela comunidade local que, junto ao MAI, enviou ao IPHAN uma denúncia e, no momento, são aguardadas as devidas providências.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

A partir de um caso concreto, procuramos tratar de questões da maior atualidade, nomeadamente a preservação *in situ*, as pressões urbanísticas, envolventes (de ordem política e econômica), a complexidade de aplicação dos dispositivos legais de preservação do patrimônio cultural (quando há a demanda por maior infra-estrutura das organizações formais que os aplicam e quando essas disposições se chocam com outras e interesses do campo político e econômico) e o papel dos museus na preservação do patrimônio cultural imóvel.

Do processo conformado pela patrimonialização e musealização do dos Remanescentes do Recolhimento de Santa Teresa e da trajetória e atuação do MAI, podemos observar que:

a) a patrimonialização das ruínas resulta da participação da comunidade local. Desde o seu tombamento até a atualidade, dependendo das conjunturas

sócio-político-econômicas em nível macro e micro, esta comunidade coloca-se mais ou menos ativa e conflitante em relação à preservação do patrimônio cultural. Em outras palavras, a comunidade local se relacionou com este monumento de distintas formas ao longo do tempo. Em alguns percebemos maior ressonância e, em outros menos. Ademais, alguns grupos são mais participantes e comprometidos que outros, dependendo da consonância entre as questões patrimoniais e seus interesses específicos;

b) a combinação da crescente especulação imobiliária com os conflitos internos da colônia de pescadores soa ter contribuído para o loteamento da área destinada às moradias dos pescadores o que, por sua vez, resultou na inserção de atores que se relacionam de maneira distinta com o bem tombado e seu entorno;

c) a combinação da morosidade dos processos judiciais e do cumprimento das sentenças com diversas articulações políticas resultaram no estabelecimento do sentimento de impunidade entre os atores envolvidos e na construção de novas habitações que põem em risco a visibilidade e a ambiência do bem tombado;

d) as questões “b” e “c” nos indicam a complexa estrutura na qual se fundamenta a instituição do patrimônio cultural, designadamente na área de interseção entre os campos econômico, político, jurídico-legal e social. O IPHAN, enquanto órgão de tutela do patrimônio cultural brasileiro, tem poder de polícia. Em outras palavras, seus técnicos têm autoridade para impedir qualquer dano aos bens tombados e protegidos por lei (como os sítios arqueológicos). Na prática, o próprio fiscal do IPHAN pode notificar diretamente o responsável pelo dano e depois noticiar formalmente à PROFER (Procuradoria Jurídica do IPHAN) para mover uma ação contra o responsável pelo imóvel ou contra o responsável pela execução da obra. Todavia, devido a uma série de fatores (dentre os quais destacamos a insuficiente infra-estrutura do órgão, a má compreensão das atribuições e competências de alguns de seus técnicos e o conflito entre a preservação do patrimônio e os interesses de alguns segmentos sociais vizinhos de um bem protegido), em algumas ocasiões, como a que está a ser aqui apresentada, o IPHAN não logra cumprir completamente com o seu papel. É importante destacar que todas as construções irregulares em área de entorno são passíveis de notificação e sanções administrativas/civis/criminais por parte do órgão em tela, a partir da constatação da irregularidade – inclusive, estando sujeito às penalidades da Portaria IPHAN n.º 187/2010 tanto o proprietário quanto a empresa ou responsável técnico pelas obras. Todavia, aplicabilidade dessa normativa não é infalível, pois está sujeita à anteriormente referida insuficiente infra-estrutura do

órgão, o que provoca a impunidade e compromete a preservação do entorno que se rende aos ditames da especulação imobiliária.

Diante do exposto, colocam-se questões sobre as quais ainda necessitamos aprofundar a reflexão e dedicar outras investigações a partir de estudos comparativos. São elas: a punição para irregulares nos entornos tal como é aplicada hoje no Brasil surte algum efeito dissuasivo no notificado ou em outros na mesma situação irregular? Ou ainda, as ações têm função “educativa” ao serem “corretivas”? Ou simplesmente geram ações tão morosas que só contribuem para a sensação de impunidade e, pior, para instalar-se um clima de animosidade entre órgão público e sociedade?

d) a criação de um museu na localidade possibilitou o estabelecimento de uma rede de atores institucionais e de representantes da sociedade civil com vistas à preservação e valorização das referências patrimoniais da região;

e) apesar da complexidade de alguns assuntos, designadamente a preservação da ambiência e visibilidade das ruínas, o museu, graças às suas diversas atividades educativas e à sua atuação como núcleo da supracitada rede, torna realidade no cotidiano da comunidade local a preocupação com a preservação do patrimônio cultural, contribuindo de forma concreta e efetiva para a mudança social. Isto fica evidente se considerarmos um evento ocorrido em setembro de 2010 quando o cão de um morador da localidade desenterrou do sítio Duna Grande uma calota craniana. Imediatamente, o morador recolheu seu animal e, contrariamente ao esperado, não procurou a polícia para notificar sobre os vestígios esqueléticos, mas dirigiu-se ao MAI para informar sobre o ocorrido. Em outras palavras, o indivíduo percebeu tratar-se de um achado arqueológico e não de um sepultamento clandestino.

Destarte, respondemos às questões condutoras da reflexão aqui exposta, que foram discutidas a partir da análise da trajetória e da atuação do MAI, realizada à luz do institucionalismo histórico e dos campos da Museologia e do Patrimônio:

1. a musealização soa ser estratégia eficaz para a preservação de sítios arqueológicos na medida que seja um processo sistemático, abrangente e continuado e que dele participem ativamente os atores interessados e envolvidos;

2. o papel dos museus na implantação e manutenção de ações de preservação de sítios arqueológicos é rigorosamente estratégico enquanto assumam uma posição de protagonistas, congregando agentes, promovendo ações e estimulando o empoderamento da sociedade;

3. as atividades educativas e de comunicação – nomeadamente visitas mediadas, exposições, oficinas de educação patrimonial e arqueologia experimental, encontros entre a sociedade e a comunidade científica, por exemplo – são potentes táticas de preservação dos sítios arqueológicos.

À guisa de conclusão, ressaltamos que os domínios da Museologia e do Patrimônio Cultural se entrecruzam ora e vez quando se trata da preservação e valorização de monumentos arqueológicos e que a estratégia de extroversão do patrimônio cultural é um princípio inalienável entre Museu e Sociedade. E, justamente devido a esse entrecruzamento percebemos, a partir da trajetória e da atuação do MAI que, apesar das inúmeras dificuldades, limitações, indefinições e desafios, a estratégia de criar e fortalecer uma rede de órgãos e segmentos sociais para a preservação do patrimônio cultural é fundamental para a obtenção de resultados positivos e concretos a médio e longo prazo.

Agradecemos à equipe do MAI por todo o apoio recebido para o desenvolvimento deste estudo e à Alba Mendonça, pela leitura atenta e sugestões de reflexões.



Foto 1. Fachada principal dos Remanescentes do Recolhimento de Santa Teresa, sede do Museu de Arqueologia e Itaipu.
Foto: MAI . Foto: Carlos Barata, julho de 2013



Foto 2. Sítio Duna Grande. Foto: Carlos Barata, julho de 2013



Foto 3. Visita mediada ao Morro das Andorinhas. Foto: Arquivo MAI, julho de 2014



Foto 4. Oficina de escavação em dunas. Foto: Arquivo MAI, julho de 2014



Foto 5. Vista à frente da fachada principal do MAI. Foto: Carlos Barata, julho de 2013



Foto 6. Vista do portão de entrada do MAI. Foto: Carlos Barata, julho de 2013

BIBLIOGRAFIA

Algranti, Leila Mezan. 1993. *Honradas e devotas: mulheres da colônia – Condição feminina nos conventos e recolhimentos do Sudeste do Brasil, 1750/1822*. Brasília: Edunb.

Alves Jr., Mario Polo. 2014. *Dos instrumentos jurídicos e práticas do IPHAN para a arqueologia: o termo de ajustamento de conduta*. Dissertação de Mestrado. Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural. Rio de Janeiro: IPHAN, 2014 (246).

Bastos, Rossano Lopes; Souza, Marise Campos de. *Arqueologia Preventiva no Patrimônio Arqueológico Brasileiro*. Disponível em: http://www.academia.edu/3615085/Arqueologia_Preventiva_no_patrim%C3%B4nio_Arqueol%C3%B3gico_Brasileiro (último acesso: 02/07/2014).

BRASIL. Decreto-Lei n.º 25/37, de 1937. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del0025.htm (último acesso: 10/7/2014).

BRASIL. Decreto-Lei n.º 2/69, de 11 de abril de 1969. Disponível em: <http://www.camara.gov.br/internet/InfDoc/novoconteudo/legislacao/republica/LeisOcerizadas/Leis1969v3.pdf> (último acesso: 10/7/2014).

BRASIL. Lei n.º 3.924/61, de 1961. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1950-1969/L3924.htm (último acesso: 10/7/2014).

Carneiro, Carla Gibertoni. 2009. *Ações educacionais no contexto da arqueologia preventiva: uma proposta para a Amazônia*. Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2009 (321).

Carta de Veneza. Disponível em: <http://www.patrimoniocultural.pt/media/uploads/cc/CartadeVeneza.pdf> (último acesso: 10/7/2014).

Desvallées, André; Mairesse, François (eds.). 2010. *Conceitos-chave de Museologia*. Paris: Armand Colin. Disponível em: http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Key_Concepts_of_Museology/Conceitos-ChavedeMuseologia_pt.pdf (último acesso: 02/07/2014)

Dias Junior, Ondemar F. A tradição Itaipu, costa central do Brasil. MEGGERS, B. J. (ed.). 1992. *Prehistoria sudamericana: nuevas perspectivas*. Washington D.C.: Taracaxum, 1992 (161-176).

Fórum das Comunidades Tradicionais do Parque Estadual da Serra da Tiririca protesta contra a mutilação de sítio arqueológico Duna Grande. Disponível em: <http://racismoambiental.net.br/2014/06/forum-das-comunidades-tradicionais-do-parque-estadual-da-serra-da-tiririca-protesta-contr-a-mutilacao-de-sitio-arqueologico-duna-grande%E2%80%8B/#more-149378> (último acesso: 10/7/2014).

Gonçalves, José Reginaldo Santos. 2002. *A retórica da perda*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ.

Gonçalves, José Reginaldo Santos. 2007. "Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios". In Gonçalves, José Reginaldo Santos. *Antropologia dos Objetos: coleções, museus e patrimônios*. Rio de Janeiro: Garamond.

Hall, Peter; Taylor, Rosemary. As três versões do neo-institucionalismo. *SciELO Brasil*. Disponível em: https://www.academia.edu/4146515/As_tres_verseoes_do_Neoinstitucionalismo (último acesso: 02/07/2014).

Heringuer, Pedro Colares da Silva. 2014. *Museu como ferramenta de proteção a sítios arqueológicos: o caso do Sítio Arqueológico Duna Grande e o Museu de Arqueologia de Itaipu*. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Arqueologia. Rio de Janeiro: Museu Nacional/Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014 (101).

Kneip, Lina Maria. 1979a. *Relatório de Pesquisa de Salvamento do Sítio Arqueológico Duna Pequena*. Rio de Janeiro: Veplan Construtora.

Kneip, Lina Maria. 1979b. *Relatório de Pesquisa de Salvamento do Sítio Arqueológico Sambaqui de Camboinhas*. Rio de Janeiro: Veplan Construtora.

Livros Paroquiais da Freguesia de São Sebastião de Itaipu – Arquivo da Diocese de Niterói.

Parsons, Craig. 2007. *How to map arguments in Political Science*. Oxford: Oxford University Press.

Prous, André. 1992. *Arqueologia Brasileira*. Brasília: EDUNB.

Registros Policiais – Arquivo Nacional.

Saladino, Alejandra. 2010. *Prospecções: o patrimônio arqueológico nas práticas e trajetória do IPHAN*. Tese do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. Rio de Janeiro: UERJ, 2010 (420).

Visitas Pastorais – Arquivo da Diocese Metropolitana do Rio de Janeiro.

Zapatero, Gonzalo Ruiz. 2009. La divulgación arqueológica: las ideologías ocultas. *CPAG*, 19, 2009 (11-36).

A PRESERVAÇÃO DA PERFORMANCE MUSICAL CONTEMPORÂNEA: O CASO DO
ESPÓLIO FONOGRAFICO EM FITAS MAGNÉTICAS DE CLOTILDE ROSA
PRESERVING CONTEMPORARY MUSICAL PERFORMANCE: THE CASE OF THE
PHONOGRAPHIC COLLECTION ON MAGNETIC TAPES BY CLOTILDE ROSA

Andreia Nogueira
Filipa Magalhães
Isabel Pires
Rita Macedo

Resumo

Em Portugal, nos anos 40, a fita magnética analógica é implementada como meio de gravação e armazenamento sonoro. Desde então foram registados neste suporte entrevistas, concertos, documentários, programas radiofónicos e recolhas etnográficas. A quantidade de acervos de fita magnética que documentam momentos históricos, políticos, artísticos e sociais é extensa. A fita magnética constitui um suporte instável necessitando de cuidados específicos de preservação. Não existe, no entanto, um arquivo fonográfico nacional com a responsabilidade de o fazer. Existem sim vários espólios dispersos a necessitarem de ser estudados, conservados, digitalizados e documentados. Alguns desses espólios compreendem a parte eletroacústica de obras musicais mistas, que são também constituídas por performances instrumentais. Um deles pertence à compositora Clotilde Rosa, objeto deste estudo. Neste caso, mostra-se imperativo não só a conservação do suporte magnético, mas também a preservação da performance musical mediante a sua documentação.

Clotilde Rosa, figura proeminente tanto na criação como na divulgação da música contemporânea em Portugal, compôs várias obras de música mista, cuja parte eletroacústica foi gravada em fita magnética. Devido à relevância destas fitas, por se tratar de exemplares únicos e originais, foi já efetuada uma avaliação do seu estado de conservação. O avançado estado de deterioração em que a maioria delas se encontra, impulsionou a digitalização daquelas cujo estado de preservação o permitiu. Em alguns casos, estas iniciativas não garantem, no entanto, a possibilidade de realização de futuras performances das obras mistas

de Clotilde Rosa, visto estas terem uma componente de articulação entre parte instrumental e parte eletroacústica que é necessário compreender e documentar.

Neste sentido, numa abordagem pioneira pretende-se aqui não apenas refletir sobre as metodologias utilizadas na preservação do espólio de fitas magnéticas de Clotilde Rosa, mas também problematizar a necessidade do desenvolvimento de uma documentação complementar que venha a possibilitar a preservação integral das performances musicais das obras mistas da compositora Clotilde Rosa.

Palavras-chave: Clotilde Rosa, Fita magnética, Preservação, Digitalização, Espólio Fonográfico

Abstract

In Portugal, in the 40s, the analog magnetic tape is implemented as a means of recording and storing sound. Since then interviews, concerts, documentaries, radio programs and ethnographic research were recorded in this media. The amount of magnetic tape collections documenting historical, political, artistic and social events is extensive. Magnetic tape is an unstable carrier requiring a specific care of preservation. There is, however, no national phonographic archive with the responsibility to do so. Instead, there are many dispersed collections in need to be studied, preserved, digitized and documented. Some of these collections comprise the electroacoustic part of mixed musical works, which are also composed by instrumental performances. One of them is the collection of the composer Clotilde Rosa, object of study. In this case, it is imperative not only the conservation of the magnetic media, but also the preservation of the musical performance through its documentation.

Clotilde Rosa, a prominent figure both in the creation and in the dissemination of the contemporary music in Portugal, composed several mixed media works, whose electroacoustic part was recorded on magnetic tape. Given the relevance of these tapes, because they are unique and original copies, it has already been made an assessment of their conservation status. Most of them present an advanced condition of deterioration which propelled the digitization of those in better conditions. Nevertheless, in some cases, these initiatives do not guarantee the possibility of conducting future performances of Clotilde Rosa's mixed works, since there is a coordination element between instrumental and electroacoustic part which is necessary to understand and document.

Thus, in a pioneering approach we intend not only to reflect about the methodologies used in the preservation of Clotilde Rosa's collection of magnetic tapes, but also to discuss the need of developing an additional documentation that may allow the preservation of her mixed works.

Keywords: Clotilde Rosa, Magnetic Tape, Preservation, Digitization, Phonographic Collection

INTRODUÇÃO

Partindo do estudo efetuado ao espólio particular de fitas magnéticas da compositora Clotilde Rosa, o presente artigo pretende propor estratégias para a preservação das performances musicais das obras mistas da compositora, cuja componente eletroacústica se encontra gravada em fita magnética.

No ano de 1935, a gravação em fita magnética surgiu como uma nova tecnologia, mas só a partir da década de 40 a qualidade do processo de gravação em suporte magnético aumentou de forma significativa e o desenvolvimento tecnológico da gravação em fita magnética se estabilizou, passando esta a ser usada como principal método de gravação nas cinco décadas subsequentes. Aproximadamente desde a década de 50, este meio tecnológico passou também a ser utilizado na criação musical, com especial relevo para a *Musique Concrète* (Música Concreta) e para a *Elektronische Musik* (Música Eletrônica). A Música Concreta consistia em música gravada que podia conter todo e qualquer som natural (Holmes 2002). Segundo a conceção Alemã, a Música Eletrônica compreendia também música gravada, porém era constituída inteiramente por sons sintetizados/gerados eletronicamente, mediante o uso de osciladores, amplificadores, filtros e outros instrumentos. Do cruzamento destas duas vertentes surgiu a música eletroacústica. O público sentia-se, no entanto, sem pontos de referência visuais durante o momento da difusão sonora por não existir uma performance instrumental em tempo real num sentido tradicional, mas apenas altifalantes a projetarem som. O palco estava vazio e escuro. Para onde olhar? Quando aplaudir? (Taruskin 2010). Como solução os compositores propuseram, em meados da década de 50, a criação de música instrumental com acompanhamento de música eletroacústica dando lugar à música mista (Holmes 2002).

Estamos atualmente em posição de poder referir que a preservação da performance musical de obras mistas desta época passa: (i) pela conservação da componente eletroacústica, mediante a preservação do respetivo suporte em fita magnética, cujo som gravado deve ser também digitalizado e constantemente migrado para formatos atuais; (ii) pela salvaguarda das performances instrumentais associadas, através da manutenção da partitura caso exista; e (iii) pela preservação da informação relativa à articulação sonora entre a componente instrumental e a parte eletroacústica. Nos casos em que se verifica a existência de elementos “não-musicais” (apesar do pouco rigor do termo, usamo-lo aqui, à falta de outro, para designar elementos tais como a projeção de slides, a

disposição espacial dos intérpretes no espaço performativo, a iluminação, a cenografia, entre outros) é ainda de considerar a sua preservação. A projeção de slides, por exemplo, pode implicar não só a conservação material dos mesmos e sua digitalização, como também a documentação da articulação que estes estabelecem com as demais componentes da obra.

Note-se que os suportes em fita magnética devido à sua composição química (i.e. acetato de celulose, papel, poliéster, entre outros) são muito instáveis e os processos de degradação que estes sofrem são geralmente irreversíveis, provocando por vezes a destruição dos mesmos ou a perda completa dos conteúdos registados. Este tipo de suporte, pela sua vulnerabilidade, revela-se um meio de armazenamento frágil e mesmo quando armazenado em condições adequadas não previne a degradação indefinidamente. Para além disso, em diversos casos, a articulação necessária entre a parte instrumental e a parte eletroacústica não se encontra registada na partitura «prescritiva». Na verdade, informações importantes relativas a esta articulação encontram-se muitas vezes em falta ou existem apenas em notas do compositor ou dos instrumentistas que estrearam determinada obra. Ora, elas persistem apenas na memória de compositores, performers, técnicos ou outros intervenientes. Na ausência do seu registo, a futura re-execução das obras pode revelar-se difícil ou mesmo inviável (Canazza & Vidolin 2001). Pelo exposto, é de compreender a urgência e necessidade do desenvolvimento de iniciativas que se foquem na preservação do património musical contemporâneo, não só devido à perecibilidade dos materiais e à obsolescência da tecnologia utilizada como devido à fugacidade da possibilidade do testemunho humano (Cuervo 2011).

Apenas recentemente, na década de 90, musicólogos e arquivistas reconheceram a urgência do desenvolvimento de estratégias dedicadas à preservação da música contemporânea. Na maioria das iniciativas desenvolvidas aborda-se particularmente a preservação de discos de vinil, fitas magnéticas, CDs, entre outros (Teruggi 2001). Todavia, como teremos oportunidade de demonstrar, no caso de obras mistas, esta abordagem não garante por si só a possibilidade de realização de futuras performances das obras. É também necessário o desenvolvimento de uma documentação complementar (Pestova et al. 2008).

Apoiaremos esta premissa na apresentação do caso particular do espólio de fitas magnéticas da compositora Clotilde Rosa, que será iniciada por uma breve caracterização material do espólio e seguida de uma exposição do estado de preservação das fitas. Num segundo momento seguiremos para a problematização

da relevância destas fitas no que diz respeito à preservação da performance musical das obras mistas da compositora à qual se sucede uma reflexão ao nível da necessidade de documentação como estratégia de preservação.

Como objetivo último, este estudo visa consciencializar a comunidade académica e científica da importância e necessidade de desenvolvimento de investigação sobre esta matéria e, conseqüentemente, contribuir para o lançamento de uma nova e importante área de investigação que tem como base as especificidades de um património, que é também muito recente.

ESPÓLIOS FONOGRAFICOS EM FITA MAGNÉTICA: ESTRATÉGIAS PARA A SUA PRESERVAÇÃO

Os espólios e arquivos nacionais que contêm exemplares em fita magnética são vários. Ao procurar analisar-se estes espólios, a fim de se poder mais adequadamente preservá-los, é útil começar por se compreender qual o panorama geral a nível do seu estado de preservação, bem como as iniciativas de preservação desenvolvidas neste contexto.

O PANORAMA NACIONAL

Estima-se que existam em Portugal cerca de 40.000 fitas magnéticas com necessidade de serem envolvidas em planos de preservação. Estas gravações revelam factos importantes da história recente do nosso país, da história da música portuguesa, dos vários géneros musicais vigentes em diversas épocas, da história da rádio, entre outros. Essa história será certamente mais completa se puder acompanhar-se dos seus registos sonoros (Magalhães 2012).

Algumas instituições portuguesas estiveram já envolvidas em projetos de preservação pontuais como é o caso do Hot Clube de Portugal (HCP). Trata-se de uma colaboração que surge no seguimento de um projeto sobre o acervo do HCP em que se fez um trabalho de inventariação, catalogação e conservação preventiva dos registos audiovisuais - discos, fitas magnéticas, cassetes, vídeo e filme. Existe inclusivamente um projeto de investigação em parceria entre o HCP e o INET-MD (Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos em Música e Dança), da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, intitulado “Jazz in Portugal: The Legacies of Luiz Villas-Boas and the Hot Club of Portugal”. Apesar da inegável importância deste projeto, é de salientar a quase inexistência de iniciativas dedicadas à preservação dos espólios fonográficos em fita magnética em contexto nacional (Magalhães 2012).

Esta realidade deve-se, em parte, ao facto de em Portugal não existir nenhuma instituição vocacionada para acolher, conservar e divulgar conteúdos sonoros gravados sobre fita magnética. Existe sim um amplo património sonoro que é maioritariamente negligenciado, e que se encontra disperso por pequenas coleções privadas e públicas. O levantamento dos espólios em fita magnética efetuado revelou que as fitas existentes no contexto nacional se encontram dispersas por várias instituições públicas ou entidades privadas, tais como a RTP (Rádio Televisão Portuguesa), o Museu da Música Portuguesa, o Museu do Fado, a Banda da GNR (Guarda Nacional Republicana), o Arquivo Municipal do Montijo (que contém o espólio do compositor Jorge Peixinho), a Valentim de Carvalho, o HCP, entre muitos outros. Muitas destas coleções enfrentam atualmente sérios problemas a nível da preservação dos seus exemplares. Esta realidade deve-se sobretudo não só às parcas condições de armazenamento, uma vez que a maioria das coleções de fita magnética se encontra sujeita à temperatura e humidade relativa ambiente, mas também à falta de pessoal especializado e de equipamento de manutenção e/ou reprodução sonoras. A criação de um arquivo fonográfico no nosso país é, por isso, premente (Magalhães 2012).

No caso dos acervos em fita magnética esta urgência é ainda mais acentuada devido à sua extrema vulnerabilidade e rápida obsolescência dos formatos e técnicas usadas na sua reprodução. Diversos são, por isso, os acervos em fita magnética que se encontram atualmente em condições de deterioração avançadas. Um deles é o da compositora Clotilde Rosa, considerada uma das figuras de grande relevo tanto na criação como na divulgação da música contemporânea em Portugal.

O ESPÓLIO DE FITAS MAGNÉTICAS DA COMPOSITORA CLOTILDE ROSA

Clotilde Rosa compositora, harpista e professora, iniciou o seu percurso musical no Conservatório Nacional de Música de Lisboa, tendo aí terminado, quase em paralelo, os cursos superiores de piano e harpa (MIC 2012).

A sua incursão pela composição musical tem início em meados da década de 70 por influência de outro proeminente compositor português, Jorge Peixinho. Aliás, ambos desempenharam um papel fundamental na introdução da vanguarda musical em Portugal. Veja-se, por volta de 1970, o estabelecimento, por iniciativa de Jorge Peixinho, do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, também conhecido como GMCL, que contou com a colaboração de Clotilde Rosa. Para além disso, a frequência dos cursos de verão de Darmstadt, a partir de 1963, no âmbito

dos quais contactou com compositores como Pierre Boulez, Mauricio Kagel, György Ligeti, Bruno Maderna, Luciano Berio, Stockhausen, entre outros, foi decisiva para o seu desenvolvimento musical como compositora (MIC 2012).

A partir de meados dos anos 70 e seguindo a tendência internacional, Clotilde Rosa enveredou pela composição de música mista, criando assim diversas obras que associam performance instrumental convencional com música eletroacústica gravada na época em fita magnética. Assim, o espólio de fitas magnéticas de Clotilde Rosa representa um campo experimental a nível composicional, maioritariamente desenvolvido entre as décadas de 70 e 80, incluindo suportes áudio, nomeadamente fitas magnéticas que constituem exemplares únicos e originais de obras mistas também elas singulares e representativas de um importante período da história da música portuguesa (MIC 2012). A saber:

Discurso Tardio (1975-78): obra com duração de sete minutos composta para Tenor, Oboé, Tímpanos, Percussão, Piano, Harpa, Guitarra e Fita Magnética. Esta obra foi apresentada pela primeira vez em 1978, nos 2.ºs Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea, no Grande Auditório da Fundação Calouste Gulbenkian, com interpretações do tenor Fernando Serafim e do GMCL. Clotilde Rosa comenta que a preparação do suporte eletrónico foi feita previamente e que várias fitas foram gravadas no seguimento dessas experiências (MIC 2012).

Diapasão (1979): com duração de dez minutos esta obra foi composta para Violino, Viola, Violoncelo, Fita Magnética e Dispositivo Multimédia. A sua estreia ocorreu no dia 1 de janeiro de 1979 na Aula Magna – Reitoria da Universidade de Lisboa, pelo GMCL (MIC 2012).

Sonhava de um Marinheiro (1980): com dez minutos de duração esta peça foi composta para 2 Sopranos, Mezzo-Soprano, 2 Flautas (incluindo Flautim), 2 Oboés (incluindo Corne Inglês), 2 Clarinetes (incluindo Clarinete Baixo), Trompa, Trompete, Trombone, 2 Tubas, Percussão, Harpa e Fita Magnética. Foi uma encomenda da Secretaria de Estado da Cultura e teve a sua estreia mundial a 4 de junho de 1981, no Grande Auditório da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, interpretada pela Orquestra Gulbenkian, nos 5.ºs Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea, sob a direção do maestro Álvaro Salazar (MIC 2012).

Jogo Projectado II (1981): esta obra escrita sobre o poema *Voz Urgente* de Marta Cristina de Araújo tem duração de dez minutos e foi composta para

Soprano, Flauta, Trompete, Harpa, Guitarra, Viola e Violoncelo, Tímpanos, Percussão, integrando projeção de 7 diapositivos, fita magnética (recitante gravado) e dirigente. Encomenda da Fundação Calouste Gulbenkian para os 5.ºs Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea, estreou em Lisboa, em 1981, sob a direção de Jorge Peixinho e interpretação do GMCL. A gravação prévia do recitante em fita magnética esteve a cargo de Luís Cília, que utilizou a sua própria voz. As imagens projetadas (em slides) foram criadas por João de Sá Machado (MIC 2012).

O espólio da compositora conta com nove fitas magnéticas (ver tabela 1), tratando-se de uma coleção pequena mas diversificada. Algumas delas correspondem à componente eletroacústica preparada para ser apresentada juntamente com as respetivas performances instrumentais, em tempo real, das obras *Discurso Tardio*, *Jogo Projectado II*, *Sonhava de Um Marinheiro* e *Diapasão* (fitas n.º 1, 2, 4, 6, 7, 8 e 9). Outra corresponde a uma gravação da performance ao vivo da obra *Discurso Tardio* (fita n.º 5) e, por último, existe também uma fita cujo conteúdo é desconhecido (fita n.º 3).

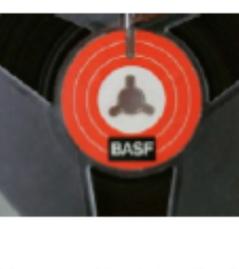
<p>Fita 1</p>  <p>Marca e Modelo: TDK Tape 150 Type 150-3 Conteúdo: <i>Discurso Tardio</i></p>	<p>Fita 2</p>  <p>Marca e Modelo: TDK Tape 150 Type 150-3 Conteúdo: <i>Discurso Tardio</i></p>	<p>Fita 3</p>  <p>Marca e Modelo: BASF Conteúdo: Desconhecido</p>
<p>Fita 4</p>  <p>Marca e Modelo: BASF Conteúdo: <i>Jogo Projectado II</i></p>	<p>Fita 5</p>  <p>Marca e Modelo: BASF Conteúdo: <i>Discurso Tardio</i></p>	<p>Fita 6</p>  <p>Marca e Modelo: CBS com base em acetato Conteúdo: <i>Discurso Tardio</i></p>
<p>Fita 7</p>  <p>Marca e Modelo: CBS com base em acetato Conteúdo: <i>Discurso Tardio</i></p>	<p>Fita 8</p>  <p>Marca e Modelo: EMI 274 Conteúdo: <i>Sonhava de um Marinheiro</i></p>	<p>Fita 9</p>  <p>Marca e Modelo: Agfa-Gaevert Conteúdo: <i>Diapasão</i></p>

Tabela 1. Fitas magnéticas do espólio de Clotilde Rosa

As fitas do espólio de Clotilde Rosa encontram-se armazenadas em casa da compositora há mais de duas décadas, período durante o qual foram mantidas à temperatura e humidade relativa ambiente e na horizontal, tendo sido sujeitas a acentuadas variações de humidade e temperatura. A avaliação do estado de conservação das fitas relevou que estas se apresentam extremamente frágeis, num avançado estado de deterioração, exibindo não só danos físicos, mas também químicos.

Entre as várias patologias diagnosticadas são de destacar: a presença de fungos, devido aos elevados teores de humidade relativa; camadas individuais de fita desalinhas e salientes, causadas por uma bobinagem incorreta; arqueamento transversal das fitas possivelmente devido a exposição a elevadas temperaturas; emendas mal aplicadas e em más condições, entre outros danos. Estas patologias fomentam um mau contacto entre a fita e a cabeça de leitura, podendo levar a uma diminuição da qualidade do áudio ou à sua perda total. Há, portanto, alguns cuidados a ter, nomeadamente no controlo das variações de humidade e temperatura. De acordo com Schüller (2007) as fitas devem ser armazenadas em locais frescos e secos, a uma humidade relativa de $40\% \pm 5\%$ e a uma temperatura de $20^{\circ}\text{C} \pm 3^{\circ}\text{C}$, bem como armazenadas na vertical.

A PRESERVAÇÃO DA PERFORMANCE MUSICAL DAS OBRAS MISTAS DE CLOTILDE ROSA

A performance de uma obra mista é composta pela projecção de som gravado, aqui em fita magnética, em articulação com uma performance instrumental convencional. Assim, a acessibilidade ao conteúdo sonoro das fitas magnéticas de Clotilde Rosa é essencial à performance das suas obras mistas. No entanto, em algumas obras, tal não garante a possibilidade de realização de futuras performances das mesmas. É também necessário que se compreenda a articulação entre o som gravado nas fitas e as respetivas performances instrumentais convencionais. Nos casos em que existe, por exemplo, projecção de slides é também necessário conhecer a sua articulação com os restantes componentes da obra.

Como foi referido acima, a possibilidade de realização de futuras performances das obras mistas de Clotilde Rosa está dependente do acesso ao conteúdo sonoro das suas fitas magnéticas. Contudo, para além do avançado estado de deterioração em que elas se encontram são escassos os equipamentos existentes capazes de reproduzir o som nelas gravado. Ora, dada

a obsolescência da tecnologia mostrou-se imperativa a migração do conteúdo sonoro gravado nas referidas fitas para um formato digital, atualmente mais adequado aos equipamentos usados nas salas de concerto ou noutros espaços também equipados para a projeção sonora. Neste cenário é de compreender a importância do processo de digitalização, não só como estratégia de preservação do conteúdo das fitas, mas como iniciativa de salvaguarda da performance musical das obras mistas da compositora. Foram digitalizadas as fitas n.º 6, 7, 8 e 9 relativas às obras *Discurso Tardio*, *Sonhava de Um Marinheiro* e *Diapasão*. As restantes necessitam de uma intervenção de conservação e restauro mais específica antes de se proceder à sua digitalização. Este trabalho foi efetuado na residência do compositor Luís Cília, não apenas por este possuir equipamento e conhecimento técnico no âmbito da composição eletroacústica sobre suporte em fita magnética, mas também porque colaborou com Clotilde Rosa na concepção do suporte electrónico das obras *Jogo Projectado II* e *Sonhava de um Marinheiro*. Para a digitalização das fitas foi utilizado o seguinte equipamento: gravador/leitor analógico de fita magnética, da marca Tascam 32, com aproximadamente 15 anos e de boa qualidade. Uma mesa de mistura Yamaha MG 206C – USB, igualmente analógica, ligada ao gravador. Uma segunda mesa de mistura Unitor 8 (MOTU 828), ligada à primeira, e que serviria para transportar o áudio até ao Macintosh – Mac Pro – funcionando como um conversor ADC (conversor analógico-digital). O software de captura usado foi o Logic Pro. Para concluir o processo, as fitas foram digitalizadas para um domínio digital, a partir do qual se pôde gravar para um suporte ótico, o CD.

É ainda de salientar que a fita correspondente à componente eletroacústica da obra *Jogo Projectado II* (fita n.º 4) quebrou durante o processo de digitalização devido ao avançado estado de fragilidade e deterioração em que se encontra. Partiu numa zona de silêncio, pelo que não se verificou perda efetiva de informação. Tal acontecimento impediu, no entanto, que o processo de digitalização da fita prosseguisse. Este episódio pode vir a condicionar futuras apresentações da obra *Jogo Projectado II* dado que não se consegue ter acesso às intervenções do recitante gravado baseadas no poema *Voz Urgente* de Marta Cristina de Araújo, a menos que já tenha sido feita uma cópia digital do conteúdo da fita, nossa desconhecida.

No caso da fita n.º 9, existem dúvidas quanto à velocidade de reprodução do som. Sem o esclarecimento desta questão torna-se difícil utilizar o som gravado nesta fita numa futura performance da obra *Diapasão*. Será portanto necessário esclarecer esta questão e seguidamente proceder ao seu registo para assim se garantir a futura performance da obra *Diapasão* de Clotilde Rosa.

As restantes fitas, se bem que apresentando condições frágeis, foram digitalizadas sem problemas. É fundamental no entanto referir que, de uma forma geral, as cópias áudio, produzidas com a digitalização das fitas magnéticas, exibem bastante ruído, o que nos obriga a refletir sobre se efetivamente estas terão qualidade suficiente para virem a ser usadas em futuras performances. Neste cenário impõe-se a questão: Poderão as obras de Clotilde Rosa vir a ser apresentadas sem a componente eletroacústica?

No que diz respeito à peça *Sonhava de um Marinheiro* a compositora esclareceu, em entrevista presencial por Andreia Nogueira e Filipa Magalhães em casa da compositora a 30.10.2014, que a gravação é parte integrante da obra e que sem ela esta não existe. Mais ainda, segundo entrevista da compositora, concedida a Perseu Mandillo, em Julho de 2004, a parte eletroacústica de *Sonhava de um Marinheiro* foi migrada para suporte digital, em 2002, pelo compositor João Pedro Oliveira. Nas palavras de Clotilde Rosa “fui a Aveiro ter com o João Pedro Oliveira, que da fita me passou para um CD e que me pôs a parte auditiva em ordem. De maneira que hoje pode-se fazer” (MIC, 2012). Importante será assim ter acesso a esta digitalização, visto que da fita magnética por nós digitalizada resultou uma cópia com bastante ruído. Possivelmente a de João Pedro Oliveira terá uma qualidade superior, uma vez que foi efetuada há mais de dez anos, altura em que a fita magnética certamente se encontrava em melhores condições, podendo portanto vir a contribuir de forma significativa para a preservação da performance musical de *Sonhava de Um Marinheiro*.

No caso de *Jogo Projectado II*, Clotilde Rosa esclareceu, na entrevista a 30.10.2014, que a obra pode ser apresentada sem necessidade da utilização do recitante gravado (componente eletroacústica), que pode em alternativa ser substituído por um recitante ao vivo (feminino ou masculino), como de resto aconteceu numa performance desta peça [versão para o GMCL], que ocorreu, em 2010, no Centro Cultural de Belém. Esta informação não consta porém na partitura que consultámos tal como não consta a última declamação do recitante, conhecimento, no entanto, indispensável a futuras apresentações desta obra. Fundamental ainda à “sobrevivência” desta peça é a preservação da componente multimédia constituída por 7 slides. Clotilde Rosa regista na partitura a articulação dos slides com os restantes elementos da obra. Contudo, não escapam as seguintes questões: Será que os slides originais [c.1981] ainda existem? [Se sim] Onde permanecem arquivados? Será que se encontram em boas condições de preservação e em posição de serem digitalizados? No caso de já não existirem ou de se encontrarem em avançadas condições de deterioração será que podem ser

refeitos? Ou qual a implicação da sua ausência na performance da obra? Qual a opinião da compositora neste contexto?

Verifica-se assim, para além da inegável importância do acesso ao conteúdo sonoro das fitas magnéticas, a necessidade do estabelecimento de uma documentação complementar à partitura. Só desta forma se poderá esperar contribuir para a preservação das performances das obras mistas de Clotilde Rosa.

De salientar ainda que a compositora compôs outras obras mistas como *Pedro o Crú* (1982), *Música para Inês I* (1983) e *Música para Inês II* (1986) cuja componente eletroacústica foi gravada sobre suporte em fita magnética que não foram incluídas neste estudo por não ter sido possível aceder às respetivas fitas. Mais incerto ainda, pode dizer-se, será o futuro destas obras, pelo que dentro de dez ou vinte anos será certamente quase impossível recuperá-las. Por essa razão, há necessidade de envidar todos os esforços, o mais brevemente possível, na criação de estratégias de conservação adequadas à salvaguarda de suportes em fita magnética e ao desenvolvimento de uma documentação igualmente indispensável na preservação da performance musical de obras mistas, como as de Clotilde Rosa. É necessário investigar, estudar, documentar para assim preservar.

CONCLUSÃO

No caso de obras mistas, a preservação da performance musical compreende uma estratégia tripla, a manutenção da componente eletroacústica, nomeadamente o seu suporte físico - que no caso das obras de Clotilde Rosa corresponde ao suporte em fita magnética -, a constante migração do som eletroacústico para formatos atuais capazes de serem utilizados nos equipamentos correntes, e a manutenção da partitura, que pode passar pela produção de uma documentação complementar que auxilie tanto na sua interpretação como na articulação das performances instrumentais com o som gravado e outros elementos não-musicais.

Tratando-se de suportes originais, como é o caso do espólio de fitas magnéticas de Clotilde Rosa, é fundamental não esquecer que a informação registada pode perder-se por variadíssimas razões. É importante realçar que, para efeitos de preservação, o uso de cópias múltiplas, armazenadas em locais separados, mantendo o suporte original em arquivo, é a melhor estratégia de

prevenção para evitar a perda de informação. Daí o conteúdo das fitas de Clotilde Rosa ter sido gravado num domínio digital passando em seguida para um CD.

Tal como foi referido acima, as fitas de Clotilde Rosa não se encontram conservadas nas melhores condições, tendo permanecido a uma temperatura ambiente e estando sujeitas a variações de humidade relativa durante muito tempo, sendo estas condições muitíssimo prejudiciais às mesmas. Este estudo serve para demonstrar que as fitas do espólio de Clotilde Rosa se encontram em condições de grande instabilidade. Durante a digitalização pudemos compreender que o risco de quebrarem é enorme e que as fitas são altamente suscetíveis a variações de tensão e velocidade durante a bobinagem. Estas conclusões terão certamente ecos noutros espólios que se encontram em circunstâncias análogas ou eventualmente mais precárias e a necessitar de um plano estratégico de preservação urgente e conseqüente processo de digitalização, a fim de se preservar o seu conteúdo sonoro. Um exemplo de enorme relevo no âmbito da música eletroacústica em Portugal é o caso do espólio de fitas magnéticas do compositor Jorge Peixinho, depositado no Arquivo Municipal do Montijo, que apesar de estar armazenado em excelentes condições, carece de ferramentas necessárias ao processo de digitalização, bem como de técnicos especializados para concretizar o trabalho. Mais uma vez convém salientar que nos cingimos a dois casos concretos, no entanto trata-se apenas de um pequeno exemplo do panorama nacional, sendo que a maioria dos espólios nacionais se encontra em situações semelhantes, apresentando de um modo geral os mesmos problemas. É por isso premente que se faça um investimento na formação de profissionais qualificados nesta área, bem como na aquisição de equipamento adequado para a digitalização deste género de conteúdos.

No caso de obras mistas, cuja componente eletroacústica esteja gravada sobre suporte de fita magnética, as iniciativas de preservação do suporte magnético abrangem uma dupla urgência. Por um lado, surgem devido à fragilidade e deterioração dos próprios suportes, o que poderá levar à inacessibilidade do som gravado. Por outro, devido à sua envôlvia num conjunto maior que é a obra mista, torna-se essencial a preservação destes suportes para assim se garantir a manutenção da performance das obras. Para além disso, existe ainda a necessidade de produção de uma documentação complementar que proporcione a articulação entre o som gravado e as performances instrumentais associadas e outros elementos não-musicais.

Note-se que a documentação como estratégia de preservação é fundamental porque muitas obras de música contemporânea só são apresentadas uma única vez, aquando da sua estreia. Esta realidade é verdadeira para muitas das obras mistas de Clotilde Rosa discutidas neste estudo. Estas não são frequentes no repertório dos intérpretes de música contemporânea, o que nos leva a colocar a seguinte questão: o que acontecerá quando a compositora ou os intérpretes destas obras, sobretudo o GMCL, cujos elementos têm vindo a ser substituídos ao longo do tempo, já não estiverem disponíveis para nos elucidar quanto a aspetos que eram em geral transmitidos oralmente? Conclui-se que é urgente dedicar trabalhos de investigação a estes aspetos da preservação da performance da música contemporânea enquanto ainda podemos recolher testemunhos primários e produzir documentação nova. Desconhece-se a existência de estudos efetuados em Portugal sobre este assunto, se bem que muitos dos intérpretes de música contemporânea, sobretudo de peças de Jorge Peixinho, reconheçam e alertem para o facto de que muitas indicações importantes eram dadas no momento da performance das obras, sendo por isso fundamental proceder-se ao seu registo e documentação enquanto ainda persistem na memória desses intérpretes.

Um próximo passo deste estudo passará portanto por realizar performances das obras mistas abordadas, a fim de se perceberem concretamente as dúvidas existentes, para assim melhor se estruturar uma documentação complementar à partitura, que venha a garantir a performance destas peças da compositora Clotilde Rosa, até aqui quase votadas ao esquecimento.

BIBLIOGRAFIA

Canazza, Sergio, and Vidolin, Alvis. 2001. "Preserving Electroacoustic Music". In *Journal of New Music Research*, 30(4) (289-293).

Cuervo, Adriana. 2011. "Preserving the Electroacoustic Music Legacy: a case study of the Sal-Mar Construction at the University of Illinois". In *Notes*, 48 (33-47).

Holmes, Thom. 2002. *Electronic & Experimental Music. Pioneers in Technology & Composition*. New York: Routledge.

Magalhães, Filipa. 2012. "Levantamento de Espólios fonográficos em fita magnética. Avaliação do estado de Conservação das fitas". Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

MIC. 2012. Disponível em: www.mic.pt (Acedido em 05 de janeiro).

Pestova, Xenia., Marshall, Mark T., and Sudol, Jacob. 2008. "Analogue to Digital: Authenticity vs. sustainability in Stockhausen's *Mantra* (1970)." Disponível em: <http://www.xeniapestova.com/Pestova-Marshall-Sudol.pdf> (Acedido em 4 de julho de 2013).

Scüller, Dietrich. 2007. *Audio and video carriers: Recording principles, storage and handling, maintenance of equipment, format and equipment obsolescence*. Amsterdam: European Commission on Preservation and Access.

Taruskin, Richard. 2010. *Music in the Early Twentieth Century. The Oxford History of Western Music*. Oxford: Oxford University Press.

Teruggi, Daniel. 2001. "Preserving and Diffusing". *Journal of New Music Research*, 30(4) (403-405).

PARÂMETROS AMBIENTAIS DE CONSERVAÇÃO DOS ACERVOS
MUSEOLÓGICOS APLICADOS NA ARQUITETURA DE MUSEUS
ENVIRONMENTAL PARAMETERS IN MUSEUM COLLECTIONS CONSERVATION
APPLIED TO MUSEUM ARCHITECTURE

Marina Byrro Ribeiro
Louise Land B. Lomardo

Resumo

Ao longo do desenvolvimento da arquitetura de museus, apesar dos inúmeros avanços e conquistas dessa tipologia arquitetônica, houve um distanciamento entre arquitetura e as necessidades dos museus em relação às condições ambientais que se estabelecem no interior de um edifício de museu.

Este artigo busca identificar metodologias de análise do ambiente climático em edifícios históricos de museus, de forma a aproximar as soluções arquitetônicas das necessidades de conservação preventiva dos acervos, com objetivo de alcançar sustentabilidade ambiental no seu interior.

Pretende-se aplicar os parâmetros ambientais de temperatura, umidade e iluminação, definidos pelo campo da conservação de coleções museológicas, em instrumentos de projeto da arquitetura bioclimática, e fazer uma releitura destes parâmetros sob a ótica arquitetônica.

Palavras-chave: Arquitetura de Museus, Sustentabilidade Ambiental, Arquitetura Bioclimática, Conservação Preventiva, Patrimônio Histórico

Abstract

Throughout the development of the museums architecture, despite many advances and achievements of this architectural typology, there was a gap between architecture and the museums' needs, in relation to the environment that are established within a museum building.

This article seeks to identify methods for environmental analysis in historic museums buildings, in order to approximate the architecture solutions to the collections preventive conservation's needs, with the goal of achieving environmental sustainability in its interior.

We intend to apply the environmental parameters of temperature, humidity and lighting, as defined by the field of museum collections conservation, on tools for bioclimatic architecture design, and reread these parameters in the architectural perspective.

Keywords: Museum Architecture, Environmental Sustainability, Bioclimatic Architecture, Preventive Conservation, Heritage

1. INTRODUÇÃO: ARQUITETURA BIOCLIMÁTICA DE MUSEUS

Como continuidade do processo de desenvolvimento e aprimoramento, a arquitetura de museus passa na atualidade por transformações conceituais para criar um novo espaço que não mais se prenda a expor objetos e seus significados, mas a ser um local de produção de significados. Como consequência o espaço criado deixa de ter como referência um lugar de observação e objeto fixo para abrigar um sistema aberto, flexível e mutável.

Nessa busca de uma nova representação da vida, de acordo com Mansilla e Tuñon, os museus cada vez mais se parecem com teatros, querendo identificar-se e construir novas formas de conhecimento.

O uso cada vez mais evidente de suportes digitais nas exposições e o caráter cenográfico conduzido pela iluminação artificial e natural evidenciam a presença de um sujeito ativo dentro dos museus e que busca novas experiências.

As áreas de exposição, de curta e/ou longa duração, o café, o restaurante, a loja, a entrada/recepção, o auditório são espaços que tendem a se aproximar da dinâmica urbana, pertencem tanto ao museu quanto à cidade.

Em outro aspecto parte da arquitetura de um museu precisa atender as necessidades de um ambiente de recolhimento para o estudo, voltado à introspecção, à reflexão, à pesquisa. Precisa se isolar do burburinho e da dinâmica urbana, se separar da cidade. Esses espaços são destinados à biblioteca, ao arquivo histórico, laboratórios de conservação, a reserva técnica. Poderíamos dizer, à semelhança da comparação feita por Mansilla e Tuñon para o espaço expositivo, que nessas áreas a arquitetura de museus se aproxima da arquitetura escolar, do espírito de uma universidade.

Ainda temos o lado administrativo de um museu, onde direção, corpo técnico, funcionários em geral ocupam espaços que se assemelham a escritórios, com sala de reunião, refeitório, arquivo institucional, gabinetes de trabalho. Nessa área são decididas exposições, obras necessárias, manutenção do edifício, conservação do acervo, segurança, limpeza. Nessa área são criadas as condições para que um museu abra suas portas todos os dias para o público em geral e para estudiosos em particular.

Em todos esses espaços algo em comum faz a ligação dos setores, é o acervo que cada instituição guarda e expõe. O acervo é o coração de um museu, que lhe dá sentido, estabelece uma missão e uma identidade.

Os museus dependem de suas coleções – o conteúdo, e são reconhecidos em sua arquitetura - o continente. Em nosso entendimento um vínculo importante entre conteúdo e continente está no ambiente climático criado pela arquitetura, que interfere diretamente na conservação do acervo.

Ainda no dizer de Mansilla e Tuñon a mistura entre conteúdo e continente significa um marco de uma arquitetura sustentável. Para aproximar esses dois importantes elementos que ajudam a estruturar um museu, é necessário direcionar o microclima criado pela construção do edifício, especialmente no edifício histórico que constitui o abrigo da maior parte dos museus, para índices mais próximos das condições necessárias para a conservação preventiva do acervo, e assim construir uma arquitetura de museus bioclimática.

Dessa forma propomos criar um sistema de informações capaz de subsidiar tomadas de decisões de projeto de arquitetura, onde a eficiência da arquitetura contribua para a qualidade da conservação do acervo, numa perspectiva de sustentabilidade ambiental no interior do edifício de museu.

Trabalhar com o clima não representa novidade quando se olha a história da arquitetura, porém o desenvolvimento de uma arquitetura funcional, adaptável a qualquer lugar do mundo, associado ao uso de equipamentos mecânicos nos edifícios como o ar condicionado, provocaram uma ruptura com a tradição de construir com o clima, fazendo com que o microclima deixasse de ser responsabilidade e consequência da concepção arquitetônica.

A arquitetura bioclimática retomou a dimensão da arquitetura que foi esquecida, a sua capacidade de ser intermediária entre o clima externo e o ambiente interno (Azard e Guyot 1983). Um dos objetivos da concepção bioclimática da arquitetura é possibilitar que os edifícios, através da sua forma arquitetônica, sistema construtivo, orientação urbana e outras estratégias bioclimáticas, favoreçam a criação de ambiente interno próximo ao conforto humano. A arquitetura bioclimática necessita que sejam utilizadas práticas de concepção de projetos e execução diferentes das empregadas comumente na construção civil.

Dentre os instrumentos de projeto utilizados pela arquitetura bioclimática encontra-se o Diagrama Bioclimático (ABNT 2005), que consiste na síntese de informações do clima sobre uma Carta Psicrométrica e na setorização de possíveis soluções arquitetônicas para o edifício visando alterar o microclima interno da construção. O Diagrama Bioclimático tem como elemento central a Zona de Conforto.

O desenvolvimento de uma arquitetura bioclimática de museus procura viabilizar o diálogo entre as áreas de conservação preventiva e arquitetura de museus tendo como eixo condutor o meio ambiente.

A arquitetura bioclimática de museus oferece também a possibilidade de tratar de forma diferenciada partes de uma construção, ou seja, tratar os aspectos de teatro, de escola e de escritório que venham a compor um museu, com uma visão particular ao identificar suas necessidades ambientais específicas, dentro de uma concepção bioclimática voltada para o conjunto da edificação localizada em determinado clima urbano.

A maior parte dos museus existentes no Brasil encontra-se instalado em prédios já construídos, sendo que muitos deles são monumentos tombados. Essa arquitetura foi concebida em sua grande parte para outras funções e passou a ser adaptada para uso museológica. Mesmo em uma arquitetura já concebida e preservada como patrimônio, são desenvolvidos diversos projetos de arquitetura para compatibilizar as possibilidades do edifício existente com as necessidades que o uso museológico requer, e que estão em constante desenvolvimento.

Essas novas intervenções têm como elemento de projeto diretrizes de preservação arquitetônica, programa arquitetônico para funcionamento do museu, materiais e técnicas construtivas compatíveis com a arquitetura a ser preservada, programa museológico a ser atendido e outros. Porém, as condições ambientais a serem alcançadas pelo projeto arquitetônico no interior do edifício de museu, para favorecer premissas de conservação preventiva das coleções, não são elementos do projeto de arquitetura.

Para o desenvolvimento de uma arquitetura bioclimática de museus é necessário transformar os índices definidos pelo campo da conservação em elementos do projeto arquitetônico.

2. PARÂMETROS AMBIENTAIS PARA A CONSERVAÇÃO PREVENTIVA DE ACERVOS

Em 1967 foi realizada em Londres a primeira conferência que colocou em evidência a importância da climatologia nos museus, *Contributions to the London Conference on Museum Climatology, 18-23 sept 1967*. Coordenada por Garry Thomson, introduziu componentes do clima no conhecimento do processo de degradação das coleções. Posteriormente Thomson publicou parâmetros de controle ambiental em museus para proteção das coleções em seu livro *The Museum Environment*.

Desde então os valores ambientais de referência para conservação dos acervos museológicos são matéria de estudo e reavaliações dos profissionais que lidam diretamente com os processos de degradação da matéria das obras de arte. Desde os trabalhos de Thomson várias publicações foram realizadas onde se discutiu a validade dos parâmetros por ele estabelecidos e sua flexibilização.

Várias instituições de pesquisa no campo da conservação se afirmaram como referências científicas, tendo sempre como uma das linhas de estudo o microclima no espaço museológico e suas consequências. Vários encontros profissionais foram realizados no sentido de melhor compreender, dentre outros aspectos da conservação de bens museológicos, a relação das componentes do clima nos processos de degradação das obras em museus.

Os arquitetos, assim como os teóricos que trabalhavam o tema arquitetura de museus, se mantiveram afastados desse debate travado no campo da conservação. Os conceitos de arquitetura de museus se desenvolveram por aspectos ligados à sistematização de um programa arquitetônico para o museu contemporâneo, para o espaço interno ligado à exposição na busca de se libertar das salas e galerias, na direção do espaço flexível, na relação do museu com a cidade, na dimensão monumental e simbólica (Montaner e Oliveras 1986).

As questões relativas ao meio ambiente no museu foi inicialmente considerada pela arquitetura ainda nos anos 80 do século XX mas, a partir dos anos 90, a relação do clima com a arquitetura de museus se restringiu à luz natural no sentido de trazê-la para dentro do museu através principalmente da iluminação zenital (Montaner 1990).

Estabeleceu-se uma ruptura entre conservação e arquitetura que ainda se mantém dentro das instituições museológicas, pelo menos no Brasil. Conservadores diante de antigos e novos parâmetros ambientais, e na busca de novas pesquisas sobre a questão ambiental nos museus, procuram fechar o museu e isolar o interior da influência do clima externo para alcançar condições satisfatórias de conservação. Os arquitetos buscam estabelecer uma ligação do museu com a cidade com o uso de transparências, ignorando as pesquisas ambientais dos conservadores.

O campo de conhecimento em conservação de acervo realizou nos últimos anos, através de suas principais instituições, um grande esforço para aprofundar o conhecimento ambiental no espaço museológico. Movidos não apenas pelo debate interno em torno dos valores ambientais para conservação preventiva, mas também pela atualidade do tema sobre sustentabilidade ambiental, foi realizado em abril de 2007, na Espanha, pelo Getty Conservation Institute, um encontro de experts - *Roundtable on Sustainable Climate Management Strategies*, onde foram discutidos estratégias de preservação de coleções em clima quente e úmido. Em um dos seus temas a mesa redonda buscou confrontar a eficiência do controle ambiental e da gestão ambiental do ponto de vista da arquitetura. Em suas recomendações foi destacada a performance térmica e higroscópica do edifício como elemento participante da análise de risco das coleções. Considerava ainda que nos prédios históricos medidas climáticas passivas poderiam ser usadas para diminuir os efeitos externos do clima e criar condições internas adequadas.

Em novembro de 2007 foi realizada em Copenhague a conferência *Museum Microclimates - Contributions to the Conference in Copenhagen*, 40 anos após a conferência coordenada por Thomson. Em sua publicação existem vários artigos relacionados a métodos passivos para controle ambiental embora nenhuma sessão tenha sido dedicada à arquitetura de museus, prevalecendo ainda o descompasso das duas áreas do conhecimento museológico.

Em 2013 Doerner Institut publicou as mais significativas pesquisas apresentadas na conferência realizada em Munique com o tema *Climate for Collections - Standards and Uncertainties*. Doerner tem desde 2009 uma linha de pesquisa de clima para cultura, onde estuda condições ambientais adequadas para as coleções do patrimônio cultural. Nos próximos cinco anos, os pesquisadores climáticos, físicos, arquitetos, restauradores, economistas e outros cientistas e acadêmicos da Europa e Norte da África, vão estudar as condições locais em vários sítios históricos.

Todos esses encontros foram compostos por trabalhos de reconhecidos pesquisadores com relevantes artigos, que colocam seu esforço no sentido de aprofundar o conhecimento sobre a relação do clima com a preservação das coleções museológicas, pesquisando o ambiente climático em edifícios históricos. Podemos observar nesses encontros uma discreta presença dos arquitetos.

Da diversidade de abordagens observadas tem destaque, pela importância para nosso trabalho, o artigo *“Allowable microclimatic variations in museums and historic buildings: reviewing the guidelines”* de Lukasz Bratasz, pesquisador da Academia Polonesa de Ciências, pertencente ao grupo de pesquisa em patrimônio cultural com trabalho em monitoramento de parâmetros microclimáticos em edifícios e sítios históricos, que organiza e sistematiza dados sobre temperatura e umidade relativa produzidos pelas principais referências, identificando limites para conservação preventiva de acervos que foram tabelados por ele da seguinte forma:

- 1978 – Garry Thomson __ classe 1: temperatura entre 19°C e 24°C e umidade relativa de 50% a 55% (+/- 5°C) e classe 2 temperatura razoavelmente constante e umidade relativa de 40% a 70%;
- 1979 – Canadian Conservation Institute __ T = 20°C a 25°C e UR = 47% a 53% (long-term average), 38% a 55% (seasonal cycle), +/- 2% (short-term fluctuations);
- 1994 – National Trust __ T = 5°C a 22°C e UR = 58% (long-term average), 50% a 65% (alarm level 1), 40% a 75% (alarm level 2);
- 1999 – ASHRAE __ T = 15°C a 25°C e UR = 50% +/- 10% e abaixo de 75%;
- 2006 – National Trust __ T = 5°C a 22°C e UR = 50% a 65%;
- 2007 – Smithsonian Institution __ T = 21°C e UR = 45% +/- 8%
- 2009 – National Museum Directors Conference UK __ T = 16°C a 25°C e UR = 40% a 60%;
- 2010 – European Standard EM 15757 2010 __ T = não especificada e UR = médias históricas anuais e das estações +/- 10%.

Dessa forma Bratasz procurou consolidar valores de cerca de 40 anos de pesquisas a respeito dos parâmetros de temperatura e umidade relativa que propiciam condições favoráveis à conservação de acervos museológicos, facilitando sua comparação e utilização.

Como toda obra arquitetônica, os museus necessitam de índices de iluminação adequados às atividades nele desenvolvidas. A iluminação é

projetada de acordo com a acuidade visual necessária aos trabalhos realizados nos escritórios, auditório, restaurante mas, principalmente, nos espaços expositivos que juntamente com o índice de iluminação precisam considerar os efeitos da luz do ponto de vista da conservação das obras em exposição.

Além dos índices de temperatura e umidade relativos, precisamos relacionar a quantidade de lux nas superfícies de determinado ambiente de museu, e seus efeitos para a conservação preventiva das obras. Para esse parâmetro consultamos o trabalho de Stefan Michalski do Instituto Canadense de Conservação – *Agent of Deterioration: Light, Ultraviolet and Infrared*, que estabelece os limites de 50 lux a 300 lux para exposições em museus.

Buscamos também dados relativos às condições de conservação para cada material de suporte das obras de arte. Esses índices foram tabelados pela norma italiana UNI 10829. O artigo “*Conflicting needs of the thermal indoor environment of museums: In search of a practical compromise*” (Gennusa e outros 2007) apresenta valores que podem ser confrontados com as condições ambientais do espaço arquitetônico criado.

Ao analisar os estudos citados acima verificamos que, dentro dos limites transcritos abaixo, encontram-se condições favoráveis à conservação preventiva de grande parte das coleções museológicas.

- Temperatura - o mínimo de 15°C (foi desconsiderado o valor de 5°C por estar muito distante dos demais valores para efeito desse trabalho de criação de uma área) e máxima de 25°C de temperatura;
- Umidade relativa – entre 37% (valor do Smithsonian Institution com variação de -8%) a 75% de umidade relativa;
- Iluminamento – variando de 50 lux a 300lux.

3. INSTRUMENTOS DE PROJETO DE ARQUITETURA BIOCLIMÁTICA DE MUSEUS

O edifício é um agente passivo de conservação afirmou Franciza Toledo, mas apesar de alguns trabalhos bem sucedidos em museus, tem tido sua importância nessa função minimizada.

Trabalhar o microclima nos espaços museológicos é percebido, pelos arquitetos que realizam intervenções em prédios históricos adaptados a museus,

como entrar em um campo de conhecimento cujos resultados a serem alcançados dificultam a criação, onde faltam instrumentos de análise, uma questão que mais facilmente pode ser enfrentada pelo o uso de equipamentos mecânicos.

O afastamento dos arquitetos da realização de diagnóstico ambiental nos museus tem gerado medições por período de curta duração e de forma descontínua, realizadas para exposições específicas e em função de determinado acervo, sem considerar a influência da arquitetura. Os valores de microclima encontrados no interior dos edifícios não são relacionados ao ambiente urbano onde se encontra o museu, deixando também de serem analisados em função dos materiais da construção e da influência do clima sobre o microclima.

Do ponto de vista desse trabalho, sob a ótica da arquitetura, os estudos realizados pela área de conservação já definiram um campo de atuação e de influência que pode ser utilizado pela arquitetura bioclimática de museus.

Entendemos que o que falta são instrumentos que possibilitem trabalhar com o conhecimento produzido pela conservação preventiva em museus, no desenvolvimento de projetos de arquitetura de museus. Entendemos também que o objetivo da arquitetura de museus em prédios tradicionais, que utiliza estratégias bioclimáticas para criação de microclima capaz de contribuir com a conservação preventiva das coleções, é aproximar os valores de temperatura e umidade internos, da área do polígono definido a partir dos parâmetros tabelados por Lukasz Bratasz, e proporcionar um ambiente de estabilidade ambiental.

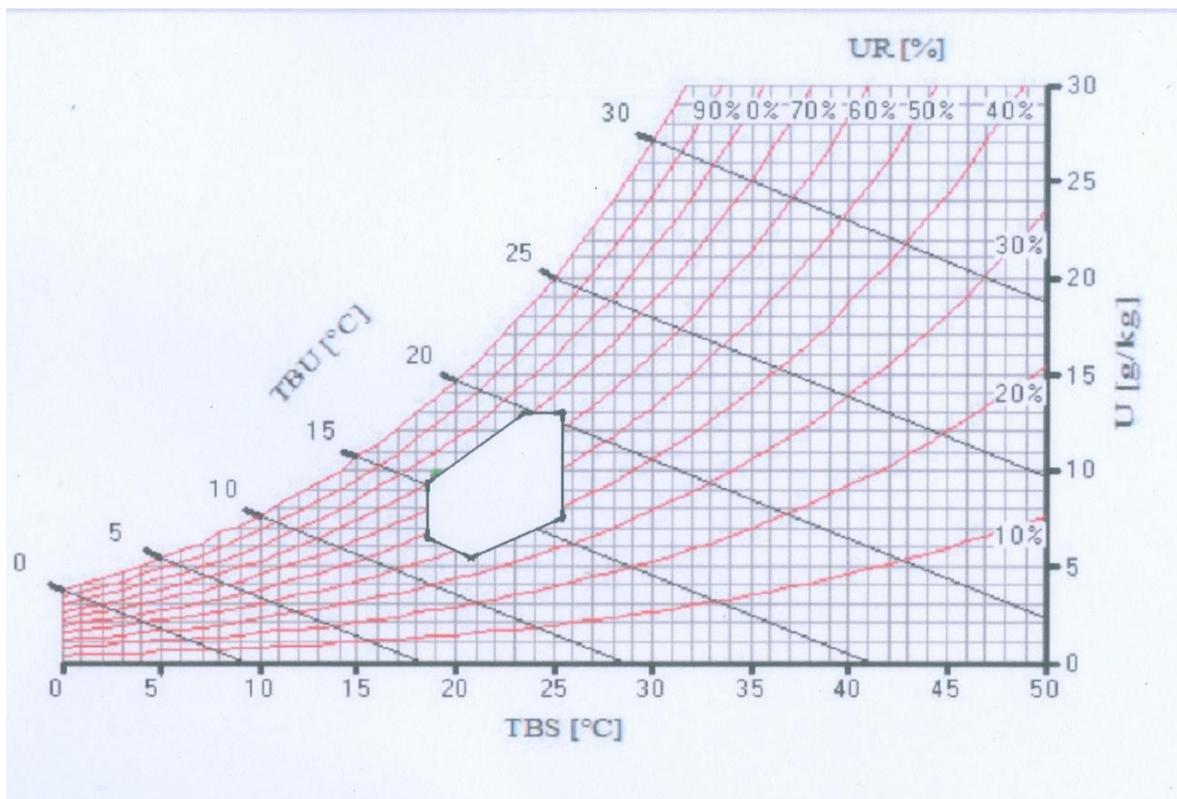


Figura 1. Carta psicrométrica com marcação de uma área de conservação delimitada pelos valores de temperatura e umidade relativa definidos pelos estudos de conservação preventiva – fonte Lukasz Bratasz

É necessária a inclusão de outra variável, os parâmetros relativos à iluminação interna nos espaços de exposição, para construção de um diagrama tridimensional, que relacione três importantes elementos com os quais a arquitetura de museus trabalha.

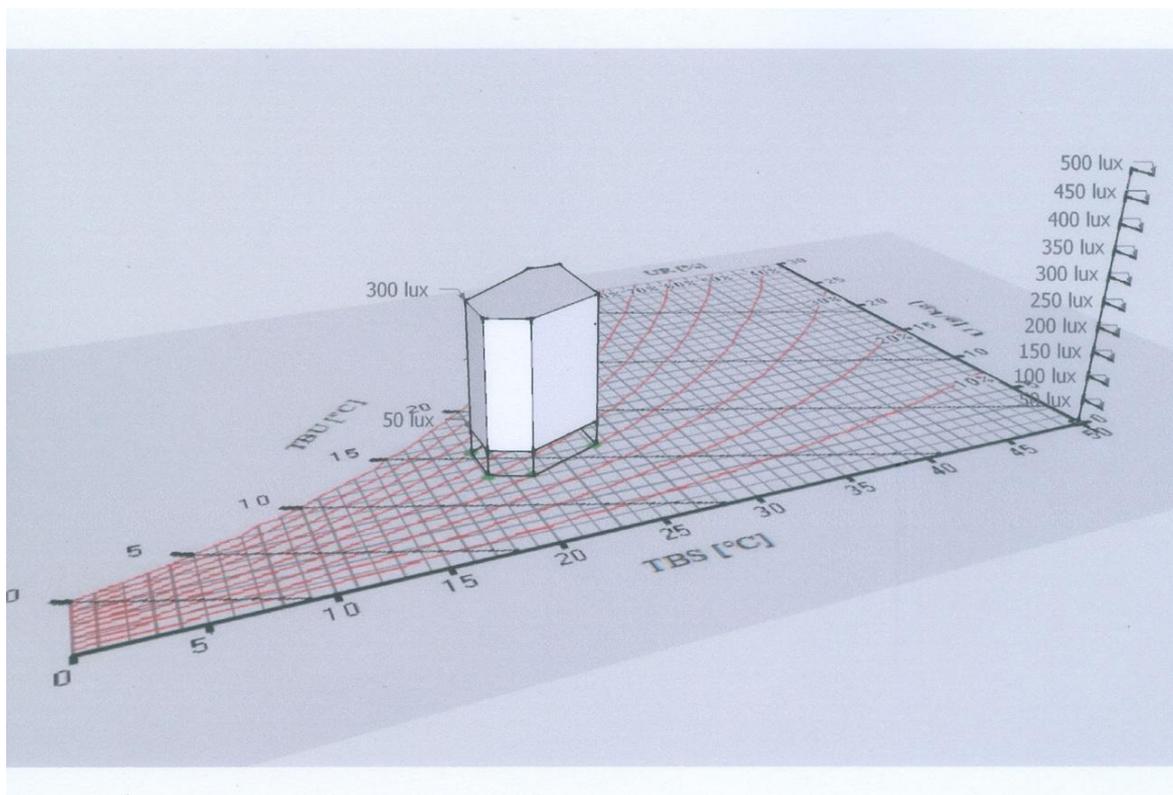


Figura 2. Zona de Conservação delimitada pelos valores de temperatura, umidade relativa e iluminação definidos pelos estudos de conservação preventiva sobre carta psicrométrica e terceiro eixo – fonte Lukasz Bratasz e Stefan Michalski

Cada espaço de um edifício de museu estará mais próximo ou mais afastado desse volume, que chamamos de **“Zona de Conservação”**, em função de diversos fatores.

A Zona de Conservação funcionará como uma base, sobre a qual deverão ser plotadas informações do clima meteorológico, de medições do microclima do edifício, das necessidades ambientais das coleções, para que sejam definidas estratégias bioclimáticas para o edifício histórico.

Os edifícios históricos, ou partes desse edifício, que apresentem medições internas muito afastadas da zona de conservação, utilizarão estratégias diferenciadas para sua aproximação dos índices ambientais considerados satisfatórios para conservação.

Os objetos cujas condições para sua conservação estejam distantes das condições ambientais que a arquitetura pode oferecer em determinado clima, essas peças ou coleções precisarão de soluções individualizadas.

Entende-se assim que o edifício e as coleções passem a atuar como um sistema integrado ambientalmente, contribuindo para a conservação preventiva, para a redução do consumo de energia, para redução do custo de manutenção de equipamentos e para a diminuição de constantes obras nos museus.

Trabalhar com o clima em uma arquitetura histórica adaptada para uso museológico pressupõe instrumentos capazes de tornar o trabalho o mais claro possível para que se realizem objetivamente as tomadas de decisão inerentes a um projeto, sem comprometer a arquitetura a ser preservada.

O início de todo estudo para intervenção em edifício histórico se dá através de levantamentos e diagnósticos. Esse trabalho inicial analisa o histórico do edifício, levantamento físico do prédio, estado de conservação, alterações realizadas, sistema construtivo, materiais, dentre outros, ao que acrescentaremos o clima. Defendemos que seja realizado também um diagnóstico climático, com medições externas e internas do edifício por período mínimo de 1 ano contínuo, para avaliação do comportamento ambiental do edifício histórico de museu.

O primeiro passo do estudo ambiental de um museu, o diagnóstico do comportamento ambiental do edifício, já forneceria subsídio para tomada de decisões a respeito de localização de diferentes setores e espaços do museu, tendo como base o microclima existente no interior do edifício histórico, condições de estabilidade e sua relação com o clima meteorológico.

A arquitetura bioclimática possui instrumentos consolidados de análise ambiental passíveis de utilização no desenvolvimento de uma arquitetura bioclimática de museus em edifícios históricos como o Diagrama Bioclimático.

Tomando como referência o Diagrama Bioclimático desenvolvido por Givoni (Givoni 1978) onde são definidas áreas de conforto ambiental para o ser humano, e áreas adjacentes onde são necessárias estratégias para alcançar condições de conforto ambiental como ventilação, aquecimento e resfriamento naturais, processos mecânicos, e outros, localizamos a Zona de Conservação da figura 1 no Diagrama Bioclimático de Givoni, figura 3.

ZONAS:

1. Conforto
2. Ventilação
3. Resfriamento Evaporativo
4. Alta Inércia Térmica p/ Resfr.
5. Ar Condicionado
6. Umidificação
7. Alta Inércia Térmica/Aquecimento Solar
8. Aquecimento Solar Passivo
9. Aquecimento Artificial
10. Ventilação/ Alta Inércia
11. Vent./ Alta Inércia/ Resf. Evap.
12. Alta Inércia/ Resf. Evap.

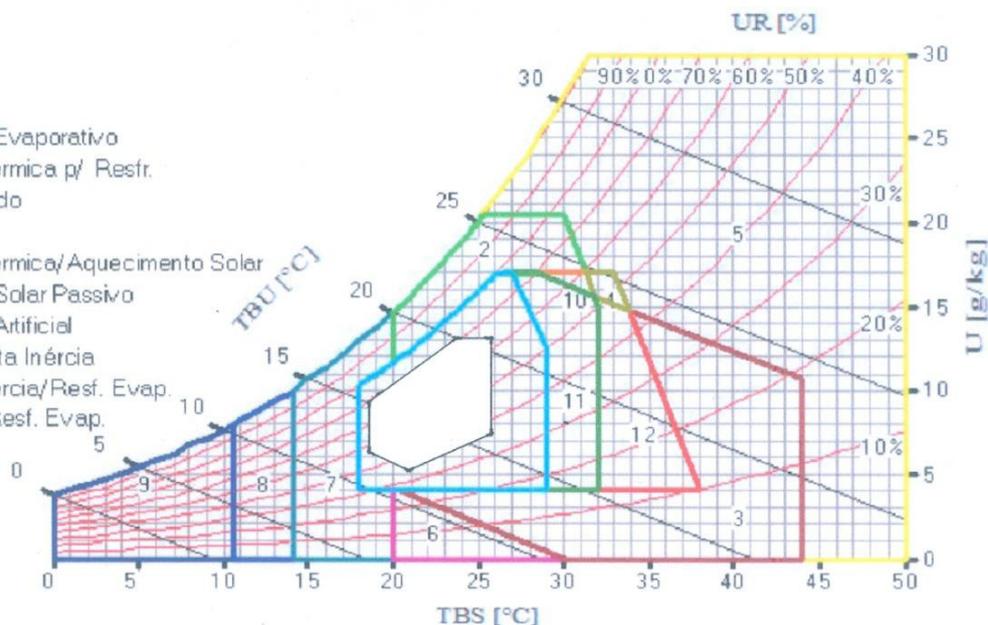


Figura 3. Diagrama Bioclimático com marcação da área de conservação delimitada pelos valores de temperatura e umidade relativa definidos pelos estudos de conservação preventiva – fonte Lukasz Bratasz e Baruch Givoni

Observamos que a área de conservação se encontra dentro da zona de conforto definida por Givoni, com condições mais restritivas quanto aos limites de temperatura e umidade. Ressaltamos que a Zona de Conforto é um instrumento bidimensional, mas estamos trabalhando com uma terceira dimensão, a iluminação, que torna a Zona de Conservação um instrumento tridimensional.

Procuramos assim relacionar o Diagrama Bioclimático com a Zona de Conservação de forma a oferecer uma visão mais clara das relações dos importantes elementos ambientais para a conservação preventiva dos acervos museológicos.

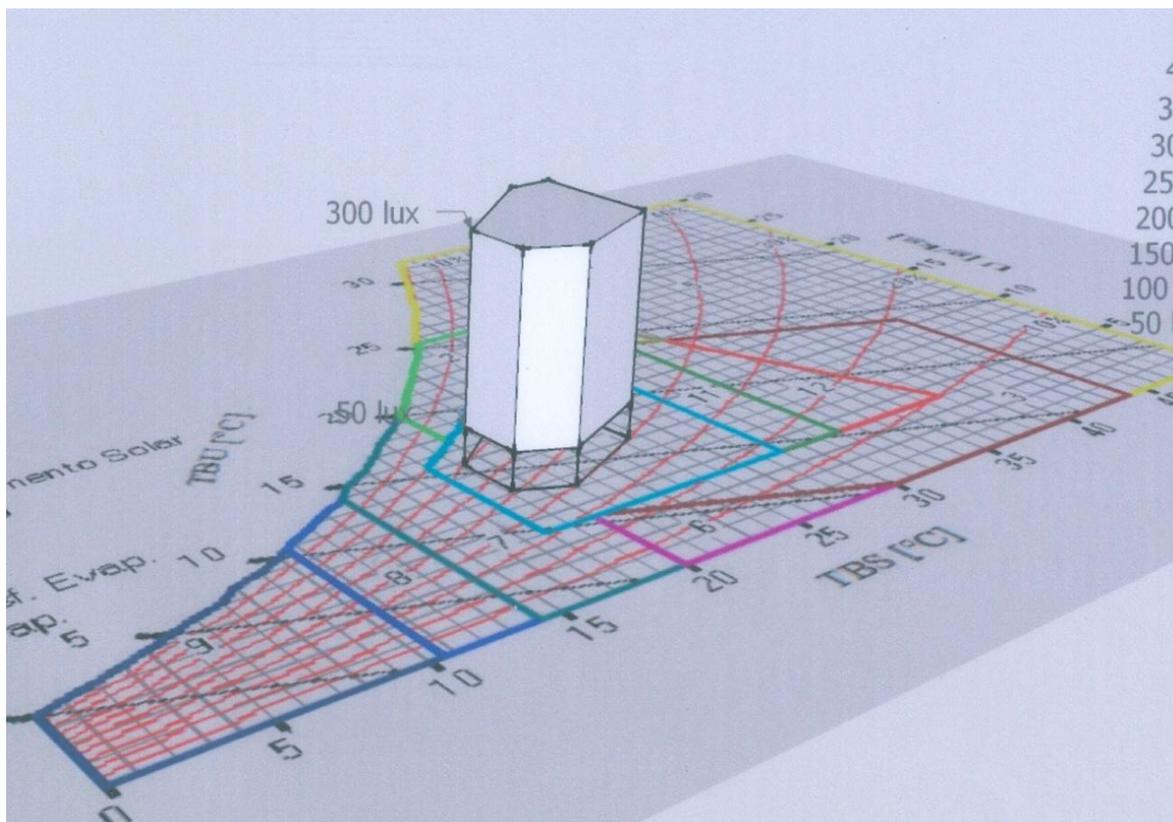


Figura 4. Diagrama Bioclimático com marcação da Zona de Conservação delimitada pelos valores de temperatura, umidade relativa e iluminação definidos pelos estudos de conservação preventiva – fonte Lukasz Bratasz , Stefan Michalski e Baruch Givoni

Chamamos esse diagrama de **Zona de Conservação - 3D**, identificado como uma base, ou layer 1, sobre a qual outras informações serão colocadas.

Sobre o layer 1 podem ser plotados medições externas do clima e medições internas do microclima para conhecermos o comportamento do edifício em relação à zona de conservação.

Sobre o layer 1 podem ser plotados também os parâmetros de temperatura e umidade dos suportes das obras em determinado museu, norma UNI 10829, para verificarmos a relação entre as obras localizadas em certo espaço, a zona de conservação e o comportamento ambiental do edifício.

Esse procedimento poderá ser aplicado para cada ambiente seja de exposição, de reserva técnica, de biblioteca, de arquivo, independentemente do tamanho do museu, para visualização da relação clima/prédio/microclima/acervo.

Os dados referentes ao clima externo poderiam ser plotados no presente gráfico e, assim, as primeiras estratégias para a elaboração de um projeto de arquitetura bioclimática para museus.

Desse sistema podemos extrair objetivos, diretrizes, metas, para elaboração de um projeto de arquitetura bioclimática de museu em edifício histórico.

CONCLUSÃO

Para que haja maior qualidade ambiental na arquitetura realizada para museus instalados em edifícios históricos, é necessária a criação de instrumentos capazes de conter os requisitos sobre conservação preventiva dos acervos museológicos em instrumentos da arquitetura de museus, de forma que essas áreas passem a funcionar de forma colaborativa e sistêmica.

Entendemos que a base do sistema sejam instrumentos da arquitetura bioclimática de museus, capazes de oferecer condições para análise e tomada de decisões visando a sustentabilidade ambiental de um museu.

Relacionar temperatura, umidade relativa e iluminação, três das principais variáveis responsáveis pela conservação de acervos com as estratégias de projeto arquitetônico, permite flexibilizar parâmetros de acordo com as características de cada local, museu e clima.

A estabilidade ambiental é um fator importante para a conservação preventiva de coleções museológicas e o edifício o primeiro filtro entre o ambiente externo e o microclima interno, sendo que a arquitetura bioclimática de museus deve estabelecer estratégias para que o edifício atue como método passivo de conservação preventiva durante o dia e ao longo do ano.

BIBLIOGRAFIA

ABNT. 2005. *NBR 15220-3 – Desempenho Térmico de Edificações – Parte 3 – Zoneamento bioclimático brasileiro e diretrizes construtivas para habitações unifamiliares de interesse social.*

- Givoni, B. 1978. *L'Homme, L'Architecture et Le Climat*. Paris. Editions du Moniteur pour l'adaptation française.
- Izard, Jean-Louis e Guyot, Alain. 1983 2 ed. *Arquitectura Bioclimática*, Ed G. Gili. Mexico, D.F.
- Mansilla, Luis M. e Tuñón, Emilio. 2009. La construcción, el arte y las personas. In *Arquitectura Viva 139 - Museos del Mundo*, monografias (6-15).
- Montaner, Josep e Oliveras, Jordi. 1986. *The Museums of the Last Generation*. Academy Editions. London - Great Britain.
- Montaner, Josep Maria. 1990. *New Museums*. New York. Princeton Architectural Press.
- Montaner, Josep Maria. 1995. *Museos para el nuevo siglo – Museums for the new century*. Barcelona. Ed Gustavo Gili S/A .
- Bratasz, Lukasz. 2013. “Allowable microclimatic variations in museums and historic buildings: reviewing the guidelines”. In *Climate for Collections - Standards and uncertainties* (011-019). Disponível em: http://www.doernerinstitut.de/downloads/Climate_for_Collections.pdf (acesso em 06 de junho de 2014).
- Gennusa, Maria La.; Lascari; Giovanni; Rizzo, Gianfranco; Scaccianoce, Gianluca. 2008. “Conflicting needs of the thermal indoor environment of museums: In search of a practical compromise”. In *Journal of Cultural Heritage* 9 (125-134). Disponível em: <http://france.elsevier.com/direct/CULHER/> (acesso em 23 de fevereiro de 2012).
- Michalski, Stefan. 2013. “Agent of Deterioration: Light, Ultraviolet and Infrared”. In *Canadian Conservation Institute*. Disponível em: <http://www.cci-icc.gc.ca/resources-ressources/agentsofdeterioration-agentsdedeterioration/chap08-eng.aspx>. (acesso em 21 de outubro de 2014).
- Toledo, Franciza Lima. 2003. “O controle climático em museus quentes e úmidos”. Disponível em: <http://www.museusvictormeirelles.org.br/agenda/2003/seminario/franciza.toledo.htm> (acesso em 11 de agosto de 2009).
- Toledo, Franciza Lima. 2010. “Controle Ambiental e Preservação de Acervos Documentais nos Trópicos Úmidos”. In *Acervo*. (71-76). Disponível em: www.revistaacervo.an.gov.br/seer/index.php/info/article/download/12/10 (acesso em 15 de setembro de 2012).

FIGURAS

Byrro Ribeiro, Marina e Caetano, Diego S. - Figuras 1, 2, 3 e 4 desenvolvidas no LabCECA / EAU / UFF – Laboratório de Conservação de Energia e Conforto Ambiental da Escola de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal Fluminense.

**LINHA DE INVESTIGAÇÃO MUSEUS, ESPAÇO
E COMUNICAÇÃO**

APRESENTAÇÃO

Alice Semedo e Rafaela Ganga

Esta linha de investigação centra-se no processo de comunicação nos museus como parte integrante de uma política institucional mais alargada, onde significados, representações e subjetividades são construídos e negociados, seja através dos seus projetos expositivos (espaços, objetos, narrativas, discursos), seja através de práticas de inter-relação com os seus públicos. Promove estudos e pesquisas sobre o próprio marco interpretativo dos museus, por ex., modos de apropriação e construção de conhecimentos, códigos, convenções e linguagens; ou, ainda, novas miscigenações entre obras e públicos geradas nos processos comunicacionais.

A linha acolhe, entre outros, modelos de estudo que nos chegam dos pontos de intersecção entre a teoria crítica, pós-colonial, estudos culturais, teorias do conhecimento, aprendizagem e comunicação, educação, criatividade, performatividade; procurando explorar este campo rico de construção de significados e os modos de conhecimento a que se referem. Considerando que a análise destes fenómenos deverá ser plural, nesta linha de pesquisa privilegia-se estratégias de investigação ecléticas que permitam ampliar o presente conhecimento sobre os processos de comunicação nos museus.

Temas atuais:

O museu enquanto espaço de construção de significados e representações;
Museu como meio - a linguagem museológica e as suas estruturas discursivas;
Teorias e práticas de mediação; Teorias e práticas de aprendizagem;
Aprendizagens em museus;
Mudanças organizacionais e aprendizagens em museus;
Pensamento crítico e criativo (imaginação crítica; democracia performativa);
Emoção e aprendizagem;
Objetos performativos.

Palavras-chave: Mediação, Aprendizagem, Exposições, Democracia cultural, Públicos de cultura, Interpretação.

Este painel propôs-se refletir sobre os processos de musealização a partir do olhar da comunicação compreendida enquanto parte integrante de poéticas e políticas, onde significados, representações e subjetividades são construídos e negociados, seja através de projetos expositivos (espaços, objetos, narrativas, discursos), seja através de práticas de inter-relação com os seus públicos. Selecionaram-se diferentes experiências e enfoques e que seguem, por isso mesmo, trajetórias distintas mas que em todo o caso retratam a pesquisa atual sobre este campo, a sua diversidade e potencial de investigação. Os modos de apropriação e construção de conhecimentos, códigos, convenções e linguagens remetem-nos para modelos de estudo que nos chegam dos pontos de intercepção entre a teoria crítica, pós-colonial, estudos culturais, teorias do conhecimento, aprendizagem e comunicação, educação, criatividade, performatividade. Cada um dos textos apresentados traduz essa mesma exploração deste campo rico de construção de significados e os modos de conhecimento a que se referem.

Ana Abascal Vila, María José Juan Colás, Norma Alzate Rincón e Mônica Lóss dos Santos propõem uma reflexão centrada no trabalho do curso de Doutoramento em *Artes Visuales y Educación: un enfoque constructorista* da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Barcelona. O museu, nesta proposta, é um pretexto para dar voz às mulheres selecionadas pelas autoras e visibilizar os processos de construção de estratégias de investigação. *Correo certificado con acuse de recibo. Una investigación narrativa colaborativa: cartas, mujeres y museos*, de forma localizada, dá conta de um processo de investigação, através da troca de cartas, sobre experiência vivida em museus por mulheres não-acadêmicas e não-artistas, estrangeiras em Barcelona, próximas das autoras. Este processo de investigação é igualmente um processo de formação e de construção de relações sociais de investigação para as autoras, levando-as a questionar as fronteiras da cientificidade.

Cristina Cortês e Rui Raposo exploram o uso de serviços e ferramentas colaborativas / participativas nas Instituições de memória partindo de reflexões que se relacionam com o crescimento da informação digitalizada e nado digital, os frutos do avanço tecnológico proporcionados pelas Tecnologias da Informação e Comunicação (TIC), bem como com a filosofia participativa inerente ao fenómeno da Web 2.0. A análise apoia-se no estudo realizado em ambiente laboratorial e que aponta para a Wiki, como meio privilegiado para a comunicação seguida dos Comentários, Tags, os fóruns de discussão e, por fim, o e-mail.

O artigo de Eliene Bina dedica a sua atenção aos instrumentos de comunicação presentes em exposições, selecionando uma exposição de arte sacra para analisar processos que refere como sendo de dialogicidade e, eventualmente, acessibilidade.

O objetivo central da investigação apresentada no artigo *Práticas de memória e interpretação do património em Diamantina, Minas Gerais* de Elizabeth Aparecida Duque Seabra e Henrique Gonçalves de Oliveira é identificar as práticas de visita, engendradas por escolas e docentes. Apresenta dados preliminares, problematizando o conceito de comunidades interpretativas e formulando análises dos dados coligidos em três localidades mineiras: Pirapora, Mendanha e Diamantina.

O texto de Graça Magalhães e Hermano Noronha e a propósito do Monumento Nacional aos Combatentes do Ultramar, em Belém, propõem uma discussão sobre o processo de construção de um projeto artístico que se desenvolve no sentido de despoletar a partilha da memória e de questionar as potencialidades da criação artística em termos de contaminar os processos de musealização e as suas narrativas.

Partindo do princípio que a compreensão dos fatores que facilitam ou bloqueiam a criatividade permite que se desenvolvam estratégias para tornar um museu mais criativo e potenciador da criatividade, Inês Ferreira analisa esta problemática, recorrendo a entrevistas realizadas a profissionais, cruzando dados empíricos e teóricos criando um contexto geral para debater formas de promover a criatividade nos museus e repensar a mediação nos museus de forma criativa.

Júlia Pinto remete para reflexões sobre práticas avaliativas do sector educativo museológico, centrando a sua atenção nas interfaces criadas pelo encontro entre museus e escolas e problematizando a noção da educação enquanto património musealizado, reconstruindo esta noção como um trabalho crítico de formação dos professores, dos alunos e dos visitantes, de maneira geral.

A problematização de experiências de miscigenação entre arte e educação é o foco central do projeto de investigação de Rafaela Ganga que aqui discute algumas das múltiplas tensões que estas convocam: o apelo à cidadania cultural ativa, à formação política e cívica, o posicionamento crítico face à erudição das linguagens contemporâneas mais cínicas, a experimentação estética e ética ou mesmo a exigência da reformulação do estatuto de obra, a incorporação

de estratégias de engenharia social, mercantilização dos corpos, dominação e violência simbólica.

Sue Berciano no texto *Evaluación Cualitativa de los Programas Educativos de los Museos de Patrimonio Artístico de España y Portugal* propõe-se a comparar as propostas de educação museológica de dois museus situados em duas cidades, de tipologia semelhante, no norte de cada um dos países – Portugal e Espanha. Através do Modelo de Evaluación Iluminativa de Parlett y Hamilton (1977) interessa à autora a possibilidade de construção e disseminação de boas práticas potenciadas pelo exercício de investigação, ainda que em construção.

No texto *Interatividade em projetos expográficos: da adoção do dispositivo à qualificação do ambiente*, Tatiana Gentil Machado questiona o conceito de interativo e a sua proliferação no *design* expositivo, convocando para o diálogo outros conceitos como os de visualidade, tecnologia, comunicação e imagem. Consciente da “encomenda” de interatividade que os museus sofrem no presente, a autora procura dissecar o significado e implicação desta “encomenda” nos projetos expográficos enquanto atos comunicativos per si.

As propostas de trabalho partilhadas no seminário *Processos de Musealização. Um Seminário de Investigação Internacional* e compiladas nestas atas, no âmbito da linha de investigação *Museus, Espaço e Comunicação* discutem uma multiplicidade de questões e contextos que demonstram a riqueza deste campo. Interessa, de forma transversal, a estes textos as relações estabelecidas entre museus e públicos, nas suas diversas formas, conteúdos, tempos e espaços. De igual modo, estes são atravessados por múltiplas estratégias de investigação que se vão moldando aos objetos e inquietações em questão.

CORREO CERTIFICADO CON ACUSE DE RECIBO. UNA INVESTIGACIÓN
NARRATIVA COLABORATIVA: CARTAS, MUJERES Y MUSEOS
CERTIFIED MAIL WITH RETURN RECEIPT. A NARRATIVE AND COLLABORATIVE
RESEARCH: LETTERS, WOMEN AND MUSEUMS

Ana Abascal Vila
María José Juan Colás
Norma Alzate Rincón
Mônica Lóss dos Santos
(Colectivo mano a mano)

Resumo

El artículo presenta algunas reflexiones sobre la experiencia investigativa colaborativa realizada en el programa de doctorado en *Artes Visuales y Educación: un enfoque construccionista* de la Universidad de Barcelona como requisito para la obtención del DEA (Diploma de estudios avanzados) [El DEA (previo a la reforma del “Plan Bologna”) consistía en realizar individualmente una investigación que, validada por un tribunal, permitía al estudiante realizar su tesis doctoral]. El foco inicial de la investigación era el reconocimiento de las narrativas de mujeres sobre su experiencia en los museos, pero éstas se fueron entrelazando con perspectivas de vida, noción y conocimiento del mundo y reflexiones sobre las identidades femeninas (o no) entre otros aspectos. Así, relataremos diferentes aspectos relacionados con la investigación: su contexto, la narrativa como perspectiva y camino metodológico, la escritura y presentación de una investigación colaborativa como marco académico y la resonancia de esta experiencia en nuestra formación.

Palavras-chave: Investigación Narrativa, Perspectiva Feminista, Construccionismo Social, Museos, Experiencia

Abstract

The article presents some reflections on a collaborative research experience from the *Visual Arts & Education PhD program: a constructionist approach* of the University of Barcelona as a requirement for obtaining DEA (Diploma of Advanced Studies). The initial focus of the research was the recognition of women's narratives about their experiences in museums, but these prospects were intertwined with life, ideals, worldly knowledge and reflections on female identities (or not) among other things. We will relate different aspects of the research: context, narrative perspective and methodological approach as, writing and presentation of a collaborative research and academic framework and echoes of this experience in our training.

Keywords: Narrative Inquiry, Feminist Perspective, Social Constructionism, Museum, Experience

INTRODUCCIÓN

Han pasado ya varios años desde que compartimos la experiencia investigadora desarrollada en el seminario *Les cultures de les institucions educatives no-formals en educació de les arts visuals: museus i institucions culturals* del programa de doctorado *Artes Visuales y Educación: un enfoque construccionista* de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona. Nuestra formación dentro de este programa supuso para nosotras un cambio de paradigma en lo que al método científico se refiere. El construccionismo social desbancó el legado cartesiano y todos los mitos de la modernidad, dando un giro en la manera de comprender el yo y el conocimiento; la introducción en el método de investigación narrativa rompió el esquema preestablecido, mostrando fisuras y filtraciones entre el investigador y el objeto de estudio; y la perspectiva postfeminista nos presentó todo un horizonte de nuevas posibilidades propias de la condición postmoderna.

Por este motivo, y siendo coherentes con todo nuestro proceso de aprendizaje e investigación dentro de un marco académico concreto, presentamos nuestro trabajo al margen de una estructura y lenguaje propios del trabajo científico. Sin embargo, y con el propósito de ayudar a los lectores a localizar los apartados clave de una investigación “al uso”, hemos incorporado al relato los títulos pertinentes. Nuestro artículo relata nuestra experiencia y no trata tanto de exponer los resultados de una investigación como de narrar el proceso en sí y la naturaleza de las relaciones y conocimiento que se genera en ésta.

Dicho esto, volvamos la vista atrás y empecemos por el principio. Os invitamos a acompañarnos en este relato, pues, como dice Larrosa (1995, 193): “¿qué podemos hacer cada uno de nosotros sino transformar nuestra inquietud en una historia?”

CONTEXTO

O... LOS PRIMEROS PASOS, DUBITATIVOS.

Para escribir este texto pensamos dibujar una línea que pudiera dar cuenta de la experiencia investigativa que realizamos y que pudiera ser seguida por el lector que nos acompaña. Pero cuando empezamos a trazar esta línea lógica y coherente nos daba la sensación de que contábamos solamente lo que pudiera mantenerse encima de ella, y nos preguntamos unas a otras: ¿Y todo lo demás? ¿Las conexiones, los cables, los hilos y telas que se fueron construyendo paralelamente?

No realizamos nuestra investigación de manera lineal. Si tuviéramos que elegir una metáfora para plasmar todo lo vivido, se parecería más a una gran tela de araña, que se conecta por varios puntos, que va y vuelve, se ordena y desordena, pero que se ha ido tejiendo con sentido, y sólo tomando distancia se percibe su forma.

Así, elegimos como punto de partida uno de los muchos elementos que componen este proceso: la mesa, a la que todos ya fuisteis invitados a sentaros y compartir con nosotras nuestra historia. El seminario de la profesora Carla Padró inauguró una costumbre que denominamos “ritual del té”. Empezábamos nuestras sesiones calentando el agua, poniendo la mesa, el azúcar, elegíamos las bolsitas de té, preparábamos un plato con galletas, mientras empezaban a rodar fotocopias, libros, apuntes y recortes de conversaciones personales y dudas académicas.

Nuestras clases se desarrollaron en torno a una, en la que todas nos sentamos alrededor, en la que merendamos, compartimos lecturas, conceptos, dudas y un poquito de nosotras mismas. En ella nosotras y nuestros compañeros de curso; nuestra tutora Carla Padró; los invitados a participar mostrándonos sus experiencias (con quienes establecer resonancias) y los “grandes teóricos” en forma de textos, con los que dialogábamos.



"Desde el fondo del despacho dos caras conocidas asoman por detrás del armario del departamento para darme la bienvenida cuando yo aún no he dejado el pasillo. Como ya empieza a ser habitual, soy la primera en llegar. Carla inicia el ritual del té poniendo el agua a calentar (...) al poco llegan Mónica y María José, y las cinco nos sentamos alrededor de la mesa, o... de las tazas y el plato ("horroròs!") donde Carla coloca el chocolate que ha traído Mónica para merendar (porque no lo pone, que ella todo lo hace "con amor")." (Fragmento de Actas de clase, Ana 5 de noviembre de 2008).

Figura 1. Nuestra mesa en el centro cívico del Born. Data: Abril 2009. Local: Centro cívico del Born. Autor: Ana Abascal Vila. Copyright: AnaAbascalVila

Un espacio importante porque metafóricamente en él se materializaba el concepto de autoridad compartida (Cabaleiro 2005), uno de los pilares de nuestra investigación. Así como el de la política del cuidado (iniciando las sesiones con "el ritual del té"). Aunque en realidad la mesa en sí era lo de menos, lo importante era lo que ocurría a su alrededor, el conocimiento que se generaba. "Aquest esdevenir mare, però, no és entès en termes d'afectuositat o de compensació de les ànsies psicològiques de l'alumna, sino en el sentit més profund de la capacitat que una dona té de fer créixer una altra. Així, l'autoritat recupera el seu significat originari de "fer créixer" (...) perquè l'autoritat es reconeix, no s'exerceix" (Cabaleiro 2005, 97).

Allí fue donde nuestra tutora Carla nos propuso realizar una investigación narrativa sobre la experiencia de las mujeres en los museos.

EL OBJETO DE ESTUDIO O... UN ¿QUÉ? Y UN ¿POR QUÉ?

Trabajar con voces no representadas en los museos nos pareció un buen punto de partida (nosotras también nos considerábamos parte de estas voces), ya que desde la autoridad que nos proporcionaba el marco de la institución académica en la que nos encontrábamos (la Universidad) les daríamos un espacio (reconocido) en el que relatar sus propias experiencias vividas en relación con éste. Y nos preguntamos: ¿Cómo se siente una mujer en los museos? ¿Qué le gusta de éstos? ¿Cuándo va? ¿Por qué? ¿Qué espera de ellos? ¿Cómo visita las salas? ¿Va sola? ¿Se pregunta algo? ¿Se cansa? ¿Necesita un abanico o ponerse la chaqueta? ¿Cuánto tiempo dura su visita? ¿Sale satisfecha? ¿Qué dice de los museos quién no es la propia institución o no se adapta a las proyecciones de éste

Pero también creíamos, sobre todo, que tratar con voces no representadas en los museos nos ayudaría a contestar preguntas que cada una de nosotras traíamos en nuestro equipaje, a pensar en nuestras propias vidas y en nuestro propio proceso de aprendizaje desde la diversidad de lo vivido (que iba desde América del sur a Europa) hasta las experiencias como integrantes de familias particulares.

Pensamos en mujeres para establecer el diálogo debido a la inquietud acerca del papel que tenemos dentro de los museos: “entramos desnudas” en las pinturas y las esculturas, y actualmente somos parte del personal de logística, educación y comunicación. Nos preguntamos la relación que establecen mujeres que van a visitar los museos como parte de su vida, fuera del mundo artístico y académico. ¿Pero, quién serían estas voces-mujeres? ¿A quién podría interesar hablar de sus experiencias? ¿Quizás a ellas no les parecía no tener voz?

Tras fundamentar las bases iniciales de nuestra investigación hicimos una elección de colaboradoras. Cada una escogió la suya por algún motivo, personal. Curiosamente en todas el hecho de establecer el vínculo tuvo que ver con ser “extranjeras” en Barcelona: para Mônica y para Ana, realizar esta investigación con sus respectivas madres les servía para llenar un poco el vacío de distancia (física) que existía entre madres e hijas; para Majo, realizarla con su *tíeta* fortalecía su relación con ella, puesto que a pesar de ser su único familiar en Barcelona, no la veía tanto como le gustaría; y Norma, al no tener ninguna mujer cercana con la que colaborar, decidió participar iniciando el intercambio de cartas con Germán, un

viejo amigo colombiano residente en Panamá. A pesar de que al principio Germán nos pareció difícil de encajar, más tarde descubrimos que la mirada postfeminista también contemplaba las masculinidades.

La idea de realizar la investigación a través de cartas partió inicialmente de la voluntad y curiosidad de compartir experiencias, miradas, testimonios y conocimientos con otras mujeres, donde el ejercicio de narrar historias podría ser una forma de entender la complejidad de la vida y, también, de cómo ellas se colocan dentro de sus propias narrativas y cómo nos vemos reflejadas en este proceso, lo que emerge de las experiencias. Por medio de esta línea investigativa, situamos nuestra mirada en las experiencias vividas, en la búsqueda de posiciones teóricas que nos ayudasen a pensar los cambios sufridos por las mujeres, como sujetos construidos social y culturalmente.

Así, cada una de nosotras inició un intercambio de cartas sobre la experiencia vivida en los museos con mujeres (o no) de nuestro entorno familiar y social más cercano y con las que mantuvimos correspondencia durante todo el curso.

Durante las clases poníamos en común las cartas recibidas, trabajando en una lectura detallada con la finalidad de analizar la información y visualizar los temas que surgían en ellas. De este modo, surgieron durante el proceso dos líneas de colaboración: la de nosotras con nuestras colaboradoras y entre nosotras mismas.

METODOLOGÍA COLABORATIVA

O... NADIE LO SABE, NADIE LO VIO: ¿UN DEA DOBLEMENTE COLABORATIVO?

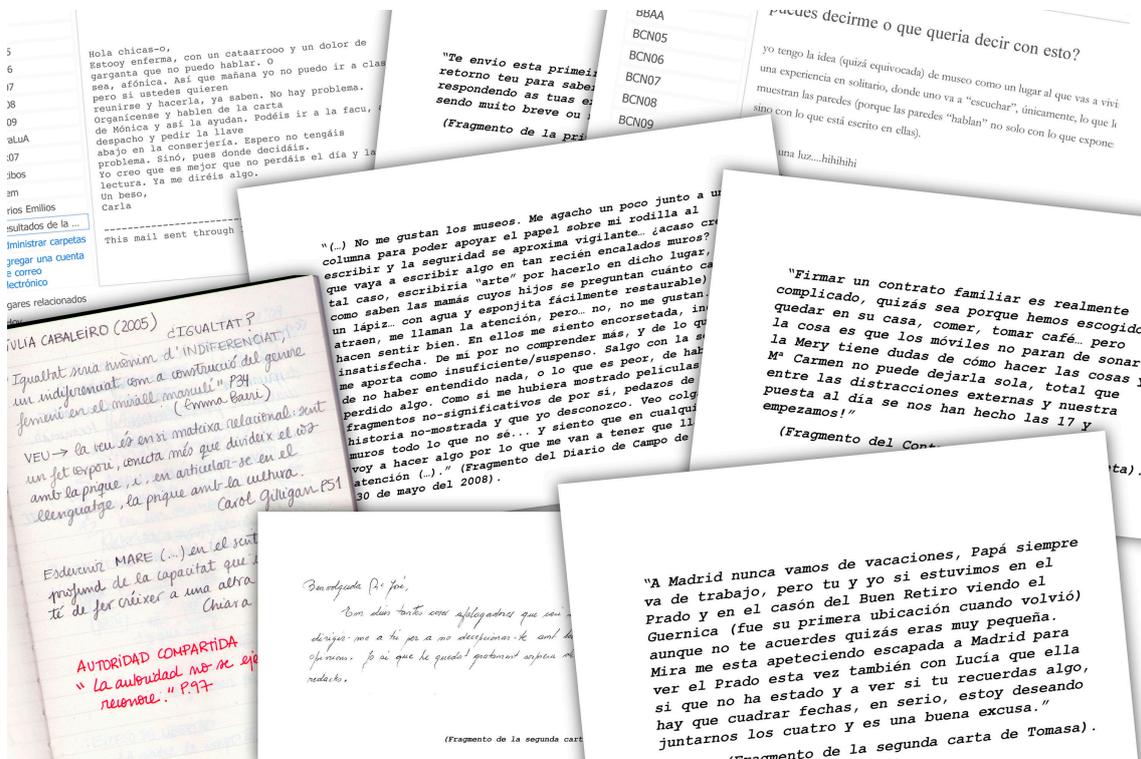
Aunque en principio se trataba de una investigación individual (de cada una de nosotras con nuestra colaboradora), todo el proceso de elaboración del diseño y metodología de investigación, así como los aprendizajes relativos a éstos, se realizaron de manera colaborativa. Durante el cruce de relatos (cartas), además, nos validamos entre todas los escritos y revisamos los relatos recibidos conjuntamente, tematizando sus contenidos y orientándonos cuando era necesario.

Es por ello que podemos afirmar que esta investigación, en realidad, fue doblemente colaborativa: “colaborativa” en su propia metodología de investigación en relación al estudio, en diálogo con las colaboradoras en el propio cuerpo de

ésta; y colaborativa entre nosotras, las investigadoras, y en nuestro proceso de elaboración, regulación, validación, organización y, más tarde, escritura y presentación.

A la hora de ponernos a escribir la investigación, creímos necesario incorporar las voces de todas nosotras en un relato polifónico (respetándolas hasta tal punto que se mantuvo la lengua original de cada una de las aportaciones: castellano, catalán, valenciano, portugués, inglés), creando un diálogo con las distintas voces que participaron en el proceso de aprendizaje y elaboración del proyecto (las nuestras, las de nuestras compañeras, las de nuestras colaboradoras, las de nuestros tutores -dentro del marco académico-, la de los autores -legitimados-...), de manera que cada una pudiera ser reconocida en sí misma y mantuviera su individualidad dentro del relato.

Para el análisis de datos decidimos trabajar todas las cartas de manera colectiva, haciendo las aportaciones pertinentes en sesiones conjuntas. En ellas analizábamos el contenido de éstas, nos resolvíamos dudas referentes a los procesos de cruce de cartas individuales, completábamos informaciones sesgadas y las poníamos en relación con los textos leídos.



Tras un primer análisis conjunto cada una empezó a escribir un relato desde una de las temáticas dominantes en los textos, introduciendo fragmentos de las cartas. Así, la experiencia reflejada en éstas quedaba recolocada desde cuatro miradas: Ana desarrolló las cuestiones de relación dentro del marco de la investigación, Majo las cuestiones postfeministas, Norma las masculinidades y Mônica los museos y la investigación narrativa.

Creíamos que nos constituíamos como grupo en el momento de iniciar la escritura de la investigación, pero al retomar el proceso colectivo para relatar nuestra experiencia, nos dimos cuenta que nos habíamos constituido como tal cuando aceptamos el reto de construir una red de conocimiento compartido, estableciendo vínculos que han traspasado el ámbito académico y que se iniciaron de manera natural dentro de un marco académico concreto. “Enquanto íamos estabelecendo relações de conhecimento, de amizade, íamos produzindo narrativas e histórias, e neste sentido, acredito que a decisão de realizarmos uma investigação coletiva como requisito para a obtenção do DEA foi impulsionada devido à proximidade e aos vínculos que estabelecemos no momento do “té” (Santos 2013, 95).

Al consolidarnos como grupo, aportamos otra manera de realizar un proceso académico de evaluación: un DEA colaborativo en una investigación colaborativa, algo sin precedentes y que ha sembrado nuevas miradas y posibilidades para las investigaciones colectivas.

De la misma manera, para la presentación del DEA buscamos ser coherentes con todo nuestro proceso, presentando la investigación colaborativamente y alrededor de una mesa, en lugar de ser evaluadas de manera individual.



Figura 3. La mesa en la presentación del DEA. Data: Junio 2009. Local: Facultat de Belles Arts – Universitat de Barcelona. Autor: mano a mano. Copyright: mano a mano

MARCO TEÓRICO

O... LOS TRES PILARES DE UNA INVESTIGACIÓN.

Partiendo del paradigma del construccionista social [El construccionismo, como posicionamiento teórico posmoderno, entiende el conocimiento como una fuente de saber construida socialmente: las ideas, los conceptos y los recuerdos surgen del intercambio social y son mediatizados por el lenguaje. Según Kenneth Gergen (2006), el construccionismo social considera el discurso sobre el mundo no como una reflexión o mapa del mundo, sino como un dispositivo de intercambio social. Todo está determinado por la cultura, de modo que lo particular viene de las construcciones e interacciones sociales] (Gergen 2006) en el que se sitúa el programa de doctorado que cursábamos, fuimos construyendo conexiones y relaciones teóricas, haciendo nuestras elecciones y aprendiendo a posicionarnos frente a la investigación feminista (Burns y Walker 2005) y la Investigación Narrativa (Connelly y Clandinin 1995), respectivamente.

Partimos del principio de que el posicionamiento postfeminista es una forma crítica de mirar, una postura de carácter liberador que nos permite reflexionar sobre cosas que ya están establecidas en la sociedad por un discurso hegemónico, patriarcal, capitalista y racista (Hooks et al 2004,10). Se trata de mejorar la calidad de vida de las mujeres, de comprendernos mejor, de comprometernos con las mujeres del pasado, presente y futuro luchando por una equidad social, propiciada por el cambio social y sin renunciar a la feminidad ni a las subjetividades femeninas (pero tampoco a las masculinas). No se trata de luchar o crear una “súper mujer” capaz de todo, si no una mujer feliz de serlo, sin olvidar la pregunta de ¿qué significa ser mujer?

“El feminismo no tiene que ver con la idea de vestirse para el éxito o con convertirse en una ejecutiva de una gran empresa o con ganar un puesto electoral, no se trata de hacer posible un matrimonio con dos carreras y unas vacaciones de ski y pasar gran cantidad de tiempo con tu marido y tus dos hijos porque tienes una trabajadora doméstica que hace que todo esto sea posible, pero que no tiene ni tiempo ni dinero para hacerlo ella misma; no tiene que ver con abrir un banco de las mujeres o con pasar un fin de semana en un taller carísimo que garantiza que aprenderás a ser asertiva – pero no agresiva –, sobretodo no tiene que ver con convertirse en policía o agente de la CIA o en general del cuerpo de marines” (Ehrlich in Hooks 2004, 41).

Y teniendo en cuenta los pilares de la investigación narrativa, seguimos la concepción presentada por Connelly y Clandinin (1995, 12): “la gente por naturaleza, lleva vidas relatadas y cuenta las historias de esas vidas, mientras que los investigadores narrativos buscan describir esas vidas, recoger y contar historias sobre ellas, y escribir relatos de la experiencia”. Cómo contamos nuestras experiencias, cómo seleccionamos informaciones sobre nosotros mismos en cada situación que se presenta, cómo nuestras historias generan otras historias... Es nuestra manera de entender que la narrativa se ubica como práctica social donde contar u oír historias también construye identidades y subjetividades y donde situamos nuestras experiencias para nosotros mismos y en el contexto de mundo. “La investigación narrativa es el estudio de la experiencia tal y como Dewey nos enseñó, es la forma en que la gente se relaciona contextualmente y temporalmente. Los participantes están en relación y nosotros los investigadores estamos en relación con los participantes. La investigación narrativa es una experiencia de la experiencia. Es la gente en relación estudiando a gente en relación” (Connelly y Clandinin 1995, 12).

Según estos posicionamientos conceptuales, con los cuales íbamos a operar y por donde íbamos a transitar, comenzamos a negociar las condiciones, cronograma, y herramientas de recogida de datos.

MATERIALES Y RECOGIDA DE DATOS

O... NUESTRA CAJA DE HERRAMIENTAS

Tal y como vimos con Diana Burns (2005) no hay unos métodos específicos para la investigación feminista. Siendo ésta una teoría situada en base a lo relacional, a la subjetividad y a la interpretación, nos proporcionaba la libertad (sin métodos, ni naturaleza de datos específica) de una caja de herramientas, en la que pudimos incluir todo aquello que necesitáramos (desde nosotras) para nuestra investigación.

Los relatos en forma de carta, donde se compartiría las experiencias, tenían como premisa analizar el conocimiento generado desde éstas.

“La experiencia es un proceso de significación que constituye la misma condición de posibilidad de la constitución de lo que llamamos “realidad”. De aquí la necesidad de re-enfatizar la noción de experiencia (...) como práctica de significación tanto simbólica como narrativa; como una lucha por las condiciones materiales y los significados” (Brah 2004, 121).

Acordamos establecer un primer contacto y explicar en un escrito por qué se escogió a esa persona y cómo fue el primer encuentro, para posteriormente trabajar con ellas tematizando contenidos en una segunda fase, recogiendo datos durante todo el proceso de nuestra observación flotante en un Diario de Campo [La observación flotante como metodología de investigación surge en el campo de la antropología urbana (Pétonnet 1982) y consiste en dejar “flotar” la mirada de manera libre. Considerar la mirada flotante en nuestra investigación es decir que hemos buscado dar cuenta de la investigación pero también del aprendizaje que ella iba generando, dejándonos llevar por los imprevistos y sorpresas del contexto].

Uno de los puntos más importantes en cuestiones de investigación es la negociación y entrada al campo, con el fin de crear un vínculo basado en el respeto y confianza. Desde una metodología de investigación narrativa, es importante que las relaciones que se establecen dentro del marco de la investigación se caractericen por la igualdad entre los participantes, por la atención mutua y los sentimientos de conexión. En nuestro caso, y a pesar de que el vínculo y la

confianza ya existían, se trataba de formalizar la relación en este nuevo ámbito. De este modo, empezamos redactando unos contratos de investigación muy personales, en los que ya surgían las primeras preguntas en torno a ésta.

Además, de en relación al objeto de investigación, utilizamos las herramientas de recogida de datos en nuestro propio proceso de aprendizaje. Así, recogimos al mismo tiempo datos sobre a lo que iba sucediendo alrededor de aquella mesa. “Es importante registrarlo todo: el espacio, el ambiente, como os sentís... y que no hay que tener miedo al descontrol, porque lo que parece paja en realidad puede recoger otro tipo de datos” (Fragmento de Actas de clase, Ana 5 de noviembre de 2008).

Por sugerencia de Carla, empezamos a redactar actas de cada uno de nuestros encuentros, de forma que cada día era una de nosotras el que se encargaba de tomar notas para redactar el acta del día y pasársela a los demás. Un buen ejercicio para dejar constancia de los temas tratados y las decisiones tomadas, y también un ejercicio de escritura para quien la escribe, puesto que no hay que olvidar que estamos hablando de una metodología narrativa.

Por otra parte, y basándonos en las lecturas y/o referencias bibliográficas, fuimos realizando un Glosario con los conceptos que creímos claves para la comprensión del marco teórico que estábamos manejando.

ÉTICA Y TRANSPARENCIA

O... CÓMO COMPONEMOS CON/LAS PALABRAS: CONSTRUYENDO A VOCES UNA INVESTIGACIÓN.

Para dar cuenta de las dinámicas y experiencias que íbamos viviendo, adoptamos una postura de negociación constante: todo lo producido en torno al conocimiento generado (tanto por nosotras, como en relación a nuestras colaboradoras) tenía que estar articulado creando así una relación de complicidad y confianza. En la primera fase revisábamos en grupo la correspondencia que nos había llegado y validábamos grupalmente cualquier relato antes de ser mandado. La mayoría de nosotras tuvimos que reescribir nuestra primera carta.

Nos costaba mucho no mostrar una “autoridad entre líneas”, un querer explicar, querer conducir, querer dominar la situación. Pero poco a poco cada una de nosotras fuimos encontrando “nuestras voces” dentro de la investigación, y a medida que íbamos escribiendo y recibiendo relatos, los mandábamos a nuestras

compañeras con el fin de ir compartiendo el proceso y regulándonos unas a otras, siempre temerosas de “hablar desde arriba”.

“Unidos a nuestra condición postmoderna, estamos, pues, en una crisis de los modos paradigmáticos establecidos de conocer, donde se replantea el papel del sujeto investigador y la necesidad de incluir la subjetividad en el proceso de comprensión de la realidad. Narrativas de gente y narrativas del investigador se funden productivamente para comprender la realidad social. Los criterios habituales (validez, generalización, fiabilidad) de legitimación han empezado a tambalearse” (Bolívar 1998, 4).

El hecho de compartir aquel material nos planteó serias dudas y miedos en cuanto a la ética de la investigación. Se trataba de una investigación “colaborativa”, pero al final las investigadoras éramos nosotras y compartimos la eterna duda moral, a pesar de toda negociación y permiso, de “¿y quién me autoriza a mi a “utilizar todo este material” sin traicionar su confianza?”.

La transparencia era el punto clave. Ya no sólo en el dar cuenta del proceso, sino en la relación y negociación con nuestras colaboradoras. La madre de Ana, por ejemplo, fue leyendo los textos de su Diario de Campo, las actas de clase, los primeros bocetos de la elaboración del proyecto, las devoluciones que tuvimos en un seminario en el cual participamos (compartiendo con los asistentes el *backstage* de nuestra investigación, aún en curso) sabiendo que, si en algún momento encontraba algo que no había sido bien interpretado o que no quería que se mostrara en la investigación, tenía derecho a pedir que se corrigiera o eliminara.

La transparencia también fue importante en el relato de la propia investigación, porque desvelar los entresijos de ésta nos hizo aprender más acerca de ella.

Tuvimos problemas de lo más variopintos, a menudo compartidos, otros, particulares. Por ejemplo, sabíamos que lo personal iba a estar presente, pero no que el límite entre lo personal y lo privado iba a provocarnos tantas dudas, ni que sería una dificultad añadida a encontrar nuestra propia voz de investigadoras.

Los puntos que marcamos en un principio poco a poco fueron variando. El Museo, como foco principal, se vio desplazado por la intensidad con que nuestras colaboradoras relataban su experiencia, siendo esta más importante que el propio museo en sí.

Y nos preguntamos: ¿dónde queda ahora la pregunta que nos hicimos al principio? En nuestro afán por dar rienda suelta a la voz que nos contaba nos dimos cuenta por el camino que surgían cuestiones no sólo relacionadas con su experiencia como mujer en los museos: concepciones de aprendizaje y de educación, cuestiones de saberes, de género, de voces, de relación, de posicionamiento, de identidad, entre mucho otros.

CONCLUSIONES

O... LO QUE LLEVAMOS Y LO QUE DEJAMOS: LOS ECOS DE LA INVESTIGACIÓN

Posiblemente, y a pesar de todas nuestras reflexiones, durante el proceso de investigación, no éramos muy conscientes de lo que estábamos experimentando, y ahora, mirando atrás, algunos puntos toman un matiz especial.

Dejándonos guiar por las pautas de un marco académico y flirteando con sus límites, logramos presentar nuestro trabajo compartiendo mesa con quienes habían de validarnos. El tribunal se sentó con nosotras, y con algunos de nuestros compañeros y colaboradores, a desayunar té con pastas mientras relatábamos, en forma de diálogo (de tiempos medidos), nuestra experiencia. Así, dejamos a la academia un precedente de presentación colectiva de un DEA colaborativo.

De nuestra práctica, aprendimos que una investigación colaborativa desde el construccionismo, desde las miradas postfeministas y desde del marco narrativo debe existir y se debe trabajar con base en una autoridad compartida, regulación y transparencia durante todo el proceso. Entendimos que no puede estar pre-fijada antes de hacerla, ya que va tomando cuerpo a medida que se van recogiendo los datos y tejiendo la red de conocimiento en torno a ésta. Y que el diálogo establecido afecta directamente a la investigación, a nuestra interpretación y a nuestras relaciones.

Desvelar lo oculto, la trastienda, el proceso, las dudas, los miedos, el perfeccionismo, la vulnerabilidad... en nosotras frente a un proyecto académico (porque lo personal es político) nos hizo comprender (interiorizar) desde nuestra práctica el marco en el que desarrollamos ésta: el construccionismo social. Somos seres construidos socialmente. Traer la investigación al ámbito de lo personal y partir de nosotras mismas nos permitió crecer con el proceso no sólo a nivel académico, sino también relacional, personal (afectivo) y crítico-social.

Nuestra investigación estuvo marcada por una fuerte carga de “cuidado” en el cálido sentido de cuidar. Dentro de un contexto social de consumo individualista creamos un espacio en el que el cuidado estaba presente en todo momento, en cada relación. Compartir, ayudar, ponerse en el lugar del otro... entre cartas, e-mails, llamadas telefónicas, fotocopias, lecturas, tés y meriendas, nos cuidamos las unas a las otras (y nos dejamos cuidar), nos autorizamos a escribir y construimos en solidaridad y empatía una relación que hoy permanece más allá del marco de la investigación.

Aprendimos a trabajar de manera colaborativa, a pesar de que al principio no todas confiábamos en que fuera posible, puesto que nunca nadie nos había enseñado. Y tras la grata experiencia, que repetimos como colectivo para esta ocasión, algunas lo incorporamos a nuestra práctica cotidiana: en el marco de investigación de una tesis doctoral o en el trabajo dentro del aula de una escuela de primaria.

Echando la vista atrás, valoramos también otros aprendizajes que tuvieron lugar mientras tejíamos esa red de conocimiento y relaciones. Posicionamientos y habilidades que interiorizamos en nosotras mismas y que han hecho que seamos quienes somos y hagamos lo que hacemos hoy en día.

El museo fue el elemento común que generosamente nos permitió iniciar la investigación y realizar la aproximación con las colaboradoras marcando un interés concreto: conocer sus experiencias en ellos.

Consideramos que el tema museo, como lugar de educación no formal, nos ha permitido la apertura a muchas otras cuestiones. Ha resultado un espacio óptimo para que las narrativas y relatos tomen forma, dado que todos pueden decir algo sobre él, buscar puntos para relacionar con sus vidas, realizar conexiones y reflexionar sobre las experiencias. Esta visión de museo nos parece mucho más cercana al tipo que todas nosotras buscábamos conocer/vivenciar/experienciar. Estar en un museo como posibilidad de vivir la propia experiencia, donde haya democratización de la cultura y del saber. Museo como espacio que privilegie las formas múltiples de generar conocimiento, de tener vivencias y experiencias significativas, que estimule las narrativas y relatos que parten del universo personal, pero que se conectan con lo colectivo.

Creemos en un museo que contribuya a crear nuevas narrativas, procesos subjetivos, polifonía de voces y que rompa con las jerarquías. Nosotras hemos creado uno sin paredes, puertas u obras de artes, y hemos descubierto, además, cómo queremos ser y estar dentro de ellos.

BIBLIOGRAFÍA

Bolívar, Antonio Botía; Segóvia, Domingo Jesús y Cruz, Manuel Fernández. 1998. *La investigación biográfico-narrativa en educación: Guía para indagar en el campo*. Granada: Grupo FORCE.

Burns, Diane y Walker, Melodie. 2005. "Feminist Methodologies". In Somekh, Bridget y Lewin, Cathy (Ed.), *Research Method en the Social Sciencies*. (66-73). Londres: Sage.

Brah, Avtar. 2004. "Diferencia, diversidad, diferenciación". In Hooks, Bell; Brah, Avtar; Sandonel, Chele; Anzaldúa, Gloria. *Otras inapropiables. Feminismos desde la Frontera*. Madrid: Traficantes de sueños (107-136).

Cabaleiro, Julia. 2005. *Educació, dones i història. Una aproximació didàctica*. Barcelona: Icària.

Colás, María José Juan; Rincón, Norma Alzate; Santos, Mônica Lóss dos; Vila, Ana Abascal. 2009. *Correo certificado con acuse de recibo. Investigación Narrativa: cartas, mujeres e museos*. Diploma de Estudios Avanzados (DEA), (Programa de Doctorado en Artes Visuales y Educación: un enfoque constructorista) Departament de Dibuix de la Facultat de Belles Arts, Universitat de Barcelona. Barcelona, España.

Connelly, Michael y Clandinin, D. Jean. 1995. "Relatos de experiencia e investigación narrativa". In Larrosa, Jorge (Ed.), *Déjame que te cuente. Ensayos sobre Narrativa y Educación*. Barcelona: Laertes, 1995 (11-59).

Gergen, Kenneth. 2006. *Construccionismo social y comunicación terapeutica. Construir la realidad* (45-58). Barcelona: Paidós.

Hooks, bell; Brah, Avtar; Sandonel, Chele; Anzaldúa, Gloria. 2004. *Otras inapropiables. Feminismos desde la Frontera*. Madrid: Traficantes de sueños.

Larrosa, Jorge (Ed.). 1995. *Déjame que te cuente. Ensayos sobre Narrativa y Educación*. Barcelona: Laertes.

Pétonnet, Colette. 1982. "L'observation flottante. L'exemple d'un cimetière parisien". In *L'Homme*, vol. 22, n.º4 (37-47).

Santos, Mônica Lóss dos. 2013. *Entre diálogos e fazer(se)es: uma investigação sobre narrativas, identidades femininas e educação não formal em artes*. Tesis doctoral. (Doctorado en Artes y Educación) Departament de Dibuix de la Facultat de Belles Arts, Universitat de Barcelona. Barcelona, España.

Colectivo mano a mano

Cuatro caminos muy distintos que confluyen en un trabajo académico común, en el que cada una de nosotras aporta su experiencia, conocimiento e intereses. Para este trabajo creamos “Mano a Mano” (acrónimo formado con las letras de nuestros nombres: Majo – M^a José -, Norma, Mónica, y Ana), mientras éramos estudiantes del doctorado para trabajar de manera colaborativa en la elaboración y presentación de nuestro DEA (Diploma de Estudios Avanzados) dentro del programa “Artes Visuales y Educación” de la Universidad de Barcelona, en el curso académico 2008-2009.

Mano a mano collective

Four very different paths that converged to work together academically in a common theme, in which each of us brings their own experiences, knowledge and interests. For this work, we created “Mano a Mano” (an acronym using letters from our names Májo (Mária José), Norma, Mónica y Ana), that means Mano a Mano in Spanish which translates as hand in hand), taken from the time we were students together and had to work hand in hand to collaborate together in the creation and presentation of our diploma of studies. (Diploma de Estudios Avanzados - DEA in Spanish) in the, “Visual Arts & education program” in the University of Barcelona between 2008-2009.

AS FERRAMENTAS E/OU SERVIÇOS WEB 2.0 NAS INSTITUIÇÕES DE MEMÓRIA: DO USO AO PROCESSO COMUNICACIONAL, NO APOIO À CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA COLETIVA

THE SERVICES / COMMUNICATION TOOLS IN MEMORY INSTITUTIONS: FROM THE USE OF PARTICIPATORY COMPONENT / COLLABORATIVE PLATFORM TO COMMUNICATION PROCESS, IN THE SUPPORT OF THE COLLECTIVE MEMORY CONSTRUCTION

Cristina Cortês

Rui Raposo

Resumo

A informação digitalizada e *nado digital*, frutos do avanço tecnológico proporcionados pelas Tecnologias da Informação e Comunicação (TIC), bem como da filosofia participativa inerente ao fenómeno da Web 2.0 conduziram à necessidade de reflexão sobre a capacidade de os modelos atuais, para a organização e representação da informação, de responder às necessidades informacionais assim como o acesso à informação eletrónica pelos utilizadores em Instituições de Memória.

Efetivamente, a comunicação é um elemento essencial de entendimento e partilha, entre os seres humanos, em sociedade. Este conceito foi alvo de estudo em diferentes áreas do conhecimento e sob diversas perspetivas. São diversas e, por vezes divergentes, as definições e caracterizações apresentadas para o conceito de comunicação desde a definição apresentada por I. A Richards (1928), passando pelo trabalho de Marshall McLuhan, ainda na década de 1960, onde pela primeira vez a comunicação apareceu associada à perceção visual, até aos finais do séc. XX onde o foco de interesse da comunicação passou a ser, de entre vários: a comunicação de massas, o uso e influência das TIC, os processos de comunicação interpessoal, a comunicação organizacional, o uso das tecnologias da comunicação no processo social, cultural e de ensino/aprendizagem (Gordon 2012).

As instituições de memória são organizações abertas ao meio em que se inserem e desenvolvem as suas atividades científico-pedagógicas. Neste sentido, cada organização deverá conhecer, por um lado “(...) as necessidades e as expectativas que suscita no meio a seu respeito; por outro lado, e em compensação, a organização deve divulgar a existência dos seus serviços ou dos produtos” (Freixo 2011, 323).

Neste contexto, e com o objetivo de recolher alguns dados capazes de apoiar o delinear da importância dos serviços/ferramentas comunicacionais e a utilização da componente participativa/colaborativa nas instituições de memória foram realizados alguns testes, entrevistas e inquéritos por questionário, em ambiente laboratorial. Nos dados recolhidos observou-se que os resultados apontavam para a Wiki, como meio privilegiado para a comunicação seguida dos Comentários, *Tags*, os Fóruns de discussão e, por fim, o e-mail.

Palavras-chave: Instituições de Memória, Web 2.0, Comunicação, Conteúdos Gerados pelo Utilizador, Memória Coletiva

Abstract

Several facts have contribute to the raise of the need for further thought regarding the information models adopted by the memory institutions, such as Libraries, Archives and Museums (LAM), and their ability to answer the information needs of their users. Those facts are the growth of digital information, as a result of the technological advances in ICT (Information and Communication Technologies); as well and the participative philosophy inherent to the web 2.0 phenomena.

In fact, communication is an essential element in the understanding and knowledge sharing between human beings in a society. This concept was the object of study in different areas as well as perceived under several perspectives. There have been several, and sometimes divergent, definitions and characterizations presented for the concept of communication since the definition presented by I. A. Richards (1928). It was on Marshall McLuhan work, in the 1960s, the first time the concept of communication appeared linked to the visual perception, right up until the end of the twentieth century. The focus was placed on mass communication, the use and influence of communication technologies, interpersonal communication processes, organizational communication and the use of communication technologies in social, cultural and teaching/learning processes (Gordon 2012).

Memory Institutions are open system organizations, regarding the surrounding environment, their scientific and pedagogical activities. Therefore, each organization should be aware, in one hand of “(...) its environmental needs and expectations,

and on the other hand and in compensation, the organization should make public its services or products” (Freixo 2011, 323).

In this context, and in order to work out the importance of the services/ communication tools and the use of a participatory/collaborative component in Memory Institutions, a study was carried out and data was collected through the application of different tools and techniques, such as tests, interviews and questionnaire surveys, within a laboratorial context. In the data collected the results pointed out the Wiki, as the privileged communication medium followed by the Comments, *Tags*, Discussion forums and e-mail.

Keywords: Memory Institutions, Web 2.0, Communication, User-Generated Content, Collective Memory

INTRODUÇÃO

O desenvolvimento das Tecnologias de Informação e Comunicação (TIC) conduziu a mudanças na “forma como se produz, se organiza, se representa, se dissemina e se acede à informação” (Borges 2002, 15). A informação eletrônica, descrita sob a forma binária de zeros e uns passou a ser “autônoma”, independente do seu suporte que, podendo fazer parte de múltiplos sistemas de informação, se tornou acessível em vários locais do globo, simultaneamente e por diferentes utilizadores, sem barreiras físicas, num qualquer dispositivo.

As Instituições de Memória, ao longo dos últimos anos têm tido como objetivo tanto a preservação como a disponibilização das suas coleções, iniciando assim projetos de digitalização. A par deste contexto, a Web 2.0 trouxe, por sua vez, uma nova filosofia participativa e cooperativa, com base na inteligência coletiva e de forma livre, com a internet como plataforma. Neste contexto, o uso destes serviços/ferramentas comunicacionais, bem como da componente participativa/colaborativa, refletiram-se tanto na vida comum das pessoas como nas Instituições de Memória.

O presente artigo apresenta o estudo realizado sobre a importância dos serviços/ferramentas comunicacionais e a utilização da componente participativa/colaborativa nas instituições de memória.

INSTITUIÇÃO DE MEMÓRIA

Apesar de, desde sempre, o fator memória ter estado imbricado nos conceitos das instituições de arquivo, de biblioteca e de museu o uso da terminologia Instituição de Memória, para referenciar essas organizações, vulgarizou-se com o aparecimento dos projetos de digitalização do património cultural. A União Europeia define-o como o “(...) intellectual and non-intellectual, movable and non-movable heritage (museums and collections, libraries, archives (...) covering cultural works)”.

O termo Instituição de Memória apareceu pela primeira vez em 1994, por Roland Hjerppe. De acordo com o autor (1994, 173) são “(...) libraries, archives, museums, heritage (monuments and sites) institutions, and aquaria and arboreta, zoological and botanical gardens”.

No conceito Instituição de Memória estão incluídos outros dois conceitos: Memória e Comunicação da Memória e Património. A Memória pode ser definida sob duas perspetivas: como memória individual, cujo processo cognitivo é influenciado/ influencia a comunidade social onde o indivíduo está inserido e como memória coletiva, quando partilhada por uma comunidade. Segundo Pierre Levy (2001, 44), a Memória Coletiva é construída pela “uninterrupted communication (...) that emerges from communication”. A comunicação da memória e património é entendida na medida em que as instituições de memória (arquivos, bibliotecas e museus) ao selecionarem, colecionarem, organizarem, representarem e interpretarem o património cultural estão, simultaneamente, a mediar e a comunicar a memória cultural (Z Manžuch 2009).

O desenvolvimento das tecnologias e da sociedade da informação proporcionaram, um pouco por todo o globo, a aparecimento de diversos projetos de digitalização. Desses destacam-se os realizados pela Biblioteca do Congresso, nos Estados Unidos, e os financiados pelos programas Fifth Framework Programme - Creating a User-friendly Information Society (1998-2002) e o information society technologies priority do Sixth Framework Programme (2002-2006) como o Culture 2000, o eContent, o eTEN e o Information society technologies, na Europa (Manžuch 2009). De acordo com Manžuch (2009) foi o único programa da União Europeia dedicado exclusivamente às prioridades culturais. Com um dos três eixos de ação dedicado ao património cultural.

Na efetivação desta nova forma de comunicação, as instituições de memória, iniciaram projetos de digitalização de informação, maioritariamente colaborativos [de acordo com Manžuch (2011) a maior parte das colaborações realizadas são entre bibliotecas (23%) e museus (16%) e com a colaboração maioritária de 1 parceiro (45%). A autora, para o resultado do arquivo (8%) menos positivo, no processo de colaboração, propõe investigações futuras], sem restrição dos direitos de autor (com autorização dos seus autores e/ou de informação que se encontrava em “Domínio público”), que incluíam nos seus fundos, coleções e/ou inventários.

Neste sentido, julga-se importante destacar algumas variáveis que vieram alterar tanto o processo de comunicação como as características funcionais nas Instituições de Memória: a Web 2.0 e a componente participativa.

WEB 2.0

O termo Web 2.0 tornou-se mais conhecido após a 1.^a conferência “O’Reilly Media Web2.0” em 2004 embora o seu significado e essência sejam ainda tema de controvérsia. De acordo com Frankelin e Von Harmelen, a Web 2.0 é tecnologia enquanto, para Guntram, a mesma trata-se da 2.^a geração de serviços e ferramentas Web (quoted in Virkus 2008). Contudo, para autores como Stephen Downes (2005), a Web 2.0 inclui plataformas comunitárias onde a revolução social impera à revolução tecnológica pois os serviços e as ferramentas que a Web 2.0 disponibiliza são de comunicação, colaboração, ligação, partilha e democratização de informação, fomentando o desenvolvimento de redes sociais onde a informação é vista, usada e reutilizada, numa constante dinâmica de intercâmbio.

Assim, os serviços disponibilizados pela Web 2.0 passaram a ser centrados no utilizador, onde este passou a ter um papel fundamental na criação e aperfeiçoamento dos conteúdos de cada serviço. Com este novo modelo passou a ser possível que toda a comunidade de utilizadores contribuísse para a elaboração, atualização ou correção dos conteúdos disponibilizados em cada um dos serviços. De acordo com Anderson (2007), poderemos considerar que a Web 2.0 possui como categorias as tecnologias de suporte e os serviços/aplicações. São as tecnologias de suporte que tornam possível e potencializam o desenvolvimento dos serviços/aplicações da Web 2.0 e estão na base da ideia da conceção da Web como Plataforma.

A WEB 2.0 COMO SUPORTE À CRIAÇÃO DE UMA REDE SOCIAL

A nível das instituições de memória, os *media* participativos, suportados pela Web 2.0, poderão assumir-se como soluções capazes de complementar os Sistemas de Recuperação da Informação (SRI). De igual forma, poderão favorecer a colaboração de uma participação mais ativa, por parte do utilizador, assim como a interação com a própria instituição. Estas ferramentas podem constituir instrumentos preciosos perante o enriquecimento das coleções, na otimização da pesquisa e recuperação da informação bem como na construção da memória coletiva²⁸⁸, tal como afirma O’Reilly (2005, 2), “the power of the web to harness collective intelligence”. No mesmo sentido “(...) users have become increasingly sophisticated users of the Web, their expectations for search (...) have grown. As users of social software and networking sites, they are used to tagging and cataloguing their own resources (...)” (Rasmussen 2011, 696–7).

Um estudo recente (Leung 2009), centrado no tempo dedicado diariamente na realização de conteúdos gerados pelo utilizador nos últimos seis (6) meses, numa amostra de 798 utilizadores com idades compreendidas entre os 14 e os 70 revelou que a ferramenta mais utilizada é o Fórum seguido pelo Blog, a Wikipedia, Personal Webpage e o Youtube. Apesar das ferramentas investigadas, no estudo apresentado por Leung, apresentarem valores consideráveis pelo facto de irem ser utilizadas numa plataforma instituição de memória o presente estudo restringiu-se apenas à utilização de duas (2) ferramentas: Fórum e Wiki.

FÓRUM

O Fórum é o “lugar onde se debatem ideias sobre determinados assuntos” (Faria & Pericão 2008, 572). No contexto atual, mediado pelo computador sob a internet como plataforma, é uma “(...) source of images and texts impressing information and opinions on viewers, but also a repository and a resource articulating and negotiating meanings and world views on behalf of the culture at large” (Jensen and Helles 2011, 518) nas várias áreas do conhecimento, mediante autenticação.

Relativamente aos cenários de utilização são vários os exemplos que poderemos encontrar nas instituições de memória. Como é o caso da Library Forum ou ainda Internet archive.

WIKI

A Wiki é uma ferramenta que possibilita aos utilizadores realizar conteúdos numa determinada área temática, pela criação e edição de páginas Web interligadas entre si. A construção de conhecimento é produzida de forma colaborativa e coletiva, pela intervenção de vários utilizadores. Para este processo ser facilitado, existem mecanismos de gestão de versões e de aceitação ou rejeição de alterações feitas aos conteúdos.

A Wikipédia é o exemplo mais conhecido deste tipo de ferramenta. Em 2008, a Wikipédia Inglesa contava já com 2.5 milhões de artigos e outras 250 Wikipédias, noutras línguas. Se compararmos a Enciclopédia Britânica com a Wikipédia poderemos constatar um crescimento exponencial desta última. Em 2007, a Enciclopédia Britânica era editada em 32 volumes impressos ao passo que, desde o aparecimento da Wikipédia Inglesa, 2005/2006, se fosse impressa seria composta por uma média de 1,218 volumes (Trainor 2009). Neste contexto,

a “Wikipedia is fast becoming an important resource for news and information. It is an online information source that is increasingly used as the first, and sometimes only, stop for online encyclopedic information” (Royal and Kapila 2009, 1).

No entanto, algumas questões começaram a emergir, concretamente, no respeitante à qualidade dos conteúdos e à credibilidade da informação disponibilizada na Wikipédia. Relativamente à qualidade dos conteúdos Royal & Kapila (2009), com a métrica de Tankard e Royal, realizaram um estudo ao conteúdo disponibilizado na Wikipédia. Verificaram que alguns tópicos estavam mais desenvolvidos do que outros e que tal facto dependia das componentes: comportamento, importância, população e riqueza financeira, concluindo que a “Wikipedia is more a socially produced document than a value-free information source. It reflects the viewpoints, interests, and emphases” (1).

Quanto à credibilidade dos conteúdos, gerados pelo utilizador, concretamente entre a ferramenta Wikipédia e as enciclopédias disponibilizadas na Web, tais como a Enciclopédia Britânica e a Citizendium, Flanagan and Metzger (2011) realizaram um estudo comparativo, quasi-experimental, entre dois públicos-alvo: um grupo (N=2,747), com idades compreendidas entre os 11 e os 18 anos (habitados a utilizar massivamente a Wikipédia para a realização dos seus trabalhos escolares) e um segundo (N=3,991), compreendendo os utilizadores com idade superior aos 18 anos (mais adeptos dos recursos ditos “tradicionais”). Contrariamente ao esperado, pelos hábitos de consumo, ambos os grupos preferem os recursos validados por especialistas. Simultaneamente, o grupo mais novo prefere os recursos de conteúdos gerados pelo utilizador “(...) but only when there were unaware that it had been user-generated” (371). Neste seguimento, os conteúdos disponibilizados na wiki, a adotar no modelo, serão alvo de validação.

No que respeita aos cenários de utilização, nas instituições de memória, podem ser usados para permitir a troca de conhecimento entre os seus utilizadores, como por exemplo a Wiki do projeto My Archive ou ainda aplicada ao apoio à Educação, como é o caso do projeto Vrrrom.

SYNDICATION AND NOTIFICATION TECHNOLOGIES

“The concept (...) is the generation of a social network interface, where the users exploiting RSS feeds, wikis, tags can’t only search for books and other material, but communicate and share knowledge” (Gavrilis, Kakali, and Papatheodorou 2008, 1).

O *Syndication and Notification Technologies* são ferramentas que possibilitam aos utilizadores indicar quais as wikis, blogs, jornais online, sítios Web e/ou pesquisas nas bases de dados que pretendem receber notificações sob a forma de *feeds*, acedidos através de leitores de *feeds*, como é o caso do *Google reader*. Estas ferramentas podem mostrar-se úteis nas notificações realizadas nos SRI e também na própria agregação da informação. Desta forma, os utilizadores poderão utilizá-la para receber, por exemplo, as últimas atualizações realizadas na wiki.

COMMENT & TAG

“Web 2.0 technologies are user-centered and recently widely spread providing collaborative, interactive and communicative infrastructures and services for the creation and consumption of content. These technologies change the way the users select and organize available information. In particular information is not created and classified only by experts or creators but also by the users” (Gavrilis, Kakali, and Papatheodorou 2008, 1).

Os *comments* e as *tags* são formas privilegiadas de comunicação e, conseqüentemente, de interação. Os *comments*, como o próprio nome indica, permitem ao utilizador realizar comentários, anotações e/ou proferir opiniões/sugestões sobre os conteúdos disponibilizados. *Collaborative tagging*, por sua vez, é a atribuição de “palavras-chave” a um dado recurso para posterior recuperação. Neste contexto, as instituições de memória poderão usar estas contribuições não só para o enriquecimento das suas coleções mas também para determinar sinónimos ou a adoção de termos preferenciais.

No que concerne aos cenários de utilização nas instituições de memória, importa referir os projetos pioneiros: *Penntags*, da Universidade de Pensilvânia, o qual possibilita aos seus utilizadores a atribuição de *tags* bem como, na altura da recuperação da informação, faculta a pesquisa tanto pelos termos controlados, atribuídos pelos especialistas, como pelas *tags* atribuídas, pelos utilizadores; SOPAC, é a integração de uma rede social no catálogo da biblioteca pública de Ann Arbor, possibilitando aos utilizadores “the ability to rate, review, comment-on and tag the library items” (Gavrilis, Kakali e Papatheodorou 2008, 2); ou ainda o *Steve Museum Project*.

A COMPONENTE PARTICIPATIVA

Vickery e Wunsch-Vincent (2007) apontam as razões principais da existência do *user generated content* a participação cívica, a liberdade de expressão e auto estima. Porém, os vários estudos realizados sobre o comportamento subjacente ao uso do *user generated content* indicaram outras variáveis.

Morrison (2007; 2008) realizou um estudo, para determinar a razão pela qual os utilizadores contribuíam com *collaborative tagging*, nas várias ferramentas Web 2.0 de *Social bookmarking*, como foi o caso do del.icio.us. Determinou seis (6) razões pelas quais o faziam: “Users tag things in order to find them again” later (recuperar a informação); “Users tag things to get exposure and traffic” (Expor/partilhar conteúdos); “Users tag things as a way of voicing their opinions” (Expressar a opinião); “Users tag things incidentally as they perform other IR tasks” (Engano); “Users tag things to take advantage of functionality built on top of a folksonomy” (Organizar a informação); “Users tag things to play a game or earn points” (Jogar e ganhar pontos); Krishnamurthy e Dou (2008), por outro lado, dividem a motivação psicológica da produção de conteúdos gerados pelo utilizador em duas classes: a racional e a emocional, de acordo com o tipo de ferramenta Web 2.0: de grupo ou individual.

Um estudo recente (Leung 2009), sobre quais os motivos da produção de conteúdos gerados pelo utilizador na Internet, realizado através da aplicação de um inquérito por questionário a um N=626 numa escala de 1 a 4, levou à conclusão que as maiores razões inserem-se nas dimensões “*Social needs*”, seguida da “*Cognitive needs*”, “*Entertainment needs*” e por último a “*Recognition needs*”.

Neste cenário, procurou-se indagar sobre a componente participativa, mas desta feita, no cenário português.

A COMPONENTE PARTICIPATIVA NO CENÁRIO PORTUGUÊS

Após a revisão de literatura, a nível internacional, procurou-se ainda analisar a utilização das tecnologias para a contribuição de conteúdos na Web, pelos portugueses. A recolha de informação para essa análise foi obtida a partir do questionário, instituído pelo INE – Instituto Nacional de Estatística e sob o domínio da União Europeia, à “Sociedade da Informação”.

Apesar da maior parte da informação estatística se encontrar disponível na Web, para este estudo, foi necessário recorrer a dados disponíveis apenas na base de dados “Sociedade da Informação”, do INE. Para aceder ao conteúdo pretendido foi necessário recorrer ao protocolo existente entre o INE, a FCT - Fundação da Ciência e Tecnologia e o GPEARI-MCTES - Gabinete de Planeamento, Estratégia, Avaliação e Relações Internacionais do Ministério da Ciência, Tecnologia e do Ensino Superior. Do questionário “IUTICF - Inquérito à Utilização Tecnologias da Informação pelas Famílias” foram selecionados os atributos e algumas variáveis cuja estrutura se apresentam de seguida.

O inquérito por questionário foi gerido e administrado pelo INE. A recolha de dados efetuou-se, durante os meses de abril e maio, através de entrevista assistida por computador e presencial, com base na “AM - Amostra Mãe”.

O inquérito, composto por 41 perguntas, encontrou-se organizado em seis partes. Para o presente estudo, interessou-nos a 3.^a parte, “Caracterização do Indivíduo Selecionado” e a 5.^a parte, “Módulo B: Utilização de Tecnologias da Informação e da Comunicação pelos Indivíduos dos 16 aos 74 anos” para as variáveis de observação “Atividades para as quais é utilizada a Internet” e “Atividades relacionadas com utilização de Internet”.

A amostra representativa, para este estudo, foi delineada pela resposta positiva à variável “Uso da Internet” determinada pela pergunta inicial do questionário “Alguma vez UTILIZOU Internet? - var. recolha V4350”. A investigação selecionou como variável dependente “Atividades que já realizou na Internet: Colocar mensagens em *chats*, grupos de discussão de notícias ou participar num fórum de discussão - var. Recolha – V6190”255 e as variáveis independentes “NUTS II”, “Escalaões etários”, “Nível de ensino recodificado em 3 escalaões (16 a 74 anos de idade)” e “Género”.

A análise dos resultados teve como suporte o *software* SPSS (Statistical Package for Social Sciences), versão 20. A análise descritiva efetuada correspondeu ao cruzamento entre a variável dependente e as variáveis independentes pela opção “*Crosstab*”.

Os resultados obtidos, de uma maneira geral, foram temporalmente crescentes. Como se pode observar pela Tabela 1, houve um aumento no “Uso da Internet” reportado pelo aumento no número de pessoas que responderam afirmativamente à variável representada pela indicação de “N Valid” em relação

à “N Missing”, correspondente à resposta negativa. Passou-se assim de uma representação de 45,6% (3.660.298) em 2008, 49,5% (3.977.251) em 2009, para 54,5% (4.367.367) em 2010. Cenário idêntico refletiu-se com a variável “Colocar mensagens em *chats*, grupos de discussão de notícias ou participar num fórum de discussão”.

Case Processing Summary						
	<i>Valid</i>		<i>Missing</i>		<i>Total</i>	
	<i>N</i>	<i>Percent</i>	<i>N</i>	<i>Percent</i>	<i>N</i>	<i>Percent</i>
2008	3.660.298 ^a	45,6%	4.363.382	54,4%	8.023.680	100%
2009	3.977.251 ^a	49,5%	4.053.145	50,5%	8.030.396	100%
2010	4.367.367 ^a	54,5%	3.648.027	45,5%	8.015.394	100%

Tabela 1. Sumário amostral ao longo dos anos 2008, 2009 e 2010

(a) Number of valid cases is different from the total count in the cross tabulation table because the cell counts have been rounded

De modo similar com o resultado do estudo de Leung, como se poderá verificar pela Figura 1, no cenário nacional houve um aumento de 28,8%, entre os anos de 2008 e 2010, das atividades desenvolvidas nos últimos três (3) meses como são o caso de “Colocar mensagens em *chats*, grupos de discussão de notícias ou participar num fórum de discussão”.

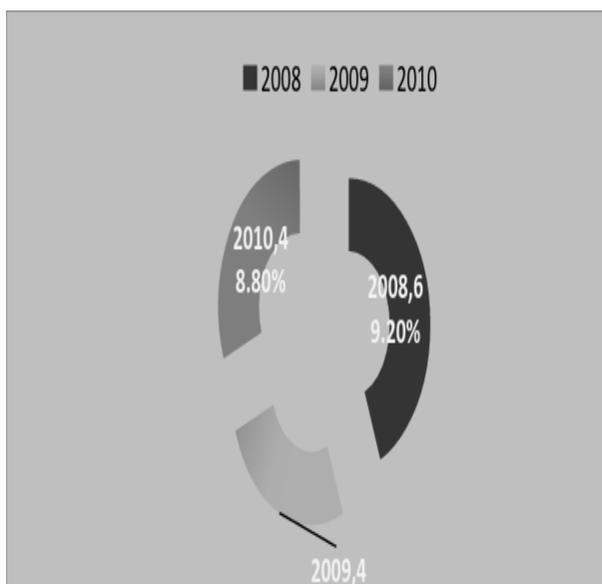


Figura 1. Aumento temporal da variável “Colocar mensagens em *chats*, grupos de discussão de notícias ou participar num fórum de discussão”

Dos resultados apresentados, de uma maneira geral, destacou-se o crescente aumento nas atividades para as quais os indivíduos utilizam a internet e as atividades relacionadas com o seu uso. Efetivamente, para além ter sido estudada a componente participativa para a variável “Colocar mensagens em *chats*, grupos de discussão de notícias ou participar num fórum de discussão” no cenário português foi possível, como os resultados, caraterizar os seus utilizadores e constatar um aumento no uso e na participação. Ou seja, verificou-se que as práticas atuais levaram a que quem utiliza a Internet, tendencialmente, também utiliza aplicações e serviços que fazem uso da colaboração e participação como catalisadores da sua atividade. Assim, pôde-se afirmar que quanto maior é o uso da Internet, maior é a componente participativa.

O USO DE SERVIÇOS E FERRAMENTAS COLABORATIVAS/PARTICIPATIVAS NAS INSTITUIÇÕES DE MEMÓRIA

Num contexto laboratorial foram incluídos todos os serviços e ferramentas colaborativas, a gestão de comentários e a gestão da informação proveniente da componente participativa, num protótipo. Neste sentido serão, concretamente, ferramentas da Web 2.0 compreendidas pelo Fórum, a Wiki, o *Syndication and Notification Technologies*, os *comments* e as *tags*. Apesar da apresentação de alguns cenários de utilização, estes restringem-se a países como os Estados

Unidos, Inglaterra, Alemanha e Austrália. Para que tal cenário se modifique há que investir e promover o uso destas ferramentas junto das várias instituições de memória portuguesas. Num contexto de participação crescente “across different media systems, competing media economics, and national borders” (Jenkins 2006, 3), a questão que urge é: determinar qual(is) a(s) razão(ões) para a produção de conteúdos gerados pelo utilizador.

Para a avaliação do protótipo, selecionaram-se opções metodológicas enquadradas na metodologia qualitativa com o apoio de um plano de investigação multi-metodológico ou misto com o recurso a várias técnicas para a obtenção dos dados (Coutinho 2011). O universo foi composto por uma amostra do tipo não aleatória ou empírica e intencional (Pardal e Correia 2011).

A METODOLOGIA ADOTADA

Os estudos de avaliação são essencialmente aplicados ao uso, ao estabelecimento de relações entre o que é e o que deveriam ser, definidos nos objetivos da investigação, com o objetivo de “uma tomada de decisões acerca do que se avalia: aprovar, rejeitar, modificar” (Coutinho 2011, 321). Neste sentido, a presente investigação recorreu à avaliação para validar os conceitos e ideias propostas nos objetivos da investigação bem como determinar o grau de usabilidade do protótipo desenvolvido.

A primeira etapa da avaliação do protótipo contou com a preparação e validação da construção dos instrumentos de recolha de dados, o estudo, a preparação e a interligação do conteúdo da plataforma.

A segunda etapa, de testes, decorreu entre 28 de Outubro e 30 de Novembro 2011. Durante este período realizaram-se trinta (30) sessões presenciais a quinze (15) profissionais da informação e a quinze (15) utilizadores. Todas as sessões presenciais foram registadas, em áudio e vídeo, e os movimentos e números de cliques realizados durante a experiência, através do *software Morae Recorder*. Ao longo das sessões foram ainda retiradas notas, no Diário de Bordo, assim como foram realizadas pequenas entrevistas não estruturadas, de forma dirigida. Durante a realização dos testes, foram solicitadas a realização de um conjunto de tarefas distintas para os profissionais da informação e para os utilizadores.

AMOSTRA

Coutinho (2011, 85) define Amostra como o “conjunto de sujeitos (pessoas, documentos, etc.) de quem se recolherá os dados e deve ter as mesmas características das da população de onde foi extraída”. Alerta, ainda, que o investigador deverá realizar a sua descrição de forma exata, privilegiando o procedimento utilizado para a seleção da amostra bem como as suas características. O grupo de participantes do estudo foi composto por 30 sujeitos: quinze (15) profissionais da informação e (15) utilizadores. Por sua vez, o grupo de profissionais da informação era composto por três (3) subgrupos constituídos por cinco (5) sujeitos das áreas do Museu, Arquivo e Biblioteca. Para além dos critérios apontados, e devido à componente participativa/colaborativa existente na plataforma, tomou-se como pré requisito que todos os sujeitos apresentassem hábitos de utilização das ferramentas/serviços *Web 2.0*. O contacto com os profissionais da informação, pelo facto de trabalharem na área, foi realizado pessoalmente ao passo que os utilizadores foram recrutados através do representante da associação académica.

Assim, tratou-se de uma amostra do tipo não aleatória ou empírica e intencional (Pardal e Correia 2011), pois tanto a seleção como os critérios foram realizados e definidos pelo investigador. Os autores, no entanto, alertam para as limitações deste tipo de amostra, nomeadamente pela sua subjetividade. Carmo e Ferreira (1998, 198) acrescentam ainda que o uso desta “técnica de amostragem implica que o investigador conheça bem a população em estudo de modo a poder seleccionar casos que considere como típicos”.

O teor da presente investigação impede a extrapolação dos resultados à generalidade da população. No entanto, e apesar de, nos estudos qualitativos, o número que compõe a amostra não ser significativo, alguns autores indicam como amostra ideal aquela que é composta por trinta (30) sujeitos (Coutinho 2011). Apesar de, o total de trinta (30) sujeitos apresentarem-se divididos por dois (2) grupos, as variáveis comuns testadas, permitiram validar os objetivos propostos na investigação. Desta feita, acredita-se que foi possível a construção de uma amostra representativa, passível de compreender o objeto de estudo.

TÉCNICAS E INSTRUMENTOS DE RECOLHA DE DADOS

A seleção das técnicas e dos instrumentos de recolha de dados, no presente estudo, teve em conta o tipo de informação que se pretendeu aferir. Assim, foram selecionados o inquérito por questionário, a observação (estruturada e participativa), com o apoio a grelhas de observação, bem como a análise dos dados registados, na plataforma, fruto da aplicação dos testes.

A adoção das diferentes técnicas e instrumentos de recolha de dados teve como principal objetivo a triangulação dos resultados obtidos pelas diferentes fontes. Na triangulação “(...) the researcher collects both quantitative and qualitative data concurrently and then compares the two databases to determinate if there is convergence, differences, or some combination” Creswell (2009, 213).

ANÁLISE E APRESENTAÇÃO DOS RESULTADOS:

A análise e apresentação dos resultados, obtidas pelas técnicas e instrumentos de recolha de dados aplicados neste estudo, encontram-se estruturadas de acordo com as dimensões estudadas. Neste sentido, foram analisadas entre outras as componentes, comunicacional e a apreciação global do protótipo

A COMPONENTE COMUNICACIONAL

A componente comunicacional relaciona-se tanto com a comunicação de conteúdos gerados pelo utilizador bem como com os serviços/ferramentas utilizados. Neste sentido, incluiu os tópicos participação/ colaboração e mediação. A apresentação dos dados teve o objetivo de: Conhecer a importância que os profissionais da informação e utilizadores atribuíram, a nível da motivação, à existência de interação/colaboração com uma plataforma dinâmica de partilha de conteúdos gerados pelo utilizador.

No seguimento das diretrizes dadas pelos The University of California's Bibliographic Services Task Force (2005) no que concerne a “Possibilitar a inclusão de outras funcionalidades, como Likes”, incluíram-se na plataforma serviços comunicacionais. Esses serviços/ferramentas incluíram os comentários, *tags*, *wiki*, Fórum de discussão e *e-mail*. Neste contexto, procurou-se aferir, nos dois grupos, a importância atribuída à interação de/com a plataforma, para as opções compreendidas entre o “Nada importante”, o “Pouco importante”, o “Importante” e

o “Muito importante”. Os resultados permitiram verificar que 63,3% consideraram “Muito importante” e 36,7% “Importante” (Tabela 2). A análise estatística permitiu, ainda, aferir a sua significância ($p=0,000$), com uma média de 3,63 e um desvio padrão de 0,49.

Como classifica, a nível de importância, a existência de interação/colaboração de/com a plataforma?					
		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	Importante	11	36.7	36.7	36.7
	Muito importante	19	63.3	63.3	100.0
	Total	30	100.0	100.0	

Tabela 2. Importância de existência de interação/ colaboração (n=30)

No âmbito dos serviços comunicacionais procurou-se perceber, junto dos dois grupos, numa escala de um (1, menor importância) a cinco (5, maior importância), quais os serviços/ferramentas preferenciais assim como explorar outras de interesse, a incluir no protótipo. Assim, à questão referente à classificação do nível da importância dos serviços/ferramentas comunicacionais disponibilizados (Tabela 3), verificou-se que foi a *Wiki*, com 67% do valor total, à qual os grupos atribuíram maior importância, seguida dos Comentários, *Tags*, Fórum de discussão e e-mail. A análise estatística revelou, no entanto, que apenas a *Wiki* e o e-mail apresentaram resultados estatísticos significativos ($p=0,000$).

	1 (menor importância)	2	3	4	5 (maior importância)
Comentários		7	10	12	1
<i>Tags</i>	8	8	11	2	1
Wiki	2	2		6	20
<i>e-mail</i>	19	3	2	5	1
Fórum de discussão	1	10	7	5	7
Valor máximo	19	10	11	12	20
Percentagem do valor máximo	63%	33%	37%	40%	67%

Tabela 3. Classificação dos serviços comunicacionais de acordo com a sua importância (n=30)

Os motivos da produção de conteúdos gerados pelo utilizador junto do grupo utilizadores, foram analisados pela indagação sobre o objetivo dessas contribuições (Tabela 4). Numa escala compreendida entre “Nada” (1 valor) e “Muito (4 valores), os resultados apresentados confirmam os estudos realizados por Morrison (2007, 2008) e por Ames & Naaman (2007). As contribuições realizadas na plataforma seriam para posterior recuperação ($p=0,008$), relegando para terceiro plano a hipótese “Contribuir para a memória coletiva”.

	Nada	Pouco	Bastante	Muito	One-sample Kolmogorov-Smirnov Test		
					Média	Desvio padrão	valor de p
Contribuir para a memória coletiva		1	6	8	3,47	0,64	0,075
Expressar a opinião	1	3	2	9	3,27	1,03	0,040
Recuperar informação	1	1	2	11	3,53	0,92	0,008
Expor/partilhar conteúdos	1	1	4	9	3,40	0,91	0,056
Organizar informação	1	3	3	8	3,20	1,01	0,096
Gostar de participar/colaborar	1		9	5	3,20	0,77	0,740
Ser observado (e observar) quais os grupos que têm interesses similares	4	3	4	4	2,53	1,19	0,676
O prestígio social	4	2	4	5	2,67	1,28	0,245
Contribuir para a criação de um thesaurus coletivo	4		4	7	2,93	1,28	0,245
Aumentar a auto estima	5	3	3	4	2,40	1,24	0,564

Tabela 4. Objetivo das contribuições efetuadas na plataforma (n=15)

Ainda em relação às contribuições de conteúdos gerados pelo utilizador procurou-se determinar o seu impacto no sistema, com a adoção de uma escala igual à utilizada para os utilizadores, junto dos profissionais da informação (Tabela 5), sendo que os valores mais elevados se relacionam com a determinação das relações. Particularmente entre os registos bibliográficos e os registos de autoridade com uma média de 3,67 (um desvio padrão de 0,49 e uma significância estatística de $p=0,010$), seguido de entre os registos bibliográficos, com média de 3,60 (desvio padrão de 3,60 e com um valor estatisticamente significativo ($p=0,015$)). Com uma média igual, 3,60 e com a apresentação de valores estatisticamente significativos, sucederam contextualização da informação ($p=0,023$) e obter mais informações sobre os autores ($p=0,015$).

		One-sample Kolmogorov-Smirnov Test		
		Média	Desvio padrão	valor de p
As contribuições efetuadas na plataforma permitiram...	obter mais informações sobre os autores	3,60	0,63	0,015
	obter mais informações sobre os artefactos	3,53	0,52	0,050
	determinar outros termos preferenciais	3,20	0,56	0,031
	encontrar sinónimos dos termos preferenciais	2,87	0,99	0,169
	contextualizar a informação	3,60	0,51	0,023
	determinar mais relações entre os registos bibliográficos	3,60	0,63	0,015
	determinar mais relações entre os registos bibliográficos e os registos de autoridade	3,67	0,49	0,010
	estabelecer uma micro comunidade entre utilizadores com interesses comuns	3,40	0,63	0,146

Tabela 5. Impacto das contribuições, de conteúdos gerados pelo utilizador, para os profissionais da informação (n=15)

Neste sentido, ficou conhecida a importância que os profissionais da informação e utilizadores atribuem, a nível da motivação, à existência de interação/colaboração com uma plataforma dinâmica de partilha de conteúdos gerados pelo utilizador.

APRECIÇÃO GLOBAL DO PROTÓTIPO

Os profissionais da informação e os utilizadores, de uma maneira geral, consideraram muito interessante utilizar a componente participativa/colaborativa, da plataforma. De facto, numa escala representada pelas opções “Nenhum interesse” (1 valor) e “Muito interesse” (4 valores), 73,7% acharam muito interessante e 26,7% interessante (Tabela 6). Com a análise estatística determinou-se, também, a sua significância ($p=0,000$), média (3,73) e desvio padrão (0,450). Entendeu-se que as principais razões que levaram tanto os profissionais da informação como os utilizadores a referir o agrado em utilizar a componente participativa/colaborativa, no protótipo, nomeadamente a interação possível e a inovação foram os pontos mais abordados.

Como classifica o nível de interesse na utilização da componente participativa/colaborativa da plataforma?					
		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	Interesse	8	26.7	26.7	26.7
	Muito interesse	22	73.3	73.3	100.0
	Total	30	100.0	100.0	

Tabela 6. Interesse na utilização da componente participativa/colaborativa, na plataforma (n=30)

CONCLUSÃO

O estudo apontou para a importância no uso dos serviços/ferramentas comunicacionais bem como da componente participativa/colaborativa, pelas Instituições de Memória.

Demostrou, ainda, que dos serviços/ferramentas comunicacionais disponibilizados, tanto os utilizadores como os profissionais da informação, numa escala avaliação em que consideravam 1 (menor importância) a 5 (maior importância), privilegiaram a Wiki (67%, 20 respostas de valor 5, num n=30), seguidos por ordem de importância os Comentários (40%, 12 respostas de valor 4, num n=30), *Tags* (37%, 11 respostas de valor 3, num n=30), Fórum de discussão (33%, 10 respostas de valor 2, num n=30) e e-mail (63%, 19 respostas de valor 1, num n=30).

Neste cenário, poder-se-á repensar a inclusão dos serviços/ferramentas comunicacionais Web 2.0 bem como a abertura para a participação/colaboração dos utilizadores, pelas Instituições de Memória.

BIBLIOGRAFIA

Ames, M, and M Naaman. 2007. "Why We Tag : Motivations for Annotation in Mobile and Online Media." In *ACM CHI 2007 Proceedings*, 971–980. San Jose (CA): ACM.

Anderson, Paul. 2007. "What Is Web 2.0? : Ideas, Technologies and Implications for Education." In *JISC Technology and Standards Watch*. Bristol: JISC Technology and Standards Watch. Disponível em: <http://www.jisc.ac.uk/media/documents/techwatch/tsw0701b.pdf>.

- Borges, Maria Manuel. 2002. *De Alexandria a Xanadu : Ciberculturas*. Coimbra: Quarteto.
- Carmo, Hermano Duarte de Almeida, and Manuela Malheiro Dias Ferreira. 1998. *Metodologia Da Investigação Guia Para Auto-Aprendizagem*. Lisboa: Universidade Aberta.
- Coutinho, Clara Maria Gil Fernandes Pereira. 2011. *Metodologia de Investigação Em Ciências Sociais E Humanas Teoria E Prática*. Coimbra: Almedina.
- Creswell, John W. 2009. *Research Design Qualitative, Quantitative, and Mixed Methods Approaches*. 3rd ed. Los Angeles (CA): Sage.
- Downes, Stephen. 2005. "E-Learning 2.0." *eLearn Magazine: Education and Technology in Perspective: An ACM Publication* (Oct.).
- Freixo, M. J. V. 2011. *Teorias e Modelos de Comunicação*. 2.^a ed. re. Lisboa: Instituto Piaget.
- Gavrilis, Dimitris, Constantia Kakali, and Christos Papatheodorou. 2008. "Enhancing Library Services with Web 2.0 Functionalities" In *Research and Advanced Technology for Digital Libraries* 5173: 148–159. doi:10.1007/978-3-540-87599-4_16.
- Gordon, George N. 2012. "Communication." Edited by Encyclopædia Britannica. *Encyclopædia Britannica Online*. [London]: Encyclopædia Britannica Inc. Disponível em: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/129024/communication>.
- Hjerpe, Roland. 1994. "A Framework for the Description of Generalized Documents." Edited by Hanne Albrechtsen and Susanne Oernager. *Advances in Knowledge Organization* 4 (173–180).
- IMLS. 2009. *Museums, Libraries and 21st Century Skills*. Washington (DC): Institute of Museum and Library Services. doi:10.1037/e483242006-005.
- Jenkins, H. 2006. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: University Press. Disponível em: <http://books.google.pt/books?id=RIRVNikT06YC>.
- Jensen, Klaus Bruhn, and Rasmus Helles. 2011. "The Internet as a Cultural Forum: Implications for Research." *New Media & Society* 13 (4) (517-533). doi:10.1177/1461444810373531. Disponível em: <http://nms.sagepub.com/cgi/content/abstract/13/4/517>.
- Leung, Louis. 2009. "User-Generated Content on the Internet: An Examination of Gratifications, Civic Engagement and Psychological Empowerment." In *New Media & Society* 11 (8) (1327–1347). doi:10.1177/1461444809341264.
- Lévy, Pierre. 2001. *O Que É O Virtual? Cibercultura* 3. Coimbra: Quarteto.
- Manžuch, Z. 2009. "Digitisation and Communication of Memory: From Theory to Practice" In *Information Research* 14 (2).
- Manžuch, Zinaida. 2011. "Collaborative Networks of Memory Institutions in Digitisation Initiatives" In *The Electronic Library* 29 (3) (December 1) (320–343). doi:10.1108/02640471111141070.

Morrison, P J. 2007. "Folksonomies: Why Are They Tagging, and Why Do We Want Them To?" In *Bulletin of the American Society for Information Science and Technology* 34 (1) (12–15).

Morrison, P Jason. 2008. "Tagging and Searching : Search Retrieval Effectiveness of Folksonomies on the World Wide Web" In *Information Processing & Management* 44 (4) (1562–1579). doi:10.1016/j.ipm.2007.12.010.

O'Reilly, Tim. 2005. "What Is Web 2.0 : Design Patterns and Business Models for the Next Generation of Software". Disponível em: <http://oreilly.com/web2/archive/what-is-web-20.html>.

Rasmussen, Edie. 2011. "Library Systems." In *Modern Information Retrieval: The Concepts and Technology behind Search*, edited by R Baeza-Yates and B Ribeiro-Neto, 685-709. Harlow: Pearson Higher Education. Disponível em: <http://books.google.com/books?id=HbyAAAAACAAJ>.

Royal, Cindy, and Deepina Kapila. 2009. "What's on Wikipedia, and What's Not ... ? Assessing Completeness of Information." *Social Science Computer Review* 27 (1) (138–148). doi:10.1177/0894439308321890. <Go to ISI>://WOS:000262033200009.

Simon, Nina. 2007. "Discourse in the Blogosphere: What Museums Can Learn from Web 2.0." *Museums & Social Issues* 2 (2) (257–274).

Simon, Nina. 2010. *The Participatory Museum*. Museum 2.0.

The University of California's Bibliographic Services Task Force. 2005. *Rethinking How We Provide Bibliographic Services for the University of California*. California: The University of California.

Trainor, Cindi. 2009. "Open Source, Crowd Source: Harnessing the Power of the People behind Our Libraries." *Program-Electronic Library and Information Systems* 43 (3) (288–298). doi:10.1108/00330330910978581. <Go to ISI>://WOS:000269478900005.

Vickery, G, and S Wunsch-Vincent. 2007. *Participative Web and User-Created Content Web 2.0, Wikis and Social Networking*. OECD.

Virkus, Sirje. 2008. "Use of Web 2.0 Technologies in LIS Education : Experiences at Tallinn University, Estonia." *Program-Electronic Library an Information Systems* 42 (3) (262–274).

A “CORTE CELESTIAL”: 25 ANOS DE ARTE E DEVOÇÃO. MUSEU ABELARDO RODRIGUES, BAHIA, BRASIL

A “HEAVENLY COURT”: 25 YEARS OF ART AND DEVOTION

Eliene Dourado Bina

Resumo

Este trabalho reflete sobre prática dialógica existente entre museu e visitantes. Apresenta análise que desvela como alguns instrumentos de comunicação de massa e interpessoal (Vídeo documentário, sonorização, imagens, locução, monitoria e mediação cultural, equipamentos infotecnológico, etiquetas, legendas, textos, dentre outros) em exposição de arte sacra, em espaço também erudito, conseguem propiciar acessibilidade ao grande público, especialmente, ao menos favorecido econômica e culturalmente.

Analisa-se a eficácia da dialogicidade num novo modelo expositivo. Para esse diagnóstico quali-quantitativo optou-se pelo estudo de caso do Museu Abelardo Rodrigues (Bahia-Brasil), mais propriamente na investigação do processo de comunicação que a exposição “A “Corte Celestial”: 25 anos de arte e devoção” pode desenvolver através de diversos elementos comunicativos. Estes processos são ainda contextualizados por cenografias, ambientações, iluminação cênica e vitrines interativas, que foram concebidas de forma a facilitar comunicação das características artísticas da escultura e compreensão dos diferentes públicos, e não apenas valorização do sagrado.

A coleção em questão é composta por imagens sacras, crucifixos, pinturas e oratórios que expressam a religiosidade dos brasileiros, e é representativo de várias épocas e escolas, do século XVII ao XX, materiais e tipologias diversificados. Este acervo é em sua maioria erudito, exposto em casarão do século XVII, igualmente elitista. Portanto, para deselitização, democratização e popularização do espaço arquitetônico e coleção, que são sacralizados e símbolos de classes hegemônicas, buscou-se uma concepção expográfica inovadora, contemporânea e lúdica, para interação com diferentes públicos. Norteou esta pesquisa a dialética,

mais adequada à compreensão da comunicação no cenário museológico. As questões tratadas neste trabalho foram balizadas com resultados da recolha dos dados, através de entrevistas a especialistas e questionários a público aleatório visitantes da exposição. Dentre teóricos consultados destacam-se Jean Davallon, Heloisa Costa, Mariíia Cury, Tereza Scheiner, que discutiram estratégias de comunicação em exposições. pretende-se aqui apresentar o resultado desta pesquisa .

Palavras-chave: Arte sacra, Comunicação, Curadoria, Exposição

Abstract

This paper reflects upon existing dialogic practice between the museum and its visitors. It aims to present an analysis that reveals instruments of mass and interpersonal communication in exhibition of religious art erudite. It also draws on the accessibility to the general public and especially to the less favored economically and culturally. Finally, it considers whether dialogic is effectively used as an element of cultural mediation, education and interaction between museum and surrounding community. For this qualitative and quantitative diagnosis was chosen as case study Abelardo Rodrigues Museum (Bahia-Brazil). Based on the research of the communication process of “The “Heavenly Court”: 25 years of art and devotion” exhibition.

Scenic and interactive displays, which were designed to facilitate the understanding of the approach to different audiences, artistic and stylistic features of the sculpture and not just appreciation of the sacred aspect of the image. The collection study consists on pieces of religious art, such as popular devotions, rare invocations cross Roca pictures, paintings and oratories expressing religiosity and record the scholarly and popular work of Brazilian artisan. This collection is representative of various eras and schools dating from the seventeenth to the twentieth century, materials and typologies are also diverse, exhibited on a seventeenth century mansions.

Therefore, in order the democratization and popularization of the architectural space and the collection – symbols of hegemonic classes – we sought an innovative, contemporary and playful exhibition design, aiming to interact with different stakeholders. This paper address the results of this work. The issues addressed in this study were buoyed with results of data collection through interviews and questionnaires to visitors. Among consulted theoretical stand out Jean Davallon, Heloisa Costa, Mariíia Cury, Tereza Scheiner, who discussed communication strategies in exhibitions.

Keywords: Sacred Art, Communication, Curation, Exhibition

ELIENE DOURADO BINA

A “CORTE CELESTIAL”: 25 ANOS DE ARTE E DEVOÇÃO. MUSEU ABELARDO RODRIGUES, BAHIA, BRASIL |

A “HEAVENLY COURT”: 25 YEARS OF ART AND DEVOTION

INTRODUÇÃO

O Museu Abelardo Rodrigues – MAR, inaugurado em novembro de 1981, teve sua primeira exposição de longa duração disponibilizada ao público até julho de 2006, perdurando por quase 25 anos, em concepção tradicional (exposição em espaço erudito, em vitrines também em formato tradicional: caixotões, geralmente, em formato quadrangular, em madeira, ferro e vidro). O acervo exposto na referida exposição foi selecionado por invocação, materiais, estilos artísticos e tamanhos variados, mostrado em grandes vitrines e bases, distribuídas em dois salões expositivos. Em dezembro de 2006 é inaugurada esta exposição intitulada A “Corte Celestial”: 25 anos de arte e devoção.

A concepção e montagem da exposição A “Corte Celestial”: 25 anos de arte e devoção foi baseada em dois desafios. Primeiro, conceber uma exposição com um acervo e espaço arquitetônico altamente eruditos, símbolos de classes hegemônicas, para atrair o grande público que vivencia problemas econômicos, culturais e sociais, e não possui o hábito de frequentar museus. O segundo, mostrar uma coleção de arte sacra cristã enaltecendo as características artísticas e estilísticas das peças, na tentativa de desvinculá-las da devoção religiosa, uma vez que os públicos evangélicos – que não cultuam santos – se recusavam a visitar esta exposição, mesmo em grupos escolares.

Entretanto, foram justamente essas dificuldades que motivaram a seleção desse espaço museológico para realização deste estudo, que visa analisar as alternativas expográficas adotadas na referida exposição, para minimizar ou equacionar esses problemas. Ou seja, utilizar uma museografia que consiga atrair o visitante menos favorecido econômica e culturalmente e de religiões diversas e ateus, para que os mesmos possam interagir com esse espaço e coleção sacralizados (aqui são analisados como espaço arquitetônico (prédio) e coleção que adquiriram o caráter de sagrado, pertencentes, consagrados e de acesso às classes dominantes) e eruditos (prédio e obras de arte bem elaborados, concebidos atendendo aos padrões arquitetônico, artístico e estilístico predominantes nas classes hegemônicas).

A concepção e montagem da exposição “A Corte Celestial: 25 anos de arte e devoção foram ancoradas no entendimento de que “a cultura é mediação ao operar a relação entre uma manifestação, um indivíduo e um mundo de referência”, (Davallon 2003, 46), concebendo, nesse estudo, a manifestação, como o objeto exposto; o indivíduo, como o visitante e, o último, mundo de

referência, como o espaço musealizado. Por isto, esta exposição teve como principal objetivo reduzir o distanciamento entre o ambiente museal e o público, geral ou evangélico, em uma abordagem comunicativa dessacralizante.

Os museógrafos (equipa interdisciplinar que concebeu e montou a exposição, pautados no princípio de que “a exposição é a principal instância de mediação dos museus, é a atividade que caracteriza e legitima a sua existência tangível” (Scheiner 2003, 1), adotaram, na montagem de “A Corte Celestial: 25 anos de arte e devoção”, os princípios de uma museografia que buscasse a interlocução entre o visitante e a coleção, que conseguisse comunicar, de forma objetiva e eficaz, com os diversos públicos, membros das diversas classes sociais, independente da religião, grau de instrução ou faixa etária. Tudo isso, na consideração de que a equipa responsável pela montagem da mesma analisou os motivos geradores e/ou reforçadores do afastamento do grande público dos espaços museológicos. Estes foram causados por uma educação formal deficitária ou inexistente, dificuldades financeiras vivenciadas, distanciamento e não pertencimento às coleções expostas e ao espaço museal (Cabral; Cury 2006).

Embasados nestes motivos, os museólogos prestaram orientação e apoio aos demais profissionais envolvidos no projeto da exposição, ao mesmo tempo em que informaram sobre a função social do museu na contemporaneidade e a comunicação que ele deverá estabelecer com os diversos públicos, principalmente com os desfavorecidos culturalmente, e que esta mostra deveria proporcionar. Essas informações foram substanciais para a composição do projeto museográfico, que estabeleceu seus objetivos e pressupostos visando a interação e comunicação que esta coleção poderia propiciar ao visitante. Igualmente, esse diálogo preliminar permitiu contextualizar o espaço museal num cenário de mediação cultural (Davallon 2003b) entre o ser humano e o objeto, de maneira a poder proporcionar uma interlocução através da comunicação visual (cenografias, dioramas, iluminação cênica, cor, imagens, etiquetas, legendas, textos, dentre outros), de massa (vídeo documentário, sonorização, locução, equipamentos infotecnológico, dentre outros) e natural (comunicação interpessoal, monitoria, mediação cultural).

Após reflexão sobre essas questões optou-se por uma mostra contemporânea, composta por elementos expositivos, ambientações, cor, som, iluminação cênica e suportes museográficos, tendo em vista que: “ao constituir sua linguagem especialíssima, a exposição importa ainda elementos específicos de outras linguagens e de outros campos do conhecimento, externos

à Museologia: do campo tecnológico, os efeitos de som, luz e as linguagens virtuais; da arquitetura, da arte, do teatro e do design, a capacidade de conjugar forma, espaço, cor, tempo e movimento, criando conjuntos sígnicos de grande expressividade; das disciplinas científicas, o discurso do objeto” (Scheiner 2003, 7).

Essa conjunção de elementos foi considerada visando propiciar a comunicação, através das características estilísticas ressaltadas (Fig.1) e dos componentes constitutivos de cada peça exposta, de forma que pudessem estabelecer dialogicidade pela sensibilização e emoção com os diversos públicos (estes podem ser ainda mais aflorados pela trilha musical sacra, que sonoriza o ambiente expositivo), independente de suas diferenciações. Enfim, propiciar a comunicação através do envolvimento e apropriação desses objetos pelos visitantes. Assim, optou-se por um projeto de exposição, em módulos temáticos, ancorado na interlocução da linguagem, tecnologia e cultura. A linguagem, entendida como as diversas formas de comunicação, textual, visual, tátil, sonora; a tecnologia, como os recursos que viabilizarão essa linguagem; e a cultura, todo o contexto e capital simbólico que envolve o acervo exposto.

MÓDULOS TEMÁTICOS

Conforme uma das entrevistadas expressou: “Quando fomos convidadas para fazer este trabalho tínhamos uma proposta de impacto visual, usando os elementos das artes cênicas para valorizar o acervo e conquistar um público que normalmente não frequenta museus. Por isto resolvemos contar esta história dividindo em módulos temáticos, com uma cenografia específica para cada assunto.” (Vidal 2008. Depoimento concedido, através de entrevista, por Irma Vidal, coordenadora do projeto, cenógrafa e iluminotécnica).

Com base nesses princípios, a equipa adotou uma museografia que mostra a coleção através de onze módulos temáticos (nove, com mostra de acervo, tais como: Oratórios e Maquinetas; Óculos; Jardim das Miniaturas; Devoção Popular; Sala da Memória; Menino Jesus; Imaginária, Santos de Roca e Crucifixos. E mais dois, o Audiovisual e Ilha Interativa, como recursos informativos aos temas tratados na exposição, para o pesquisador que desejar aprofundar nos assuntos que tratam a referida mostra), envolvidos numa cenografia, através dos elementos já mencionados. A opção por esta metodologia de apresentação do acervo justifica-se por esta estabelecer uma comunicação visual mais eficaz ao ressaltar a diversidade de características de cada peça, através de equipamentos expositivos,

que visam sensibilizar os visitantes. O principal critério utilizado para seleção de 250 peças para compor esses módulos, foi a representatividade de cada obra seja pela iconografia (linguagem visual de representação de uma imagem), invocação, características estilísticas, material em que foi produzida, ou pertencimento a determinadas temáticas que contemplam os módulos desta mostra.

Esses módulos foram planejados e montados, para facilitar a comunicação e compreensão das obras de arte, por meio da valorização dos aspectos artísticos buscando, propositadamente, desvinculá-las dos devocionais, na perspectiva de que a “apreciação das obras é artística e não de devoção” (Vidal 2008, s/p).

Os módulos temáticos buscam interação com o visitante através de diversos motivos: os *Oratórios*, pelo apelo emocional por ter feito parte da vida de visitantes respondentes do referido questionário; os *Óculos*, por despertar a curiosidade do olhar pelo “buraco da fechadura” e proporcionar uma melhor visibilidade das peças de pequenas dimensões, devido às lentes de aumento e por estarem enclausuradas, em vitrines, também pequenas, que permite ao visitante dissecar o objeto pela própria curiosidade e sedução do olhar, que está voltado unicamente para ele; o *Jardim das Miniaturas*, pela atração propiciada pela iluminação e pelos suportes expositivos, em formato de cones, em acrílico, que confere à escultura um aspecto mágico por parecer estar pairando no ar; o *Devoções Populares*, por contemplar os santos mais devocionados na Bahia pelo candomblé, catolicismo, entre outros cultos, e pelas vitrines que perpassam as paredes que as sustentam possibilitando uma visão tridimensional.

Os módulos seguintes, *Sala da Memória*, conta a história de Abelardo Rodrigues, (Fig. 2) onde regista sua luta pela preservação do património brasileiro, e chama atenção o espelho triangular, no chão, que permite a observação da pintura do teto; o *Menino Jesus*, pela graciosidade das peças, com suas formas rechonchudas e belas infantis; o da *Imaginária*, pela diversidade de tamanhos, estilos, invocações e materiais e pelo estudo comparativo entre o erudito e o popular; os *Santos de Roca*, pela didaticidade com que estão apresentadas, armação aparente contrapondo com arcabouço vestido, com cabelo, roupas e joias verdadeiras; *Crucifixo*, pelo impacto devido a forma expositiva e iluminação cênica das peças.

Abelardo Rodrigues, Advogado pernambucano, constituiu por cerca de 40 anos, uma coleção de arte sacra cristã composta por imaginária, crucifixos, oratórios, maquetinas (oratórios em tamanhos pequenos, fechados, geralmente,

por três laterais envidraçadas), pintura e fragmentos de talha, dentre outros, à qual denominava de “Corte Celestial”. São peças de imensurável valor histórico, artístico, cultural e religioso, representativas da arte cristã brasileira. Elas compõem uma diversidade de estilos artísticos, invocações raras, curiosidades, devoções populares e Santos de Roca (Imagens bastante utilizadas a partir do século XVIII, em procissões. Sua estrutura corporal é formada por armação em madeira, em tamanho natural, sendo encarnados (pintado em cor natural) apenas o rosto, mãos e pés), que traduzem a religiosidade e devoção, especialmente do povo nordestino, através de obras populares e eruditas. Estas foram confeccionadas por artesãos e santeiros brasileiros, durante cerca de 300 anos, entre os séculos XVII ao XX, feitas em materiais diversos. Tais peças são representativas de várias escolas artísticas e épocas, que retratam a evolução da história da arte no Brasil, especialmente da escultura.

Portanto, como exposto, a distribuição do acervo nestes módulos teve como propósito a concepção de uma exposição “tendo o objeto material como vetor de conhecimento, comunicação e de construção de significados culturais”, (Cury 2005b, 367). Os dois outros módulos são o *Audiovisual*, que exhibe documentários e a *Ilha Interativa* que possibilita pesquisa, em computadores, sobre os temas expostos.

Nestes módulos, as características estilísticas desta coleção são valorizadas por uma comunicação de massa com audiovisual, música, textos, legendas e etiquetas, complementadas com iluminação cênica (Fig.3), ambientação (Fig.4) cenografia (Fig.5), cores em tons de azul, branco, cinza e preto, vitrines ou suportes individuais (Fig.6), dentre outros elementos que valorizam e comunicam o acervo exposto. Segundo Scheiner (2003), essas linguagens buscam: (...) “entender, em profundidade, as infinitas e delicadas nuances de trocas simbólicas possibilitadas pela imersão do corpo humano no espaço expositivo. Esta imersão será tão mais intensa e efetiva quanto mais abertos forem os modos de controle das articulações entre a forma, espaço, tempo, som, luz, cor, objeto e conteúdos” (Scheiner 2003, 3).

Para atrair a atenção e intensificar a comunicação esses elementos foram auxiliados pela comunicação natural visando proporcionar uma mediação cultural cuja “ação consiste em construir uma interface entre esses dois universos estranhos um ao outro (o do público e o, digamos, do objeto cultural) com o fim precisamente de permitir uma apropriação do segundo pelo primeiro” (Davallon 2003, 38).

Esse incentivo à apropriação, pelo visitante, do cenário museológico foi o contexto que norteou a montagem desta exposição, cujo objetivo foi surpreender o visitante, pelos componentes expositivos contemporâneos e comunicativos utilizados na mesma.

PROCESSO AVALIATIVO DA EXPOSIÇÃO

Com o propósito de avaliar a exposição “A Corte Celestial: 25 anos de arte e devoção” o Museu Abelardo Rodrigues realizou recolha de dados através da aplicação de 357 questionários, a público aleatório, visitantes da mostra. Também com entrevistas a especialistas, dentre eles Suely Ceravolo, professora da disciplina Museografia do curso de Museologia, da Universidade Federal da Bahia; Irene Santino, museóloga; Irma Vidal, coordenadora do projeto e Graça Lobo, diretora deste Museu. Desta forma, a discussão da avaliação da exposição é feita, neste texto, através do cruzamento entre os resultados do inquérito por questionário aos visitantes e os discursos dos especialistas. A opinião destes foi necessária por apresentar uma análise técnica da mostra.

Estabelecendo a caracterização sociodemográfica dos respondentes dos questionários, foi diagnosticado que a maioria (59%) é pertencente ao sexo feminino. Quanto à faixa etária, o maior percentual (36%) está entre 21 e 30 anos de idade, seguido em 20% com idade entre 31 a 40 anos. Referente ao nível de instrução, 70% possui educação superior ou avançaram seus estudos em pós-graduação. Na realidade europeia, a maioria dos frequentadores de museus é de alta graduação, uma vez que, “de todos os fatores, o nível de instrução é, de fato, o mais determinante” (Bourdieu; Darbel 2003f, 45), na apreensão do capital simbólico contido nas coleções expostas, em museus, por dotar o visitante de conhecimento e condutas necessárias à compreensão da visita.

A avaliação somativa é definida por Cury (2005, 373), como a que “avalia a interação entre a exposição e o público, a partir do modelo museológico de comunicação proposto”. Ou seja, verifica o aprendizado e interação ocorridos, por meio da comunicação museológica, entre o objeto e o ser humano. Assim, os elementos comunicativos utilizados na exposição foram avaliados sob o olhar, a impressão dos/das visitantes e respondentes dos questionários, assim como nas entrevistas – instrumentos que viabilizaram a recolha de dados – que permitiram um diagnóstico, sobre a mostra, cujos principais resultados serão agora apresentados. Os questionários foram aplicados a públicos aleatórios, visitantes da referida exposição.

A análise dos dados recolhidos em 357 questionários permitiu constatar a receção dos visitantes à nova concepção museográfica.

Foi alto o grau de aceitabilidade e aprovação pelos visitantes, dessa mostra, que expôs peças eruditas, - como as em estilo Barroco -, em suportes contemporâneos, pouco usuais em museus que expõem esse tipo de acervo. O questionário ofereceu aos respondentes as seguintes opções: péssima, ruim, regular, boa e ótima. O resultado apresentado contabilizou em 96% entre boa e ótima, sendo 30%, no primeiro, e 66%, no segundo citado. Péssima, não recebeu nenhuma manifestação; ruim e regular contabilizaram 1% para cada opção, e 2% não apresentou opinião. Estas porcentagens demonstram o quanto esta exposição foi acessível aos visitantes.

Como visto, a área museológica defende que a exposição seja eficazmente comunicativa, também para o grande público, estabelecida através de diversos elementos, além da textual, para facilitar o seu entendimento. Por isso, dentre os respondentes do questionário foi necessário conhecer a opinião de um segmento desse público. O critério de seleção desse segmento foi assente na escolaridade. Assim, foram selecionados dentre os respondentes ao inquérito que cursam ou cursaram até o 1.º Grau de escolaridade, que representa 7% do total de respondentes, para perceber o processo de receção da exposição. Dentre estes, 100% avaliou a referida exposição entre bom (34%) e ótimo (66%).

A museóloga Santino (2008), emitiu seu parecer, em entrevista concedida para este trabalho, sobre a concepção museográfica da exposição “A Corte Celestial: 25 anos de arte e devoção”, mais propriamente sobre o acervo em módulos temáticos: “Muito positiva. Acredito que, quanto mais organizado for o acervo, mais comunicação irá acontecer”. Foi este, justamente, o propósito da equipa ao definir esta modalidade expositiva para mostra do acervo nesta exposição. Almejou-se, com isso, estabelecer uma comunicação e interação principalmente com o grande público. Pois, dimensionar 250 peças sacras, em módulos temáticos, foi a solução mais didática e direta encontrada para manter um diálogo, entre este acervo e os diversos públicos. Ceravolo, outra entrevistada, e também museóloga, sobre a mesma questão, comentou nos seguintes termos: “Belíssima. Com uma museografia equilibrada, alegre, bem composta com a edificação, sem sufocá-la. Não sou uma especialista em arte sacra, o que já dificulta minha compreensão e relação com esse tipo de exposição. Entrando na “A Corte Celestial” fui captada, envolvida. A sinuosidade dos módulos foram me conduzindo por suas cores incentivando meu olhar para, de fato, realmente “ver”

as imagens sacras ou outras peças ali expostas. Os módulos, bastante didáticos, me ajudaram a inserir as peças em conjuntos compreensivos mais amplos do que simplesmente me postar frente a uma grande imagem” (Ceravolo 2008, s/p).

Pode-se inferir que esta citação justifica a razão da expressiva votação recebida pelo módulo *Oratórios* que, a priori, não seria um dos mais atrativos, devido a essas peças serem bastante comuns em museus de temáticas sacras e até em residências. Os oratórios e maquetinas do MAR, em tamanho e volumetria, são diversificados, bastante característicos das épocas, entre os séculos XVII ao XX. O que há de diferenciado é que estão expostos numa parede ondulada, de cor azul – que remete ao espaço celestial – porém em altura, decoração e dimensões diversificadas para quebrar a linearidade expositiva. Um depoimento no questionário (Valle 2007) relata a importância da “lembrança despertada” e o “fenômeno da memória resgatada” para apreensão do conhecimento, por meio da associação do objeto exposto às cenas da vida do visitante.

Quando uma exposição, como esta, que consegue estabelecer uma relação de tão intensa sensação com um visitante, proporciona uma comunicação efetiva e marca, positivamente, seu relacionamento com os museus contemporâneos.

Na questão sobre o que mais gostaram, além do acervo exposto, foram oferecidas cinco opções para respostas, por ordem alfabética: circuito condutor do visitante, cor dos ambientes, iluminação, sonorização, e suportes expositivos. O resultado foi bastante equilibrado entre as respostas fornecidas. Porém, o que mais agradou foi a iluminação (31%), seguida pela sonorização (25%), pela cor dos ambientes e suportes expositivos (15%). Entre os respondentes com o 1.º Grau de escolaridade, novamente, a iluminação foi majoritária na votação (40%), seguido pela sonorização e suportes expositivos (20%), e circuito condutor do visitante e cor dos ambientes (10%). Portanto, a iluminação foi o elemento expositivo mais preferido, principalmente, entre os respondentes com pouca escolaridade.

Referindo-se à sonorização, num ambiente museal, Scheiner (2003, 4), confirma que “(...) a percepção do som, ‘abraça’ o visitante, envolvendo seu corpo e sua mente em vibração e ritmo. Mas há também o movimento, que articula som e imagem, criando efeitos especialíssimos (...)”. No MAR, a sonorização, trilha musical foi organizada pela cantora e compositora Sylvia Patrícia, foi o segundo elemento mais votado (25%). Pode-se inferir que o motivo que agradou foi por criar uma ambiência que proporciona um envolvimento natural entre o visitante, a música e o objeto exposto: “Sem críticas, gostei muito, e o som

é acolhedor” (Depoimento de visitante, recolhido através do questionário em 26.04.07).

Enfim, a produção da trilha sonora foi planejada e executada para que o visitante, ao percorrer os salões expositivos, pudesse vivenciar as várias melodias, audíveis em qualquer ambiente, percebendo a sonoridade tanto da música erudita quanto da popular, em uma simbiose com a exposição.

Um depoimento de uma museóloga, Neves (2008), registado no questionário, após sua visita, sintetiza, em seu parecer, uma avaliação dos pressupostos estabelecidos, pela equipa, para esta exposição, de valorizar o acervo através de elementos museográficos contemporâneos: “Parabenizo à equipa responsável pela exposição pelo resultado obtido e pelo impacto que provoca no visitante. É uma exposição que choca pelo bom gosto e pelas ideias inovadoras, sem deixar de valorizar o acervo. Provoca sentimentos e reações e por isso mesmo atinge o seu objetivo museológico. Ninguém fica impassível ou apático diante dessa nova proposta de exposição” (Neves 2008).

Ao ser solicitada a avaliar os procedimentos adotados, nesta exposição, para o estabelecimento de uma comunicação museológica para letrados e não letrados, Lobo (2008) assim se expressou: “A opção por enfatizar o aspecto sensorial na expografia comemorativa aos 25 anos de MAR é coerente com a natureza do acervo, que tem, entre suas peças, diversos modelos do estilo barroco, cujo movimento se utilizou recursos sensoriais para alcançar seus objetivos evangelizadores. O jogo de luzes e a trilha sonora, as formas e contornos estéticos, as cores quentes, a predisposição ao drama na composição iconográfica das obras enfatiza todo aparato das artes visuais inspiradas no estilo barroco para estabelecer uma comunicação sensorial com o visitante, possibilitando um despertar de emoções e sensações que devidamente aguçadas favorecem a compreensão, apreensão e enriquecimento do discurso museológico contemporâneo, bem como, a contemplação da vertente artística do objeto” (Lobo, entrevista 2008).

A diversificação da linguagem museográfica tem por finalidade incentivar o olhar, devido à sua importância para aquisição do conhecimento, e que este é específico e peculiar a cada indivíduo. Scheiner (2003, 3) chama atenção para a singularidade pessoal, pois “Cada corpo dispõe de um jeito de olhar que lhe é próprio e essa particularidade condiciona também sua visibilidade como corpo diferente dos outros”. O profissional de museu deve contemplar

essa especificidade, visto que, cada visitante tem um ritmo próprio e pessoal de apreensão do conhecimento, de percepção da obra de arte e dos elementos expositivos.

Conforme visto, a mediação cultural ocorre entre o ser humano e o objeto. Numa mediação pedagógica a condução da aprendizagem pode ser realizada através do “formador como mediador” e “por dispositivos técnicos fornecidos pelos formadores” (Davallon 2003, 41). No MAR, a mediação é realizada nessas duas modalidades: através dos monitores (guias de visitantes) e pelo Centro de Referência Abelardo Rodrigues, (Fig. 7) módulo *Ilha Interativa*, que é um centro de pesquisa sobre os assuntos enfocados na exposição, conforme descrito anteriormente.

As opiniões e avaliações aqui registradas, através dos 357 questionários e das 4 entrevistas, foram substanciais para compreensão do alcance da exposição A “Corte Celestial”: 25 anos de arte e devoção. As respostas pontuaram, de forma detalhada, essa exposição – que a maioria dos respondentes aprovou – ancorada nas diversas linguagens utilizadas, tais como, o circuito condutor do visitante, cores, iluminação, módulos e suportes expositivos, sonorização e guias de visitantes, dentre outros. Esses elementos expográficos conseguiram estabelecer uma interação e comunicação com os diferentes públicos, inclusive com os de baixa escolaridade, atraindo-os por diversas formas, especialmente, pela emoção e encantamento.

Os depoimentos expressados sobre a exposição A “Corte Celestial”: 25 anos de arte e devoção, demonstram suas impressões decorrentes do impacto causado por esta nova concepção expositiva. Como visto, ela sensibilizou, positiva ou negativamente, a todos que a visitaram. “Provoca sentimentos e reações e, por isso mesmo, atinge o seu objetivo museológico. Ninguém fica impassível ou apático diante dessa nova proposta de exposição.” (Neves, questionário 2007). Portanto, foi uma exposição que marcou, de forma incisiva, entre os que aprovaram ou reprovaram, porém, a nenhum visitante foi indiferente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para uma melhor interação com a comunidade, tendo em vista as limitações do ensino-aprendizagem, das classes sociais baixas, o MAR organizou sua exposição “A Corte Celestial: 25 anos de arte e devoção” em várias formas de comunicação e “mediação cultural e pedagógica” (Davallon 2003, 41). Para

tanto, a mostra foi dotada de recursos tecnológicos, com linguagens e suportes museográficos que facilitam a comunicação do acervo exposto, que contemplem os visitantes das diversas faixas etárias e classes sociais.

Para a maioria dos visitantes, os elementos contribuem para o entendimento da coleção mostrada, tais como, iluminação cênica, que possibilita ressaltar detalhes importantes à visibilidade de determinadas características, que merecem ser destacadas; cor, que visa proporcionar uma melhor visibilidade do acervo; sonorização, que cria um ambiente propício para sensibilizar, emocionar e envolver o visitante nos temas tratados na mostra; vitrines interativas, com a sedução pelo olhar no “buraco da fechadura”; redução de textos e etiquetas, para que a linguagem seja enfatizada pelos elementos comunicativos; interatividade, por meio de algumas vitrines e através de Centro de Referência Abelardo Rodrigues, com pesquisa em terminais eletrônicos e equipamentos de informática, dentre outros.

Portanto, essas formas diversificadas de comunicação, nessa exposição, propiciaram interação entre o MAR e a comunidade, a partir de 2007, por envolver o visitante no contexto expositivo, especialmente pela sensibilização e emoção, devido aos recursos contemporâneos.

A museografia utilizada, segundo a maioria das opiniões dos respondentes dos questionários, é contemporânea, atraente e emocionante, percebida pelo visitante independente da religião ou capital cultural acumulado, devido às estratégias de democratização do conhecimento. Ela foi concebida buscando a popularização do ambiente museológico, atuando em duas vertentes. Primeiro, a deselitização do museu por expor coleção de arte sacra, arte erudita, representativa do barroco brasileiro, com a abundância de materiais nobres, especialmente ouro e prata, em suportes expositivos contemporâneos. Na segunda, a dessacralização dessa coleção para que seja percebida como obra de arte e não apenas como instrumento de culto da igreja católica.

Para enfrentar essa problemática de exclusão de segmentos da sociedade, os profissionais responsáveis pela montagem da exposição A “Corte Celestial”: 25 anos de arte e devoção, recorreram a recursos museográficos (vitrines interativas, cenografias, ambientação, dentre outros), de comunicação de massa e interpessoal, com o propósito de implantar uma expografia ancorada em elementos comunicativos, tais como, audiovisual, equipamentos infotecnológicos, sonorização, além imagens, cor, iluminação cênica, dentre outros, que facilitassem a compreensão do acervo exposto – mesmo tradicional, sacralizado e erudito – e

que atraíssem o grande público, por meio da comunicação visual, independente do grau de escolaridade do visitante.

Com esses elementos comunicacionais pretendeu-se propiciar “(...) toda a ampla gama de experiências visuais, tácteis, aurais e emocionais impregnem o processo, transformando o observador em participante “ativo” e permitindo maior grau de imersão no conjunto a ser comunicado”, (Scheiner 2003, 4), para produção do aprendizado.

Seguramente existirão novas mudanças na exposição A “Corte Celestial”: 25 anos de arte e devoção”, com o intuito de melhorá-la, uma vez que a avaliação de qualquer processo museológico, seja pelos públicos e não-públicos, é importante e necessária para melhoria dos serviços prestados aos visitantes. Obter o registro sobre o que o frequentador diagnosticou como positivo ou negativo é um norteador para ações futuras, assim como, é mais uma modalidade de participação e diálogo com a comunidade. Adotar esse procedimento é premente para que o museu possa, cada vez mais, aproximar-se do seu público, e atender melhor às suas expectativas.



Figura 1. Módulo Imaginária. Iluminação cênica e individualizada ressalta as características estilísticas do Barroco. Dezembro 2006, Museu Abelardo Rodrigues, Salvador, Bahia, Brasil. Fotógrafo: Adenor Gondim.



Figura 2. Abelardo Rodrigues, colecionador brasileiro que adquiriu a Coleção “Corte Celestial”. Dezembro 2006, Museu Abelardo Rodrigues, Salvador, Bahia, Brasil. Fotógrafo: Adenor Gondim.



Figura 3. Nossa Senhora da Piedade. Iluminação cênica ressalta as características e beleza da peça. Dezembro 2006, Museu Abelardo Rodrigues, Salvador, Bahia, Brasil. Fotógrafo: Adenor Gondim.



Figura 4. Módulo Menino Jesus. Ambientação com Nossa Senhora e Santa Isabel, sua prima, grávidas. Dezembro 2006, Museu Abelardo Rodrigues, Salvador, Bahia, Brasil.
Fotógrafo: Adenor Gondim.



Figura 5. Módulo Crucifixos. Cenografia com crucifixos de diversos estilos artísticos, materiais e tamanhos. Dezembro 2006, Museu Abelardo Rodrigues, Salvador, Bahia, Brasil.
Fotógrafo: Adenor Gondim.



Figura 6. Módulo Imaginária. Vitrines e suportes individuais atraem maior atenção do visitante. Dezembro 2006, Museu Abelardo Rodrigues, Salvador, Bahia, Brasil. Fotógrafo: Adenor Gondim.



Figura 7. Módulo Jardim das Miniaturas – Nossa Senhora do Rosário da Conceição (peça rara por representar duas invocações em uma só imagem. Dezembro 2006, Museu Abelardo Rodrigues, Salvador, Bahia, Brasil. Fotógrafo: Adenor Gondim.

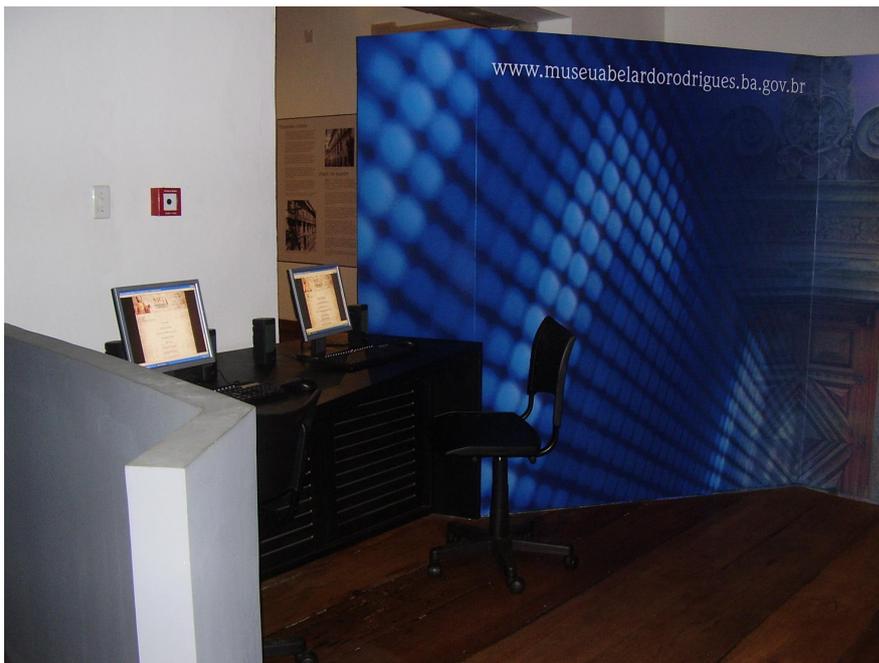


Figura 8. Módulo Ilha Interativa. Informações aprofundadas sobre o acervo exposto. Dezembro 2006, Museu Abelardo Rodrigues, Salvador, Bahia, Brasil. Fotógrafo: Adenor Gondim.

BIBLIOGRAFIA

Andrade, Carlos Drummond de. 1973. *Afinal, uma Guerra Bela*. São Paulo: Jornal do Brasil.

Bina, Eliene Dourado. 2007. *A Representação do Patrimônio Histórico Baiano: educação e arte*. V. 1, (1-20), Caxambú, MG. ANPED.

Bina, Eliene Dourado; LOBO, Graça. 2006. *A “Corte Celestial”: 25 anos de arte e devoção*. Salvador: Impresul.

Bourdieu, Pierre; Darbel, Alain. 2003. *O Amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*. São Paulo: EDUSP: Zouk.

Cabral, Magaly; Cury, Marília. 2006. “Parcerias em Educação e Museus”. In *Anais do III Encontro Regional da América Latina e Caribe – CECA/ICOM*. São Paulo: MAB/FAAP

Costa, Heloisa Helena F. G. 1993. “Espaços Museológicos contemporâneos: exemplos do Quebec e da Bahia”. In *Revista do Núcleo de Estudos Canadenses*, V. 9, (jan./dez.2001). Salvador: UNEB.

Costa, Heloisa Helena F. G. 2001. “Novas Estratégias de Comunicação em Museus”. In *EPECODIM*, 2001, Rio de Janeiro. Comunicação em Museus. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins.

Cury, Marília Xavier. 2003. *A Comunicação em Questão: exposição e educação, propostas e compromissos*. São Paulo: Associação de Amigos do MAE.

Cury, Marília Xavier. 2005. "Comunicação e pesquisa de recepção - uma perspectiva teórico-metodológica para os museus". In *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, N.º 3, (365-380). Rio de Janeiro: FIOCRUZ:COC.

Davallon, Jean. 2003. *A mediação: a comunicação em processo?* França: Médiatons & Médiateurs, 19. Tradução: Maria Rosário Saraiva.

Davallon, Jean. 2008. "Objecto concreto, objecto científico, objecto de investigação". In *Revista de Ciências da Informação e da Comunicação do CETAC*. N.º 6, Porto, Portugal: Prisma.

Demo, Pedro. 2007. *Metodologia Científica em Ciências Sociais*. 3. ed. São Paulo: Atlas.

Mensch, Peter Van. 1994. *O Objeto de Estudo da Museologia*. Tradução: Débora Bolsanello; Vânia Oliveira. Rio de Janeiro: UNI-RIO/UGF.

Santos, Maria Célia Teixeira Moura. 2008. *Encontros museológicos, reflexões sobre a museologia, a educação e o museu*. Rio de Janeiro: MINC/IPHAN/DEMU.

Scheiner, Tereza C. M. 2003. "Comunicação - educação - exposição: novos saberes, novos sentidos". V. 4-5. In *Semiosfera - Revista de Comunicação e Cultura*. Rio de Janeiro.

Scheiner, Tereza C. M. 1995. Museus Universitários: educação e comunicação. In *Raízes e Rumos*. Ano 2, N.º 3, (12-15). Rio de Janeiro: RJ – UNIRIO.

ENTREVISTAS

Ceravolo, Suely Moraes. 2008. *Entrevista sobre a exposição A "Corte Celestial": 25 anos de arte e devoção*.

Lobo, Maria das Graças Campos. 2008. *Entrevista sobre a Função Social do Museu Abelardo Rodrigues*.

Santino, Irene Soares. 2008. *Entrevista sobre a exposição A "Corte Celestial": 25 anos de arte e devoção*.

Vidal, Irma. 2008. *Entrevista sobre a exposição A "Corte Celestial": 25 anos de arte e devoção*.

DEPOIMENTOS

Ceravolo, Suely Moraes. 2007. *Respondente do questionário sobre a exposição A "Corte Celestial": 25 anos de arte e devoção*.

Valle, Cristina. 2007. *Respondente do questionário sobre a exposição A "Corte Celestial": 25 anos de arte e devoção*.

Neves, Maria Emilia Valente. 2007. *Respondente do questionário sobre a exposição A "Corte Celestial": 25 anos de arte e devoção*.

PRÁTICAS DE MEMÓRIA E INTERPRETAÇÃO DO PATRIMÔNIO EM DIAMANTINA,
MINAS GERAIS
MEMORY PRACTICES AND PATRIMONY INTERPRETATION IN DIAMANTINA,
MINAS GERAIS

Elizabeth Aparecida Duque Seabra
Henrique Gonçalves de Oliveira

Resumo

O artigo reúne os resultados parciais de uma pesquisa empreendida em Diamantina, cidade considerada patrimônio cultural da humanidade pela Unesco desde 1999. O objetivo central da investigação é identificar as práticas de visita, engendradas por escolas e docentes, em diversos níveis de escolaridade, e as ações educativas de interpretação do patrimônio desenvolvidas pelas próprias instituições de memória da cidade, em especial o Museu do Diamante. Apresentam-se dados preliminares que levam a perceber em que medida os visitantes se constituem em comunidades interpretativas que enfrentam, elaboram e atribuem sentidos para conceitos do campo dos museus. São formuladas análises dos dados coletados por instrumentos como a observação direta e inquéritos com os visitantes residentes em três localidades mineiras: Pirapora, Mendanha e Diamantina. A pesquisa pressupõe que, para identificar as práticas de memória e interpretação do patrimônio, a partir da lógica dos visitantes, é importante entender como a cidade apresenta aos seus visitantes o “histórico” e o “colonial”. No caso de Diamantina, e de outras cidades mineiras, como são interpelados seus visitantes e apresentados os processos de interpretação, como um modelo, ou padrão original de arquitetura do século XVIII a ser preservado por suas instituições locais de memória e por meio de seus órgãos de preservação do patrimônio nacional.

Este projeto contou com o apoio financeiro e institucional da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG), da Pró Reitora de Pesquisa e Pós-Graduação (PRPPG) da Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e

Mucuri (UFVJM), com a contribuição das bolsistas Ana Laura Pereira Dias (BIC-Jr FAPEMIG), Ana Terra de Lima (BIC-CNPQ) e Henrique Gonçalves de Oliveira (BIC-CNPQ) e do Professor Pesquisador Rogério Pereira Arruda.

Palavras-chave: Diamantina, Visitantes Museus, Museu do Diamante, Patrimônio, Memória

Abstract

This paper presents the partial results of a research held in Diamantina, historical city considered as patrimony of humanity by UNESCO since 1999. The main purpose of the investigation is to identify visitor practices in relation to schools and teachers, from different schooling levels, concerning the patrimonial interpretation done by memory institutions present in the city, specially the “Museu do Diamante”. The research also presents some observations about the extent to which visitors organize themselves as a community that deals, elaborates and attributes sense to concepts in the museum. The data analysis are formulated by instruments such as direct observation and surveys with visitors of three locations of the state of Minas Gerais: Pirapora, Mendanha and Diamantina. Finally, the research presupposes that to identify memory practices and patrimony preservation, from a visitors point of view, it is important to understand how the city presents the “historical” and “colonial” to its visitors. In Diamantina’s case (as well as in other cities in the state), the city presents the city and its interpretation processes as a model or as an original 18th century architecture pattern to be preserved by local memory and national institutions responsible for patrimony preservation.

Keywords: Diamantina, Museum Visitors, Museu do Diamante, Heritage, Memory

INTRODUÇÃO

O projeto de pesquisa que deu origem a este artigo, em desenvolvimento a partir julho de 2013, tem por objetivo central a análise das práticas de memória e de interpretação do patrimônio presentes nas escolas de Ensino Fundamental e Médio e nas ações educativas do Museu do Diamante, Casa da Chica da Silva e Casa de Juscelino Kubitschek, em Diamantina.

Também busca subsidiar o desenvolvimento de projetos de investigação acadêmica e de intervenção pedagógica em contextos escolares e não escolares. Outro aspecto da pesquisa é possibilitar a produção de materiais didático-pedagógicos em diferentes modalidades de linguagem (escritas, sonoras, visuais e audiovisuais) em ambientes virtuais, ou impressos, que possam ser utilizados em escolas de nível Fundamental e Médio por professores de História e áreas afins. Por fim, a pesquisa tem uma dimensão prática que visa aprofundar a análise das experiências de visita escolar e de apropriação do patrimônio e da memória na cidade de Diamantina e região.

O Museu do Diamante, está instalado num dos prédios de referência da arquitetura civil do século XVIII na área central de Diamantina. O imóvel pertencia a família do Padre Rolim, um dos implicados na chamada Inconfidência Mineira, revolta ocorrida em 1789 contra a coroa portuguesa. Segundo dados do próprio museu, seu acervo é composto de 1.675 objetos do século XVIII e XIX, entre pinturas, esculturas, desenhos, cédulas, moedas, acessórios de interior, mobiliário, equipamentos, utensílios domésticos e de iluminação. A exposição de longa duração apresenta objetos relativos à extração diamantífera e ao contexto social minerador, reunindo peças da mineração de diamantes, armaria e instrumentos de tortura de escravos. Está subordinado ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - Iphan, tendo sido criado na década de 1940 (disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/portal/montarDetalheConteudo.do?id=12919&sigla=Institucional&retorno=detalheInstitucional>. Acesso Novembro 01, 2014).

A Casa Chica da Silva foi residência do desembargador João Fernandes de Oliveira (1720 - 1779), que nela viveu com a escrava Chica da Silva entre os anos de 1755 a 1770, quando era responsável pelos negócios de exploração diamantífera no antigo Arraial do Tijuco, hoje Diamantina. É propriedade do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - Iphan, tendo sido tombada em 1950 (disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/portal/montarDetalheConteudo.do?retorno=detalheInstitucional&sigla=Institucional&id=12955>. Acesso Novembro 01, 2014).

Transformada em memorial em 1985, a casa foi residência de infância e juventude do ex-presidente da república Juscelino Kubitschek de Oliveira (1902-1966) nascido em Diamantina, Situada na área tombada da cidade, a Casa de JK contém em seu acervo objetivos pessoais, fotografias e uma biblioteca. Aberta ao público é administrada por uma fundação privada. (disponível em: <http://redeglobo.globo.com/globouniversidade/noticia/2011/07/casa-jk-memorial-de-juscelino.html>. Acesso Novembro 01, 2014).

Para a pesquisa sobre as práticas de memória e interpretação do patrimônio pelos visitantes, mais importante que identificar os primórdios da “fundação”, ou traçar uma genealogia da cidade, é entender o que a cidade apresenta aos seus visitantes como sendo o “histórico” e o “colonial”.

O primeiro processo de interpretação é realizado pelos próprios órgãos de patrimônio quando definem o que seria essa arquitetura do século XVIII a ser resguardada nas cidades mineiras. É o olhar dos “modernistas” sob o passado que define o conteúdo da futura cidade de Diamantina. É o tombamento pelo SPHAN que eleva o antigo arraial do Tijuco a um testemunho singular da arquitetura e urbanismo brasileiros, ligado a uma origem comum, à descoberta do ouro e diamantes. Ademais, o traçado de ruas sinuosas, com alargamentos e estreitamentos, becos, diversos ângulos e residências cujas fachadas são de uma mesma tipologia, constitui-se como modelo de cidade colonial (Gonçalves 2010, 31).

A abordagem teórico-metodológica desta pesquisa difere dos estudos de público marcados pela perspectiva da *recepção*, à medida que as visitas e os visitantes não se apresentam apenas como consumidores das propostas educativas elaboradas por consultores e especialistas. Considero as pesquisas de recepção como sendo aquelas que tomam o público de museus sob a perspectiva da “relação de transposição definida como a adaptação da temática do museu, ou da exposição - feita pelo intérprete - para o visitante” (Marandino, Almeida e Valente 2009, 22). Assim como o conceito de museu é marcado pela historicidade, ou seja, pela adequação aos vários cenários e conjunturas, a figuração dos públicos de museus também remete a diferentes práticas: ações de pesquisa, ações patrimoniais, ações educativas, exposições e colecionismos que implicam na atração de diferentes grupos para frequentar e produzir esses espaços como poéticos e políticos.

Do ponto de vista teórico esta investigação considera o museu contemporâneo como instituição cultural, espaço público, produtor de conhecimento, arena política, promotor de identidades, espaço de construção de memórias e de educação.

A relação entre o público e os museus é vista como recoberta de múltiplas temporalidades. Na condição de sujeito de práticas culturais específicas, cada museu é interpretado por diferentes agentes históricos. Em cada exposição, em cada visita o museu se atualiza. Compreender a historicidade dos *públicos* ou *visitantes* de museus implica, por consequência, em analisar como diferentes sujeitos se fazem presentes nas políticas e poéticas destas instituições e como fazem usos variados destes espaços públicos.

Almeida (2004, 2005) e Marandino (2009), estudiosas de público de museus no Brasil, indicam que a presença do visitante é registrada desde fins do século XVIII. Com interesses variados, colecionadores, filósofos, políticos, críticos e artistas preocuparam-se em conhecer o público de museus e tecer considerações sobre o uso que faziam da instituição. Pesquisas de público ou de recepção, servem a diversos interesses, desde orientar investimentos econômicos e políticas públicas, até conquistar credibilidade social para os museus. Além da museologia, áreas como a sociologia, a antropologia, a história e os estudos culturais revisitam, por meio de estudos empíricos e debates teóricos, o lugar do público de museus.

Os mais diversos tipos de estudos de público buscam entender como diferentes visitantes percebem o museu e associam valores às instituições museológicas. Desde a crítica sociológica aos museus dos anos de 1960-1970 realizada por Bourdieu e Darbel (1969), passando pelos chamados Estudos Culturais dos anos de 1980-1990, representados pelos trabalhos de Hooper-Greenhill (1999, 2000), Macdonald (2006), Hall (1997, 2003) e outros cujas pesquisas estavam em diálogo com as teorias da cultura na Inglaterra e EUA; também os teóricos franceses Desvales (2013), Deloche (2002), Poulot (2011, 2013), Rivière (1993), Pomian (1978) até os trabalhos de James Clifford (1988) criaram uma percepção do público de museus como resultado dos próprios inquéritos, das configurações culturais, das interações sociais e por situações simbólicas.

Segundo Esquenazi (2006), do ponto de vista empírico/qualitativo, os estudos de público foram se estabelecendo desde a década de 1930 quando investigadores norte-americanos começam a se interessar por traços da recepção dos meios de comunicação massivos sob a suspeita de que o *público* seria uma comunidade provisória, ou um conjunto de pessoas mais ou menos dispersas, que se identificavam com as personalidades que lhes eram apresentadas pelas transmissões de rádio. Os inquéritos, entretanto, demonstrariam que as escolhas políticas e a opinião popular eram mais influenciadas por personalidades locais influentes do que por recomendações veiculadas pela mídia.

A pergunta sobre o que fazem os utilizadores/usuários durante uma visita a um museu pode se desdobrar em diversos campos de conhecimentos acadêmicos e profissionais. A dinâmica conceitual no campo dos museus mobiliza áreas como comunicação, arqueologia, antropologia, museologia, arquivística, história e educação. Cada uma dessas comunidades interpretativas possui uma literatura especializada e enfrenta questões relativas aos problemas de método. Também elabora e atribui sentidos para conceitos operacionalizados no campo dos museus, tais como recepção, público, mediação, texto, escrita (comunicação); patrimônio e campo (arqueologia); exposição (museologia); memória, objeto, cultura material (história); arquivo, documento, processamento técnico (arquivística); formação (educação).

Do ponto de vista do conhecimento dos interessados - críticos, curadores, colecionadores, setores institucionalizados ligados aos museus, como gestores públicos e privados - apresenta-se politicamente certa concordância quanto à forma de expressão dos museus, ou se preferirmos, um discurso oficial sobre o que é um museu e suas funções de preservação, investigação e comunicação. Um exemplo desse movimento são as políticas e órgãos públicos de preservação do patrimônio.

OS MUSEUS E A CIDADE A CONHECER

O conceito de “cidade histórica”, entendida como um “bem comum”, objeto de conservação por inteiro e não apenas de alguns de seus monumentos, levou séculos para se afirmar e continua sendo questionado à medida que se considera que não existem cidades não-históricas e tão pouco consensos sobre os limites de intervenção ou modelos de referência capazes de orientar ações de preservação de um dado conjunto urbano (Choay 2006, 178-179; Argan 1993, 260).

A figura de um patrimônio arquitetônico e urbanístico como um bem a ser conservado tem origem no final do século XIX, vinculado a um caráter reverencial e intocável da cidade antiga. É nas primeiras décadas do século XX que se desenvolvem os pressupostos de conservação e restauração do patrimônio urbano com objetivos de conhecimento histórico e estético e com valor de uso para a contemporaneidade (Gonçalves 2010, 13).

No Brasil a institucionalização de políticas de patrimônio acompanha, de certo modo, o debate internacional. Logo após a aprovação do documento conhecido como Carta de Atenas, em 1931, o governo de Getúlio Vargas declarava a cidade de Ouro Preto, em Minas Gerais, patrimônio nacional e criava, em 1937, um órgão federal de preservação, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). A criação deste órgão público e sua longa trajetória implicaram na configuração de um campo de atuação e definição de políticas públicas relativas à memória e ao patrimônio cultural. O IPHAN hoje é um órgão público responsável por cerca de 21 mil edifícios tombados, 79 centros e conjuntos urbanos, 9.930 sítios arqueológicos cadastrados, mais de um milhão de objetos, incluindo acervo museológico, cerca de 834.567 volumes bibliográficos, documentação arquivística, registros fotográficos, cinematográficos e audiovisuais, além dos monumentos considerados Patrimônio Mundial (disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/portal/montarPaginalnicial.do>. Acesso em Agosto 12, 2014).

A salvaguarda do patrimônio arquitetônico, via tombamento, no discurso e nas práticas do SPHAN, teve como consequência a preservação de um conjunto de cidades mineiras na qual a cidade de Diamantina estava inserida. Entre os tombamentos feitos pelo SPHAN, em 1938, estavam seis cidades mineiras: Ouro Preto, Diamantina, Mariana, São João Del Rei, Tiradentes e Serro. Foram criados também, sob a tutela do Governo Federal, quatro museus mineiros, responsáveis pela fundação de um circuito museológico nas “cidades históricas” de Minas Gerais: o Museu da Inconfidência, o Museu do Ouro, o Museu do Diamante e o Museu de São João Del Rei. Julião (2008) fez a análise de quatro museus, mas não justificou a não inclusão em sua pesquisa do Museu Casa dos Otoni, fundado em 1949, que possui características e acervo semelhantes aos demais.

Gonçalves (2010), ao trabalhar a documentação arquivística gerada na troca de correspondências entre o órgão federal do patrimônio, os moradores e autoridades locais de Diamantina, levanta as práticas de preservação e as experiências empreendidas na cidade, entre 1938 e 1967, sob a gestão de Rodrigo Melo Franco de Andrade no órgão. Segundo a autora, na concepção

do SPHAN a cidade é entendida como um “documento de um período”, vista como um “conjunto” e não como a simples somatória de monumentos e bens individualizados (Gonçalves 2010, 192).

O SPHAN, ao propor como objeto de proteção o conjunto urbano, cujo olhar é voltado principalmente para a arquitetura, justificava suas práticas patrimoniais de preservação com a noção de “valor histórico” e “histórico-artístico”, inventando uma tradição de “cidades coloniais mineiras”.

A análise da atuação do SPHAN em Diamantina, realizada por Gonçalves (2010), reconstrói a dinâmica dos modernistas, da década de 1930, em torno da escolha de um passado. O dilema da volta ao tempo e o retorno às origens da cidade é respondido, no discurso inaugural do SPHAN e em suas práticas até a década de 1970, com a *invenção* da cidade histórica do século XVIII e o combate a toda a referência à arquitetura eclética nos anos que se seguem. Os arquitetos do patrimônio atuavam sob a diretriz de intervenção no conjunto urbano com base no pressuposto de uma “civilização mineira” como metáfora de uma identidade nacional. Esse modelo concebido pela direção do SPHAN era baseado na feição da arquitetura do século XVIII, com a negação das “importações” do século XIX e como uma ponte para o futuro conectando a tradição “construtiva brasileira através do uso dos elementos vazados, do purismo da cor branca, da linguagem dos materiais - como a pedra, a cerâmica e a madeira” (Gonçalves 2010, 198).

As “cidades reais” comparecem frente às políticas de preservação com seus diferentes agentes sociais: sua população, seus poderes locais e suas demandas nem sempre favoráveis às estratégias de atuação do SPHAN, que implicou em conflitos e negociações ao longo dos anos. A pesquisa que se propõe toma a cidade Diamantina como uma dessas cidade-patrimônio.

INVENTARIANDO PRÁTICAS DE MUSEALIZAÇÃO EM DIAMANTINA

Os procedimentos metodológicos adotados para a análise das práticas de visita nesta investigação combinaram reflexões teóricas, historiográficas e empíricas. Uma forma de constituir as fontes documentais, ou materializar as visitas e os visitantes, foi a utilização da observação direta de experiências concretas de visita e a realização de um inquérito que sistematiza o perfil dos visitantes e as práticas de visita entre 2013 e 2014 nos principais museus de Diamantina.

Entre agosto de 2013 e abril de 2014, foram realizadas pela equipe do projeto atividades de leitura e discussões para a definição de categorias e elaboração de instrumentos de recolha de dados. Teve início também a observação direta das visitas no Museu do Diamante pela bolsista de Iniciação Científica. Essas observações geraram um relatório que teve como foco os visitantes e as formas de abordagem da exposição e recepção disponibilizada pelos “guias” do próprio Museu. A bolsista também se ocupou em relatar as visitas escolares agendadas e a forma como os diferentes visitantes foram recebidos no Museu do Diamante. Nesse primeiro momento da observação priorizou-se o questionamento das atividades desencadeadas pelo museu, tendo em vista a avaliação dos próprios responsáveis pela condução das visitas e não a perspectiva dos visitantes propriamente ditos.

A observação no Museu do Diamante e na Casa Juscelino Kubitschek permitiu perceber as complexas interações entre os visitantes e o patrimônio musealizado, como a procura por objetos específicos em exposição cujos usos devem ser apreendidos: obras de arte, documentos, fotografias, pinturas, mobiliário.

O estudo das práticas cotidianas e os procedimentos adotados num dia comum de funcionamento dos museus da cidade permitem apreender a dinâmica que se revela nas entrelinhas das discussões teóricas e as vivências de pertencimento dos cidadãos comuns.

A bolsista de Iniciação Científica Júnior - BIC-Jr, por sua vez, dedicou-se a um levantamento das práticas pedagógicas e de visita a museus no Colégio Tiradentes da Polícia Militar, em Diamantina, que completou 50 anos em 2013. A estudante do Ensino Médio até dezembro de 2013 também participou diretamente da elaboração e transcrição de uma entrevista realizada com a professora de História da referida escola. O tratamento dessa entrevista está sendo realizado com vistas à apresentação de novo artigo sobre a temática das visitas escolares na cidade de Diamantina.

Em um segundo momento da pesquisa foram realizados, já pelo bolsista Henrique Oliveira, levantamentos sobre o perfil dos visitantes e das visitas na Casa de Juscelino Kubitschek e no Museu do Diamante. A partir desse conjunto de dados, entrevistas, relatórios de observação, inquéritos/questionários sobre o perfil dos visitantes pretende-se elaborar os produtos indicados no projeto, como, por exemplo, este artigo. A pesquisa empírica, desenvolvida pela bolsista de Iniciação Científica junto ao Museu do Diamante, permitiu algumas observações.

Na leitura do livro de visitantes, registro das entradas individuais e pequenos grupos, é possível identificar assinaturas de pessoas de diversas regiões do Brasil e estrangeiros. Observa-se também um número expressivo de assinaturas de pessoas de Belo Horizonte.

Já a agenda de visitas escolares do Museu do Diamante é intensa em alguns dias e, em outros, recebe poucos visitantes. A bolsista observou e registrou essa variação de ritmo. No dia 30 de agosto de 2013, às 14:40h, o museu foi visitado por alunos da Escola Coronel Francisco Ribeiro, do município de Coração de Jesus (MG), próximo a Montes Claros. No dia 31 de agosto de 2013, sem horário marcado, 15 alunos do curso de Agente de Informação Turística do SENAC, em Diamantina, visitaram o Museu do Diamante. No dia 5 de setembro de 2013 foram 40 alunos da Escola Santo Agostinho em uma visita organizada por uma agência de turismo de Belo Horizonte, com guia próprio; no dia 29 de setembro de 2013, às 10:40h, alunos do Colégio Sênior de Montes Claros.

Tanto a oferta dos serviços educativos pelos museus, quanto a apropriação feita pelos visitantes em relação ao patrimônio musealizado estarão relacionadas ao fato de agendarem, ou não, uma visita. Uma visita agendada, com objetivos específicos pelo professor, permite, ao próprio museu, oferecer um aprofundamento maior do conteúdo da exposição permanente.

A bolsista descreve uma dessas visitas agendadas: “Marcos Xavier, historiador do museu, recebe a excursão escolar de 49 adolescentes, acompanhados de alguns pais. O responsável pela turma preenche uma ficha interna do museu. Antes de começar a visita, Marcos faz uma pequena palestra sobre as regras de visitação e explica a razão de cada uma. Entre elas, estão: não tocar nos objetos, não correr no museu, falar baixo e não usar o *flash* das máquinas e filmadoras. Explica também um pouco do funcionamento do museu e “pula” algumas partes técnicas. Faz um relato da história do diamante em Diamantina, e conta sobre a história de vida do Padre Rollin. Após a palestra, os visitantes são divididos em três grupos, para não superlotar as salas, e os guias presentes no momento ajudam na excursão pelo museu. Eles descrevem detalhadamente cada sala e seus objetos, abrindo espaço para perguntas e dúvidas. Durante a visita desses estudantes, apareceram outros visitantes para conhecer o museu, mas era explicado a eles o que estava acontecendo e pediam para retornar mais tarde, devido ao fato de o museu ser pequeno e não ter guias suficientes para o momento. Alguns desses visitantes retornavam em outro horário sem problemas, outros ficavam insatisfeitos e queixosos” (Ana Terra

de Lima. Registro de atividades de campo. Museu do Diamante, 30/08/2013 a 04/09/2013.)

Do ponto de vista do professor que faz o agendamento, a avaliação do trabalho do museu também se mostra muito positiva quando consegue relacionar os conteúdos escolares com a exposição. Isso pode ser visto na entrevista com a professora do Colégio Tiradentes.

As escolas têm expectativas, nem sempre cumpridas, em relação a visitas a museus, tais como: palestras sobre a história da cidade, o aprofundamento sobre a história e a formação do acervo do museu, e uma detalhada apresentação das salas, para que possam se apropriar da história contada no museu e relacioná-la ao aprendizado da sala de aula.

VISITANTES DE MUSEUS: SUAS COLEÇÕES, INVENTÁRIOS E RESERVAS TÉCNICAS

O Museu do Diamante, criado em 1954, tem como atribuição: “recolher, classificar, conservar e expor elementos característicos das jazidas, formações e espécimes de diamante ocorrentes no Brasil, bem como objetos de valor histórico relacionados com a indústria daquela mineração em face dos aspectos principais do seu desenvolvimento, da sua técnica e sua influência na economia e no meio social do antigo Distrito de Diamantina e de outras regiões do país” (Lei de criação do Museu do Diamante de 1954, citada por Julião 2010, 224).

Este discurso inaugural do Museu continua sendo repetido pelo próprio museu em seus materiais institucionais, ainda que seu acervo seja bastante diversificado e predominem os utensílios e objetos domésticos (30,8%), seguido de peças de mobiliário (23,4%) dos bens inventariados em Diamantina pela Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional como pertencente a museus e casas históricas na cidade. (Julião 2008, 312).

A exposição, que pode ser atualmente visitada no Museu do Diamante, mantém objetos ligados à “civilização do diamante” com destaque para pedras preciosas, balanças de pesagem de ouro e diamante e fotografias representando cenas de garimpo e mineração na região. O Museu parece responder à expectativa de que um Museu do Diamante se destaque a extração diamantífera e se exponha a “história” da região nos séculos XVIII e XIX quando havia a hegemonia dessa atividade econômica. Em linguagem corriqueira, o museu preservaria e

apresentaria os objetos ou coisas velhas/antiguidades relacionadas ao passado da região. Existe disponível uma visita virtual ao Museu do Diamante, disponível em: http://www.eravirtual.org/?page_id=5091 (Acesso Agosto 20, 2014). A exposição permanente sofreu modificações no primeiro semestre de 2014.

A constituição de um conjunto de dados sobre os visitantes, nessa pesquisa, partiu da premissa de que a visita ao museu promove um “circuito de cultura”, no qual a relação museu/visitante não está pautada pelos conceitos de emissão/recepção. O visitante é considerado uma presença, um *corpus* que, dentro de seus próprios quadros culturais, completa e remonta o museu e suas exposições durante e após a visita. Ou seja, o visitante se auto representa frente ao museu com os emblemas de sua profissão, de seu pertencimento cultural, e inclui, no território oficial da memória fixada pelo museu, a sua participação como cidadão de cultura, como espectador emancipado (Rancière 2010, 28; Seabra 2012, 9-43).

Identificar entre os públicos de museus, em Diamantina, um conjunto de visitantes e selecioná-los para análise foi, em grande medida, organizar estratégias para dar visibilidade aos visitantes reais. Os instrumentos e critérios de constituição do *corpus* documental para a pesquisa foram circunstanciais e definidos simultaneamente às leituras teóricas e metodológicas, combinadas às possibilidades reais de observação e coleta de dados nos museus locais. O roteiro utilizado em Diamantina foi, com algumas adaptações, utilizado por (Seabra 2012, 184-185).

O visitante aqui historiado é considerado em uma situação relacional. Uma série de condições no espaço-tempo, como o fato de estarem matriculados em uma mesma instituição de Ensino Superior; disporem de tempo e recursos financeiros para viajar; disporem também de tempo para responder a um questionário após a visita, ou, serem parte de um grupo de estudantes do Ensino Fundamental que tiveram uma visita promovida por sua escola.

Foi utilizado um inventário que sistematiza o perfil dos visitantes e as práticas de visita entre 2013 e 2014 nos principais museus de Diamantina. Optou-se por apresentar alguns dados desse levantamento que busca sistematizar o perfil dos visitantes e permite caracterizar a prática de visitas na cidade. O inquérito está dividido em três partes. A primeira parte preocupa-se com dados gerais como idade, sexo, atividade remunerada, renda familiar. A segunda parte traz questões relativas às práticas de visitas a museus; uma terceira, aprofunda as situações de visita tendo em vista imagens e conceitos de museu, memória, patrimônio e uma avaliação dos próprios museus visitados.

Esse levantamento, depois de respondido individualmente, sem identificação nominal, recebeu um tratamento estatístico na forma de gráficos. Isso permitiu uma visualização do perfil dos visitantes e uma reorganização das práticas de visita, considerando grupos específicos e tornando possível comparações relevantes. Esse mapeamento inicial das experiências de visita sugere algumas conclusões a respeito de como um público específico interpreta um cenário institucional, a chamada “cidade histórica” e seus museus, e lhe dá sentidos (Gráficos 1 a 4).

Responderam, espontaneamente, ao inquérito um total de 84 visitantes. Uma primeira hipótese sobre os visitantes era que se tratavam de turistas e não moradores da cidade de Diamantina. Assim, o local de moradia foi a primeira variável escolhida, dentre outras como a renda, sexo, idade, escolaridade, que fazem parte do levantamento e compõem o perfil dos visitantes em Diamantina.

O local de residência permitiu estabelecer um primeiro *tratamento experimental* comparativo em relação aos dados estatísticos gerados a partir dos questionários. Critérios como a renda média informada, sexo ou mesmo o tipo de atividade profissional exercida individualmente não se apresentaram como comparações relevantes e capazes de influenciar nas práticas de visita.

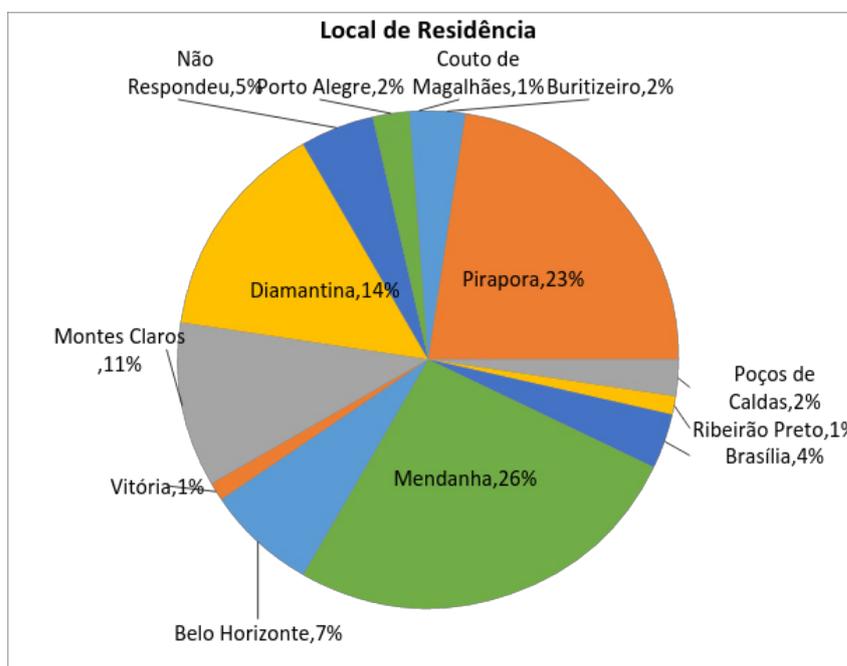


Gráfico 1. Local de residência: Total de visitantes 84

A leitura dos dados do Gráfico 1 permite inferir quatro diferentes tipos/grupos de visitantes. O grupo maior, que totaliza 26% dos visitantes, compõe-se de residentes em Mendanha, uma localidade distante 27 km de Diamantina, com origens no século XVIII e ligada a atividades mineradoras às margens do Rio Jequitinhonha. O distrito possui atrativos como o Caminho dos Escravos, o Parque Estadual do Biribiri, cachoeiras, pinturas rupestres, o próprio Rio Jequitinhonha, festas religiosas e populares, igrejas e um cemitério de escravos. Disponível em: <http://www.turismosolidario.com.br> (Acesso em Agosto 20, 2014).

São 22 estudantes do Ensino Fundamental da única escola pública municipal deste distrito de Diamantina. Participavam neste mesmo dia da visita ao Museu do Diamante e ao “centro histórico” da cidade, acompanhados de professores de História, monitores da UFVJM e de guias ligados à Secretaria de Turismo e Patrimônio da prefeitura municipal. O projeto de pesquisa acompanhou o grupo de estudantes e fez o registro fotográfico da visita ao Museu e aos pontos turísticos da cidade. Esse material será utilizado em outras análises.

O segundo grupo de visitantes veio de Pirapora (23%), Montes Claros (11%) e Buritizeiro (3%). Essas três cidades são próximas entre si e ficam a aproximadamente 170 km de Diamantina. Tratava-se de um grupo de 31 estudantes do Ensino Superior que agendaram uma visita ao Museu do Diamante.

O local de residência permite identificar um terceiro grupo de 12 visitantes moradores em Diamantina. A visão de que os visitantes de museus, em Diamantina, são turistas foi parcialmente desfeita ao identificarmos que este grupo de estudantes universitários faz uso dos museus como dispositivos pedagógicos para sua formação. Esses estudantes exercem atividades remuneradas como bolsistas e monitores em ações ligadas ao patrimônio e turismo, e visitam museus para realizar trabalhos escolares práticos. Também conhecem diversos museus do país por meio de visitas técnicas organizadas por seus cursos de graduação.

É importante ressaltar que, mesmo recebendo grupos agendados, o Museu do Diamante e a Casa de Juscelino Kubitschek, nos quais foram recolhidos os dados, recebiam visitantes espontâneos que se dispuseram a responder ao inquérito. Destacam-se dentre esses visitantes pequenos grupos e famílias de Belo Horizonte e de diferentes cidades do país.

Optamos aqui por aprofundar o trabalho com os três grupos de visitantes oriundos das localidades de Pirapora, Mendanha e Diamantina. Para Pirapora

foram agregados os dados dos residentes em Montes Claros e Buritizeiro que faziam parte do mesmo grupo de visitantes. Esse recorte constitui um *público* que se associa para realizar ações coletivas de uso e apropriação da cidade e dos museus por meio de visitas escolares.

A hipótese é identificar e confrontar, principalmente, dois dados a respeito desses três grupos: quantas vezes visitaram museus (Gráfico 2 e 3) e quais palavras cada um desses grupos associa a museu (Gráficos 4, 5 e 6). Ao relacionar o número de visitas aos conteúdos associados por cada grupo ao museu podemos, talvez, inferir algumas relações entre o que é o sentido do patrimônio apropriado socialmente pelos visitantes.

A proposta de inquérito que leva os visitantes a associarem livremente três palavras aos museus levanta a questão da *experiência* e da *representação*. Cada grupo de visitantes mobiliza e partilha conhecimentos para interpretar as representações elaboradas institucionalmente pelos museus. Os visitantes agem e sofrem conjuntamente experiências e elaboram interpretações solicitadas por esses ambientes e pela *comunidade interpretativa* da qual provêm (Becker 2009, 73).

Acredita-se que a ação de percorrer diferentes museus pode influir na forma de o visitante selecionar e apresentar um *conceito* de patrimônio materializado num acervo de uma instituição específica. Ou seja, nos três grupos destacados temos ações educativas de interpretação do patrimônio promovidas por instituições escolares e museus para grupos de estudantes.

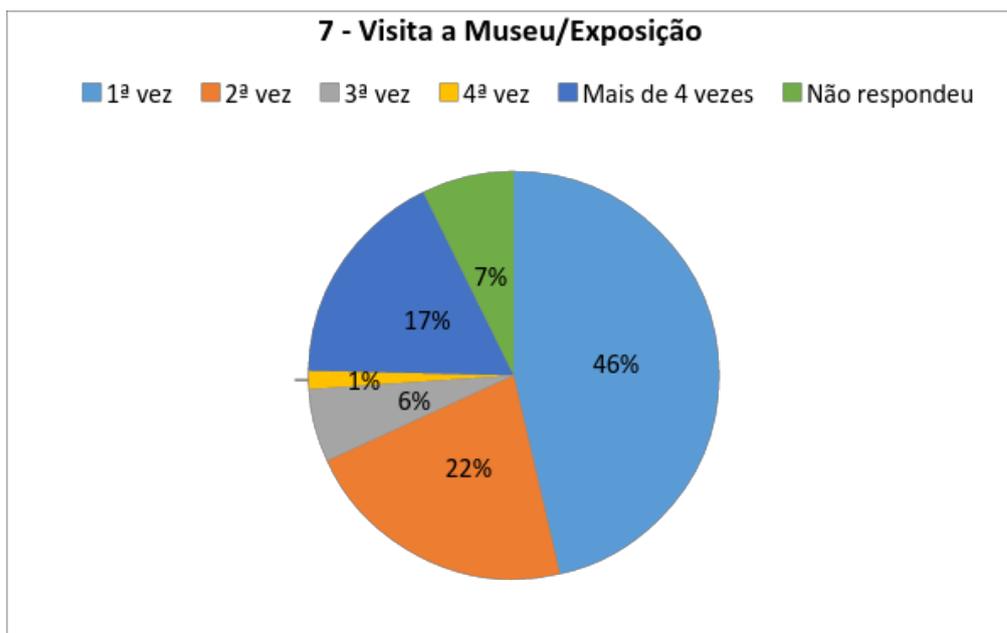


Gráfico 2. Quantas vezes visitou museus/exposições. Os dados referem-se ao total de 81 visitantes que responderam ao inquérito

Quando consideramos o total dos visitantes do inquérito, constatamos que a maior parte (46%) declara estar visitando um museu pela primeira vez. Um segundo grupo visita pela segunda vez (22%) e um terceiro já visitou museus mais de quatro vezes (17%). Se os dados são decompostos, considerando o local de residência, temos novamente a confirmação de que esses grupos correspondem aos residentes em Mendanha, Diamantina e Pirapora.

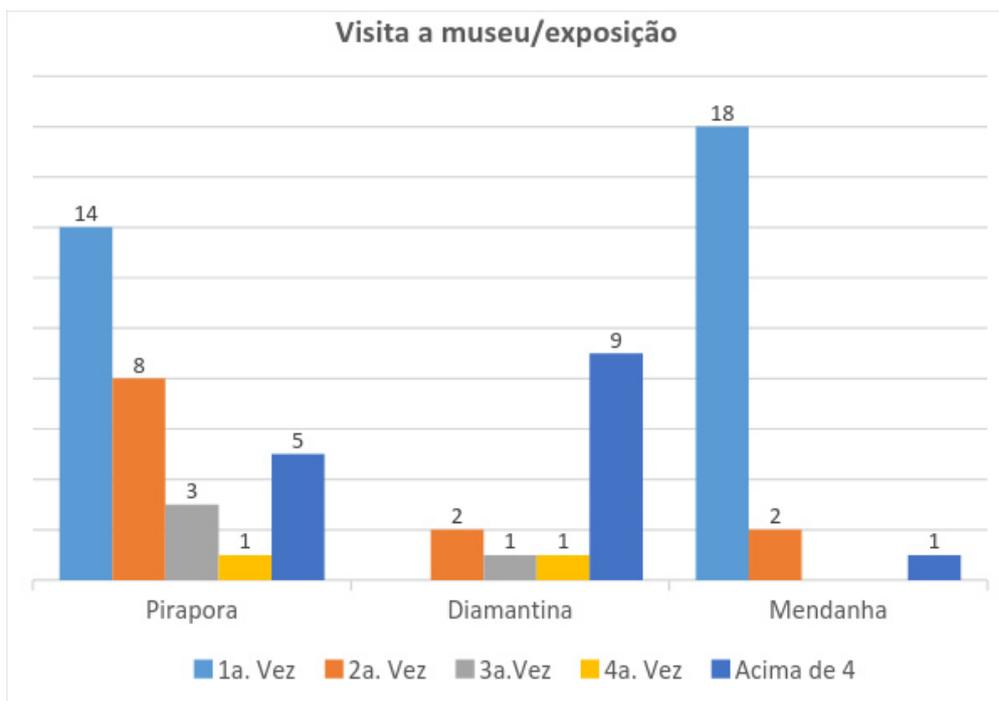


Gráfico 3. Visita a museus/exposições - Pirapora, Diamantina e Mendanha. Total de visitantes: Pirapora - 31 (agregados dados de Montes Claros e Buritizeiro), Diamantina - 13 e Mendanha - 21

O grupo de Pirapora, que inclui os visitantes de Montes Claros e Buritizeiro, é o mais heterogêneo dentre os demais. A maioria declara visitar museus pela primeira vez. Esse grupo tem entre 19 e 45 anos, sendo que a maioria exerce atividades remuneradas como professor, servidor público e prestação de serviços. É também o grupo que mais declara visitar pela segunda vez museus e tem na visita organizada pela escola a razão principal que o levou às visitas. É interessante notar que no grupo há um número expressivo de visitantes mais frequentes a museus que declaram ter visitado esses locais mais de quatro vezes. Quando solicitados a apontar os quatro últimos museus visitados, alguns citam museus de Diamantina e de Ouro Preto.

O grupo residente em Diamantina fez, majoritariamente, mais de quatro visitas. Este grupo declara não exercer atividade remunerada. Também visita museus com a escola, embora muitos apontem que têm interesse e costume de visitar por conta própria museus e exposições.

No grupo de Mendanha, composto por adolescentes entre 13 e 17 anos, identifica-se o dia da primeira visita e o Museu do Diamante como o primeiro

visitado. Vê-se que são acompanhados da professora, que declara visitar o espaço mais de quatro vezes, e de dois outros que estão entrando pela segunda vez em um museu.

Pode-se levantar a hipótese de que a visita a um número maior de museus e o conhecimento de diferentes tipos de acervos e exposições influencia na representação que se tem acerca do que é um museu. Se temos, assim, um grupo que visita pela primeira vez (Mendanha) um museu, a representação de museu pode corresponder aos objetos/exposição vistos recentemente agregada às imagens que tinham genericamente (conhecimentos tácitos) ou *memória social*. Jeudy (1990, 3) apresenta uma reflexão sobre a memória coletiva ou “patrimônio” a partir de uma lógica que abriga conflitos internos, esquecimentos e destruição e não apenas signos identitários.

Considerando os três diferentes grupos de visitantes, a palavra mais associada a museus é História. Tanto os estudantes do Ensino Superior (Pirapora e Diamantina), quanto aqueles do Ensino Fundamental (Mendanha) têm como “modelo” um museu de história e reconhecem a história nos museus visitados. Uma história que se associa ao patrimônio e a antiguidades (Diamantina), a velho/antigo (Mendanha) e a antiguidade e relíquias (Pirapora). A ideia de que o museu materializa a cultura está presente neste jogo de nomear práticas e interpretar conceitos.

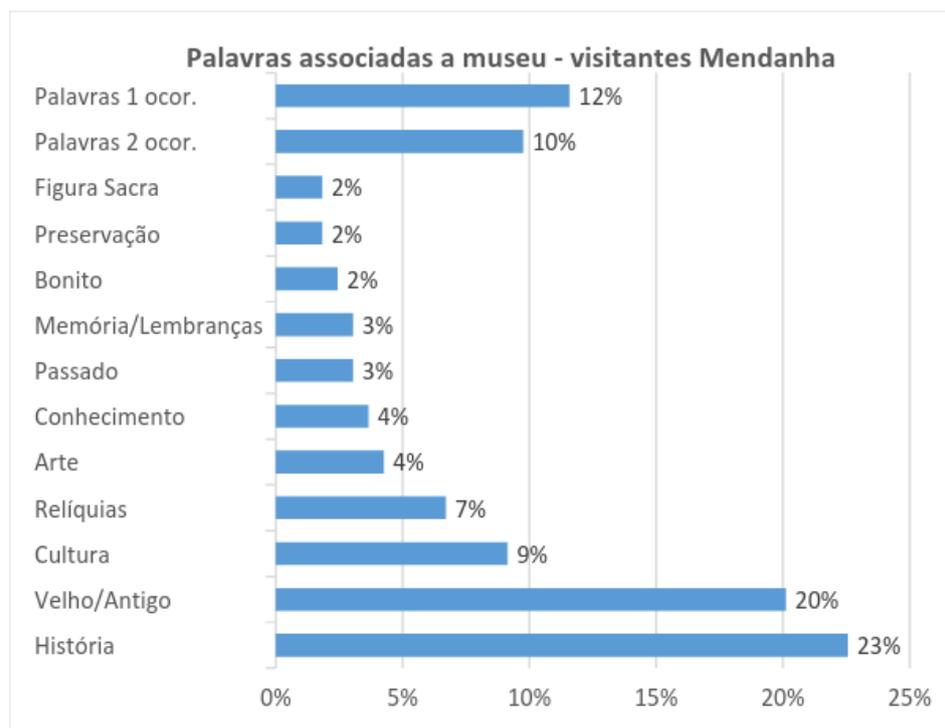


Gráfico 4. Palavras associadas a museu - Mendanha

Os visitantes de Mendanha apresentaram um total de 12% de palavras com apenas uma ocorrência e 10% com duas ocorrências. Parece difícil distinguir as práticas de visitas e de interpretação do patrimônio por essas palavras. Poderíamos supor, por um lado, que os visitantes de Mendanha tenham um repertório/vocabulário menos extenso para descrever o que viram no Museu do Diamante, uma vez que as palavras acervo, patrimônio e memória não são utilizadas. Por outro lado, ao associar o museu a *cultura* (9%) e a *arte* (4%) estariam dizendo de seu caráter formativo?

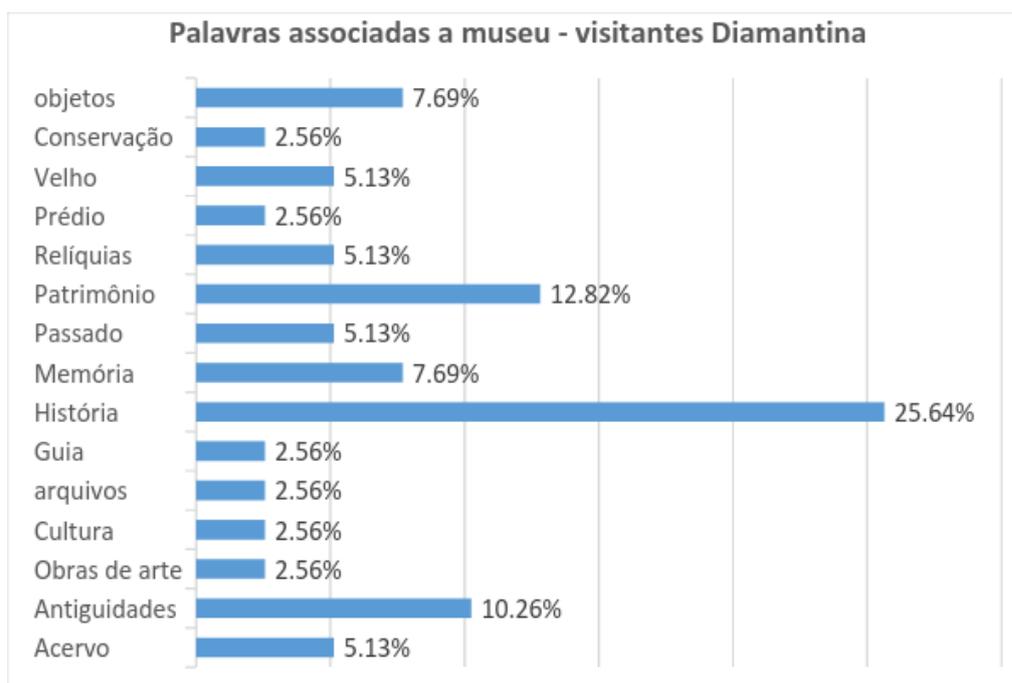


Gráfico 5 - Palavras associadas a museu - Diamantina

Entre os visitantes de Diamantina, o surgimento das palavras antiguidade (10,2%) e velho (5,1%) pode ser lido como uma descrição ou já seria parte de uma leitura crítica das exposições que colocariam em prática a necessidade de atualização e remontagem dos critérios internos aos museus? Essa hipótese pode ser considerada tendo em vista que estão presentes conceitos substantivos como o de memória (7,6%) e patrimônio (12,8%). Também comparecem palavras relacionadas aos procedimentos técnicos e internos da cultura museal: *acervo* (5%), *guias* (2%), *arquivos* (2%) e *objetos* (7%).

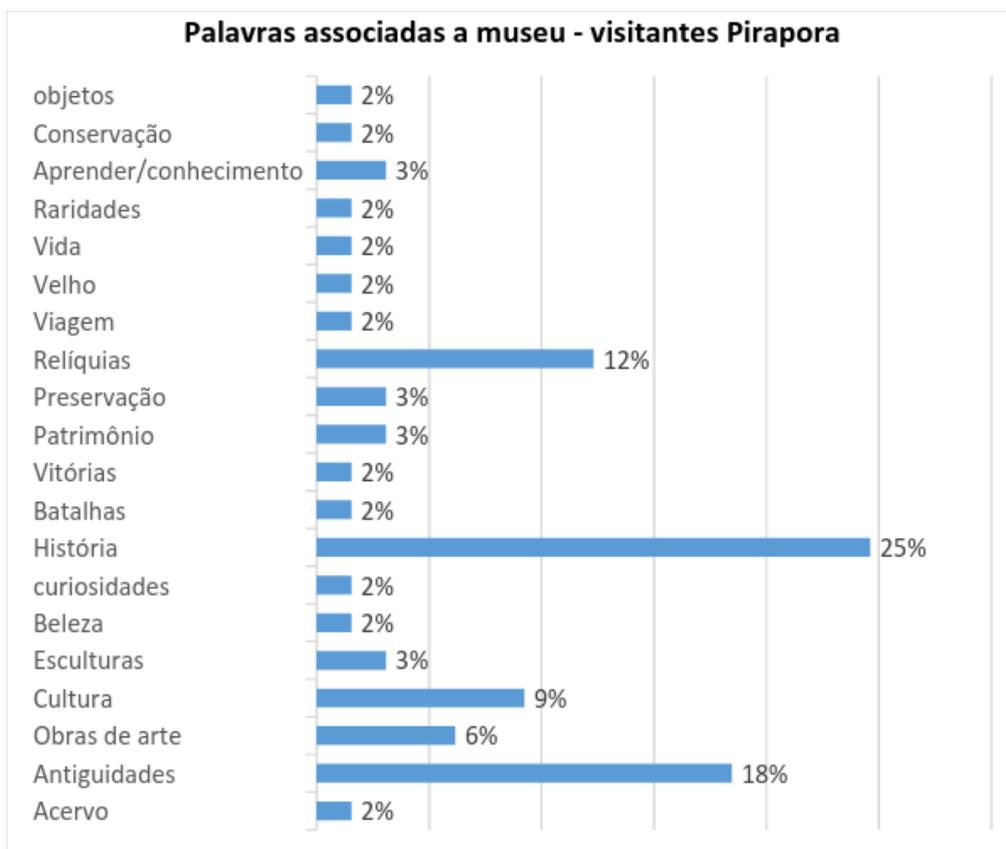


Gráfico 6. Palavras associadas a museu - Pirapora

Os visitantes de Pirapora, assim como os de Mendanha e Diamantina, traçam um conjunto de práticas marcadas pelas pautas da cultura escolar e da cultura museal. O museu é lugar de aprender/de conhecimento. A visita gera esse encontro com as “coisas” do museu, que eles chamam de *relíquias* (12%) e de *antiguidades* (18%). Não se sabe aqui o grau de adesão dos visitantes a esses objetos oferecidos a visibilidade. Sabe-se que são reconhecidos pelo seu valor em relação à *cultura* (9%).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os elementos aqui apresentados permitem algumas considerações sobre a negociação de sentidos feita pelos visitantes para a preservação de um patrimônio. Por um lado, o visitante não é indiferente aos discursos que pretendem salvaguardar um objeto da destruição comum nos ambientes museológicos. Ele é afetado, em geral, pelo sentido de que a cidade e a memória são monumentais, compostas de raridades que estão guardadas, a salvo, nos museus.

Por outro lado, ao percorrer ruas, praças, lojas e museus, ao se colocar na condição de testemunha da encenação da história, a concepção passadista de conservação, limitada a reconhecer o cenário, os ambientes e objetos do passado, pode se tornar mais audaciosa e projetar um futuro para a cidade. A visão nostálgica pode ser tocada por imagens que apontem as multiplicidades da construção do patrimônio e as contradições que se estabelecem em torno de quais memórias foram preservadas e para quem estão dirigidas.

Considerando as palavras associadas aos museus é possível afirmar que os visitantes apresentam uma prática de coletar e formar novas coleções. O visitante reúne e coloca em circulação, com a ampliação do número de visitas, diferentes coleções constituídas por seus próprios referências e não apenas pelo acervo de cada museu isoladamente. Os visitantes fazem um uso prático da cidade e dos museus para elaborar um conhecimento que utiliza formas particulares de seleção e organização da memória social.

Os visitantes dos três grupos apresentados, quer tenha ido uma única vez ao museu ou frequentado mais de quatro museus, agem como viajantes que carregam suas próprias bagagens, seus emblemas de pertencimento cultural que inclui suas observações sobre os territórios oficiais da memória e o reconhecimento de espaços como os dos museus como “casas de pertencimento” e de “presença” do visitante.

BIBLIOGRAFIA

Almeida, Adriana Mortara. 2005. “O contexto do visitante na experiência museal: semelhanças e diferenças entre museus de ciência e de arte”. In *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, Rio de Janeiro, V. 12 (suplemento) (31-53).

Almeida, Adriana Mortara. 2004. “Os visitantes do Museu Paulista: um estudo comparativo com os visitantes da Pinacoteca do Estado e do Museu de Zoologia”. In *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, V. 12 (269-306).

Argan, Carlo Giulio. 1993. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes.

Becker, Howard Saul. 2009. *Falando da sociedade: ensaios sobre as diferentes maneiras de representar o social*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ED.

Bourdieu, Pierre e Darbel, Alain. 2003. *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*. Porto Alegre, Editora Zouk, São Paulo, USP.

- Calvino, Ítalo. 2008. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Choay, Françoise. 2006. *A alegoria do patrimônio*. 3.^a ed. São Paulo: Estação Liberdade; UNESP.
- Clifford, James. 1988. *The predicament of culture: twentieth-century ethnography, literature and art*. Cambridge, Harvard University Press.
- Deloche, Bernard. 2002. *El Museu Virtual*. Tradução de Lourdes Pérez. Asturias, Ediciones Trema.
- Desvallées, André e Mairesse, François. 2013. *Conceitos-chave de Museologia*. São Paulo, Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus. Pinacoteca do Estado de São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura.
- Esquenazi, Jean-Pierre. 2006. *Sociologia dos públicos*. Porto, Porto Editora.
- Hall, Stuart. 1997. *Representation: cultural representations and signifying practices*. London; Thousand Oaks, California, Sage in Association with the Open University.
- Furtado, Júnia Ferreira. 1996. *O Livro da Capa Verde: o Regimento Diamantino de 1771 e a vida no Distrito Diamantino no período da Real Extração* (Vol. 52). São Paulo: Annablume.
- Furtado, Júnia Ferreira. 2003. *Chica da Silva e o contratador dos Diamantes: o outro lado do mito*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Godinho, Paula. (Org.) 2012. *Usos da memória e práticas do patrimônio*. Lisboa: Colibri.
- Gonçalves, Cristiane Souza. 2010. *Experimentações em Diamantina. Um estudo sobre o IPHAN no conjunto urbano tombado. 1938-1967*. Tese de doutoramento. São Paulo: USP.
- Hall, Stuart. 2003. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, Brasília, UNESCO.
- Hooper-Greenhill, Eilean. 1999. *The educational role of the Museum*. 2.^a edição. London e New York: Routledge.
- Hooper-Greenhill, Eilean. 2000. "Exhibitions and interpretation Museum Pedagogy and Cultural Change". In *Museum and interpretation of Visual Culture*. London, New York, Routledge.
- Jeudy, Henri-Pierre. 1990. *Memórias do social*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Julião, Letícia. 2008. *Enredos museais e intrigas da nacionalidade: museus e identidade nacional no Brasil*. Tese de doutoramento. Belo Horizonte: UFMG.
- Lima Júnior, Augusto de. 1945. *História dos diamantes em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Edições dois mundos.
- Macdonald, Sharon. 2006. *A companion to Museum studies*. Oxford, England: Berg Publishing.
- Machado Filho, Ayres da Mata. 1980. *Arraial do Tijuco, cidade de Diamantina*. Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo, USP.

Marandino, Martha. Almeida, Adriana Mortara e Valente, Maria Esther Alvarez (Org.). 2009. *Museu: lugar do público*. Rio de Janeiro: Fiocruz.

Masachs, Roser Calaf. 2009. *Didáctica del patrimonio: epistemología, metodología y estudio de casos*. Asturias: Ediciones Trea.

Pomian, Krzysztof. 1978. "Coleção" In *Enciclopédia Einaudi*, vol.1, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda (51-86).

Poulot, Dominique. 2011. "O modelo republicano de museu e sua tradição". In Borges, Maria Eliza Linhares (Org.), *Inovações, coleções, museus*. Belo Horizonte: Autêntica.

Poulot, Dominique. 2013. *Museu e Museologia*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.

Rancière, Jacques. 2010. *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro.

Rivière, George Henri. 1993. *La museología: curso de museología/ textos e testimonios*. Madrid, Akal.

Santos, Joaquim Felício dos. 1976. *Memórias do Distrito Diamantino*. Belo Horizonte: Itatiaia. 4.^a ed.

Seabra, Elizabeth. 2012. *Visitas de estudantes a museus: formação histórica, patrimônio e memória*. Tese de doutoramento. Campinas: Unicamp.

Xavier, Marco Antonio. 2012. "Garimpando informação no museu". In *Revista do Edicc*, Campinas, Unicamp, V. 1, n.º 1 (330-335).

PRESENTE, UM PROJETO DE FUTURO SOBRE O PASSADO PRESENT, A FUTURE PROJECT ABOUT THE PAST

Graça Magalhães
Hermano Noronha

Resumo

No Monumento Nacional aos Combatentes do Ultramar, em Belém, encontram-se dispostos por ano e ordem alfabética os nomes dos militares mortos nesse conflito que durou treze anos. Este enunciado é o ponto de partida para um projeto artístico que, não sendo construído fisicamente a partir de fontes documentais ou de artefactos relacionados com os factos históricos, se irá desenvolver com base em premissas conceptuais no sentido de despoletar a partilha dessa memória. Este projeto artístico é, em si, a criação de um novo documento que olha o passado e o procura projetar no futuro com base no momento “PRESENTE”. Nesta comunicação propomo-nos, metodologicamente, discutir o processo de construção de um projeto artístico que, com a atribuição do prémio Bolsa Estação Imagem | Mora 2014 dará origem a uma exposição pública e à publicação de um livro relacionando-o com um conjunto de possibilidades que questionam as potencialidades que a área da criação artística dispõe para contaminar as questões da musealização de forma a contribuir com o despontar de novas abordagens e narrativas nas práticas da materialização de exposições como médium e lugar de criação artística. Através da consideração processual deste projeto procuramos atingir o significado da memória nos processos de mediação artística onde as imagens renunciando à possibilidade de serem simulacro ou fantasmagoria, simbolizam cada coisa e o seu contrário, abeirando-se da não representação e, neste limite, qual o papel do museu nessas práticas de mediação.

Palavras-chave: Criação artística, Memória, Documento

Abstract

At the National Monument to the Overseas' Combatants, in Belém, Lisbon, the names of the military killed in this conflict, that lasted 13 years, are arranged by year and alphabetical order. This statement is the starting point for an art project while not being constructed out of documentary sources or artifacts related to the historical facts, will be developed based on conceptual assumptions in order to share that memory. This artistic project is, in itself, a creation of a new document looking at the the past, that attempts to project it in the future based upon 'PRESENT' moment.

We offer, methodologically, Present the construction of the photographic artistic project winner the award Bolsa Station Photo | 2014 Mora that results in a public exhibition and a book publication, related it to a set of possibilities that question the area of artistic creation has to contaminate the issues that refer to musealization in order to contribute to the emergence of new approaches and narratives in the realization of exhibitions practices as a means and place of artistic creation.

Through procedural consideration of this project, we seek to achieve the meaning of memory in artistic mediation processes where images, denying the possibility of sham or phantasmagoria, symbolize everything and its opposite, drawing near to the non-representation and in this limit, questioning the role of museums in these mediation practices.

Keywords: Artistic Creation, Memory, Document

INTRODUÇÃO

“Quando os militares lembram os seus mortos, em uníssonos respondem “PRESENTE”, evocando-os na sua ausência.” (Vasconcelos, L., Ed. 2014, Mora).

No Museu do Combatente, sediado no Forte da Boa Esperança, em Pedrouços, encontra-se o Monumento aos Combatentes do Ultramar onde, numa longa parede entre dois baluartes, se podem encontrar os nomes dos militares portugueses que ao longo dos treze anos da Guerra Colonial morreram ao Serviço da Pátria. Para a sua exibição foi seguida uma lógica arquivística onde os nomes foram organizados por ano e, de seguida, por ordem alfabética, como se uma guerra fosse um facto lógico que ceifa vidas mediante uma mecânica quantificável, ordenada e previsível.

A Guerra Colonial é uma memória que pontua a superfície da memória coletiva através da criação de monumentos nacionais ou monumentos locais, momentos onde se fazem constar os nomes dos que lá morreram. Para Pierre Nora (1984), os lugares de memórias são o resultado de uma construção histórica onde a memória colectiva se expressa, são lugares carregados de uma vontade de memória reveladoras dos processos sociais, conflitos, paixões e interesses que, conscientemente ou não, se revestem de uma função icónica. Nomes e memórias que o tempo vai acolhendo nos cemitérios, perdendo-se-lhes o rasto, os vínculos familiares, a narrativa. Perdendo-se tudo até ficar somente um encadeado reconhecível de letras escavadas numa parede ou inscritas numa placa evocativa. Nomes tornando-se indistintos, exceto para os que, ainda vivos, detenham algum vínculo, porque tudo o mais desaparecerá no recôndito do arquivo ou na voragem do tempo.

Terminado o projeto “PERDA” permaneceu a vontade de continuar a desenvolver trabalho artístico no âmbito da Guerra Colonial, o que se veio a proporcionar com a admissão em Mestrado. O projeto “PERDA” 2012, disponível em: http://www.hermanonoronha.net/#!__perda, um trabalho final de Pós Graduação em Fotografia, Projeto e Arte Contemporânea, teve como objectivo produzir um testemunho artístico sobre: 1- a perda física, ao procurar indícios de memória de militares mortos durante a Guerra Colonial; 2- a perda de funcionalidade, ao recolher testemunhos de ex-combatentes feridos em combate e 3- a perda da memória colectiva, no sentido de perceber qual o nível de consciência existente nas novas gerações sobre o que foi a Guerra Colonial. Este último ponto cedo foi posto de parte devido à complexidade e tempo necessários

só para realizar os dois primeiros. A Universidade de Aveiro recebe alunos de todo o país, bem como provenientes do estrangeiro, o que permitiu pensar num projeto onde a transmissão da memória tivesse a maior projeção geográfica possível.

Com essa motivação foi iniciado um novo projeto que, no âmbito do arquivo e memória da Guerra Colonial, pudesse resultar numa proposta artística capaz de despertar a atenção das novas gerações para essa temática, fosse capaz de as sensibilizar em relação à sua contemporaneidade e, ao mesmo tempo, tivesse a capacidade de favorecer a sua transmissão para o futuro. Os jovens que participantes no projecto “PRESENTE” teriam, certamente, familiares que viveram durante a Guerra Colonial ou mesmo familiares que nela terão participado: provavelmente alguns desconhecendo-o.

ESTADO DA ARTE

“Já desde a sua origem que a fotografia tem vindo a desenvolver-se como um poderoso meio de representação que possibilita a construção e transmissão de uma determinada imagem de si, para si e para os outros.” (Caetano, A. 2007, 70).

Ainda a fotografia dava os primeiros passos quando Hippolyte Bayard, ao retratar-se na pose de afogado (no verso da fotografia “Autoportrait en noyé”, 1840, encontra-se por sua mão escrita uma legenda onde este diz de si próprio ter-se afogado por não lhe ter sido reconhecido, da mesma forma que a Daguerre, nenhum mérito na autoria do processo fotográfico) (Sougez, M.L. 2001, 86), demonstrava a possibilidade de, através da criação de uma narrativa ficcional se abrir a fotografia ao campo da subjetividade. Revelada a possibilidade de se criarem significados, indo mais além que a mera possibilidade técnica de representar o mundo material, a proliferação da utilização da fotografia veio gerar novas e cada vez mais complexas relações entre as pessoas, entre as pessoas e a realidade e das pessoas para consigo mesmas. Nesse sentido, a fotografia, enquanto um dos vários sistemas simbólicos de atribuição de significados, é responsável por uma significativa influência na construção da imagem de si mesmo e da realidade onde o indivíduo se encontra inserido. Motivo para que, a partir da metamorfose da sua própria imagem, Cindy Sherman (disponível em: <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/cindysherman/#/2/>. Acedido em Março 10, 2015) tenha desenvolvido um percurso artístico baseado na constante edificação de novas identidades. Uma forma de criticar os modelos de representação e mediatização que denuncia responsáveis pela produção de estereótipos.

“Acho que não existe um verdadeiro eu, porque cada um de nós é o resultado do que vemos à nossa volta” (Rosengarten, R.,1998, 18).

Um retrato é sem dúvidas a representação de alguém que já assim foi pois, desde o momento da criação dessa imagem que a representação nela contida se distancia do representado na mesma medida que o tempo avança inexoravelmente para ambos. Pode-se mesmo dizer-se que, depois de retratada, essa pessoa e a sua imagem fotográfica não são mais o mesmo, mas sim duas identidades que se afastam lentamente no tempo, uma já enquanto memória. “There is no entity without identity” (Quine 1981, 102). Duas identidades materialmente distintas, cada uma com a sua persistência temporal e assim se modificando ao longo de sua existência, enquanto que a representação contida na fotografia permanecerá congelada fruto do momento da sua captura.

“Assiste-se, assim, a uma fundamental descoincidência (uma dissociação?) do que entendemos por identidade – enquanto processo de auto-reconhecimento – com a identificação.” (Almeida, B. P. 1995, 14).

Por isso, quando terminada a nossa história temporal, quando nos tornamos memória para os outros, é quando a nossa ausência permanece na forma dos objetos que nos sobrevivem, entre os quais as fotografias. Mas não é à realidade, como essência, que a fotografia vai permitir acesso, esta possibilita aceder apenas a uma representação, a uma interpretação. Permite contactar com a imagem que as pessoas deram de si num dado momento e circunstância (Goffman 1985). Uma fotografia, enquanto memória que persista já desprovida de referente, sobrevive somente enquanto instrumento de representação do mundo, enquanto sua expressão. Memória e fotografia relacionam-se quase de forma indissociável, permitindo em conjunto a reapropriação do mundo a partir dos seus testemunhos, dos seus múltiplos. Desta forma a fotografia, principalmente no caso de um retrato antigo, sobrevive enquanto fantasmagoria de uma pessoa, um índice que transporta uma visão do passado, mas com um ponto de vista. É certo que, se as fotografias podem ajudar na construção da memória, pois fotografar é atribuir importância, também correm o risco de poderem significar algo que não foi.

“As fotografias seguem sendo interpretadas muito depois de realizadas.” (Kossoy, B. 2007, 153), Fontcuberta demonstra-o ao criar representações falsas que vão questionar as noções de credibilidade e de testemunho historicamente associados à fotografia. Simulando outras realidades, mais ou menos plausíveis, mais ou menos evidentes, o autor cria fantasias que se sustentam na crença de

que as imagens se vinculam à narração de verdades (disponível em: <http://www.zabriskiegallery.com/Fontcuberta/2003%20Miracles%20&%20Co/Miracles%20Images.html> Acedido em março 10, 2015).

[...] Fotografar pessoas é violá-las, é vê-las como elas nunca se vêem, é ter conhecimento sobre elas como elas nunca poderão ter; transforma as pessoas em objectos que podem ser simbolicamente possuídos. [...] (Ó, Pedro 2010, 31).

Com alguma liberdade podemos admitir que parte substancial dos retratos que se encontram nos cemitérios correspondem a fotografias onde a figuração, enquanto índice do representado, não resgata o motivo nem função para os quais a fotografia foi então feita (dificilmente se pensará em fazer um retrato com a intenção de vir a ser essa a nossa representação depois de mortos). Nesse sentido, essas imagens são detentoras de uma identidade própria, resultando que, no seu conjunto, “formam um baralho de iconografia infinita, são as cartas de nossas lembranças, nossas memórias, álbum simbólico das trajetórias e existências individuais; são cartas que se repetem no jogo da vida, em naipes diferentes” (Kossoy 2007, 163).

QUESTÕES DE INVESTIGAÇÃO

Perante a morte tende a uniformizar-se o que deve perdurar enquanto nossa representação (O relevo social da pessoa é critério de extensão e da preservação da sua memória após a morte. Quanto mais relevante mais visibilidade terá e mais documentada estará a memória do falecido), abrevia-se essa temporalidade a um nome, um retrato, duas datas e talvez ainda se possa acrescentar um epitáfio. Em certos casos agrupam-se os nomes em favor de um critério, como no caso dos militares mortos durante a Guerra Colonial, constituindo-se monumentos e memoriais.

Se inevitavelmente a memória caminha no sentido do esquecimento, desvinculando-se dos seus referentes, de que forma pode um projeto artístico criar novas abordagens e narrativas nas práticas da materialização de exposições onde se retomem esses vínculos e qual o papel dos museus nessas práticas de mediação?

METODOLOGIA / ESTUDO DE CASO: PROJETO “PRESENTE”

Se em “PERDA”, foi possível recriar uma cronologia de fatalidades na guerra, inclusive determinar os nomes dos militares que morreram no dia do meu nascimento, bem como nesse mesmo dia ao longo dos treze anos que durou a guerra.

“Nasci durante a guerra, no dia em que morria em Montepuez o 1.º cabo Comando António Correia Moreira. Nasci no Barreiro, de um pai que estivera na guerra e viria a morrer dela. António Correia Moreira nasceu na freguesia de São Silvestre, conselho de Coimbra. Não chegou a combater numa guerra para onde foi cumprir o serviço militar obrigatório, a sua Comissão de Serviço Militar. A 9.ª Companhia de Comandos descansava no mês em que desembarcou em Moçambique para morrer num acidente de viação. O Unimog com atrelado virou-se provocando-lhe a morte, pouco mais consegui saber... agora é um nome numa parede, num monumento. Um nome alinhado cronologicamente e ordenado alfabeticamente. Um nome entre outros nomes que se perfilam na direcção de uma memória colectiva, a dos soldados desconhecidos” (“PERDA” 2012).

Para este projeto fotográfico foi decidida a aplicação da mesma metodologia, mas agora a jovens nascidos depois da guerra na mesma faixa etária com que os então jovens militares haviam partido para essa guerra que lhes custou a vida à mais de quarenta anos. Atendendo a que estes militares, grosso modo, tinham entre os 19 e os 25 anos de idade, ficou decidido que os jovens a integrarem o projeto devem no “PRESENTE” ser nascidos entre 1989 e 1995.

Desta forma se deu início ao Projeto “PRESENTE”, um projeto fotográfico que pretende construir um calendário evocativo dos militares mortos durante os treze anos de duração da Guerra Colonial. Um calendário universal onde cada dia do ano será configurado pelo retrato de um jovem nascido nesse dia sendo ao jovem transmitida a lista dos militares que morreram durante a Guerra Colonial nesse mesmo dia, o do seu aniversário, ao longo dos treze anos de Guerra Colonial. O jovem ficará então detentor e guardião dessa memória, no “PRESENTE”, sobre um passado recente do qual não dista muitas gerações, que o acompanhará no futuro. Num calendário universal não se inclui ano nem dia de semana, apenas é usado o dia do mês de forma a que, quando terminado o ano a sua leitura possa ser reiniciada sem erro, bastando regressar o calendário ao início. Um calendário universal não distingue anos bissextos.

Definido o objectivo do projeto, ou seja, a partir da cronologia de fatalidades na guerra construir um novo documento onde cada retrato no “PRESENTE” evoque os rostos dos militares mortos nesse mesmo dia durante a Guerra Colonial, tornou-se necessário decidir de que modo os fotografar a fim de se gerar esse simbolismo, bem como se tornou necessário pensar sobre qual o simulacro capaz de o comunicar ao público, uma vez criada a exposição. Surgiu assim a intenção de, na produção da imagem, se adicionarem referências visuais capazes de amarrar o retrato à memória dos que o seu rosto terá função simbolizar. A solução foi encontrada com a cedência de um fardamento por parte dos Fuzileiros do Exército, tornando possível, em termos de imagem, atingir-se uma ideia de compromisso entre o “PRESENTE” - a roupa que os jovens vestem no dia em que são fotografados – e o passado – a farda envergada pelos então jovens militares que foram para a guerra. Estes retratos ganham pois, com esta interferência (entenda-se por interferência o ato de se vestir uma parte da farda militar sobre a roupa com que o jovem se apresenta para ser fotografado para o projeto), uma condição simbólica e de questionamento sobre o que é o momento “PRESENTE”, sobre as nossas atitudes e decisões e sua repercussão no futuro. De facto, se a Guerra Colonial fosse uma realidade no momento “PRESENTE” em que os jovens são fotografados ou se estes tivessem nascido à mais de quarenta anos, as suas vidas estariam a ser afectadas da mesma forma que o foram as vidas dos jovens entre 1961 e 1974.

Relativamente ao género e nacionalidade dos jovens a participarem no projeto não foi considerada nenhuma limitação, bem antes pelo contrário, uma vez que a guerra é uma situação que infelizmente afecta a todos os envolvidos independentemente da sua proveniência e sexo.

A construção do calendário obedecerá à disposição gráfica de uma grelha mensal, normalmente encontrada em qualquer calendário anual. Por exemplo, o retrato do jovem nascido a 1 de Janeiro, evocativo dos militares mortos nesse mesmo dia, irá ocupar a terceira posição do dia de semana, tal como começou o ano 2014, se exposto em 2014, modificando-se a sua localização na grelha mensal sempre em função do ano em que vier a estar exposto. Ao invés de apresentar a numeração correspondente ao dia do mês, o calendário terá o retrato do jovem nascido nesse dia.

		1	2	3	4	5
6	7	8	9	10	11	12
13	14	15	16	17	18	19
20	21	22	23	24	25	26
27	28	29	30	31		

Figura 1. Exemplo de grelha mensal

Estavam assim criadas as condições de arranque do projeto que se encontra em execução



Figura 2. Díptico: retrato de jovem nascida a 19 de Janeiro 1991 acompanhada da lista de militares mortos na Guerra Colonial nesse mesmo dia entre 1961 e 1974 © Hermano Noronha

O projeto “PRESENTE” já se havia iniciado quando foi decidida a sua candidatura à Bolsa Estação Imagem | Mora 2014, Bolsa a atribuir a uma proposta de projeto fotográfico a desenvolver no Alentejo.

Sendo já na altura questionado o sentido de, com o processo, poder estar a transmitir aos jovens fotografados uma lista de nomes sem memórias, foi proposta uma candidatura que possibilitasse o levantamento de memórias da Guerra Colonial no concelho de Mora. Desta forma, os nomes dos militares naturais do concelho de Mora, mortos durante a guerra, iam ter a possibilidade de passar a dispor de um rosto e possivelmente ver também adicionada alguma narrativa ao deixarem de ser somente encadeamentos de letras que formam nomes em monumentos. Com a atribuição da Bolsa foi iniciado o processo de investigação de arquivo (o Arquivo Nacional da Defesa, ADN, encontra-se em Paço de Arcos) e verificação do estado do seu enterramento. Estão também a ser efetuados contactos com ex-combatentes e familiares de ex-combatentes, bem como contactos com jovens do Concelho de Mora, de forma a incluir alguns desses jovens no inicial projeto de calendário. Esta parte do projeto encontra-se em desenvolvimento.

A possibilidade de acrescentar outro contributo para o desenvolvimento do projeto “PRESENTE” obteve resposta favorável após a aceitação da candidatura para Residência Artística no Museu Côa. Como hipótese de trabalho, com a duração de seis dias, foi proposta a aplicação dos pressupostos que nortearam a candidatura à Bolsa, mas aplicada em Vila Nova de Foz Côa. Esta Residência Artística permitiu testar um conjunto de abordagens a aplicar no desenvolvimento da Bolsa, tendo como tal sido possível colocar em prática um processo de levantamento de memórias individuais sobre os militares mortos durante a Guerra Colonial mesmo antes de começar a Bolsa em Mora. Foi sobretudo pertinente para o desenvolvimento de práticas de interação facilitadoras para o contacto, entrevista e registo fotográfico de ex-combatentes, familiares e outros relacionados com a temática do projeto PRESENTE.

Mais recentemente está a ser proposto o desenvolvimento do mesmo projeto na Residência Artística “Conviver na Arte”, para a Fundação Robinson, em Portalegre.

Uma outra possibilidade poderá abrir-se com a candidatura do projeto ao programa *Next Future* da Fundação Gulbenkian, proposta que coloca a possibilidade de o projeto ser exposto de forma virtual.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O projeto “PRESENTE” nasce da vontade de acrescentar identidade e narrativa aos nomes dos militares mortos durante a Guerra Colonial bem como engendrar uma forma de entalhar o fato histórico na atualidade e de o preservar como memória no futuro. Propõe a criação de uma exposição que, recorrendo a um fato dramático da nossa história e recompondo-o no “PRESENTE”, através do uso de retratos de jovens em representação de outros jovens que morreram, propõe um olhar crítico sobre um conflito passado que pode ser gerador de questões sobre a nossa atualidade e futuro pois, ao ignorarmos a história recorrentemente tendemos a repeti-la. Estas características emergem mais em resultado do processo criativo na arte e não tanto do habitual processo de musealização de factos históricos onde o recurso à memória material e imaterial são sustento para a sua comunicação. “PRESENTE” apoia-se antes na desconstrução da cronologia de fatalidades na Guerra Colonial para propor um mecanismo que, funcionando ao nível afetivo (ao associar no mesmo dia o jovem aos militares mortos na guerra, um pelo nascimento outro pela morte) procura conter o processo natural de esquecimento e ao mesmo tempo ativar a curiosidade do observador. Este artifício pretende promover a persistência da memória sobre fatos que, não sendo transmitidos com uma base material histórica propiciam o seu questionamento (uma vez evocados materialmente pela criação de um calendário) transformando-os em proposta de reflexão ou auxílio para rememoração do passado em direção ao futuro. O recurso a jovens para representar outros jovens mortos à mais de quarenta anos, interferindo com a ideia da memória e verdade, pretende despoletar o surgimento de novas narrativas individuais no espectador. Narrativas que o observador escava na sua própria memória ou narrativas ficcionadas a partir das suas capacidades de interpretação uma vez que se propõe que o rosto do jovem constituía uma lembrança dos rostos que representa, funcionando como lugar de memória ao substituí-los. O calendário assume assim a função evocativa de uma história sem a contar através dos seus artefactos mas através do artifício da sua montagem, através das possibilidades interpretativas que se produzem no observador. Nesse sentido os museus podem e devem recorrer a processos de mediação artística que acrescentem possibilidades e potenciem a aderência a conteúdos históricos, podendo assim proporcionar novas dinâmicas narrativas ou interpretativas ao espectador. Em “PRESENTE” pretende-se que o visitante da exposição recrie ou crie suas memórias, estabeleça conexões com o exposto Por exemplo um ex-combatente irá certamente reagir aos rostos dos jovens de maneira diferente que um jovem da mesma idade que os fotografados, principalmente quando deparar com o nome de algum seu camarada que viu

morrer A própria exposição poderá encontrar formas de receber memórias privadas que a enriqueçam, da mesma forma que a Bolsa Estação Imagem e a Residência Artística em Foz Côa vão viabilizar. Durante a exposição pode ser reservado um processo de os visitantes contactarem o autor do trabalho para partilhar as suas memórias sobre a Guerra Colonial ou mais especificamente sobre os que lá morreram.

Os próprios museus podem originar processos de candidatura a fundos europeus que financiem estas novas dinâmicas expositivas, como por exemplo o Museu de Arte Antiga em Lisboa o tem feito para criar exposições temporárias no seu jardim, ou o caso do Projeto Entre Margens do Museu do Douro. Desta forma constituem-se possibilidades de releituras das suas obras, reservas e espaços do território, criando produtos (rodutos enquanto novas exposições em resultado dos trabalhos produzidos em Residência Artística), que renovam a fruição do visitante da mesma forma que enriquecem o seu espólio consubstanciando a nossa memória coletiva.

PROJETO “PERDA”

O projeto “PERDA” 2012, foi financiado pelos Fundos FEDER através do Programa Operacional Factores de Competitividade – COMPETE e por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do projeto PEst-C/EAT/UI4057/201. Disponível em: https://www.fct.pt/apoios/unidades/consulta/vglobal_projecto?idProjecto=123560&idElemConcurso=4634.



BIBLIOGRAFIA

Almeida, Bernardo Pinto.1995. *Imagem da Fotografia*. Assírio & Alvim: Lisboa.

Caetano, Ana. 2007. “Práticas Fotográficas, Experiências Identitárias, A fotografia privada nos processos de (re)construção da identidade”. In *Sociologia, Problemas e Práticas*, n.º 55, BPRM, Madeira.

Goffman, E. 1985. *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*. Petrópolis: Vozes.

- Huysen, Andrea. 1996. "Escapando da amnésia: o museu como cultura de massa". In *Memórias do modernismo*. Tradução Patrícia Farias. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ.
- Nora, Pierre. 1984. *Entre Mémoire et Histoire: Les Lieux de Memoire*. Paris: Gallimard.
- Ó, Pedro. 2010. "O Fotografo e o Fotografado: Relação, Encenação ou Interferência". IADE: Lisboa. Projecto apresentado para cumprimento dos requisitos necessários a obtenção do grau de mestre.
- Quine, Willard Van Orman. 1981. *Theories and Things*. MA: Harvard: University Press, Cambridge.
- Sougez, Marie-Loup. Nov. 2001. *História da Fotografia*. Lisboa: DINALIVR.
- Rosengarten, Ruth. 1998. "A Insustentável Leveza de Parecer: Cindy Sherman". In *Arte Ibérica*, Lisboa.
- Rugg, Linda Haverty. 1997. *Picturing Ourselves: Photography and Autobiography*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Kosoy, Boris. 2007. *Os Tempos da Fotografia: o Efêmero e o Perpétuo*. São Paulo: Ateliê Editorial, cop.
- Vasconcelos, Luis, Ed., Vários Autores. 2014. *Prémio Fotojornalismo 2014, Estação Imagem | Mora 2014*. Mora.

PROMOVER A CRIATIVIDADE NOS MUSEUS. FACILITADORES, BLOQUEIOS E ESTRATÉGIAS
PROMOTING CREATIVITY IN MUSEUMS. FACILITATORS, BLOCKADES AND STRATEGIES

Inês Ferreira

Resumo

As tecnologias de informação e comunicação, a rapidez da mudança e a quantidade de informação disponível exigem hoje das pessoas capacidades de se adaptarem e fazerem escolhas que implicam recorrer cada vez mais a capacidades do pensamento criativo e crítico. Se a criatividade se tornou uma ferramenta importante em muitos contextos, também nos museus isso aconteceu. Os museus pretendem ser (embora muitos não o sejam, ainda) espaços abertos à participação, escolha e interação. Participar, escolher e interagir exige pensamento crítico e criativo e por isso o museu é um espaço que desafia o recurso à criatividade.

Diversos autores sugerem que qualquer museu - grande ou pequeno, de arte, história ou ciência - pode expor e promover a criatividade. Uns evidenciam os fatores que facilitam a criatividade num museu, outros focam-se nas estratégias que a promovem. Se se compreender quais os fatores que facilitam ou bloqueiam a criatividade podem-se desenvolver estratégias para tornar um museu mais criativo e potenciador da criatividade. Começamos por definir o que entendemos por criatividade num museu e, com base numa pesquisa bibliográfica sobre a promoção da criatividade construímos o contexto teórico para abordar esta problemática nos museus. Apresentamos em paralelo um trabalho de campo realizado em quatro museus do Porto, recorrendo a entrevistas a profissionais, em que procuramos perceber as suas visões e projeções sobre criatividade. Neste artigo cruzamos dados empíricos e teóricos, criando um contexto geral sobre formas de promover a criatividade nos museus. Esse contexto permite

pensar e discutir estratégias concretas para promover a criatividade a nível da exposição em si e a outros níveis como gestão dos recursos humanos ou comunicação. Este contexto abre ainda a discussão sobre como repensar a mediação nos museus de forma criativa.

Palavras-chave: Museu, Bloqueios da Criatividade, Facilitadores da Criatividade, Estratégias Criativas

Abstract

The information and communication technologies, the speed of change and the amount of available data requires, today, from each one, capacity to adapt to change and to choose, which increasingly implies the use of creative and critical thinking skills. If creativity has become an important tool in many contexts, this also happened in museums. Museums claim to be (although many are not, yet) open to participation, choice and interaction. Participation, choice and interaction require from the visitor critical and creative thinking skills and so museum is a space that challenges the visitor to use his/her creativity.

Different authors suggest that any museum – big or small, an art, history or science museum – can exhibit and promote creativity. Some authors underline the issues that facilitate creativity in a museum and others focus on the strategies to promote creativity. If we understand which issues can facilitate and which ones can block creativity in a museum, it becomes possible to develop strategies to make a museum a more creative place, where creativity can be enhanced. We begin defining creativity in a museum and then, based on a literature survey about how to promote creativity in museums, we built a theoretical framework to address this problem. We present, side by side, the theoretical context and the fieldwork conducted in four museums in Porto. Interviewing professionals from different areas of these museums, we intended to perceive their visions and projections about creativity.

In this article we cross empirical and theoretical data, creating a general context on ways of promoting creativity in museums. This context allows us to think and discuss concrete strategies to promote creativity in the exhibition itself and in other areas such as human resources or communication. This context also raises issues about how to rethink mediation in museums in order to promote and facilitate a creative relationship between visitors and artefacts.

Keywords: Museum, Creativity Blockades, Creativity Facilitators, Creative Strategies

INTRODUÇÃO

Hoje a criatividade é uma capacidade valorizada em diferentes contextos. Num mundo onde tudo muda rapidamente e a informação prolifera, as capacidades criativas ajudam o indivíduo ou entidade a adaptar-se à mudança e as capacidades críticas ajudam a fazer escolhas (Lau 2011, 1-3). No museu a criatividade é importante porque cada vez mais o visitante precisa de recorrer às capacidades críticas e criativas para se relacionar com as exposições. Também do ponto de vista do museu a criatividade importa, não só na relação visitante-exposição mas noutros contextos. Hoje o museu tem uma necessidade enorme de captar públicos e financiamento e tornar-se mais sustentável, para justificar a sua função social, e é preciso criatividade para o conseguir.

Começemos por definir o que entendemos, neste artigo, por criatividade. Diversos investigadores distinguem criatividade radical de criatividade de todos os dias. A criatividade radical, dos grandes feitos que mudam o mundo (Hollingsworth 2007, 133) depende da genialidade de alguns – poucos - seres humanos, enquanto a criatividade de todos os dias é acessível e “importante para todos” (Cropley 1992, 10). Ambas caracterizam-se pela novidade, que deve ser adequada e implica autoria. Nas últimas décadas a criatividade de todos os dias tornou-se relevante para qualquer pessoa ou instituição se adaptar à mudança (Lau 2011, 215), aceitando-se que todos têm esta capacidade que se treina (Heerwagen 2006, 3; Sefertzi 2000, 3) e surgindo múltiplos estudos sobre formas e ferramentas para a promover (Fasko 2001, 320-321, Hoffman 2009, 1).

O documento que lança o tema do Encontro Anual da *American Association of Museums* de 2012 - *Comunidade Criativa* - reforça que, nos museus, a criatividade radical é preservada e exposta (AAM 2012) e muitas coleções nasceram do colecionar testemunhos dessa criatividade. Alguns estudos sugerem que os museus facilitam a criatividade de todos os dias (Norris e Tisdale 2014, 11) e que quando um indivíduo visita uma exposição, a experiência pode criar novidade na forma de ver, pensar ou encarar um problema. Outros estudos sugerem que se pode ser criativo na própria organização e gestão do museu.

Neste artigo começamos por analisar os facilitadores e bloqueios da criatividade nos museus, relacionando a literatura com dados empíricos. Apresenta-se o contexto teórico sobre estratégias para promover a criatividade e discutem-se estratégias sugeridas por profissionais. Articulando dados empíricos e teóricos, procuramos evidenciar a pertinência do recurso à criatividade nos museus, apresentando formas de o fazer.

METODOLOGIA

O trabalho de campo realizado em quatro museu do Porto incluiu entrevistas a 12 profissionais, nas quais se recolheram dados acerca das suas visões sobre facilitadores e promotores da criatividade nos museus. O objetivo foi perceber se as suas representações suportavam o que os dados teóricos indiciavam – que existe potencial para os museus se tornarem mais criativos. Nas transcrições das entrevistas, realizadas entre novembro de 2013 e abril de 2014, surgiram declarações significativas que providenciam um entendimento acerca dos facilitadores e promotores da criatividade – Tabela 1. Selecionámos museus distintos nas coleções, exposições e tutela e profissionais com experiências diferentes. Esta opção prendeu-se com três razões:

1. Primeiro, com o cruzamento de dados teóricos e empíricos pretendíamos, mais do que comparar, criar um tecido rico e complexo de possibilidades de estratégias criativas, por isso a diversidade de museus e profissionais criava abertura para uma maior diversidade de exemplos;
2. Segundo, tendencialmente os profissionais da educação iriam focar-se em estratégias de mediação, os profissionais ligados às coleções, em estratégias ligadas ao estudo de coleções e exposições, pelo que, sendo nosso objetivo colher exemplos de estratégias a nível do funcionamento do museu como um sistema, teria sentido integrar no estudo profissionais com diferentes funções;
3. Por fim, também interessava perceber se em alguma questão abordada as diferenças de perspetiva, de acordo com a tipologia de museu ou profissional eram significativas e, a ser, valeria a pena sublinhá-las.

CÓDIGO	ÁREA TRABALHO	MUSEU
E1	Direção/Coordenação	Museu Nacional de Soares dos Reis
E2	Coleções/Exposições	
E3	Educação/Comunicação	
E4	Educação/Comunicação	Museu Romântico da Quinta da Macieirinha
E5	Direção/Coordenação	
E6	Coleções/Exposições	
E7	Direção/Coordenação	Museu Arte Contemporânea Fundação Serralves
E8	Coleções/Exposições	
E9	Educação/Comunicação	
E10	Direção/Coordenação	Museu História Natural da Faculdade Ciência UP
E11	Coleções/Exposições	
E12	Educação/Comunicação	

Tabela 1. Atribuição de referência a cada entrevistado, através do qual se identificam as declarações significativas ao longo do artigo

FACILITADORES E BLOQUEIOS DA CRIATIVIDADE

Diversos autores, nomeadamente da área da Psicologia, referem-se a fatores que facilitam a que uma experiência seja criativa. Quando se está motivado (Amabile 1989, 53-63) e se tem oportunidade de fazer escolhas, é-se mais criativo (Csikszentmihalyi 1990, 21-22). Se um indivíduo se sente confiante abre-se mais à criatividade (Decey e Lennon, ref. in Craft 2001, 7), e a capacidade analítica também facilita a criatividade (Adair 2007, 84). Um contexto expositivo que motive, dê confiança e incentive o uso das capacidades analíticas parece poder, então, facilitar a relação criativa com uma exposição.

Adair refere que a diversidade e riqueza de experiências e conhecimentos facilita a criatividade (Adair 2007, 23-24). Um contexto expositivo que ofereça diversidade de experiências e conhecimentos pode então aumentar o potencial criativo da visita.

O tempo é outro facilitador: é preciso tempo para responder criativamente a qualquer situação (Shallcross 1981, ref in Craft 2001, 20). O museu pode criar estratégias para o visitante ficar mais tempo e desenvolver uma resposta criativa.

Outro facilitador é o contexto (Heerwagen 2006, 5); se confortável e acolhedor, pode facilitar a relação criativa com a exposição.

Qualquer museu pode estar atento aos fatores que facilitam a criatividade para aumentar o potencial criativo. Questionados sobre os facilitadores da criatividade, os entrevistados referem diversos, nomeadamente o contexto, tempo e liderança (fatores extrínsecos), a atenção, curiosidade e abertura de mente (fatores intrínsecos). Reforçam que o contexto facilita ou dificulta a criatividade. “O dar conforto, o permitir que o visitante esteja bem, se sinta bem, goste de cá voltar” (E3) facilita a criatividade, da mesma forma que um contexto “inacessível, adverso, frio, é inibidor” (E2).

Outro facilitador referido é a capacidade analítica. É importante “estar muito atento ao que se está a passar no momento presente, não só dentro da sua instituição como fora”, e perceber “como é que a dinâmica dentro da instituição se relaciona com esse fora” (E9).

Diversos entrevistados mencionam que os constrangimentos podem promover a criatividade. “Tem que se ser sempre criativo quando não há recursos” (E4) e “há formas que não teríamos pensado se houvesse umas mais imediatamente disponíveis” (E1). Perante os constrangimentos, “temos de ser criativos” (E12). A falta de meios incentiva a abertura a novas possibilidades e “a falta de dinheiro (...) ajuda a ser-se cada vez mais criativo” (E7). “Os obstáculos (...) estimula(m) um pouco a criatividade e obriga(m) a que se encontrem novas estratégias para superar essas dificuldades” (E2). “Criatividade lida muito com impedimentos, condições, condicionantes, dos quais nos apropriamos para exercer o ato criativo” (E9).

“As dificuldades às vezes [são] o propulsor” (E9), no entanto, “quando a gente já está há tanto tempo sem dinheiro, a cabeça já nem trabalha quando se fala em dinheiro” (E6). Esta referência sugere que a falta de meios conduz a soluções criativas mas, com o tempo, a pessoa adapta-se à situação de carência e deixa de procurar soluções criativas para ultrapassar as dificuldades.

Curiosamente, a falta de meios é essencialmente apontada como um incentivo à criatividade e um único entrevistado aponta a “falta de meios” (E12) como obstáculo à criatividade. São os profissionais com cargos de coordenação e direção que mais referem que a falta de meios incentiva a criatividade e conduz a novas formas de fazer e pensar. É natural que os coordenadores e diretores, mais do que ninguém, sintam os constrangimentos associados à falta de meios e vejam neles um propulsor da criatividade.

Existem facilitadores, mas também obstáculos à criatividade num museu.

Vários entrevistados referem que “para ser verdadeiramente criativo, a primeira coisa (...) é não ter limites de tempo” (E10). “A falta de tempo pode ser um estímulo extraordinário para sermos mais eficazes (...) mas a criatividade (...) está absolutamente ligada à necessidade de tempo sem limite” (E10). A falta de tempo conduz à falta de *espaços inbetween*, espaços que permitem *andar* entre as unidades de conhecimento e criar relações (Latimer e Skeggs 2011, 54). Como refere um entrevistado “é mesmo importante abrir espaços livres para que se possa [pensar]” (E9).

Um outro obstáculo “é a falta de comunicação” (E8), que “passa por as pessoas não se abrirem, fecharem-se” (E7). “Eu até posso estar a ter uma boa ideia mas [se] o tipo ao lado não está disposto a ouvir-me eu não consigo levar avante” (E7). Também as rotinas são um obstáculo, “a inércia e um certo comodismo, uma certa instalação em hábitos” (E2). “O peso do hábito, o peso das rotinas, (...) fatalmente acabam por conduzir a resultados muito organizados da mesma maneira, (...) [é preciso] cortar com as metodologias enraizadas” (E1). A mente humana organiza a informação de acordo com padrões conhecidos. Quando esses padrões estão unificados é difícil reestruturar a informação de novas formas, é preciso cortar com os caminhos estabelecidos, re-juntar as peças de outra forma ou encontrar uma *outra porta de entrada* no processo (De Bono 1990). A dificuldade de cortar com rotinas relaciona-se com o “não se querer sair da zona de conforto”(E3). “As pessoas têm ainda muito medo” (E1), “medo de quem coordena” (E3), “do brilho dos outros” (E3), “receio que também se nota em cima, nos líderes, nos coordenadores, de que alguém faça sombra, receio de que alguém brilhe mais” (E3). A verdade é que “a criatividade quase sempre envolve falhanços” e “as pessoas criativas quase nunca conseguem acertar à primeira” (Norris e Tisdale 2014, 16). Além do medo, “as pessoas têm uma dificuldade enorme em ultrapassar estereótipos” (E1), “há uma facilidade enorme em aceitar receitas, coisas que vêm lá de fora” (E1). “As pessoas têm medo de ser julgadas, (...) ficam todas pela mesma fôrma” (E1). O medo “é um fator determinante a cortar a criatividade, (...) esta obsessão por entrar nessa norma, acaba por ser terrível em relação à criatividade” (E1).

Por fim, também a idade “pesa”, na criatividade. “As empresas, as instituições, estão a ficar muito pesadas. (...) Não era nada disto! Podíamos fazer pior mas éramos mais criativos” (E8). Trata-se do peso das instituições e “(d) as contingências da idade” (E5), “a média de idade das pessoas que trabalham

nos museus é trágica” (E1). “Nós (mais velhos) temos muita experiência e, realmente, só a experiência, a certa altura, não dá, essa questão do não ter medo é muito mais própria de gente mais nova, as pessoas com a idade começam a acumular medos (E1). Por isso “ uma das grandes vantagens que nós temos com estagiários e gente nova que vai passando (...) é que eles vêm olhar para as coisas de outra maneira e ajudar a perceber, a ter outro entendimento das coisas” (E1). Efetivamente quando os processos e modos de ver estão cristalizados, a introdução de olhares diferentes fomenta a criatividade. Se os mais novos arriscam mais e essa capacidade é importante à criatividade, o facto de tantos museus não renovarem a equipa há anos é um obstáculo à criatividade.

São os profissionais do Museu Soares dos Reis que mais referem a dificuldade de cortar com padrões, estereótipos e metodologias enraizadas e o medo de sair da zona de conforto. São também eles que mais mencionam o constrangimento do peso da idade e a importância de maior abertura à renovação de equipas. Não sofrendo praticamente mudanças nas equipas ao longo dos últimos vinte anos é natural este sentimento neste museu. “Já não entra gente há uns vinte anos, vinte e cinco, o que é muito, portanto, essa renovação de gerações era absolutamente essencial, não é porque nós estejamos envelhecidas ou velhas, mas precisamos de estímulos novos, de novas formas de linguagem e, também, para nos desinstalar um bocadinho daquilo que são as práticas, os hábitos” (E2).

ESTRATÉGIAS DE PROMOÇÃO DA CRIATIVIDADE

Os facilitadores preparam o caminho da criatividade e os obstáculos bloqueiam-no. Mas para que a criatividade aconteça de forma ativa, são necessárias estratégias. Heerwagen (2006, 3) organiza as estratégias criativas em cinco tipologias, que adotamos. Apresentamos na Tabela 2 exemplos da sua aplicação em museus e sugerimos, na Fig. 1, modos de ver relacionados com essas tipologias de estratégias.

TIPOLOGIAS DE ESTRATÉGIAS CRIATIVAS	EXEMPLOS DE APLICAÇÕES NUM MUSEU
Estratégias de Quebra de Rotina	Integrar pessoas diferentes na montagem de exposições
	Juntar em projetos pessoas de equipas distintas
	Trazer ao museu públicos imprevisíveis
Estratégias baseadas na Imaginação	Prolongar o pensamento divergente na génese de exposições
	Pensar em alternativas para comunicar de forma diferente
	Levar o visitante a visualizar e imaginar possibilidades
Estratégias de Procura	Contextualizar coleções – fotos, acontecimentos da época, etc
	Fazer conexões com o que o visitante traz, suas referências
	Estar atento ao que cada um gosta – público e staff
Estratégias de Análise	Introduzir textos que estimulem a ver em detalhe
	Estimular o diálogo nas visitas
	Promover um olhar como se fosse a primeira vez
Estratégias de Desenvolvimento e Reestruturação	Recriar o discurso da exposição permanente
	Criar diálogos e aproximações novas entre peças na exposição
	Propor diversos percursos temáticos

Tabela 2. Partimos das estratégias de promoção da criatividade propostas por Heerwagen (2006, 3) para apresentar aplicações práticas sugeridas pelos entrevistados. O contexto teórico de Heerwagen mostra-se útil e adequado ao contexto museológico.



Figura 1. Nesta figura propomos cinco formas de ver de forma criativa, correspondentes às tipologias de estratégia de promoção da criatividade propostas por Heerwagen (2006, 3). As estratégias de quebra de rotina convidam a ver por diferentes perspetivas; As estratégias de desenvolvimento e reestruturação desafiam a ver por partes; As estratégias de análise desafiam a olhar em pormenor; As estratégias imaginativas convidam a ver com a imaginação; As estratégias de procura provocam um ver implicado, com o eu de cada um.

A primeira tipologia integra estratégias de quebra de rotina. A mente tende a buscar padrões estabelecidos e pode promover-se a criatividade quebrando esses padrões, com técnicas vindas da Psicologia, como a provocação ou intromissão do acaso (De Bono 1995).

Nas exposições uma forma de quebrar rotinas é desafiar “a participação das comunidades na produção da exposição” (E5) ou apostar numa “programação com uma equipa transdisciplinar” (E5). Olhares diferentes contribuem para quebrar rotinas e “promove[r] perspetivas múltiplas acerca dos objetos” (E9).

A quebra de rotina pode ser provocada por intervenções na exposição. Uma estratégia “é a rotação, (...) tiram-se umas peças e faz-se uma intervenção” (E3). Pode também ser provocada pela intervenção de artistas na exposição (E4), ou intervenções que abram perspectivas diversas. “Cada obra abre muitas hipóteses, também de relação, se calhar uma exposição criativa (...) não se pode fechar numa só interpretação da obra, (...) promove perspectivas múltiplas” (E9).

Outra forma de intervir é chamar gente diferente a falar das peças, “gostava de trazer médicos, antropólogos” (E12), propor múltiplos pontos de vista por “app’s, visitas multimédia”(E7), objetos mediadores. Mais do que a forma, interessa que os conteúdos abram pontos de vista. Um artefacto pode ser olhado por múltiplos pontos de vista e também abrir portas para áreas distintas - o visitante “pode chegar a muitas coisas, desde a música até à literatura, à pintura, pode partir dali e chegar onde quiser” (E11).

Também nas equipas é fundamental quebrar o estabelecido mas o facto das equipas serem homogéneas é um constrangimento. Uma estratégia de quebra de rotina é trazer diferentes olhares, através do cruzamento de pessoas. Não sendo possível contratar, pode haver abertura a estágios, troca de funções, rotatividade de equipas. A abertura a outros olhares é “uma das grandes vantagens que nós temos com estagiários, gente nova que vai passando”, apesar das “reações das pessoas mais velhas, que se queixam, *não produzem nada, dão mais trabalho do que aquilo que produzem*”, a verdade é que “a gente não quer que eles venham produzir, a gente quer é exatamente que eles venham olhar para as coisas de outra maneira, e ajudar a perceber, a ter outro entendimento das coisas” (E1).

Também em termos de públicos a abertura a pessoas diferentes pode provocar a criatividade. É importante criar “abertura para que apareça outra gente diferente” (E1). “Tivemos aí aquele encontro dos sem-abrigo, organizado por eles (...) a única coisa que eu tinha que ter era tudo em aberto” (E1). Para promover encontros criativos é fundamental estar aberto ao imprevisível, deixar que as coisas aconteçam, manter abertura da mente.

Na comunicação externa, pode captar-se os media pela quebra de rotina e do espectável. Pode comunicar-se “fora de sítio”, em locais inesperados, com conteúdos ou “um título que surpreenda” (E6), temas ou programas que quebrem a rotina. Num ano em que o Museu Soares dos Reis apresentou uma programação que considerava relevante, o que chamou os media não foi essa programação mas um encontro de sem abrigo – iniciativa que quebra a rotina do que se espera, num

museu. Para ser criativo na comunicação importa perceber como quebrar rotinas e surpreender. Uma estratégia é a comunicação lateral, arranjar caminhos paralelos para chegar lá. “Nós queremos comunicar uma coisa e sabemos que vai ser difícil, temos de encontrar uma coisa ao lado que vá chamar a atenção e a partir da qual conseguimos penetrar nos meios em que isso era difícil” (E1). É importante o compromisso entre comunicar de forma criativa e respeitar a missão e função core do museu.

Da análise global das estratégias para quebrar a rotina ressalta que a maior parte das sugestões que interferem diretamente com o contexto expositivo – rotação regular de peças, participação da comunidade na montagem da exposição, integração de perspetivas múltiplas e diferentes pontos de vista – partem de entrevistados ligados ao serviço educativo. Efetivamente o serviço educativo mostra ter ideias para tornar o contexto expositivo mais criativo mas não é normalmente chamado a intervir ou opinar sobre o mesmo.

A segunda tipologia integra estratégias baseadas na imaginação. A imaginação permite construir situações imaginativas (Sefertzi 2000, 2), visualizar resultados (Ian Robertson 2003, cit. in IDES 2004, 42) ou imaginar algo completamente novo (Adair 2007, 6). A tendência do cérebro é procurar o conhecido e as estratégias imaginativas ajudam a pensar *fora do conhecido e esperado*. Imaginar, visualizar, colocar hipóteses ou gerar alternativas conduz a resultados mais criativos.

Na montagem de exposições, quanto mais se imaginar e mais alternativas se colocarem, maior abertura se dá à criatividade. Quanto maior a divergência mais possibilidades do resultado ser criativo. Por vezes a falta de tempo faz com que se comece a convergir para soluções sem abrir o leque das possibilidades. A pressão da eficácia e dos resultados dificulta a criatividade. Uma estratégia que facilita a criatividade é convocar colaboradores não envolvidos na montagem de exposições para reuniões de processo, desafiando-os a colocar sugestões.

Num museu a imaginação pode estar ao serviço da comunicação. “Imagine que vamos fazer aqui uma exposição e fazemos uma ação de rua, uma performance teatral, isso, se calhar, é uma forma muito mais interessante de chamar a atenção do público para alguma coisa” (E2). Nas estratégias de comunicação baseadas na imaginação importa assegurar que as alternativas são adequadas ao que se comunica e à missão do museu.

Na relação visitante-artefacto, são inúmeras as possibilidades de estratégias imaginativas para promover um encontro criativo. Há estratégias para despoletar a imaginação, como a “história ao vivo”, mas pode haver o risco de “tira(r) toda a graça à componente da imaginação e da criatividade de cada um” (E1), sendo importante não fechar a imaginação, abrir caminhos à curiosidade, contar uma parte sem contar tudo, apelar ao sentido crítico.

Quer na montagem de exposições, quer na comunicação e relação visitante-artefacto, a imaginação pode ser veículo da criatividade. As estratégias para gerar alternativas e levar o visitante a imaginar e visualizar são simples de implementar por qualquer museu, praticamente sem custos.

A terceira tipologia refere-se às estratégias de procura, que têm a ver com partir de onde se está e do que se conhece para ir à procura de “outro lugar”. Uma forma de o fazer é ligar coisas conhecidas com outras que se estão a descobrir (Ritchhart 2007, 139), ou fazer analogias entre realidades que parecem não se relacionar. Recorremos a uma metáfora para representar estas estratégias: num mapa, alguém se situa no ponto “você está aqui” para, a partir daí, se orientar e descobrir caminhos fora da zona conhecida.

Num museu, as estratégias de procura ajudam o visitante a relacionar-se e encontrar-se na exposição, sentir-se confortável mas simultaneamente incentivado a sair da zona do conforto. Depois de se situar, o visitante “viaja” para o passado e futuro, afastando-se da zona do conhecido. Num museu de ambientes, faz essas viagens partindo das coleções. “No século XIX podemos ir à antiguidade clássica, que nela se inspira, e podemos ir até aos nossos dias e para o futuro. (...) Não é pensar no momento, no século XIX” (E5), é partir desse tempo e lugar para “outros tempos e lugares”. É necessário o visitante situar-se na exposição, descobrir “*eu estou aqui*”.

A exposição “ser interativa” (E5) e convidar à participação é uma porta aberta a que o visitante se encontre e enquadre. Por vezes situar-se passa por contextualizar-se. “Contextualizava as coleções e contextualizava o edifício, (...) com recurso à fotografia, ao vídeo, políticos da época, literatura” (E3). Além da contextualização, é importante introduzir referências que captem o interesse dos públicos, “temos que ter aquilo que as pessoas gostam, quer dizer, as pessoas vão ver um pôr-do-sol por alguma coisa, e por isso também querem ver o equivalente de um pôr-do-sol no museu” (E10). O que é o *equivalente a um pôr-do-sol no museu*? Algo que capte a atenção e emocione, incentive o imaginário? Uma

porta aberta a muitas viagens? A verdade é que há “muitos museus mortos em Portugal onde as pessoas não vão, incluindo na cidade do Porto, não vai ninguém (...) porque não passam de repositórios aborrecidos e cinzentos” (E10).

A integração do contexto social e familiar em exposições em torno duma personalidade ajuda o visitante a situar-se, pelo encontro/confronto da sua história com a da personalidade em causa. Se for um artista, é relevante integrar os “contextos em que ele viveu, o conhecimento de outros autores e de informação complementar (...) os materiais, suportes, molduras, o próprio espaço onde trabalhava” (E2).

Também nas visitas é importante recorrer a estratégias que ajudem a situar-se. “Chega um grupo, eu tenho de entrar dentro deles (...) ver o que é que eles estão à espera (...) tem de haver espaço para surpresa” (E4). Importa fazer conexões entre o que se vê e descobre e o que os visitantes trazem consigo e “fazer sempre a ponte entre o passado e o presente” (E4).

Por fim, também na gestão dos recursos humanos importa situar cada um e partir daí para novas possibilidades. Partir do eu de cada um, dos gostos pessoais, para motivar, “há coisas que as pessoas gostam de fazer, e isso acho que é fundamental conseguir, conseguimos por exemplo que pessoas que estavam nos serviços administrativos e odiavam o que estavam a fazer, estão a montar exposições, felizes da vida” (E1).

A quarta tipologia refere-se às estratégias de análise, relacionadas com as capacidades sensoriais e reflexivas. Todo o pensamento criativo nasce do observar e fazer conexões entre as várias partes (quem não vê desenvolve outros mecanismos de conexão entre as partes) (Adair 2007, 43). Estar atento é prestar atenção ao que se vê – de perto, em pormenor (Ritchhart 2007, 144) – mas também ao desenvolvimento das coisas, objetivos e sentimentos (Csikszentmihálvi 1990, 106). A capacidade de olhar treina-se e qualquer pessoa pode tornar-se um bom observador (Ruggiero 2012, 168-169). Quanto mais recorrermos às capacidades dos sentidos, mais profundamente entramos na realidade e complexidade das coisas.

Num museu as estratégias de análise estimulam a ver em detalhe. Uma estratégia possível numa exposição é mostrar o processo que esteve na origem da criação - esboços, fotografias e registos escritos. No Museu Nacional de Soares dos Reis existem em reserva estudos de composição duma obra de Marques da

Silva em exposição permanente e “esta série de estudos do *Céfalo e Prócris*, por exemplo, ajudariam seguramente a ver aquela obra (...) que nós nos habituamos a ver sem questionar muito, (...) perceber o próprio processo criativo de construção. (...) Todo o processo de esboço, de esboçeto, de ensaio, de hesitação, todas essas coisas é, de certa forma, dessacralizar o objeto de arte, mostrar o processo, mostrar os processos de construção e as dificuldades” (E2).

Além do processo, também os textos podem levar o visitante a ver em pormenor. “No Rijksmuseum, eles têm tabelas comentadas que eu acho que ajudam a ver” (E3). Também “os materiais de interpretação em vários suportes” (E5) e o “recurso aos textos, tabelas, [que] contextualizam uma pintura” (E3) convidam o visitante a ver em detalhe.

Nas atividades com públicos podem-se usar estratégias de análise para “estimular a sua curiosidade, o seu pensamento” (E4), contribuindo “para descobrir a qualidade plástica num objeto” (E2) e “explorar, em diálogo com o grupo, promovendo, provocando” (E5).

As estratégias de análise ajudam a conhecer as pessoas com que se trabalha, perceber a sua complexidade e descobrir formas de trabalhar com cada um, “cada pessoa tem a sua personalidade” (E12). Além do olhar atento, “é muito importante ter-se um olhar sempre crítico e sempre como se fosse um primeiro olhar sobre as coisas que se estão a fazer. Não repetir programas de forma acrítica, fazer, repeti-los quando eles realmente estão a funcionar” (E8).

Por fim, alguns entrevistados referem que poderiam “aprender com as gentes das ciências (...) da investigação aplicada” (E1). Muitas vezes a criatividade surge deste olhar atento sobre áreas fora da própria. Ao perceber como no contexto científico importa dar visibilidade à investigação, o Museu Nacional de Soares dos Reis tem feito “uma parceria com a gente que faz investigação sobre as [suas] coleções” (E1) e têm “uma sala especialmente dedicada ao resultado da investigação”, (...) onde prestam “conta pública,” da investigação sobre as coleções (E1).

A quinta tipologia refere-se às estratégias de desenvolvimento e reestruturação. Existem diferentes modos de desenvolver ideias de forma criativa (Heerwagen 2006, 3) - relacionando diferentes elementos, sintetizando ou reestruturando, integrando tópicos distintos em significado e relevância (Sefertzi 2000, 2). Pode também reestruturar-se um padrão, olhando-o de modo diferente, fugindo ao óbvio, escolhendo um “ponto de entrada” distinto (De Bono 1990).

Alguns profissionais dos museus comentam que gostavam de reestruturar a exposição permanente, “conceber uma nova organização para os objetos” (E2), “recriar o discurso” (E12) ou “mudar o circuito” para ser “ mais fácil contar uma história” (E6). Falam de partir das coleções, reestruturá-las em diferentes combinações temáticas, “agarrar um tema que agregue” (E8). Sugerem a introdução de novas peças no percurso permanente, reestruturando o olhar sobre esse percurso. “Uma coisa que estamos a trabalhar e que me parece que pode ser muito interessante é relacionar, trazer peças (...) esta chama aquela, trazê-las para ao pé, para perto, de seis em seis meses, fazer rotação, criar diálogos” (E1). Efetivamente os objetos podem ser ponto de partida para muitas histórias. Linda Norris conta como a impressionou na Mark Twain House, em Hartford, perceber que Twain contava, cada noite, uma história diferente à filha, recorrendo a objetos pousados sobre a lareira. “Alguns objetos, alguma ordem, mas uma história diferente todas as noites” (Norris e Tisdale 2014, 188).

Também na gestão de equipas as estratégias de reestruturação são importantes, “uma das melhores maneiras de ser criativo é trabalhar com uma equipa de pessoas que não pensam da mesma maneira que nós” (Norris e Tisdale 2014, 132). Muitos museus têm uma equipa demasiado homogénea, não integrando ninguém há anos ou décadas. A “diversidade nas equipas” (E11), “equipas interdisciplinares” (E5), é importante, “quanto mais formações diferenciadas tivermos numa equipa melhor, porque nos permite essa visão pluridisciplinar de várias perspetivas, nós temos sempre a tendência de ir para a clássica, da história, da história de arte, de facto acabamos por ir ter sempre ao mesmo tipo de resultados.” (E5) Também a inclusão do olhar das comunidades e a “participação dos cidadãos na construção e manutenção do museu” (E10) pode promover a criatividade.

Mesmo sem alterações estruturais, é possível promover a criatividade juntando pessoas de equipas distintas em torno dum projeto ou problema. “Adotamos cá uma metodologia que nos parece estar a dar os seus frutos, (...) que se prende com o envolvimento de equipas, de pessoas de várias equipas (...) para, perante um problema concreto, perguntar como é que acha que se poderia resolver” (E7).

Quando num museu a equipa é a mesma há décadas, torna-se fundamental recorrer a estratégias de reestruturação para promover a criatividade. “Nós temos, em relação à gestão de recursos humanos, uma capacidade de gerir muito limitada, (...) pessoas todas formadas na mesma coisa, todas com as

mesmas valências, (...) a única hipótese que temos é reciclar pessoas” (E1). Reciclar é desvincular da rigidez das competências funcionais. “A única maneira de gerir um museu é quebrar completamente essas fronteiras (dos perfil funcionais) e aproveitar aquilo que as pessoas são capazes de fazer, por um lado, independentemente da sua classificação ali, por outro lado, independentemente das suas habilitações” (E1). Trata-se de uma reestruturação das equipas, separando as partes e re-juntando num outro desenho estrutural.

Também na programação se pode recorrer a estratégias de reestruturação. Os profissionais podem olhar a realidade, desmontá-la e reorganizá-la de formas diferentes, “tem de haver um trabalho pessoal dos técnicos todos, inclusive os front-office, de soltarem-se, soltarem-se dessas ligações de modelos mais tradicionais. Depois é treinar o pensamento” (E5).

Na programação, a “criação de percursos temáticos” (E4) que reestruturam as peças em torno dum tema pode potenciar a criatividade. Um percurso do Museu de História Natural, por exemplo, propõe “começar aqui por uma peça, e depois passar pelas nossas várias coleções, sempre através daquela peça, e chegar ao estuário [rio Douro]” (E11).

As estratégias de reestruturação ajudam a olhar para uma exposição, problema, programa educativo, dissecá-lo nas suas componentes e montar as partes de outra forma. “As respostas criativas a problemas normalmente vêm do reenquadrar o problema, do vê-lo através de novos olhos” (Norris e Tisdale 2014, 101). Este exercício abre portas à criatividade e a novas soluções. Qualquer pessoa se pode treinar a dividir um problema, programa ou projeto nas suas componentes e remontar as partes.

CONCLUSÃO

O cruzamento da bibliografia como as entrevistas reforça a hipótese de onde partimos, de que a criatividade num museu tem potencial de desenvolvimento. Há formas de a incentivar, facilitando a que ela aconteça e existem estratégias de promoção que podem ser implementadas, nomeadamente no contexto expositivo e gestão de equipas, sem necessidade de alterações de raiz nem investimentos elevados.

A reorganização das partes de uma exposição, a criação temporária de diálogos entre peças que habitam zonas separadas dum museu, o desafio a que

as comunidades participem na construção de exposições, a reestruturação das equipas ou criação de percursos temáticos são exemplos de intervenções de baixo custo, possíveis em qualquer museu, sem obrigar a um investimento adicional ou reformulação de fundo. Intervenções como contextualizar, mostrar o processo, recriar o discurso ou criar percursos temáticos são sugeridas pelos entrevistados, independentemente da área de trabalho.

Este artigo evidencia a existência de potencial criativo nos museus, sendo necessário experimentar as estratégias sugeridas para testar o seu potencial criativo.

BIBLIOGRAFIA

- AAM. 2012. "Letter from 2012 Annual Meeting Virtual Conference - Theme - Creative Community." In *American Association of Museums* (Accessed 31 Outubro 2012). <http://aamcommunity.org/aam2012/>.
- Adair, John. 2007. *The Art of Creative Thinking. How to be Innovative and Develop Great Ideas*. (first edition 1990) ed. London and Philadelphia: Kogan Page.
- Amabile, Teresa M. 1989. *Growing Up Creative: Nurturing a lifetime of Creativity*: Creative Education Foundation.
- Craft, Anna. 2001. "Creativity in Education - an analysis of research and literature". In *Report prepared for the qualifications and Curriculum Authority, Culture & Education*.
- Cropley, Arthur. 1992. *More Ways Than One: Fostering Creativity in the Classroom*. Westport CT: Praeger.
- Csikszentmihalyi, Mihaly. 1990. *Flow: The Psychology of Optimal Experience*. HarperCollins e-books.
- De Bono, Edward 1990. *Lateral Thinking. A Textbook of Creativity*. (First published by Ward Lock Education 1970) ed. England: Penguin Books. Reprint, 1990.
- De Bono, Edward 1995. Serious Creativity. *The Journal for Quality and Participation*. 18(5) (12-18).
- Fasko, Daniel. 2001. Education and Creativity. *Creative Research Journal*. 13(3&4) (317-327).
- Heerwagen, J. H. 2006. Creativity. Chapter 15 in *Management Benchmark Study-Book*, Air University. Disponível em: <http://www.au.af.mil/au/awc/awcgate/doe/benchmark/ch15.pdf>.

Hoffman, Mary Ann 2009. Leadership in Creativity. Disponível em: www.ascd.org, editor ASCEEXPRESS.

Hollingsworth, J. Rogers 2007. "High Cognitive Complexity and the Making of Major Scientific Discoveries". In *Knowledge, Communication, and Creativity*, editor Arnaud Sales e Marcel Fournier (129–155). London and Thousand Oaks, California: Sage Publications.

IDES. 2004. "Learning Thinking and Creativity. A staff development Handbook". ed. In *Learning and Teaching Scotland and the IDES Network*. Scotland: Learning and Teaching Scotland and the IDES Network.

Latimer, J., e B. Skeggs. 2011. "The Politics of Imagination: Keeping Open and Critical". In *The Sociological Review*. 59(3) (393-410).

Lau, Joe Y. F. 2011. *An Introduction to Critical Thinking and Creativity. Think More, Think Better*. New Jersey: John Wiley & Sons, Inc.

Norris, Linda, e Rainey Tisdale. 2014. *Creativity in Museum Practice*. Editor Leaflet Coast Press Inc. Walnut Creek, California.

Ritchhart, Ron. 2007. "Cultivating a Culture of Thinking in Museums". In *Journal of Museum Education*. 32(2) (137-153).

Ruggiero, Vicent Ryan. 2012 *Beyond Feelings. A guide to critical thinking*. 9th edition ed. New York: The McGraw-Hill Companies, Inc.

Sefertzi, Eleni. 2000. "Creativity. InnoRegio project". In *Report Produced for the EC funded project*.

MUSEALIZAÇÃO DA EDUCAÇÃO - DISTANCIAMENTOS E APROXIMAÇÕES ENTRE
MUSEU E ESCOLA
MUSEALISATION OF EDUCATION - DISTANCES AND SIMILARITIES BETWEEN
MUSEUMS AND SCHOOLS

Julia Rocha Pinto

Resumo

O presente artigo é parte da tese que está em desenvolvimento na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto e que reflete sobre as práticas avaliativas que os setores educativos dos museus realizam na sua atuação juntos aos públicos. Este recorte do texto pretende refletir sobre a interface entre museu e escola no trabalho de recepção e formação destes públicos.

Inicialmente pensando a educação como um patrimônio musealizado, visualizando-a isolada do seu contexto e catalogada a partir de padrões determinados, pretende-se refletir sobre como a relação com os públicos por vezes responde a preceitos estagnados da museologia, encarando os projetos destinados aos visitantes como uma reprodução de modelos museais. Na sequência se buscará o conceito de museu como um espaço de comunicação e de educação, apresentando possibilidades de atuação na relação destes com os visitantes de maneira crítica e dialógica.

A apresentação de outros paradigmas para a relação entre museu e escola servirá para apresentar a potencialidade que o diálogo entre as duas instituições pode alcançar. Neste sentido, o texto identifica as distinções na forma de entender a educação nestes dois campos, buscando pontos tangenciais nesta relação. Serão abordados os sujeitos que promovem o diálogo entre as duas instituições, nomeadamente os educadores de museus na sua atuação nos serviços educativos e os professores das escolas, que buscam o museu como um recurso e um desdobramento para as suas atividades. A ideia de musealizar a educação que parte no texto como algo negativo é reconstruída como um trabalho crítico de formação dos professores, dos alunos e dos visitantes de maneira geral.

Palavras-chave: Museu, Educação, Escola, Públicos

Abstract

This article is part of the thesis which is under development at the Faculty of Fine Arts, University of Porto and reflects on assessment practices that educational sectors of museums carry out in their performance with the public. The text is intended to discuss the interface between museums and schools in terms of reception and audience sustainability.

Initially - while thinking about education as a musealized heritage, viewing it isolated from its context and cataloged within certain standards -, the text will reflect on how the relationship with the audience sometimes responds to stagnated precepts of museology, and how these projects tend to be a reproduction of museological models. It then explores the concept of the museum as a space for communication and education, with possibilities of action in their relationship with visitors in a critical and dialogical way.

The presentation of other paradigms suited to the study of the relationship between museum and school will serve to show the potential that the dialogue between the two institutions can achieve. In this sense, the text identifies the distinctions in the way of understanding education in these two fields, seeking tangential points in this relationship. The subjects that promote dialogue between the two institutions, including museums educators and teachers of schools seeking the museum as a resource and development for its activities, will be addressed. The idea of the musealization of education, which appears in the text as something negative, is, in general, reconstructed as a critical work training of teachers, students and visitors.

Keywords: Museum, Education, School, Public

Espaços de preservação do patrimônio, espaços de comunicação, espaços de exposição, espaços de salvaguarda, espaços de pesquisa, espaços de educação. Os museus são, em sua base, instituições educativas. Ainda que se lhes reservem também outros papéis, a função educativa dos museus está presente na sua genealogia: nas atividades de recepção aos públicos, na articulação de propostas de mediação cultural e na programação de atividades que desdobrem a coleção em outras linguagens.

Parte desta função é cumprida no relacionamento criado entre os serviços educativos dos museus com as escolas. A elaboração de visitas dos estudantes com educadores, a organização de seminários e formações, projetos de contação de história e encenações, oficinas e *workshops* realizados dentro do espaço expositivo e a construção de jogos lúdicos e reflexivos são algumas das possibilidades de intersecção do trabalho que os serviços educativos ambicionam desenvolver com as instituições escolares.

Este artigo pretende discorrer a respeito da relação que se desenvolve entre os museus e as escolas e sobre que papéis cabem a cada instituição na criação de atividades para os públicos com que trabalham. As tensões e aproximações serão apresentadas buscando compreender as potencialidades que esta relação profícua pode desencadear na criação de projetos para recepção dos visitantes. As fragilidades e dificuldades da articulação serão também ponto de análise, pensando nas tentativas de resistir a uma escolarização do museu e ao possível processo de musealização das escolas.

Ainda que a importância desta relação entre museus e escolas seja um pressuposto, muito do que tem sido construído ainda está no campo experimental e parte do diálogo entre as instituições encontra-se na tensão entre que papéis cabem a que sujeitos. A extensão ou a ruptura dos limites que separam estes dois campos é mencionada por Margarida Lima de Faria (2003, 32): “A construção de formas de cooperação entre a escola e o museu, ajudando cada uma das instituições a sair do seu próprio isolamento em relação ao mundo que lhes é exterior, abalando-se mutuamente nas suas resistências mais tradicionais, é com certeza um profícuo caminho para uma melhor definição e uma mais eficaz concretização da função social do museu. Esse tipo de colaboração contribuirá, igualmente, para o reforço de um sentido comum que lhes permita enfrentar, adaptar e desafiar, sugerindo novas configurações, os novos fenômenos sociais e culturais ligados à produção e consumo de formas complementares de conhecimento”.

Esta função social dos museus é muitas vezes apresentada como um dos papéis da instituição, mas será preciso cautela para não atribuir somente aos museus a responsabilidade de articulação com outros espaços de educação, pendendo a relevância da articulação para um dos extremos. A ruptura das resistências são profícuas nos dois campos, e por isso a relação entre museu-escola é produtiva.

Augusto Santos Silva, então Ministro da Cultura de Portugal, apresentou em 2002 o evento *Museus e Educação*, organizado pelo Instituto Português de Museus, em Lisboa, com o intuito de discutir o papel de formação das instituições culturais. Em sua apresentação, Santos Silva valorizou a articulação entre museus e escolas no campo da formação dos públicos, listando fatores que justificam a relação com as escolas na perspectiva dos museus, tais como, os estudos que associam a qualificação acadêmica ao consumo cultural regular, indicando um aumento no número de visitantes quando há valorização da formação. Parte deste interesse na articulação com as escolas surge, portanto, do grande número de visitantes que esta faixa de público representa; justificando, assim, financiamentos econômicos realizados no serviços educativos dos museus.

Em uma visão mais otimista, Martha Marandino (2014, 97) coloca que por parte dos museus há uma expectativa de que a escola o utilize de maneira dinâmica, diferenciado da forma como se trabalha no seu âmbito de origem.

Já a procura das escolas pelos museus se baseia no benefício da saída do espaço escolar, encontrando na prática, por vezes, objetos patrimoniais dos quais se falam em sala de aula, tratados de maneira diferenciada do contexto das salas de aula.

O entendimento de que o museu é também um espaço educativo permite à escola pensá-lo como parceiro na criação de propostas para desdobrar ações. A saída do contexto escolar, onde existem ideias previamente concebidas sobre o comportamento a ser adotado e aos procedimentos de ensino e aprendizagem, oferece possibilidades de pensar diferente, fora da caixa, articulando novas atitudes tanto para os museus, quanto para as escolas.

Ainda que a relação seja estabelecida no campo das instituições, os sujeitos são importantes na efetivação das parcerias, visto que provém destes a procura pelo estabelecimento de um trabalho conjunto. Neste sentido, Santos Silva (2002, 10) valoriza a figura do professor que atua como um “multiplicador dos efeitos de

cultivação da fruição estética” e que o trabalho em parceria com estes educadores amplia o alcance de resultados maiores.

Na articulação entre estas duas instituições, o sistema escolar e a rede de museus, perpassam alguns preconceitos que travam o estabelecimento de um trabalho conjunto. O primeiro deles é referente ao caráter de subserviência que os museus têm para com as escolas. O entendimento de que a escola está a serviço do trabalho realizado no museus desfaz a relação de igualdade que é necessária para a efetivação desta parceria.

Santos Silva (2002, 10) coloca também um outro preconceito que “confunde a ação educativa com o ensino, ou educação escolar, o que tem por consequência ser-se incapaz de pensar aquela ação sob qualquer outra forma que não o trabalho escolar e, logo, de propor uma contribuição própria e específica dos museus como contextos e instrumentos de formação contínua”.

Também sobre esta questão, Adriana Mortara (2014, 51) defende que o museu precisa ultrapassar a complementaridade da escola, compreendendo que tem especificidades próprias e que possibilita um processo educativo que acompanha essa individualidade enquanto espaço. A autora salienta ainda a relação com o objeto e que este pode ser meio de motivação, curiosidade e questionamento por parte do visitante.

Esta questão abre para um espaço de negação que é referido por diversos autores: a necessidade de evitar a escolarização do museu. É preciso compreender que os processos educativos realizados no museu e entre mediador cultural e visitantes são diversos daqueles que se passam na escola entre professores e estudantes. Ainda que os sujeitos que atuem nestes dois campos sejam por vezes coincidentes, como no caso das visitas a museus realizadas pelas escolas, é necessário compreender as especificidades e os meandros que atravessam os espaços educativos.

O modo de trabalho e os objetivos das instituições demarcam as distinções entre elas, tal qual assinala Marandino (2014, 87). Enquanto que o objetivo primordial das escolas é educar e instruir, os museus estão focados em recolher, conservar, estudar e expor. No campo do foco de estudo, a atividade escolar é centrada no livro e na palavra, já no museu, o foco é no objeto. O público que consome as atividades escolares é cativo e permanece na escola por longos períodos, enquanto que no museu é geralmente sazonal e muito passageiro.

A programação de atividades dentro da escola é feita para as turmas, um grupo previamente definido e, por vezes, com uma estrutura muito grande em questão de números. Por sua vez, o serviço educativo dos museus programa suas ações para grupos pequenos ou atividades individuais. E, talvez a maior diferença entre estes dois campos, seja que a escola possui um programa que lhe é imposto, que apesar de passível de mudanças, delinea as atitudes adotadas pelos sujeitos; enquanto que os museus possuem políticas próprias e desenvolvem atividades pedagógicas de acordo com a exposição de sua coleção.

Muito se fala sobre a resistência que os espaços museológicos precisam ter para não incorporar modelos enraizados das escolas, reproduzindo em práticas educativas realizadas nas exposições apenas estratégias que respondam a um sistema escolar vinculado ao cumprimento de atividades curriculares.

A tentativa de não escolarizar os museus é mencionada como uma forma de compreender que as obrigações burocráticas a que o sistema escolar está preso não precisam ser copiadas nos serviços educativos. Marandino (2014, 85) informa que muitos professores tentam reproduzir nos museus os modelos de práticas e as relações que acontecem nos espaços escolares e que na escola há uma tendência em se pensar os museus como espaços reprodutores do saber escolarizado. Marta Ornelas (2013, 182) também informa que os professores procuram os museus como apoio aos parâmetros impostos nos currículos escolares.

Outra grande distinção presente no trabalho realizado pelas escolas daquele que se desenvolve nos museus diz respeito aos métodos avaliativos que são impostos ao sistema escolar, ainda muito preso a um sistema classificatório e de processos imperativos para obtenção de notas.

Enquanto nos museus há uma abertura grande para o desenvolvimento de atividades reflexivas e que sejam transformadoras do processo de maneira coletiva e multidirecional, nas escolas ainda é difícil pensar em desvios, em outras formas de a fazer. Faria (2003, 30) fala sobre este aspecto: “Ao contrário da instituição escolar, os museus não têm que lidar com processos de avaliação e com imperativos de transmissão de conhecimentos. Podem fazê-lo, e provavelmente devê-lo-ão fazer, mas, não são, como a escola, alvo de uma vigilância pública e crítica das suas ações. Os museus não têm (ou ainda não têm) as repercussões políticas e sociais que envolvem o sistema de ensino, e por isso não constituem a matéria de discussão coletiva e socialmente transversal”.

A elaboração de estratégias de mensuração e reconstrução dos processos desenvolvidos com o público é problemática pertinente nos museus. Porém esta obrigatoriedade de subidas de níveis e classificação não existe neste contexto.

A abertura que os mediadores culturais e os serviços educativos têm na elaboração das estratégias de avaliação é resultado de uma liberdade que existe também na geração de projetos. Estes projetos, aliás, que podem ser construídos individualmente, em uma parceria direta com uma determinada instituição. Neste sentido, tanto o museu pode procurar a escola para criar um projeto próprio - tal qual recorrentemente ocorre com instituições de vizinhança e próximas - como também o professor pode apresentar para o museu uma proposta de diálogo e criação de parceria.

Sobre esta procura por parte dos educadores escolares, Marandino (2014, 89) informa que a busca dos professores pelo museu se dá, primeiramente, como alternativa à prática pedagógica, visto que compreendem os museus como espaços alternativos de aprendizagem. A autora aponta também como objetivos dos professores ao procurar as visitas aos museus o aspecto interdisciplinar e a relação com o cotidiano que os estudantes possam estabelecer a partir das coleções dos museus, encarando o saber aprendido na escola como algo mais próximo e familiar e que poucos são os professores que se preocupam com a ampliação da cultura como fator de interesse nas visitas aos museus.

Neste texto se inscreve, todavia, um novo paradigma a ser tratado, o de pensar que não só é necessário evitar uma escolarização do museu, como também se verifica por vezes uma musealização da escola. Por musealização, neste sentido, compreende-se a ideia tão recorrente na prática do colecionismo e da exposição de objetos e bens patrimoniais de criar uma aura de valioso nos objetos quando tirados fora dos seus contextos. Transpondo este conceito de musealizar, tornar museográfico, para o campo da educação, poderia pensar-se em como os processos educativos realizados podem reproduzir modelos taxativos e catalogadores utilizados nos demais setores destas instituições. Tirar a educação do seu contexto central, pensando-a como algo de fora, pode não oferecer aos sujeitos a possibilidade de participação que tanto se busca na prática da mediação cultural.

Diante da abertura que os museus aparentemente têm na criação de suas propostas, a educação reprodutora de procedimentos, já prevendo comportamentos e resultados, que Paulo Freire (2011) chama de “educação

bancária”, pode ser subvertida em ações mais coletivas e criadas durante processos através da discussão e do diálogo.

O próprio espaço do museu, através da sua expografia, dos objetos expostos, das salas diferentes da estrutura escolar pode ser o agente provocador da mudança de postura adquirida durante os processos educativos. Neste sentido, a figura do educador de museus não centraliza mais o processo mediador e os próprios sujeitos participantes sentem-se instigados a se relacionar de maneira diferente neste espaço. Marandino (2014, 94) relata uma experiência de pesquisa com observação de visitas, onde diz que foi possível perceber uma mudança neste sentido. A autora relata que registrou ações diferentes quando notou que “os alunos, ao manipularem os modelos em pequenos grupos, trocam experiências, fazem tentativas e comentários sobre o ocorrido, confrontam informações, discordam ou se questionam, provocam uns aos outros, tendo como mediador dessas relações os objetos e modelos das exposições”.

No exemplo citado não existe a figura do educador de museus e nem do professor da escola como centralizadores do processo de descoberta e de criações de sentidos que os estudantes fazem diante do objeto museológico. Eilean Hooper-Greenhill (2009, 21) fala sobre a ligação que os museus têm com os objetos, dizendo que estes podem ser o estímulo para o processo de aprendizagem, agindo no enraizamento de experiências abstratas, pode permitir como uma chamada ao conhecimento e despertar da curiosidade. A mediação acontece na prática, enquanto o diálogo e as trocas entre os próprios alunos propiciam uma educação mais autônoma.

A respeito desta mudança de postura por parte dos estudantes dentro do espaço do museu, Carmén Lidón Beltran Mir (2009, 99) defende que isso se deve: “à atitude do estudante, mais aberta porque não recebe qualificações e a visita ao centro de arte está dentro da esfera que ele considera lúdico; à aprendizagem costuma ser experimental, através de práticas que favorecem a interpretação e a criação pessoal; ao conhecimento é interdisciplinar, o que resulta mais próximo à vida real; aos temas são atuais, as mesmas imagens ou semelhantes podem ser vistas na rua e nos meios de propaganda; e ao serem oferecidas motivações por meio de estratégias de curiosidade, jogo etc.”.

As diferentes estratégias incorporadas na mediação com os objetos artísticos, utilizando do lúdico e da construção de jogos são apontadas como um convite à participação, à emancipação e ao engajamento dos estudantes.

Para que esta autonomia por parte dos estudantes relatada na experiência de Marandino (2014) ocorresse, o processo educativo foi iniciado ainda em sala de aula, quando houve uma preparação por parte da professora para que os alunos buscassem uma postura de pesquisadores dentro do espaço museológico, no intento de responder à questões que previamente foram discutidas em sala de aula.

Este início da mediação cultural demarcada nos professores foi inscrita em Pinto (2009) e é reiterada por Marandino (2014, 97) ao dizer que “é fundamental o papel do professor como organizador e orientador da visita. Esse trabalho deve ser iniciado ainda na preparação da atividade junto aos estudantes e deve ter continuidade no sentido de acompanhamento do processo”.

O entendimento de que a visita é apenas esta pequena parte de todo um processo que pode ser articulado, evidencia a necessidade de criação de novas modalidades de atuação que os museus podem desenvolver. Sobre esta abertura, do ponto de vista das mudanças ocorridas nos museus, Mir (2009, 98-9) diz que: “o museu assumiu os desafios da educação, interpretando seus objetivos e os aplicando em seu meio; o museu está interessado pelas recentes pesquisas educativas que lhe proporciona novas metodologias de trabalho; o museu incorporou novas tecnologia como suporte para se apresentar e para se “comunicar” com seu público, na mesma “linguagem” deste; e o museu ampliou e diversificou sua oferta cultural, a qual inclui shows, cinema, dança, teatro etc.”.

Também pensando a respeito dos desdobramentos de ações que se pode buscar na relação entre museu e escola, Santos Silva (2002, 12) propõe uma série de possibilidades de projetos e ações que podem ser desenvolvidas entre escolas e museus, pensando para além das visitas educativas e de projetos estritamente ligados às exposições: “Podemos concentrar-nos nas modalidades de ligação entre museus e estabelecimentos escolares da sua área territorial, de que resultam benefícios para ambas as partes. Exemplos: a oferta de módulos de formação em educação museológica aos professores dos quadros dessas escolas, desde logo àqueles cujos grupos disciplinares estejam mais próximos das artes e humanidades; a colaboração com escolas superiores ou secundárias que formam nestas áreas, acarinhando, até, nesse quadro, programas de estágio para os seus alunos nos serviços educativos dos museus; a concepção de iniciativas conjuntas entre os amigos dos museus, associações de pais ou estudantes, outras associações locais e autarquias, em torno da animação dos museus, a troca de serviços entre as instituições, porque, por hipótese, tal museu se dispõe

a assegurar apoio à realização de certos projetos de tal escola e esta corresponde com a disponibilização de tempos horários de docentes afetados a esses mesmos projetos. O que importa é que o princípio genérico da colaboração entre museus e escolas se concretize caso a caso, sempre na base da reciprocidade na contribuição e no benefício”.

O alargamento das possibilidades de intersecção entre museu e escola é importante na medida em que as visitas pelas exposições são somente uma pequena parte do trabalho que os serviços educativos desenvolvem. A ligação com outros setores do museu e a valorização da participação dos sujeitos atuantes no contexto escolar podem ser uma entrada para outras ações que, tal como afirma Santos Silva, encontrem base na reciprocidade.

O que se evidencia na realidade, ainda que existam estas diversas possibilidades de atuação e de engendrar ações de ligação, é que os museus e as escolas continuam desenvolvendo ações em paralelo sem deixar que a relação efetivamente ocorra. Marandino (2014, 89) diz que “Percebe-se assim, em linhas gerais, que a relação entre o museu e a escola não é de continuidade, mas implica num confronto de expectativas dos sujeitos em jogo neste processo”.

Ornelas (2013, 186) aponta que para que houvesse efetivamente uma parceria entre os museus e as escolas seria preciso que as aproximações fossem mais igualitárias.

Que desejável seria assistir à descida do museu do seu pedestal para encarar a escola como um lugar de aprendizagem tão válido como aquele. Partindo de uma posição igualitária, poderíamos passar a um trabalho conjunto para desmontar a relação de poder que existe, tanto num como no outro contexto, entre os que ensinam e os que aprendem, criando espaço para que todas/os possam ter uma voz ativa de forma democrática, aceitando a subjetividade de todas/os os intervenientes, que passam a ser visíveis.

Além deste olhar de horizontalidade e cooperação entre as instituições, Ornelas defende o posicionamento crítico das mesmas como um possível modelo para a ruptura desta visão que sobrepuja o museu em relação aos professores.

Esta continuidade apontada como uma possível realização efetiva da parceria entre museu e escola é aspirada por meio dos projetos desenvolvidos para que o diálogo aconteça em muitas ações dos museus, nomeadamente nos Projetos com

escolas. Serviços educativos que propõe um programa de ações contínuas com as escolas, pensando nos desdobramentos que as visitas às exposições podem possibilitar, atuam mais nesta tentativa de engendrar políticas de troca e parceria com as escolas.

Os pressupostos econômicos de atingir um grande número de participantes continuam ocorrendo, contudo uma tentativa de que não só as escolas venham aos museus, como também acontece que os museus saiam de suas instituições para efetivamente conversar com as escolas e compreender o que esta comunidade educativa oferece como contributo para a prática educativa dentro do espaço museológico.

O trabalho por projetos propõe a construção de ações que vislumbrem muito mais uma valorização do processo do que uma obtenção de um produto, pensamento que abre brechas tanto para que os museus desenvolvam atividades voltadas para este público escolar, quanto que as escolas aproveitem a formação que podem obter a partir do museu.

BIBLIOGRAFIA

- Faria, Margarida Lima de. 2013. "A função social dos museus". In Domingues, Álvaro; Silva, Isabel; Lopes, João Teixeira; Semedo, Alice (orgs.). *A cultura em ação: Impactos sociais e territórios*. Porto: Edições Afrontamento.
- Freire, Paulo. 2011. *Educação e mudança*. São Paulo: Paz e Terra.
- Hooper-Greenhill, Eilean. 2009. *The educational role of the museums*. Leicester: Routledge.
- Leite, Elvira; Victorino, Sofia. 2006. "Arte e paisagem". In *Colecção Cadernos de Arte Contemporânea #1*. Porto: Fundação de Serralves.
- Marandino, Martha. 2014. *Interfaces na relação museu-escola*. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/fisica/article/download/6692/6159>.
- Mir, Carmen Lidón Beltrán. 2009. "Educação como mediação em centros de arte contemporânea". In Barbosa, Ana Mae; Coutinho, Rejane Galvão. *Arte/educação como mediação cultural e social*. São Paulo: Editora UNESP
- Mortara, Adriana. 2014. *Desafios da relação museu-escola*. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/comueduc/article/viewFile/36322/39042>.

Ornelas, Marta. 2013. “Da sala de aula para o museu: desigualdade e desencontro nas visitas escolares a museus de arte contemporânea”. In *Revista Matéria-Prima*, n.º 2.

Pinto, Julia Rocha. 2009. *A temporalidade da mediação - Reflexões acerca das ações educativas*, 2009. Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura em Educação Artística: Habilitação Artes Plásticas) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis.

Santos Silva, Augusto. 2002. “Museus e educação: Uma questão de responsabilidades e vantagens recíprocas”. In Instituto Português de Museus (org.). *Encontro Museus e educação - Actas*. Lisboa, Instituto Português de Museus.

OBJETO, ARTISTA E PÚBLICO – MISCIGENAÇÕES ENTRE ARTE E EDUCAÇÃO OBJECT, ARTIST AND AUDIENCE – BLENDING ART AND EDUCATION

Rafaela Ganga

Resumo

A relação entre artistas e públicos nas artes visuais, na segunda metade do século XX, transformou-se profundamente. Independentemente da geografia, a arte orientada para o social é hoje um género em si mesma, norteadada pelo desejo de interpelar objeto, artista e público.

A *arte participada* funda-se nas sucessivas *viragens cultural* (Jameson 1998), *educativa* (O'Neill & Wilson 2010) e *social* (Bishop 2006), como tentativas de repensar o potencial político da arte, reconsiderando formas de produção, mediação e consumo. Contudo, esta nem é uma fórmula linear de arte política, nem reconhece em si tantos outros aspetos do novo espírito do capitalismo – rede, mobilidade, projeto, ou manipulação (Boltanski & Chiapello 2005).

Assim, com esta *etnografia global* (Burawoy 2000), ainda em projeto, pretende-se estudar a *arte participada* enquanto espaço social de criação e intervenção artística e social contemporânea, reconhecendo protagonistas, extensões desta expressão, e mapeando a sua presença nos circuitos artísticos globais. Almeja-se observar o processo criativo e escutar os intervenientes a fim de compreender as equações entre (i) *participação* dos públicos, (ii) trajetória de vida de criadores e participantes (iii) e o seu engajamento artístico e político. Pretende-se, portanto, criar um dispositivo teórico-empírico de articulação e produção participada entre os domínios artístico, científico e social.

Considerando o estado embrionário deste projeto e reconhecendo as continuidades e descontinuidades críticas que assomam a produção teórica sobre *arte participada*, tem-se como objetivo problematizar experiências de miscigenação entre arte e educação, discutindo algumas das múltiplas tensões que estas convocam: o apelo à cidadania cultural ativa, à formação política e cívica, o posicionamento crítico face à erudição das linguagens contemporâneas mais

cínicas, a experimentação estética e ética ou mesmo a exigência da reformulação do estatuto de obra, a incorporação de estratégias de engenharia social, mercantilização dos corpos, dominação e violência simbólica.

Palavras-chave: Arte Participada, Arte Contemporânea, Educação Artística, Viragem Social

Abstract

In the second half of the twentieth century, the relationship between artists and audiences in the visual arts was deeply transformed. Regardless of geography, social oriented art is now a genre in itself, guided by the desire to question object, artist and audience.

Participatory art is established on successive cultural (Jameson 1998), education (O'Neill & Wilson 2010) and social turns (Bishop 2006), as attempts to rethink the political potential of art, reviewing creation, mediation and consumption. However, neither it is a linear formula of political art, nor does it recognizes itself in so many other aspects of the new spirit of capitalism – network, mobility, enterprise or manipulation (Boltanski & Chiapello 2005).

Therefore with this *global ethnography* (Burawoy 2000), under design, we intend to study participatory art as a creation social space and social and artistic contemporary mediation, recognizing actors, extensions of this expression, and mapping its presence in the global art circuit. We long to observe this creative process and interview the participants in order to understand the relationship between (i) audience participation, (ii) artists and participants life paths' (iii) and its artistic and political engagement. It is intended, thus, to create a theoretical and empirical apparatus that combines participative production between artistic, scientific and social fields.

Considering both the embryonic stage of this research project and the critical continuities and discontinuities that are present in theoretical work on participatory art, we intend to discuss experiences of miscegenation between art and education, discussing some of the multiple stresses which are summoned: the call for active cultural citizenship, political and civic education, critical attitude towards the scholarly of most cynical contemporary languages, aesthetics and ethics experiments or even the requirement for status of art reformulation, the incorporation of social engineering strategies, commodification of bodies, domination and symbolic violence.

Keywords: Participatory Art, Contemporary Art, Arts Education, Social Turn

INTRODUÇÃO

O mundo contemporâneo é cada vez mais visual, exigindo múltiplas competências e literacias dos processos educativos. A produção da indústria cultural globalizada e as suas formas de divulgação criam interfaces culturais específicos e a arte contemporânea, como parte da cultura visual, pode ser vista como laboratório de experimentação de linguagens visuais, ou como um sistema visual de significação e criatividade, auto reflexivo, crítico, participativo, muitas vezes revelando estruturas ocultas de sistemas de significação (Bishop 2013; Aranda, Wood, & Vidokle 2010). Assim, a arte é fundamentalmente uma forma complexa de linguagem visual, socialmente construída, historicamente específica e culturalmente vivida (Ganga 2012).

Apesar de todas as formas de artes requererem a participação, em certa medida, a partir da segunda metade do século XX e de forma mais significativa na última década, a relação entre objeto, artista e públicos transformou-se profundamente (Becker 1988; Heinich 1998; Bishop 2012). O foco da arte mudou e um novo paradigma surgiu, colocando as relações humanas no centro da criação e interpretação da arte contemporânea. Independentemente da localização geográfica, a marca de uma orientação artística para o social, na década de 1990, é fruto de um conjunto compartilhado de desejos para derrubar a tradicional relação entre o objeto de arte, artista e públicos. Se até então a arte baseada na comunidade estava confinada à periferia do mundo da arte, recentemente tem crescido exponencialmente sendo agora um fenómeno global, apesar de ter florescido mais intensamente na Europa, face à tradição de financiamento público para as artes, a arte participada é um género em si mesmo (Bishop 2006, 2012).

Considerando o contexto de seminário de investigação internacional, neste documento, pretende-se discutir uma proposta de investigação sociológica da arte participante, a partir da análise e colaboração de artistas e públicos. Começa-se por procurar situar a emergência da arte participada e estabilizar os seus sentidos através de breves referências a algumas das suas configurações. Em seguida, questiona-se o custo social e artístico da chamada *viragem social* de que trata Claire Bishop (2006), expondo a partir desta questão central os objetivos orientadores desta proposta de trabalho. Por fim, propõe-se uma estratégia metodológica assente nas quatro extensões da etnografia global (Burawoy 2000), cumprindo-as ao longo de dois anos, em quatro fases e três tarefas.

ARTE PARTICIPADA – EMERGÊNCIA, SENTIDOS E CONFIGURAÇÕES

A participação faz parte de uma narrativa maior que atravessa a modernidade, na qual a arte deve ser dirigida contra a contemplação e a passividade das massas paralisadas pelo espetáculo da vida moderna. Assim, a *arte participada* pode ser percebida como uma forma de ação coletiva para a mudança social. Partindo desta premissa, a *arte participativa* visa restaurar e perceber, um espaço coletivo comum de comprometimento social compartilhado, no qual os públicos são componente do processo criativo.

Atualmente, este campo expandido de práticas artísticas “pós-estúdio” atende por vários nomes: arte socialmente comprometida, arte baseada na comunidade, comunidades experimentais, arte participativa, arte colaborativa e, mais recentemente, prática social (Bishop 2006, 2012). Ainda que controverso adota-se aqui o conceito de *arte participada*, onde pessoas são o meio artístico central, com recurso, essencialmente, à *performance* nas artes visuais (cf. artistas como Tiravanija. Rirkrit Tiravanija é um artista contemporâneo que nasceu em 1961, em Buenos Aires (Argentina), e residente entre os Estados Unidos da América, a Europa e a China. O seu trabalho foca relações sociais, instâncias de socialização, espaço e arquitetura e debruça-se sobre atividades quotidianas como a partilha e confeção de refeições, ler, ouvir música e jogar.

Emergente do Pós-Modernismo (Mandel 1975; Anderson 1998), a *arte participada* funda-se nas sucessivas *viragens cultural* (Jameson 1998), *educativa* (O’Neill & Wilson 2010) e *social* (Bishop 2006), como tentativas de repensar o potencial político da arte, reconsiderando formas de produção, mediação e consumo (Andreasen & Larsen 2007). A narrativa da arte contra a passividade das massas e o desejo de ativar os públicos emana de um outro mais lato: o da emancipação do capitalismo (Santos B. S. 2002). Partir destas premissas, implica depositar na *arte participada* a responsabilidade de um comprometimento social promotor de relações sociais emancipatórias (Bourriaud 2002; Kester 2004; Thompson 2012; Jackson 2011).

Nas reflexões sobre o pós-modernismo, enquanto leituras possíveis das transformações sociais e culturais contemporâneas (Mandel 1975; Santos B. S. 1994), sobressai a centralidade da cultura e inter-relacionamento entre esta e a economia – ***viragem cultural*** (Jameson 1998) – sublinhando a relevância simbólica, económica, política e mediática desta.

À luz do pós-modernismo, a arte contemporânea emerge como uma nova realidade estética do capitalismo tardio, deixando de ser independente da organização social, aproximando-se ao quotidiano, pressupostamente, diluindo fronteiras culturais e miscigenando códigos, o que não deixa de reconhecer o risco de substituição da tónica sobre a *redistribuição* de recursos pelo *reconhecimento* cultural (Fraser 2002). Se se convocar o debate entre Adorno ([1974] 2003) e Benjamin (1992) sobre a democratização cultural, assim como se se observarem os contributos dos *cultural studies*, em particular a perspectiva de Paul Willis (1990), não se pode deixar de questionar possibilidades de transformação e justiça social que parecem ter ficado por cumprir na *viragem cultural*.

Com apoio nos contributos da museologia crítica (Lorente 2003), salientam-se as novas funções e responsabilidades sociais dos museus (Crimp [1995] 2000), enquanto facilitadores educativos no percurso de democracia cultural da arte e em particular da arte contemporânea (Fulková, Straker & Jaros 2004). Contudo, a educação nos museus de arte (Charman, Rose & Wilson 2006) tem estado intrinsecamente relacionada com a necessidade de ultrapassar a estratificação social dos públicos do museu (Bourdieu & Darbel [1969] 2007) e nesse sentido, o departamento educativo existe como solução paliativa numa instituição que não se assume enquanto educativa e plural. A título de exemplo, numa investigação etnográfica sobre as práticas e estratégias dos serviços educativos dos museus Tate Liverpool, Šiuolaikinio Meno Centras e Museu de Arte Contemporânea de Serralves (Ganga 2012) conclui-se que foi transversal a todos os casos que a estruturação de propostas educativas tem como principal destinatários os (não) públicos e, como principal objetivo, a formação dos mesmos. Procuram, assim, suprimir a falta ou a distância cultural e social, face a uma cultura legitimada e a uma prática social distintiva. Nesta lógica, os departamentos educativos são indispensáveis, porque permitem apaziguar um necessário questionamento institucional de fundo do museu.

Ao mesmo tempo, este estudo mostra que a educação é hoje uma área estratégica nos museus, quer porque permite concretizar uma visão programática das artes e da cultura, enquanto veículos de coesão e integração social, construção identitária, mobilização de uma cidadania cultural e apoio à estruturação de percursos educativos contemporâneos; quer como auxílio ao reconhecimento político e artístico das instituições. A visibilidade do trabalho educativo e o sucesso da sua programação nas galerias analisadas tende a autonomizar organizacionalmente a função educativa do museu. Paradoxalmente, esta autonomização traduz-se num acantonar dos departamentos educativos,

isolando-os da programação das exposições, o que reforça, ainda mais, a sua condição subserviente da função principal do museu – criar e mostrar os objetivos artísticos, enquanto manifestações da cultura erudita. Ou seja, os serviços educativos podem ser percebidos como um “males necessários” no caminho de uma *democracia cultural* (Lopes 2007).

Ao mesmo tempo, a prática curatorial parece ter vindo a assumir a centralidade da dimensão educativa – **viragem educativa** (O’Neill & Wilson 2010; Mörsch 2009). Se a seleção de uma determinada obra ou artista é baseada numa ideia que o curador quer compartilhar, através de uma exposição, esta parece ser uma prática sobretudo educativa. Tal como Daniel Buren & Wouter Davidts (2010) argumentam, se a construção de uma exposição envolve a motivação ou a ambição de oferecer às pessoas algo que elas, supostamente, não sabem, o que é isto senão ensinar? Contudo, isto não é simplesmente uma reintegração do curador, como perito encarregado de educar o público sobre o conteúdo de determinada coleção, exposição ou ciclo, mas sim uma espécie de “curatorialização” da própria educação, processo pelo qual esta se torna objeto e produto da produção curatorial. O que traz a curadoria de arte contemporânea, que se distingue das precedentes, é a ênfase na circulação de ideias em torno da arte, em vez de se focar na sua produção e exibição.

O’Neill & Wilson (2010) defendem que a arte contemporânea parece encontrar-se num período de fascinação pela educação, desenvolvendo inúmeros projetos artísticos educacionais e um fascínio por pedagogos, como Rancière ([2000] 2013) e Freire (2008).



Ilustração 1 - Pawel Althamer (2008) The Fifth Floor: Ideas Taking Space | Tate Liverpool

Para O'Neill & Wilson (2010), a *curadoria educativa* permanece ainda, por um lado, entre uma estratégia de leitura, um modelo interpretativo das práticas culturais e expressões contemporâneas e, por outro, um novo sistema curatorial, no qual o discurso interpretativo é produzido a par com o discurso expositivo. Projetos artístico-educativos situam-se na confluência entre o universo da pura criação artística e os objetivos mais marcadamente pedagógicos, ligados ao desenvolvimento de conteúdos discursivos, o que tendencialmente transforma algumas propostas artísticas, em objetos híbridos, localizados entre a oficina, a performance, a investigação, a exposição e/ou a publicação.

No âmbito do doutoramento de Sociologia, realizado na Faculdade de Letras da Universidade do Porto (Dissertação de doutoramento em Sociologia, intitulada *Uma Educação (Inter/Multi) Cultural a Três Tempos. Um ensaio de imaginação etnográfica europeia em espaços de arte, educação e cultura contemporânea*, desenvolvida com o apoio da Fundação para a Ciência e Tecnologia (SFRH/BD/37637/2007), entre 2007 e 2012, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto), apoiado nas políticas culturais europeias e segundo uma perspetiva sociológica cultural e educativa, estudaram-se estratégias e práticas educativas de galerias de arte contemporâneas, situadas em três cidades Capitais Europeias da Cultura (CEC) durante a primeira década do século XXI: Tate Gallery em

Liverpool – Reino Unido, CEC 2008; Šiuolaikinio Meno Centras (Centro de Arte Contemporânea) em Vilnius – Lituânia, CEC 2009; Museu de Arte Contemporânea de Serralves, no Porto – Portugal, CEC 2001. A partir desta análise compreendeu-se que, no contexto europeu, as práticas artísticas contemporâneas, apesar de serem aquelas que, tendencialmente estabelecem relações mais difíceis com os seus (não)-públicos têm vindo a incorporar intercessões educativas. Que, por sua vez, não são omnipresentes, mas são, cada vez mais, enquadradas em termos de educação, pesquisa, produção de conhecimento e aprendizagem. Além disso, em muitos casos, há um impulso acentuado que as distancia dos formatos pré-estabelecidos de educação em instituições culturais, na medida em que, cada vez com mais frequência, as próprias obras se aproximam de formatos de projetos educativos – o conceito de projetos quasi-educacionais/quasi-artísticos torna-se como parte integrante da produção artística. O *Fifth Floor* (Tate Liverpool), em 2008, ou o *Vilnius COOP* (Šiuolaikinio Meno Centras), ambos integrados nas bienais das respetivas cidades em 2009, ou mesmo *Às Artes, Cidadão!* (Museu de Arte Contemporânea de Serralves) são disso exemplos (Ganga 2011; 2012).

“It was consciously that for us this project it consist of the exhibition, but equally important part is public events series. It has to each other we don’t perceive it as for me exhibition is only one part of project. Actually this public series they were very directly connected. Most of public events touch upon exhibition, because for instants there was Oksana Zaparozit who had talked about research on Vilnius Russian canteens. There is Indre Klimaitė, she doing research on Vilnius canteens and doing weekly Thursday lunch excursions” (Šiuolaikinio Meno Centras, Vilnius COOP Curator, 2009) (Tanto a Ilustração 1 como este excerto de entrevista são resultados do projeto de doutoramento já referenciado – *Uma Educação (Inter/Multi) Cultural a Três Tempos. Um ensaio de imaginação etnográfica europeia em espaços de arte, educação e cultura contemporânea*).

Do mesmo modo, observa-se um número crescente de exemplos de curadores/as e artistas que adotam estruturas pedagógicas, desafiando dicotomias e fronteiras. O impacto potencial desses projetos, em relação à função educativa e à aprendizagem, dentro da instituição cultural, só se começa agora a observar e questionar – **viragem social**. Estes projetos aparentemente pedagógicos, nos quais artistas fazem arte que envolve pessoas como colaboradoras, facilitadoras ou sujeitos ativos, levanta questões complexas e novas para todos/as os/as agentes do campo. Para instituições de arte, tais práticas artísticas, muitas vezes, exigem uma reformulação do estatuto de obra de arte, pelo que o que é produzido é frequentemente contingente e, invariavelmente,

não se presta facilmente a tradicionais formatos expositivos (Zolberg & Cherbo 1997). O desenvolvimento de novos modelos para a produção e a apresentação desse trabalho, no entanto, é uma oportunidade para abraçar, não só novas linguagens contemporâneas, mas também para repensar o seu papel educativo (Botton & Armstrong 2014).

Porém, a identidade coletiva dos participantes foi sendo reinventada, já não são apenas massas, excluídos ou comunidades, mas hoje são voluntários, num exercício contínuo da cultura mediática e instantânea (cf. artistas como Gormley. Antony Gormley é um escultor britânico contemporâneo, nascido em 1950, autor de *One & Other* (2009). Nesta obra 2 400 membros do público ocuparam o quarto plinto na Trafalgar Square – geralmente vago –, em Londres, por uma hora cada um, ao longo de 100 dias).

Simultaneamente, observa-se uma viragem ética na crítica, passando o artista a ser avaliado pelo grau de colaboração do seu trabalho e criticado por qualquer indício de exploração do outro.

IS THERE A WIN-WIN SITUATION?

Importa questionar as implicações destas plataformas de experimentação e laboratório artístico e educativo para os/as sujeitos implicados – Que impactos nos trajetos de vida?; O que ganham os públicos que colaboram com estas obras?; Quem são os artistas que as propõem e como se estruturam as suas trajetórias de trabalho? – são algumas das questões que se impõem.

Logo, o relacionamento da arte com o social parece jogar-se numa contínua tensão entre a consciência social dominante, numa analogia tácita entre anticapitalismo e catolicismo onde a arte se desliga do “inútil” e da estética e se funde com a práxis social (Cruz 1992); e o direito dos indivíduos a questionar essa consciência social, cabendo ao artista fomentar distância cética próxima à visão da teoria crítica (Adorno [1974] 2003; Benjamin 1992) sobre o social. Contudo, para Rancière ([2000] 2013) a estética não precisa de ser sacrificada no altar da mudança social, uma vez que esta já lhe é inerente sendo sustentada pela antinomia do impulso simultâneo de se preservar da instrumentalidade e autodissolver-se na práxis social.

Arte participada, portanto, nem é uma fórmula linear de arte política, nem reconhece em si tantos outros aspetos do novo espírito do capitalismo, que nada

se aproximam de experiências de empoderamento – rede, mobilidade, projeto, ou manipulação (Boltanski & Chiapello 2005). Como tal, no projeto de investigação que aqui se apresenta pretende-se discutir tensões a ser apreendidas: o apelo a uma cidadania cultural ativa, à formação política e cívica, o posicionamento crítico face à erudição das linguagens contemporâneas mais cínicas, a experimentação estética e ética ou mesmo a exigência da reformulação do estatuto de obra podem incorporar estratégias de engenharia social, mercantilização dos corpos, dominação e violência simbólica e servir motivações individuais de carreira e de projeção internacional por parte do artista (Bishop 2012; Huybrechts 2014). Nesse sentido, importa questionar se é na *arte participada* que reside o encontro entre a erudição e a *cultura comum* (Willis 1990); ou, ainda, se esta ultrapassa as lógicas da falta e do subsídio, que parecem enraizadas nas lógicas da educação artística (Boughton & Mason 1999); ou se, por outro lado, as homilias da participação impelem a arte a abandonar a raiz da experiência estética e a ser valorizada apenas pela sua eficácia educacional (Helguera 2011), ao invés de convidar a enfrentar as complexidades contemporâneas.

Por conseguinte, o projeto que aqui se discute organiza-se em três eixos. Num primeiro eixo de análise, ligado à concretização da tarefa 1 (*Arte Participada – redes e protagonistas*), importa mapear o campo artístico de forma a:

/ reconhecer e mapear protagonistas e a presença de projetos artísticos participados na programação de bienais de arte contemporânea e instituições de arte contemporânea, na primeira década do século XXI, dissecando redes de interação;

Num segundo eixo de análise, ligado à concretização da tarefa 2 (*Estudos de caso*), importa:

/ reconhecer como é que bienais de arte contemporânea e instituições de arte contemporânea que cultivam a excecionalidade, o efémero e o conhecimento autoral, descontextualizado e logocêntrico, incorporaram as vanguardas da arte participada;

/ conhecer todo o processo de criação e os sentidos que lhes são atribuídos pelos participantes de projetos artísticos participados, de dois estudos de caso brasileiros;

/ compreender as relações entre as trajetórias de vida de criadores e participantes e práticas artísticas, iluminando possíveis relações entre os diversos contextos em que o sujeito se move na construção das práticas, tais como as esferas do trabalho, família, trajetória escolar, redes de sociabilidade, práticas culturais e estilos de vida ao longo da vida;

Num terceiro eixo de análise, ligado à concretização da tarefa 3 (*Participar e participar*), importa:

/ problematizar a equação entre participação dos públicos, motivações individuais de carreira dos artistas e inclusão artística e política potenciada ou não pelo processo, produtos – o objeto, conceito ou imagem – e possibilidades emergentes da arte participada;

/ questionar se se assiste a uma tal aproximação da arte à prática social, que gere uma *viragem social* e interrogar nesta o lugar da investigação sociológica e museológica, participando no alargamento teórico-empírico da reflexão sobre arte contemporânea participada;

/ participar na construção de pontes de articulação entre os campos artístico, científico e social através da criação de plataformas de articulação tais como seminários, um projeto curatorial, uma rede de investigação e um *website*.

PROPOSTA METODOLÓGICA

Considerando que a análise da arte participada exige encontrar formas de investigação que já não estão, exclusivamente, ligadas à visualidade e que qualquer arte com pessoas exige uma leitura sociológica, opta-se pela **etnografia global** (Burawoy 2000), como metodologia privilegiada deste projeto a fim de observar auscultar lugares, práticas e discursos localizados.

A *etnografia global* enquanto processo que permite examinar as interconexões entre *micro processos* sociais e *forças externas*, sem perder a riqueza fenomenológica possibilitada pela observação participante, emerge como a metodologia mais apropriada para lidar com a *implexidade* (Le Grand 2006) e globalidade inerente a estes projetos. Assim, concretizam-se os quatro pontos estruturadores do *método de caso alargado* (Burawoy 1998), que compõe uma *etnografia global* e nos quais esta investigação se amplia: *estendendo do observador ao participante; estendendo a observação ao longo do tempo e do espaço; estendendo processos a forças externas; e estendendo a teoria*. Cumprindo cada um, ao longo de dois anos, a pesquisa desdobrar-se-á em quatro **fases**: i) *reconhecimento*, ii) *implicação*, iii) *composição* e iv) *participação* que terão lugar em três grandes **tarefas**: i) *Arte participada - redes e protagonistas*; ii) *Estudos de Caso*; iii) *Participar e Participar* – organizadas sequencialmente e em concordância com a execução dos objetivos.

A investigação será uma análise aprofundada da arte participada enquanto espaço social relacional de criação e intervenção artística e social contemporânea

(codificações estilísticas, estratégias de participação e rede de transações simbólicas entre cidades, artistas e participantes) em duas mãos: a partir dos serviços educativos de bienais e instituições de arte contemporânea; e a partir da produção de artistas contemporâneos.

Assim, na **primeira tarefa** (*Arte Participada – redes e protagonistas*), proceder-se-á ao reconhecimento das continuidades e descontinuidades críticas e radicais que assomam a produção teórica sobre *Arte Participada*, incidindo com particular atenção nas áreas da sociologia da cultura e da arte – enquanto perspectiva com instrumentos concetuais para interrogar a *viragem social*. Ainda, cumprindo a importância de *reconhecimento* de protagonistas e já *estendendo o observador ao participante* (1.º momento do estudo de caso alargado de Burawoy (1998), a entrevista semidiretiva a informantes privilegiados (transversais ao campo artístico contemporâneo, como curadores e diretores das principais bienais e instituições culturais) sobressai como estratégia central de *ganhar acesso* (Burgess 2001) e como ferramenta de *reconhecimento* de redes e identificação de estudos de caso (*Social Network Analysis* de redes de artistas, bienais e instituições culturais), essencial à prossecução do projeto.

Na **segunda tarefa** (*Estudos de Caso*), considera-se que os circuitos da cultura contemporânea têm cada vez mais sinapses entre eventos globais de larga escala, especialmente bienais, e instituições culturais, como museus de arte contemporânea (Worts 2003; Bennett 1995), que dominam a cobertura da imprensa internacional, consomem patrocínios privados e governamentais, tomam de assalto cidades mais ou menos periféricas (Garcia 2004) e são, em última análise, instâncias de legitimação (Conde 1987; Mörsch 2009). Nestes eventos são selecionados artistas e obras representativos da contemporaneidade global, assim, o modo como cada cidade acolhe estes eventos e as instituições reflete as condições da produção, incorporando processos de deslocamento e alienação cultural e sociopolítica (Ferreira 2004). Assim, considerando a globalidade do fenómeno e cumprindo o 2.º momento do estudo de caso alargado (Burawoy, 1998) – *estendendo a observação ao longo do tempo e do espaço* – propõe-se, dois estudos de caso de *Arte Participada*, ao longo de dois anos, à semelhança de *Cooking Up an Art Experience; Tenantspin; International Festival* (Gorschlüter, McKane & Pih 2009).

Nesta tarefa, mobiliza-se um conjunto de instrumentos de investigação como a observação direta, de cariz exploratório, de espaços-tempos e eventos relevantes, complementada por entrevista semiestruturada a informantes

privilegiados locais (artistas, mediadores, curadores e diretores dos eventos), por forma a *ganhar acesso* a cada um dos casos. Ultrapassada a fase de *reconhecimento*, recorrer-se-á à observação participante de cada caso, construindo em diário de terreno uma memória etnográfica de práticas artístico-educativas, contextos de interação e construção de sentidos conjuntos que permita cumprir a fase de *implicação* – conhecimento aprofundado e comprometido de cada proposta artística. Considerando o interesse em escutar sentidos proceder-se-á a entrevistas focalizadas (*focus groups*), conduzidas com os participantes de cada um dos projetos, interrogando implicações e impactos da sua participação – um *focus group* por cada projeto analisado. Do mesmo modo, reconstruir-se-ão trajetórias biográficas de participantes e artistas através de retratos sociológicos (Lahire 2011), que permitam a reconstrução da intertextualidade entre percursos de vida, memórias e práticas artísticas (produção e consumo).

Fazendo a ponte para a **terceira tarefa** (*Participar e Participar*), cumpre-se a *composição*, a sistematização e (re)produção de saberes na extensão da narrativa etnográfica em materiais divulgáveis, partilhando o processo e pondo a nu o esqueleto da investigação, almejando que tal lhe confira densidade e seja um veículo facilitador da discussão. Prevê-se a construção e atualização de um *website*, que acompanhe toda a investigação (partilha dos diários de terreno, espaços de publicação com ISSN e fórum de discussão), publicações científicas, entre outras formas de devolução inerentes a cada local, de forma a *estender processos a forças externas e estender a teoria* no cumprir do 3.º e 4.º momento do estudo de caso alargado.

Procura-se, assim, conferir uma circularidade intencional ao projeto, encerrando o biénio com o retomar da 1.ª extensão – *acesso do observador ao quotidiano do observado* – no que esta propõe de movimento de devolução aos sujeitos de um novo olhar sobre o seu quotidiano e (re)início de um novo ciclo de questionamento, interrogando novos estudos de caso.

ARTE, CIÊNCIA, INVESTIGAÇÃO E PARTICIPAÇÃO – A (DES)ILUSÃO DAS FRONTEIRAS

Na última fase do projeto de pesquisa (*participação*), apesar de se reconhecer a tentação da equação entre o valor de uma obra de arte e o grau de participação que esta envolve, transformando “A Escada de Participação” (Arnstein 1969) num medidor da eficácia da prática artística, procura-se como Rancière ([2000] 2013) argumenta que *participar* seja o ocupar os espaços

deixados vazios pelo poder. Problematiza-se a equação entre a inclusão artística e política potenciada ou não pelo processo, produtos – o objeto, conceito ou imagem – e possibilidades artísticas emergentes em estratégias de construção de conhecimento *participado* em dois seminários – intermédio e final –, sendo o último acompanhado por um projeto curatorial onde se propõe o desenho e produção de uma exposição coletiva dos projetos analisados e o impulso de uma rede de *Arte Participada*, potenciadoras de extensões no tempo e no espaço de uma dinâmica contínua de debate e análise na qual o conhecimento permaneça contestado e vivo. Por último, a fim de partilhar todo o processo de pesquisa, literatura e descobertas com os pares propõe-se a publicação da investigação em revistas científicas *blind peer reviewed* de alto impacto.

BIBLIOGRAFIA

Adorno, T. [1974] 2003. *Sobre a Indústria da Cultura*. Coimbra: Angelus Novus.

Anderson, P. 1998. *The Origins of Postmodernity*. Londres: Verso.

Andreasen, S., & Larsen, L. B. 2007. “The Midleman: Beginning to Talk About Mediation”. In P. O’Neill, *Curating Subjects* (20-30). Londres: De Appel.

Aranda, J., Wood, B. K., & Vidokle, A. 2010. *What is Contemporary Art?* Berlin: Sternberg Press.

Arnstein, S. R. 1969. “A Ladder of Citizen Participation”. In *Journal of American Institute of Planners*. Vol. 35, N. ° 4 (216-224).

Becker, H. 1988. *Les Mondes de l’Art*. Paris: Flammarion.

Benjamin, W. 1992. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio d’Água.

Bennett, T. 1995. *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics Culture: policies and politics*. Londres: Routledge.

Bishop, C. 2006. *Participation*. Londres: Whitechapel.

Bishop, C. 2006. “The Social Turn: Collaboration and Its Discontents”. In *ArtForum*, February (179-185).

Bishop, C. 2012. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Londres: Verso Books.

Bishop, C. 2013. *Radical Museology or, what’s “contemporary” in museums of contemporary art?* London: Koenig Books.

Boltanski, L., & Chiapello, E. 2005. *The New Spirit of Capitalism*. Londres: Verso.

- Botton, A. d., & Armstrong, J. 2014. *Art is Therapy*. Amsterdam: Rijksmuseum.
- Boughton, D., & Mason, R. 1999. *Beyond Multicultural Art Education: International Perspectives*. Munique: Waxmann Verlag.
- Bourdieu, P., & Darbel, A. [1969] 2007. *L'Amour de l'Art: Les musées d'art européens et leur public*. Paris: Éditions de Minuit.
- Bourriaud, N. 2002. *Relational Aesthetics*. Dijon: Les Presses du Réel.
- Burawoy, M. 1998. "The Extended Case Method". In *Sociology Theory*, 16:1 (4-33).
- Burawoy, M. 2000. *Global Ethnography: forces, connections, and imaginations in a postmodern world*. Berkeley: University of California Press.
- Burgess, R. 2001. *A Pesquisa de Terreno. Uma introdução*. Oeiras: Celta Editora.
- Charman, H., Rose, K., & Wilson, G. 2006. *The Art Gallery Handbook: A resource for teachers*. Londres: Tate Publishing.
- Conde, I. 1987. "O sentido do desentendimento: arte, artistas e públicos nas Bienais de Vila Nova de Cerveira". In *Sociologia, Problemas e Práticas*, 2.
- Crimp, D. [1995] 2000. *On the Museum's Ruins*. Massachusetts: MIT Press.
- Cruz, M. T. 1992. "Arte e Experiência Estética". In Idalina Conde (coord.), *Percepção Estética e Públicos da Cultura*. Lisboa: ACARTE Fundação Calouste Gulbenkian.
- Ferreira, C. 2004. "Grandes Eventos e Revitalização Cultural das Cidades - Um ensaio problematizante a propósito das experiências da Expo'98 e da Porto 2001". In *Territórios do Turismo*, 2.
- Fraser, N. 2002. "A Justiça Social na Globalização: Redistribuição, reconhecimento e participação". In *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 63 (7-20).
- Freire, P. 2008. *Pedagogia do Oprimido*. São Paulo: Terra e Paz.
- Fulková, M., Straker, A., & Jaros, M. 2004. "The Empirical Spectator and Gallery Education". In *The International Journal of Art and Design Education*, 23, 1 (4-16).
- Ganga, R. 2011. "10 anos de Capital Europeia da Cultura – ainda a problemática dos (não) públicos". In *Plataforma Barómetro Social*.
- Ganga, R. 2012. *Uma Educação (Inter/Multi) Cultural a Três Tempos. Um ensaio de imaginação etnográfica europeia em espaços de arte, educação e cultura contemporânea*. Porto: Tese apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto para a obtenção do grau de Doutor em Sociologia.
- Garcia, B. 2004. "Cultural policy and urban regeneration in Western European cities: lessons from experience, prospects for the future". In *Local Economy* 19(4) (312-326).
- Gorschlüter, P., McKane, A., & Pih, D. 2009. *The Fifth Floor: Ideas Taking Space*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Heinich, N. 1998. *Le Triple Jeu de l'Art Contemporain*. Paris: Les Editions de Minuit.

- Helguera, P. 2011. *Education for Socially Engaged Art*. New York: Jorge Pinto Books.
- Huybrechts, L. 2014. *Participation is Risky*. Amsterdam: Valiz.
- Jackson, S. 2011. *Social Works: Performing Art, Supporting Publics*. New York: Taylor & Francis.
- Jameson, F. 1998. *The Cultural Turn: Selected writings on the postmodern, 1983-1998*. Londres: Verso.
- Kester, G. 2004. *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. Berkeley: University of California Press.
- Lahire, B. 2011. *The Plural Actor*. Cambridge: Polity.
- Lorente, P. 2003. *Museología Crítica y Arte Contemporáneo*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- Mandel, E. 1975. *Late Capitalism*. London: NLB.
- Mörsch, C. 2009. *Documenta 12 Education, Volume 2: Between Critical Practice and Visitor Services. Results of a Research Project*. Berlin: Diaphanes.
- O'Neill, P., & Wilson, M. 2010. *Curating and the Educational Turn*. London: de Appel Arts Centre & Open Editions.
- Rancière, J. [2000] 2013. *The Politics of Aesthetics*. Londres: Bloomsbury.
- Santos, B. S. 1994. *Pela Mão de Alice. O social e o político na pós-modernidade*. Porto: Edições Afrontamento.
- Santos, B. S. 2002. "Para uma Sociologia das Ausências e uma Sociologia das Emergências". In *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 63 (237-280).
- Thompson, N. 2012. *Living as Form: Socially Engaged Art from 1991-2011*. Cambridge: MIT Press.
- Willis, P. 1990. *Common Culture: Symbolic work at play in the everyday cultures of the young*. Boulder: Westview Press.
- Worts, D. 2003. "On the Brink of Irrelevance?: Art Museums in Contemporary Society". In L. T. Maria Xanthoudaki, *Researching Visual Arts Education in Museums and Galleries: An International Reader*. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.
- Zolberg, V., & Cherbo, J. M. 1997. *Outsider art - Contesting boundaries in contemporary culture*. Cambridge: Cambridge University Press.

EVALUACIÓN CUALITATIVA DE LOS PROGRAMAS EDUCATIVOS DE LOS
MUSEOS DE PATRIMONIO ARTÍSTICO DE ESPAÑA Y PORTUGAL
QUALITATIVE ASSESSMENT ABOUT THE EDUCATIVE PROGRAMS OF THE
SPANISH AND PORTUGUESE ARTISTICAL HERITAGE

Sué Gutiérrez Berciano

Resumo

A partir del estudio de dos realidades geográficamente dispersas, como son los museos de patrimonio artístico de Gijón, ciudad al norte de España, en la provincia de Asturias; y los museos de la misma tipología de la ciudad lusa de Oporto, hemos querido desarrollar un estudio comparativo que nos ofreciese las evidencias necesarias para la construcción de un modelo teórico de buenas prácticas educativas en el contexto museístico. El trabajo de investigación se inicia como estudio piloto en Asturias (2012) del proyecto ECPEME, y en la actualidad sigue las inercias metodológicas generadas en este proyecto, pero con el propósito de conseguir una referencia internacional que permita significar el marco de acción de las buenas prácticas en los museos.

Proyecto I+D ECPEME (Evaluación Cualitativa de Programas Educativos en Museos de España) que pretende establecer un modelo de buenas prácticas en los museos. Su I.P es Roser Calaf y Código MICINN-11-EDU2011-27835.
convocam: o apelo à cidadania cultural ativa, à formação política e cívica, o posicionamento crítico face à erudição das linguagens contemporâneas mais cívicas, a experimentação estética e ética ou mesmo a exigência da reformulação do estatuto de obra, a incorporação de estratégias de engenharia social, mercantilização dos corpos, dominação e violência simbólica.

Palavras-chave: Programa Educativo, Evaluación Cualitativa, Patrimonio, Buenas Prácticas

Abstract

From the study of two geographically dispersed realities, we wanted to develop a comparative study that offered us the tools to build a theoretical model of good practice in education in the museum context evidence. The two cases are museums and artistic heritage of Gijón (a city north of Spain, in the province of Asturias) and museums of the same type in Porto (Portugal). The research began as a pilot study in 2012 as ECPEME project in Asturias. In order to get a reference enabling international mean the action framework of good practice in museums, today the research continues the methodological inertia generated.

Keywords: Learning from Museums, Educational Programme from Museums, Qualitative Research, Approaches mixed of research, and Best Practices

INTRODUCCIÓN Y ANTECEDENTES

Los museos hoy, son apreciados como agentes educativos, instituciones que forman a personas, desarrollando capacidades cognitivas, conductuales, emocionales y creativas. En el sentido estrictamente pedagógico, podríamos afirmar que generan una oportunidad de aprendizaje *integral*, parte de las emociones y motivaciones para generar nuevos conocimientos que son significativos para el visitante; bien sea escolar, adolescente, adulto o anciano. *Integrador*, porque busca atender la diversidad de públicos, a la par que aunar esfuerzos por democratizar la cultura y hacerla accesible al conjunto de la población. E *integrada*, como acción educativa que se produce en un espacio circunscrito al tejido social y cultural de la comunidad a la que pertenece.

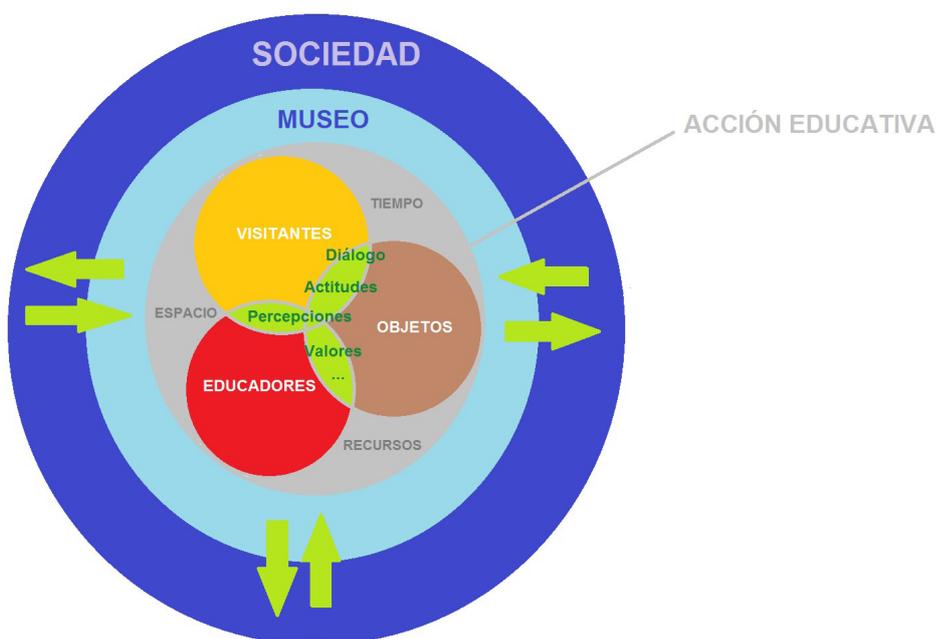


Imagen 1. Vínculos pedagógicos de la acción educativa, 2014 (adaptado de Hooper-GreenHill 1998, 51)

Esta circunstancia unida al interés creciente de nuestra sociedad por la evaluación, entendida como rendición de cuentas para justificar el gasto económico que supone los servicios socioculturales. Hace que los gerentes de los museos se preocupen por la calidad y mejora de su servicio educativo. En cierta medida esta pudiese ser la justificación de nuestro trabajo de investigación, realizar una evaluación de los programas educativos de los museos de patrimonio artístico de Asturias y Oporto. Pero nace con una intencionalidad bien distinta, surge del propósito de conocer y valorar el trabajo que se viene desarrollando en estos museos analizando en profundidad la acción educativa que desarrollan, contemplando su planificación, métodos, estrategias didácticas, etc. En este sentido resulta recomendable disponer de una herramienta que permita este análisis evaluativo. Hasta el momento, principalmente en España, han prevalecido los estudios de público y de evaluaciones de dispositivos museográficos sobre el trabajo de los guías, basado en encuestas de satisfacción con un enfoque claramente cuantitativo. Sin embargo nosotros seguimos una tendencia más naturalista y descriptiva, guiados por la línea de estudios de Hooper-Greenhill (1998), evaluaciones tendentes a la descripción y comprensión de los aspectos clave del museo como las indicadas por investigadores como Asensio (2005, 2011) y Santacana (2006, 2010) o Daignault y Schiele (2011).

El museo, visto con ojos ajenos al mundo del arte o de la historia es un lugar que alberga gran riqueza cultural pero esta permanece oculta, latente, en algunos casos, para la gran mayoría de la población. Las colecciones, principalmente en los museos de arte, se muestran al gran público con mensajes encriptados fuera de su alcance, y es preciso la intermediación educativa para descifrar el verdadero contenido y significado de las obras. (Santacana y Llonch 2012).



Imagen 2. Imágenes de los museos Casa Natal de Jovellanos y Soares dos Reis, Gutiérrez Sué, 2014, fotografías de autoría propia

La sala de exposiciones se convierte en un espacio de aprendizaje cuando el objeto y el visitante interactúan y los aspectos históricos, políticos, sociales y estéticos son captados por el visitante y la obra cobra un sentido real, para el ciudadano que lo identifica como culturalmente significativo (Hernández 1998). Esta es la premisa fundamental de la función educativa del museo, convertir un proceso de comunicación-interpretación en una acción didáctica, a través de una intervención pedagógicamente bien diseñada, desarrollada y evaluada (Calaf 2009). Entrar en un museo no supone una experiencia de aprendizaje en sí mismo, de la misma forma que entrar en una escuela no representa un proceso educativo, se requiere en ambos casos de la reflexión pedagógica del contexto, de la exposición, de los objetos, de los participantes y sus necesidades que nos guíen a construir la oportunidad de aprendizaje óptima para lo que fue diseñada.

Si hablamos en términos pedagógicos, la visita al museo debe cumplir una serie de condicionantes genéricos, como: la ordenación, coherencia del itinerario con respecto a los contenidos y obras expuestas; de la misma forma que los medios expositivos directos y complementarios deben de conducir el itinerario y la comprensión del mismo; así como las estrategias expositivas, sena eficaces en el proceso de comunicación y desarrollar componentes emotivos, y favorecer la participación del público (Hein 1998; Hooper Green-Hill 1998; Falk y Dierking 1997).

A grandes rasgos estos son los componentes del escenario de evaluación de la propuesta que presentamos, que vienen avalados también por los estudios desarrollados por la *American Alliance of Museums*. Organización que en las últimas décadas ha venido desarrollando una serie de publicaciones sobre sistemas de indicadores respecto a las audiencias, la planificación y programación educativa del museo, buscando su eficacia y mejora.

DISEÑO Y MÉTODO DE INVESTIGACIÓN

El estudio se caracteriza por un *diseño descriptivo-observacional*, basado en el *Modelo de Evaluación Iluminativa* de Parlett y Hamilton (1977), y por la combinación metodológica de *técnicas tanto cuantitativas como cualitativas*, empleada. Este modelo se centra en un análisis en profundidad del programa educativo: su base lógica, su evolución, sus operaciones, sus logros y dificultades. Conociendo cómo opera el programa, cómo influye, dónde se aplica, sus ventajas y desventajas, o cómo se ven afectadas las experiencias de aprendizaje de los educandos; para descubrir y documentar las características innovadoras, o situaciones críticas que se produzcan (Stufflebeam y Shinkfield 1989). Evaluar el programa educativo es la excusa perfecta para que la naturaleza y modelo de organización del museo se desvele y poder extraer un marco de buenas prácticas.

El grado de innovación de nuestro trabajo radica, no sólo en la aplicación de este modelo de evaluación, sino en conseguir que:

- El carácter diagnóstico y prospectivo de la evaluación favorezca el análisis de la significatividad de la acción cultural del museo. Mediante el diseño y aplicación de una herramienta de evaluación que sirva para conocer en profundidad el funcionamiento e incidencia del programa del museo. Desde esta línea de investigación, hemos superado los estudios de público, y ofrecen únicamente información limitada cantidades y satisfacción del visitante con cuestionarios muy reducidos y cerrados.

- El carácter integrador de la evaluación en todos sus aspectos. Desde la conceptualización teórica de considerarla meta y herramienta al servicio de la educación (De Miguel 2000), así como de combinación paradigmática y metodológica en las técnicas de recogida de la información. La evaluación debe ser **integral, integrada e integradora**. Integral, teniendo en cuenta todos los aspectos susceptibles de estudio, integrada como sinónimo de coherencia científica a lo largo de su planificación y ejecución, como integradora por el

propósito final de cualquier proceso evaluativo, la mejora y transformación de la realidad objeto de estudio (Pérez Juste 2005).

- Los profesionales de los departamentos educativos del museo y el profesorado de la escuela se vinculen al ámbito universitario para investigar en un proceso mediador que procura construir una constelación de relaciones que favorecen nuevos comportamientos entre estas instituciones y sus responsables. A través del desarrollo de una relación próxima, mediada, y prolongada, que generará inercias para innovar en el ámbito sociocultural. Esta nueva dimensión debe entenderse que a largo plazo provocará futuras investigaciones con deseos de innovar en este ámbito.

PROCEDIMIENTO

El proceso de evaluación que seguimos establece tres fases: *de observación, investigación, y explicación* (Stufflebeam y Shinkfield 1995). Momentos que determinan la aplicación de las distintas técnicas de recogida de información y vinculadas a los objetivos específicos planteados, tal como pasamos a indicar en el siguiente cuadro, y explicamos a continuación.

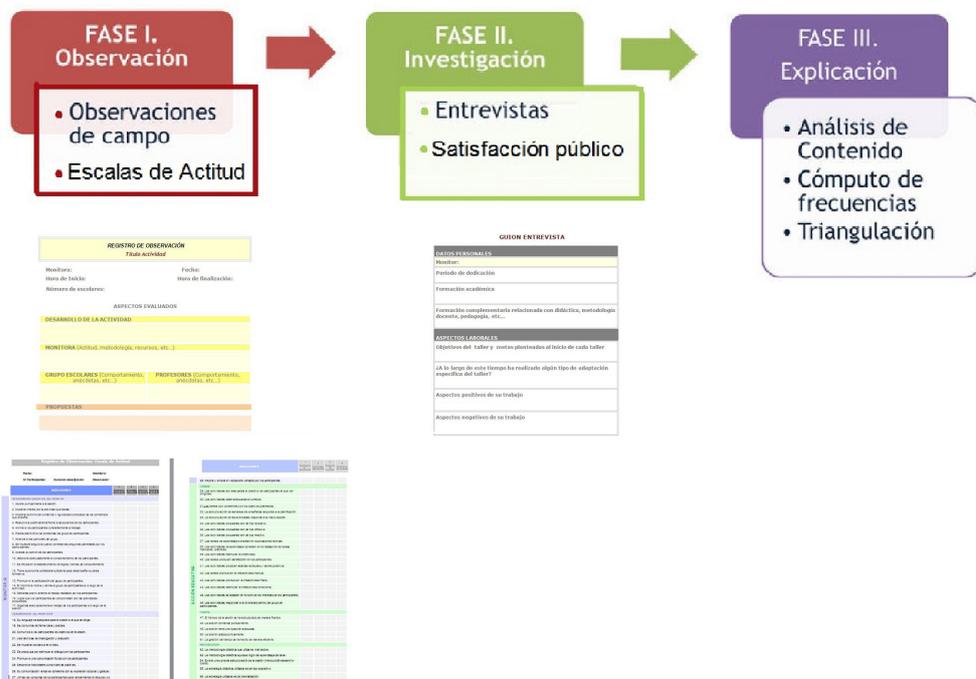


Imagen 3. Procedimiento de evaluación desarrollado, Gutiérrez, 2014, elaboración propia

Fase I. Observación

- **Analizar la eficacia de las intervenciones llevadas a cabo por los educadores de los distintos museos de Bellas Artes de Asturias y Oporto.** Para ello, hemos realizado **observaciones de campo**, para estudiar las visitas y talleres (McMillan y Schumacher 2005). Y posteriormente elaborar un **instrumento de observación** como complemento metodológico del análisis cualitativo y que nos sirva también para conocer la eficacia de esta intervención. Protocolo de observación elaborado *ad-hoc* y fundamentado en trabajos de autores diversos procedentes de las diferentes disciplinas que intervienen en el museo: desde la didáctica del patrimonio (Calaf 2009), la museografía y museología (Santacana y Serrat 2005), (Hopkins 1989), e incluso la investigación evaluativa y/o educativa (Postic y De Ketele 1992) , (De Miguel 2000 y 2005) o (Hernández 2001), entre otros.

Fase II. Investigación

- **Analizar las estrategias de gestión y de programación del servicio educativo** para conocer de primera mano el contexto remoto e inmediato de intervención del museo, así como la propia institución y su discurso pedagógico; descubriendo su utilidad, validez y precisión (Suárez, Gutiérrez, Calaf y San Fabián 2013).
- **Conocer la formación y satisfacción laboral de los educadores del museo.** Aspectos importantes en la dinámica del proceso de enseñanza-aprendizaje. Para evaluarlos se han realizado **entrevistas** de tipo informal y carácter conversacional (McMillan y Schumacher 2005, 458).
- **Conocer el grado de satisfacción de público visitante**, según la documentación de la que disponga cada museo: estudios de público, cuestionarios de satisfacción, fichas de incidencias, ect.

Fase III. Explicación

- **Conocer el discurso pedagógico que subyace de las prácticas educativas de los museos españoles y portugueses analizados y extraer un modelo de buenas prácticas tras el análisis comparativo de esas realidades museísticas diferenciadas.** Nuestros referentes en la construcción de este modelo serán dos principalmente: el marco teórico-práctico que ofrece el constructivismo como corriente pedagógica óptima en la acción

educativa en el museo (Calaf 2003 y 2009) y los indicadores establecidos por la Asociación Americana de Museos (Standards & Best Practice in Museum Education, están disponibles en la página web de la American Alliance of Museum: <http://www.aam-us.org>).

MUESTRA

Consideramos, que Portugal es un buen escenario para valorar las experiencias de aprendizaje que se producen en los museos. La transferencia cultural anglosajona de la que se benefician en muchos aspectos, consideramos que puede ser un aspecto clave que va incidir significativamente en la intervención educativa en el museo. En este sentido, Inglaterra es pionera en el estudio y corriente de la educación y aprendizaje en el museo desde principios del siglo XX con los postulados pedagógicos de John Dewey y su pedagogía progresista y experiencialista; que se traduce en tiempos actuales en la búsqueda de la interactividad entre el museo-objeto-visitante.

El distanciamiento cultural con España en este aspecto es patente, donde es cuestión de décadas únicamente la consideración de la función educativa dentro del museo. Este incipiente interés, debe venir unido por una curiosidad pedagógica de conocer el alcance de las actividades educativas que el museo desarrolla. Para ello planteamos en este trabajo, su evaluación, dejando a un lado los habituales estudios de público que no aportan datos sobre el potencial didáctico del museo (Gutiérrez y Calaf 2013).

La muestra de museos que han colaborado en el estudio comparativo se refleja en la siguiente tabla, se compone de dos museos de cada ciudad, permitiendo un tratamiento equitativo de los datos, habiendo sido seleccionados por la trascendencia de sus colecciones pictóricas y/o trayectoria prolongada del servicio educativo.

MUSEOS DE ARTE DE GIJÓN	MUSEOS DE ARTE DE PORTO
- Museo Casa Natal de Jovellanos	- Museo Nacional Soares dos Reis
- Museo Nicanor Piñole	- Museo del Romanticismo

Tabla I. Muestra del estudio evaluativo

Por su parte, el tipo de muestreo realizado para llevar a cabo las entrevistas, es *intencional*, se han seleccionado aquellos informantes claves, actores principales, de la acción educativa en el museo: los técnicos del DEAC y educadores (Patton 1990). El conocimiento de expertos nos va a permitir comprender y profundizar en su discurso y praxis educativa.

ANÁLISIS DE DATOS Y AVANCE DE LOS PRIMEROS INDICIOS

El análisis de los registros y herramientas de recogida de información ha sido principalmente un análisis cualitativo basado en la selección, categorización, síntesis e interpretación de los datos recogidos. (McMilan y Schumacher 2005, 479). Consistente en el *análisis documental* de la programación y archivos del museo sobre su gestión y *análisis de contenido* de las observaciones de campo. Completado con procesos de triangulación, para contrastar los diferentes registros e informaciones recogidas. A través de dos técnicas, la *triangulación de métodos* y la *triangulación de expertos*. La primera basada en el contraste de los datos recogidos por diferentes métodos; las observaciones de campo de las actividades educativas desarrolladas en el museo fueron contrastadas con las observaciones realizadas con la escala tipo Likert. Y la triangulación de expertos basada en el contraste de los datos obtenidos por los distintos observadores que administraron la escala de actitud. Este registro, de carácter más cuantitativo se ha integrado en el procedimiento evaluativo para aportar diferentes cómputos y distribuciones de frecuencia para corroborar la consistencia de los diferentes observadores, y aportar mayor consistencia a los datos recogidos (Pérez Gómez 1996; Burke y Christensen 2014).

A pesar de encontrarnos en pleno proceso de realización, podemos adelantar ciertos datos que nos permiten deducir y avanzar rasgos comunes y diferenciados de ambos escenarios.

FUNCIONAMIENTO, ORGANIZACIÓN Y GESTIÓN DEL MUSEO

- **Bajo nivel de formalización y sistematización.** Afecta principalmente al diseño y planificación de la programación educativa, no así a la estructura organizativa del museo, que viene determinada por la administración municipal o estatal. Aunque en ambos casos, no existe un proyecto programado de la acción cultural del museo, sí se manifiesta un cierto nivel de programación de las diferentes actividades que desarrollan. La principal diferencia entre los museos gijoneses y portugueses radica en este aspecto. Mientras que en Porto los museos poseen cierto nivel de sistematización de la programación educativa con documentación que acredita sus intenciones pedagógicas y materiales que muestra sus propósitos en este sentido, como: fichas didácticas de las actividades, material didáctico para visitantes escolares, manual de actividad para el profesorado, trípticos informativos de cada actividad, información web del desarrollo de actividades, etc. Sin embargo, los museos de Gijón apenas disponen de los folletos, fichas técnicas e información web que desvelan de manera difusa su compromiso y eficacia pedagógica.
- **El funcionamiento del museo sigue las pautas fijadas por el organigrama institucional** que determina el cargo y funciones de trabajo de sus empleados. Las competencias rara vez pueden solaparse, sólo en ocasiones excepcionales como: gran aglomeración de visitantes, falta de personal, ect. donde los técnicos pueden convertirse en educadores por un día. Pero sin embargo, el nivel de transferencia que tienen los educadores en la programación de las actividades, sigue siendo escasa, aunque varía bastante en función de la titularidad del museo y su filosofía de gestión.
- **La cultura evaluativa si existe es dispersa, en momentos y acciones puntuales.** La evaluación, por lo general, no se extiende a lo largo de todo el funcionamiento del museo, se establece como mecanismo de análisis de satisfacción de la visita, a elección del visitante que quiera participar, en el caso, de los museos de Gijón. O bien desde la administración pública, en el caso de los museos de Porto, señala cuándo, cómo y qué evaluar.

- **En mayor o menor medida su financiación depende de los presupuestos municipales o estatales**, lo que supone un handicap en la situación de crisis actual. Han venido compensando esta circunstancia gracias a la profesionalidad de sus técnicos, su creatividad y las innovaciones introducidas, que han generado un gran dinamismo al servicio educativo y gran bagaje “vital” al museo.

AVANCE DE LAS PRIMERAS CONCLUSIONES

Se ha venido constatando que la eficacia de las actuaciones educativas de los museos de Asturias se encuentra limitada por la escasa sistematización en el diseño y evaluación del programa educativo, así como por falta de formación pedagógica de los responsables que lo planifican y ejecutan. Unido a unas condiciones laborales poco favorables de los educadores (guías). Sin embargo, tras los análisis efectuados, parecen no incidir directamente en la eficacia del servicio cultural y educativo del museo. Apreciamos que las intervenciones son pedagógicamente educativas: promueven la participación, interacción y están reguladas por valores, ideas y sentimientos que mediatizan el proceso de aprendizaje.

Consideramos que la prolongada tradición anglosajona sobre la función educativa de los museos, ha calado más en el contexto luso, que en el español. De esta idea surge nuestra **hipótesis de partida** con respecto a los museos de arte de Porto, entendemos que puedan llegar alcanzar un buen nivel de logro óptimo en la mayoría de aspectos que nos quedan por analizar: *intervención del educador*, su comunicación e implicación en el desarrollo de la visita, la *acción educativa*, entendida bajo la planificación, estructuración, establecimiento de objetivos, estrategias didácticas, metodología, recursos, adecuado empleo del tiempo y el espacio de aprendizaje, ect., así como la *adecuación del espacio de aprendizaje*, y el *establecimiento de mecanismos de evaluación de las visitas guiadas y talleres dirigidos a escolares*. Queda completar este análisis con el perfil profesional del educador portugués, su nivel de satisfacción y percepción sobre la proyección social de su trabajo, para su estudio con respecto a la situación de los educadores de España.

Por su parte, el impacto generado en las actividades de los museos de Gijón es óptimo, la ciudadanía y las escuelas están fidelizadas con la promoción cultural que en ellos se desarrolla. La trayectoria de los museos de Oporto y la diversidad en su oferta, son indicadores del nivel logro de sus actividades y la aceptación

ciudadana al respecto, queda por contrastar esta evidencia con el análisis de datos correspondiente.

En definitiva, con la información que tenemos y de los datos de los que disponemos podemos concluir que ambas realidades tienen componentes institucionales y organizativos similares, su interés y motivación profesional confluye hacia la mejora del servicio educativo, y están dispuestos a afrontarlo a pesar de las variables políticas y económicas. Se ofrecen como un recurso “ciudadano”, bien de ocio, de cultura o formativo. La ciudad lo facilita, ellos lo ejecutan, el visitante lo disfruta.

BIBLIOGRAFIA

Asensio Mikel y Asenjo Elena., Eds. 2011. *Lazos de Luz Azul: Museos y Tecnologías 1, 2 y 3.0*. Barcelona: UOC.

Asensio Mike y Pol Elena. 2005. “Evaluación de Exposiciones”. En *Museografía Didáctica*, eds. Santacana Joan y Serrat Nuria (527-630). Barcelona: Ariel.

Burke Jhonson y Christensen Larry. 2014. *Educational Research: Quantitative, Qualitative, and mixed Approaches*. California: SAGE.

Calaf, Roser. 2003. *Arte para todos. Miradas para enseñar y aprender el Patrimonio*. Gijón: Trea.

Calaf, Roser. 2009. *Didáctica del patrimonio Epistemología. Metodología y estudio de casos*. Gijón: Trea.

Daignault Lucie y Schiele Bernard. 2011. *L'évaluation muséale: Savoirs et savoir faire*, Quebec: Presses de l'Université du Quebec.

De Miguel, Mario. 2000. “La evaluación de programas sociales: Fundamentos y enfoques teóricos”. En *Revista de Investigación Educativa*, 18, (2) (289-317). Obtenido de: <http://revistas.um.es/rie/article/view/121011/113701>.

De Miguel, Mario, dir. 2005. *Modalidades de enseñanza centradas en el desarrollo de competencias orientaciones para promover el cambio metodológico en el espacio europeo de educación superior*. Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo. Obtenido de: <http://www.unizar.es/ice/images/stories/materiales/ea2005-0118.pdf>.

Falk John y Dierking Lynn. 1997. *The museum experience*. Washington, D.C: Whalesback Books.

Hernández, Francesc. 1998. "Museología didáctica. Consideraciones epistemológicas". En *Revista Iber: Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia*, 15 (31-38).

Hernández, Antonio. 2001. "Cuestionario para la valoración de actividades de ocio y tiempo libre". En *Anuario de Psicología*, 32, (3) (67-80). Obtenido de: <http://www.raco.cat/index.php/AnuarioPsicologia/article/view/61587/88448>.

Hein, George. 1998. *Learnig in the Museum*. Londres: Routledge.

Hooper-Greenhill, Eilean. 1998. *Los museos y sus visitantes*. Gijón: Trea.

Hopkins, David. 1989. *Guía del profesor*. Barcelona: Promociones y publicaciones universitarias.

Mcmillan James y Schumacher Sally. 2005. *Investigación educativa*. Madrid: Pearson.

Patton, Michael. 1990. *Qualitative Evaluation and Research Methods*. Newbury Park: SAGE.

Pérez Juste, Ramón. 2005. *La evaluación pedagógica una concepción integradora*. Obtenido de: http://www.cerm.es/upload/la_evaluacion_pedagogica.pdf.

Pérez Gómez, Angel. 1996. "Modelos metodológicos de investigación educativa". En *Comprender y transformar la enseñanza*. Gimeno Sacristán, José y Pérez Gómez, Angel (115-136). Madrid: Ediciones Morata.

Postic Marcel y De Ketele Jean-Marie. 1992. *Observar las situaciones educativas*. Madrid: Narcea.

Santacana Joan y Serrat Núria. coords. 2005. *Museografía Didáctica* (103-205). Barcelona: Ariel.

Santacana Joan y Piñol Carolina. coords. 2010. *Manual Museografía interactiva*. Gijón: Ediciones Trea.

Santacana Joan y Llonch Nayra. 2012. *Manual de didáctica del objeto en el museo*. Gijón: Trea.

Stufflebeam Daniel y Shinkfield Anthony. 1989. *Evaluación sistemática: guía teórica y práctica*. Barcelona: Ediciones Paidós.

Stufflebeam Daniel y Shinkfield Anthony. 1995. *Evaluación sistemática: Guía teórica y práctica*. Madrid: CIDE.

Suárez Miguel, Gutiérrez Sué, Calaf Roser y San Fabián, José Luís. 2013. "La evaluación de la acción educativa museal: una herramienta para el análisis cualitativo". En *Revista Clio: History and History teaching*, 39 (1-45).

INTERATIVIDADE EM PROJETOS EXPOGRÁFICOS: DA ADOÇÃO DO DISPOSITIVO
À QUALIFICAÇÃO DO AMBIENTE
INTERACTIVITY IN EXHIBITION DESIGN: FROM THE ADOPTION OF INTERACTIVE
DEVICES TOWARDS THE ENVIRONMENTAL QUALIFICATION

Tatiana Gentil Machado

Resumo

O trabalho se propõe a apontar e analisar alguns dos desafios que os museus vêm enfrentando nestas últimas décadas no que toca ao desenvolvimento de propostas expositivas ditas interativas na busca pela reaproximação do público.

Diante da onda de inaugurações ou reformulações de museus (Montaner 2003; Marotta 2010), assim como, principalmente, do *boom* de desenvolvimento de exposições com propostas “interativas”, faz-se urgente questionar sobre o que deve um museu pensar e o que necessita considerar ao se propor “interativo”.

Dada à exacerbação em torno da idéia de interatividade e da quase incondicional exigência da mesma nos novos projetos, o que se pode observar muitas vezes é sua conseqüente banalização em função da superficialidade com que acaba sendo tratada – seja pelo desconhecimento do conceito na sua completude, seja pela falta de visão da mesma como conceito global norteador do projeto –, que acaba levando à assunção de que a simples adoção de dispositivos interativos qualifica o ambiente e a experiência expositivas como tal.

Tendo como pressuposto o entendimento da exposição como discurso imagético e do conceito de interatividade como a “relação dialógica que permite a circularidade, as idas e vindas da comunicação humana, pela mediação das máquinas”, como assim definido por Lucrécia Ferrara (Ferrara 2012), procura-se aqui apontar uma possível chave teórica para a análise e a reflexão sobre como o projeto expográfico pode promover interatividade, de modo a descolá-las da abordagem desta última atrelada pontualmente a dispositivos e vivências experienciais, como mais comumente encontrado. Os conceitos de visualidade e visibilidade (Ferrara 2002, 2009), categorias dos modos de ver e de natureza da

imagem, aparecem então como categorias epistemológicas fundamentais para esta análise, uma vez que apontam para as diferentes naturezas de relações que podem ser estabelecidas entre receptor e imagem em função dos distintos modos como esta é trabalhada.

Esta pesquisa está sendo desenvolvida com o apoio da CAPES, por meio de seu programa de bolsas (PROEX).

Palavras-chave: Exposição, Design, Interatividade, Visibilidade, Visualidade

Abstract

The work aims to point out and analyze some of the challenges that museums have faced in recent decades regarding the development of interactive exhibition in the quest for audience rapprochement.

Given the wave of museums' openings or reformulations (Montaner 2003; Marotta 2010), and, especially the *boom* of exhibitions with "interactive" proposals, it is urgent to question what a museum should think and what it needs to consider what is proposed as "interactive". Given the exacerbation around the idea of interactivity and almost unconditional requirement of such in exhibitions designs, often what can be seen is the trivialization of that due to the shallowness with which ends up being treated. Two reasons can be pointed: the ignorance of the concept in its entirety: the lack of vision of the same concept as a global guiding project principle. Ultimately, those lead to the assumption that the simple adoption of interactive devices qualifies the environment & exhibition experience as interactive.

Base on the understanding of the exhibition as an imagetive discourse and on the concept of interactivity "dialogical relationship that allows the circularity, the comings and goings of human communication, mediated by the machines" (Ferrara 2012), we seek to point out a possible theoretical key to analyse how project design can promote interactivity that is not reduced to punctual devices and experiences, as commonly found. The concepts of visually and visibility (Ferrara 2002, 2009), categories of ways of seeing and nature of the image, appear then as fundamental epistemological categories for this analysis, since they point to the different natures of relationships that can be established with the receiver.

Keywords: Learning from Museums, Educational Programme from Museums, Qualitative Research, Approaches mixed of research, and Best Practices

INTRODUÇÃO

As últimas décadas do século XX e, principalmente, as que vêm se seguindo neste novo século XXI tem sido marcadas, entre outras coisas, por uma forte expansão dos museus que não pode passar despercebida.

Nos últimos anos estas instituições não só têm crescido em número, como vêm também modificando substancialmente suas propostas, modos de comunicação e projetos expositivos. Um dos principais motivos que tem levado a este movimento é a constatação da necessidade de ampliação de seu alcance em relação a grupos sociais diversos (Miles & Zavala 2002; Montaner 2003; Anderson 2004; Marotta 2010), o que vem exigindo uma maior aproximação e diálogo com o público e a quebra seu caráter hermético, desconectado da realidade cotidiana daqueles.

O aumento do incentivo à visitação destes espaços de fato está ocorrendo (Miles & Zavala 2002; Anderson 2004), o que vem sendo promovido, principalmente, por mudanças na comunicação e pela maior “informalização” de seus ambientes, seja por meio da diversificação da programação (Bullivant 2007, 32-43), seja pelo processo de “museificação” do popular (Reinhardt & Teufel 2010, 17-30), seja pela forte adesão às tecnologias digitais e/ou seja pela adoção de novas estratégias de mediação e interação, especialmente nas exposições.

Uma das marcas deste movimento vem sendo o desenvolvimento de exposições com propostas ditas “interativas”, nas quais o uso de dispositivos digitais tem sido predominante.

Diante deste cenário, então, faz-se urgente questionar e analisar como o projeto expográfico pode vir de fato a promover interatividade e, assim, qualificar o ambiente como tal — e, em que medida as tecnologias e meios (*media*) digitais podem estimular /ou potencializar relações comunicativas dialógicas e interativas.

Com o foco desta análise no projeto da exposição propriamente dito, trataremos aqui especialmente sobre a adoção de novas estratégias projetuais de interação e não entraremos na discussão sobre a programação desenvolvida pelos museus — ainda que, em seu movimento de ampliação e diversificação, venha cada vez mais envolvendo as exposições em cartaz.

O BOOM DOS MUSEUS NO FINAL DO SÉCULO XX: REDEFININDO PAPÉIS E RELAÇÕES COM O PÚBLICO

Ainda que em maiores escala e velocidade nos últimos anos já deste século XXI, este movimento de expansão e transformação dos museus que temos visto vem acontecendo desde os anos 1970 e 1980, quando principalmente Europa e Estados Unidos assistiram a um enorme ressurgimento da construção de edifícios com este fim (Milles & Zavala 2002; Montaner 2003; Marotta 2010) segundo Montaner, a “nova geração de museus” (Montaner 2003). Segundo Reinhardt e Teufel (2010), na publicação *Exhibition Design 2*, de 2010, “depois das mídias eletrônicas, o museu é a instituição cultural que mais se expandiu no circuito cultural do Atlântico Norte” (Reinhardt and Teufel 2010, 3, tradução nossa).

“(...) Foi a partir da década de 1980 (...) que se produziu a mudança (...) transcendental no mundo dos museus” (Montaner 2003, 148, tradução nossa). Amplificaram-se e/ou ganharam maior espaço naquele momento propostas que colocavam em questão a noção tradicional desta instituição e seu histórico modelo de espaço depositário, procurando fazer da mesma não apenas um lugar de estudo, mas também de experiências, provocações e debates (Ritchie 2002, 10-12; Anderson 2004).

Ampliou-se a preocupação com o melhor entendimento de seus diferentes públicos e passou-se a dar uma atenção especial às suas demandas, a fim de se estabelecer uma comunicação mais ampla e direta com os mesmos. Cresceram as pesquisas de visitantes, que se tornaram cada vez mais diversificadas e especializadas, ganhando força como importante ferramenta para o conhecimento do(s) público(s) alvo dos museus e para o desenvolvimento de suas estratégias de comunicação.

Entrando na década de 1990, este movimento — impulsionado ainda, entre outras coisas, pela economia da experiência, que tanto fortaleceu o turismo econômico e colocou os museus como centros de atração das cidades na busca pela inserção e reconhecimento mundial, quanto passou a influenciar o posicionamento e a dinâmica daqueles — levou então a uma substancial reformulação do papel da arquitetura, resultando na construção de grandes e espetaculares projetos de edifícios. Dado o novo entendimento da relação com o visitante, transformou-se a concepção do “contêiner”, que assumiu a função de objeto significativo, “capaz de seduzir com independência daquilo que está exposto” (Fernández-Galiano 2009, 5).

O museu assim tanto se estabeleceu como instrumento para a construção da imagem da cidade como se tornou lugar de estímulos e experiências. Transformou-se em uma atração de cunho estético e estésico, não apenas por meio de suas fachadas, mas também por seus espaços interiores, os quais muitas vezes passaram a se constituir como elemento estruturador do conteúdo exposto ou até mesmo a ganhar autonomia em relação a este, construindo uma narrativa por si próprio.

Com o avanço dos estudos sobre os visitantes — resultando na ampliação do conhecimento sobre seus hábitos, preferências e aspirações — e, paralelamente, com a constatação de que, no contexto da economia da experiência, a decisão pela visita a um determinado museu passava a competir não mais apenas com outros do gênero, mas também com outras atividades de lazer —, o componente da “experiência” passou a ganhar cada vez mais peso e a instituição passou a buscar ainda outros desdobramentos para além da esfera arquitetônica.

Independentemente de se basear ou não em objetos e peças de valor histórico, então, os museus começaram cada vez mais a demandar por propostas polissensoriais, tecnologicamente inovadoras e, principalmente, interativas, que envolvessem emocionalmente o visitante (García-Herrera 2009, 18-20). Pois, além de “oferecem um novo meio de comunicação (*medium*) para interpretar suas coleções por um público que tem, mais do que nunca, contato com mídias cada vez mais sofisticadas” (Quin 2002, 44), as exposições interativas passaram a ser vistas como um meio (*medium*) extremamente sedutor (Quin 2002, 55).

EXPOSIÇÕES INTERATIVAS: INTERATIVIDADE E MEIOS DIGITAIS

Dentre uma série de estratégias de projeto que vêm então sendo adotadas com frequência nas propostas expográficas desta virada do século e mais ainda a partir do século XXI — como a narrativa e a imersão, por exemplo — a interatividade tem se destacado, sendo entendida como principal elemento para a atração e sedução do visitante ao inovar o modo de comunicação da informação e liberar o indivíduo da tradicional leitura de painéis (Schiele & Boucher 2002) e contemplação de objetos em vitrines. Sua presença tornou-se assim quase uma condição *sine qua non* em todo e qualquer projeto desenvolvido a partir das duas últimas décadas. Estamos considerando aqui as exposições do tipo “exposição-mensagem”, segundo as categorias apresentadas por Schiele and Boucher (Schiele & Boucher 2002), em contraposição a duas outras categorias, “exposição-

situação de encontro” entre visitantes e objetos, como as exposições de arte, e “exposição-testemunha”, como as propostas pelos ecomuseus, por exemplo, em que há intenção de impacto social. Segundo Davallon (1986), citado por Schiele e Boucher (Ibid.), todas as exposições contêm um pouco de cada um destes aspectos, mas a ênfase em um ou outro permite que se aponte um tipo específico de abordagem. Dentre as “exposições-mensagem”, estamos considerando ainda mais especificamente aquelas que se propõem a trabalhar e comunicar o conteúdo de forma interativa.

Dada à exacerbação em torno desta idéia e da quase incondicional exigência da mesma nos novos projetos, o que se vem observando, no entanto, é uma freqüente banalização da mesma em função da superficialidade com que acaba sendo tratada — seja pelo desconhecimento do conceito em sua completude, seja pela falta de visão da mesma como conceito global norteador do projeto.

Mostra-se necessário, assim, antes de mais nada, esclarecer o conceito de interatividade — para então discutirmos sua promoção no espaço expositivo e suas relações com os meios e dispositivos tecnológicos e digitais neste ambiente.

Trataremos deste conceito mais em detalhes ao longo do trabalho, mas uma primeira definição, estabelecida por Lucrécia D’Alessio Ferrara, nos servirá de base e ponto de partida para as reflexões iniciais e as demais que se seguirão: “interatividade é a relação dialógica que permite a circularidade, as idas e vindas da comunicação humana, pela mediação das máquinas” (conceitos apresentados durante disciplina “Ambientes midiáticos e processos culturais/ Mediação e interação”, ministrada pela Profa. Dra. Lucrécia D’Alessio Ferrara, na PUC SP, durante o segundo semestre de 2012).

INTERATIVIDADE E TECNOLOGIAS E MEIOS (MEDIA) DIGITAIS

O encantamento e a euforia com o grande avanço tecnológico e com o desenvolvimento de inúmeros novos dispositivos digitais vêm criando uma “‘aura’ mágica” em torno da idéia interatividade, que vem sendo diretamente identificada com estes, como se a simples adoção dos mesmos garantisse a promoção de processos interativos e a qualificação do ambiente e da experiência expositivas como tal.

É preciso atentar, porém, como alerta Manovich, para “o perigo de interpretar ‘interatividade’ literalmente, associando-a à interação física entre um usuário e um objeto midiático (apertar um botão, escolher um link, mover o corpo), em detrimento da interação psicológica” (Manovich 2001, 55-57, tradução nossa).

A fim de poder compreender o uso que vem sendo feito destas tecnologias e meios (*media*) digitais e analisar em que medida podem estimular relações comunicativas dialógicas e interativas, procuraremos primeiramente compreender o que se entende por estes meios (*media*), para em seguida trazer o debate em torno de seus potenciais e limitações em relação à interatividade. Abordaremos os meios (*media*) digitais especialmente em sua relação com a interatividade, tendo como foco a forma como estes vêm se apresentando nos espaços expográficos. Para isso, nos apoiaremos na análise e definição que Lev Manovich faz dos princípios das “novas mídias”/meios de comunicação (*media*) (Manovich 2001).

Segundo ele, as “novas mídias”/meios de comunicação (*media*) apresentam cinco princípios fundamentais: a) representação numérica, b) modularidade, c) automação, d) variabilidade e e) transcodificação (Manovich 2001, 27). Resumidamente, podemos destacar alguns aspectos de cada um destes princípios que consideramos importantes para a discussão sobre sua relação com a interatividade:

a) representação numérica: talvez um dos princípios mais importantes destas mídias (*media*), pois resulta em uma das características mais marcantes e diferenciadoras das mesmas: torná-las programável (Ibid.); o que as faz altamente manipulável e customizável;

b) modularidade: sua estrutura fractal e modular permite que se apaguem e/ou se substituam partes de seus objetos sem que se perca o significado dos mesmos; ou seja, sua modularidade leva à ampliação das possibilidades de manipulação e de transformação;

c) automação: ao simular a inteligência humana, dá a possibilidade de maior controle das operações de criação na ausência da presença e intencionalidade humanas;

d) variabilidade: entendida como a possibilidade de existir em diferentes, potencialmente infinitas, formas, a variabilidade permite tanto a “produção sob demanda” quanto à distribuição *just in time* (...); permite a separação do conteúdo em níveis e a criação de diferentes interfaces; e permite o uso de

informações sobre o usuário como *input* para algumas customizações — alguns exemplos de desdobramentos permitidos pela variabilidade são: a interatividade tipo “ramificação” (*branching-type interactivity*), a estrutura de hipermídia (com hiperlinks) — e atualmente, com tags — , e a dinâmica de constantes *updates*;

e) transcodificação: a inter-relação das “novas mídias” com o estrato cultural resulta na influência das lógicas de um(a) sobre o(a) outro(a).

Voltando novamente o olhar para a interatividade, podemos observar que três dos princípios elencados por Manovich se mostram fundamentais para o entendimento da relação desta com os meios digitais — e para o questionamento sobre a *possibilidade* de estes últimos potencializarem a promoção daquela primeira: a representação numérica — e sua natureza programável — ; a modularidade — e a possibilidade de manipulação e customização — ; e a variabilidade — e a estruturação em planos, ramos e hyperlinks. São especialmente eles que fazem com que os meios digitais *possam* propiciar a circularidade e a retro-alimentação, pressupostos da interação, e, por conseqüência, da interatividade (uma vez que os meios fazem justamente o papel das “máquinas” mediadoras, segundo a definição deste conceito por Ferrara).

Se, no entanto, por um lado, estes princípios fazem com que os meios digitais *possam* quebrar a linearidade e o possível caráter unidirecional, simétrico e programado que a comunicação pode assumir — criando possibilidades de rupturas e desmontagens e estimulando o entrecruzamento de informações e experiências — , por outro, eles não necessariamente garantem a circularidade e a retro-alimentação inerentes à comunicação interativa.

Os meios digitais, portanto, têm o potencial de promover a interação, porém não automaticamente o fazem. Estes podem ter — e muitas vezes os têm — seus conteúdos e interfaces desenvolvidos e utilizados de modo (quase) analógico, ou seja, sem que se explore os potenciais de sua natureza numérica, algorítmica, enfim, programável. Ou podem ainda promover tipos e níveis tão simples (pouco complexos) de interatividade (Manovich 2001) que chegam a ser questionados pelos processos que de fato promovem — identificados mais como “reativos” e “responsivos” (Bullivant 2007), por exemplo, do que como interativos.

Vejamos então alguns destes questionamentos em torno do alcance dos meios digitais e da promoção da interatividade.

TECNOLOGIAS DIGITAIS E O “MITO” DA INTERATIVIDADE

É preciso atentar para o perigo do estabelecimento da relação direta, sem questionamentos, dos meios computacionais com a interatividade, pois, como aponta Manovich: “Em relação às mídias (*media*) baseadas na computação, o conceito de interatividade é uma tautologia. A interface computador-homem (HCI) é por definição interativa. Diferentemente de interfaces anteriores (...), HCI permite ao usuário controlar o computador no tempo real manipulando a informação apresentada na tela”. Porém, existem “diferentes tipos de estruturas e operações interativas. (...) Quando utilizamos o conceito de “mídias (*media*) interativas exclusivamente em relação às mídias (*media*) baseadas na computação, há o perigo de interpretar “interação” literalmente, associando-a à interação física entre um usuário e um objeto midiático (apertar um botão, escolher um link, mover o corpo), em detrimento da interação psicológica. Os processos psicológicos de “preencher”, formular hipóteses, renomear, e identificar, os quais são requeridos para compreender qualquer texto ou imagem, são erroneamente identificados com uma estrutura existente de links interativos” (Manovich 2001, 55-57).

Paul Virilio é um dos principais autores que fazem a crítica tanto ao alcance das tecnologias digitais, como às conseqüências da apropriação e do uso que se tem feito das mesmas, e, por isso, o referenciaremos aqui. A crítica de Paul Virilio se faz muito mais ampla e aborda questões tanto socioculturais como econômicas e culturais. Neste trabalho, traremos, dentro do possível, a discussão para o âmbito da pesquisa em foco, tendo em mente especialmente o universo dos museus (interativos). Entre suas inúmeras colocações, destacamos aquelas que consideramos mais importantes para o questionamento proposto (Virilio 1994, 1996, 1999):

- automação da percepção: a delegação da análise da realidade para a máquina;
- o desrespeito ao tempo de exposição que permite (o olho humano) ver, editado pelo tempo-velocidade da visão da máquina;
- a necessidade de estimulação constante em função da inércia e da passividade;
- a instauração do tempo intensivo, da necessidade de instantaneidade, de imediatez, em função da primazia da velocidade;
- a compressão do tempo pela idéia de presente contínuo;

- a primazia da realização das possibilidades (“dadas”) em detrimento da transformação com base nas realidades existentes.

Em meio ao grande entusiasmo que temos visto com os avanços tecnológicos e suas conseqüentes transformações nas possibilidades de comunicação, a crítica de Virilio exerce um papel importante em nos apontar os “perigos” decorrentes do uso ingênuo e/ou desinformado destas tecnologias, e mostra-se essencial tê-la em consideração a fim de que se possa driblá-los.

O uso acrítico das tecnologias digitais pode tanto falsear a interatividade — pela construção da idéia de tempo e espaço contínuos, que não garantem nenhum tipo de relação interativa de fato; e pela criação apenas pela modificação das possibilidades “dadas”, em detrimento da capacidade de transformação com base nas realidades existentes — , quanto pode apagar o seu próprio potencial interativo — pela automação da percepção; pelo desrespeito ao tempo de exposição que permite (o olho humano) ver; pela estimulação constante e contínua que não deixa espaço para a reflexão; e pela imediatez e instantaneidade que levam à perda de profundidade da percepção e da comunicação.

“(...) O computador”, portanto, “não é o centro, mas (...) um componente incompleto da rede calculadora universal” (Levy 2011, 47). A interatividade claramente não está nos meios tecnológicos, nem mesmo nos digitais, mas sim, novamente, na “relação dialógica que permite a circularidade, as idas e vindas da comunicação humana, pela mediação das máquinas” (Ferrara 2012). A interação física entre usuário e objeto mediático não pode substituir a interação mental (Manovich 2001).

Posto isto, cabe então discutir como pode o projeto expográfico promover interatividade — relações dialógicas entre visitante e conteúdo — independentemente do uso de tecnologias e meios (*media*) digitais e/ou para além da adoção de dispositivos como tais, uma vez que estes não necessariamente garantem a circularidade e a retro-alimentação da comunicação.

PROJETO EXPOGRÁFICO COMO DISCURSO IMAGÉTICO

A interatividade supõe a relação dialógica entre os participantes de um processo comunicativo. No contexto da exposição de um museu, este processo

tem primeiramente como emissor os elementos do projeto expográfico e, como receptor, o visitante.

Qualquer projeto expográfico, portanto, — por meio de sua organização espacial, seus elementos de ambientação (iluminação, som, etc.), seus meios e modos de representação e de comunicação — carrega um determinado discurso, não é neutro; ao contrário, constitui o ato comunicativo. Seus elementos influenciam diretamente a leitura e construção de significados por parte do visitante (Silverstone 2002).

Se, por um lado, este processo de significação só se completa por este último, pois “continua no trabalho imaginativo [do mesmo] (...) que traz para este sua própria agenda, experiências e sentimentos” (Silverstone 2002, 164), por outro, este inevitavelmente acontece a partir do contexto e da lógica da coleção (Silverstone 2002) criados pela expografia e por seus dispositivos e meios de comunicação.

Dadas a natureza e a proposta deste trabalho (o debate sobre o projeto da exposição nos campos da arquitetura e do design, sob o ponto de vista da comunicação), não cabe aqui no entanto a análise da construção da significação propriamente dita e de seus processos cognitivos correlatos, e, assim, se coloca como objetivo deste a reflexão sobre como o projeto expográfico pode ser trabalhado de modo a instigar a passagem de “um processo de recepção linear e mimético [ou antes, mítica] para outro que acontece de modo circular e contínuo” (Cimino 2009, 7), abrindo e ampliando as possibilidades de leitura e de dialética reflexiva sobre e/ou a partir do conteúdo comunicado.

Diante da aumento da complexidade dos processos perceptivos e cognitivos, promovidos nos ambientes informacionais atuais, especialmente os mediatizados pelas extensões do virtual, como é o caso das exposições interativas, um dos caminhos para a reflexão sobre os mesmos é a análise da natureza de suas imagens sob o ponto de vista da comunicação, o que procuraremos fazer a seguir — tomando-se aqui a imagem não apenas em sua natureza visual, mas polissensível, o que supõe considerar todos os elementos de projeto, com seus diferentes meios e modos de representação.

Faz-se necessário assim buscar um arcabouço teórico que dê conta e suporte à análise deste universo imagético contemporâneo (novamente tomando-se a imagem não apenas em sua natureza visual, mas “polissensível”) (Cimino

2009). Os conceitos de visualidade e visibilidade (Ferrara 2002, 2009), categorias dos modos de ver e de natureza da imagem, aparecem então como categorias epistemológicas fundamentais para esta análise e, a partir daí, para a reflexão sobre como promover a interatividade por meio do universo imagético do projeto expográfico, uma vez que apontam para as diferentes naturezas de relações que podem ser estabelecidas entre receptor e imagem em função dos distintos modos como esta é trabalhada.

VISUALIDADE E VISIBILIDADE

Segundo Ferrara, “a visualidade corresponde à constatação visual de uma referência e (...) limita-se ao registro decorrente de estímulos sensíveis” (Ferrara 2002, 101). Ela, no entanto, não estabelece uma única e fechada relação entre imagem e receptor, e apresenta três características fundamentais.

A primeira é sua Antropologia, que define a relação entre imagem e receptor pela estesia (conceitos apresentados durante disciplina “Ambientes midiáticos e processos culturais/ Visualidade e visibilidade”, ministrada pela Profa. Dra. Lucrécia D’Alessio Ferrara, na PUC SP durante o primeiro semestre de 2012). O observador é envolvido pela imagem, é tomado por uma sensação de prazer que o faz deixar-se levar pela fruição, passando primordialmente a contemplá-la. A relação que se estabelece aí é a de “estar diante de”.

A segunda é a Dialética, que já sugere uma outra dinâmica: a imagem estabelece uma relação dialética entre o que se conhece e o que se desconhece. O caráter estésico da imagem antropológica dá lugar a uma proposta de circularidade entre imagem e receptor, que procura sugerir ultrapassar a estabilidade e a finitude do plano daquela para que se possa imaginar além dele (Ibid.).

A terceira e última característica da visualidade, sua Arqueologia, estabelece ainda uma outra relação entre imagem e receptor que nos encaminha para o conceito de visibilidade. A Arqueologia da imagem não significa a busca por sua origem, mas pelo que ela esconde (Ibid.). Isto quer dizer romper com o caráter e a relação estésicas da/com a imagem, criar distanciamento e “tateá-la” a fim de desmontá-la, para, a partir daí, estabelecer novas relações.

Se a visualidade corresponde então à imagem do mundo físico e concreto, a visibilidade já se constitui na “elaboração reflexiva do que é fornecido visualmente transformado em fluxo cognitivo” (Ferrara 2002, 74). Tratam-se, sem dúvida, de regimes semióticos distintos, já que, de um caráter imagético instrumental e programado passamos para um outro nível do processo cognitivo. (...) a imagem passa a ser interpretada no seu caráter ambíguo capaz de produzir inusitadas associações e formas cognitivas mais sofisticadas” (Cimino 2009, 7). Deste modo, da estesia contemplativa e inerte da imagem antropológica (visualidade), passamos à experiência cognitiva da imagem arqueológica (visibilidade).

Retomando nosso objeto de pesquisa — as exposições interativas — , podemos assim nos (re-)colocar algumas questões: qual é a relação entre visualidade, visibilidade e interatividade? Em que sentido estas categorias epistemológicas podem nos dar suporte para a análise de como o projeto expográfico, como meio comunicativo e discurso imagético, pode promover interatividade?

VISUALIDADE, VISIBILIDADE E INTERATIVIDADE

Passar da visualidade da relação comunicativa para uma visibilidade vinculativa é passar de “um processo de recepção linear e mimético [ou antes, mítica] para outro que acontece de modo circular e contínuo” (Cimino 2009, 7). Aqui tocamos o conceito de interatividade. Se esta é “a relação dialógica que permite a circularidade, as idas e vindas da comunicação humana” (pela mediação das máquinas, meios e dispositivos de comunicação), podemos dizer então que está intrinsecamente ligada ao conceito de visibilidade.

A interatividade é, assim, um dos meios para se atingir a visibilidade. E, como tal, pressupõe que o discurso imagético que a desencadeia tenha suas imagens trabalhadas em seu caráter dialético e arqueológico, e não antropológico.

Podemos observar que muitos museus de hoje vêm se construindo fortemente como estruturas de visualidade, apoiando-se de forma significativa no uso de imagens e experiências, que estabelecem uma comunicação cada vez menos verbal, e cada vez mais exageradamente não-verbal. A partir do momento que tais imagens — como meios comunicativos — são trabalhadas com base na espetacularidade e na exponibilidade exacerbada, corre-se o risco de encerrá-las em seu caráter antropológico, instaurando processos de comunicação de natureza predominantemente mediativa, em detrimento da interatividade.

Como, então, pode-se pensar o projeto expográfico de modo a promover interatividade — e, assim, engendrar processos de visibilidade?

PROMOÇÃO DA INTERATIVIDADE EM PROJETOS EXPOGRÁFICOS

Ultrapassar a natureza antropológica da imagem é quebrar sua opacidade, a finitude de seu plano; se “dialetriz”, no sentido de alcançar a dialética da imagem, pode ser entendido como produzir conhecimento através de planos (conceitos apresentados durante disciplina “Ambientes midiáticos e processos culturais/ Visibilidade e visibilidade”, ministrada pela Profa. Dra. Lucrécia D’Alessio Ferrara, na PUC SP, durante o primeiro semestre de 2012), podemos inferir que uma das formas de proporcionar a superação de seu caráter antropológico em direção à visibilidade é construí-la por meio do entrecruzamento de meios e de linguagens.

Por meio, assim, da criação da dialética entre imagens (considerando aqui não só imagens comumente identificadas como tal, mas também todos os elementos de comunicação da exposição, como textos, maquetes, objetos, etc.) para provocar, ou ao menos sugerir, a dialética entre estas e os visitantes (por meio de todos os sentidos, visão, audição, tato, etc.) no desencadeamento dos processos de significação — construindo fraturas na linearidade da comunicação, criando camadas inter-relacionadas de informação e rompendo com o isolamento de cada sentido (ao serem excitados simultaneamente e/ou dialogicamente), de modo a instigar, ou ao menos possibilitar, o preenchimento das fissuras por meio do próprio público.

O potencial da interatividade está no que se esconde, e não no que se expõe. Quanto mais invisíveis as camadas submersas do elemento comunicativo — da imagem —, mais interativa a comunicação. Em contraposição, quanto mais intenso o processo de visualidade (no sentido e na direção da natureza antropológica), mais mediativo é o mesmo (conceitos apresentados durante disciplina “Ambientes midiáticos e processos culturais/ Mediação e interação”, ministrada pela Profa. Dra. Lucrécia D’Alessio Ferrara, na PUC SP, durante o segundo semestre de 2012).

Nesse sentido, um projeto interativo é então aquele que é estruturado de modo que suas partes se comuniquem e se inter-relacionem — não

apenas pela presença de um tema e/ou fio condutor comum, nem tampouco pelo estabelecimento de uma lógica de leitura e/ou aproximação, mas pelas justaposições e sobreposições que formam, pelas lacunas que deixam, pelas interrogações que suscitam e pelas fissuras que criam de modo a abrir ao visitante possibilidades de entrecruzamento e inter-complementações entre elas.

Considera-se, portanto, que em um projeto expográfico, a interatividade deve ser entendida e trabalhada como conceito global; ela não se vincula direta nem tampouco necessariamente ao uso de dispositivos manuseáveis ou manipuláveis — sejam eles analógicos ou digitais. Ainda que mediada por dispositivos (máquinas ou meios diversos), deve ser pensada como processo essencial e primordialmente mental, podendo ou não ser apoiada por processos manuais-táteis, pois sua essência está na natureza dialógica da comunicação, na sua retro-alimentação.

A interatividade não se dá apenas pela participação do visitante em uma experiência e/ou pelo manuseio de um conteúdo em seus diferentes desdobramentos. O diálogo que se estabelece diretamente entre visitante e máquina/dispositivo será sempre limitado, pois seu conteúdo é dado, estabelecido, finito e pré-programado (dentro do âmbito expositivo). A possibilidade de relação dialógica se inicia com e entre estes, mas sua retro-alimentação — e, portanto, a promoção da interatividade para além de simples (menos complexos) processos reativos e responsivos — depende da criação de uma dialética entre as imagens e as informações da exposição como um todo e, assim, da abertura para e do estímulo ao estabelecimento de correlações entre suas partes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como vimos anteriormente, todo projeto expográfico constitui o ato comunicativo e deve ser portanto tomado como discurso imagético. A reflexão sobre a possibilidade de este promover interatividade não pode assim prescindir da análise de suas imagens (em sua natureza polissensorial), e, uma vez que, “enquanto visualidade, a imagem não é apenas canal ou efeito de uma comunicação, mas torna-se propriamente meio comunicativo” (Cimino 2009, 9), a discussão sobre a produção daquelas deve ser feita sob o ponto de vista da relação comunicativa com o visitante.

Os conceitos de visualidade e visibilidade estabelecidos por Lucrecia Ferrara são apontados aqui então como uma possível chave teórica para a investigação e a análise pretendidas porque trazem o foco de atenção particularmente para a discussão sobre a natureza das imagens e sobre as diferentes relações que se estabelecem entre estas e o receptor em função das variações daquela.

Sob este enfoque, desvia-se da abordagem da interatividade — no ambiente expositivo — atrelada pontualmente a dispositivos e vivências experienciais, como mais comumente encontrado, e se abre espaço para que esta seja tomada e analisada em maior amplitude, uma vez que se tem em conta o potencial dialógico-relacional — e, portanto, o potencial de promover a interatividade — de todo o projeto expográfico, entendido como discurso imagético.

BIBLIOGRAFIA

Afonso Carlos Marques dos Santos, Carlos Kessel, Cêça Guimaraens, orgs. 2003. *Museus & Cidades*. Livro do seminário internacional. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional e Ministério da Cultura/Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Anderson, Gail, ed. 2004. *Reinventing the museum. Historical & contemporary perspectives on the paradigm shift*. Oxford: Altamira Press.

Bullivant, Lucy, ed. 2007. *Architectural Design: 4dsocial, Interactive Design Environments*. London: Wiley-Academy.

Bullivant, Lucy, ed. 2006. *Responsive Environments: architecture, art & design, (V&A Contemporaries)*. London: V&A Publications.

Cimino, Laura Fernanda. 2009. “Da visualidade à visibilidade: ou do espetáculo à imagem-devir?”. *III Simpósio Nacional ABCiber. ESPM/SP*. Disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/39960147/CIMINO-Laura-Da-visualidade-a-visibilidade-ou-do-espetaculo-a-imagem-devir>.

Duarte, Alice. 2013. “Nova Museologia: os pontapés de saída de uma abordagem ainda Inovadora”. *Revista Museologia e Patrimônio. Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio-PPG-PMUS Unirio | MAST-vol. 6 n.º1 (99-117)*.

Fernández-Galiano. 2009. *Museos del Mundo*. Revista AV Monografias. Madrid: Arquitectura Viva SL 139.

Ferrara, Lucrecia D’Alessio. 2008. *Comunicação espaço cultura*. São Paulo: Annablume.

- Ferrara, Lucrécia D'Alessio. 2001. *Design em Espaços*. São Paulo: Edições Rosari. Coleção Textos Design.
- García-Herrera. 2009. "Exponer y exponerse, museografías recientes". In *Museos del Mundo*. Revista AV Monografias (16-23). Madrid: Arquitectura Viva SL.
- Hooper-Greenhill, Eilean. 2002. "Museum education: past, present & future". In *Towards the museum of the future: new european perspectives*, ed. Milles & Zavala (133-145). Taylor&Francis e-Library.
- Levy, Pierre. 2011. *La sphère sémantique - Tome 1, Computation, cognition, économie de l'information*. Paris: Hermès.
- Milles, Roger & Lauro Zavala, eds. 2002. *Towards the museum of the future: new european perspectives*. Taylor&Francis e-Library.
- Manovich, Lev. 2001. *The Language of New Media*. Cambridge: MIT Press.
- Marotta, Antonello. 2010. *Contemporary Museums*. Milan: Skira Editore.
- Montaner, Josep Maria. 2003. *Museus para o século XXI*. Trad. Eliana Aguiar. Barcelona: Editora Gustavo Gili, SA.
- Pineda, Patricia Castellanos. 2008. *Los museos de ciencias y el consumo cultural. Una mirada desde la comunicación*. Barcelona: Editorial UOC.
- Quin, Melanie. 2002. "Aims, strengths & weakness of the European science centre movement". In *Towards the museum of the future: new european perspectives*, ed. Roger Milles & Lauro Zavala (39-55). Taylor&Francis e-Library.
- Rapoport, Amos. 1978. *Aspectos humanos de la forma urbana: hacia una confrontación de las ciencias sociales con el diseño de la forma urbana*. Trad. Josep Muntañola I Thomberg. Barcelona: Gustavo Gili.
- Reinhardt, Uwe & Philipp Teufel. 2010. *New exhibition design 02*. Avedition GmbH, Ludwigsburg, Publishers for Architecture & Design.
- Ritchie, Ian. 2002. "An architect's view of recent developments in European museums". In *Towards the museum of the future: new european perspectives*, ed. Roger Milles & Lauro Zavala (7-30). Taylor&Francis e-Library.
- Schiele, Bernard, & Louise Boucher. 2002. "Some processes particular to the scientific exhibition". In *Towards the museum of the future: new european perspectives*, ed. Roger Milles & Lauro Zavala (177-191). Taylor&Francis e-Library.
- Silverstone, Roger. 2002. "The medium is the museum: on objects & logics in times & spaces". In *Towards the museum of the future: new european perspectives*, ed. Roger Milles & Lauro Zavala (161-176). Taylor&Francis e-Library.
- Vergo, Peter. 2002. "The rhetoric of display". In *Towards the museum of the future: new european perspectives*, ed. Roger Milles & Lauro Zavala (149-159). Taylor&Francis e-Library.
- Virilio, Paul. 1994. *A máquina de visão*. São Paulo: José Olympio.
- Virilio, Paul. 1996. *A arte do motor*. Trad. Paulo Roberto Pires. São Paulo: Estação Liberdade.
- Virilio, Paul. 1999. *A bomba informática*. Trad. Luciano Vieira Machado. São Paulo: Estação Liberdade.

| LINHA DE INVESTIGAÇÃO MUSEUS E CURADORIA

APRESENTAÇÃO

Lúcia Almeida Matos e Elisa Noronha

Inserida na intersecção entre a Museologia e os Estudos Curatoriais, esta linha privilegia a exposição como terreno investigativo, explorando a pluralidade de modelos e diversificados papéis que a Exposição tem assumido histórica e contemporaneamente. A exposição é assumida como processo através do qual conhecimentos e significados são construídos, negociados e expostos; como estratégia para a constituição e conservação de coleções museológicas; como veículo de comunicação e envolvimento de públicos; como medium e lugar de criação artística.

Objectivos: Promover a análise crítica e a discussão informada em torno das teorias e das práticas expositivas. Promover estudos e pesquisas que desenvolvam abordagens críticas e reflexivas em torno de tema como:

Teoria e história das exposições;
Documentação de exposições;
Modelos e estratégias expositivas;
Exposições e Comunicação.

Palavras-chave: Modelos de exposição, Estratégias expositivas.

A linha de investigação Museus e Curadoria do Doutoramento em Museologia da Universidade do Porto desenvolve pesquisas centradas nas interações entre museus e produção artística numa perspectiva de análise de práticas passadas e questionamento do que têm sido no presente e podem vir a ser no futuro, estabelecidas pela atividade curatorial interna e externa ao museu, por curadores independentes, pelos próprios artistas ou até pelo público.

As contribuições seleccionadas para publicação no âmbito do Seminário Internacional Processos de Musealização (2014) exemplificam, no seu conjunto, uma vasta gama de questões que este campo levanta apresentando uma série diversificada de casos de estudo que por sua vez constituem oportunidades de caracterização, problematização e análise.

Sofia Ponte questiona estratégias de apresentação, em ambiente institucional, de obras de arte produzidas para utilização efetiva; Guy Amado e Teresa Azevedo, equacionam modelos de interação entre espaços expositivos e espaços de criação artística, nomeadamente o atelier; Inês Moreira examina oportunidades de ativação de espaços museológicos ainda em fase de formação com vista a desenhar um futuro perfil institucional; Lara Portoles examina um projeto expositivo e de extensão institucional orientado para um renovado envolvimento efetivo dos públicos nas atividades da Fundação Tàpies; Renata Ribeiro debruça-se sobre algumas exposições colectivas de arte brasileira que tiveram lugar em espaços da Fundação Calouste Gulbenkian ao longo das últimas décadas, com vista a identificar eventuais alterações de percepção e discurso sobre a arte brasileira em Portugal; Rafaela Norogrande examina estratégias expositivas e de interação com os públicos de vários museus de traje e moda identificando especificidades que este tipo de coleções propiciam.

Vindos de diversos contextos de investigação em Portugal, Espanha e Brasil, os autores e os seus projetos de investigação indicam o reconhecimento do impacto social alargado que a atividade curatorial proporciona às instituições museológicas e propõem um continuado exame das múltiplas dimensões dessa atividade mapeando uma série de problemáticas tanto de natureza conceptual e narrativa como de apresentação e programação.

O ATELIER MUSEALIZADO: TRÊS CASOS DE ESTUDO [BRANCUSI,
SCHWITTERS, BRUSCKY]
THE MUSEALIZATION OF THE STUDIO: THREE CASE STUDIES [BRANCUSI,
SCHWITTERS, BRUSCKY]

Guy Amado

Resumo

O artigo propõe uma reflexão sobre iniciativas que, a título de difusão da obra ou visando a conservação de *ateliers* de renomados artistas, acabam incorrendo no que se poderia chamar um movimento de “institucionalização” de tais espaços, num processo de musealização frequentemente não isento de problemas. Os casos aqui comentados são os da reconstituição do estúdio de Constantin Brancusi e das remontagens para fins expositivos da *Merzbau* de Kurt Schwitters e do atelier de Paulo Bruscky.

Palavras-chave: Musealização, Atelier de Artista, Instituição de Arte, Exposições

Abstract

This paper aims to present a brief look over enterprises which, undertaken on purposes of the exhibition and preservation of renowned artists studios, end up incurring into the so-called *musealization* of such spaces, often not without arousing some controversy. The case studies here presented are Brancusi’s atelier reconstitution in Paris and the reassembling – for exhibitional objectives – of Kurt Schwitters famous *Merzbau* and brazilian artist Paulo Bruscky’s studio.

Keywords: Musealization, Artist’s Studio, Art Institution, Exhibitions

DO ESTATUTO DO ATELIER

Inicialmente referido como marca da Modernidade artística, no século XIX, em sua conjugação gradualmente híbrida de espaço a um só tempo privado e público (privado porque local da práxis artística, tradicionalmente solitária; e público porque, sobretudo a partir de meados do séc. XIX, o atelier torna-se também ponto de exibição e comercialização de obras e de subsequentes instâncias de integração social), o estúdio ou atelier de artista teve seu estatuto alterado, ou alternado, ao longo do último século e meio [Apesar de pequenas nuances guardadas entre os termos “atelier” (de origem francesa) e “estúdio” (do latim “studium”, derivada para o inglês “studio”), serão ambos entendidos neste texto como de aplicação equivalente, designando especificamente o lugar ou o espaço físico de atividade criativa do artista plástico]. Passa a ser tanto o lugar da prática de criação como também o espaço de afirmação social do artista; e por vezes confundindo-se ainda com a própria moradia, movimentação que colabora no estabelecimento de certa mítica em torno destes locais. Lugares emblemáticos da atividade criadora, “de estados da consciência alterados” na percepção de certo imaginário popular e portanto dotados de uma inerente qualidade de certo mistério e solenidade.

Apesar da mística alcançada por estes espaços ter seu apogeu no período moderno, esta seguirá razoavelmente mantida até meados dos anos 1960, com a emergência de novas modalidades de práticas artísticas e as decorrentes transformações que aí se deram no campo ampliado da arte – em seus processos mas igualmente se estendendo a suas instituições, como museus e galerias de arte. É então que a noção tradicional de atelier ou de “estúdio” começa a ser parcialmente abalada; despontam, afinal, outras formas e lugares para a criação artística, conduzindo à ideia do que viria a ser descrito como “post-studio practices”. Terminologia informal atribuída a Carl Andre e popularizada por John Baldessari que abrange a produção de artistas díspares como Robert Smithson, Richard Serra, Bruce Nauman e sobretudo Daniel Buren, que decide abdicar de um estúdio “fixo”, passando a atuar apenas e diretamente sobre os lugares ou instituições que recebem sua produção. A lacuna que desponta entre o nascimento de uma obra de arte no atelier e o que se perde com sua entrada na galeria ou museu é abordado no ensaio seminal do artista francês Daniel Buren “The Function of the Studio” ([1971]1979), onde sustenta que uma conexão essencial se rompe quando a arte deixa o local em que foi gerada. Em sua crítica, o autor reflete sobre a transição, que vê como problemática, da obra de arte de seu “habitat natural”, a saber o atelier, para o isolamento do ambiente da galeria,

definindo o estúdio como instância primordial e (à época) minimizada: “Of all the frames, envelopes and limits...which enclose and constitute the work of art... there is one rarely even mentioned today that remains of primary importance: the artist’s studio” (Buren 1979, 51). A premissa é a de que, uma vez em âmbito institucional, o enquadramento de uma obra passa a ser determinado segundo as convenções da instituição. O que estaria em jogo é a tentativa de se superar o *gap* entre o trabalho de arte produzido no atelier e as convenções que determinam seu contexto institucional (Smith, 7). Dinâmica que, se não chega a representar propriamente uma novidade em si, ganha novos e densos contornos com a introdução de práticas artísticas em cujas metodologias de trabalho este fator converte-se em um mote a ser explorado.

Mas o atelier nunca “se foi embora” de fato; antes tem sido continuamente reinventado, em resposta às novas dinâmicas e demandas a regerem o circuito da arte contemporânea. Talvez uma forma mais adequada de referir seu estatuto atual esteja na “expansão” ou alargamento desta noção, tal como propõe o curador Jens Hoffmann, responsável por exposições tematizando o assunto, autor/ editor de *The studio* (2012), publicação inteiramente voltada sobre a análise do papel e função do estúdio em práticas artísticas contemporâneas.

O ponto central que aqui se pretende discutir é todavia ainda mais específico: o comentário acerca de um processo de “institucionalização”, por que alguns estúdios ou ateliês de artistas passaram, em diferentes contextos, desde a modernidade. Ou por outras palavras, o que acontece quando o espaço de trabalho de um artista é apresentado como uma “obra de arte” em um ambiente institucional? O evento envolvendo as circunstâncias de preservação, ou antes da reconstituição do atelier de Constantin Brancusi pelo governo da França – atualmente em um prédio anexado ao Centro Georges Pompidou, em Paris -, em princípio seguindo o desejo do artista, é paradigmático do que se busca aqui discutir, e é dele que partiremos. A este iremos acrescentar dois outros casos para análise: o da reconstrução da *Merzbau* de Kurt Schwitters para fins expositivos e o do artista brasileiro Paulo Bruscky, que teve seu atelier integralmente deslocado para o âmbito da 26.^a Bienal de São Paulo (2004). A ideia é tentar apontar similitudes no que tange às circunstâncias problemáticas em torno dos processos de “institucionalização”, aqui entendida como musealização temporária ou definitiva, operados sobre os espaços de trabalho – e de vida, em sentido literal; aspecto a ser também ressaltado – destes três artistas. Na opção por definir o recorte nestes três exemplos, exclui-se casos paradigmáticos como é o da transposição integral do atelier de Francis Bacon de Londres para a Hugh

Lane Gallery, em Dublin, em processo concluído em 2001. Tal decisão, deliberada, se pautou por critérios de ordem prática e subjetiva, quais sejam: ater-nos a casos visitados presencialmente e, em outra medida, o facto de se considerar que o caso do estúdio de Bacon, da maior relevância, terá sido já amplamente comentado e debatido. De se assinalar ainda, seguindo esta mesma tendência “musealizante” em tono do atelier, mostras como *Mapping the Studio*, no Stedelijk Museum (Amsterdam 2006); *The Studio*, coletiva referencial na Hugh Lane Gallery (Dublin 2006); *Production site. The artist’s studio inside out*, realizada no Museum of Contemporary Art, Chicago (2010); e *The King, The Island, The Train, The House, The Ship*, individual de Paul McCarthy na galeria Hauser & Wirth, em 2009. Ali, uma gigantesca instalação escultórica reunia o resultado de mais de seis anos de produção e trazia o espaço de trabalho do artista para a galeria, tensionando os limites entre a obra e o local de criação. A estes poder-se-ia apor ainda outros tantos exemplos de interesse no que se refere a esta relação entre obra, estúdio e “institucionalização” de espaços de artistas: pensa-se aqui em Marcel Broodthaers e seu *Musée d’Art Moderne, Département des Aigles*, ou no *Museu imaginário* de Malraux, por exemplo.

O CASO BRANCUSI - CENTRO GEORGES POMPIDOU

Quase em frente ao Centro Georges Pompidou, em Paris, num pequeno prédio, situa-se o *Atelier Brancusi*. No ano de 1956, cansado e já com a saúde abalada, o escultor legou todo o conteúdo de seu atelier no 15.^o *arrondissement* ao estado francês, sob a condição de que fosse conservado exatamente como se encontrava aquando de sua morte – o que ocorreu no ano seguinte. Após duas mal-sucedidas tentativas anteriores, uma no Palais de Tokyo e outra já nas novas instalações do Musée National d’art Moderne, o projecto enfim ganhou forma em definitivo em 1997, pelas mãos do arquiteto Renzo Piano, que reproduziu o estúdio de Brancusi tão fielmente quanto possível a estes termos, instalado como um anexo do Pompidou (Fig. 1). O *layout* do atelier foi reconstituído minuciosamente, incorporando esculturas, fotografias, manuais, discos e ferramentas de modo a satisfazer o desejo do artista em ter sua obra apresentada em sua totalidade. Mais precisamente, abarcando 137 esculturas, 87 pedestais, 41 desenhos, duas pinturas e inúmeras fotografias e placas de vidro do acervo pessoal do artista, além de uma vasta gama de livros e peças de mobília. Uma primeira galeria dedicada a abrigar a produção de Brancusi foi inaugurada no Palais de Tokyo em 1962, em iniciativa capitaneada pelo então curador-chefe do Musée de l’Art Moderne, Jean Cassou. Contudo, inadequações espaciais e alguma precariedade nas condições de conservação das peças levam à decisão posterior de se

reconstruir o atelier do artista de modo mais fiel ao prédio original. O projeto da nova versão foi levado a cabo em 1977 numa iniciativa conjunta do MNAM e do Centre Georges Pompidou e instalado em um sítio adjacente ao CGP. Esta configuração assumia como meta a replicação do espaço de trabalho de Brancusi e esteve em atividade até 1990, quando foi encerrada.



Figura 1. Vista interna parcial do *Atelier Brancusi*. Mai 2011. Autor anônimo

O atual complexo “Atelier Brancusi” compreende um conjunto de quatro salas; duas das quais estão repletas das proverbiais esculturas fluidas em bronze e mármore altamente polido, formas de colunas e pássaros abstratos, marca registrada do artista, bustos estilizados e objectos como “em suspensão”. Brancusi tinha notória obsessão com as relações espaciais entre suas esculturas no estúdio, chegando ao ponto de substituir cada peça vendida por uma cópia em gesso, no que as quatro salas interconectadas da atual re-montagem atendem de modo correto a suas disposições. Contudo, os espaços estão isolados do público por enormes janelas de vidro, quase à maneira de um aquário, o que de saída confere uma talvez incompatível sensação de esterilidade e distanciamento àquele

sítio. Na reconstrução do atelier efetivada em 1977 (quando foi instalado em frente ao Centre Pompidou), este acesso ao conteúdo do local era direto, sem a mediação de vidraças, o que foi agora impedido pelos óbvios motivos de resguardo de peças de valor milionário; os tempos são outros. Mas ao negar o acesso ao interior do espaço, o que é dado ao público é uma experiência distorcida: como argutamente observa Jon Wood (2005), há que se ter em mente que falamos de um artista para quem metáforas de interioridade e encapsulamento eram centrais a sua obra, fato que era sutilmente ecoado no ambiente original de seu atelier (Wood 2005, 164). Talvez as salas mais satisfatórias, do ponto de vista das premissas em questão, sejam as que remetem originalmente às alas privativas do artista, onde suas ferramentas são hoje exibidas numa parede quase como obras de arte elas próprias; o que por outro lado reforça uma desnecessária apreensão estereotipada da ideia de artista e de seu *metiér*.

No cômputo geral, a sensação que se tem é a de que a empreitada terminou por incorrer numa caricaturização de toda a vitalidade original daquele espaço. Decerto houve enorme empenho logístico e rigor detalhista na tentativa de se reproduzir e/ou transpor tão fielmente quanto possível o conteúdo original do atelier para esta nova configuração; mas o que se percebe é que nem todos os fatores envolvidos numa operação desta natureza são passíveis de serem transpostos ou resolvidos no plano técnico. Em todos os ambientes do que se pretende ser a recriação fidedigna do estúdio do grande escultor, a tônica dominante é de uma assepsia e limpeza extremas, gerando uma impressão absolutamente incompatível com o que se seria suposto esperar de um local carregado da intensidade de um artista que ali viveu, produziu e instalou uma tradição de convívio e sociabilidade por mais de três décadas. Para além do virtuosismo logístico, o que ali se experiencia, apesar do esforço envolvido, é a prevalência das demandas do espetacular-cenográfico sobre a presença daquilo que não se pode afinal reproduzir deliberadamente; esse espaço da falta é a impossibilidade de captação da aura, do *genius loci*.

O CASO SCHWITTERS: MERZBAU NA PINACOTECA DE SÃO PAULO

Em outubro de 2007, a Pinacoteca de São Paulo inaugurava uma exposição retrospectiva de Kurt Schwitters. Para além de um consistente (e pouco visto, ao menos no Brasil) conjunto de obras apresentadas cronologicamente, o grande atrativo da mostra – a correr o mundo naquele ano – era uma réplica da famosa *Merzbau*, supostamente tal como montada em 1933, a partir de fotos. Não seria a primeira ocasião em que irá se proceder a remontagens da *Merzbau*.

A mais conhecida deu-se no período de 1981-83, quando o influente curador Harald Szeemann encomendou ao designer cénico Peter Bissegger um projeto de reconstrução da “Merzbau proper”, no âmbito de sua famosa exposição *Der Hang zum Gesamtkunstwerk: Europäische Utopian seit 1800*. Ciente da virtual impossibilidade de reprodução fidedigna da empreitada, até pela condição de permanente incompletude em que a plataforma *merzbau* implica, Szeemann chamou a isso uma “tentativa de reconstrução”. Pelo que se pôde verificar das imagens consultadas, a configuração final desta re-montagem é extremamente similar, em sua aparente assepsia, ao caso da Pinacoteca de São Paulo que é aqui comentado. O projecto seguia portanto a configuração da primeira versão engendrada pelo artista, ainda dos tempos de Hannover, de onde Schwitters irá partir às pressas por conta da guerra rumo a Oslo, em 1937, e de lá para Londres, em 1940. Esta “primeira *Merzbau*” seria destruída em bombardeio no ano de 1943. Assinale-se que nestes dois outros locais onde viveu, o artista seguiu desenvolvendo novas versões de seu projeto pessoal. Permitamo-nos então recontextualizar brevemente as origens e a aventura da *Merzbau* na trajetória do artista germânico.

A *Merzbau*, ou “construção Merz” é uma obra que o artista considera como síntese de seu projeto de vida, uma espécie de “autobiografia construída”. *Merz* era um termo utilizado por Schwitters em registo ambivalente: ora como um conceito, ora como uma persona, muitas vezes de ambos os modos. O significado, como a própria obra, alternava-se e se transmutava de acordo com suas próprias demandas. O processo de elaboração da *Merzbau* é fundado no contínuo acúmulo de objetos e imagens formando esculturas, que geram colunas, que ganham gradualmente uma conformação orgânica “totalizante”. Cabe notar que a ação de recolha do material, que em grande parte Schwitters apanhava diretamente das ruas, embutia um singular acto de “purificação”, análogo ou simulacro de um ritual de sacralização. Como se esses materiais descartados [“o lixo da civilização”], ao serem retirados do ambiente “profano” do mundo, passassem por um equivalente de consagração religiosa. O que propicia a conhecida relação que o artista estabelece entre a *Merzbau* e as catedrais góticas – ele chega inicialmente a utilizar a expressão “cathedral of erotic misery” referindo-se aos componentes estruturais do que viria a ser a *Merzbau* -, uma vez que a idéia de catedral pressupõe a construção de um mundo à parte do mundo dito profano. Poderia-se então compreendê-la como uma espécie de *templo*, mas um templo “sujo”, marcado pelo excesso de acúmulo e extrema organicidade, tanto material como estrutural. Características que confluem para uma compreensão da *merzbau* como construção autobiográfica, carregada de fragmentos e registros

da vida pessoal do artista alemão. Schwitters estava engajado em tentar fazer a arte chegar à superfície do real; e as *merzbau* seriam a personificação deste anseio. A plataforma da *Merzbau* anuncia-se ainda, nos termos do artista, como eminentemente interminável, confundindo-se radicalmente com a própria vida.



Figura 2. Vista parcial de réplica da *Merzbau* na Pinacoteca de São Paulo. Out 2007. Foto: divulgação

Retornando ao ponto: a réplica da *Merzbau* (Fig. 2) – cujas possibilidades de aferição de registo fidedigno em relação ao original são ainda mais remotas que no caso de Brancusi, com quem aliás o artista estabelece inusitada referência – que se apresenta na Pinacoteca de SP é, antes de tudo, imaculada. Num texto intitulado *Ich und meine Ziele* (“Eu e Minhas Metas”), de 1931, Schwitters comenta o processo embrionário da *Merzbau*, cujo epicentro seria uma coluna que cresce à maneira de uma árvore, tomando os cômodos do estúdio do artista, em Hannover, crescendo indefinidamente em direção ao céu do mesmo modo que a *Coluna infinita* de Brancusi. Um grande conjunto cenográfico de uma alvura reluzente; seus nichos cheiram a novo, e para se adentrar o espaço a fim de

experimentá-lo há que se sacar os calçados e calçar sapatilhas especiais. O pavimento é revestido por uma película sintética branca que reforça a sensação de se estar num espaço de pureza, em que a condição de assepsia se impõe como fundamental para a apreensão - fruição estética? - de seu conteúdo. O que, se quisermos, por um lado vai de encontro à orientação semi-religiosa que Schwitters imprimia em sua relação com a experiência da *Merzbau* como detentora de certa qualidade do sagrado; sentimento este construído a partir de critérios absolutamente idiossincráticos, como se observa nos aspectos já comentados acima. Entretanto, inversamente, tal configuração parece impôr-se como antitética a algumas premissas desta apaixonada empreitada de uma vida, imprimindo certo amortecimento, ou uma pré-sensibilização dos sentidos problemática no que tange à observação das muitas camadas de sentido [e de matéria] que a *Merzbau* oferece. A experiência gera um duplo incômodo: primeiro pelo fato de se saber tratar de uma réplica da obra, por princípio muito limitada. Depois, e ainda mais importante, pelo fato de a obra já não mais existir e de carregar na sua pulsão geradora a condição de uma eterna incompletude, condição essa que é totalmente desconsiderada naquele contexto.

Iniciativas como essa, apesar de certamente fundadas em propósitos edificantes, apoiadas na argumentação – de resto lícita – da conservação, preservação e difusão de patrimônio cultural e artístico, por vezes desconsideram as especificidades e fatores subjacentes à natureza original dos objetos que elegem, terminando por comprometê-los fortemente, quando não se descaracteriza o projeto por completo. É pena, já que talvez o viés que mais interesse numa aproximação crítica da *Merzbau* é o desta se apresentar como um exercício de constante atualização imaginativa. Como dá a entender Ernst Nündel, especialista na obra de Schwitters, ao resumir a potência da dimensão especulativa ativada pela *Merzbau* e sua promessa de infinitude: “The *Merzbau*, destroyed in 1943, continues growing, in the memory of those who saw it [...] in the speculations of art historians. To each his/her own (concept of the) *Merzbau*. In this state it approaches the idea of *Merz*, the idea of continuous recasting, of an artistic process without bounds, without beginning and without end” (Nündel 1981).

O CASO PAULO BRUSCKY - BIENAL DE SÃO PAULO

De outra ordem é a problematização em torno do terceiro caso a ser aqui comentado: o do artista brasileiro Paulo Bruscky e a análise das peculiares instâncias de transposição de seu apartamento-atelier para o espaço expositivo da 26.^a Bienal Internacional de São Paulo (2004).

Pernambucano do Recife, nordeste do Brasil, Bruscky (nascido em 1949) é conhecido por sua atitude experimental e postura vanguardista e contestadora em seu contexto, ao longo de sua carreira, características que sua diversificada produção sempre fez transparecer. Artista e *performer* impossível de restringir a uma determinada categoria ou modalidade estilística, era também poeta e inventor. É um dos pioneiros na prática de mail-art, ou arte postal no Brasil, com intensa produção neste formato. Editou ainda alguns livros de artistas e mantém em seu atelier um vasto arquivo bibliográfico e documentos relativos à arte, dentre os quais uma densa e preciosa correspondência com integrantes do grupo Gutai e com diversos membros do Fluxus. O artista possui um extenso arquivo de registros de ações e de correspondência pessoal desenvolvida com membros do Fluxus, com aproximadamente 300 originais, bem como cerca de 100 peças o grupo Gutai. O acervo conta ainda com mais de mil livros de artistas, um dos maiores do mundo. Para mais detalhes, ver Matos, Lídice. 2007. “Museu contemporâneo de arte”. Tese de mestrado. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

De espírito irrequieto, o artista empenhou-se em dar voz a questões políticas por meio de seu trabalho, especialmente no período dos anos 1970, em que imperava a ditadura militar e a repressão oficial era parte da experiência cotidiana. Fazia-o por meio de estratégias e procedimentos artísticos no mais das vezes extremamente simples e pouco ortodoxos, mas de grande potência reflexiva: ações efêmeras no tecido social da urbe, ou pequenas intervenções em escala urbana, experiências com arte postal, áudio-arte e videoarte e xerografia, áreas ou procedimentos nos quais é apontado como um pioneiro no país. Sua produção do período incorporava procedimentos regularmente descritos por analistas como “arte pública”, terminologia frente a qual apresento, no entanto, algumas ressalvas; nomeadamente por sua insuficiência ou inadequação semântica - afinal, em última instância “toda arte é pública”. É reconhecido como um dos mais importantes renovadores da cena artística contemporânea do Recife, embora, de modo geral, tenha permanecido um tanto à margem da historiografia oficial da arte brasileira até a década de 1990. A circulação da imagem pública de Bruscky viria a crescer exponencialmente justo a partir desta exposição na Bienal SP. Assim como a difusão de sua rica e singular produção em âmbito nacional, até então eclipsada por sua personalidade idiossincrática e por sua obra ter se desenvolvido em boa parte à sombra do que acontecia nos grandes centros do sudeste brasileiro (RJ-SP).

A convite do alemão Alfons Hug, curador-geral da 26.^a Bienal de São Paulo, - que tinha como mote temático daquela edição o bordão “Território livre” -,o

artista pernambucano teve seu espaço de criação deslocado temporariamente “na íntegra” para o pavilhão onde transcorria a Bienal. Numa operação paciente e meticulosa, onde se utilizaram mais de 300 caixas para transportar os 5 mil livros do artista, uma grande quantidade de obras do próprio Bruscky e de outros artistas, além de toda sorte de objetos e até alguns móveis do ateliê-apartamento do artista em Recife, a transposição foi levada a cabo com sucesso. Em sua totalidade, o conjunto apresenta-se como um verdadeiro arquivo, vivo e multifacetado. Foi remontado como uma instalação por toda a duração do evento (cerca de 3 meses), e disposto no segundo pavimento do pavilhão da Bienal, no prestigioso setor das Salas Especiais – estatuto consentido, naquela edição, à produção de apenas oito artistas. Cada centímetro do ateliê de Bruscky foi refeito. Lá estavam os três dormitórios, duas casas de banho e cozinha, cada ambiente repleto de *memorabilia* e objetos diversos - do artista e de conhecidos deste -, livros de arte e montes de papéis espalhados por toda parte. “Minha vida inteira está aqui. Até projetos que eu estava desenvolvendo estão em umas pranchetas que ficaram em um dos quartos”, disse o artista à Reuters na ocasião (informações disponíveis no CD-Rom *Sala Especial Paulo Bruscky: Bienal São Paulo – 2004*, organizado e produzido pelo Centro Cultural Brasil-Alemanha de Recife/Pernambuco, 2004).

A conformação geral deste atelier-arquivo era estruturada como um “caos ordenado”, em que sobressaíam a absurda quantidade de informação visual produzida pelo acúmulo de objetos e documentos, e a novamente incontornável ambientação cenográfica, uma vez que, apesar do rigor no conteúdo, foi preciso construir as paredes (falsas) que simulam ser as do apartamento real. Aspecto que potencializa a incômoda – e certamente indesejável, no caso - sensação de estar numa cidade cenográfica, à maneira das que abundam em novelas brasileiras. Mas o que realmente chama a atenção é o contraste gerado pela minúcia em reproduzir de modo preciso o ambiente de trabalho de um artista sabidamente intenso e despojado e o anseio curatorial em enfatizar o que chamarei algo intuitivamente de efeito de “suspensão do tempo”; a criação de uma atmosfera evocativa da presença do artista como se ele ali estivesse estado há poucos minutos, ou que ele pudesse ali se materializar a qualquer momento (Fig.3). A mesa semi-posta, os papéis cuidadosamente esparramados pelo chão, os objetos de uso pessoal como que à espera de serem guardados: uma aura de “displícência calculada” transbordava daquela ambientação. E apesar de relativo sucesso na tradução da atmosfera “caseira” na solução expositiva adotada, nada do que ali se via apresentava-se ao toque ou ao contato direto do público: todos os elementos eram resguardados por faixas ou cintas de segurança. Um *sentido de fluxo*, tão característico da atividade de Bruscky, está ausente.

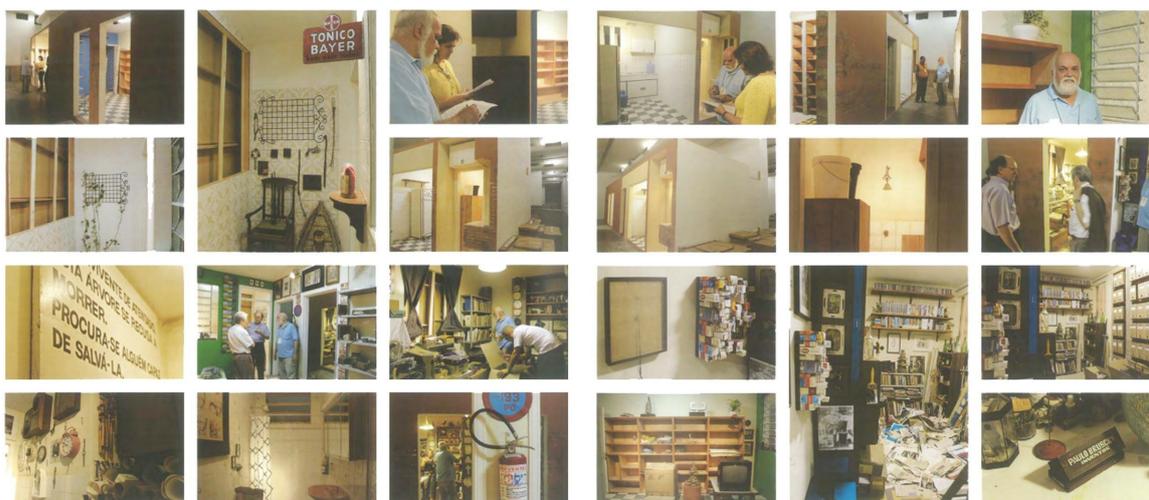


Figura 3. Vista parcial do atelier de Paulo Bruscky tal como remontado na 26.ª Bienal de S.Paulo. Nov 2004.
 © Fundação Bienal de São Paulo

Se tais efeitos terão sido ou não efetivamente pensados como artifícios indutores da percepção, é difícil afirmar: todavia, o fato é que claramente enfraqueciam a experiência de imersão no universo de criação do artista - neste “acervo vasto de quase tudo”, nas belas palavras de Moacir dos Anjos (2004, 272) - em detrimento de favorecer demandas da ordem de um *voyeurismo* improvável. É preciso reconhecer que algum grau de fetichismo é um fator inerente a uma proposta desse tipo; sobretudo quando se trata de protagonistas em que a práxis artística e a dimensão da vida fundem-se de modo tão contundente, e se reforçam expectativas no sentido de acessar o espaço privado, e “mágico”, do artista. Contudo, poderia-se talvez ter minimizado a dinâmica de, digamos, anódino exotismo em que foi imersa a obra áspera e despojada, mas extremamente consistente e dotada de alto teor crítico, de Paulo Bruscky.

No caso específico do atelier de Bruscky, deve-se assinalar que, diferentemente do que ocorre nos exemplos anteriormente relatados, o que se passava aqui não estava a serviço de disposições objetivamente reprodutivas ou relacionadas à conservação da obra do artista em tempo passado, de cunho evocativo ou celebratório da “mítica do atelier”. O artista - e guardadas as devidas distâncias entre o corpo de sua obra e a estatura canônica dos outros dois nomes já comentados, aspecto que ademais não possui relevância para a abordagem que ora se propõe - afinal, estava, como está, vivo e atuante. E de resto, o processo de “institucionalização” de seu espaço de trabalho foi de ordem temporária, no contexto pontual de sua incorporação a uma determinada proposta curatorial. Tais

aspectos indicam uma singularidade que ora aproxima, ora distancia o caso de Bruscky de seus dois colegas de *métier* anteriormente comentados.

CONCLUSÃO

O que se pode afirmar ao olhar em movimento panorâmico sobre as três situações relatadas é que estes casos, embora apresentem particularidades contextuais, tendem a convergir no que se refere às esferas de institucionalização a que foram submetidas. Ou ao menos em alguns pontos. A remontagem, ou recriação dos espaços de trabalho de Brancusi, Schwitters e Bruscky, que eram também espaços eminentemente domésticos, ainda que movidas por uma pulsão em princípio defensável do ponto de vista das práticas de difusão e conservação do patrimônio cultural, incorrem em deslizos, como se tentou sustentar. Nos exemplos citados houve por um lado o patrocínio e a ingerência do Estado (francês), no caso da reconstrução do atelier de Brancusi, como da iniciativa privada (em parceria com equipamentos culturais públicos), nos projetos sobre as obras de Schwitters e de Bruscky.

A instrumentalização operada nas formas adotadas para gerar a (nova) visibilidade pública destas produções encerra aspectos problemáticos sob um viés, em última análise, ético. A essa altura só se pode especular sobre os juízos que o mestre romeno e o artista alemão emitiriam a respeito de tais operações, mas é lícito supor que as referidas empreitadas realizadas em sua homenagem, nos termos que foram executadas, apresentem aspectos antitéticos em relação a seu espectro de valores e convicções pessoais e estéticos. Ambos partilhavam, por exemplo – e em graus diversos – da importância da dimensão espiritual em suas práticas; fator que entretanto terá sido em grande medida obliterado ou transfigurado na execução das réplicas, ao sabor da versão do *corpus* de suas obras que se decidiu [re]elaborar.

Já Paulo Bruscky estaria em outra posição, em vários sentidos: um cético esclarecido, de vocação transgressora, provocador inteligente e comprometido com uma agenda libertária – que todavia não prescinde da sutileza e mesmo da delicadeza em algumas de suas propostas artísticas –, teve a oportunidade de poder opinar e autorizar (como Brancusi) e acompanhar as instâncias de desenvolvimento da breve *musealização* de seu atelier-arquivo-espaco-de-convívio. Sua aquiescência, ou ao menos aparente indiferença acerca do que foi aqui compreendido como um exercício fetichista-estereotipado em torno do clichê da “aura do artista” sugere que talvez o artista em si não tenha se incomodado, ou que ao fim e ao cabo lhe terá sido uma experiência positiva, pesados os

fatores em jogo. Posição que sem dúvida deve ser respeitada [a propósito de sua participação na Bienal, o artista afirmaria: “Ele [Alfons Hug, curador da 26a. Bienal] foi, entrou e ficou andando, para cima e para baixo. Ele voltou e propôs levar todo o ateliê [...]. Foi o trabalho mais caro da Bienal”. “[...] Me interessava mostrar como é a vida de um artista. É como se fosse um “múltiplo” do ateliê” (em entrevista à revista *Arte & Ensaios* n.º 19, 2009)]; mas que por outro lado não impede a emissão de juízo externo, mesmo que à luz de seus próprios preceitos. Por outro lado, claro está que articular a contento e harmoniosamente todas as idiossincrasias inerentes a um processo desta natureza e escala pode ser tarefa ingrata, quando não inviável.

Tais empreitadas, sobretudo quando envolvem artistas já falecidos, trazem à baila algumas questões, algumas das quais deixo agora no ar: dados os fatores e demandas ali envolvidos, processos de musealização deste gênero (mesmo os temporários) não podem por vezes incorrer no risco de se ver convertidos, de “lugar vivo” da memória de um artista, em esquemáticas “armadilhas para turistas”, estimulando uma nostalgia inadequada acerca das agora irrecuperáveis condições originais da prática artística nestes sítios? E de um ponto de vista mais didático, o que se pode realmente aprender da experiência de contato com estas reconstruções? À parte seu eventual papel cultural-educativo, parece de extrema importância estar-se atento às limitações e mesmo ao potencial ficcional contido nestas reconstruções.

Frente a casos como os ora apresentados, a impressão que resta é a de estarmos diante de um impasse. Por um lado, não há como não reconhecer as dificuldades inerentes a processos que pretendem equacionar memória pessoal afetiva e trajetória pública distinta, patrimônio cultural, carga histórica e a – de resto irrecuperável – dimensão primordial da experiência daquele ambiente de criação. Como também não é possível ignorarmos aspectos positivos nas premissas que regem algumas destas iniciativas, nomeadamente as perspectivas de preservação cultural (seja ela material ou imaterial) e as ricas relações de nexo que podem aflorar quando confrontados com a produção do artista e o ambiente de sua gênese. Por outro lado, pode-se especular que talvez o que tenha sido aqui apontado como equivocado ou descompassado nas reconfigurações museológicas destes espaços (seja como réplica, reconstrução, remontagem, etc.) possa ser ao menos amenizado desde que as demandas por trás das empreitadas sejam mais claras. E neste processo, que os princípios dos artistas não sejam ignorados, ou solapados por quaisquer outras demandas.

A propósito do peso das variáveis aqui em jogo, cabe ainda retomar a fala de Daniel Buren, agora no texto “The function of the studio revisited” (2010), em que o artista atualiza seu já comentado ensaio de 1971. No afã de expressar o que pensa das remontagens-transposições dos ateliês de Brancusi (em Paris) e F. Bacon (em Dublin) para fins expositivos em caráter permanente, vai direto ao ponto e é incisivo: “Reconstructions of artists studios made you feel a little closer to the artist, as a film might do; it’s sentimental, it’s curious, it’s charming, it’s negative, or it’s positive.[...] In leaving his studio to the French state he [*Brancusi*] decided to keep the very lively aspect of the artist in the studio where the work was more comprehensible. He wanted to show that it is this site where the work is most readily understood. [...] In the case of Brancusi studio, in its first incarnation, you had a conceptual totality as designated by the artist rather than a reconstruction *that was never requested by him*, when the studio was reconstructed outside the Pompidou Centre in 1977 and again and even worse in 1997” (Buren 2010, 164-165). Na verdade Buren já tinha se pronunciado a respeito do caso do atelier de Brancusi no seu texto de 1971 (“The function of the studio”), que considerava exemplar ao equacionar integridade artística e condições expositivas dignas. Mas referia-se, contudo, a montagem anterior à transposição definitiva de 1997, que veio a deplorar. Pelo que agora aproveita para “atualizar” sua opinião a respeito.

Ainda que seja uma leitura bastante personalista sobre esta linha de procedimentos, o “desabafo” de Buren não deixa de traduzir sentimentos potencialmente latentes a qualquer visitante. Resta a expectativa de que futuras iniciativas deste perfil, voltadas para a conservação ou exposição privilegiada de patrimônio artístico diferenciado, mostrem-se tão sensíveis às demandas espetacularizadas – que por vezes comprometem o sentido histórico em jogo – quanto às pulsões originais do autor e a elementos estruturantes da produção em questão.

BIBLIOGRAFIA

- Anjos, Moacir dos. 2004. “O ateliê como arquivo”. In *Catálogo 26a. Bienal Internacional de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo.
- Buren, Daniel. 1979. *The function of the studio*. October 10 (Autumn), (51-54).
- Buren, Daniel. 2010. “The function of the studio revisited: Daniel Buren in conversation”. In Jacob, Mary Jane e Grabner, Michelle (ed.). *The Studio Reader: On the space of Artists*. Chicago e London: University of Chicago Press.

Derrida, Jacques. 2001. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.

Edemariam, Aida. 2008. "Francis Bacon: Box of tricks". In *The Guardian*, Friday 5, September.

"EM OUTRA VIDA acho que fui arquivista". 2009. Entrevista com Paulo Bruscky. Simone Michelin et al. In *Arte & Ensaios* n.º 19. Rio de Janeiro: UFRJ.

Freire, Cristina. 2006. *Paulo Bruscky: arte, arquivo e utopia*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco.

Hoffmann, Jens (ed.). 2012. *The Studio*. Documents of Contemporary Art Series. London e Cambridge: Whitechapel Art Gallery e The MIT Press.

Jacob, Mary Jane e Grabner, Michelle, (ed.). 2010. *The Studio Reader: On the space of Artists*. Chicago e London: University of Chicago Press.

Kennedy, Christina. 2007. "Exhibiting the Studio." In *The Studio*, Jens Hoffmann and Christina Kennedy (ed.), (23-29). Dublin: Dublin City Gallery The Hugh Lane.

Matos, Lidice. 2007. "Arte é este comunicado agora – Paulo Bruscky e a crítica institucional". In *Concinnitas*, V. 1, (119-132). Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Nündel, Ernst. 1981. "Kurt Schwitters in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek bei Hamburg". In Webster, Gwendolen. *Kurt Merz Schwitters: A Biographical Study*. Cardiff: University of Wales Press, 1997.

Smith, Steve. 2011. *Contemporary Post-Studio Art Practice and its Institutional Currency*. Dissertação de mestrado. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/236335460/Contemporary-Post-Studio-Art-Practice-and-Its-Institutional-Currency> (Último acesso em 18/08/2014).

Wood, Jon. 2005. "The studio in the gallery?". In *Reshaping museum space*, Suzanne MacLeod (ed.). New York: Routledge.

QUANDO O MUSEU (AINDA) É UM ESTALEIRO DE OBRA: POTENCIALIDADES E DILEMAS DA CURADORIA EM EDIFÍCIOS EM PROCESSO DE MUSEALIZAÇÃO WHEN THE MUSEUM IS (STILL) A BUILDING SITE – ON THE POTENTIALITIES AND DILEMMAS OF CURATING VENUES UNDER THE PROCESSES OF MUSEALISATION

Inês Moreira

Resumo

Este paper foca a potencialidade de intervir curatorialmente nos edifícios em transformação (obra) durante o processo de criação de um Museu, isto é, abordam-se possibilidades de programação e/ou exposição de eventos públicos dentro do estaleiro do futuro Museu previamente à inauguração. A vida de um Museu inicia-se anos antes de ter uma abertura estável ao público e, por contingências várias, as suas diversas fases e processos tendem a alongar-se – criação de programa/investigação, inventário/estabilização da colecção, financiamento, projecto de arquitectura, construção/reconversão de edifício, e por fim musealização do espaço e definição de plano museográfico. As obras físicas do Museu – criação, ampliação ou renovação – tendem a revestir-se de um longo período de opacidade institucional em que a relação com o público e a comunidade não está ainda estabelecida, ou fica rompida por muitos anos. Esta investigação apresenta argumentos para a exploração de relações entre o processo de musealização (Arquitectura e Museologia), propondo uma relação entre a obra do Museu, os processos de musealização do espaço e a apresentação de objectos e de criações artísticas, seja como evento único ou enquanto *work-in-progress* dentro do próprio recinto da obra. Para ilustrar, utiliza-se a experiência concreta da exposição *Há trabalhos na Fábrica* realizada em 2014 no recinto do estaleiro de obra das Fábricas da Levada da Cidade de Tomar, espaço que se encontrava vedado desde 2008 para reconstrução e prospecção arqueológica com vista à criação de um Museu de Indústria, a inaugurar em 2015. Questões em aberto: Como activar curatorialmente o Museu ao longo da obra do seu edifício? Poderá um programa de exposições ao longo do processo da construção de um Museu contribuir para a relação do público com o edifício e seus

futuros conteúdos? E, cada vez mais, o que fazer quando as obras permanecem inacabadas?

Palavras-chave: Curadoria, Processo de Musealização, Arquitectura de Museus, Estaleiro de Obra, Exposição Pública

Abstract

This paper focuses on the potentiality of curatorial intervention in buildings under transformation (building sites) along the processes of creation of a Museum, i. e., it addresses the possibilities brought by cultural programming and/or exhibitions to the site of the future Museum before its public opening. The life of a Museum initiates years before its stable public opening and, due to various contingencies, it tends to face delays along its various phases and processes – from the programming/research, to the inventory/stabilization of a collection, to funding and the architectural project, to the construction/reconversion of the building, and finally to the musealisation of space and definition of a museographical plan. The physical construction of the Museum – its creation, expansion or renovation - tends to be of a long period of institutional opacity in which the relationship with the public and the community may not yet be established, or may be broken for many years.

This research presents arguments to explore relations between the different processes of musealisation (Architecture and Museology), suggesting a connection between the construction works of the Museum, the processes of musealisation of the space and the presentation of objects, or other creative work, offering possibilities to understand the programming of events and of public exhibitions as a work-in-progress within the building site. To illustrate, we use the specific experience of the exhibition “The factory is at work” held in 2014 in the grounds of the construction site of the Levada Factories in the city of Tomar, whose spaces have been closed since 2008 for reconstruction works and archaeological studies so to create a new Industrial Museum, to open in 2015.

Open questions: How to provoke a curatorial activation of the Museum during the construction works of its buildings? Could an exhibition program throughout the process of building a Museum contribute to foster the relations of the public with the building and its future contents? And, more and more, what can be done when the construction works are kept unfinished?

Keywords: Curating, Processes of Musealisation, Museum Architecture, Building Sites, Public Exhibition

PREÂMBULO

paper apresentado numa exposição oral (20 minutos) no Seminário de Museologia organizado pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto em Novembro de 2014.

O carácter experimental e inovador da abordagem curatorial a edifícios museológicos, e culturais, exposta no presente *paper* estende-se pelo tipo de investigação académica desenvolvida. A metodologia curatorial proposta explora cruzamentos entre a investigação sobre arquitectura e humanidades, a par de informação coligida em trabalho de campo para diversos exercícios curatoriais em edifícios em construção e/ou em processo de musealização. Esses projectos assumem ainda o estímulo à nova criação artística, que não se explora neste *paper*.

Nesta investigação seguem-se a linhagem de “escrita do espaço” desenvolvida por autores como Jane Rendell (2006) relativamente aos processos de criação de espaço, bem como a descrição performativa do trabalho de campo desenvolvido por Kathleen Stewart (2007) no seu trabalho de etnografia contemporânea, a par de uma metodologia de investigação curatorial desenvolvida pela autora na sua investigação de Doutoramento em Curatorial/Knowledge desenvolvida no Goldsmiths College/University of London.

A opção metodológica pelo cruzamento de fontes e de experiências práticas concretas amplifica no formato da página de papel o próprio tipo de intervenção curatorial realizada em edifícios em processo de musealização. Cruzam-se elementos de diversas proveniências e apresenta-se uma intersecção de factos e a contextualização teórica, expondo-os como “performing building sites”.

EDIFÍCIOS EM PROCESSO E INTERVENÇÕES CURATORIAIS

A vida de um Museu inicia-se anos antes de ter uma abertura estável ao público, começando, desejavelmente, nas diversas tarefas envolvidas na criação na instituição, do edifício, da colecção e do seu programa. Podemos identificar uma cronologia tipo num processo de criação de um Museu: criação de programa/ investigação, inventário/estabilização da colecção, financiamento, projecto de arquitectura, construção/reconversão de edifício, e por fim musealização do espaço e construção de um plano museográfico. Este encadeamento pode surgir com sequências distintas conforme o tema, o local, ou a origem do projecto de

Museu, existindo por vezes relações tensas entre as ambições do projecto da Arquitectura, os tempos e processos da Museologia, bem como com as vontades e representações políticas investidas no projecto.

A construção de um Museu é uma oportunidade que usualmente oferece a liberdade e o acesso a recursos financeiros extraordinários, bem como uma liberdade autoral que o tornam num programa desejado por todo o autor em Arquitectura. Pensemos no paradigma dos grandes museus internacionais, como os Guggenheim, a Tate Modern, ou nos espanhóis CaixaFórum, para identificar a excepcionalidade destas obras. Os estaleiros de construção de grandes Museus novos ou de amplificações dos grandes Museus internacionais tendem a ser planificados e bem estruturados, sofrendo menos interrupções que outro tipo de obras. Existem contudo excepções na linearidade destas grandes obras, pensemos nos atrasos da ampliação do *Nieuwe Rijksmuseum* em Amsterdão, documentado detalhadamente no filme de Oeke Hoogendijk, cujo projecto sofreu alterações, petições públicas e provocando atrasos de cerca de cinco anos [Ver filme *Het Nieuwe Rijksmuseum* (The New Rijksmuseum). Realização: Oeke Hoogendijk, Holanda, 2014, digital, 110'. Capa do DVD do filme na versão japonesa. Declaração da realizadora: “Ten years ago, when I started this film, my intention was to create a journal of the transformation of the Rijksmuseum. My goal was to register how the museum, the 100-year-old building and its employees, would be reinvented during its monumental renovation. However, I could have not anticipated the story taking a completely different turn: soon the museum staff was faced with one unpleasant setback after another. Action groups against the renovation staged protests, structural issues put the budget under strain; eventually it all culminated in a near explosive situation when director Ronald de Leeuw decided to leave, and the museum’s reopening was postponed from 2008 to 2013”], ou no novo Museu dos Coches em Lisboa, amplamente discutido nos media nacionais (Fonseca 2013) que tendo um programa museológico claro permanece por finalizar há diversos anos. Sobre este atraso, o arquitecto Paulo Mendes da Rocha, seu autor, menciona: “está mais difícil tirar os tapumes do que iniciar a obra” (Barbas e Lopes 2013). À data actual – Dezembro 2014 – o museu continua encerrado.



Figura 1. Capa do DVD do filme *Het Nieuwe Rijksmuseum* (The New Rijksmuseum) na versão japonesa. Realização: Oeke Hoogendijk, Holanda, 2014, digital, 110´

O estaleiro de obra é diverso na sua tipologia, morfologia, intervenção técnica e na sua duração. Os processos de criação de museus levam a operações em distintos tipos de edifícios, dos edifícios públicos a outras apropriações como hangares de fábricas, alas de universidades, espaços domésticos, mesmo a intervenção em edifícios de empresas e de diversos tipos de corporações. As intervenções museológicas podem conduzir a diferentes graus de intervenção, para além da nova obra de raiz consideram-se ainda a reconstrução e reconversão de usos, o restauro e recuperação de estados originais, e outros níveis de intervenção mais técnicos (ex: climatização, cenografias, adaptação de acessos). As fases e processos de criação de um edifício tendem a alongar-se por contingências de natureza diversa, sejam razões económicas, problemas tecnoconstrutivos, descobertas arqueológicas, ou mesmo interferências políticas e populares. Diversos factores podem interromper ou gerar adiamentos e arriscamos afirmar que muito raramente as questões científicas atrasam a abertura de um Museu, devendo-se estes fundamentalmente a questões económicas, construtivas ou políticas. É imponderável o momento em que uma obra pára, pois a paragem surge

como contingência, ou como falta de soluções imediatas a um projecto de fundo (ex: incêndio, ou falência do construtor).

É relevante assinalar ainda que as obras físicas do/no museu - seja a criação de um novo edifício, ampliação ou renovação do existente - tendem a revestir-se de um longo período de opacidade institucional, durante a qual a relação com a comunidade e o seu (futuro) público se quebra. É aqui que a curadoria pode desempenhar um papel relevante no (durante) o processo de musealização, ou de transformação num novo uso cultural. Simbolicamente, os tapumes da obra protegem o estaleiro e criam uma barreira com o exterior, a relação com o público fica rompida por um período longo, por vezes anos.

Como intervir curatorialmente num edifício de Museu em obra? O *leitmotif* da oportunidade de criação de um projecto surge de modos distintos, tal como são distintas as contingências que tornam a obra “aberta” a um projecto cultural. A experiência prática levou-nos a intervir em diversos edifícios cujas obras de (re)construção foram interrompidas, que agora problematizamos. Se o registo fotográfico da evolução da obra de arquitectura e seus momentos importantes é uma prática corrente dos escritórios de arquitectura e as imagens do virtuosismo técnico, da complexidade processual, ou mesmo da fragilidade, são muitas vezes publicadas ou expostas noutros locais (ver o exemplo da exposição “Palácio do Freixo - Ruína e Regeneração”, na Iperforma, Porto, de Luís Ferreira Alves sobre o restauro do Palácio do Freixo, 18 Setembro - 27 Fevereiro 2015), a proposta que aqui avançamos é distinta. Este *paper* explora as potencialidades (e os dilemas) da abertura de edifícios ainda em obra, partindo de várias experiências de curadoria de exposições de artes visuais, com abordagem de carácter multidisciplinar, em espaços museológicos/culturais em processo.

Um conjunto de experiências concretas leva-nos a problematizar a possibilidade de programar exposições – ou eventos públicos – no recinto do estaleiro do futuro Museu, previamente à sua inauguração. Da experiência à data, avançamos que são os museus de menor dimensão que apresentam maior abertura a intervenções culturais e referimo-nos especialmente a casos em processo de transformação dos espaços, mas também de redefinição do seu uso, das suas colecções, ou em busca de uma nova identidade. O terreno prático onde assenta o argumento, pode ser caracterizado por quatro edifícios em obra/ processo onde intervimos entre 2008-2014:

CARACTERIZAÇÃO - EDIFÍCIO EXISTENTE E PROJECTO “MUSEOLÓGICO”				
Edifício	Reitoria da Universidade do Porto (3º e 4º piso)	Fábrica ASA	Complexo Industrial Levada	Cooperativa dos Pedreiros
Localização	Centro urbano, Porto	Freguesia de Covas, Guimarães	Centro urbano, Tomar	Centro urbano, Porto
Tipo de edifício	Pisos superiores do canto sudeste do edifício histórico da antiga Universidade.	Complexo industrial com crescimento orgânico, situado entre a Estrada Nacional e a linha de comboio.	Complexo industrial com crescimento orgânico, situado entre o Rio Nabão e o centro urbano.	Complexo industrial construído em duas fases, situado num morro central da cidade.
Proprietário	Público: Universidade do Porto	Privado: Grupo Lameirinho	Público: Câmara Municipal de Tomar	Privado: Cooperativa dos Pedreiros
Função (antiga)	Ex-Faculdade de Ciências: laboratórios, biblioteca, gabinetes e salas de aula.	Fábrica têxtil. (fiação - têxtil lar)	Moagem industrial, lagares, central eléctrica, etc.	Transformação industrial da pedra, pedreira, hotel, restaurante, apartamentos
Motivo / Estado edifício / Estado obra	Incêndio – acidente / Destruição / Reconstruído	Desactivação – progressiva / Desmantelamento / Renovado	Desactivação – progressiva / Preservação / Em obra	Desactivação – progressiva / Desmantelamento / Sem projecto
Nova função (prevista)	Salas de exposição para programação cultural temporária	Centro de exposições, industrias criativas e comércio	Museu da Indústria	Sem planos (em estudo) Tem um Museu
Obra (data)	Reconstrução (2008-9)	Reconversão (2011)	Restauro (2007-2014...)	Pontuais de consolidação (em estudo)
Função projectada Vs. função actual (set 2014)	Salas de exposição Vs. Gabinetes de trabalho administrativo	Salas de exposição Vs. Espaço multifunções e de comércio	Museu da Indústria (em curso)	Sem projecto

Plano 1. Caracterização de quatro edifícios em processo de construção entre 2008-2014, onde a autora interveio através de projectos curatoriais (ver plano 2)

Os casos elencados são de edifícios em processo transformação para função museológica/expositiva, cujas obras de construção foram interrompidas, ou decorreram de modo intermitente. A obra de transformação dos espaços em espaço expositivo, no caso da Reitoria do Porto, foi interrompida por um incêndio que destruiu parte do edifício e da obra já em curso. A obra de restauro do complexo industrial para conversão dos vários edifícios em Museu da Indústria na Levada de Tomar foi interrompida pela falência do construtor contratado. No caso da Fábrica ASA existiu uma disrupção da empreitada em curso para criação de um centro cultural, realizada num prazo curto, que foi aberta/atravessada por trabalhos de produção cultural para que a inauguração do edifício decorresse com um conjunto de exposições. Por fim, elenca-se um último caso de um complexo industrial, que integra um museu, e que está em busca de um novo projecto de futuro e se deixa habitar por intervenções artísticas, enquanto vai convivendo com reparações intermitentes que adiam a sua ruína.

Os quatro edifícios/estaleiros foram palco de intervenção curatorial para realização de exposições no seu interior, entre 2008 e 2014. Tal como na variabilidade de um processo de musealização, ou nas diferentes calendarizações de uma obra, também um processo de curadoria segue uma sequência de fases de trabalho relativamente à produção de uma exposição ou evento. A investigação curatorial sobre estes espaços em processo aprofunda o conhecimento e as leituras dos mesmos, processo que designamos por “curadoria do espaço” (Moreira 2014). Os processos em curso em cada estaleiro/edifício variam em todos os casos, pois dependem de cada sítio, seu estado e da fase da construção, sendo porém comum a todos os processos de “curadoria do espaço”: investigação prévia sobre o local; trabalho de campo/visitas; levantamento do espaço, objectos e materiais existentes; registo fotográfico (e/ou vídeo); produção de novos conteúdos e acompanhamento da criação de trabalhos artísticos; consolidação do espaço/estaleiro; montagem da exposição/evento; abertura e mediação com o público. Se o processo de trabalho inclui estas fases, a grande variabilidade dos locais torna impossível tipificar “procedimentos” de intervenção curatorial, cada espaço dita uma abordagem distinta.

Uma caracterização dos pontos principais que explanam, com brevidade, permite abranger o terreno de investigação/intervenção:

CARACTERIZAÇÃO - OBRA EM CURSO E PROJECTO CURATORIAL

Edifício	Reitoria da Universidade do Porto (3º e 4º piso)	Fábrica ASA	Complexo Industrial Levada	Cooperativa dos Pedreiros
Promotor da obra	Público: Universidade do Porto	Privado: Grupo Lameirinho	Público: Câmara Municipal de Tomar	Privado: Cooperativa dos Pedreiros
Promotor da exposição	Público: Universidade do Porto	Privado: Fundação Cidade de Guimarães / Capital Europeia da Cultura	Público: Instituto Politécnico de Tomar	Público: Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto
Curadoria	Inês Moreira	Inês Moreira e Aneta Szylak	Inês Moreira	Inês Moreira
Projecto curatorial	<i>Rescaldo e Ressonância!</i>	<i>Edifícios & Vestígios</i>	<i>Há trabalhos na Fábrica</i>	<i>Technical Unconscious</i>
Processo em curso no edifício	Reconstrução do edifício e estabilização dos Museus existentes.	Reconversão para uso cultural. Sem musealização.	Recuperação e restauro para musealização.	Em processo de degradação e abandono. (Museu estagnado)
Visibilidade pública da obra	Recinto encerrado Não visível da rua	Recinto encerrado Visível da rua	Recinto encerrado Muito visível da rua	Recinto aberto Não visível da rua
Motivação / Convite à intervenção	Proposta de exposição dos espaços em transformação. Relação com museus existentes.	As obras do edifício são simultâneas à investigação histórica e à montagem da exposição. Patrimonialização de objectos e móveis.	Proposta de reactivação dos espaços da fábrica em obras. Abertura pública dos espaços em transformação.	Proposta de reactivação dos espaços da fábrica em desuso. Abertura pública dos espaços em degradação.
Relação Curadoria / obra	Encomenda específica de exposição sobre a obra. Relação temática e <i>site-specific</i> .	Encomenda específica de exposição sobre a temática alargada. Relação temática e <i>site-specific</i> .	Encomenda específica de exposição sobre a obra. Relação temática e <i>site-specific</i> .	Potencialidade de iniciar obra. Relação temática e <i>site-specific</i> .
Interferência na obra	Coexistência no espaço. Adiamento da obra.	Coexistência da montagem da exposição e da obra. Interferência na calendarização da obra.	Coexistência da montagem da exposição e da obra. Interferência na calendarização da obra.	Dependência da montagem da exposição da realização de obras avulso.
Estado da obra / estado da obra na inauguração da exposição	Em curso / Em curso	Em curso / Finalizada	Em curso / Em curso (após paragem de vários anos)	Sem projecto / Sem projecto. (Discute-se a realização de obras)
Abertura ao público / segurança	Restrito, com alerta de segurança.	Total.	Total, com isolamento de zonas perigosas	Total, com isolamento de zonas perigosas

As intervenções curatoriais relacionam o edifício em obra com o tema dessa mesma transformação, isto é, ainda que as exposições sejam exercícios efémeros e independentes do projecto final do museu/edifício, em todos estes projectos curatoriais se relacionam com os processos em curso e fazem parte da activação dos espaços existentes. As várias intervenções desenvolvem-se em cenários específicos, mesmo antagónicos (ex: ocupação de salas incendiadas, ocupação de hangar no estado original em fábrica, de resto, remodelada); podem seguir objectivos distintos na sua aproximação ao espaço (ex: diálogo com a comunidade local; ou local de experimentação de artistas estrangeiros residentes). Mas, sobretudo, procuram ler e adicionar *layers* diversos tanto à exposição na sua relação com os espaços (em obra); como na exploração de novas leituras da condição de incompletude do edifício, através das intervenções artísticas e dos demais convidados, da iluminação e da cenografia instalada.

O primeiro projecto listado, trata-se da obra de reconstrução do 3.º e 4.º piso do Edifício da Reitoria da Universidade do Porto, após o incêndio de 2008, que foram interrompidas para a realização de uma exposição, *Rescaldo e Ressonância!* (Moreira 2009). O projecto interrompeu as obras em curso e revelou as salas queimadas e destruídas, expondo projectos de diversos artistas convidados para o efeito. Levantando questões de segurança, a exposição cumpriu algumas normas de higiene e segurança de um estaleiro de obra, sublinhando o aspecto físico e processual do espaço. Após a exposição, as obras do edifício foram concluídas e o edifício renovado, tendo sido preservado o pavimento queimado numa das salas, como registo do incêndio e da curadoria do espaço.

O segundo caso trata-se da reconversão da antiga fábrica de produção têxtil ASA, em Guimarães, transformada para reabrir enquanto novo pólo cultural e de exposição, 2011-12, onde realizámos uma grande exposição que, por contingência, conviveu com as obras de construção civil na exposição *Edifícios & Vestígios* (Moreira 2013). Se tematicamente este projecto de investigação e exposição, visitou diversos espaços industriais em reconversão, como o Museu de Arte contemporânea Can Framis em Barcelona, ou o centro de criação artística Matadero, em Madrid, explorando diversos modos de conversão da arquitectura, na prática, o projecto conviveu com as obras, as opções e a logística da transformação da própria Fábrica ASA, como mais um *case-study*.

No entrosamento com as obras do próprio edifício da ASA, o projecto nosso expositivo socorreu-se, para fins cenográficos, de mobiliário abandonado e de objectos da antiga fábrica, todos votados à sucata, de modo a criar continuidades

entre o espaço existente e o *display* dos novos trabalhos artísticos (e científicos) que seriam expostos. Perante a profunda transformação/modernização em curso nos edifícios, arriscamos afirmar que a proposta espacial/cénica da exposição teve um carácter radical. Para explorar as continuidades entre o edifício existente e os conteúdos expositivos, foi pedido o cancelamento das obras de conversão do hangar utilizado (sector G), mantendo o hangar no estado original, no estado anterior à conversão da restante fábrica, contrastando com a restante linguagem contemporânea.

Preservar o estado do edifício em transformação, reservar objectos/ materiais perdidos e a “atmosfera” prévia à obra no edifício, foi um exercício difícil, tanto pelas prioridades do processo em curso, pelas dimensões físicas de uma intervenção industrial, como ainda pelo estreito calendário de construção, que não previa intervenção externa (Araújo 2013). Após a grande exposição, conferências e outros eventos que ocorreram no edifício, os materiais “disputados” foram retirados pelo promotor/dono da obra, que compreendeu o exercício e reservou um acervo de memória da empresa/espaço.

O último caso caracterizado é uma intervenção curatorial, em curso, na Cooperativa dos Pedreiros, no Porto, onde se ocupa um espaço histórico desactivado, que detém, além dos espaços industriais e de produção, também uma escola e um museu. Neste edifício que se mantém há 80 anos no seu estado original, existem pequenas obras constantes de estabilização da degradação que o tempo e o abandono trazem. Acresce ao espaço o processo de desmantelamento de máquinas, vigas técnicas e estruturas, que foram vendidas como sucata, deixando o edifício cru e despido de uso. A obra de reconstrução, como promessa messiânica, não está ainda definida, os planos estão em curso, e as intervenções artísticas que a exposição *Technical Unconscious* traz vêm estimulando a discussão sobre o seu futuro. Sobre o projecto *Technical Unconscious*, ver website: www.softcontrol.fba.up.pt. Prevê-se que a publicação sairá durante o mês de Novembro de 2014.

Em terceiro lugar no “plano 2” elaborada, está referida a exposição *Há trabalhos na Fábrica* (Moreira 2014) que intervêm dentro do estaleiro em (re) actividade para recuperação e restauro do Complexo Industrial das Fábricas da Levada, em Tomar. Tendo sido interrompidas por falência do construtor, as obras recomeçaram em 2013, altura em que reabrimos o estaleiro em obra. Este projecto, pela dimensão sociológica, material, temporal e artística, traz uma complexidade que merece ser explanado mais amplamente.

INTERVIR NUM MUSEU ADIADO

Há trabalhos na Fábrica é um projecto curatorial inaugurado em Abril de 2014 no recinto do estaleiro de obra do Complexo Industrial das Fábricas da Levada, em Tomar. Os edifícios que se encontravam vedados desde 2008 para obras de restauro e recuperação dos antigos espaços – moagens, lagar, central eléctrica, etc. – tendo por finalidade a musealização e a criação de um Museu de Indústria. A obra do Museu parou em 2011 por falência do construtor civil e o recinto permaneceu encerrado durante três anos e envolvido por tapumes, acentuando a sua natural condição de “ilha” no Rio Nabão. O projecto tem curadoria da arquitecta e curadora Inês Moreira e é parte integrante do Projecto Europeu Materiality que iniciou em Gdansk, na Polónia, e é desenvolvido agora pelo Instituto Politécnico de Tomar propondo ligações entre arte, cultura e investigação. Ficha técnica: Organização: Instituto Politécnico de Tomar (IPT); Acolhimento: Câmara Municipal de Tomar; Coordenação: Gonçalo Leite Velho (IPT) no âmbito do Projecto Europeu ‘Materiality’; Curadoria: Inês Moreira; Artistas: Jonathan Saldanha, Micael Nussbaumer, Nuno Cera, Nuno Sousa Vieira, Os Espacialistas, Patrícia Azevedo Santos; Projectos: Máquina de Pensamento Pós-Industrial (Museu FEUP), Projecto Cabine, Projecto de Conservação Criativa, Arquivo de Pós-Materiais; Design: Gabinete de Comunicação IPT; Website: Inês Moreira; Direcção de produção/acolhimento: Patrícia Romão (IPT/CMT); Produção artística: Pedro Araújo; Montagem: Instituto Politécnico de Tomar e Câmara Municipal de Tomar; Relações Internacionais: Conceição Catroga e Rosa Nico; Projecto Financiado com o apoio da Comissão Europeia, Programa Cultura (2012-14).

A fábrica foi um local de trabalho, tem presença central na cidade, as pessoas conhecem-na e estimam-na, porém, os trabalhos em curso tornam-na num recinto indisponível, cujo plano futuro – o museu – não foi ainda apresentado. Decorrendo de uma dissociação entre Arquitectura e Museologia, o trabalho de musealização do espaço e de criação da colecção, a evolução da obra foi avançou seguindo um “guião”, e não como um projecto convencional de arquitectura, tendo ainda sido interrompido por escavações arqueológicas que surgiram durante a reconstrução e desfigurando o complexo e acentuando a polémica. “Não existe propriamente um projecto, mas apenas um guião, que vai sendo complementado consoante os elementos fornecidos pelo dono da obra” Arq. Chuva Gomes, disponível em: <http://tomaradianteira.blogspot.pt/2011/12/o-museu-da-levada-nao-leva-lado-algum.html>. Isto é, à data do início do nosso projecto curatorial *Há trabalhos na Fábrica*, o edifício permanecia inacabado e encerrado e não se

conhecia o plano do futuro museu da indústria. Os trabalhos de musealização iniciaram-se posteriormente, em Maio de 2014, após a desmontagem da exposição que se descreve.

Este projecto curatorial no espaço do museu em obra decorreu pelo entendimento entre o promotor cultural do evento, o Instituto Politécnico de Tomar (IPT) que procurava um local na cidade onde realizar um projecto previamente financiado sobre a Materialidade e o Pós-industrial, e a Câmara Municipal de Tomar que viu na proposta do IPT uma oportunidade de reabrir o estaleiro da fábrica, de reaproximar os ex-trabalhadores do programa museológico – que seria desenvolvido posteriormente –, bem como de discutir o futuro do museu após cerca de 3 anos de encerramento da obra.

O conceito curatorial do projecto foi amadurecido pela relação com o local, desenvolveu-se em trabalho de campo e no reconhecimento da potencialidade dos espaços, assumindo-se como uma *reactivação*, temporária, dos espaços das Fábricas da Levada. O conceito explora a ideia de local de trabalho e é desenvolvido em três *loops* que correspondem aos três modos de trabalho em curso: a referência ao trabalho passado, na memória do antigo espaço de trabalho industrial e na vida dos ex-trabalhadores da Mendes Godinho; o trabalho na perspectiva da construção em curso no estaleiro, assumindo a condição do local enquanto recinto sob trabalhos de reconstrução; à qual acresce a na nova leitura que o projecto traz e cruza com as duas leituras anteriores, isto é, a Levada como local de trabalho de criadores contemporâneos.

Contextualizando a perspectiva cultural, é de referir que desde o início dos anos 2000, diversas antigas fábricas em Portugal têm passado por processos de transformação dos seus usos, explorando programas e abordagens distintos que as tornaram em novas centralidades. De Norte a Sul os espaços industriais foram reactivados e encontramos ligações entre programações culturais contemporâneas, unidades museológicas e patrimoniais, na sua extensão como espaços de criação e de investigação, ou mesmo incubadoras de empresas e negócios, ou mesmo de espaços comerciais e de lazer, pensemos nos casos da Fábrica Asa em Guimarães, da Oliva Creative Factory em São João da Madeira, ou na Santo Thyrso em Santo Tirso, na LX-Factory em Lisboa ou na Fundação Robinson em Portalegre.

A reactivação dos espaços da Levada, ainda em obras, assumiu-os enquanto estaleiro, mostrando o potencial da renovação para, também, discutir o seu

futuro. Reuniram-se em dois hangares trabalhos de autores, artistas e agentes culturais que têm desenvolvido projectos artísticos ao longo das obras de reconversão de fábricas – Jonathan Saldanha, Micael Nussbaumer, Nuno Cera, Nuno Sousa Vieira, Os Espacialistas, Patrícia Azevedo Santos – em diálogo com projectos investigativos – experiências de conservação e restauro de fragmentos de várias fábricas desenvolvidas pelo Projecto Conservação Criativa; elementos de investigação em engenharia contemporânea desenvolvidos pelo Museu da Faculdade de Engenharia da U.Porto; peças da colecção do Arquivo de Pós-Materiais.

A relação cenográfica entre os conteúdos expositivos e o espaço em obra, foi desenvolvida com um conhecimento profundo dos espaços na companhia dos técnicos de museologia da Câmara Municipal, bem como com os encarregados pela obra, tanto representantes do cliente como do construtor. Das diversas visitas de pesquisa de campo aos espaços da fábrica surgiram soluções para a instalação das obras artísticas (ex: uso das fornalhas, dos nichos e da maquinaria suspensa), bem como para soluções expressivas de iluminação indirecta das máquinas, tornos e outros elementos integrados no espaço. Acentuando a interligação dos conteúdos artísticos com os objectos históricos, foram realizadas visitas aos armazéns camarários com o sentido de seleccionar mobiliário (escadas, mesas, cadeiras), objectos (ferramentas, utensílios) e outros materiais avulso que fizeram parte da fábrica com o sentido de os integrar na exposição. A criação de sensação de imersividade nos espaços da fábrica e no processo da obra, um aspecto relevante que pretendemos acentuar na experiência do visitante, foi explorada através da relação cenográfica entre objectos, iluminação e as novas peças de arte contemporânea e dos arquivos expostos.

Foi organizada uma residência artística de um mês do colectivo de artistas Os Espacialistas, que desenvolveram um novo projecto fotográfico e performativo no edifício da antiga Moagem “A Portuguesa”, um edifício icónico do complexo. Tirando partido espacial e estético das máquinas “protegidas e embrulhadas” durante o processo de recuperação do edifício, este registo subjectivo e interpretativo dos espaços, explora uma ligação íntima entre o local e o trabalho artístico, oferecendo um registo futuro que perdurará após a inauguração do futuro Museu. A arte interliga-se com a patrimonialização, oferecendo novas leituras.

Por fim, é de relevo no processo de musealização do espaço, na constituição de espólio potencial para o futuro museu e na aproximação à comunidade local – nomeadamente aos ex-trabalhadores e suas famílias – referir o novo projecto que

faz a reconstrução de memórias de ex-trabalhadores das fábricas de Tomar através dos seus depoimentos. O projecto Cabine deu início a entrevistas dentro dos espaços que foram utilizados na exposição onde ao longo da montagem e da exposição foram entrevistados diversos ex-trabalhadores. Além do valor histórico e científico da recolha, é de relevar a dinâmica criada através do processo de convite, acolhimento, entrevista e posterior exibição dos conteúdos recolhidos. Este projecto, ao auscultar aqueles directamente envolvidos no trabalho industrial, descobriu pistas para a musealização do espaço e abriu um fórum de discussão sobre outros usos no futuro museu. Em Maio estava garantida a sede da Associação dos ex-trabalhadores da Mendes Godinho dentro do complexo.

ALGUMAS QUESTÕES EM ABERTO:

Como activar curatorialmente o museu ao longo da obra do seu edifício?



Figura 2. O espaço interior da fundição do Complexo da Levada, com a peça “Todo o Homem é um Ativo”, de Patrícia Azevedo Santos (2012) em teste no espaço.

Figuras 3 e 4. Montagem da peça “Todo o Homem é um Ativo”, de Patrícia Azevedo Santos (2012) na fachada histórica já recuperada, sob a esfera armilar. Em baixo à direita: vista nocturna da peça de arte contemporânea iluminada, introduzindo uma nova leitura do antigo complexo industrial.

Poderá um programa de exposições ao longo do processo da construção de um Museu contribuir para a relação do público com o edifício e seus futuros conteúdos?

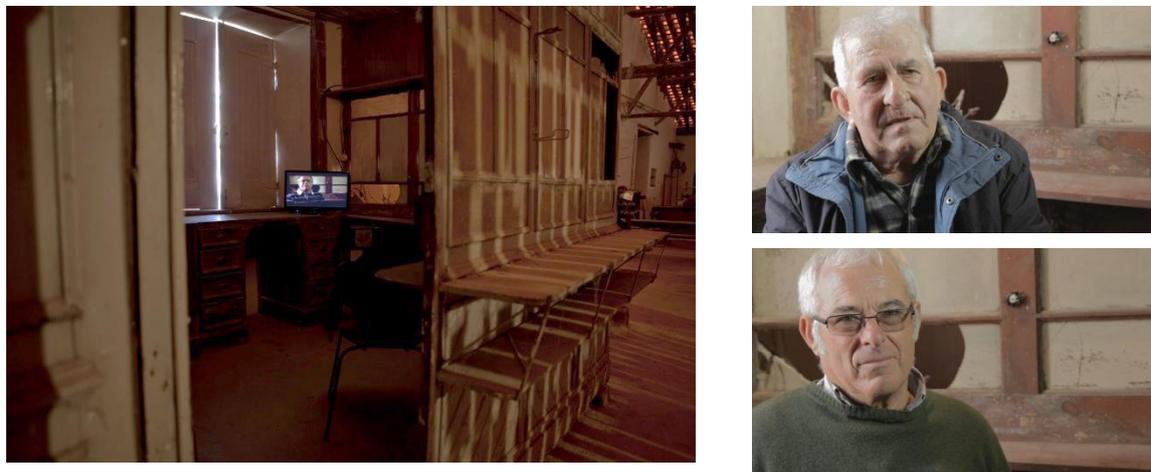


Figura 5. Cabine dentro da oficina de torneiro, com vídeo instalado, do projecto que tomou o nome deste espaço onde foram gravados testemunhos dos antigos trabalhadores, o projecto Cabine

Figuras 6 e 7. Duas imagens retiradas dos vídeos produzidos pelo projecto Cabine, com testemunhos de antigos trabalhadores da Fábrica Godinho, que integraram a exposição. Direita

E, cada vez mais, o que fazer quando as obras permanecem inacabadas?



Figura 8. Projecto "Máquina de Pensamento Pós-industrial", componente do projecto relativa a recolhas de sucatas e remanescentes da indústria restantes após o desmantelamento de vários edifícios. Os objectos/materiais foram tratados e musealizados pelo Museu FEUP

Figura 9. Projecto "Arquivo de Pós-Materiais", componente relativa às recolhas de escombros e remanescentes da Fábrica de Fiação de Tomar, demolida. Os objectos/materiais foram restaurados pelo Laboratório de Conservação e Restauro do Instituto Politécnico de Tomar, e encontram-se em depósito no Museu FEUP

ALGUMAS CONCLUSÕES

A experiência dos quatro casos referidos, com especial *aport* do projecto *Há trabalhos na Fábrica*, para além da inscrição na esfera cultural própria da arte e da cultura contemporânea, permitiu-nos identificar relações entre as acções desenvolvidas e alguns efeitos com potencial de transformação dos processos, e mesmos dos contextos, em curso nestes Museus. Listamos alguns aspectos objectivos e seus efeitos, que cremos poderem ser transmissíveis a outros projectos/intervenções:

Abertura do recinto de obra, remoção de tapumes e abertura do estaleiro:

- reapresentação do futuro edifício após encerramento prolongado;
- reactivação do interesse colectivo, após esquecimento na esfera pública;
- devolução temporária do edifício com novo uso cultural;
- atracção de outras entidades e organizações interessadas (indivíduos e associações).

Produção de novas criações artísticas:

- novas leituras e narrativas contemporâneas sobre o museu e o seu edifício;
- valorização de materiais e objectos existentes, com novos sentidos;
- surgimento de novas dinâmicas culturais e atracção de outros públicos;
- exponenciação da esfera de interesse e do alcance do museu (além da sua temática).

Trabalho de campo / recolha de testemunhos (ex-trabalhadores e outros):

- activação de público interessado (ainda que não especializado);
- recolha de conteúdos imateriais musealizáveis no futuro próximo;
- entrevistas para interpretação dos espaços em vias de musealização (explicação);
- auscultação de expectativas de conteúdos e serviços no futuro do museu;
- reconhecimento de necessidades e falhas do programa museológico.

Trabalho de campo / recolha de objectos e materiais:

- identificação de objectos e materiais musealizáveis;
- experimentação de situações cénicas no espaço;
- recuperação de objectos e mobiliário para cenografia.

Para concluir este *paper*, enunciam-se diversas dificuldades que estas intervenções acarretam, com o sentido de alertar para os pontos de conflito e as fragilidades das intervenções efémeras em edifícios em obra:

Organização

- entendimento entre promotor da obra/dono, o construtor e as entidades culturais;
- definição de responsabilidades na produção e durante a abertura ao público;
- compreensão dos papéis profissionais da cultura – artistas, produtores, curadores.

Espaço

- articulação da logística das obras com o plano de montagem (reagendamentos);
- instabilidade dos espaços físicos e seus equipamentos;
- segurança durante a preparação dos trabalhos;
- segurança dos visitantes.

Museu

- explicação do potencial de um projecto efémero durante o processo de obra;
- integração do projecto efémero com o projecto museológico e diálogo entre equipas;
- convívio entre diferentes perspectivas e visões.

BIBLIOGRAFIA

Araújo, Pedro. 2013. “O polícia da sucata”. In Moreira, Inês (ed.). *Edifícios & Vestígios: projecto-ensaio sobre espaços pós-industriais / Buildings & Remnants: essay-project on post-industrial spaces*. Guimarães: Fundação Cidade de Guimarães + Imprensa Nacional Casa da Moeda, Portugal.

Barbas, Isabel e Lopes, Diogo Seixas. 2013. “A arquitectura ainda pode ser pública?”. *Jornal Arquitectos J-A* 246, Jan — Abr 2013 (26-37). Disponível em: <http://www.jornalarquitectos.pt/a-arquitectura-ainda-pode-ser-publica/>.

Fonseca, Sofia. 2013. “Novo Museu dos Coches abre na segunda metade de 2014”. In *Diário de Notícias*. Disponível em: http://www.dn.pt/inicio/artes/interior.aspx?content_id=3131762 (visto 29-12-2014).

Moreira, Inês. 2014. *Performing Building Sites: Curating in/on/through space*. Doctoral thesis, Goldsmiths, University of London. [Thesis]

Moreira, Inês (ed.). 2013. *Edifícios & Vestígios: projecto-ensaio sobre espaços pós-industriais / Buildings & Remnants: essay-project on post-industrial spaces*. Guimarães: Fundação Cidade de Guimarães + Imprensa Nacional Casa da Moeda, Portugal.

Moreira, Inês (ed.). 2014. *Há trabalhos na Fábrica: activação dos espaços fabris da Levada*. Tomar: Instituto Politécnico de Tomar.

Moreira, Inês. 2009. *Rescaldo e Ressonância!* Porto: Universidade do Porto.

Moreira, Inês. 2013. “Brown Rooms / Grey Halls: a curadoria de espaços pós-industriais / Brown Rooms / Grey Halls: curating post-industrial spaces”. In Moreira, Inês (ed.). *Edifícios & Vestígios: projecto-ensaio sobre espaços pós-industriais / Buildings & Remnants: essay-project on post-industrial spaces*. Guimarães: Fundação Cidade de Guimarães + Imprensa Nacional Casa da Moeda, Portugal (Portuguese/english 28 – 41).

Moreira, Inês. 2013. “Backstage and Processuality: Unfolding the Installation Sites of Curatorial Projects”. In Martinon, Jean-Paul. (ed.). *The Curatorial, a Philosophy of Curating*. London: Bloomsbury (english, 225-234).

Moreira, Inês. 2007. “Arquitetura e produção no Depósito: sobre o projecto de colaboração com os Museus da Universidade do Porto / Architecture and Production in Storage: on the project of collaboration with the Museums of the University of Oporto”. In Cunha e Silva, Paulo. (ed.) *Depósito*. Porto: Universidade do Porto, June 2007. (Portuguese/english, 154-171).

Rendell, Jane. 2006. *Site-Writing: The Architecture of Art Criticism*. London: IB Tauris.

Stewart, Kathleen. 2007. *Ordinary Affects*. Durham, North Carolina: Duke University Press.

LAS EXPOSICIONES EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA CULTURA INSTITUCIONAL
DEL MUSEO
THE ROLE OF THE EXHIBITIONS IN THE CONSTRUCTION OF THE
INSTITUTIONAL CULTURE OF THE MUSEUM

Lara F. Portolés Argüelles

Resumo

La investigación que presentamos se centra en la indagación de las relaciones sociales a partir de las cuales se construyen las exposiciones de arte contemporáneo y actividades del ciclo *FAQ. Zona de Preguntas Frecuentes* (14/11/2013 – 09/02/2014) en la Fundación Antoni Tàpies de Barcelona, prestando especial atención a cómo estas relaciones contribuyen a la construcción / transformación de la cultura institucional de la fundación. Para ello me baso en la comprensión de lo social como inseparable de lo material (Latour, 2008) propuesta con la Teoría del Actor-Red, y entiendo los museos (y fundaciones) y las exposiciones como entidades relacionales.

Palavras-chave: Cultura Institucional, Museo, Exposición, Relaciones

Abstract

The present research analyzes the social relations which constitute the contemporary art exhibitions and activities of *FAQ. Frequently Asked Questions Zone* (11/14/2013 – 02/09/2014) at the Tàpies Foundation in Barcelona. It focuses on how these relations contribute to the construction / transformation of the institutional culture of the foundation. In order to do this, I depart from the idea of the social as inseparable from the material (Latour, 2008) proposed with the Actor-Network Theory, and I understand museums (and foundations) and exhibitions as relational entities.

Keywords: Institutional Culture, Museum, Exhibition, Relations

Durante los últimos cinco años, la Fundación Tàpies de Barcelona ha sufrido cambios importantes que, sin duda, han influido en la institución y su funcionamiento. En primer lugar, la reforma del edificio entre 2008 y 2010; en segundo lugar, el fallecimiento del artista Antoni Tàpies; y en tercer lugar, el cambio de dirección del centro. La incorporación de Laurence Rassel como directora, además de los cambios que esto ha supuesto para el equipo humano de la Fundació Tàpies, implica un compromiso con determinados objetivos entre los que considero que destaca la investigación del arte y la cultura contemporánea. Se trata de un objetivo ya marcado por el propio Antoni Tàpies en la concepción de su Fundación que continúa en vigor debido al clima actual de desconfianza hacia las instituciones tradicionales, en el que se cuestionan especialmente las estructuras legitimadoras e históricamente legitimadas del sistema artístico, las cuales además ya no gozan de las posibilidades y facilidades que tenían hace una década. Especialmente ilustrativa es la siguiente declaración de intenciones, un extracto de *Obrim* (marzo de 2010), el programa de reapertura de la Fundación Tàpies: “Para desarrollar nuevos mecanismos de interpretación, de interacción y de participación se tiene que suscitar un tipo de experiencia del arte que no limite la lectura crítica, y que no reduzca al instante de la visita física o virtual el proceso de adquisición de conocimiento: mostrar la manera cómo las ideas y las actitudes se convierten en formas, enriquecer la comprensión de los procesos artísticos y ampliar los formatos tradicionales de exposición” (fundaciotapies.org).

Además, y como veremos a través del caso de estudio que presentaremos en este artículo, la Fundación Tàpies se sitúa también territorialmente en el contexto barcelonés a través de su relación con profesionales y otras instituciones locales.

En el presente artículo, avanzaremos algunas de las características de la cultura institucional de la Fundación Tàpies a través de las relaciones establecidas entre los profesionales que colaboran en el ciclo *FAQ. Zona de preguntas frecuentes* (14/11/2013 – 09/02/2014) las intervenciones artísticas y la Fundación Tàpies. Para más información ver: <http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?rubrique1187>.

ACERCAMIENTO AL CASO DE ESTUDIO

En el contexto de este trabajo, considero lo social como inseparable de lo material (Latour 2008). Así pues, se entiende “lo social” como “... la relación que se establece entre un conjunto de elementos heterogéneos. (...) Entre tales elementos figuran, por supuesto, los seres humanos, los significados que

producimos, símbolos, discursos, pero también elementos materiales, objetos, artefactos técnicos, artilugios, etc.” (Sánchez Criado 2008, 55). De este modo, las relaciones a las que se atienden, aquellas que constituyen la exposición y la cultura institucional del museo, son relaciones sociales y materiales.

El acercamiento a estas relaciones lo realizo a través de un caso de estudio, el ciclo *FAQ. Zona de Preguntas Frecuentes* fue una colaboración entre la Fundación Tàpies (fundaciotapies.org); el centro de producción e investigación artística Hangar (Hangar.org); Idensitat, un “proyecto de arte que experimenta formas de incidir en el territorio en sus dimensiones espacial, temporal y social” (idensitat.net); y la Sala de Arte Joven, “un espacio de la Generalitat de Catalunya que despliega un conjunto de procesos experimentales para interrelacionar la práctica artística, el trabajo con jóvenes, la educación artística y la producción cultural” (saladartjove.cat). Constó de tres exposiciones colectivas, debates, conferencias, actividades en el espacio urbano, *workshops*, visitas guiadas y presentaciones; y se caracterizó por unir bajo un mismo proyecto a artistas de corta o media carrera y productores culturales relacionados con el ámbito barcelonés.

El trabajo de campo inició un mes antes de la inauguración de la primera exposición del proyecto y se alargó meses después de la clausura del mismo. Para la recogida de datos, los métodos seguidos fueron, en primer lugar, la observación naturalista del proyecto: se tomaron notas de campo durante reuniones previas, el montaje, la conferencia de prensa, las inauguraciones, visitas libres, visitas guiadas, presentaciones y demás actividades. En segundo lugar, se realizaron cuestionarios durante las inauguraciones y otros post-visita a aquellas personas que accedían a colaborar en la investigación. En tercer lugar, se realizaron entrevistas con personas implicadas profesionalmente en el proyecto o trabajadoras de la Fundación Tàpies. Se recogió también la documentación generada (online/offline) en torno al proyecto. Por último, se celebró un grupo de discusión con profesionales vinculados al proyecto abierto también a participación de cualquier persona.

EL MUSEO COMO ENTIDAD RELACIONAL

Considerar los museos como entidad relacional implica, en primer lugar, hacer hincapié en su condición situada territorial, social y culturalmente. Los museos co-existen en espacio y tiempo con otros elementos y son precisamente las relaciones con estos elementos las que configuran la posición del museo. Los museos son, por tanto, agentes clave en la construcción del conocimiento

inmersos en imbricadas relaciones con otras instituciones, fenómenos y elementos; del mismo modo que son agentes que contribuyen a la configuración del gusto, de aquello que es valorable desde el punto de vista cultural y del mercado del arte.

En segundo lugar, considerar los museos como entidades relacionales implica entenderlos más allá de su edificio y su colección, sino a través de toda una serie de entramados de relaciones sociales.

“By saying this, we mean that museums, the people who staff and run them, the objects and the various individuals and processes which led to them being there, those who visit them and those who encounter the objects within them in various media are all part of complex networks of agency” (Byrne et al. 2012, 4).

Siguiendo la Teoría del Actor-Red, existe una multiplicidad de agentes que continuamente forman y transforman el museo a través de sus relaciones. De este modo, las prácticas de cada uno de los agentes en torno a los ciclos que promueve la Fundación Tàpies, son significativas en la construcción de la misma. En este contexto, los objetos también juegan un papel activo en la creación y soporte de la Fundación y su cultura institucional.

Del mismo modo, entiendo el ciclo *FAQ. Zona de Preguntas Frecuentes* es constituido también por relaciones, procesos espacio-temporales entre agentes diversos: personas vinculadas profesionalmente al proyecto, las trabajadoras de la institución involucradas, las personas que visitan las exposiciones del proyecto, las que siguen el proyecto por internet, las que acuden a visitas guiadas, la investigadora...; pero también con las obras y prácticas artísticas, los elementos de mediación, los procedimientos, los tiempos, el edificio de la Fundación...

LA CULTURA INSTITUCIONAL

Entendemos por cultura institucional el conjunto de normas, valores y creencias compartidas por los miembros de una organización, así como la manera de relacionarse entre ellos, con personas ajenas a la organización (como los visitantes o quienes interactúan con personal del museo a través de las redes sociales) y con elementos no humanos en torno a la institución.

Según Carla Padró (2003), existen tres tipos de cultura institucional asociadas al museo. En primer lugar, la “museología tradicional”, que parte de la idea de que el museo es un lugar de saber disciplinario en el que lo principal es la adquisición, conservación e investigación del patrimonio; por lo que la organización de sus trabajadores es jerárquica, de modo que las conservadoras producen el conocimiento experto en torno a las piezas que debe ser transmitido a visitantes mediante la exposición y por parte de otras trabajadoras subordinadas.

En segundo lugar, la “museología postmoderna” o “democratizadora” es aquella cultura institucional en la que se entiende el museo como lugar democratizador de un saber disciplinario en el que lo principal es dar acceso y difundir el conocimiento experto producido por el museo. La colaboración entre distintos departamentos o profesionales del centro es importante para llegar a audiencias mayores y más diversas.

Por último, Padró (2003) escribe sobre la “museología crítica” o “postmoderna revisionista”, que entiende el museo como lugar de conflicto y democracia cultural y opera en la construcción de conocimientos relacionales, en la contestación de los modelos museológicos anteriores y en la reflexión sobre el propio modelo. Los conocimientos se construyen a partir de múltiples prácticas y no sólo a partir de la exposición; y de una manera interdisciplinar y flexible entre profesionales del centro y otras personas participantes.

FAQ. ZONA DE PREGUNTAS FRECUENTES EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA CULTURA INSTITUCIONAL DE LA FUNDACIÓ TÀPIES

En este artículo consideramos las exposiciones como un importante elemento constitutivo de la cultura institucional, del mismo modo que la cultura institucional también constituye las exposiciones que se desarrollan en la Fundación Tàpies; y nos centramos, en este caso, en las relaciones entre profesionales vinculados a la exposición y las intervenciones artísticas con la propia Fundación Tàpies.

A través del ciclo *FAQ. Zona de Preguntas Frecuentes*, la institución se construye a sí misma y configura la imagen que de sí quiere presentar. Esto fue rápidamente percibido por el grupo de artistas residentes en Hangar, perfectos conocedores del ambiente artístico de la ciudad y de la novedad que implicaba que la Fundación Tàpies se propusiese una colaboración con instituciones que trabajan con artistas de corta o media carrera ligados a Barcelona.

Se trató en todo caso de una colaboración entre instituciones, con escasa permeabilidad en los artistas, pero en la cual éstos desarrollaban sus intervenciones libremente y en el marco de la cual Hangar, que ya había seleccionado a sus residentes a través de una comisión, propuso prescindir de la figura de la comisaria. La exposición se gestionó en colaboración entre los artistas y trabajadoras de la plantilla de Hangar. En este proceso, los artistas de Hangar se preguntaron el por qué de la novedad en la programación de la Fundación Tàpies. Hicieron suposiciones acerca de los motivos que la podrían guiar (económicos, solución de un error en la programación, acercamiento al ambiente artístico del contexto en el que desarrolla su actividad...) e introdujeron estas preocupaciones en el proceso de formación de su propuesta. Finalmente denominada *Factotum*, algunos artistas relatan cómo consideraron denominar su participación en el ciclo *Tàpies es viu*, haciendo referencia al programa *MACBA es viu* del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, un programa desarrollado los sábados que propone actividades culturales (danza, música, manifestaciones artísticas experimentales) incidiendo en la proximidad como característica fundamental. En su título hace un juego de palabras en catalán de modo que la frase puede tener diferentes interpretaciones dependiendo de la acentuación de la palabra “es/és”, como “MACBA se vive” y “MACBA es(está) vivo”. Con sorna y regusto macabro, la consideración del título *Tàpies es viu* para la participación de las artistas de Hangar en el ciclo refleja su interés en torno al por qué de la programación del centro.

Por otro lado, las perspicacias en cuanto a los motivos, significado y calado del proyecto en la Fundación Tàpies también se cuelan en algunas de las intervenciones de los artistas de Hangar. Victor Jaenada propone *La Família es lo Primero*, la realización de un mural sin proyecto previo en una de las salas, comenzando el primer día tras la inauguración y trabajando en él hasta la finalización de las exposiciones. Jaenada hace además un seguimiento de su mural, publicando cada día una imagen y una reflexión sobre el trabajo en su página de Facebook. En el muro compone inicialmente la imagen de un templo, inevitablemente ligada a la idea del museo. A través de esta imagen, Jaenada parece referirse al peso simbólico de la institución en la que se encuentra y cómo este influye en su propio trabajo.



FIGURA01_Jaenada01

Pie de foto: Día 22 08-01-14

Hoy ha venido la crisis creativa a visitarme, ya lo sabía. Ya está bien de chorradas, necesito algo de contundencia formo-conceptual, y no voy a mover un dedo hasta que me venga, por que cuando voy a comprar un regalo, es este el que me encuentra a mi, y no yo a él. Las obras colaterales que han surgido hasta ahora han estado bien para calentar, pero no son de suficiente empaque para usarlas de tema central. El poco desgaste sufrido por los gobiernos últimamente, y la poca memoria de la gente me animan a seguir. Borrón y cuenta nueva. Autor: Victor Jaenada



FIGURA02_Jaenada02.

Pie de foto: *Dia 43 Bis 29-01-14*

Bueno, bueno, un concierto inesperado en la Fundació me ha permitido estar tres horas más de la cuenta, a mi bola y sin interferencias por fin. La cosa ha vuelto a coger "cuerpo". Cada cual que vea lo que quiera, muy pocos me conocen y aún menos me entienden. Pero os digo que el mural de hoy no es una crítica a Tàpies, es un homenaje. Los artistas nos morimos a medias, es eso. Mañana donde pone "LO NEGRO" (borrado en blanco) seguramente pondré "ME CAGO EN MI PUTA MUERTE"). Autor: Victor Jaenada

Sobre el templo añade elementos y detalles que aluden a la esfera artística y cultural de la ciudad a través de sus principales promotores e imágenes que crean o han creado su marca y se pregunta por su propio rol y posición en todo ese entramado.

Victor Jaenada: O sea, pinto lo que me... cuando... desde siempre lo que tengo que pintar. Y después tengo otra línea que es más así ya más metida como en Barcelona..., todo el rollo este... Porque también he hecho algún fanzine... Y como obras muy concretas que hablan de gente concreta de aquí o... Por ejemplo en este mural llegué a poner al director del MACBA, o al Presidente de la Generalitat, o a Copito de Nieve, cosas así... (...) Es una de las... de las motivaciones estas que te digo de la otra línea que tengo así como de... de llorar, ¿no? del que no llora no mama, de aquí de Barcelona, de reivindicar, de mejorar y todo esto... (Fragmento de entrevista

con Victor Jaenada, enero de 2014).

Por su parte, David Mutiloa, artista que se mueve en muchas ocasiones entre referentes recogidos del diseño, elaboró la imagen y materiales de la exposición. De este modo, Mutiloa evidenció cuáles son aquellos elementos materiales que juegan un papel muy importante en la construcción de la exposición como entidad: escogió su título, creó su logo, hojas de sala, intervino en algunos carteles del ciclo completo, diseñó vinilos para los muros... A partir de la estructura del edificio de la Fundación Tàpies creó imágenes muy estetizadas y con estampados llamativos que servían para ubicar las piezas en las hojas de sala.

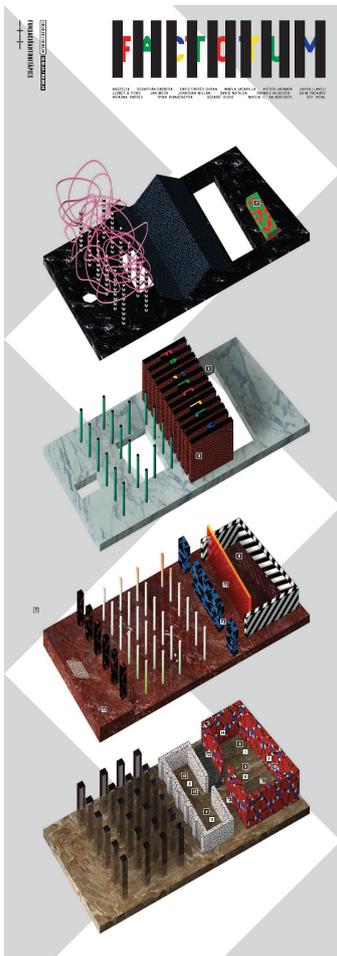


FIGURA03_FACTOTUMHojasala.

Pie de foto: David Mutiloa. *Factotum*. Fuente: fundaciotapies.org

De un modo absolutamente consciente, participó del “cambio de imagen” de la Fundación Tàpies, planteando cómo las instituciones construyen su imagen a través de su programación e introduciendo la duda respecto a cuál es el calado de la programación en la propia estructura del centro. Duda, como señalamos más arriba, compartida por otros agentes...

Investigadora: (ríe) *Qué más te quería decir... Ah, vale, ¿por qué crees que la Tàpies, o sea... entró en esta colaboración con...*

Artista (Hangar)_01: *Porque no tienen pasta. (Contesta antes de que acabe de formular la pregunta)*

Investigadora: *... Hangar... (ríe) No acabo, ¿no? Porque no tienen pasta. Con Sala d'Art Jove, con Idensitat...*

Artista (Hangar)_01: *Sí. No tienen pasta. No... Bueno, después se pueden justificar, y no digo que estén mintiendo ni nada de eso. Les creo cuando dicen que quieren hacer cosas con la ciudad, esto lo otro, abrirse... Eso lo dirá el tiempo, la verdad, ¿sabes? Si continúan con esta dinámica... Y fue muy, muy guay trabajar con ellos. Fue una experiencia agradable y nos facilitaron muchas cosas. Si dentro de dos años lo hacen otra vez, o tres años, todo esto lo hacen otra vez, me parece súper guay. Si ya pasan de nosotros y vuelve el dinero a España o lo que sea y siguen con su rollo, pues ya veremos la hipocresía, ¿sabes? Creo que hay buenas intenciones pero también la realidad es que las instituciones ahora no tienen pasta y ven que... que pueden... ¿Sabes? Y... No nos dieron dinero a nosotros, nos lo dio Banc Sabadell y no sé quién más. Pero... su posición era como que mira, te damos este espacio, hacéis lo que queráis. Y la verdad es que por una parte deberían habernos dado dinero pero por otra parte es bastante generoso que una institución de este tamaño te diga: haz lo que te de la gana en mi espacio, ¿sabes? Así que... Sí, por los dos lados como que... tiene cosas chungas pero otras cosas que... me parece bastante bien, ¿sabes? Que no nos haya pedido nada, que no nos haya... o sea, podríamos haber hecho todo lo que quisiésemos. Y de hecho Víctor lo hizo, ¿sabes? Víctor se quedó ahí como si fuese suyo, y no pasó nada. Entonces... a ver... Al habernos dado esa libertad me parece una cosa bastante generosa. A la misma vez, o sea, está claro que no tienen pasta y necesitan hacer este tipo de cosas, ¿no? Yo creo*

Investigadora: *Sí. Está bien.*

Artista (Hangar)_01: *Pero bueno, ya tocaba. Está bien que hagan esto. Y si el MACBA y estos sitios pues siguen con la dinámica... pues un poco de atención a la escena local pues... pues joder, ya tocaba, ¿no? Lo que pasa que si... ya se verá con el tiempo si... cuáles eran las intenciones o no, ¿no? No sé. (Fragmento de entrevista, junio de 2014).*

Artista (Hangar)_02: Sinceramente creo que hay voluntad de... de dinamizar la ciudad o cosas de estas. Pero yo creo que no tienen ni un duro. Como todos. O sea... Ahora de repente todos giran la cabeza a los... a la peña que está haciendo cosas, porque claro, somos súper baratos en realidad, comparados con otras cosas. Que no sé si aquí no sé en que... no sé ¡eh!... O sea son intuiciones que tengo... Pero... aún así, encantados de la vida. O sea, bienvenido. No sé. Supongo que será... que irán por ahí los tiros. O... No se... Igual me equivoco y quieren que Barcelona, yo qué sé, sea como hace diez años o veinte, yo qué sé. (Fragmento de entrevista, enero de 2014).

Por otro lado, además de la reflexión o crítica institucional que se transmite en algunas de las obras presentadas en *Factotum*, el peso simbólico y la legitimación que para estos artistas supone trabajar en la Fundación Tàpies, marca también algunas otras propuestas de la exposición colectiva *Fuga: variaciones de una exposición* (15 de noviembre - 13 de noviembre de 2013). En este caso, se trata de un proyecto expositivo en el que colaboran las personas que han sido seleccionadas en distintas convocatorias de carácter anual de la Sala de Arte Joven, un proyecto de la administración pública catalana.

Mano en Garra (Ana Llorens, Adrià Galindo, Alfonso Fernández, Begonya Garcia Garcia) es un colectivo cuyo proyecto para la convocatoria de la Sala de Arte Joven gira en torno a la idea del robo, su estética y las emociones que genera sobre la persona que se siente robada. En el contexto de *Fuga*, deciden esgrafiar la frase *Esto no es el paraíso* sobre uno de los muros, dejando en el suelo los restos de la acción y, entre ellos, una postal de Lloret de Mar, un destino vacacional que los propios artistas definen como “cutre” y que ocupa hoy día cierto espacio en la prensa debido al tipo de turismo (“de borrachera”) que promueve (para más información sobre el proyecto completo se puede escuchar un *podcast* en el que las artistas hablan sobre el proyecto aquí:<http://saladartjove.cat/i/conjunt-delements/bloc4-desobedi%C3%A8ncies-accions-fora-de-lordre>). Con esta intervención, las artistas, recientemente licenciadas en la facultad de Bellas Artes, reflexionan en relación a su posición como profesionales de corta carrera en el ámbito artístico haciendo una clara referencia a las instituciones con el poder de legitimar su práctica, como la propia Fundación.

Finalmente, considero de gran interés el proyecto de Mercè Ubalde en el contexto de *Fuga: variaciones de una exposición*. Núm. 21 fue una acción realizada durante algunos días en un espacio reservado a diferentes usos – conferencias, actividades, presentaciones... – de la Fundación Tàpies (para más información

sobre el proyecto completo se puede escuchar un *podcast* en el que las artistas hablan sobre el proyecto aquí: <http://saladartjove.cat/i/conjunt-delements/bloque-1-deja-v%C3%BA>). Se trataba de un proyecto complejo en el que la artista reflexionaba sobre la precariedad laboral y la economía sumergida, poniendo en relación estos asuntos con su propio trabajo como artista (becada por las instituciones públicas y desarrollando un proyecto en la Fundación Tàpies), y las redes de relaciones que la sitúan en el ámbito del arte contemporáneo.

A través de un anuncio publicado en diferentes medios, la artista ofrecía trabajo a personas vinculadas con ámbito artístico o cultural. Estas personas fueron organizadas por turnos y citadas en la Fundación Tàpies, donde recibieron material para la realización de trabajos manuales procedente de una empresa real para la que Mercè Ubalde se había ofrecido a trabajar. De este modo, Mercè se situaba en la posición de trabajadora para una organización que opera en el ámbito de la economía sumergida y a la vez desempeñaba el rol de empleadora de aquellas personas que se presentaban al trabajo, emulando desde que pusiera el anuncio los modos de proceder de una de estas empresas que conocía gracias a su experiencia personal previa. Pero además, Mercè había sido becada por un ente público y el trabajo (de dudosa legalidad) se estaba realizando dentro de la Fundación Tàpies...

Durante las sesiones de trabajo, las personas allí presentes charlaban sobre su formación y su experiencia laboral, y comentaban posibilidades para su futuro. Cuando el pedido se finalizó se devolvió a la dirección señalada por la empresa emisora y se solicitó un nuevo envío de materiales, pues el tiempo calculado para la acción de Mercè Ubalde en la Fundación Tàpies era de unos cuantos días y ya habían sido repartidos turnos para varias personas. Durante los días en los que se esperaba el material solicitado, el espacio de trabajo se cerró y se dejaron carteles en la puerta en los que se leía el motivo del cierre. Aquellos días, algunas de las personas citadas se presentaban en la Fundación Tàpies, encontrándose inesperadamente con que la actividad que habían ido a realizar se encontraba suspendida temporalmente. Ante esto, algunos acudían al mostrador en recepción a solicitar información. Esta situación llamó la atención de la coordinación del ciclo *FAQ. Zona de Preguntas Frecuentes* y de la dirección del centro, que involucrando también a las comisarias de la exposición y al responsable de la Sala de Arte Joven, solicitaron a la artista que modificase el modo de proceder en su acción, puesto que esto suponía que personas trabajadoras en la institución (las recepcionistas y el guarda de seguridad) se veían involucradas en una situación incómoda; además, se podría entender que la decisión de la artista era contraria a los valores de la institución.

La propuesta de Mercè Ubalde tuvo la gran virtud de evidenciar algunas de las relaciones que caracterizan, en primer lugar, la producción artística contemporánea actual. Se trata de una situación en la que las artistas que todavía no han sido legitimadas e insertadas en el mercado desarrollan su actividad de manera precaria; todas ellas trabajan sin un estatuto profesional que tenga en cuenta las especificidades laborales y fiscales para el desarrollo de su profesión; y en la que tienen que seguir un camino de legitimación a través, por ejemplo, de ganar becas y conseguir exposiciones en centros de reconocido prestigio.

Mercè Ubalde: Era lo mismo al final. Claro, es que mi rol dentro de esta propuesta era precisamente que al final, me acababa equiparando a... osea, era explotada y explotadora. Era contratante y contratada, ¿no? Y esto sólo para evidenciar lo que estamos diciendo. Entonces es que... Claro, ¿cómo le tenía que decir no a esto? Eh... A nivel... Me podías decir, vale, a nivel ético pues es como dudoso. Vale. Sí, claro. Pero ¿yo tengo que tener la responsabilidad moral de esto? Pues no. Yo pienso que no, un poco le paso el marrón al que asiste, al que beca el proyecto, al que lo tiene en su museo, a... a todos. Osea, cada uno su pequeña parte de la responsabilidad en esto. Dentro del proyecto, pero también, si lo extrapolas, a un nivel más casi político te diré, ¿sabes?

Investigadora: Ya...

Mercè Ubalde: ¿Qué hago yo en todo esto? ¿Qué pinto? ¿Qué grado de maniobrabilidad tengo en las situaciones que se dan? No sé... (Fragmento de entrevista con Mercè Ubalde, junio de 2014).

En segundo lugar, la propuesta de Mercè Ubalde, puso también de manifiesto algunas de las características de la cultura institucional de la Fundación Tàpies que también se manifestaron llamando mi atención en otros momentos del trabajo de campo. Entre ellas destacamos el cuidado de las personas que trabajan o colaboran con la institución. Esto se puede apreciar en el siguiente fragmento de mi cuaderno de campo.

Nos movemos de la sala para poder ver los espacios en los que podría ubicarse la obra de Jan Mech. En el nivel 1 (biblioteca), proponen la posibilidad de situar el proyecto de Jan entre las obras de Tàpies. Linda Valdés se preocupa por las personas que tienen que trabajar en la biblioteca y la gente de recepción por el sonido continuo que emite la obra de Jan. Además, consideran que deberían hablar con Núria Homs, comisaria de la exposición de Tàpies... Se negocia casi cada detalle entre todos. Tengo la impresión de que las imposiciones de la Fundación Tàpies vienen condicionadas por los intereses

y el bienestar de otras personas que trabajan e interactúan en la Fundación Tàpies, no tanto por una “normativa” interna, sino por un acuerdo tácito entre las trabajadoras. (Cuaderno de campo, 02/12/2013).

Del mismo modo, en las entrevistas mantenidas con varias artistas de entre las que participaron en *FAQ. Zona de preguntas frecuentes*, hay también varias alusiones al trato recibido por parte de las trabajadoras de la Fundación Tàpies.

Investigadora: Cuando tú piensas en la Fundació Tàpies ¿qué destacarías? ¿no? ¿Qué diferencia esta institución artística de cualquier otra?

Artista Hangar_03: Vale, bueno, a mí me interesa el marco institucional en cuanto a... esta cuestión casi museística, de valor, de ritual de... lo que estamos hablando, todo en relación al proyecto de M. Eso es lo que me interesa de la Fundació. Como esta Fundació tiene un funcionamiento muy familiar, y muy cercano, pues he podido llegar a hacer el proyecto que he hecho. Es flexible esta Fundació, es muy porosa, es... Y se me ha dado mucha libertad. Yo creo que esto es algo que también define a esta institución. Porque quieren creer de alguna manera en las personas, o se les da un espacio y ya está, ¿no? Ni controlarlas no... En relación a otras instituciones con las que he trabajado, cada movimiento tenía que ser comunicado de forma... así como... con más antelación. No podía ser tan inmediata, como aquí. Y... Y quizá esto, esta cuestión de... esta idea de que la Fundació está formada por personas, es real aquí, ¿no? Que la institución está formada por personas es bastante real. No son como unos mecanismos pesados que... pesan sobre la gente. Es un poco lo contrario. Lo importante es la gente y luego las cosas se van dando, ¿no? (Fragmento de entrevista, febrero de 2014).

Pero de igual manera que la reacción ante lo sucedido en el proyecto de Mercè Ubalde muestra alguno de los valores compartidos por las trabajadoras de la institución, también pone de relieve la preocupación por la imagen que, a través del proyecto artístico, se está transmitiendo de la Fundación Tàpies mediante la intervención de la artista. Volvemos a la pregunta que se hacían algunas de las artistas en torno al ciclo, ¿cuál es el calado de esta iniciativa en la cultura institucional de la Fundación Tàpies?

CONCLUSIÓN

Los ejemplos que he desarrollado en este artículo inciden sobre una de las principales características de la *museología crítica o postmoderna* (Padró 2003): la reflexión sobre el modelo institucional de la Fundación Tàpies y el entendimiento del museo como lugar de conflicto. A falta de continuar el trabajo de análisis de datos y reflexionar así acerca de las relaciones con otros agentes no implicados profesionalmente en las exposiciones, parece que se está produciendo una actualización de la misión de la institución marcada por el propio Antoni Tàpies en lo que respecta a la investigación en arte y cultura contemporánea. Una investigación que no sólo se produce a nivel de la práctica artística, sino innovando en las líneas de programación y los modos de gestión y comprensión del hecho expositivo; cuestionando las prácticas artísticas cuando entran en conflicto con la cotidianidad de las trabajadoras de la institución; y otorgando libre acceso a una investigadora doctoral a un proyecto complejo como *FAQ. Zona de Preguntas Frecuentes*.

BIBLIOGRAFÍA

Byrne, Sarah; Clarke, Anne; Harrison, Rodney; Torrence, Robin (Eds.). 2012. *Unpacking the Collection. Networks of Material and Social Agency in the Museum*. London: Springer.

Latour, Bruno. 2008. *Reensamblar lo Social: Una Introducción de la Teoría del Actor Red*. Buenos Aires: Manantial.

Padró, Carla. 2003. "La museología crítica como una forma de reflexionar sobre los museos como zonas de conflicto e intercambio". En: Lorente, Jesús-Pedro; Almazán, David (Eds.) *Museología crítica y Arte contemporáneo*, (51-70), Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Sánchez Criado, Tomás. 2008. *Tecnogénesis: la construcción técnica de las ecologías humanas, Volumen 1*. AIBR.

NARRATIVAS, EXPERIÊNCIAS E CONEXÕES NARRATIVES, EXPERIENCES AND CONNECTIONS

Rafaela Norogrande

Resumo

O artigo trata de exposições museológicas de objetos de traje/moda. Pela perspectiva do designer de moda e de sua relação com o usuário pela concepção do design de produto como objeto de uso, verifica-se as relações cognitivas/ instintivas entre as narrativas museológicas e os visitantes. Assim, traz como problemática a relação das pessoas para com os objetos em exposição por uma discussão baseada na questão do corpo. Este trabalho é um recorte de uma investigação feita a diversos museus. Como estudos *in loco* aqui são mencionados dois casos portugueses, dois espanhóis, um chileno, um argentino, três ingleses e um belga. Adotou-se a etnografia como metodologia de pesquisa qualitativa junto de referenciais teóricos, conteúdos de narrativas expositivas e entrevistas com profissionais das instituições. A discussão é pautada em conceitos expositivos que auxiliaram a definição de padrões e as especificidades dos trabalhos de curadoria que vêm sendo feitos nas instituições dedicadas à temática da indumentária como cultura material. Como resultado, apresenta uma visão do que é realizado, além de lacunas e oportunidades narrativas que possam contribuir com a história da moda por uma percepção mais ampla e diversificada deste universo.

Palavras-chave: Exposições Museológicas, Moda, Comunicação, Compreensão Corporal, Construção cultural

Abstract

The article is about museum exhibitions of objects of costume/fashion. From the perspective of a fashion designer and her relationship with the users by conception of a clothe as a use object, we verify the construction of the history of fashion and cognitive / instinctive relationship between museum narratives and visitors. Thus, the focus of the discussion is based on the question of the body, looking for the relationship between people and objects on display.

This work is part of a research to several museums, as cases studied in situ are two Portuguese, two Spaniards, a Chilean, an Argentine, three British and one Belgian. We adopted ethnography as a qualitative research methodology with theoretical frameworks, content expository narrative and interviews with professional institutions.

The discussion is guided in exhibition concepts that helped to define patterns and characteristics of the curatorial work that is being made in institutions dedicated to the topic of clothing as material culture. As a result presents a vision of what is done, furthermore gaps and opportunities narratives that may contribute to the history of fashion with a broader and diverse perception of this universe.

Keywords: Museum Exhibitions, Fashion, Communication, Body Understanding, Cultural Construction

1. INTRODUÇÃO E METODOLOGIA

Este artigo explora as narrativas e conexões feitas sobre objetos de traje/moda pela perspectiva do designer como antropólogo no estudo da cultura material. Fixa-se sobre a relação da roupa com o corpo, da moda com o sujeito. No decorrer do texto é feito o uso das palavras traje e moda junto e em separado, pois, por vezes, o contexto trata dos dois. De qualquer maneira são termos distintos (Norgrando 2011).

A análise ao contexto expositivo presencial deu-se aos seguintes estudos de caso: Museu Nacional do Traje (MNT, PT), Museu do Design e da Moda (MUDE, PT), Museo del Traje – Centro de Investigación del Patrimonio Etnográfico (MT-CIPE, ES) e Victoria and Albert Museum (V&A, UK), Museu Têxtil I D'Indumentária (DHUB-MTI, ES), Museu do Traje (MT, PT), Museu Nacional de la História del Traje (MNHT, AR), Fashion Museum (FM, UK), Fashion and Textile Museum (FTM, UK), Museo de la Moda (MM, CL) e Mode Museum Provincie Antwerpen (MoMu, BE).

Para que fique mais claro quais estudos de caso foram trabalhados, especifica-se por duas naturezas expositivas: (1) Exposições permanentes e (2) Exposições temporárias. (1): MNT: histórica cronológica; MUDE: “Único e Múltiplo” (2011-2014 e renovada em 04/2014), “Ante-Estreia- Flashes da Coleção” (2009-2011); MT-CIPE: história cronológica e “Área Didática”; V&A: Fashion Galleries (desde 05/2012); DHUB-MTI: “El cuerpo vestido” (2008-2012); MT; MNHT: “La Moda en el Rio del Plata” e história cronológica. (2): MUDE: “Kukas – Uma nuvem que desaba em chuva” (10/2011-02/2012), “Morte ao Design! Viva o Design!” (10/2011-01-2012), “Com esta Voz me Visto” (11/2012-04/2013); V&A: “Yohji Yamamoto” (03-07/2011), “Ballrowns: British Glamour since 1950” (05/2012-06/2013), “Hollywood Costume” (10/2012-01/2013); FM: “What will she wear?” (02/2011-01/2012), “Behind the scenes at the FM” (01/2011-2014), “Daywear-20th century” (01/2011-2014), “Top Trends. Spring Summer 2011”; FTM: “Tommy Nutter, rebel on the row” (05-10/2011); MNHT: “Exotismo. La influencia de Oriente en Occidente en la Moda” (12/2010-11/2011), “Los 80's. Extragagantes y Glamorosos” (06/2011-2012); DHUB-MTI: “Qué me pongo? El guardaropa de Maria Brillas por Pedro Rodríguez” (03-09/2011); MM: “Volver a los 80 (parte II)” (04/2011-12/2012); MoMu: “Living Fashion: Women's Daily Wear 1750-1950. From Jacba de Jonge Collection” (03-08/2012).

O estudo englobou a experiência do visitante em espaço físico e no espaço virtual das instituições, mas aqui trata-se somente do contexto presencial de 25 exposições dessas 11 instituições em 6 países. Este artigo é um recorte da investigação feita pela autora para sua tese de Doutorado em Design pela Universidade de Aveiro, sob orientação de João A. Moda e Nuno A. A. Porto. O projeto foi aprovado e apoiado pela FCT – Fundação para Ciência e Tecnologia, Fundo Social Europeu e POPH – Programa Operacional Potencial Humano.

A metodologia adotada apresenta um carácter qualitativo a ter em consideração a “etnografia como uma metodologia [...]; como uma aproximação à experimentação, interpretação e representação da cultura e da sociedade [...] por diferentes disciplinas e princípios teóricos” (Pink 2004, 18). Assim, foram utilizadas diferentes ferramentas de pesquisa, tal como: observação passiva e observação participante, coleta de materiais e registro fotográfico, notas de campo, coleta de arquivos/documentos e entrevistas.

A ordem com que cada ferramenta foi utilizada é relevante enquanto metodologia de trabalho por proporcionar um aprofundamento sistemático e por níveis de submersão analítica gradativos. Desta maneira, efetuou-se:

1) *Exploração e programação geral do contexto através do website (e/ou outros meios):* Estudo sobre as instituições e o que promoviam antes da investigação *in loco*. Este estudo anterior ao contato direto é fundamento básico nas orientações a uma pesquisa qualitativa (Stake 2005; Flick 2005, 2009 e outros).

2) *Visitação às salas de exposição em carácter exploratório e conduzido pela narrativa estipulada:* Com base nas instruções de Clifford (2007), obedeceu-se o percurso natural da narrativa comunicada pelo museu a fim de submergir como visitante no espaço criado em uma posição de observação participativa. Assim, não se teve estruturas analíticas que pudessem restringir o ato de experienciar e o contato intuitivo, mais próximo à atuação do público ao qual o objeto foi concebido. Emprega-se esta estratégia, num primeiro momento, por ela proporcionar uma visão global da narrativa, da museografia e design de exposição, e principalmente para que não haja a perda de fluência na experiência por uma regimentação analítica. Conforme Falk and Dierking (1992), acredita-se ser este também um fator relevante para a análise deste tipo de espaço.

3) *Retomada do percurso expositivo para análise, registro em notas de campo e captação de imagens:* Num segundo momento, o posicionamento do investigador foi completamente alterado, passa a ser totalmente analítico e criterioso para descrever e levantar dados existentes no percurso narrativo. Considera-se principalmente as características e particularidades apresentadas, além das dificuldades ou lacunas encontradas no processo narrativo. Nesta fase de “observação direta” (Jaccoud and Mayer 2008), e “sistemática” (Flick 2005, 2009) é feito um registro de maneira padronizada.

As notas de campo foram feitas de maneira descritiva. Também foram verificados tópicos básicos em uma planilha padrão. Esta evidenciou de maneira mais direta as diferenças de cada situação.

A metodologia seguiu os parâmetros de uma pesquisa etnográfica dentro de uma reestruturação defendida por Plowman (2003) com relação ao tempo de permanência em campo.

4) *Entrevista com profissionais dos museus:* Adotou-se o modelo semiestruturado por ser o mais indicado (Flick 2005, 2009; Manzini 2004). São “entrevistas de especialistas”, assim, não devem ser consideradas como casos únicos, mas como representantes de um grupo, conforme apresenta Flick (2005, 92) a teoria de Meuser e Nagel. Essa etapa foi sempre a última a ser realizada devido a necessidade de não haver influência nos processos anteriores e para que dúvidas fossem sanadas ou melhor exploradas.

Para a análise adotou-se como metodologia as indicações do próprio procedimento etnográfico, o qual orienta uma divisão por categorias (Casa-Nova 2009), estas não necessariamente são extraídas do material coletado (Flick 2005, 193), mas sua formulação, conforme enfatiza Mattos (2001) e Mayring (Flick 2009, 291-294), deve partir das questões que originaram a investigação. Conforme apresenta Jaccoud e Mayer (2008), diversos autores defendem que o processo de análise é inseparável da etapa de coleta de dados, assim, durante a investigação e com o registro em notas de campo foi feita uma *pré-análise* e a formulação de impressões. No entanto, esta fase foi retomada quando foi realizada uma leitura superficial do material para uma organização dos dados (textuais e visuais), o que corresponde também a primeira etapa no modelo de Bardin (1977). Na sequência, ao que Bardin chamaria de *exploração do material*, foi efetuada a codificação simbólica/sumária de parte do material textual, conforme Saldaña (2009), e a categorização do conteúdo, primeiro por um plano mais geral do contexto e depois pelas questões da tese.

Os casos estudados em campo foram confrontados aos conceitos de comunidade traçados por Sherman e Rogoff (1994), aos conceitos de espaço de Dernie (2006), discurso de Lord e Lord (2002) e as maneiras de aprendizado percebidas por Hughes (2010). Também foram consideradas as temáticas narrativas das exposições. Para esta abordagem fez-se uso do inventário de exposições de moda feito por Horsley (2014) e da atualização e ampliação da amostragem dos últimos 7 anos por Norogrande (2014a).

Além disso tudo, buscou-se correlacionar exemplos que melhor respondiam as questões: (1) O que é apresentado sobre o acervo/temática? (2) Como é apresentado? (3) Quanto (aprofundamento) é dado a conhecer sobre os objetos/narrativas patrimoniais? (4) Quais conexões são feitas entre os objetos, contextos, agentes, parceiros? (5) Existe contato ou interatividade com os objetos? De que maneira? (6) Qual a relação do público com a exposição? Há alguma ação pontual?

O resultado deste cruzamento de dados, teorias, questões e hipóteses corresponde a terceira fase no modelo de Bardin – *tratamento e interpretação* – quando os resultados “são tratados de maneira a serem significativos (falantes) e válidos” (1977, 101).

Por fim, evidencia-se que a questão do corpo foi colocada como foco de abordagem quando foi feita a categorização de análise às ferramentas de comunicação. É somente a este elemento de análise que este artigo centra-se, sendo que, o foco está na questão tátil e emocional da relação das pessoas com estes objetos da cultura material. Outros sentidos são apresentados, mas seguem como uma abordagem secundária.

2. A QUESTÃO DO CORPO

Ao pensar na concepção de um produto indumentário e na sua posterior função – vestir – estamos a tratar de sensação, o sentido do toque é uma constante na percepção de quem constrói o artefato e para quem usa-o. Quando um objeto de moda está disponível no mercado econômico tem seu apelo na percepção visual, mas também na tátil, porque um objeto de moda também é “visto pelas mãos”. Faz-se o uso do termo por concordar com o forte apelo visual que a moda tem e pelo fato de que a sociedade atual possui uma estreita relação com a imagem. Mas também há o fato de que as mãos podem sentir, e assim

“ver”, o que os olhos não podem perceber. Estes podem o quanto muito estimular um imaginário do que seria a experiência tátil. Por esta vertente aborda-se a questão do corpo como suporte da roupa e meio de cognição.

Também como meio de cognição há uma outra maneira de entender a relação do corpo com os objetos, pois neste caso não existe somente a percepção pelo toque, mas sendo o corpo também o suporte das roupas é necessário ser inserido ao objeto. Ou seja, para que o objeto seja compreendido em toda a sua dimensão é preciso que este seja vestido, porque somente desta maneira pode expressar ao corpo as restrições, ou amplitudes, que impõe, o que no caso da moda significa questões físicas, mas também psicossociais.

Desta maneira, tem-se uma outra forma de ver a questão do corpo e da moda, a qual é pela relação com identidade, ou identificação. Quando veste-se uma roupa deve-se considerar que esta comunica-se com o meio social, assim, existe uma relação pública e privada na imagem corporal criada. É uma abordagem mais psicossocial e cultural, mas também diretamente ligada ao corpo vestido e também ao corpo despido, pois ambos comunicam uma mensagem).

Para que seja possível explorar essas complexidades que a relação com o corpo impõe faz-se a divisão analítica por abordagem aos sentidos e a identidade. Entende-se que ambos estão correlacionados, mas podem ser percebidos e interpretados de maneira isolada, pois apesar de tratarem de corpo e de gente, trazem à análise diferentes abordagens.

2.1. SENTIDOS

As exposições museológicas proporcionam experiências diferentes, conforme cada caso e cada tipo de visitante. Por exemplo, há aqueles que buscam uma experiência social. Outros possuem uma necessidade pelo conhecimento, algo mais a nível intelectual, enquanto alguns buscam uma integração com o passado e a visita ao museu pode também significar um rito de passagem a conferir um status social (Macdonald 1992).

Segundo Lord and Lord (2002) haveriam quatro modelos de percepção dos visitantes de exposições museológicas, os quais seriam por contemplação, compreensão, descobrimento e interação. Segundo os autores, museus de arte fazem uso de um tipo estético de apresentação, assim, colocam o visitante em

uma posição contemplativa, diferente dos centros de ciência que estariam no outro extremo a instigar a interação do visitante em uma exposição participativa. Com base na tabela elaborada pelos autores, os museus de traje/moda estariam na mesma categoria dos museus de arte – percepção contemplativa – e também por um modelo de compreensão, quando proporcionam uma contextualização ou temática expositiva, neste caso, mais próximos aos museus de história, arqueologia e etnografia.

O processo expositivo da história da moda em museus, até mesmo da história indumentária, segue por uma tradição ligada à história da arte, conforme verificou-se nos espaços expositivos. Isso quer dizer que é dada atenção a alguns atributos e outros não, que estética tem mais relevância que processo, que há uma distância entre a já instituída dicotomia entre arte e ciência (Jones and Galison 1998) e que as exposições de moda são muito próximas a apresentações de obras de arte. Sem defender ou definir se moda é uma arte, uma ciência ou outra coisa qualquer, constata-se que após a concepção de um objeto de moda o seu inerente percurso é vestir um corpo humano.

Com relação aos sentidos que o contato direto do corpo proporciona pode-se afirmar que em uma exposição museológica a visão é inegavelmente mais atuante. Com relação a este sentido e às exposições investigadas será apresentado somente uma das observações analíticas levantadas ao tema. Já o olfato e o paladar são sentidos difíceis de serem associados a exposições museológicas de roupa e também não exploraremos este assunto. Outros dois sentidos a serem considerados são a audição e o tato, e será sobre este último que mais exemplos serão apresentados a fim de pensar a relação das pessoas com as roupas e do modelo de percepção dessas em uma exposição patrimonial. Também se buscou responder as questões apresentadas e foi questionada a mudança da relação que existe entre o sujeito e a cultura material quando exposta em um museu.

2.1.1. VISÃO

Nas exposições propriamente ditas é norma ter uma breve introdução (texto literário) e as descrições de cada objeto em exposição. Quanto a isso encontrou-se sempre muito rigor e variações possíveis. No entanto, em nenhuma exposição teve-se este meio de comunicação como um elemento de transposição, a instigar ou acrescentar elementos que não fossem nome, data e material.

Também se buscou perceber o quanto de linguagem visual era empregada, como por exemplo a utilização de desenhos ou esquemas e, pode-se confirmar que este recurso é praticamente ignorado. No entanto, como é sabido, a mensagem passada através de um desenho pode ser muito mais direta e rápida, além de ser mais atrativa, ou mais facilmente percebida pelos diferentes tipos de visitantes, os quais muitas vezes não dedicam tempo para leituras de informações mais minuciosas, ou não sabem ler, ou ler na língua usada.

Das vinte e cinco exposições visitadas *in loco* somente o MT-CIPE e o DHUB-MTI fazem uso de desenhos em projeções de vídeo (e áudio-vídeo) para demonstrar, no primeiro caso a tridimensionalização da modelagem das roupas e no segundo o efeito extracorporal criado pela roupa.

2.1.2. AUDIÇÃO

A contextualização do espaço expositivo por uma *paisagem sonora* (*soundscape* ou *acoustic ecology*, conforme estudos de R. Murray Schafer e outros) ou por músicas de relação temporal são muito pouco exploradas, ainda que sejam importantes na percepção da informação e do espaço narrativo (Lorec, Skolnick, and Berger 2007).

Isso foi utilizado somente no MNHT (AR) e em uma sala no MNT (PT). Nas exposições temporárias essa ideia do espaço performático é mais comum. Já no caso das exposições: “Volver a los 80” (MM, CL) e “Com esta Voz me Visto” (MUDE, PT) seria quase inconcebível a ausência deste “objeto” às narrativas – no primeiro porque esta está vinculada à história da música e no segundo porque o título da exposição já convida à apreciação das vozes das fadistas junto de suas roupas de espetáculo.

Por fim, deve-se registrar que em todas essas situações buscou-se as referências sobre este objeto (áudio) e poucas apresentavam a ficha técnica ou uma lista das gravações que contextualizavam o espaço expositivo.

2.1.2. OLFATO E PALADAR

Somente em uma das exposições permanentes do MT-CIPE havia a possibilidade de sentir cheiros. Essa abordagem foi feita para a apresentação das diferentes fibras utilizadas na confecção de têxteis, tal como algodão, linho e seda.



Figura 1. Painel “Todas las fibras”, exposição permanente “Área Didática” do Museu do Traje (ES). Detalhe sobre a seda: origem, fibra, fios, tecido, odor (este dispositivo existe para quatro das fibras apresentadas. Entretanto, não se percebia a profusão de odores ao carregar no botão (pode estar avariado ou desligado). Fonte: Foto-Notas de Campo | Arquivos da Investigação, 22/11/2011 (autorizado no balcão de informações)

Já o paladar não é um sentido explorado em exposições deste tipo, nem mesmo em parcerias temáticas entre a ação expositiva e o espaço gastronômico das instituições (quando possuem este serviço).

Conforme Marriott (2014) os museus estão hoje inseridos junto aos entretenimentos quanto a escolha do uso do tempo livre das pessoas. Assim, faz-se necessário pensá-los por todos os seus serviços (Kotler, Kotler, and Kotler 2008) o que ultrapassa, em uma primeira análise, a razão de ser estas instituições. No entanto, por este ponto de análise, não seria despropositado pensar em uma expansão da experiência museológica por uma exploração da temática expositiva por outras vertentes. Assim, tudo o que for possível conciliar é relevante para a atratividade e potencial financeiro a fim de se ganhar autonomia.

2.1.3. TATO

Ao entender que o corpo é um meio de cognição, pode-se pensá-lo por sua percepção sensível do toque, pela sensação superficial que a pele capta de texturas, volumes, pesos, temperaturas ou conforto dos materiais, entre outras coisas.

Por essa abordagem o MT-CIPE é o museu que mais oportunidades oferece ao visitante, seja em sua “Área Pedagógica” ou outras ações que exploram esta capacidade de aprendizado. Por exemplo, são dispostos diferentes têxteis para serem percebidos em sua composição e estrutura (figuras 1 e 2), trabalham com visitas guiadas pelo estímulo do toque e, mais atualmente foi feita a concepção de réplicas para serem tocadas (EuropeanaFashion 2013).



Figura 2. Totem “Todas las telas”. Amostra de tramas e interação por lupa com visualização em ecrã (imagem de brocado).
Fonte: Foto-NC|AI, autorizado no balcão de informações

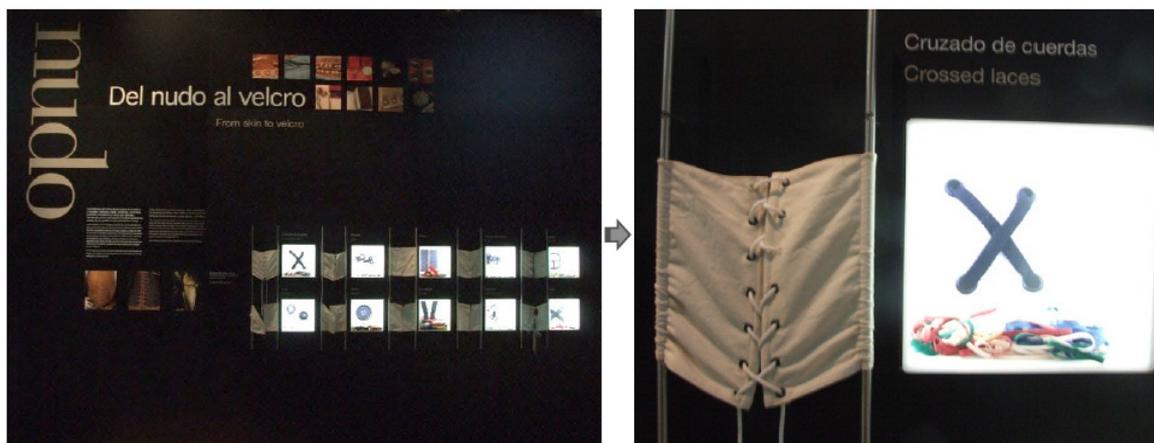


Figura 3. Painel “Del nudo al velcro”, em detalhe a primeira amostra: Cruzamento de cordas. Este painel (9) expõe de maneira muito objetiva dez diferentes maneiras de fazer fechamentos em objetos de vestuário, seja por cruzamento de cordas, imã, presilhas, botões, velcro, zíper, colchete, fivela ou laço. Apresenta caixas iluminadas com amostras dos aviamentos utilizados, a imagem ampliada e uma amostra de tecido com as respectivas aplicações para serem testadas pelos visitantes. Fonte: Foto-NC|AI, autorizado no balcão de informações

Uma outra exposição que deve ser dada como exemplo a ações que exploram esse sentido como meio de compreensão do objeto foi a “Yohji Yamamoto” (V&A, Março-Julho/2011), curadoria de Ligaya Salazar. Nesta as pessoas podiam tocar os objetos expostos em uma total ruptura da formalidade museográfica. Deve-se considerar que estes eram objetos contemporâneos e esta permissividade não era explicitamente comunicada, ao que o entendimento desta possível ação vinha muito mais da observação aos visitantes que já estavam em contato com os objetos. No entanto, conforme verificado *in loco*, visitantes mais desinibidos tiveram de ser contidos pelos seguranças com o alerta que o toque deveria ser mais “superficial”. O V&A também faz uso de objetos (réplicas e outros) para serem tocados em suas exposições permanentes. No entanto, essas ações não são encontradas na Galeria de Moda (sala 40), o que, segundo a curadora Oriole Cullen, não seria possível devido ao grande fluxo de visitantes na respectiva sala. Segundo Cullen esse tipo de ação acarretaria filas de visitantes frustrados e uma grande manutenção dos elementos de interação, o que seria dispendioso (Norogrande 2012np3). É possível concordar com a análise de Cullen, pois é perceptível o grande fluxo de pessoas e cada situação exige táticas de comunicação condizentes. Entretanto, há outras realidades, posicionamentos e estratégias que incitam uma abordagem mais interativa com os públicos, conforme é feito em outras galerias do próprio museu.

Também como meio de cognição o corpo pode ser utilizado como suporte, ou seja, a roupa pode ser vestida e assim compreendida em uma de suas funções. Somente por este contato, quando o corpo é inserido no objeto, a dimensão cognitiva pode ser alargada a fim de comunicar outras realidades. E assim, chega-se a uma das dificuldade expositivas, onde um modelo de apresentação contemplativa pode não ser suficiente para fornecer a dimensão cognitiva intrínseca ao objeto.

Esta forma de entender a relação da moda com o corpo e da necessidade que há em vivenciar as sensações que o corpo é confrontado diante de, e em trajes é uma realidade creditada por pesquisadores (Jacoba de Jonge in Godtsenhoven 2012, 10; Rodrigues and Canabrava 2012) e por instituições de ensino de moda ao (1) colecionarem objetos para fins educacionais – Kent State University, Fashion Institute of Technology, Universidade Federal do Rio de Janeiro, entre outros –, ou (2) reproduzirem peças para serem vestidas por alunos (Rodrigues and Canabrava 2012).

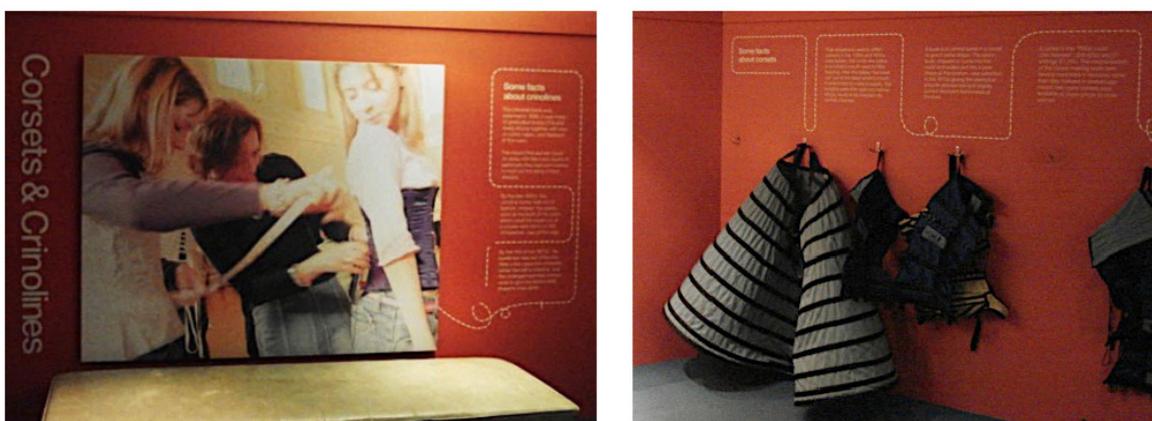


Figura 4. Imagens da sala com objetos para vestir no Fashion Museum (Bath, UK). Fonte: NC|AI, 04/06/2011

Taylor (2004) há dez anos atrás já ressaltava que na história da moda o aspecto relacionado ao vestir é frequentemente negligenciado. O que significa que a relação do objeto com o corpo físico e psicossocial acaba por não receber grande espaço nas narrativas. Somente a “Área pedagógica” do MT-CIPE (ES) e em uma seção entre exposições no Fashion Museum (UK) apresentavam alguma possibilidade desta relação cognitiva ao grande público. Como óbvio, aos letrados na história da moda, o espartilho e a crinolina são os objetos escolhidos para

este tipo de interação, pois, mesmo que não sejam bem feitos ou colocados de maneira correta, já apresentam uma grande mudança à percepção corporal que se tem na atualidade. Ao vestir estas roupas, tem-se a dimensão do traje, o limite e expansão desta estrutura de texto.

Assim, com o corpo submerso a um conceito materializado da cultura, opera-se um entendimento mais amplo da ação do objeto, tanto no corpo físico como, conseqüentemente, no corpo psicossocial. Esta é também uma questão que o corpo e a indumentária impõem, pois para além de suas características materiais há todo um contexto imaterial relacionado e, assim, existem conexões emocionais com os objetos – no caso dos objetos indumentários, as experiências e conexões são, literalmente, parte de uma segunda pele.

2.2. IDENTIDADE

Esta outra forma de ver a questão do corpo, e da moda, traz uma abordagem mais psicossocial e cultural. Pois, principalmente neste caso, considera-se a moda como comunicação, assim existe uma relação pública e privada que pode ser imposta ou desejada e, conseqüentemente sentida. Neste caso, não é sentida somente pelo corpo, mas é por meio deste que a relação do âmagô e do papel ou da imagem social são vivenciadas.

Por essa relação, Silvia Munõz Ventosa, conservadora do DHUB-MTI (ES), explica um pouco das escolhas feitas para a exposição “El Cuerpo Vestido”, na qual em todo o seu percurso haviam espelhos para que o visitante fosse sempre confrontado com a sua imagem corporal junto da imagem histórica que visitava, em uma dinâmica de identificação e estranheza (Norogrande 2011np1). Além disso, quando os manequins são expostos sem as roupas, “nus” em suas deformações, com apliques ou deslocções, faz-se uma contradição, é quase como se não fosse a moda a ter criado essas alterações desveladas do corpo.



Figura 5. Vitrine da exposição “El Cuerpo Vestido” (2008-2012). Museu Tèxtil i d’Indumentària, Barcelona, Es. Fonte: NC|AI

Ao pensar nesta “identificação”, em “imagem”, “moda”, “mulher” (a considerar que as exposições recaem sobre objetos femininos) não é possível ignorar a história e a atualidade social da distinção de gêneros. Ao que, apesar de terem passado muitos anos desde a libertação e igualdade de direitos, o corpo da mulher ainda não é patrimônio livre de sua própria vontade e existe uma disseminação de imagem padrão. É este padrão de beleza que torna-se o ícone almejado, é sacralizado, bravamente buscado e posteriormente patrimonializado. As medidas de cintura das fichas do catálogo de coleções patrimoniais demonstram isso. No entanto, sabe-se que muito do que se tem de história é por uma vertente narrativa, ou algumas, mas certamente não todas, e, ao que parece, não daqueles que não tinham “valor simbólico”.



Figura 6. Entrada “El Cuerpo Vestido” (2008-2012).
Museu Tèxtil i d’Indumentària, Barcelona, Es. Fonte: NC|AI

A história da moda tem sido escrita de maneira cronológica e euro-centrista. Na atualidade já existem outras histórias, as capitais da moda aumentaram em quantidade e amplitude geográfica, mas a diversidade é muito maior. Isso quando não pasteurizada por marcas “globais”. Conforme Norogrande and Heinzelmann (2011) a publicidade de moda não reflete as mulheres, ou pelo menos pode-se afirmar que impõem através da Revista Vogue, uma das mais importantes referências no universo de moda, (entre outras), uma visão fruto de pós-colonialismo (Norogrande 2011b). Conforme Rita Freire (Pueblos-Revista 2014), a publicidade em geral nem ao menos representa as mulheres como agentes ativos da sociedade, muito menos é possível haver identificação corporal. Sem fugir muito disso, o que existe na sociedade como discurso sacralizado por atribuição de valor simbólico é refletido nas narrativas museológicas, e antes nos processos de patrimonialização – inventário.

Por esta reflexão quer-se dizer que, para além de outras coisas, não há manequim gordo nem roupa de pobre. Mas isso se deve ao fato da moda só vestir gente magra, jovem e rica. Será?

Os museus temáticos devem estar inseridos no tema que trabalham, mas não deveriam eles também questionar este tema ou o sistema em que este tema está na contemporaneidade? Um rebater de conceitos e sacralizações parece

ignorar um conjunto de situações psicossociais, econômicas e culturais que não são totalmente relegadas pelo mercado, mas que este não faz uso delas como imagem. A fugir um pouco disso pode-se dar o exemplo da coleção de calçados “Les Nudes” (2013) de Louboutin, renomado designer de calçados que trabalha o apelo estético e sensual dos objetos. Esta coleção foi exposta em Julho de 2014 no novo espaço do V&A, The Rapid Response Collecting Room, uma sala concebida para apresentar de maneira muito breve e imediata peças típicas do design assim que elas sejam lançadas ou divulgadas.



Figura 7. “Les Nudes” em vários tons. Coleção de calçados de Christian Louboutin expostos na Rapid Response Collecting Room, V&A (UK)

Segundo a curadora do museu para produtos de design contemporâneos, Corinna Gardner, estes sapatos contam uma história global, “eles sinalizam mudanças na economia mundial e na forma em que os consumidores estão localizados e quem eles são” (Marriott 2014). Para entender melhor este exemplo é preciso falar de tendência de moda. O termo “nude” é usado para descrever uma cor: significa nu, mas nu de quem? Esta cor, na tendência de moda, está relacionada a um bege claro, relativo ao tom de pele branca, suavemente corada! A tendência fala em vestir-se de sua nudez, o sapato desaparece e fica somente o prolongamento das pernas. Louboutin ganhou destaque por dar cor a nudez de diferentes mulheres, pois para muitas era impossível seguir a moda ao vestirem a “pele” de outra.

As exposições “Daywear- 20th century” e “Top Trends” do Fashion Museum são as únicas que exploram manequins mais “humanos” e como tal trazem para as vitrines uma diversidade de biótipos, além de explorarem a historicidade nos estilos de roupa em conjunto com os estilos de cabelo, maquiagem e estética corporal. As outras exposições não exploram seus manequins da mesma maneira, a maioria faz uso destes como suportes a não interferirem na percepção do conjunto como um elemento a ser compreendido. Há mesmo aqueles que exploram a exclusão do suporte, tornando-o invisível.



Figura 8. Composição museográfica. Produção dos manequins da exposição “Daywear - 20th century” (anos 60/70) e “Top Trends. Spring Summer 2011” do Fashion Museum, Bath, UK. Fonte: NC|AI, 04/06/2011

Estas questões de diferenças entre pessoas, seja por razões socioculturais ou mesmo por biótipo, deficiência ou adequação do corpo em padrão de beleza estabelecido é ainda recente para a própria moda. Apesar desta fazer uso de mudanças e contradições, pouco foge a conceitos e padrões consagrados em uma disseminação de imagem ao consumo de massa. Conforme estudos anteriores, quanto ao processo de inventário dos museus (Norogrando 2011a), pode-se verificar que muito do que é considerado de valor no sistema de mercado acaba por permanecer com este atributo quando é averiguada a sua integração a uma coleção patrimonial. No desenvolvimento de uma exposição o museu faz uso dessa coleção, por vezes com empréstimos, e assim, muito do que será comunicado acaba por, inevitavelmente, passar por este filtro de valor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Segundo Breward a “moda atualmente ocupa a posição central no entendimento popular de cultura moderna”, assim, “define o teor da vida urbana como nenhum outro meio visual” (Breward 2003, 9). Desta forma, a moda, como cultura material também é identificada como cultura visual. Como afirma Barnard (1998) é no contexto de moda e roupas onde mais obviamente é percebida a construção e comunicação de uma identidade cultural e social, pela utilização de diferentes estilos, cores, cortes, texturas e tecidos. Além do que, é “barata o suficiente para quase todos a pagar” (Barnard 1998, 149).

Quando um designer desenvolve um produto, para além das preocupações com o processo de produção, há de entender diretamente como o objeto é inserido no contexto para o qual está sendo desenvolvido e como será sua manipulação pelos usuários. Assim, por uma visão muito mais próxima a posição de designer do que a de historiador, entende-se que as pessoas percebem melhor uma história quando esta é trazida mais próxima de suas “estratégias interpretativas e repertórios” (Hooper-Greenhill 2000, 3). Desta maneira, nada mais condizente do que a produção de opções narrativas onde a interação com determinadas situações seja considerada. Neste sentido, acrescenta-se à história da moda e às narrativas patrimoniais uma visão mais próxima à vida dos seus objetos em algumas de suas fases, sendo que, para que seja realmente alargada a narrativa, é necessário considerar o sentimento. Ou seja, vestir a roupa, incluir na narrativa a compreensão e repertório de quem veste, pois a moda sem gente é uma outra coisa.

Por tudo isso moda faz parte da cultura visual, do patrimônio da cultura material e também da cultural imaterial, conjuga em si mais de uma apreciação, é constituída por seu aspecto visual e compreendida por meio da visão, mas também é compreendida pela pele, pelo corpo em movimento e pelo envolvimento com contextos e emoções. A ação de ver sem tocar incita imaginação, mas o conhecimento sobre algo não é igual a experiência que se tem com este.

BIBLIOGRAFIA

- Barnard, Malcolm. 1998. *Art, Design and Visual Culture*. New York: St. Martin's Press.
- Beward, Christopher. 2003. *Fashion, Oxford History of Art*. Oxford: Oxford University Press.
- Casa-Nova, Maria José. 2009. "Etnografia e produção de conhecimento. Reflexões críticas a partir de uma investigação com ciganos portugueses". In *Coleção Olhares*. Lisboa: Alto Comisariado para a Imigração e Diálogo Intercultural.
- Clifford, James. 2007. "Quai Branly". In *Process. October* (3-23).
- EuropeanaFashion. 2013. *You Can Look and You Can Touch Too*. Edited by EuropeanaFashion. Blog Europeana Fashion: Europeana Fashion.
- Falk, John H., and Lynn D. Dierking. 1992. *The Museum Experience*.
- Flick, Uwe. 2005. *Métodos Qualitativos na Investigação Científica*. Translated by Artur M. Parreira. Lisboa: Monitor.
- Flick, Uwe. 2009. *Introdução à pesquisa qualitativa*. Translated by Joice Elias Costa. 3 ed. Porto Alegre: Artmed.
- Godtsenhoven, Karen Van. 2012. "Living Fashion. Portrait of the Collector Jacoba de Jonge" In *Living Fashion: Women's Daily Wear 1750-1950. From the Jacoba de Jonge Collection*, edited by Jacoba de Jonge, Madelief Hohé, Wim Mertens, Rosalie Sloof, Frieda Sorber and Karen Van Godtsenhoven. MoMu Antwerp: Lannoo.
- Hooper-Greenhill, Eitean. 2000. *Museums and the Interpretation of Visual Culture, Museum Meanings*. London: Routledge.
- Horsley, Jeffrey. 2014. "An Incomplete Inventory of Fashion Exhibition Since 1971." In *Exhibition Fashion: Before and After 1971*, edited by Judith Clark and Amy de la Haye (169-245). Yale.
- Jaccoud, Mylène, and Robert Mayer. 2008. "A observação direta e a pesquisa qualitativa." In *A pesquisa qualitativa: enfoques epistemológicos e metodológicos*, edited by Jean Poupart, Jean-Pierre Deslauriers, Lionel-H. Groulx, Anne Laperrière, Robert Mayer and Álvaro Pires (254-294). Petrópolis, RJ: Vozes.
- Jones, Caroline A., and Peter Galison. 1998. *Picturing Science Producing Art*. New York, London: Routledge.
- Kotler, Neil G., Philip Kotler, and Wendy I. Kotler. 2008. *Museum marketing and strategy: designing missions, building audiences, generating revenue and resources*. 2º ed. San Francisco: Jossey-Bass.
- Lord, Barry, and Gail Dexter Lord. 2002. *The manual of museum exhibitions*. Walnut Creek: Altamira Press.

Macdonald, George F. 1992. "Change and challenge: Museums in the Information Society." In *Museums and communities: the politics of public culture*, edited by Ivan Karp, Christine Mullen Kreamer and Steven D. Lavine (158-181). Washington, London: Smithsonian Institution Press.

Manzini, Eduardo José. 2004. Entrevista semi-estruturada: análise de objetivos e de roteiros. *Seminário Internacional sobre Pesquisa e Estudos Qualitativos, 2, A Pesquisa qualitativa em debate*. CD-ROOM. ISBN: 85-98623-01-6. Disponível em: <http://wp.ufpel.edu.br/consagro/files/2012/03/MANZINI-Jos%C3%A9-Eduardo-Entevista-semi-estruturada-An%C3%A1lise-de-objetivos-e-de-roteiros.pdf>.

Marriott, Hannah. *Les Nudes: how high heels in a variety of skin tones became museum pieces*, 08/07/2014 2014. Disponível em: <http://www.theguardian.com/fashion/2014/jul/08/les-nudes-skin-tones-v-and-a-christian-louboutin-high-heels-controversy> (07/08/2014).

Mattos, Carmen Lúcia Guimarães de. 2001. *A abordagem etnográfica na investigação científica*.

Norogrande, Rafaela. 2011np1. Entrevista concedida por Silvia Munõz Ventosa, conservadora do Museu Têxtil i d'Indumentària, em 26/05/2011. Biblioteca do Dissey Hub Barcelona, Barcelona, Espanha.

Norogrande, Rafaela. 2012np3. Entrevista concedida por Oriole Cullen, curadora do Departamento de Moda do Victoria and Albert Museum, em 15/10/2012. Member's Room, V&A, Londres, Inglaterra.

Norogrande, Rafaela. 2014a. Fashion Exhibition|Exposições de MODA. In *i-material|moada.museu.cultura.sociedade.patrimônio.humanidade*. Wordpress. Disponível em: <http://norogrande.wordpress.com/2014/06/12/fashion-exhibition-exposicoes-de-moda/>.

Norogrande, Rafaela 2011a. *Como é formado o patrimônio cultural. Estudo museológico em Portugal na temática Traje/Moda*, Departamento de Ciências da Vida, Universidade de Coimbra, Coimbra.

Norogrande, Rafaela 2011b. "Retazos de la mujer latinoamericana". In *Culturas y mestizajes ibero-tropicales*, edited by Ángel B. Espina Barrio (420-439). Recife: Massangana- Fundación Joaquim Nabuco-SIAA.

Norogrande, Rafaela, and Fernanda Lyrio Heinzelmänn. 2011. "Narrativas do desejo, comoditização do ser". In *Anais do 7.º Colóquio de Moda*. Maringá.

Pink, Sara. 2004. *Doing visual ethnography: Images, Media and Representation in Research*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage.

Plowman, Tim. 2003. "Ethnography and Critical Design Practice". In *Design Research. Methods and perspectives.*, edited by Brenda Laurel (30-38). Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press.

Pueblos-Revista. 2014. *Mujeres Brasileñas: Del icono mediático a la realidad*. edited by Pueblos - Revista de Información y Debate: YouTube.

Rodrigues, Mariana de Faria Tavares, and Renata Canabrava. 2012. *Revolvendo a história: a reprodução de modelos do passado para o ensino de moda*. Paper read at 8º Colóquio de Moda, at Rio de Janeiro.

Saldaña, Johnny. 2009. *The Coding Manual for Qualitative Researches*. London, Thousand Oaks, New Delhi, Singapore: Sage.

Stake, Robert E. 2005. *Investigación con estudio de casos*. 3 ed. Madrid: Morata.

Taylor, Lou. 2004. *Establishing dress history*. Manchester: Manchester University Press.

A ARTE CONTEMPORÂNEA DA AMÉRICA LATINA VISTA NA FUNDAÇÃO
CALOUSTE GULBENKIAN. UM RECORRIDO POR EXPOSIÇÕES
THE CONTEMPORARY ART OF LATIN AMERICAN IN FUNDAÇÃO CALOUSTE
GULBENKIAN. MAKING A TOUR OF EXHIBITIONS

Renata Ribeiro

Resumo

Percorrendo alguns exemplos de exposições de arte do século XX e XXI produzida no Brasil e nos demais países da América Latina, organizadas pela Fundação Calouste Gulbenkian e pelo Centro de Arte Moderna Azeredo Perdigão nas últimas décadas, se pretende analisar a visão da arte brasileira e, em menor medida do “latino-americano” que foi construído em Portugal. Para tanto, se considerará o que foi exibido, assim como o marco conceitual que rodeiam estas opções. O mapeamento destas atividades se dá dentro de um estudo mais ampliado sobre estas ações nos dois países ibéricos: Portugal e Espanha.

A proposta deste artigo origina-se no projeto de doutoramento “Arte contemporâneo de América Latina en el ámbito ibérico, 1992 – 2012: vías de actuación y proyecciones” iniciado em março/2012 e financiado pelo Programa de Formação de Professores Universitários (FPU) do Ministério de Educação, Cultura e Deporto do Governo da Espanha.

Palavras chave: Arte Latino-Americana Contemporânea, Arte Brasileira Contemporânea, Exposição, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão

Abstract

Traversing some examples of art exhibitions produced in Brazil and other countries of Latin American at the XX and XXI century, organized to Fundação Calouste Gulbenkian and by Centro de Arte Moderna Azeredo Perdigão in recent decades, trying to analyze the vision of Brazilian art and in lesser extent “Latin American” which was constructed in Portugal. For it shall be deemed that was displayed and the conceptual framework around these choices. This mapping of activities takes place within a more extended study about these actions in two Iberians countries: Portugal and Spain.

Keywords: Latin American Contemporary Art, Brazilian Contemporary Art, Exhibition, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão

1. ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA, ARTE CONTEMPORÂNEA LATINO-AMERICANA: PRESENÇAS E AUSÊNCIAS NO TERRITÓRIO IBÉRICO

A arte da América Latina do século XX ganharia – dentro dos processos de inserção multicultural operados na década de 1980 – um novo espaço no sistema central da arte. Uma rede de acontecimentos sociais, históricos e políticos acontecidos por estas datas, levaram a culminação do processo de globalização que, ainda fundamentalmente econômico se verá refletido nos mecanismos de produção e promoção da arte. Desta maneira será convocada uma *presença igualitária* de obras e criadores de territórios que antes margeavam os circuitos. De acordo com Anna María Guasch (2000, 557) neste momento foi necessário uma “reubicación del arte de las culturas colonizadas, el de las minorías emergentes, el de las áreas periféricas [...], reubicación que supuso reconocer, primero, la existencia de ese ‘otro’ múltiple y, luego, su capacidad transgresora y su alteridad.”

Podemos situar a produção artística da América Latina nesta área periférica. Periferia que se caracteriza por seu distanciamento do poder hegemônico central devido a uma série de fatores de ordem histórico, político e social. Esta produção é concebida mediante um enfrentamento entre a busca do centro –com a apropriação de códigos desta arte- e de sua (re)afirmação identitária –frequentemente o fator solicitado para que seja reconhecido como arte do *outro* e que assim seja permitida sua inclusão neste nicho de exibição.

Com isto é possível compreender a projeção do que a nível mundial se convencionou denominar “*boom* latino-americano das artes”, uma alusão ao fenômeno ocorrido nos anos 1960 com a produção literária da região. O *boom* se dá principalmente pelo incremento de vendas e das altas cifras alcançadas por obras latino-americanas nas principais casas de leilões, onde nomes como o de Kahlo, Rivera e Matta presidem as negociações (Tarroja 2004, 200 y “Frida Kahlo y Rivera...” 1995, s.p.).

Seguindo este impulso os anos finais da década de 1980 serão testemunhas de exposições coletivas e individuais, que darão a conhecer nomes e movimentos artísticos latino-americanos em espaços onde sua entrada era restrita até estes momentos. Entre tanto, os pioneiros destas ações serão os Estados Unidos e países europeus como Inglaterra, França e Alemanha.

Sendo que Portugal e Espanha as antigas metrópoles, porém territórios semiperiféricos no que diz respeito aos circuitos das artes no século XX, se lançaram a este *descobrimento* com algo de atraso (Mesquita e Pedrosa 2001). A conceituação do território português como sociedade intermédia, semiperiférica, em termos sociais, políticos e econômicos é detalhado em Boaventura Souza Santos (1985, 869-901). Partindo deste conceito é possível entender como este panorama será refletido nas ações culturais do país, se comparado a outros territórios considerados “Primeiro Mundo” ou “Desenvolvidos”, que se lançaram ao “encontro” da produção de regiões periféricas nesta etapa histórica.

Ao comparar as mostras em Espanha e Portugal no período se percebe -por óbvias razões de territórios colonizados, aproximações culturais e linguísticas e desejos políticos e econômicos- que enquanto na Espanha se expõe o conjunto “arte latino-americana”, Portugal se centra na arte brasileira e pontualmente em criadores e movimentos de outros países da região. Neste artigo “Arte Latino-América” faz referência a produção dos países colonizados por Espanha e Portugal nas Américas. Obviamente, devido a aspectos metodológicos, as antigas colônias francesas, inglesas e holandesas.

Para ampliar este entendimento de eleição pela produção brasileira, cabe destacar que se nos inícios do *boom* ela fará parte do conjunto que se entende por arte latino-americana, tempos depois se desvincularia deste selo. Sua promoção caminhará em uma trilha lateral àquela feita pelo conjunto latino-americano, mas também será acolhida em um cenário que pressupunha a internacionalização das artes.

A arte brasileira ocupa um lugar peculiar dentro do que se convencionou denominar periferias artísticas com respeito ao eixo Estados Unidos/Europa. Sobre este tema o artista chileno Eugenio Dittborn (*apud* Mesquita 1997, 60) disse que existiam duas periferias: as elegantes, constituídas pelo Japão, Canadá e os países escandinavos; e uma segunda corrente, formada pelos países da América Latina e do Leste da Europa. O Brasil estaria situado entre as duas: nunca tão elegante, nunca tão latino-americano.

Para completar este panorama, devemos ter em consideração que nestas décadas em Portugal ainda existia uma paisagem deficitária de presença de instrumentos da indústria cultural, que já se via bastante consolidado em outros países europeus (Pinto Ribeiro 2014, entrevista, 24 de março de 2014; von Hafe Pérez, 2014). Mesmo a produção e promoção da arte contemporânea do país

se viu afetada por esta deficiência, que somente começará a transformar-se em meados da década de 1990 com a inauguração de museus e instituições.

Tendo estas premissas se realizará um recorrido por exposições de arte brasileira e latino-americana organizadas pela Fundação Calouste Gulbenkian, e no Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão entre 1980 e a atualidade. Através de sua análise se buscará compreender como esta produção artística foi apresentada e categorizada. A escolha por estas instituições se dá pela relevância que apresentam dentro do contexto português e mundial, como se explicará a seguir. Além disso, ao situar as mostras neste cenário institucional se apontam os objetivos, as políticas e as escolhas que são operadas dentro destes espaços.

2. A FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN E O CENTRO DE ARTE MODERNA AZEREDO PERDIGÃO.

A Fundação Calouste Gulbenkian (FCG) criada em 1956, é uma instituição de referência internacional nas tarefas relacionadas à difusão da arte. Seu campo de atuação se abre em vários países, com sedes em Paris, Londres e Lisboa. Seu centro lisboeta conta com um museu, um centro de arte moderna e uma biblioteca com um completo acervo dedicado ao estudo das artes. Seus projetos, se completam com atividades como dança, música, conferências, simpósios, cursos, em um extenso programa complementado com ações dedicadas à investigação e à formação, como a concessão de bolsas e subsídios para projetos de carácter científico, educacional e artístico, promovendo a língua e a cultura portuguesa a nível internacional.

Este espaço tem uma importância histórica no que diz respeito a exibição e conhecimento da produção artística do século XX e XXI em Portugal, ampliando-se também à Europa. É o primeiro espaço moderno que se funda em Portugal e a inauguração do Centro de Arte Moderna (CAM) em 1983 –que em 1993 passa a designar-se Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão- se destaca como o primeiro museu dedicado à arte moderna e contemporânea da península. Para entender melhor este carácter de novidade do CAM, há de ter presente que se inaugura poucos anos depois do Centre Georges Pompidou de Paris, o modelo de centro de arte moderna por excelência.

Lembrando que o panorama português nestes momentos era bastante limitado no que diz respeito às atividades artísticas, se compreende melhor o impacto das ações da FCG e do CAM na formação de artistas, do pensamento

e mesmo na instalação de espaços posteriores dedicados às artes. O crítico e programador cultural António Pinto Ribeiro recorda-se que tamanha foi a visibilidade e urgência por conhecer essas atividades que nas décadas de 1980 e 1990 “excursões” partiam do Porto e de Coimbra para ver as exposições que se armavam na instituição (Pinto Ribeiro, entrevista, 24 de março de 2014).

2.1. A ARTE MODERNA BRASILEIRA EM DOIS MOMENTOS NA FCG

Duas mostras dedicadas exclusivamente a arte moderna brasileira foram organizadas em um intervalo menor do que dez anos pela FCG, uma realizada na sala de exposições temporárias, um ano antes da inauguração do CAM e a seguinte já montada dentro das instalações do novo espaço.

A arte moderna brasileira dentro da produção do século XX do país, foi a que causou um maior interesse e visibilidade a nível internacional. Isso se deve, em parte, ao seu caráter de proclamação de uma identidade nacional, que resulta como uma boa forma de representação do exotismo ao olhar estrangeiro. Pense-se também que este período artístico se mostra como um *conjunto fácil* de articular-se com as referências centrais da história da arte europeia e de suas vanguardas, representando como se *absorveram* determinados conceitos e os utilizaram do outro lado do Atlântico. Sem problematizar a existência de outros modernismos, que coexistem no tempo.

Dentro desta perspectiva em 1982 se inaugurava *Brasil. 60 anos de arte moderna. Coleção Gilberto Chateaubriand* (O período de exposição foi de 12 de julho a 26 de setembro de 1982, na Sala de Exposições Temporárias da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa). Através da exibição de 177 obras se realiza um recorte de aproximadamente 60 anos da *arte moderna* no Brasil, colocando como momento inicial 1917 com a exposição de Anita Mafaltti em São Paulo.

O texto do curador Wilson Coutinho, titulado *Arte brasileira e seu processo modernizador*, discorre sobre o desenvolvimento do modernismo no Brasil passando pela Semana de Arte Moderna de 1922, pela representação social praticada nas décadas de 1930 e 1940, entrando nas problemáticas inerentes à arte contidas nas produções dos anos 50 e já entrada a década de 60. De acordo com a proposta curatorial, na década seguinte a arte brasileira revitaliza sua abertura à modernidade, através da arte conceitual, da manipulação de materiais novos e de novas técnicas, além de uma persistência da expressão construtiva (Coutinho 1982).

Para demonstrar essa *evolução* se opta pela realização de uma montagem baseada na linearidade histórica. Além disso, conseqüente com as obras do acervo Chateaubriand, em este percurso histórico se agrupam determinadas temáticas ou movimentos.

Ao se ter a pretensão de apresentar mais de 60 anos da produção de arte de todo um país (*vide* o título da mostra que começa com um categórico *Brasil.*), dividindo e categorizando por décadas e temáticas, se arrisca a uma generalização e simplificação dos conceitos e a uma padronização determinante. Deve-se ter em conta também, que ao ver-se limitada à obra de determinada coleção a proposta curatorial procura articular os conceitos que corroboram o que poderá ser visto e, por outro lado, devem de confirmar a excelência deste acervo. Para esta asseveração Coutinho (1982, s/p) aponta que se trabalhava com o conjunto que representa o mais completo “museu de arte moderna brasileira”.

Mediante a eleição deste modelo de exposição, também há de considerar-se que frente a um panorama tão extenso e generalizante, procura-se de maneira didática criar um desenho que possa acercar e dar a compreender estas obras e criadores a um público pouco ou nada habituado a estas propostas criativas.

É também na Fundação Gulbenkian onde, sete anos mais tarde, outra coleção privada brasileira apresentará *outros sessenta anos de evolução da pintura moderna*. Outra representação porque, valendo-se uma vez mais das possibilidades que brindavam uma coleção, a exposição não se articulou a partir de um alinhamento histórico, mas de núcleos temáticos encabeçados pelos artistas mais representativos daquele acervo. Mais assim como na mostra anterior: uma coleção privada, sessenta anos e somente pintura.

Novamente se assevera no título a abrangência nacional da mostra: *Seis décadas de arte moderna brasileira. Coleção Roberto Marinho* (A exposição esteve em cartaz de 24 de fevereiro a 02 de abril de 1989, no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa). Mas *nestas seis décadas* (as obras vão de 1924 a 1984) o que deu o tom foram seus núcleos temáticos, com a intenção de organizar de forma coerente os artistas, movimentos, épocas e tendências, aproximações e confrontações, além de possibilitar uma publicação (catálogo – Fig. 1) que proporcionara um adendo à escassa bibliografia sobre a arte do século XX realizada no Brasil disponível em Portugal naquele momento (Campofiorito 1989).



Figura 1. Capa do catálogo da exposição *Seis décadas de arte moderna brasileira*. *Coleção Roberto Marinho*, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian, 1989

Estes núcleos foram organizados anteriormente através do estudo da coleção por especialistas, críticos, historiadores e técnicos de catalogação e conservação. Foram identificados sete núcleos bem definidos e com base a esta divisão a coleção se apresentou na Gulbenkian, de maneira como anteriormente já havia sido exposta no Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires e no Rio de Janeiro.

A partir desta ótica o catálogo é uma espécie de livro de texto, que mais do que apresentar e elucidar temas referentes à exposição em si, traça textos teóricos sobre esses núcleos: “O leitor será guiado, nos diversos segmentos que se somam na Coleção Roberto Marinho, pela leitura de historiadores e críticos de arte devidamente credenciados” (Campofiorito 1989, 7).

Os núcleos, tanto da mostra como do catálogo, foram os seguintes: José Pancetti, Emiliano Di Cavalcanti, Alberto da Veiga Guignard, Cândido Portinari, Interiores Figuras e Paisagens (com mais de 20 artistas), Abstração (nove artistas) e Vieira da Silva e António Bandeira. Este último núcleo será o único que com mais argúcia crítica trata de estabelecer paralelos entre as obras dos dois artistas, além de mostrar a vinculação que eles estabelecem entre o Brasil e Portugal, assim como sua presença na cena da arte parisiense do pós-guerra. Enquanto nas demais sessões temáticas o que se busca é a aproximação entre as produções, nesta procuram-se confrontações entre os trabalhos do pernambucano com os da lisboeta.

Devido ao conteúdo da coleção, limitação também mostrada na mostra anterior, a exposição deixará de um lado o carácter lineal de historicidade para centrar-se em determinados nomes e temáticas. As sessões monográficas contém a quantidade de obras e de períodos do artista onde é possível perceber o caminho trilhado em sua poética e seus problemas formais, além de tornar um tanto visível um *processo de desenvolvimento da modernidade brasileira*. Como se uma leitura de progressão pudesse ser plausível neste contexto.

Portanto, a concepção de núcleos temáticos, mesmo que na tentativa de corroborar uma hipótese de continuidade e/ou desenvolvimento, proporciona uma leitura um pouco mais ampla da produção ocorrida no país ao colocar frente a frente artistas e modos de fazer diversos em uma mesma época, deixando de um lado a afirmação rasa de uma evolução histórica e buscando um entendimento de coexistência de diferentes estilos, movimentos e conceitos em um mesmo momento. Este provavelmente seja o maior acerto desta exposição.

2.2. A ARTE DO SÉCULO XX DA AMÉRICA LATINA EM MOSTRAS COLETIVAS E INDIVIDUAIS

Em outubro do ano 2000 se inaugurou na capital portuguesa uma parte da extensa *Mostra do Redescobrimento*, apresentada no Pavilhão da Bienal em São Paulo, amplamente visitada, resenhada e criticada. A produção de artes dos últimos cem anos foi mostrada no CAM sob o título *Século XX. ArteDoBrasil* (*SéculoXX.ArteDoBrasil* esteve exposta no Centro de Arte moderna José Azeredo Perdigão (CAM), Lisboa, de outubro de 2000 a janeiro de 2001) (ver Fig. 2).

Com curadoria de Nelson Aguilar e Franklin Pedroso, a adaptação da exposição de São Paulo, ocupou todas as áreas expositivas do centro, incluindo

àquela normalmente dedicada a sua coleção permanente. Um cenário distendido que apresentava aproximadamente 300 obras de 90 autores, desde os antecedentes do modernismo até às criações das gerações mais próximas ao fim do milênio.

O catálogo é composto por uma introdução de Nelson Aguilar, “Brasil, Século XX”, espécie de resumo ampliado da história da arte do Brasil desde o princípio do século, alcançando a produção contemporânea dos 90, que apresenta como uma *forma nômade* de arte. Um segundo apartado da publicação se dedica a textos antológicos (*O artista e o artesão*, de Mário de Andrade; *Da Dissolução do Objeto ao Vanguardismo Brasileiro*, de Mário Pedrosa; e *Teoria do Não Objeto* por Ferreira Gullar) que dão as pautas para compreender a arte brasileira do século XX.

A linearidade temporal está presente tanto na concepção da mostra, como na apresentação dos artistas e obras do catálogo (onde aparecem os artistas em ordem crescente pelo ano do nascimento). Mas é possível perceber, mesmo com esta divisão, os *diferentes momentos* no século XX da arte no Brasil que defende a exposição: modernismo, abstração, concretismo, neoconcretismo e tendências posteriores a 1980.

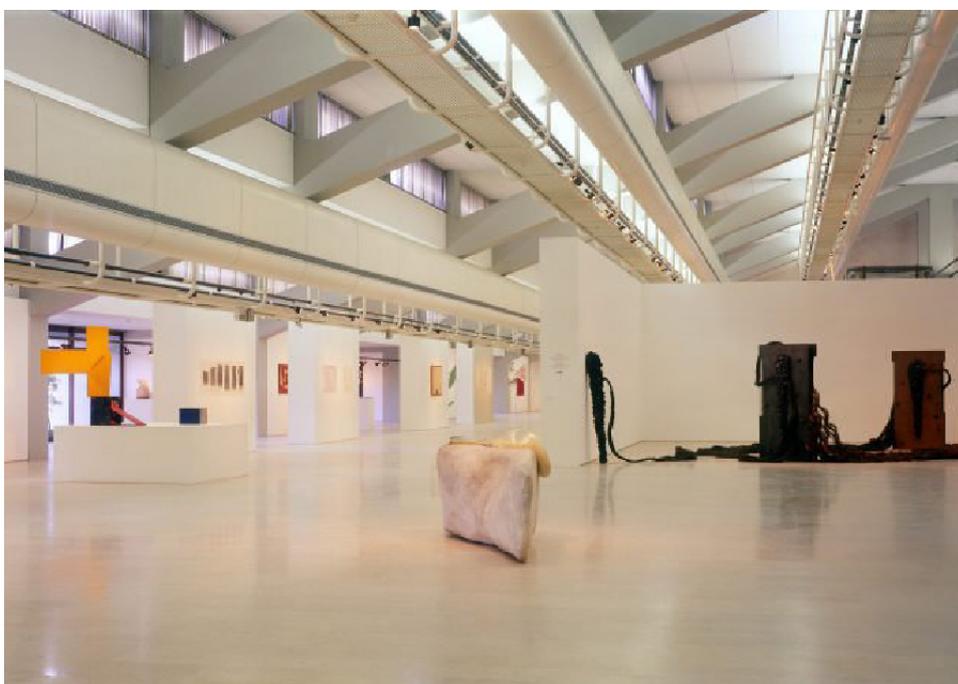


Figura 2. Vista parcial da exposição *Século XX. ArteDoBrasil*, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian, outubro de 2000 a janeiro de 2001 © CAM, Fundação Calouste Gulbenkian

Assim como aquela primeira mostra *Brasil. Sessenta anos de arte...*, percebe-se que o uso do recurso temporal linear é empregado na tentativa de clarificar uma proposta de tão ampla abrangência. Conceitos por núcleos temáticos em propostas desta envergadura são intrincados de elaborar e provavelmente seriam menos assimilados pelo público. Assim, se buscam propostas mais simples, que longe de traçar novos rumos ou teorias para o entendimento da arte nacional, somente a apresenta. Que o mais importante da exposição seja a obra.

A inconsistência deste modelo é que a obra não se confronta com outros exemplos e criações. E a inserção da arte periférica neste ambiente de internacionalização acaba-se dando como em um sistema de quotas estabelecidas para os produtores excêntricos. Não se confronta as obras com a produção central, não as pensa através de outros conceitos, não se produzem novas teorias, não as vê como contaminadoras (normalmente se acredita que apenas são contaminadas). Apesar de agora estar presente no espaço português, a arte brasileira é um parêntesis, que aconteceu em outro espaço (e tempo).

Exibições monográficas de artistas brasileiros e outros poucos provenientes de países da América Latina completam as ações realizadas no CAM nos anos estudados. A análise de algumas das mostras apresentadas que seguiram este modelo resulta importante para entender como se dá a inserção destes artistas no contexto português –artistas estes que já estavam inscritos dentro do panorama internacional da arte contemporânea neste momento, ou que em modelos revisionistas se estará construindo narrativas dignas de situá-los neste contexto. Para exemplificar este modelo e por motivos de espaço neste artigo, se procede a análise de duas exposições individuais, de um artista brasileiro e de uma artista colombiana, tendo em vista que no período estudado aconteceram outras importantes mostras deste tipo.

Uma extensa e criteriosa exposição do artista brasileiro Hélio Oiticica foi exibida no CAM no ano de 1993 (*Hélio Oiticica*. 20 de janeiro a 20 de março de 1993. Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão). Nestes anos iniciais da década de 1990 a obra de Oiticica foi revisitada e posta em evidência, como mostra de uma atividade artística do século XX desde América Latina, que ditará códigos à produção global posterior.

A exposição apresentada no CAM itinerou entre 1992 e 1994 por Rotterdam, Paris, Barcelona, Lisboa e Minneapolis, e foi organizada de modo a apresentar praticamente todos os núcleos de sua produção artística e teórica. No catálogo

(Fig. 3), a primeira grande monografia sobre sua produção, vemos o cruzamento de sua obra plástica com as questões críticas e teóricas que as tencionava. A importância da produção artística do carioca a nível internacional é resenhada ao final da publicação com ensaios dos pensadores e críticos Guy Brett, Haroldo de Campos, Waly Salomão e Catherine David (*Hélio Oiticica* 1992).

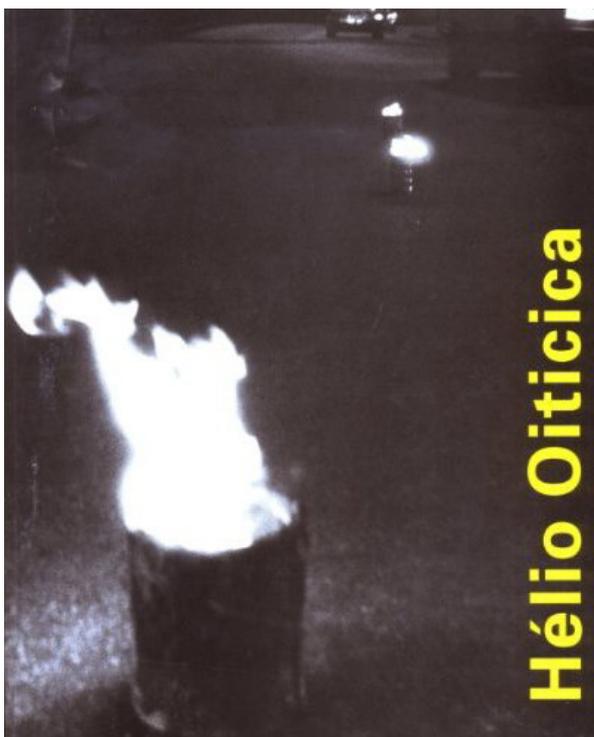


Figura 3. Catálogo da exposição *Hélio Oiticica*, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian, 20 de janeiro a 20 de março de 1993

A renomada artista colombiana Doris Salcedo apresentou na capital portuguesa sua obra, que é permeada de referências a acontecimentos locais e à intrincada realidade social de seu país, mas onde deposita códigos e propostas passíveis de leituras globalizantes.

A exposição *Plegaria muda* exibida no CAM responde uma ação específica que teve lugar em Colômbia entre 2003 e 2009, quando se encontrou corpos de mais de 1500 jovens colombianos assassinados pelo exército sem motivo aparente. (*Doris Salcedo. Plegaria muda*. 09 de novembro de 2011 a 22 de janeiro

de 2012. Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão). Somente insinuando o que acontece detrás destes atos, o silêncio operado por detrás da violência, a exposição consta com mesas –construídas nas mesmas proporções que os caixões onde estavam os corpos- colocadas uma sob a outra. Entre elas foi inserido um bloque de terra e semeado pasto, que ao crescer aparece entre as gretas da madeira (Fig. 4).



Figura 4. Vista da instalação *Plegaria Muda* da artista colombiana Doris Salcedo. Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian, 09 de novembro de 2011 a 22 de janeiro de 2012 © Doris Salcedo, CAM

Seguindo o pensamento da directora do CAM, Isabel Carlos (2011) o trabalho de Salcedo fala também sobre as notícias de mortes na Guerra Civil Espanhola e suas famílias em busca dos corpos, ou dialoga com Bósnia e a procura pelos desaparecidos em massacres; continua Isabel Carlos (2011, 61) a artista “colombiana, recordava-me assim, através destas notícias, que não era só o seu país ou na América Latina que esta realidade e sofrimento existem, mas também aqui na Europa.”

2.3. OS PROGRAMAS GULBENKIAN DE CULTURA CONTEMPORÂNEA

Três são os projetos levados a cabo pela FCG que se inserem de forma ótima em dar a conhecer ao público português a produção cultural e artística de regiões periféricas -incluindo a América Latina- além de problematizar questões relacionadas ao esgotamento criativo dos territórios centrais e à busca de novas relações culturais: *O Estado do Mundo* (2006-2007) (disponível em: <http://o-estado-do-mundo.blogspot.com.es/>, consulta em 15/02/2014); *Distância e Proximidade* (2008) (disponível em: http://www.gulbenkian.pt/media/files/fundacao/programas/DP_program.pdf, consulta em 10/02/2014); e *Próximo Futuro* (2009-2014) (disponível em: <http://www.proximofuturo.gulbenkian.pt/>, Consulta em 20/08/2014).

Frente aos três programas esteve o intelectual português António Pinto Ribeiro (Lisboa 1956), e estes funcionaram como projetos encadeados que progressivamente ingressam a temática da produção intercultural e suas *outras narrativas* nos debates lisboetas e portugueses.

Assim é possível, resumindo e simplificando conceitos, entender que *O Estado do Mundo* responde à necessidade primeira de dar a conhecer o processo de internacionalização e globalização que se opera nos processos culturais; um passo depois *Distância e Proximidade* se foca na interculturalidade e numa forma de produção de arte nômade; chegando as propostas de *Próximo Futuro* que constrói um espaço de reconhecimento e confronto de outras narrativas, criadas em territórios excêntricos.

Dentro das atividades propostas em cada um dos programas, mostra-se primordial para este estudo revisar algumas das realizações, como pode ser a exposição *Atlas de Acontecimentos* (fig. 5) ocorrida em 2007 dentro do Fórum Cultural *O Estado do Mundo. Um atlas de acontecimentos*. 7 de outubro a 30 de dezembro de 2007. Galeria de Exposições Temporárias da Sede da Fundação Calouste Gulbenkian. Comissários: António Pinto Ribeiro, Debra Singer e Esra Sarigedil. De acordo com as palavras de um dos comissários foi uma “exposição colectiva de artistas oriundos de diferentes partes do mundo, cujas abordagens pessoais e sociais às suas respectivas práticas artísticas sublinham dilemas, histórias, narrativas e perspectivas que poderiam, de outra forma, ser negligenciadas ou ignoradas” (Pinto Ribeiro 2007, 14).



Figura 5. Vista da exposição *Atlas de Acontecimentos*, apresentada na Fundação Calouste Gulbenkian dentro do Fórum Cultural *O Estado do Mundo*, 7 de outubro a 30 de dezembro de 2007
© O Estado do Mundo, foto de Paulina Pimentel

Utilizando o *princípio Atlas*, inspirado nos conceitos de Aby Warburg, a mostra trazia produções realizadas em diferentes contextos, que ainda não fosse abrangente e com cunho totalizador, dava referências para entender a sistematização da arte não central e pretendia suscitar no público encontros sobre as verdades construídas para condições que se encontram além de nossas vivências. Sem distinções territoriais –situando toda a produção em um mesmo patamar- o conjunto de vinte e oito artistas pertencia a todos os rincões, incluindo brasileiros e de outros países da América Latina.

Interessante indagar como este *princípio Atlas* resulta factível na apresentação de exposições de arte que tendem a mostrar obras que margeiam o contexto central e hegemônico. Dentro desta mesma linha de trabalho, o comissário Georges Didi-Huberman montou no Museu Nacional Centro de Artes Reina Sofia em 2011, a exposição *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo auestas?* Onde fazia alusões diretas ao *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg. Didi-Huberman, Georges. 2010. *Atlas ¿Cómo llevar el mundo auestas?* Catálogo de Exposição. Madrid: Museo Reina Sofía. Assim como o *Atlas Mnemosyne* criado pelo historiador da arte Aby Warburg, a produção periférica pode ser apresentada como *um conhecimento por montagens*, algo similar aos *collages* cubistas. Onde as

propostas não são lineares e contínuas e se alinhavam através de conceitos mais flexíveis e etéreos. Para descobrir os contatos e aproximações nesta produção é necessário buscar “una mesa de encuentros, un dispositivo nuevo de colección y exhibición que no se fundara en la ordenación racional ni en el caos de la miscelánea y un principio capaz de descomponer y recomponer el orden del mundo en ‘planos de pensamiento’” (Speranza 2012, 15).

Próximo Futuro traz em sua agenda principal o interesse pela produção artística da América Latina, Caribe, assim como da África e Europa. Ao pensar que os programas anteriores já obtiveram um avanço quanto ao entendimento da produção periférica, o programa atual da fundação põe nesta *mesa de encuentros* as novas narrativas elaboradas em países da América Latina -e posteriormente na África e em outros países da Ásia- reflexionado sobre a condição da contemporaneidade e como esta é refletida na produção artística atual.

Diferente das exposições que citamos anteriormente e da maioria daquelas vistas a nível internacional sobre *Arte Latino-americana*, se percebe nos programas levados a cabo pela FCG o cuidado em não fechá-los e limitá-los à mostras representativas de seu espaço territorial, como as costumeiras *Exposição de Arte latino-americano contemporâneo*. Lê-se nos discursos dos programas a intenção de mostrar que a interculturalidade é uma pauta que está presente nos processos sociais atuais, mais não quer centrar-se em demasia nestas diferenciações, pois o “excesso de focalização perverte, por vezes as boas intenções e pode banalizar o tema ou encerrá-lo num gueto, o que é pior.” (Pinto Ribeiro 2009, s.p.).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao revisitar algumas das exposições ocorridas desde a década de 1980 na Fundação Calouste Gulbenkian e no Centro de Arte Moderna e, tomando esta instituição de referência como exemplo, se aprecia que ainda há muito por fazer para que se atinja um real conhecimento internacional da produção latino-americano dos séculos XX e XXI.

Como já foi adiantado no início deste ensaio, em Portugal a produção brasileira é substancialmente mais presente que àquela de outros países da região latino-americana. Os motivos são os que logicamente vem à tona, como os processos de colonização, história e cultura, que unem mais Portugal a Brasil que às demais nações. Além disso, Portugal possui outras *periferias* mais próximas as que ceder um espaço em suas salas expositivas.

Contudo e apesar da importância das mostras resenhadas neste ensaio, ainda se nota que as leituras sobre o processo artístico brasileiro se articulam superficialmente, sem solidificar posturas reais de seu posicionamento dentro do conjunto de arte internacional. Segue-se perpetuando as mesmas fórmulas, de mega exposições, com tendências a generalização e que abarcam teorias e posturas muitas das vezes dissimiles.

Agora, algo de fôlego se recupera ao observar propostas como as mostras individuais de artistas como Hélio Oiticica e Doris Salcedo, exibidas pelo CAM. Propostas que além de posicionar essas produções a pé de igualdade com a arte central –sem cobrar-lhes passaporte-, mostra através de leituras globais as singularidades e individualidades da localização de suas produções artísticas.

Se percebe com propostas como as do Programa Gulbenkian de Cultura Contemporânea que mesmo que falte um larga travessia, existe o interesse, disponibilidade e empenho em entender as criações de sujeitos desde espaços periféricos e as inserir -mais não de forma plana, isenta de problematizações- dentro de um contexto cultural global que respeite e entenda as diferenças e as semelhanças.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

“BRASIL. 60 ANOS de arte moderna. Coleção Gilberto Chateaubriand”. 1982. In *Catálogo de Exposição*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Campofiorito, Quirino. 1989. “Introdução”. In *Seis décadas de Arte Moderna Brasileira. Coleção Roberto Marinho*. Catálogo de Exposição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Carlos, Isabel. 2011. “Dupla vulnerabilidade”. In *Doris Salcedo. Plegaría muda*. Catálogo de exposición. Prestel, (57-63).

Coutinho, Wilson. 1982. “Arte brasileira e seu Processo Modernizador.” In *Brasil. 60 anos de arte moderna. Coleção Gilberto Chateaubriand*. Catálogo de Exposição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

De Souza Santos, Boaventura. 1985. “Estado e Sociedade na Semiperiferia do sistema mundial: o caso português”. In *Análise Social* Vol. XXI (87-88-89) - 3.º - 4.º - 5.º (869-901).

“Frida Kahlo y Rivera animan las subastas de arte latinoamericano”. 1995. In *El País* (Madrid), 19 de mayo de 1995.

- Guasch, Anna María. 2000. *El arte ultimo del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Editorial.
- “Helio Oiticica”. 1992. In *Catálogo Exposição*, edição trilingue. Lisboa: CAM, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Mesquita, Ivo y Pedrosa, Mario. 2001. “Plástica”. In *F[R]ICCIONES*. Catálogo de Exposição. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Mesquita, Ivo. 1997. “Arte brasileiro contemporáneo: Panorama desde ultramar.” In *Revista Lápiz. Revista Internacional de Arte*. Año XVI, números 134-135. Madrid: jul/sep 1997. (60-64).
- Pinto Ribeiro, António. 2007. “Um atlas de acontecimentos. O Estado do Mundo. In *Plataforma 3*. Newsletter Fundação Calouste Gulbenkian. Outubro, n.º 87, (14-16).
- Pinto Ribeiro, António. 2009. *Próximo Futuro*. Folheto. Disponível em: <http://www.proximofuturo.gulbenkian.pt/sites/default/files/ficheiros/proximofuturo.pdf> (Consulta: 10/09/2014).
- “Século XX. Arte do Brasil”. 2000. In *Catálogo de Exposição*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, (263).
- “Seis Décadas de Arte Moderna Brasileira. Colecção Roberto Marinho”. 1989. In *Catálogo de Exposição*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989, (151).
- Speranza, Graciela. 2012. *Atlas Portátil de América Latina*. Madrid: Anagrama.
- Tarroja, Rosa. 2004. “La política Cultural del Quinto Centenario en España: ¿Un punto de inflexión respecto a la recepción del arte latinoamericano?”. In *Boletín Americanista* (Barcelona), 54 (2004).
- Von Hafe Pérez, Miguel. 2014. “Imagens para os Anos 90, Serralves, Porto, 1993.” In Conferência apresentada no Simpósio *Exposições Colectivas: Uma reflexão crítica*, Porto 14 e 15 de março de 2014.

ARTE (PÚBLICA) CONTEMPORÂNEA EM ESPAÇOS MUSEOLÓGICOS CONTEMPORARY (PUBLIC) ART IN MUSEUMS

Sofia Ponte

Resumo

Acontece com cada vez mais frequência assistirmos a obras de arte (pública) contemporânea que, de um modo literal, aspiram a influenciar a sociedade onde se inserem. É também cada vez mais recorrente assistirmos a essas mesmas obras serem integradas no museu como salvaguarda desse patrimônio artístico. Para refletir sobre a transferência de significados que essa deslocação implica convoco conceitos de arte (pública) contemporânea e discuto ideias sobre o enquadramento institucional de um objeto de arte. Incidindo sobre a obra *paraSITE* (1998-presente) do artista norte-americano Michael Rakowitz, assente num abrigo portátil para pessoas sem-abrigo distribuído por várias cidades do seu país de origem, e posteriormente apresentada em variados contextos museológicos, este artigo mostra como a musealização de obras de arte (pública) contemporânea requer a criação de estratégias de contextualização dentro do museu. Esse argumento é desenvolvido através da discussão das estratégias usadas na exposição *Beyond green: towards a sustainable art* (2005) com curadoria de Stephanie Smith, onde *paraSITE* foi uma das obras apresentadas.

Palavras chave: Exposição, Musealização, Curadoria, Arte (Pública) Contemporânea, Obra de Arte

Abstract

It happens more and more often that artworks aspire, in a literal way, to influence the society in which they have been created. It is also increasingly recurring to watch those same artworks being integrated into the museum as a safeguard of that artistic heritage. Reflecting on the transfer of meanings that that displacement implies, I will address contemporary (public) art concepts, as well as ideas, which stand for a transformation in the institutional framework of an object of art. Focusing on the artwork *paraSITE* (1998-present) by North-American artist Michael Rakowitz, consisting of a portable shelter for the homeless distributed in various cities of his country of origin, and later displayed in various museological contexts, this article shows how the musealization of (public) contemporary artworks requires the creation of strategies within the museum context. This argument is developed through discussion of the strategies used in the exhibition *Beyond Green: towards a sustainable art* (2005) curated by Stephanie Smith, where *paraSITE* was one of the works presented.

Keywords: Exhibition, Musealization, Curator, Contemporary (Public) Art, Work of Art

Em 2007, o Museum of Modern Art (MoMA), em Nova Iorque adquiriu *paraSITE* (1998-presente), um abrigo provisório para pessoas sem-abrigo concebido pelo artista Michael Rakowitz (n.º 1973), para a coleção do departamento de arquitetura e design. Por sua vez, em julho de 2014, os “espigões de dissuasão” desenhados pela empresa irlandesa Kent Stainless para impedir que pessoas sem-abrigo durmam na arquitetura existente foram adquiridos para a coleção do Victoria & Albert Museum (V&A) em Londres (o Victoria & Albert Museum possui uma coleção de artes decorativas e de design desde a antiguidade até à atualidade). Estes objetos abordam o mesmo problema social mas de forma distinta: *paraSITE* evidencia a situação de pessoas na condição de sem-abrigo, devolvendo a cada um dos envolvidos no projeto individualidade e visibilidade; os espigões respondem agressivamente à existência de indivíduos sem-abrigo, explorando o seu anonimato e acentuando a sua marginalidade. A aquisição destes dois objetos, que evidenciam um problema social com que se debatem as sociedades do ocidente, por instituições museológicas remete-nos para o interesse de uma reflexão sobre o que são as políticas museológicas no século XXI.

Na pesquisa sobre o percurso de *paraSITE* que efetuei, encontrei imagens do projeto tanto nas ruas de várias cidades norte-americanas (Baltimore, Cambridge, Nova Iorque) como também em contextos galerísticos e museológicos a nível nacional (Chicago, Nova Iorque, São Francisco, Cleveland, St. Louis, North Adams) e internacional (Eslovénia, Itália, Alemanha, França, Suíça, Bélgica). Inicialmente o contraste entre estes dois enquadramentos, *rua versus* museu/galeria, pareceu-me que os tornava conflitantes. Parecia-me que algo se perdia *irremediavelmente* na transferência de *paraSITE* para o contexto museológico. *paraSITE* exprime um problema social forte e a sua utilização produz uma evidência material da situação de pessoas sem-abrigo. A sua transferência para um lugar fechado, longe da realidade social a que se dirige e do impacto provocado pelo seu uso, coloca novas questões. Como definir uma obra de arte (pública) contemporânea dentro do museu? Como se constitui? Como expor a sua ligação com os valores da esfera pública que a envolve? Atualmente, mais do que me parecer uma incongruência, observo que a discrepância entre as circunstâncias de uso e as da sua musealização faz parte de um processo de patrimonialização complexo, que merece ser melhor aprofundado.



Figura 1. *paraSITE* de Bill Stone. Instalado em 1998 em Harvard square, Cambridge, Massachusetts, E.U.A. © Michael Rakowitz

Figura 2. Vista parcial de *paraSITE* na exposição *Beyond Green: toward sustainable art* © 2014 cortesia The David and Alfred Smart Museum of Art, The University of Chicago

ARTE (PÚBLICA) CONTEMPORÂNEA

A partir de 1990 voltou a assistir-se ao surgimento de uma série de propostas artísticas contemporâneas que intervêm diretamente na realidade social a que se dirigem. Várias publicações e eventos realizados procuraram aprofundar este fenómeno. Artigos como “Aesthetic evangelists: conversation and empowerment in contemporary art community” por Grant Kester (1995); “The social turn: collaboration and its discontents” de Claire Bishop (2006); “The Long nineties” de Lars Bang Larsen (2012), e publicações como *Relational Aesthetics* Nicolas Bourriaud (1998); *Art and social change* Will Bradley e Charles Esche (2007); *Exhibition as intervention: ‘Culture in action’ 1993* por Afterall (2014); ou o simpósio “Art and the Social: Exhibitions of Contemporary Art in the 1990s” realizado na Tate Britain em Abril de 2010, que reuniu vários críticos, historiadores de arte e artistas, como Doug Ashford, Claire Bishop, Sabeth Buchmann, Charles Esche, Rebecca Gordon-Nesbitt, Stéphanie Jeanjean, Renate Lorenz, Christian Philipp Müller e Stephan Schmidt-Wulffen debatendo a natureza deste fenómeno.

Este fenómeno tem uma longa história, mas várias estratégias conceptuais desencadeadas de forma radical durante 1970 serão talvez influências marcantes para este ressurgimento mais recente. Algumas destas estratégias conceptuais incluem artistas e tendências que procuraram desafiar a autonomia do objeto artístico, a legitimidade das instituições do seu meio, a noção de autoria e as expectativas dos espetadores (Owens 1985; Kwon 1997). Foram artistas como

Richard Serra (n.º 1939), Robert Barry (n.º 1936), Robert Smithson (1938-1973), entre outros, que desenvolveram o conceito de *site-specificity* e que contribuíram para uma experimentação estética no espaço público até aí sem precedentes. A crítica de arte Rosalind Krauss introduz este termo, em 1978, para descrever as práticas artísticas desenvolvidas no âmbito da escultura na década de 1960. Estas práticas envolviam estratégias sistemáticas que incidiam numa despersonalização da arte, isto é, recusando a ênfase do artista enquanto autor; na geometrização das formas, sendo o cubo a forma paradigmática deste período – características que representavam clareza, rigor conceptual, literalidade e simplicidade. *Site-specificity* tornou-se posteriormente num termo utilizado não somente para esculturas como para referir obras em geral que pesquisam e analisam as condições físicas e simbólicas do lugar em que se inscrevem, temporalmente delimitadas ou não, sendo que o objeto é apenas um dos elementos constituintes destes projetos artísticos. “Ser específico” sobressai também hoje em dia como uma importante forma de mostrar a falácia do conceito de autonomia da arte, explorando e fazendo aparecer as intrincadas relações da arte com o ambiente que a rodeia. Para uma leitura mais detalhada sobre este conceito ver Krauss (2002). Esta abordagem conduziu o conceito de *site-specificity* para instâncias do espaço público que exploram as complexas relações que o meio artístico e as suas instituições estabelecem com o ambiente à sua volta. Artistas como por exemplo Daniel Buren (n.º 1938), Michael Asher (1943-2012), Mierle Laderman Ukeles (n.º 1939) exerceram “crítica institucional” (cf. Buchloh 1990), e criaram obras de arte que de um modo literal aspiravam a influenciar a realidade cultural de onde emergiam, intervindo fora das instituições de arte.

Hoje em dia há uma tendência crescente, ainda que marginal, para desenvolver esse legado e criar produções artísticas que tenham impacto na esfera do quotidiano, nomeadamente na forma de objetos funcionais, em situações experimentais e de comentário social relativamente a esse quotidiano propriamente dito (Lee 1998; Larsen 1999; Schwendener 2009). O compromisso social presente neste tipo de obras levou a que a artista e teórica de arte Suzanne Lacy (1994), criasse a designação de “novo género de arte pública” para estas obras de arte em espaços públicos, de modo a poder distingui-las da arte pública expressa em monumentos e estatuária. Lacy considera que o trabalho destes artistas transporta consigo uma estratégia de reflexão sobre a relação da arte com o lugar, com as instâncias políticas, com os seus próprios limites. Define ainda que obras deste género pretendem criar na esfera pública projetos a partir de conceitos de audiência, de relações, comunicação e intenções políticas (Lacy 1994). Atualmente, dentro do que Lacy definiu como “novo género

de arte pública” surgem vários conceitos que identificam este fenómeno, tais como arte intervencionista, arte sustentável, arte urbana, arte ativista, arte útil, estética operacional, arte social, e que são utilizados tanto por artistas, como por curadores e críticos de arte. Encontramos estes termos associados ao trabalho de artistas como Amy Franceschini (n.º 1970), Jens Haaning (n.º 1965), Marisa Jahn (n.º 1975), Atelier van Lieshout (coletivo; f. 1995), Mary Mattingly (n.º 1978), Aleksandra Mir (n.º 1967), N55 (coletivo; f. 1994), Nils Norman (n.º 1966), Michael Rakowitz (n.º 1973), Temporary Services (coletivo; f. 1998), Ricardo Miranda Zuniga (n.º 1971). Neste artigo reúno estas múltiplas práticas sob a designação mais geral de arte (pública) contemporânea. As razões que me levam a decidir por este uso prendem-se com, por um lado, a abordagem de Lacy ao fenómeno ser generalista e perder poder descritivo quando aplicado ao *paraSITE*; por outro lado, querer uma designação que não se encontre presa ao termo “novo”, que remete para uma temporalidade que rapidamente se esgota.

A crítica de arte Patricia Phillips (1998) identifica a esfera pública como um espaço simbólico que tem sobretudo a ver com a composição psicológica dos indivíduos e com as relações sociais de uma comunidade, inseridas numa sociedade mais vasta, mais do que propriamente com um determinado lugar geográfico. De uma forma mais global também o curador Hans Ulrich Obrist (2010, 460) refere que a produção de arte contemporânea, seja ela pública ou outra, hoje pode exceder as fronteiras do objeto autónomo ao ponto de estar implicada num processo espacial e temporal indefinido. O conceito de esfera pública permite que se analise cada obra tendo em conta os valores e a comunidade a que se dirige, como também que seja considerado o contexto mais global da situação em que a obra se insere. Quando este género de obras se concretiza, para além de objetos, envolve pessoas em situações específicas. É sobre este género de produção artística que este texto reflete.

Exemplos de projetos que revelam no concreto estes desafios são, *The Flock House Project* (2012-2013) da artista Mary Mattingly que desenvolve de forma experiencial modelos de vida auto-sustentável em locais urbanos que se confrontam com uma instabilidade simultaneamente ambiental, política e económica através de uma estrutura móvel e envolvendo a participação de comunidades locais estabelecidas através de programas relacionados com estas temáticas (cada uma destas unidades criadas por Mattingly são temporariamente habitadas por artistas que tanto implementam tecnologias “verdes” como criam contextos para transmitir conhecimentos sobre as potencialidades da captação de água da chuva, da agricultura urbana, e das tecnologias de energia solar, disponível

em: <http://www.marymattingly.com/html/MATTINGLYFlockHouse1.html>); outro projeto é *Victory Gardens* (2007) da artista Amy Franceschini que incide sobre a plantação experimental de hortas/jardins em espaço urbanos de modo a implicar os habitantes de São Francisco nas políticas agrícolas e na sua alimentação (disponível em: <http://www.futurefarmers.com/victorygardens/>); por fim, a obra em que se foca a minha investigação, *paraSITE* de Michael Rakowitz, que consiste num abrigo personalizado portátil para pessoas sem-abrigo feito de sacos de plástico e fita adesiva, que insufla ao absorver o ar exterior do sistema de ventilação ou do ar condicionado de prédios. A definição de Lacy compreende as obras que intervêm na esfera pública, mas não se dedica a obras que têm um objeto como elemento agregador de todo o conceito em causa. Para a minha investigação, que trata objetos produto destas práticas, esse aspeto torna a abordagem de Lacy incompleta para o meu estudo. Recorro por isso à definição de Phillips de esfera pública porque permite englobar não só o conceito de *site-specificity* como também o de *context-specificity* (cf. Kwon 1997) e à definição de Obrist porque reforça a dimensão imaterial de uma obra deste género, ajudando-me assim a trabalhar a complexidade da definição destas práticas artísticas.

Os três exemplos mencionados acima interessam a este estudo porque têm tido percursos museológicos bastante ativos e enquadramentos institucionais distintos. O reconhecimento museológico das práticas desenvolvidas no âmbito de arte (pública) contemporânea, faz com que se assista, cada vez com mais frequência, a que projetos artísticos deste género, num dado momento da sua biografia (Kopytoff 1986), sejam integrados em museus para salvaguarda desse património. Exposições como *Play-Use* (2000), no Witte de With Center for Contemporary Art, Roterdão, comissariada por Natahlie Zonnenberg; *The Interventionists* (2004) no MASS MoCA, North Adams, comissariada por Nato Thompson e Gregory Sholette; *Beyond Green: Toward a sustainable art* (2005) no SMART Museum, Chicago, comissariada por Stephanie Smith; *Less – Alternative Living Strategies* (2006) no PAC - Padiglione d'Arte Contemporanea, Milão, comissariada por Gabi Scardi; *Return to function* (2009) no Madison Museum of Contemporary Art, Madison, comissariada por Jane Simon, e *Born out of necessity* (2013) no MoMA, comissariada por Paola Antonelli e Kate Carmody são alguns exemplos que atestam para esta tendência.

Quando *The Flock House Project*, *Victory Gardens* ou *paraSITE* são apresentados em museus, não é a sua transferência propriamente dita para o espaço do museu que é complexa, mas sim o controle do significado que esse processo implica. Sendo a sua criação fora de contextos museológicos uma

das dimensões que os define, como fazem os curadores para apresentar estes trabalhos dentro do espaço museológico? Tendo em conta tendências curatoriais de obras de arte (pública) contemporânea, irei analisar a introdução de *paraSITE* numa exposição de arte contemporânea.

BEYOND GREEN: PARASITE NUMA EXPOSIÇÃO DE OBJETOS NÃO AUTÓNOMOS

Para Hans Ulrich Obrist (2013, 187) “a arte nunca segue a curadoria; a curadoria é que tem de seguir a arte, e quando a curadoria segue a arte, uma noção ampliada de arte leva necessariamente a uma noção ampliada de curadoria”. Obrist sugere que tanto a curadoria como os museus se devem ajustar à produção artística contemporânea. Existe por isso há já alguns anos, não só na Europa como também nos EUA, uma tendência para apostar na apresentação museológica de projetos de arte criados na esfera pública. Projetos que se realizam fora do espaço convencional da arte colocam desafios particulares aos museus.

Vejamus um exemplo de curadoria de exposições que incide sobre uma noção ampliada de arte, aproveitando igualmente, para discutir a visão particular da sua curadora Stephanie Smith sobre o seu trabalho. Na sua biografia institucional/profissional Smith considera-se uma curadora cujo trabalho incide sobre a intersecção da arte contemporânea com a prática museológica experimental e a esfera pública (disponível em: <http://www.new-projects.org/BIOS>). Atualmente é curadora-chefe da Art Gallery de Ontario, Canadá, mas foi durante vários anos curadora no David and Alfred Smart Museum of Art da Universidade de Chicago (SMA), museu onde desenvolveu várias exposições experimentais que trouxeram reconhecimento e visibilidade ao seu trabalho. Uso o termo “exposições experimentais” no sentido defendido por Paul Basu e Sharon Macdonald (2006), onde os autores referem que estas práticas expositivas não se centram apenas em reproduzir, apresentar e disseminar factos e objetos mas em gerar conhecimento novo. Basu e Macdonald referem as vantagens de exposições com características semelhantes a laboratórios científicos, onde são conjugados elementos cujo resultado é incerto. Uma das estratégias mais comuns no “experencialismo” é a de tornar visível o processo pelo qual o conhecimento é construído e de criar exposições reflexivas, de modo a expor as estratégias narrativas dos curadores. Tais como *Feast: Radical Hospitality in Contemporary Art* (2012); *Heartland* (2008-2009, em colaboração com Van Abbemuseum, Eindhoven); e *Beyond Green: Toward a Sustainable Art* (2005), exposição que discutirei mais detalhadamente em seguida.

Durante esse período organizou exposições que apresentavam, pontos de vista e narrativas sobre a cultura contemporânea, introduzindo em algumas dessas ocasiões um sentido de inovação estética. Uma delas foi a exposição *Beyond Green: toward a sustainable art* (2005-2009) no SMA, que se caracterizou por introduzir uma série de intervenções urbanas no espaço museológico. Esta exposição foi concebida pelo Smart Museum of Art da Universidade de Chicago, apresentada ao público entre outubro de 2005 e janeiro de 2006 e esteve em itinerância em: Museum of Arts & Design, Nova Iorque, fevereiro 2 – maio 7, 2006; University Art Museum, California State University Long Beach, novembro 1 – dezembro 17, 2006; Smith College Museum of Art, Northampton, Massachusetts, fevereiro 2 – abril 15, 2007; Contemporary Arts Center, Cincinnati, Ohio, maio 5 – julho 15, 2007; Richard E. Peeler Art Center, DePauw University, Greencastle, Indiana, setembro 14 – dezembro 2, 2007; Museum London, London, Ontario, Canada, janeiro 4 – março 14, 2008; Joseloff Gallery, Hartford Art School, University of Hartford, Hartford, Connecticut, abril 2 – junho 10, 2008; The Ronna and Eric Hoffman Gallery of Contemporary Art, Lewis & Clark College, Portland, Oregon, setembro 11, 2008 – dezembro 7, 2008; The DeVos Art Museum, Northern Michigan University, Marquette, Michigan, janeiro 19 – março 30, 2009.

Os seus esforços enquanto curadora vão de encontro à ideia de realizar exposições que não se inserem facilmente em categorias (Wang 2003, 74). Por um lado, em *Beyond Green* Smith propunha uma abordagem para a construção crítica, produção, disseminação e apresentação de uma vertente da arte que explorava questões do design sustentável (Smith 2005, 4); ou seja os trabalhos expostos na exposição caracterizaram-se por estabelecer um diálogo transdisciplinar, enfatizando a relação fluída entre arte e design. Por outro lado, a exposição em si, como indica a jornalista Julia Bryan-Wilson (2006), foi concebida tendo em conta aspetos de sustentabilidade. Não foram gastos materiais e energia adicionais na construção de novas paredes e foi utilizado o material Homasote™, uma fibra 100 por cento reciclada, para os textos de parede.

A exposição que não pretendeu ser exaustiva, apresentou objetos, estruturas e processos produzidos por treze artistas e coletivos de artistas dos EUA e da Europa que exploravam temas sociais, estéticos, ambientais e económicos presentes no quotidiano das sociedades onde viviam. Para além de Michael Rakowitz, e dos colectivos JAM e Free Soil, integraram a exposição os artistas Allora & Calzadilla, Learning Group, Brennan McGaffey with Temporary Services, Nils Norman, Dan Peterman, Marjetica Potrc, People Powered, Frances Whitehead, WochenKlauser e Andrea Zittel. Para além de *paraSITE*, estiveram presentes *Noon*

Solar (2004) mochilas protótipos equipadas com painéis solares flexíveis que carregam telemóveis e leitores MP3, concebidas pelo coletivo JAM (Jane Palmer and Marianne Fairbanks); *F.R.U.I.T.* (2005) uma banca de distribuição de laranjas que questiona os recursos despendidos no transporte e produção de alimentos da quinta para a cidade, concebida por Free Soil (Amy Franceschini, Nils Romer, Stijn Schiffeleers, Michael Swaine); e *Loop* (2003-presente) de People Powered, projeto que incide sobre as contradições do consumo e do desperdício. Segundo Smith a maioria dos projetos apresentados tanto têm origem no conceito de *site-specificity* como no conceito de nomadismo. Tanto estabelecem relações específicas com o lugar que os gerou, como se adaptam à mobilidade contemporânea. Talvez por isso é que estes projetos se conseguem acomodar a outros locais, inclusive o museu de arte.

Apesar das exposições serem situações construídas culturalmente, e algumas associações de ideias entre os objetos expostos e as narrativas elaboradas entre eles, nada garante o controle de significados produzidos pela audiência. Quando um objeto é exposto, não são só os valores do autor/produtor do objeto que são exibidos, ou os valores e propósitos do curador que são apresentados, os valores da audiência, dos indivíduos que a compõem também estão em causa. Uma exposição pode ser vista como uma entidade complexa e dinâmica de cruzamentos de significados entre o que o artista produz, o que curador explica, e o que observador observa/experimenta (Baxandall 1990, 34). Por estar dependente das interrelações entre estes participantes, e sujeita a uma constante negociação, todas as obras de arte estão à mercê de verem os seus significados iniciais serem modificados quando introduzidas no contexto museológico (Vergo 1986; Vogel 1991; Alberti 2005; Macdonald 2006). Vejamos o que aconteceu com *paraSITE* no caso da exposição *Beyond Green*.

Seguindo as indicações - a “voz” - do artista, o abrigo foi instalado insuflado, com o seu tubo ligado a uma abertura de ventilação de ar numa parede interna do espaço. Ao seu lado, numa parede branca foi colocado o *paraSITE Kit*, constituído pelos materiais necessários à construção de um abrigo – tesoura, sacos de plástico e fita adesiva. Ao lado, na mesma parede, foram instaladas fotografias a cores, desenhos, um pequeno monitor com um vídeo documental, e vários textos/legendas sobre o projeto. A iluminação evitou efeitos dramáticos na apresentação destes elementos. As fotografias retratavam diversos momentos da instalação e utilização de *paraSITEs* na rua; a vídeo-documentação apresentava imagens dos diferentes *paraSITEs* em utilização, narrando simultaneamente as histórias dos seus utilizadores; Os desenhos mostravam o processo de desenvolvimento

do design do objeto; e as legendas explicavam o objeto em exposição. Em contraste com os elementos referidos previamente, este último não foi pensado ou colocado pelo artista mas sim pela curadoria. Por diversas conversas mantidas com o artista, aprendi que o objeto representa as várias crônicas das pessoas para as quais Michael Rakowitz concebeu um *paraSITE*. O artista defende que em exposição é fundamental “que este objeto comunique a história de ter sido utilizado, e que não represente apenas um projeto acadêmico”(em entrevista com o artista realizada a 8 de julho de 2014). E esta é de facto uma das ideias que transparece nesta exposição. Mas para a curadora Stephanie Smith, a ocasião apresenta também outros elementos em jogo: há uma ideia de cultura a ser interpretada e uma atividade artística a ser representada.

O interesse de *paraSITE* advém de este representar uma cultura que lhe está na origem e de refletir uma perspetiva sobre ela. As legendas que Stephanie Smith considerou necessário colocar perto de *paraSITE* têm uma importância especial, porque não são legendas meramente descritivas mas sim explicativas. Cada uma associa acontecimentos a cada um dos elementos em exposição. Smith considera *paraSITE*, da perspetiva do seu criador, integrando fotografias, desenhos e um vídeo, na apresentação do projeto mas considera necessário esclarecer como é que os mesmos se relacionam entre si. Não só através da colocação de legendas mas também na conceção de um catálogo, que acompanhou a exposição, e que está disponível online, que inclui entrevistas aos artistas presentes na exposição (disponível em:http://smartmuseum.uchicago.edu/about/publications/assets/Beyond_Green_ebook.pdf).

Michael Rakowitz

ParaSITE (Bill S.)

1998–ongoing

Vinyl, nylon, and attachment hardware

Collection of the artist; courtesy Lombard-Freid Projects,
New York

ParaSITE Kit

2005

Kit of parts comprised of boxes of plastic bags, rolls of clear packing tape, and scissors,
on shelf

Collection of the artist; courtesy Lombard-Freid Projects, New York

In 1998 Rakowitz began collaborating with homeless men in Cambridge, Massachusetts, to design the *paraSITEs*. Apart from a few prototypes made of vinyl and nylon, these inflatable structures are made from cheap, easily available materials: tape and white, clear, or translucent plastic bags, and then inflated with waste heat vented from buildings. When deflated, each *paraSITE* folds into a small, light carrying case. When used within public spaces they become arresting public sculptures as well as shelters from cold weather and prying eyes. Rakowitz customizes each shelter for its intended occupant, a process he relates to portraiture. The shelter that he designed for Bill Stone is presented here; Stone gave it back to Rakowitz once he no longer needed it, and it retains the stains of use in the streets. The *paraSITE* Kit presents materials needed to build one's own inflatable structure along with documentation of *paraSITEs* in use.

Figura 3. Legenda de *paraSITE* na exposição *Beyond Green: toward sustainable art* © 2014 cortesia The David and Alfred Smart Museum of Art, The University of Chicago

Michael Rakowitz contou a Stephanie Smith como começou a exibir o objeto-abrigo, tal como me contou a mim, e a curadora considerou oportuno contar ao público para explicar a sua exposição. O artista refere que só começou a expor em museus/galerias o abrigo, propriamente dito, depois de um dos seus ex-utilizadores ter doado o seu de volta. E explica: “Bill S. doou-me o seu abrigo branco, por volta do ano de 2000, uma vez que ele já não era sem-abrigo, e queria que eu o apresentasse, juntamente com a sua história, em exposições e eventos como um documento”(em conversa com o artista a 6 de novembro de 2013).

Levada a refletir sobre a questão de apresentar dentro do museu obras e intervenções de arte dirigidas à esfera social e pública, Stephanie Smith refere que os museus têm a ganhar em apresentar práticas híbridas que exploram as tensões entre o mundo exterior e o espaço protegido do museu. Considera ainda que estas exposições podem contribuir para tornar o “cubo branco”, uma metáfora usada para representar o regime museológico mais comum, numa estrutura

mais compreensível à arte contemporânea. Afirma também que exposições deste gênero de arte permitem apresentar temas menos usuais em contextos museológicos a mais audiências e de encaminhar este gênero de obras para um canal da história de arte por excelência, ou seja de legitimar este tipo de produção artística. Para Smith, o elemento determinante neste tipo de apresentações é o reconhecimento destas práticas e deste tipo de produção de arte, mais marginal ao sistema de arte e à lógica das exposições *blockbuster* (Smith 2005, 8).



Figura 4. Vista parcial de *paraSITE* na exposição em *Beyond Green: toward sustainable art* © 2014 cortesia The David and Alfred Smart Museum of Art, The University of Chicago

A “VOZ” DO ARTISTA ATRAVÉS DOS SEUS CURADORES

Existe desde os finais dos anos de 1990 uma disponibilidade maior para os museus apresentarem arte contemporânea que não se centra apenas em objetos. Existe também uma atividade curatorial que se interessa por acompanhar, estudar e desenvolver com os artistas projetos de arte (pública) contemporânea em contextos mais alargados que incluem os museus e as suas audiências.

Estas exposições são desafios criados pelas inúmeras possibilidades que estas obras artísticas geram e no papel fortemente mediador do curador em criar apresentações não convencionais que permitem criar dinâmicas expositivas experimentais, participativas e inclusivas.

O curador e crítico de arte Jonas Ekeberg sublinha que enquanto a arte contemporânea se transformou a partir de práticas sociais e neo-conceptuais também a curadoria sofreu significativas mudanças (Ekeberg em entrevista a Kolb 2013). Por um lado, assistiu-se a uma profissionalização da atividade curatorial e à sua implementação de forma sem precedentes (Obrist 2011; Bauer 2013). Por outro lado, porque se intensificaram as reflexões sobre o pensamento institucional e o papel dos museus de arte (ver várias vertentes dessas reflexões em Bennett 1988; Hooper-Greenhill 1992; Duncan 1995; Crimp 1995; Dercon 2002; Borja-Villel 2010). Há maior competitividade entre os curadores e há maior abertura das instituições museológicas para arriscar novas produções expositivas. Visitar uma exposição num museu é apreciar uma construção histórica resultante de vários processos culturais em interação e o resultado de uma elaborada conjugação de instâncias previstas, estudadas e postas à prova.

O curador António Pinto Ribeiro (2014) refere que atualmente o sistema da arte sofre de “um excesso de curadoria” que “tem contribuído para uma autoridade excessiva dos mediadores” que dão origem “ao esvaziamento da polissemia, da estranheza, do enigma, do não dito que cada obra se supõe transportar” (Pinto Ribeiro 2014: 7). Stephanie Smith refere à jornalista Jamilee Polson Lacy (2014) que uma das vantagens de trabalhar em museus é de poder estar em diálogo com os artistas. Quer Pinto Ribeiro, quer Smith, manifestam uma grande vontade de dar “voz” aos artistas com quem colaboram e com quem desenvolvem os seus projetos curatoriais.

A exposição *Artistas comprometidos? Talvez* (2014) apresentada na Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, com curadoria de António Pinto Ribeiro, tal como, a exposição *Beyond Green*, centrou-se na apresentação de obras de artistas que, de uma maneira ou de outra, têm intenções de intervir sobre a sua realidade social. Em ambas as mostras, os curadores defenderam estratégias curatoriais que dão “voz” aos artistas mas o modo como cada um concebeu essa tarefa foi substancialmente diferente: Ambas as exposições foram temporárias e constituídas por um coletivo de artistas; ambas lidaram com artistas de diferentes nacionalidades; ambas se basearam na exposição de objetos; ambas tiveram um curador a mediar a organização da relação entre as obras em exposição e a sua apresentação ao público.

Stephanie Smith, em *Beyond Green* amplificou a “voz” dos artistas através da elaboração de diversos suportes expositivos, como o catálogo com entrevistas aos artistas, legendas explicativas no espaço expositivo e textos de parede com citações dos artistas; António Pinto Ribeiro, em *Artistas comprometidos?* deu “voz” aos artistas através das suas próprias obras, estabelecendo que a obra de cada artista é a sua “voz”. Os textos, incluídos no catálogo que acompanha a exposição, refletem sobre o estado atual da curadoria, e as notas que acompanham algumas das imagens das obras expostas variam entre descrições do corpo do trabalho de cada artista e descrições da obra exposta. Ambas as exposições foram concebidas como apresentações que libertam os espetadores de modelos curatoriais autoritários que, como Pinto Ribeiro refere, “põem em jogo regimes de signos muito diferentes” (2014, 10), e que vão para além de uma organização cronológica dos objetos ou de uma divisão dos objetos por estilos.

Contudo nem todas as exposições que implicam a apresentação de obras de arte (pública) contemporânea têm sido tão bem sucedidas de acordo com Obrist. Nessa perspetiva, um exemplo menos feliz da integração de *paraSITE* num contexto museológico deu-se com a exposição coletiva temporária *Utopia Now* (2002) com curadoria de Marina McDougall no Sonoma Museum of Art, EUA. A curadora permitiu que o objeto-abrigo fosse experimentado durante a exposição (McDougall, em entrevista a Templeton, 2002) o que gerou um equívoco relativamente à ideia concetual do artista. Vejamos, Michael Rakowitz cria abrigos personalizados, para pessoas específicas e segundo as suas indicações e necessidades. Para Rakowitz os abrigos usados em exposição tanto documentam a casa de alguém como representam a história da vida dessa pessoa. *paraSITE* foi concebido para ser usado em situações em que os indivíduos estão em necessidade do mesmo, o que não é o caso mais frequente das pessoas que visitam museus. Para Rakowitz, é claro que o visitante que entra no *paraSITE* não é um potencial sem-abrigo. Só há relativamente pouco tempo é que Rakowitz teve conhecimento de que se pôde entrar no *paraSITE* de Bill Stone nesta exposição.

A curadoria neste caso revolve entre duas dimensões. Por um lado, temos a impressão de que a curadora explora a “experiência” museológica para espectacularizar relações desequilibradas e paradoxais de uma forma meramente retórica. Uma iniciativa por parte da curadora que é contra as indicações do artista, que não permite que o objeto seja sujeito ao manuseamento, e que produz uma situação “interativa” que evoca inconsequentemente uma forma de habitar. Tendo em conta a ideia de Obrist, de que a curadoria deve seguir a produção artística e as intenções dos seus autores, houve nesta abordagem curatorial

negligência no que diz respeito ao seu enquadramento museológico do ponto de vista do seu criador, porque a possibilidade de se poder entrar no *paraSITE*, tornou este objeto ainda mais ambíguo e por isso mais vulnerável a uma incompreensão do projeto de Michael Rakowitz.

paraSITE não foi criado para ser exibido e por isso a sua apresentação museológica levanta questões e os pontos de vista sob o qual pode ser exposto são inúmeros. A curadora Carolyn Christov-Bakargiev refere que *paraSITE* é um exemplo contemporâneo do conceito de nomadismo e deslocamento. E faz parte de uma longa linhagem de criações de tendas reunidas no contexto da história de arte que começam, segundo Christov-Bakargiev, em Carla Accardi (Rakowitz 2003); para Gabi Scardi, curadora da exposição *Less-Alternative living strategies* (2006), *paraSITE* faz parte de um “movimento” de artistas que estão motivados por um desejo de mudança, e pela urgência de contribuir para uma reinvenção contínua do real (Scardi 2008); e Craig Buckley, curador da exposição *Adaptations* (2004) considera *paraSITE* um exemplo de arquitetura utópica (disponível em: <http://www.apexart.org/exhibitions/buckley.htm>).

A CONCLUIR

Cada vez mais assiste-se a museus de arte a privilegiarem a criação de exposições que combinam uma variedade de meios e de objetos que desafiam os *cânones* mais tradicionais, e a uma prática curatorial que contextualiza histórica e culturalmente os elementos que se propõem a apresentar (Rice 2003, 88-89). Isto faz com que hoje em dia se possa delinear duas fortes dinâmicas a animar os museus. Por um lado, assiste-se por parte de muitas instituições a uma procura em integrar no seu espaço expositivo e no seu capital cultural, projetos que representam tendências artísticas significativas da arte contemporânea; por outro, assiste-se a uma preocupação dos museus em trabalhar e investigar as suas coleções de forma dinâmica, o que leva, por exemplo, alguns deles a apresentar a mesma obra em propostas expositivas variadas e temporárias, por exemplo, *paraSITE* já integrou 2 exposições distintas no MoMA em Nova Iorque, *Just in: recent acquisitions from the collection* (2007) e *Born out of necessity* (2013).

A musealização de arte (pública) contemporânea tem sido possível porque as instituições de arte se interessam, por um lado, por apresentar tendências da arte contemporânea, tal como de as adicionar às suas coleções, e de se responsabilizar pela sua conservação e, por outro, porque estas estabelecem uma relação particular com a curadoria. O museu de arte atualmente, e com

mais frequência, prepara exposições que ultrapassam as posições puramente estéticas. Ora um objeto de arte que tem origem no conceito de arte (pública) contemporânea, como *paraSITE*, traz diversos desafios à sua musealização porque o conceito da obra não se circunscreve ao objeto. Os curadores que lidam com este género de obras de arte apresentam objetos envolvidos por uma formação simbólica que tem de ser demonstrada. Pode não ser óbvio para um espetador mais afastado das problemáticas da arte contemporânea, de que há obras de arte que, de forma explícita, não fazem distinções entre o museu, e a cultura que representa, da cultura do espetador. As estratégias de contextualização desenvolvidas devem por isso ter em conta o fenómeno cultural que estas obras representam. O curador tem um papel mediador fundamental na integração destas práticas artísticas no contexto museológico para manter esse diálogo construtivo e ativo.

Colocar um objeto em exposição é dizer algo sobre o próprio objeto e sobre a cultura de onde ele vem. As obras de arte (pública) contemporânea necessitam que o curador posicione a obra num enquadramento conceptual específico para que *facilite* o diálogo entre ela e o público. Estas obras em particular representam acontecimentos para além de objetos. Narrativas que remetem o espetador para a sua própria posição nesse sistema de acontecimentos, e que tornam visíveis os seus próprios valores e conceções.

BIBLIOGRAFIA

Alberti, Samuel J.M.M. 2005. "Objects and Museums" in *Isis* (2005) (559-571).

Bauer, Ute Meta e Yvonne P. Doderer. 2013. "Auhorship (ext)ended: artist, artwork, public and the curator: Ute Meta Bauer and Yvonne P. Doderer interviewed by Annemarie Brand and Monika Molnár". In *Oncurating*, Issue 19 (June 2013).

Basu, Paul & Sharon Macdonald. 2006. "Introduction: Experiments in exhibition, ethnography, art and Science" (1-24). In *Exhibition experiment*, eds. Paul Basu & Sharon Macdonald. London: Blackwell.

Baxandall, Michael. 1991. "Exibiting Intention: Some Preconditions of the Visual Display of Culturally Purposeful Objects" (33-41). In *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, eds. Ivan Karp et al. Smithsonian Institution.

Bennett, Tony. 1998. "The exhibitionay complex". In *New Formations*, n.º 4 (73-102).

- Borja-Villel, Manuel J. 2010 "The museum questioned". In *Relational objects*, ed. Jorge Ribalta. Barcelona: MACBA.
- Buchloh, Benjamin H.D. 1990. "From the aesthetic of administration to the critique of Institutions", *October*, Vol.55 (105-143).
- Bryan-Wilson, Julia. 2013. "Beyond Green". In *Frieze*, Issue (99) (2006). Disponível em: http://www.frieze.com/issue/review/beyond_green/ (acedido a 17.03.2013).
- Dercon, Chris. 2002. "The museum concept is not infinity expandable?". Disponível em: <http://www.kanazawa21.jp/tmplimages/videoFiles/file-52-1-e-file-2.pdf> (acedido a 27.07.2014).
- Duncan, Carol. 1995. *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums*. London: Routledge.
- Hooper-Greenhill, Eilean. 1992. *Museums and the Shaping of Knowledge*. London: Routledge.
- Kolb, Lucie & Gabriel Flückiger. 2013. "The term was snapped out of the air". Disponível em: http://www.oncurating-journal.org/index.php/issue-21-reader/the-term-was-snapped-out-of-the-air.html#.U_NM5FZ-opE (acedido a 27.07.2014).
- Kopytoff, Igor. 1986. "The cultural biography of things: commodization as process" (64-91). In *The social life of things. Commodities in cultural perspective*, ed. Arjun Appadurai. Cambridge: Cambridge University Press.
- Krauss, Rosalind. 2002. "Sculpture in the expanded field" (31-42). In *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, ed. Hal Foster. Washington: Bay Press.
- Kwon, Miwon. 1997. "One place after another: notes on site specificity". In *October*, Vol. 80 (85-110).
- Lacy, Jamilee Polson, "Exit interview: Stephanie Smith". In *Bad at Sports*. Disponível em: <http://badatsports.com/2014/exit-interview-stephanie-smith/> (acedido a 27.07.2014).
- Lacy, Suzanne. 1994. *Mapping the terrain: new genre public art*. Seattle: Bay Press.
- Larsen, Lars Bang. 1999. "Social Aesthetics.11 examples to begin with, in the light of parallel history". In *Afterall*.
- Lee, Palmela M. 1998. "Public Art and the spaces of democracy". In *Assemblage* (80-86).
- Macdonald, Sharon, "Expanding Museum Studies: An Introduction" (1-12). In *A Companion to Museum Studies*, ed. Sharon Macdonald. Malden, Oxford, Victoria: Blackwell Publishing.
- Obrist, Hans Ulrich. 2013. "Curating in the twenty-first century" (182-193). In *Art as a Thinking Process, Visual Forms of Knowledge Production*, eds. Mara Ambrožic e Angela Vettese. Berlin: Sternberg Press.
- Obrist, Hans Ulrich. 2011. *Everything you always wanted to know about curating but were afraid to ask*. Berlin: Sternberg Press.
- Obrist, Hans Ulrich. 2010. "Round-table discussion" (455-465). In *Defining Contemporary art*. London: Phaidon 2010.

- Owens, Craig. 1994. "From work to frame, or, is there life after "The Death of the Author"?" (122-139). In *Beyond Recognition. Representation, Power and Culture*. Berkley, Los Angeles, Oxford: University of California Press.
- Phillips, Patricia C. 1998. "Out of order: the public art machine?". In *Artforum*, vol. 27(4) (92-97).
- Rakowitz, Michael. 2003. *Circumventions*. Paris: Onestar.
- Ribeiro, António Pinto. 2014. "Artistas comprometidos? Talvez" (7-11). In *Artistas comprometidos? Talvez*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Rice, Danielle. 2003. "Theory, Practice, and Illusion" (77-95). In *Art and its Publics. Museum Studies at the Millenium*, ed. Andrew McClellan. Malden, Oxford, Victoria: Blackwell Publishing.
- Scardi, Gabi. 2008. *Less-Alternative living strategies*. 5Continents.
- Smith, Stephanie. 2005. "Beyond Green" (3-9). In *Beyond Green: sustainable art*. Chicago: Smart Museum of Art.
- Schwendener, Mary. 2009. "Notes on function" (44-75). In *Return to function*, ed. Jane Simon. Madison: Madison Museum of Contemporary Art.
- Templeton, David. 2002. "Future Shock", *metroactive*. Disponível em: <http://www.metroactive.com/papers/sonoma/02.14.02/utopia-0207.html> (acedido a 13.03.2013).
- Wang, Dan S. et all. 2003. "A Conversation with Gregory Sholette, Stephanie Smith, Temporary Services, and Jacqueline Terrassa". In *Art Journal*, Vol. 62, N.º 2 (68-81).
- Vergo, Peter. 1986. "The reticent object" (41-59). In *New Museology*. London: Reaktion Books.
- Vogel, Susan. 1991. "Always True to the Object, in Our Fashion" (191-204). In *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, eds. Ivan Karp et all. Smithsonian Institution.

DO JARDIM DE ALBERTO CARNEIRO À COZINHA DE ÂNGELA FERREIRA:
MOSTRAR O LUGAR E O PROCESSO DE CRIAÇÃO
FROM ALBERTO CARNEIRO'S GARDEN TO ÂNGELA FERREIRA'S KITCHEN:
SHOWING THE PLACE AND PROCESS OF CREATION

Teresa Azevedo

Resumo

Neste artigo pretendo refletir sobre o modo como alguns artistas contemporâneos estabelecem uma relação com o lugar e processo de criação através das estratégias que usam para publicar e/ou expor imagens das suas obras. Os escultores Alberto Carneiro e Ângela Ferreira serão usados como exemplos. O primeiro explora uma relação com a natureza que lhe é próxima – nos últimos anos mais especificamente com o seu jardim doméstico –, relação que se estende ao modo como algumas obras são constantemente apresentadas em catálogos das suas exposições. Em vez de fotografias das obras em exposição, alguns deles apresentam imagens das obras fotografadas no jardim privado de Alberto Carneiro, o que lhes confere várias camadas de significado, numa relação intrínseca ao lugar: ao lugar que inspirou a sua criação; ao lugar onde foram criadas e ao lugar que, por isso, seria o cenário preferencial para a sua apresentação. Por sua vez, Ângela Ferreira transpõe o seu “lugar” de criação para o espaço expositivo através de um método de apresentação do processo criativo que a artista tem vindo a desenvolver desde 2010. Mais do que as entrevistas e imagens que publica nos catálogos que acompanham as suas exposições, Ângela Ferreira preocupa-se em dar a ver, no espaço expositivo e junto à obra, o processo de investigação que a levou até ao trabalho final. Procurando o melhor método de o fazer, acabou por encontrar na organização que dá aos documentos de trabalho na cozinha de sua casa a configuração mais fiel ao seu processo criativo.

O contacto direto com os dois artistas e com os seus ateliês, em confronto com a análise da bibliografia atual sobre o tema constitui-se como a base metodológica para explorar neste artigo diferentes modos de dar a ver o lugar e o processo de criação, uma das muitas potencialidades que o estudo dos ateliês de artistas permite perspetivar.

Palavras chave: Ateliê de Artista, Processo Criativo, Exposição, Alberto Carneiro, Ângela Ferreira

Abstract

The goal of this paper is to analyze the ways by which some contemporary artists establish a relation with their place and process of artistic creation through the way they choose to publish and/or exhibit images of their works. Sculptors Alberto Carneiro and Ângela Ferreira will be studied as examples.

The first artist explores a relation with nature – in the last years specifically with his domestic garden – which extends itself to the way a group of his works is sometimes presented in his exhibition catalogues. Instead of photos of the works in exhibition, some of them publish images of the pieces photographed in Alberto Carneiro's private garden. This provides the works with various layers of meaning, in a close relation with place: the place which inspired their creation; the place where they were created and the place which, because of that, would be the preferred scenario for their presentation.

In turn, Ângela Ferreira transposes her “place” of creation to the exhibition space through a method, which the artist has been developing since 2010, of presenting the creative process. More than the artist's interviews and the images published in the catalogues which accompany her exhibitions, Ângela Ferreira is concerned with finding a way to show, in the exhibition space and close to the artworks, the investigation process that lead her to the final configuration of the pieces. She found the most truthful configuration to her creative process in the way she organizes her research documents in her home's kitchen.

The close contact with the two artists and with their studios, in confrontation with the analyses of the recent bibliography about the subject is the methodological basis to explore, in this paper, different ways of showing the place and the creative process, one of the many potentialities which the study of the artist's studios allows to foresee.

Keywords: Artist's Studio, Creative Process, Exhibition, Alberto Carneiro, Ângela Ferreira

INTRODUÇÃO

Este artigo insere-se no âmbito do projeto de doutoramento que estou atualmente a desenvolver sobre ateliês de artistas e o modo como as leituras que deles (e a partir deles) se podem fazer contribuem para um mais profundo conhecimento sobre a obra e o processo criativo do artista (Doutoramento em Museologia, com bolsa financiada pela FCT [Fundação para a Ciência e Tecnologia], com o título provisório: *No Campo Expandido do Ateliê: Dinâmicas do Processo Criativo*). A investigação tem como base a análise de casos de estudo, através de uma observação informal realizada diretamente em ateliês de alguns artistas nacionais e em contacto direto com eles, cruzada com uma reflexão teórica que permite explorar tópicos retidos da leitura da bibliografia especializada e atual sobre o tema. O objetivo principal é olhar o ateliê através de uma perspetiva vasta e alargada, que permita explorar as suas potencialidades de diálogo e confronto com outros dispositivos – o museu, a exposição – e assim revelar a importância do estudo do ateliê de artistas para uma mais profunda compreensão da obra de arte, bem como dos processos da sua criação, exposição e musealização.

É sobretudo a partir de 2000 que começam a surgir importantes estudos e antologias sobre os ateliês de artistas, o que reflete um crescente interesse por um tema que até então não tinha sido ainda verdadeiramente explorado nos estudos teóricos relacionados com as práticas artísticas. Existem, no entanto, alguns importantes e pioneiros trabalhos anteriores, como é o caso de *Machine in the Studio: Constructing the Postwar American Artist* (Jones 1996), um estudo sobre as transformações na arte americana dos anos 60 que analisa a transformação do conceito de ateliê operada a partir dessa década. A maior parte desses trabalhos mais recentes reflete sobre o ateliê, a sua função e condição na arte contemporânea, compilando importantes textos de artistas, historiadores e críticos de arte, curadores e museólogos, e revelando a multiplicidade de disciplinas através das quais este tema pode ser abordado. Alguns exemplos importantes são: *The Fall of the Studio: Artists at Work* (Davidts e Paice 2009), *The Studio Reader: On the Space of Artists* (Jacob e Grabner 2010), *The Studio* (Hoffmann 2012b) e *Hiding Making - Showing Creation: The Studio from Turner to Tacita Dean* (Esner, Kisters, e Lehmann 2013).

Também no meio institucional tem sido crescente o interesse pelo tema do ateliê do artista, como revelam as exposições, conferências, seminários e encontros que também sobretudo a partir de 2000, têm vindo a explorar diversos tipos de abordagem ao ateliê. É o caso de, por exemplo, *Close Encounters: the*

Sculptor's Studio in the Age of the Camera, realizada em 2001 no Henry Moore Institute (Leeds); *The Studio*, em 2006 na Hugh Lane Gallery (Dublin); *Production site. The artist's studio inside out*, realizada em 2010 no Museum of Contemporary Art, em Chicago ou mais recentemente *A World of Its Own: Photographic Practices in the Studio*, realizada no MoMA, Nova Iorque, em 2014. Para além de mostrarem as diferentes possibilidades de investigação que se podem desenvolver a partir do tema (o ateliê como obra de arte; o museu como ateliê; o ateliê como palco ou como laboratório, por exemplo), estes eventos evidenciam também o papel do museu como lugar de reflexão artística e crítica sobre um assunto que tradicionalmente lhe seria exterior.

A recente publicação *Hiding Making Showing Creation. The Studio from Turner to Tacida Dean* (Esner, Kisters e Lehmann 2013) reúne um vasto conjunto de textos que exploram, através de diferentes perspetivas, as práticas artísticas e a sua representação, demonstrando que esta oscila muitas vezes entre o *esconder* e o *mostrar* de diferentes facetas ou etapas da produção. Como referem as editoras, “Although often appearing to reveal all in their depictions, artists are never entirely open about their practice, and habitually hide their manual labor in order to present an image of almost magical creative genius.” (Esner, Kisters e Lehmann 2013, 7).

É este “génio criativo quase mágico” que está na origem da visão romantizada, surgida sobretudo no século XIX, e que muitas vezes ainda hoje se mantém na teoria sobre o ateliê do artista: íntimo, pessoal e normalmente inacessível, ele é o lugar privado onde o génio criativo se manifesta dando origem às obras de arte que serão, apenas na sua versão finalizada, mostradas ao público. Por sua vez, a teoria do *pós-estúdio*, desenvolvida a partir de meados dos anos 60 – tendo como um dos mais importantes marcos o texto seminal de Daniel Buren, “The Function of the Studio” (Buren 1971), onde o artista declara a “extinção” do ateliê – é muitas vezes explorada como a única alternativa de análise do tema do ateliê.

De uma visão romantizada à declaração da sua extinção, o ateliê, se entendido enquanto um conceito alargado (que se refere não só ao espaço físico de criação, mas também, por exemplo, a uma página da internet, uma secretária ou um jardim exterior), é um dispositivo constante em qualquer génese criativa e produção artística. Apesar de alguns artistas e/ ou teóricos contemporâneos privilegiarem o uso da palavra “estúdio” para se referir ao seu lugar ou espaço de trabalho (o que denota uma vontade em demarcar-se da carga histórica do conceito de atelier, que muitas vezes é conotado com o artista isolado do mundo,

a trabalhar sozinho na criação de uma inspirada e “tradicional” obra de arte), a minha opção é usar o termo ateliê num sentido expandido, para designar qualquer lugar de criação e/ou produção artística (material ou apenas conceptual). O que se pretende é situá-lo para além daquelas duas assunções, explorando e analisando as diversas tipologias que o ateliê de artista assume na prática artística contemporânea e perceber de que modo o seu estudo pode informar mais profundamente ou através de novas perspetivas a análise da obra de arte, da sua criação, produção e exposição.

If artists [...] continue to insist in requiring a studio – and in some cases highlighting its role in their practice – then shouldn't the way each of them mobilizes it be a crucial component of any analysis of their practice? The place and means by which a work is generated – which, on occasion, has a hand in shaping its reception – must be accounted for. (Coles 2012, 11)

Assim, através dos exemplos dos ateliês de dois artistas contemporâneos, este artigo pretende refletir sobre as estratégias, conscientes ou não, usadas por eles para dar a ver o seu lugar e/ou processo de criação, um tópico que se relaciona com aquelas noções de *esconder* e *mostrar* do processo criativo referidas atrás. Ao fazê-lo, pretende-se simultaneamente demonstrar algumas das novas leituras e abordagens que o estudo do ateliê pode trazer para o interior de áreas como a história e teoria da arte ou da museologia.

A opção em usar os ateliês e o trabalho destes dois escultores como casos de estudo prendeu-se com a questão prática de, ao longo da elaboração do plano de trabalho, ter tomado contacto direto com eles, tendo sido a partir daí que muitas das questões da investigação começaram a surgir. Em 2012 iniciei a primeira fase do inventário da obra de Alberto Carneiro, trabalhando diretamente no seu ateliê durante três meses, o que me permitiu começar a perceber a importância do seu espaço e lugar de trabalho para toda uma dinâmica criativa que embora presente na obra e nos escritos do artista, poucas vezes é explorada a fundo na literatura sobre ele. Do mesmo modo, o contacto direto com Ângela Ferreira e com o seu processo e espaço de trabalho permitiu perceber que a artista desenvolve uma dinâmica muito diferente de Alberto Carneiro, que seria interessante explorar em contraponto com aquele.

O ATELIÊ COMO CENÁRIO: O JARDIM DE ALBERTO CARNEIRO

[...] Alberto, vêm-nos notícias, informações, sinais de fora. Nós estamos na cidade, na casa, ou estúdio... no espaço protector. Por vezes vamos até lá fora; e tentamos trazer a Natureza para dentro. Por vezes entre nós e a própria natureza são tão cerrados os entrelaços que ela própria se transforma em espaço protector. (s/a 1987)

A natureza sempre foi o “espaço protetor” de Alberto Carneiro (Coronado, 1937). Desde menino, quando brincava com “as coisas da natureza que [o] rodeavam e com as quais inventava os [seus] brinquedos” (Carneiro 2012, 9) até hoje, aos 77 anos de idade, quando colhe fruta do seu jardim no Coronado, no mesmo local onde, muito provavelmente, brincou enquanto criança. A pequena casa com quintal dos seus pais foi dando lugar ao espaço onde hoje Alberto Carneiro vive e trabalha, e que, para além da habitação, conta com um ateliê, uma galeria e um jardim que faz a ligação entre todos os espaços. A partir desse jardim, em constante mutação – “porque as plantas crescem e morrem” (Osório 2006, 17) – surgiram já bastantes obras do escultor.

A natureza é uma referência e inspiração presente na obra de Alberto Carneiro desde o início da sua carreira. No entanto, o jardim particular do escultor apenas começou a “entrar” na sua obra sobretudo a partir de finais dos anos 90, quer através das fotografias referidas neste artigo, quer através do uso de elementos nele plantados e colhidos, ou através dos títulos que remetem para esse espaço específico (como as três pinturas “Sobre as flores do meu jardim”, 2000-2002, realizadas com flores plantadas e colhidas no jardim, esmagadas sobre papel, por exemplo).

Tenho um jardim do qual eu mesmo cuido. O jardineiro vem tratar e cuidar apenas da relva... Não separo, já há muito tempo, a minha actividade de jardinagem e de hortícola da minha actividade de escultor. Há muitas operações da minha actividade criativa que se passam simultaneamente no atelier e no jardim e na horta. Há variadíssimas obras minhas feitas nos últimos quinze anos que se desenvolveram também através dessa relação estética que mantenho com as minhas árvores e com as minhas flores. Há uma obra que está no Centro Galego de Arte Contemporânea, Sobre o meu jardim (1998-99), uma espécie de rosácea feita com segmentos de troncos de buxo trabalhados a partir das minhas relações íntimas com muitas das plantas do meu jardim. Não se tratou de transcrições formais nem de buscar sentidos literais, mas sim de procurar equivalências do sentir estético. Não a partir de uma

imagem literal e fixada, mas da vivência tida com cada planta, que se revelava em mim para criar outra coisa. Não estava a transcrever algo visual, apenas a viver uma experiência aberta e íntima. (Carneiro 2012, 35)

Se se pode dizer que o ateliê de um artista é o lugar onde primeiramente se revela a relação entre arte e vida, no caso de Alberto Carneiro (considerando o ateliê como o conjunto entre o espaço arquitetónico propriamente dito e o jardim que o envolve) essa dialética encontra-se na origem do seu ato criativo e é conscientemente explorada, tanto na sua obra, como nos inúmeros textos do escultor que a informam.

Para mim, toda a obra de criação poética é autobiográfica. Em menino deleitava-me com as coisas da natureza que me rodeavam e com as quais inventava os meus brinquedos. Em adulto, quando tive que reflectir sobre a minha obra, foi à experiência estética com as matérias da terra com as quais brinquei na primeira infância que fui buscar os dados básicos para me compreender como criador e artista. [...] Se tivesse nascido e vivido noutra lugar a minha obra seria diferente. [...] Os princípios que determinavam o meu fazer poético, a escultura, tinham mais a ver com a minha experiência de vida com as coisas da terra, no Coronado, durante a minha infância, do que propriamente com qualquer formação de carácter erudito, que pudesse ter tido entretanto. (Carneiro 2012, 9, 15)

Robert Storr, referindo-se à opção de muitos artistas em criar os seus ateliês em espaços rurais ou não-urbanos, refere que esta opção representa “a positive choice in favour of a congenial work site that affords the artist a chance to see his art in the context of specifically compatible or contrasting ways that is utterly distinct from the conditions typical of the “White Cube” modernist gallery” (Storr 2010, 56). O jardim privado de Alberto Carneiro é, segundo esta perspectiva de Storr, claramente compatível com as obras do escultor e a sua colocação no jardim estabelece um forte contraste com a sua exposição em museus ou galerias. Assim, interessa-me refletir sobre o modo como especificamente o jardim é usado enquanto cenário para a apresentação (ainda que na maior parte das vezes mediada pela fotografia) de algumas das obras de Alberto Carneiro, e de que modo esta apresentação pode informar sobre o lugar de criação do escultor. Esta análise surgiu da constatação da existência de algumas obras que, sobretudo entre 2004 e 2006 são publicadas nos catálogos em fotografias tiradas no jardim privado do escultor. Trata-se de fotografias tiradas por um profissional, com o objetivo específico de serem publicadas, e não fotografias de registo documental, tiradas por Alberto Carneiro. De qualquer modo, como podem elas informar sobre o lugar de criação? Que pistas podemos retirar delas para a compreensão do processo criativo do artista?

As imagens em questão são todas de esculturas em madeira (a partir de raízes e troncos de árvores) que aparecem na sua maior parte fotografadas sobre a relva do jardim de Alberto Carneiro. Para além das fotografias usadas aqui como exemplo existem ainda outras do mesmo grupo que, por questões de extensão do artigo, não são aqui mostradas e analisadas. Na sua totalidade, elas constituem um conjunto de imagens distinto, onde o jardim de Alberto Carneiro é claramente usado como cenário e por isso se destacam das fotografias das obras em contexto de exposição.

Nas fotografias de *No seio da floresta as árvores florescem*, 2003-2004 (Fig.1) ou de *Murmúrios da floresta*, 2004 (Fig.2), por exemplo, as raízes e troncos de árvores trabalhados pelo artista, assentam sobre um relvado coberto por folhas de Outono. Ao fundo vêem-se troncos de árvores que emergem do solo (possivelmente algumas delas serão, um dia, matéria para novas obras do escultor) e um muro amarelo delimita o espaço – aqui, da fotografia e lá, do jardim de Alberto Carneiro.



Figura 1. *No seio da terra as árvores florescem*, 2003-2004, Madeira de castanho, 100x320x160 cm, Coleção CDAN, Huesca, Fotografia: Jorge Coelho. Cortesia arquivo Alberto Carneiro. Imagem publicada no catálogo da exposição *Alberto Carneiro, Caminhos do corpo sobre a terra 1965-2004* (Centro Cultural de Cascais, 2005)



Figura 2. *Murmúrios da floresta* (*Ouvindo Waldesrauschen de Franz Liszt tocados por Evgeny Kissin*), 2004, madeira de noqueira, 50x260x50 cm, Coleção Alberto Carneiro, Fotografia: Jorge Coelho. Cortesia Arquivo Alberto Carneiro. Imagem publicada nos catálogos das exposições *Alberto Carneiro, Caminhos do corpo sobre a terra 1965-2004* (Centro Cultural de Cascais, 2005) e *Os murmúrios da floresta e do meu jardim 1991-2005* (Galeria Trinta, Santiago de Compostela, 2006)

Uma das fotografias de *Metamorfose de raiz em fruto*, 2004 (Fig.3), mostra a escultura também pousada no chão, numa outra zona do jardim, menos ampla do que a das fotografias anteriores. Ao fundo os elementos verticais são os esteios que suportam as videiras e, para além de alguns elementos de pedra, vêm-se no solo algumas laranjas. Ao mostrar esta *Metamorfose de raiz em fruto* junto a duas plantas de fruto que abundam no seu jardim (a videira e a laranjeira) Alberto Carneiro, ainda que inconscientemente, revela algumas pistas sobre o que poderá ter levado à criação da obra ou, pelo menos, sobre alguns dos elementos essenciais do jardim que o inspira.



Figura 3. *Metamorphose de raiz em fruto*, 2004, madeira de raiz de noqueira, Coleção Dr. Manuel Rios, Fotografia: Jorge Coelho. Cortesia Arquivo Alberto Carneiro. Imagem publicada nos catálogos das exposições *Alberto Carneiro, Caminhos do corpo sobre a terra 1965-2004* (Centro Cultural de Cascais, 2005) e no convite para a exposição *Alberto Carneiro. A Arte e o Corpo. Esculturas e Desenhos* (Galeria Fernando Santos, Porto, 2005)

Um último exemplo pode ser a fotografia de *Paisagem íntima 1*, 2004 (Fig.4). Ao contrário das obras anteriores, esta é constituída por dois pequenos elementos de madeira colocados sobre uma mesa alta de granito e ferro. É revelador que a opção tenha sido fotografar esta obra de modo a que, no cando superior esquerdo da imagem se veja a mesa de granito do jardim de Alberto Carneiro, como que numa espécie de ligação com um espaço de intimidade do artista no jardim (um espaço de refeição ou de encontro entre amigos, por exemplo). Para além disso, a obra foi colocada num local estreito, sobre uma espécie de pequeno caminho de pedra que liga, por todo o jardim, os espaços da casa, ateliê e galeria de Alberto Carneiro. Mais uma vez, a parede amarela situa-nos no jardim do escultor.



Figura 4. *Paisagem íntima 1*, 2004, madeira de castanho, granito preto polido e ferro pintado de preto, Coleção Alberto Carneiro, Fotografia: Jorge Coelho. Cortesia Arquivo Alberto Carneiro. Imagem publicada nos catálogos das exposições *Alberto Carneiro, Caminhos do corpo sobre a terra 1965-2004* (Centro Cultural de Cascais, 2005); *Alberto Carneiro. Paisagens Íntimas* (Casa Municipal da Cultura, Cantanhede, 2006) e *Os murmúrios da floresta e do meu jardim 1991-2005* (Galeria Trinta, Santiago de Compostela, 2006)

Retomando a dialética *esconder/ mostrar*, referida atrás, facilmente percebemos que estas imagens escondem claramente qualquer vestígio do “fazer”, do trabalho efetivo do escultor sobre a matéria. As esculturas não são fotografadas no interior do ateliê onde foram produzidas (e junto às quais se poderiam eventualmente vislumbrar vestígios do trabalho manual, como instrumentos de escultura, resíduos da madeira, etc.), mas são antes mostradas no lugar onde o escultor as terá primeiramente concebido, na medida em que trabalha com a natureza e com os elementos naturais que sempre o rodearam. É importante aqui o exemplo de Brancusi, um dos primeiros artistas a tomar consciência da importância do lugar de criação para a correta exposição e apresentação da obra de arte. Para si o ateliê era o único lugar onde a sua obra era verdadeira, e por isso apenas aí deveria ser vista. Mais do que mostrar o artista no ato criativo ou de produção, as inúmeras fotografias tiradas por Brancusi e por colegas e amigos no seu ateliê mostram as esculturas dispostas segundo

uma organização que para Brancusi seria a mais verdadeira e por isso a única possível para exposição da sua obra. (Para mais sobre este assunto ver, entre outros: *Brancusi's studio flattened* (Shanes 1997); *The Paris Studio of Constantin Brancusi: A Critique of the Modern Period Room* (Barthel 2006) ou *Brancusi's "white studio"* (Wood 2010)).

Ao colocar e fotografar estas obras finalizadas no seu jardim, Alberto Carneiro medeia a perceção das mesmas, conferindo-lhes uma nova camada de significado presente no espaço natural que, não sendo parte integrante da obra (constituída por volumes que são expostos no espaço da galeria ou museu), é inerente à sua génese e ao ato criativo do artista. Por isso, fotografar as esculturas no jardim é mostrar e preservar junto à obra um lugar que intrinsecamente se relaciona com elas, pelas matérias da natureza que Alberto Carneiro utiliza, e pela relação profunda e espiritual que mantém com elas:

Sulcos da terra arável que espera as sementes que nela se frutifiquem. Ainda o meu corpo sobre a terra. Anamneses dos trabalhos sobre a horta e o jardim, sobre as minhas plantinhas, que me esperam no Coronado e das quais guardo o calor e o conforto da sua existência como coisa essencial para o meu viver – alimento da minha obra: no seu fazer e no seu pensar. (Carneiro 2007, 64)

Estas obras de Alberto Carneiro tomadas como exemplo foram já várias vezes expostas e fotografadas em museus ou espaços mais “neutros” de exposição. No entanto, é pertinente que da primeira vez que foram mostradas, em 2005, na exposição *Alberto Carneiro, Caminhos do corpo sobre a terra* (no Centro Cultural de Cascais), a opção tenha sido publicar as fotografias não das obras na exposição mas sim das obras colocadas propositadamente para o efeito no jardim privado de Alberto Carneiro, ao qual o espetador comum dificilmente teria acesso.

O ATELIÊ COMO LABORATÓRIO DE IDEIAS: A COZINHA DE ÂNGELA FERREIRA

Agora, aqui na cozinha a coisa torna-se um bocadinho mais complexa porque [...] eu aqui vou misturando projetos. [...] depois há outra coisa do ritual: é que quando os projetos se acabam, geralmente eu tiro-os [os desenhos da parede da cozinha]. Porque os miúdos fartam-se muito, não é? Também tenho família, portanto... Eles todos os dias sempre com coisas assim... De vez em quando tiramos as coisas e fica assim muito limpinho, muito vazio. (Ângela Ferreira, em conversa com a autora em 8 de Abril de 2014, na cozinha de sua casa)

Ângela Ferreira (Maputo 1958) sempre trabalhou em casa (enquanto artista). Para além de artista plástica, é professora, esposa e mãe, e a necessidade de articular todas estas funções levou-a a desenvolver um processo de trabalho que tem como base o espaço da sua cozinha, e mais especificamente as suas paredes. É nelas que a artista vai colocando os desenhos, as fotocópias, as impressões ou as fotografias que usa como material de investigação para a criação de novas obras. Ao contrário de Alberto Carneiro, Ângela Ferreira é uma artista “da cidade” o que implica imediatamente, como a própria refere, um ateliê com um espaço mais reduzido e limitado. É a própria artista (numa das primeiras conversas com a autora sobre o tema do ateliê, realizada em Abril de 2013) que se refere à cozinha como o seu ateliê – o lugar onde as obras lhe surgem e vão sendo desenvolvidas conceptualmente -, que por sua vez é complementado pelo seu outro ateliê – o espaço onde a produção propriamente dita das obras é feita.

David Reed, num pequeno texto sobre o ateliê, conta:

I first saw the work of Felix Gonzalez-Torres in a group show at Artists Space in 1987 in New York. Impressed by his work, I asked to visit his studio. Felix hung his head and said: “Oh, David. I’m sorry. I don’t have a studio. I’m just a kitchen-table artist.” I loved his phrase, but since I had a mistaken concept of what a studio could be, I didn’t ask to visit. Now, of course, I wish I had. We could have had a studio visit sitting at his kitchen table. (Reed 2010, 119)

De facto, como já se referiu, alargando-se o conceito de ateliê para além da sua definição tradicional, facilmente se aceita que a cozinha possa ser também um espaço de criação artística. Jens Hoffmann explica:

The moment when the grip of traditional media such as painting and sculpture weakened, the studio in its classic sense began to disappear as well. While many artists indeed do not have typical studios any more, most do maintain some kind of working space. Instead of talking about the end of the studio, then, perhaps, we can speak of the expanded concept of the studio, even if it is only a laptop computer on the artist’s kitchen table. Some artist’s studios have expanded to “house” a number of functions previously associated with the outside world. (Hoffmann 2012a, 12-13)

Sendo a cozinha necessariamente um espaço de vivência diária, o contacto direto e constante com o material que Ângela Ferreira lá coloca permite-lhe resolver questões, encontrar soluções ou ter novas ideias:

[...] as coisas vão acontecendo um bocadinho intuitivamente e depois, de repente quando eu quero pensar nas coisas, este [a cozinha] é o sítio onde eu paro com as coisas. Como o ateliê - o espaço onde eu faço as maquetas - é mais um espaço de eficiência (do género: tu vais lá para fazer qualquer coisa, tens uma missão, estás lá a construir, não é?), aqui [na cozinha de sua casa] é o espaço da vivência; aqui é o espaço do estar todos os dias.

[...] Se eu estiver a tomar um chá e estiver pronta 5 minutos antes é para aqui que eu venho, porque esses 5 minutos são úteis para pensar. [...] É um laboratório de pensar, sim. (Ângela Ferreira, em conversa com a autora em 8 de Abril de 2014, na cozinha de sua casa)

É assim que pelas paredes da cozinha de Ângela Ferreira se multiplicam folhas de diversos tamanhos coladas à parede, mostrando diferentes momentos da investigação para determinada obra. De acordo com o tamanho ou a intensidade do projeto, variam também o número de documentos dispostos pelas paredes que, em casos como a obra *Stone Free* (2012), por exemplo, podem estender-se por outras divisões comuns da casa, como a sala de estar (Figs.5 e 6).



Figura 5. Vista da cozinha de Ângela Ferreira em Julho de 2012, com os desenhos da investigação para a obra *Stone Free* (2012). Fotografia: Ângela Ferreira



Figura 6. Vista da sala de estar de Ângela Ferreira, com desenhos da investigação para a obra *Stone Free* (2012). Fotografia: Ângela Ferreira

Ao colocar a documentação com que trabalha nas paredes da cozinha, Ângela Ferreira não só otimiza o seu espaço de trabalho, como garante para si um acesso constante à investigação que irá levar à produção do objeto final:

24h sobre 24h, não é? E são aqueles pensamentos que não são racionais: são coisas que vais magicando na parte de trás da tua cabeça. Não é preciso estares sentada a pensar concretamente sobre aquilo [...]. (Ângela Ferreira, em conversa com a autora em 8 de Abril de 2014, na cozinha de sua casa)

Desde o início da sua carreira, nos anos 90, que a obra de Ângela Ferreira tem sido marcada por esta forte componente documental e de investigação. Ou porque remete para importantes nomes da história da arte (e sobretudo da arquitetura) internacional, ou porque usa como materiais fotografias ou outros elementos que reportam a outras obras, lugares ou momentos, o seu trabalho é sempre o reflexo desse processo de investigação. Consciente de que a obra final exposta no museu ou galeria nem sempre deixa transparecer o percurso de pesquisa que lhe deu origem, Ângela Ferreira revela que desde cedo se preocupa em encontrar um modelo que lhe permita partilhar esse processo:

Isto era um assunto que me preocupava desde que eu era aluna da Escola de Belas Artes. [...] Tu estás no ateliê, tens os teus pensamentos, fazes as tuas decisões, fazes as tuas séries de desenhos, fazes as tuas leituras, vais ao cinema, tens discussões com os amigos... Vais construindo ideias em torno de qualquer coisa. Depois no ateliê essas ideias estão a ser quase que digeridas e trabalhadas, e re-trabalhadas, e acabam por se manifestar em desenhos, ou objetos, ou esculturas, ou instalações, ou vídeos. [...] Mas como é que tu partilhas esse processo, que é muito bonito, com a pessoa que está a ver? Porque a pessoa que está a ver normalmente vê o objeto acabado. E às vezes ele diz muita coisa, mas [outras vezes] diz muito pouco sobre o processo. (Ângela Ferreira, em conversa com a autora em 8 de Abril de 2014, na cozinha de sua casa)

Para a artista não são suficientes os textos publicados em catálogos, os desenhos preparatórios ou as entrevistas sobre determinada obra, para dar a ver o seu processo criativo. Mais do que isso, Ângela Ferreira revela que sente uma necessidade em partilhar todo o processo de trabalho que leva ao objeto final, sem no entanto pretender qualquer tipo de pedagogia para a leitura das suas obras.

Porque eu tinha sempre interesse em como é que eu transmito as ideias; e às vezes apresentar só um desenho ou outro ajuda a perceber o que é o desenho que o artista faz para o projeto mas não explica as ideias, não explica as conexões que a pessoa [o artista] faz. [...] Às vezes tens de ter as duas coisas juntas. [...] E isto é uma coisa que desde a faculdade eu tenho, e nunca soube como gerir, como apresentar. (Ângela Ferreira, em conversa com a autora em 8 de Abril de 2014, na cozinha de sua casa)

Retomando aquela dialética entre o *esconder* e o *mostrar* do processo criativo, referida como introdução a este artigo, com o exemplo de Ângela Ferreira estamos perante uma opção clara por parte da artista em mostrar o mais fielmente possível o processo de trabalho que dá origem à obra final, naquilo que ela própria designa como um “gosto em partilhar qualquer coisa”. A referência ao seu ateliê (considerado aqui enquanto um conceito expandido, capaz de se referir ao espaço da cozinha da artista) é aqui relevante, na medida em que é daí que parte o modelo mais eficaz encontrado pela artista para dar a ver o seu processo criativo. Aquilo que Ângela Ferreira designa por *composites*, *research composites* ou *composite drawings* e que desde 2010 acompanham a maior parte das suas obras de escultura, não são mais do que uma transposição de alguns “fragmentos” daquilo que durante a criação da obra podia ser visto nas paredes da sua cozinha

(Fig.7). Ou seja, sobre uma folha de desenho (que, segundo a artista, muitas vezes é depois assinada por ela) Ângela Ferreira cola os vários elementos que usou como documentação durante o processo de criação da obra: uma fotografia do espaço onde vai expor a obra, eventualmente com um esquema desenhado por cima; desenhos com colagens; fotografias de outras obras que usa como referência; desenhos de arquitetura com anotações suas; etc. Estes *composites* são depois emoldurados com uma simples moldura de madeira e expostos nas paredes da galeria ou museu (Fig.8), junto à obra a que dizem respeito, “agindo como uma espécie de fotomontagem de notas, ideias e imagens que informaram o processo de construção da obra” (Oliveira 2013).



Figura 7. Pormenor de uma das paredes da cozinha de Ângela Ferreira em Julho de 2012, com diversos elementos relativos à investigação para a obra *Stone Free* (2012).
Fotografia: Ângela Ferreira



Figura 8. *Stone Free: Research Composite 1*, 2012, desenhos, fotocópias e fotografia, 91,5x64,7 cm. Fotografia: Francis Ware. Cortesia Marlborough Contemporary

Como se pode ler no folheto da exposição *Political Cameras*, realizada em 2013 na *Stills*, Escócia, a exposição simultânea da obra final e da documentação da investigação que lhe deu origem permite ao espectador criar as suas próprias leituras da obra, ao mesmo tempo que o leva também a perceber todo o processo que levou à sua criação (Figs. 9 e 10):

Ferreira's methodology of presenting the original research and reference materials together with their incorporation alongside the constructed three-dimensional sculptural object and final artwork, enables the viewer to travel forwards and backwards between the realms of the documentary and the artistic to devise their own personal narrative and meaning from the relationship between the 'reading' of the documentation image and the 'experience' of the sculpture. (Oliveira 2013)



Figura 9. Vista da exposição *Stone Free*, de Ângela Ferreira na Marlborough Contemporary, Londres, 2012. Fotografia: Francis Ware. Cortesia Marlborough Contemporary



Figura 10. Pormenor da exposição *Stone Free* (vista dos *Composite Drawings*) de Ângela Ferreira na Marlborough Contemporary, Londres, 2012. Fotografia: Francis Ware. Cortesia Marlborough Contemporary

Preferencialmente, estes *composite drawings* são expostos verticalmente na parede da sala de exposição, numa alusão direta ao modo como a documentação neles contida esteve colocada nas paredes da cozinha de Ângela Ferreira. No entanto, é importante também a mesa onde a artista trabalha, e onde, inevitavelmente, muita documentação se encontra por vezes espalhada (Fig.11). No caso de uma das suas últimas exposições, *Indépendance Cha Cha*, 2014, no Lumiar Cité, em Lisboa, porque se tratava de uma peça muito “arquitetónica” que preenchia quase todo o espaço da galeria, e porque há sempre uma necessidade em diferenciar a perceção, na exposição, entre a obra e a sua documentação, Ângela Ferreira não se sentia confortável com o uso das paredes. Aqui a opção foi apresentar a documentação de um modo mais “tradicional”, na horizontal sobre vitrines (Fig.12). (Em conversa com a autora, Ângela Ferreira revela que depois da exposição, e para acompanhar a venda da obra – porque preferencialmente os *composites* acompanham sempre a obra – pretendia transpor essa organização horizontal para os quadros que tem usado).



Figura 11. Vista de diversa documentação para a obra *Indépendance Cha Cha*, na mesa da cozinha de Ângela Ferreira, Abril 2014. Fotografia: Teresa Azevedo

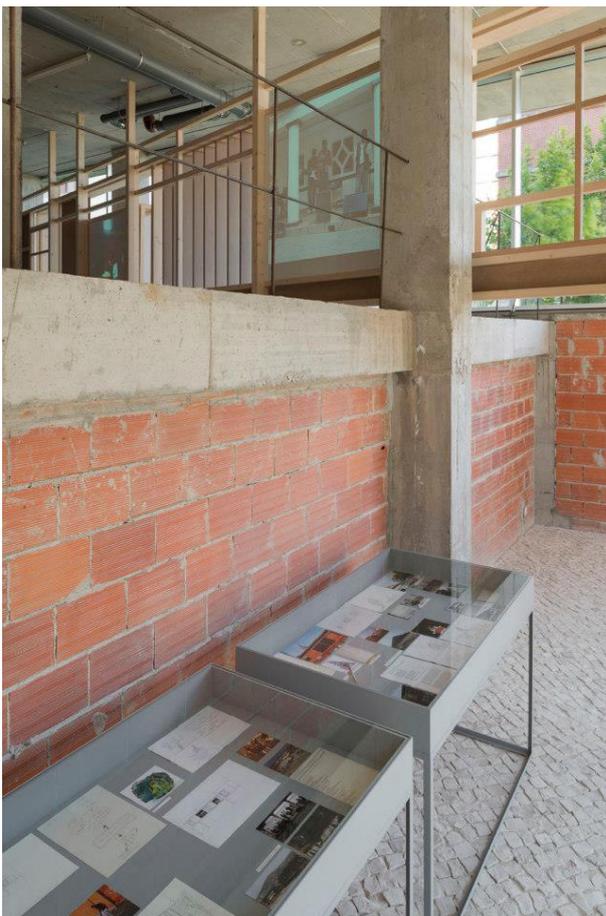


Figura 12. Vista da exposição *Indépendance Cha Cha*, no Lumiar Cité, Lisboa, 2014. Fotografia: © 2014, DMF Fotografia. Cortesia Lumiar Cité

CONCLUSÃO

Na criação artística contemporânea o ateliê de artista deve ser entendido como um conceito alargado, o que permite distinguir diferentes tipologias dos espaços de criação artística, abertas também elas a diversas leituras e abordagens. Este *working paper* propôs-se explorar dois exemplos distintos de ateliês como exemplos (i) dos contrapontos que se podem estabelecer entre os diferentes métodos, processos e espaços de trabalho de artistas ainda ativos e (ii) do modo como cada um dos artistas escolhe dar a ver ao público o seu lugar de criação ou processo criativo. Alberto Carneiro, mostra o lugar primordial da sua inspiração e criação artística ao fotografar algumas obras no espaço do seu jardim privado e Ângela Ferreira mostra o seu processo criativo ao transpor para o espaço de exposição o mesmo método que usa para organizar a documentação de trabalho na cozinha de sua casa.

Os dois casos são claramente muito distintos. Foi já bastante explorada (por exemplo, por João Pinharanda no texto “Pelo lado do corpo” (Pinharanda 1989); por Delfim Sardo em “A invenção da floresta” (Sardo 1997) ou por Raquel Henriques da Silva em “Os corpos da escultura” (Silva 2001)), a relação intensa que o escultor Alberto Carneiro mantém com a natureza e com a paisagem, cuja noção, como refere Catarina Rosendo, tem de facto sido o “eixo analítico preferencial na abordagem ao seu trabalho” (Rosendo 2006). Especificamente sobre o seu jardim, são (para além, obviamente, das obras em si) os textos que Alberto Carneiro sempre escreveu ao longo da sua carreira, que esclarecem sobre a importância que este espaço tem (sobretudo a partir de finais dos anos 90) tanto para a sua vivência quotidiana, como para a sua criação artística. Raquel Henriques da Silva escreve:

O ‘amanho estético da terra’ não é apenas uma bela metáfora do trabalho do escultor mas pura realidade: quando, há alguns meses, visitei o atelier do escultor, no Coronado, detivemo-nos no jardim, ainda mergulhado no excesso de água de um inverno muito chuvoso, e o Alberto explicou-me a poda das rosas e dos arbustos e os cuidados diários que lhes dedica, protegido pelas árvores que foi cultivando, ou que ali estão, talvez plantadas pelo seu pai ou vindas de mais longe, do tempo longínquo que não viveu mas pelo qual quis ser determinado. (Silva 2001, 31)

Daí que seja pertinente a opção em fotografar algumas obras no espaço do jardim: impedido de visitar o seu lugar original (porque se trata de um jardim privado), ao espectador é dada a possibilidade de observar por meio da fotografia as obras e o espaço carregado de significado que as circunda e do qual elas fazem parte, como se se tratassem de mais um elemento natural como os arbustos ou os frutos. Simultaneamente, através destas fotografias (e não refiro aqui os títulos das obras, que são também eles carregados de significado, mas cuja análise sai fora do âmbito deste artigo) podem encontrar-se também pistas para outras obras do escultor (como as laranjas no chão que inevitavelmente remetem para *O Laranjal – Natureza Envolvente* (1969) por exemplo), que tiveram também origem na natureza e nas vivências de Alberto Carneiro no e com o seu jardim.

Por sua vez, se é comum no trabalho de Ângela Ferreira desde o início da sua carreira o uso que faz de um exaustivo processo de investigação que origina a obra final, e que muitas vezes é nela incluído, é também reveladora a preocupação que a artista demonstra em dar a ver, o mais fielmente possível, esse processo junto à obra. Com o simples propósito de partilhar no espaço expositivo o seu processo criativo, e sem o intuito de o tornar uma obra de arte independente, o método

encontrado pela artista para essa partilha foi, inevitavelmente, encontrado no seu local preferencial de criação e amadurecimento de ideias: a cozinha de sua casa.

Se no caso de Alberto Carneiro o ateliê, e especificamente o jardim pode ser lido enquanto cenário preferencial para mostrar o seu lugar de criação, com Ângela Ferreira o ateliê constitui-se como um laboratório de ideias – uma espécie de *think tank*, como lhe chama a artista (em conversa com a autora em 8 de Abril de 2014, na cozinha de sua casa). Ao público, Ângela Ferreira não mostra o espaço físico, mas sim a configuração que ele assume (e sobretudo as suas paredes e mesa) enquanto a obra está em processo de criação. Tratam-se, assim, de duas abordagens distintas aos espaços de criação.

Especificamente em relação à exposição e aos eventuais processos de musealização destas obras que, direta ou indiretamente carregam em si vestígios do lugar de inspiração e do processo de criação do artistas revela-se essencial, antes de mais, a sua documentação junto dos próprios, sob o risco de se perderem camadas de significado que podem ser essenciais para a correta leitura da obra. As esculturas de Alberto Carneiro referidas como exemplo são habitualmente expostas no espaço expositivo enquanto elementos autónomos, sendo elas próprias que carregam em si, na matéria de que são feitas e nas marcas da ação do escultor sobre elas, os elementos da natureza e da relação do escultor com eles. Ou seja, o diálogo direto com o jardim do escultor apenas é feito através da publicação das fotografias das obras aí colocadas. Quando expostas noutra local, as esculturas ganham novas configurações e leituras, porque o espaço que as circunda, sendo outro, confere-lhes novos significados.

No caso de Ângela Ferreira, é pertinente o facto de a artista considerar que os *composites* devem sempre acompanhar a obra final a que dizem respeito, mas simultaneamente aceitar que sejam colecionados separadamente (informação recolhida em conversa com a artista em 8 de Abril de 2014. A autonomização destes elementos, bem como a sua circulação e exposição como obras de arte independentes seria um tópico interessante de investigação mas que se situa, obviamente, fora do âmbito deste artigo). Criados com o propósito documental, eles acabam deste modo por se autonomizar, e apesar de relacionados com o objeto artístico, ganham quase um estatuto de obra de arte independente, de acordo com o modo como são colecionados e/ou expostos. Nestes casos é importante, mais uma vez, a correta documentação de todo o processo que levou a artista a criar estes *composite drawings*, de modo a salvaguardar o objetivo inicial da artista em partilhar o seu processo pessoal de trabalho e criação.

O estudo transdisciplinar das relações entre o ateliê de artista, o objeto artístico e a sua exposição revela, assim, novas dinâmicas para a compreensão não só da obra de arte, mas também da sua produção, recepção e musealização:

If [...] we accept that the studio is the crucible of philosophical reflection on some of the most fundamental problems of the artist in the modern world - the nature of the art object, the role of process and materials, the relationship of the artist to the world beyond the studio walls - then it needs to be studied from a variety of perspectives and over the *longue durée*. (Esner, Kisters e Lehmann 2013, 11)

BIBLIOGRAFIA

Barthel, Albrecht. 2006. "The Paris Studio of Constantin Brancusi: A Critique of the Modern Period Room". In *Future Anterior* N.º III (2)(34-45).

Buren, Daniel. 1971. "The Function of the Studio". In *October* N.º 10 (Fall 1979) (51-59).

Carneiro, Alberto. 2007. *Das notas para um diário e outros textos. Antologia*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Carneiro, Alberto. 2012. *Alberto Carneiro - Os caminhos da água e do corpo sobre a terra*. Bragança: Câmara Municipal de Bragança.

Coles, Alex. 2012. *The Transdisciplinary Studio*. Vol. 1. Berlim: Sternberg Press.

Davidts, Wouter e Kim Paice, eds. 2009. *The fall of the studio. Artists at work, Antennae*. Amesterdão: Valiz.

Esner, Rachel, Sandra Kisters e Ann-Sophie Lehmann, eds. 2013. *Hiding Making Showing Creation. The Studio from Turner to Tacita Dean*. Amesterdão: Amsterdam University Press.

Hoffmann, Jens. 2012a. "Introduction. The Artist's Studio in an Expanded Field". In *The Studio. Documents of Contemporary Art*, editado por Jens Hoffmann. Londres e Cambridge, Massachusetts: Whitechapel Gallery e MIT Press.

Hoffmann, Jens, ed. 2012b. *The Studio: Documents of Contemporary Art*. Londres e Cambridge, Massachussets: Whitechapel Art Gallery e The MIT Press.

Jacob, Mary Jane, e Michelle Grabner, eds. 2010. *The Studio Reader. On the space of artists*. Chicago e Londres: University of Chicago Press.

Jones, Caroline A. 1996. *Machine in the Studio: Constructing the Postwar American Artist*. 1 ed. Chicago e Londres: University of Chicago Press.

Oliveira, Filipa. 2013. Ângela Ferreira. *Political Cameras*. editado por Stills. Edimburgo.

Osório, Helena. 2006. Viver a arte e a natureza em São Mamede do Coronado. *Casas de Portugal* (16-18).

Pinharanda, João. 1989. "Pelo lado do corpo". In *Alberto Carneiro. Ainda a memória do corpo sobre a terra. Esculturas e Desenhos.*, s/ n.º p. Porto: Galeria Nasoni.

Reed, David. 2010. *The Studio Reader. On the space of artists*, editado por Mary Jane Jacob e Michelle Grabner. Londres e Chicago: The University of Chicago Press.

Rosendo, Catarina. 2006. "Uma ideia de paisagem através da obra de Alberto Carneiro". In *Colóquio Internacional Arte e Paisagem*. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

s/a. 1987. *Alberto Carneiro. Árvores, flores e frutos*. Porto: Galeria do Jornal de Notícias.

Sardo, Delfim. 1997. "A invenção da floresta". In *A Oriente, na Floresta de Ise Shima*, S/ N.º. Lisboa: Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão - Fundação Calouste Gulbenkian.

Shanes, Eric. 1997. "Brancusi's studio flattened". In *Apollo* N.º 146 (December 1997)(61).

Silva, Raquel Henriques da. 2001. "Alberto Carneiro: os corpos da escultura". In *Alberto Carneiro* (24-31). Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporânea.

Storr, Robert. 2010. "A Room of One's Own, a Mind of One's Own". In *The Studio Reader. On the space of artists*, editado por Mary Jane Jacob e Michelle Grabner. Londres e Chicago: University of Chicago Press.

Wood, Jon. 2010. "Brancusi's "white studio". In *The Studio Reader. On the Space of Artists*, editado por Mary Jane Jacob e Michelle Grabner (269-283). Chicago e Londres: University of Chicago Press.

| WORKSHOPS

LINHA DE INVESTIGAÇÃO MUSEUS, COLEÇÕES E PATRIMÓNIO COLEÇÕES E DOCUMENTAÇÃO: UM FIM OU UM MEIO?

Alice Duarte e Alexandre Matos

6 e 7 de novembro de 2014

Pretende-se neste workshop avaliar criticamente um conjunto de informação disponibilizada online pelos museus portugueses e perceber os seus contextos, limitações, vantagens, públicos (internos e externos) a que se dirige, qualidade da informação e quantidade disponível e a possibilidade da sua reutilização por outros meios ou serviços. Esta avaliação possibilitará, num segundo momento, discutir novas possibilidades e propostas de utilização da informação tendo em consideração o atual panorama tecnológico. Exposições e Comunicação.

**LINHA DE INVESTIGAÇÃO MUSEUS, PATRIMÓNIO E CONSERVAÇÃO
PREVENTIVA
O AMBIENTE EM MUSEUS. QUALIDADE DO AR INTERIOR E PREVISÃO DO
RISCO DE DANO PARA AS COLEÇÕES E PARA A SAÚDE OCUPACIONAL**

Alexandre Caseiro, Ana Monteiro, César Oliveira e Paula Menino Homem
6 e 7 de novembro de 2014

A recolha de objetos/coleções, bem como o seu estudo, documentação, reserva e comunicação interativa com a Sociedade, sob cada vez mais diversificadas formas, para múltiplos fins e assegurando a sua preservação, são atividades inerentes aos processos de musealização. A sua história funcional e características de natureza, comportamento e processos de deterioração, tal como as metodologias adotadas pelos museus para os prevenir e/ou mitigar, podem influenciar a qualidade do ar dos espaços museológicos e constituir riscos para a saúde dos profissionais e daqueles que os usam. Para além disso, as próprias características de construção, decoração e manutenção dos espaços museológicos podem igualmente ter impacto na qualidade do ar interior e constituir risco de dano para os objetos/coleções, dependendo das suas vulnerabilidades específicas.

Atendendo a esta problemática, pretende-se:

- Sensibilizar para a importância da definição e implementação de políticas e práticas de gestão integrada de riscos;
- Apresentar revisão sumária de principais poluentes, respetivas fontes e efeitos;
- Apresentar metodologias de modelação, monitorização e avaliação da qualidade do ar e respetivos impactos, com suporte em contextos de demonstração prática.

LINHA DE INVESTIGAÇÃO MUSEUS, ESPAÇO E COMUNICAÇÃO IN-BETWEENNESS: OBJETOS MEDIADORES

Alice Semedo e Rafaela Ganga
6 e 7 de novembro de 2014

Trabalhar em espaços-limítrofes e desenvolver práticas semivisíveis assume hipóteses e qualidades muito especiais que não podem ser facilmente descartadas. As fronteiras são espaços por demais interessantes, e a noção de “centro”, de “meio”, é produtiva para pensarmos a mediação neste contexto. Este centro rizomático, que aqui referimos, é aberto, fluido e complexo. É especialmente aberto à contaminação e a fusões de sistemas de linguagem. É marcado pela simultaneidade de ações e baseia-se, produz e reproduz os movimentos quer de governança, quer de resistência.

As qualidades de elasticidade, transformação, oscilação, mobilidade e dinamismo produzem “posições de in-betweenness” e espaços híbridos que permitem a interligação entre-mundos. Então, a metáfora da mediação enquanto ponte talvez precise ser repensada. A contribuição para a interconetividade entre campos implica não só múltiplas entradas / saídas rizomáticas mas também uma permanente mutabilidade. Enfatizar esta natureza em aberto, esta natureza profundamente processual dos espaços de mediação (espaços-fronteira), destaca as suas possibilidades de radicalidade.

Estes processos de “in-betweenness” não são passivos ou fixos. Pelo contrário, são ativos e flexíveis, e, portanto, a metáfora da ponte terá que ser repensada nos seguintes termos: a mediação enquanto ação produtiva, ação que propõe espaços posicionados, performativos; espaços que se assumem de “ação comunicativa” que, de alguma forma, materializam os valores da “utopia racionalizada” anunciada por Bourdieu. Locais reconhecidamente políticos e de ação bem mais do interesse para os mundos líquidos e fragmentados em que vivemos.

Um objeto exposto num museu pode suscitar inúmeras interpretações. O repertório do visitante permite-lhe encontrar diferentes formas de acesso que o aproximam ou distanciam das leituras possíveis para explorar a relação com coleções e património. Cada um dos objetos mediadores constitui-se enquanto (en-tre) espaço de significação, possibilitando pontos de fuga entre sujeito e subjetividade e, assim, abrindo terrenos de criatividade, imaginação e memória (lugar de ressonâncias) de cada visitante.

Neste workshop, pretendemos investigar como é que diferentes abordagens entendidas no âmbito da educação em museus podem ser utilizadas na criação de objetos mediadores para tornar a experiência da visita significativa e que papéis e espaços de mediação produzem. Esta sessão foi criada para refletir sobre as relações que se desenvolvem no espaço do museu. Pensemos as relações entre o espaço e o visitante, entre o visitante e o objeto, entre o objeto e o espaço, pensando nesta triangulação e nos desdobramentos que surgem nos espaços-entre. Exploraremos especificamente as potencialidades de diferentes ferramentas que resultarão na criação de objetos mediadores.

O workshop divide-se em quatro momentos fundamentais:

Leitura e reflexão do texto sobre as ferramentas e conceitos-chave de cada abordagem;

Desenho de proposta de objeto mediador por cada grupo;

Apresentação e discussão das propostas elaboradas a todos;

Criação de síntese e apresentação para os participantes do Seminário.

LINHA DE INVESTIGAÇÃO MUSEUS E CURADORIA DOCUMENTAÇÃO VISUAL DE EXPOSIÇÕES

Lúcia Almeida Matos e Susana Lourenço Marques
6 e 7 de novembro de 2014

Este workshop tem como principal objectivo o de refletir sobre o papel dos meios visuais, especificamente o meio fotográfico, como ferramenta para a documentação de exposições. São analisadas as consequências na sistematização tardia da documentação visual das exposições, a sua importância na reinstalação e na concepção de uma cronologia de instalações de uma mesma obra e a recente conceptualização da fotografia de obras de arte.

O workshop divide-se em duas partes:

Componente teórica, onde são abordados aspectos relativos aos métodos de registo e documentação visual, nomeadamente: variação da gramática de planos (do plano geral ao grande plano), percurso, direção e relação entre os espaços expositivos, variação dos pontos de vista (picado, contrapicado, etc.), noções de escala, luz e características dos materiais e as implicações da presença/ ausência do espectador;

Componente prática com um exercício de documentação fotográfica da exposição *Technical Unconscious* (Cooperativa dos Pedreiros, 2014) — com a presença de um dos curadores (Arquiteta Inês Moreira).

| APÊNDICES

NOTAS BIOGRÁFICAS BIOGRAPHICAL NOTES

Adelaide Duarte

duarte.adelaide@gmail.com

Investigadora de pós-doutoramento (IHA/ FCSH-UNL/FCT) e membro dos grupos *Art in the Periphery* e *Museum Studies: Art, Museums and Collections*, no Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, da Universidade Nova de Lisboa. A área de investigação onde trabalho situa-se no domínio da museologia e do património cultural, da história do colecionismo de arte, da história da arte contemporânea, do mercado e da sociologia da arte. Defendi o doutoramento em Museologia e Património Cultural (2012), na Universidade de Coimbra, onde estudei a formação de coleções de arte moderna e contemporânea por particulares, reunidas na segunda metade do século XX e disponíveis ao público por via da musealização. Analisei as coleções de José-Augusto França, de Manuel de Brito, de José Berardo e de António Cachola. Também na Universidade de Coimbra realizei o mestrado em Museologia e Património Cultural (2005), e licencieme em História, variante História da Arte (1998). Do ponto de vista profissional, desenvolvo trabalho de consultoria e gestão da coleção de

arte contemporânea de FR. A nível de museus, trabalhei no Museu Municipal de Vila Franca de Xira (2006-2007), no Museu Nacional da Ciência e da Técnica Doutor Mário Silva (2000-2006), em Coimbra, e no Museu de Aveiro (1999), onde desenvolvi investigação, inventariação, montagem de exposições temporárias e serviço educativo. Publiquei livros e alguns artigos decorrentes da investigação, e tenho vindo a apresentar comunicações. Sou vice-Presidente da Associação dos Amigos do Museu do Chiado e membro individual do ICOM.

Adelaide Duarte (b. 1974) is based in Lisbon, Portugal. Completed her PhD in Museology and Cultural Heritage at Coimbra University, Portugal (2012). Her thesis was about contemporary art private collections in the public space. Received an MA in Museum Studies (2005) and graduated in Art History at Coimbra University (1998). Since 2008, she is a research member of Museum Studies, Art Museum and Collections, a research group of the Institute of Art History, Faculty of Humanities and Social Sciences, in Lisbon.

Alda Rodrigues

defogosinais@hotmail.com

Depois de terminar uma licenciatura de cinco anos em Línguas e Literaturas Modernas (variante Português-Ingês,

via ensino, com estágio integrado) na Faculdade de Letras da Universidade do Porto (1991-1996), trabalhou durante dez anos como lexicógrafa e coordenadora editorial (full-time) no Departamento de Dicionários da Porto Editora (1996-2006). Entre 2006 e 2008 foi aluna de mestrado do Programa em Teoria da Literatura da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Obteve o grau de mestre com uma tese intitulada *Duas ou Três Coisas Sobre Cinema*, com orientação do Prof. Miguel Tamen. Depois do mestrado trabalhou como freelancer em tradução e revisão, em colaboração com o jornal *i* e as editoras Cotovia, Gradiva e Almedina. Iniciou o doutoramento em 2010 no mesmo Programa em Teoria da Literatura da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, enquanto membro associado do Instituto de Filosofia da Nova, com uma bolsa da Fundação para a Ciência e a Tecnologia. Está actualmente a preparar uma tese sobre colecções, com orientação do Prof. Miguel Tamen e do Prof. João Figueiredo.

Alda Rodrigues has a BA (five-year licenciatura) in Modern Languages and Literature (Portuguese and English Studies) from the University of Porto (1991-1996). She worked as a full-time lexicographer and editor in Porto Editora's Dictionary Department between 1996 and 2006. In 2008 she

concluded her MA in Literary Theory with a dissertation about Robert Bresson and Alfred Hitchcock (Two or Three Things about Film) at the Faculty of Letters of the University of Lisbon. She worked as a freelance translator and proofreader before starting her Ph.D in Literary Theory at the same university in 2010. She is an associate member of the IFILNova, with a fellowship from the Foundation for Science and Technology. The topic of her Ph.D. dissertation is collections.

Alejandra Saladino

alejandrasaladino@gmail.com

alejandra.saladino@museus.gov.br

Museóloga, Doutora em Ciências Sociais, Professora Adjunta da Escola de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Professora Colaboradora do Programa de pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da UNIRIO e do Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Áreas de interesse: memória, patrimônio e museus; processos de musealização com destaque para a preservação e musealização do patrimônio arqueológico. Museóloga do Museu da República do Ministério da Cultura (MR/Ibram/MinC). Atualmente realiza novo estudo em nível de mestrado, no Programa de Pós-

Graduação em Arqueologia do Museu Nacional/Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Museologist, PhD in Social Sciences, Associate Professor of the School of Museum Studies at the Federal University of the State of Rio de Janeiro (UNIRIO), Assistant Professor of post-graduate studies in Museology and Heritage UNIRIO and Professional Masters in Preservation of Cultural Heritage Institute of National Historical and Artistic Heritage (IPHAN). Areas of interest: memory, heritage and museums; musealization processes with emphasis on the preservation of archaeological heritage and musealization. Museologist of Republic Museum - Ministry of Culture (MR / IBRAM / MINC). Nowadays develop a new study at Masters level in the Graduate Program in Archaeology / Federal University of Rio de Janeiro National Museum.

Alexandre Caseiro

alexandrecaseiro@ua.pt

É licenciado em Engenharia do Ambiente pela Universidade de Aveiro, onde se doutorou, em 2008, na área da composição química do aerossol europeu. Centrado na análise química de moléculas orgânicas de azoto e enxofre no aerossol ambiente, fez o seu pós-doutoramento, entre 2009 e

2011. Desenvolveu atividade docente na Universidade Técnica de Viena (Áustria), entre 2004 e 2007, e nos Institutos Politécnicos de Coimbra, em 2008, e de Tomar, em 2011. Colaborou com a empresa UVW, com tarefas de modelação da qualidade do ar exterior e interior e de análise de risco. Participou em diversos projetos nacionais, europeus, africanos e sul-americanos, na sua maioria, financiados. Os seus interesses científicos prendem-se com a composição química e as fontes de aerossol ambiente, a modelação da qualidade do ar, a análise de dados para a validação de modelos e a deteção remota e uso de dados recolhidos por satélites para a modelação da qualidade do ar.

First Degree in Environmental Engineering from the University of Aveiro, where he got his PhD, in 2008, in the field of the European atmospheric aerosol chemical composition. Between 2009 and 2011 he did a Post-Doc researching the presence of organic Nitrogen and Sulphur molecules in the atmospheric aerosol. He taught at the Vienna University of Technology (2004-2007), and at the Coimbra (2008-2009) and Tomar (2011-2012) Polytechnics. He worked for UVW (2011-2014), a Portuguese company focused on air quality modeling and dispersion studies. He took part in many European, Portuguese, African and south-American

projects. His scientific focus is on the chemical composition and the sources of the atmospheric aerosol, air quality modeling, model validation and atmospheric remote sensing.

Alexandre Matos

ammatos@letras.up.pt

Alexandre Matos é diretor do departamento de Investigação e Formação da Sistemas do Futuro, Lda. É doutorado em Museologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, onde apresentou a tese “SPECTRUM: Uma norma de gestão de coleções para os museus portugueses”, aprovada por unanimidade e com distinção a 18 de Fevereiro de 2013 e é, também, Professor Afiliado do Departamento de Ciências e Técnicas do Património da mesma faculdade desde Setembro de 2013. A sua atividade, profissional e académica, tem sido conduzida através do eixo comum que é a investigação sobre normalização na gestão e documentação de património cultural. É coordenador do projeto Museus Portugal (www.museusportugal.org) e autor do blogue Mouseion (www.mouseion.pt).

Alexandre Matos is director of the Research and Training department at Sistemas do Futuro, Lda. He holds a PhD in Museology from the “Faculdade de Letras” University of Porto, where

he presented the thesis “SPECTRUM: A standard management collections for Portuguese museums”, approved unanimously and with distinction on 18 February 2013 and he’s also Affiliate Professor at the “Departamento de Ciências e Técnicas do Património” in the same faculty since September 2013. Its activity, professional and academic, has been conducted through the research on standardization in the management and documentation of cultural heritage. He’s the project coordinator of Museums Portugal (www.museusportugal.org) and author of the blog Mouseion (www.mouseion.pt).

Alexandre Nobre Pais

apais@mnazulejo.dgpc.pt

Alexandre Nobre Pais é investigador do Museu Nacional do Azulejo (1993-2004 e novamente desde 2009). Doutorado em Artes Decorativas (Universidade Católica Portuguesa), com um tema dedicado à produção de faiança (c.1550-1750), tem a seu cargo a coorientação de diversas teses de mestrado e doutoramento. Trabalhou no Palácio da Pena, em Sintra (1987-1993) e no Instituto Português da Conservação e Restauro, anterior José de Figueiredo (2004-2009). Publicou diversos artigos e livros sobre património cultural, em particular sobre azulejo e cerâmica. É membro do CITAR

e colaborador de diversos centros de investigação, entre os quais o ARTIS (IHA-FLUL), no grupo Az – Rede de Investigação em Azulejo.

Alexandre Nobre Pais is a researcher at National Museum of Azulejo (1993-2004 and again since 2009). His PhD dissertation in Decorative Arts (Universidade Católica Portuguesa) was dedicated to the faience production (c.1550-1750). He has co-orientations of master and PhD thesis. Alexandre Pais worked at Palácio da Pena, Sintra (1987-1993) and at the Instituto Português da Conservação e Restauro, former José de Figueiredo (2004-2009). He has authored several books and articles about cultural heritage, particularly about Azulejo and ceramics. He is member of CITAR and collaborator of other R&D units, including the ARTIS (Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa), integrated at the group Az – Azulejo Research Network.

Alice Duarte

alice_duarte@hotmail.com

Professora Auxiliar da Faculdade de Letras da Universidade do Porto; Investigadora do Instituto de Sociologia (UP) e Investigadora Convidada do Centro de Estudos Africanos (UP). Após Licenciatura em Antropologia Social e Cultural na FCSH-UNL, realiza

Mestrado em Antropologia/Museologia no ICS-UM e conclui Doutoramento em Antropologia das Sociedades Complexas no ISCTE-UII com tese intitulada “Novos Consumos e Identidades em Portugal: Uma Perspetiva Antropológica”. Atual docência 2º e 3º Ciclos em Museologia; 2ºs Ciclos em História e Património; Turismo; Estudos Africanos. Cobertos pelo tema geral dos “discursos museológicos e patrimoniais”, os seus interesses particulares de ensino e investigação são os recursos culturais e sua gestão, exposições, museus e ecomuseus, museologias participativas, gestão integrada do património, desenvolvimento sustentável e turismo cultural, estudos póscoloniais, cultura material, políticas públicas de cultura. No Programa Doutoral em Museologia da UP integra a linha de investigação *Museus, Coleções e Património*, onde cobre as seguintes temáticas de orientação: a questão do museu, das coleções e do património como recursos culturais e identitários detidos pelas populações que podem (e devem) ser ativados tendo em vista o desenvolvimento sustentável das mesmas; a questão da interpretação/ mediação dos recursos patrimoniais como instrumento central para potenciar e consolidar a participação das comunidades e a renovação e promoção das suas identidades; a questão das “novas museologias” e dos seus potenciais impactos e limitações;

a questão do desenvolvimento do turismo cultural e sua articulação com os museus locais; a questão do ato de expor como subtexto e a leitura das suas mensagens políticas e ideológicas à luz da abordagem póscolonial; a questão da cultura material como fonte de conhecimento; a questão dos efeitos das políticas públicas da cultura e sua legislação sobre os museus e o património. No Programa Doutoral em Museologia da UP, atualmente orienta os seguintes temas de Tese: Políticas Museológicas em Portugal e no Brasil; Museus Etnográficos e suas Potencialidades; Museu como Espaço de Comunicação, Cidadania e Desenvolvimento; Proposta de Criação de Novo Museu em Campina Grande/ Brasil; Espaço Expositivo e Arquitetónico em Museus de Arte Contemporânea.

Assistant Professor at Faculty of Arts, University of Porto. Researcher at the Institute of Sociology (UP) and Invited Researcher at the Center for African Studies (UP). After BSc in Social and Cultural Anthropology at FCSH-UNL, conducts Master in Anthropology/Museum Studies at ICS-A and completes PhD in Anthropology of Complex Societies in ISCTE-UIP with thesis entitled “New Consumption and Identities in Portugal: An Anthropological Perspective”. Current teaching 2nd and 3rd cycles in Museology; 2nd cycles in History and

Heritage; Tourism; African Studies. Covered in the general theme of “museum and heritage discourses”, her particular teaching and research interests are in cultural resources and its management, exhibitions, museums and ecomuseums, participatory museologies, integrated heritage management, sustainable development and cultural tourism, postcolonial studies, material culture, public cultural policies. In the PhD in Museology (UP) integrates the research line Museums Collections and Heritage, where she advises on the following topics: the issue of the museum, of the collections and of the heritage as cultural and identity resources held by the populations which can (and should) be activated in order to the sustainable development of these populations; the question of interpretation/mediation of heritage resources as a central tool to enhance and strengthen the participation of communities and renewal and promotion of their identities; the issue of the “new museologies” and its potential impacts and limitations; the question of the development of cultural tourism and its relationship with the local museums; the issue of the act of exposing as subtext and the reading of their political and ideological messages at the light of postcolonial approach; the question of material culture as a source of knowledge; the question of the effects

of public policies of culture and its laws on museums and heritage. In the PhD in Museology (UP) she currently orients the following themes of Thesis: Museological Policies in Portugal and Brazil; Ethnographic museums and its Potential; Museum as Space of Communication, Citizenship and Development; Motion for Creation a New Museum in Campina Grande / Brazil; Expositive and Architectural Space on Contemporary Art Museum.

Alice Semedo

semedo.alice@gmail.com

Professora Auxiliar e atual Diretora do Doutorado em Museologia na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Após terminar uma licenciatura em Arqueologia na Universidade de Coimbra (Portugal) continuou os seus estudos na Universidade de Leicester (MA 1991 e PhD 2003) onde apresentou uma tese sobre os discursos dos profissionais de museus (The Professional Museumscape: Portuguese Poetics and Politics), orientada pela Prof. Susan Pearce. Conferências publicadas e organizadas sobre temas relacionados com os seus interesses de pesquisa, tais como narrativas e discursos museológicos, identidade museológica profissional, missões contemporâneas para museus, espaços colaborativos de aprendizagem e a utilização de metodologias

criativas / líquidas em contextos museológicos. Cocriadora e editora da Revista Acadêmica MIDAS - Museus e Estudos Interdisciplinares e membro do Conselho Editorial da Revista publicada Berghahn Museum Worlds. Keynote-speaker de conferências internacionais. Coordenou um projeto de investigação-ação que lidou com a natureza dos museus e com a transformação de como as instituições trabalham em conjunto com particular enfoque para a utilização da escrita de diários enquanto estratégia de aprendizagem reflexiva e que apoia os processos de aprendizagem e reflexão-na-ação e imaginação criativa. Interessa-se, particularmente, pela utilização de objetos de mediação performativos em museus. Coordena atualmente um estudo de visitantes em museus e monumentos em parceria com a DRCN e participa num estudo de cultura material, relacionado com os objetos pertencentes ao universo do design Português (CIDES.PT financiado pela FCT) e que pretende aprofundar os processos de estudo destas coleções, os discursos museológicos, as narrativas que (re)produzem, debatendo propostas e modelos alternativos de pesquisa e exposição. É atualmente investigadora do CITCEM e orienta teses de Doutorado e de Mestrado dissertações no âmbito desses interesses (Dissertações de Mestrado concluídas: 20 / Tese de Doutorado concluídas: 3).

Alice Semedo - Assistant Professor and Director for the PhD Museology Studies at the Faculty of Arts, University of Porto. After finishing a first degree in Archaeology at the University of Coimbra (Portugal) I pursued my studies at the University of Leicester (M.A. 1991 and PhD 2003) where I presented a thesis on museum professional discourses (The Professional Museumscape: Portuguese Poetics and Politics), supervised by Professor Susan Pearce. Published and organized conferences on topics relating to my research interests such as museological narratives and discourses professional museological identity and contemporary missions for museums Cocreator and editor of the Academic Journal MIDAS - Museums Interdisciplinary Studies and a member of the editorial Board of the Berghahn published Journal Museum Worlds. Invited to address audiences at international Conferences as a keynote speaker. I have coord. an action research project that dealt with the nature of museums and with the transformation of how institutions work together looking particularly at the use of journal writing to enhance reflective practice through the lens of learning. This project has asked participants to write journals as a form of reflective and creative practice and for creative imagination. I am particularly interested in the use of performative mediation objects in museums. At present I am

coordinating a museum and monuments visitors study in partnership with DRCN and take part in a research team studying material culture, namely the objects belonging to the universe of Portuguese Design (CIDES.PT funded by FCT). This research intends to deepen the processes of study of such collections and study the museological discourses and narratives they produce debating alternative research and exhibition proposals and models. I am also currently a researcher at CITCEM and supervise Ph.D. and M.A. thesis and Dissertations within these interests (M.A. Dissertation concluded: 20 / PhD Thesis concluded: 3).

Ana Abascal Vila

anita_la_de_palamos@hotmail.com

Ana Abascal Vila: Tras obtener el título de Maestra en la Universidad de Cantabria (2002), me licencié en Bellas Artes en la Universidad del País Vasco (2007) y cursé el programa de doctorado de Artes y educación en la Universidad de Barcelona (2009). Actualmente compagino mi actividad como maestra en una escuela, en la que trato de potenciar aprendizaje cooperativo, con la creativa en el campo de las artes y la fotografía.

Ana Abascal Vila: after having previously received the title of teacher from the University of Cantabria (2002), I

graduated in “fine arts” in Bilbao (2007) and completed a PhD in Art & Education in the University of Barcelona (2009). Currently, I combine my activities as a teacher in a school in which I try to achieve maximum learning potential mixing it with creativity in the field of art and photography.

Ana Almeida

anaalmeida@fl.ul.pt

Ana Almeida é investigadora da Rede Temática em Estudos de Azulejaria e Cerâmica João Miguel dos Santos Simões (RTEACJMSS), núcleo de investigação do ARTIS- Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FL-UL), desde Dezembro de 2008. Desde Abril de 2012 que é bolsista de doutoramento da Fundação para a Ciência e Tecnologia na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa com o tema “A cerâmica de autor para integração arquitectónica. A colecção do Museu Nacional do Azulejo (1949 - 1970)” orientada pelo Professor Doutor Vítor Serrão (FL-UL) e Co-orientada pelo Doutor Alexandre Nobre Pais (Museu Nacional do Azulejo) e Professora Doutora Arquitecta Ana Tostões (Instituto Superior Técnico). Assistente convidada na Escola Superior de Educação, Instituto Politécnico de Lisboa, desde 2012, onde lecciona as Unidades Curriculares relacionadas com

a Museologia. Mestre em Museologia e Museografia pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa com a tese intitulada “Da Cidade ao Museu e do Museu à Cidade: Uma Proposta de Itinerário sobre Azulejaria de Autor na Lisboa da Segunda Metade do Século XX” (Março de 2009). Licenciada em História, variante de História da Arte, pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (1989-1993). Colaborou com o Museu Nacional do Azulejo (1999 - 2003), com o Instituto das Artes/ Direção-Geral das Artes (2004 - 2008), com a Câmara Municipal de Loures (1998 - 1999) e com o Metropolitano de Lisboa (1996 - 1997). Tem publicado diversos artigos nas áreas da azulejaria contemporânea e tem como áreas de maior interesse a produção cerâmica contemporânea, o azulejo em contexto museológico, urbanismo e arquitectura.

Ana Almeida is researcher at ARTIS- Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa and, specifically, a Rede Temática em Estudos de Azulejaria e Cerâmica João Miguel dos Santos Simões (RTEACJMSS) since December 2008. Since April 2012 holds a PhD grant at the same faculty dedicated to “Authors Ceramics for Architectonical Integration. The collection of the Museu Nacional of Azulejo (1949-1971)”, under the supervision of Vítor Serrão and co-

supervision of Alexandre Nobre Pais and the architect Ana Tostões. Guest lecturer at Escola Superior de Educação, Instituto Politécnico de Lisboa, since 2012, where she teaches disciplines related with Museum Studies. Master in Museum Studies at Faculdade de Belas Artes de Lisboa, Universidade de Lisboa, with a thesis entitled “From the City to the Museum and from the Museum to the City. Itinerary propose on author tiles in Lisbon (second half of the 20th century)” (March 2010). Holds a History, and a Art History Degree from the Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa (1989-1993). She has worked on the Museu Nacional do Azulejo (1999-2003), Arts Institute - Direcção Geral das Artes (2004-2008) and Loures City Hall – Câmara Municipal de Loures (1996-1997). Has published various articles namely about Portuguese contemporary ceramics and azulejo. Her research interests includes contemporary ceramic, azulejo in a museum context, urbanism and architecture.

Ana Filipa Gonçalves de Magalhães
filipamagalhaes@hotmail.com

Filipa Magalhães nasceu em Coimbra em 1979. Em 1998, iniciou os seus estudos musicais na classe de Canto da professora Filomena Amaro, na Escola de Música do Conservatório

Nacional. Em 2006, concluiu a licenciatura em Ciências Musicais na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Tendo aí terminado em Janeiro de 2013 o Curso de Mestrado em Artes Musicais: Estudos em Música e Tecnologias, sob o tema Levantamento de Espólios Fonográficos em Fita Magnética: Avaliação do Estado de Conservação das Fitas. Na mesma faculdade, frequenta actualmente o Curso de Doutoramento em Ciências Musicais, pretendendo especializar-se na área de restauro e digitalização de fitas magnéticas. Os seus principais interesses de investigação relacionam-se com a preservação e restauro de acervos fonográficos em fita magnética. Este interesse, surgido na sequência do Mestrado, levou-a a realizar, em 2011, um estágio no Arquivo Fonográfico de Viena, sob a orientação de Nadja Wallaszkovits, especialista internacional em arquivamento de áudio e restauro. Neste estágio teve a oportunidade de conhecer e experimentar as mais recentes técnicas e práticas no que respeita à preservação e restauro da fita magnética.

Filipa Magalhães was born in Coimbra in 1979. During 1998, began her musical studies at the Singing Class of Professor Filomena Amaro, in the School of Music of the National Conservatory. In 2006, completed a

degree in Musicology at the Faculty of Social Sciences and Humanities of the Universidade Nova de Lisboa. Having finished there in January of 2013 the Master Degree in Musical Arts: Studies in Music and Technology, under the theme “Levantamento de Espólios Fonográficos em Fita Magnética: Avaliação do Estado de Conservação das Fitas”. In the same college, she is currently attending the PhD Course in Musicology, intending to specialize in the area of restoration and digitization of magnetic tapes. Her main research interests are related to the preservation and restoration of sound on magnetic tape collections. This interest arose following the Masters, that led her to perform in 2011, an Internship in the Phonogram Archive in Vienna, under the direction of Nadja Wallaszkovits, an international expert in audio archiving and restoration. In this Internship, she had the opportunity to be in touch and experiment the latest techniques and practices concerning the conservation and restoration of the magnetic tape.

Ana Monteiro

anamonteirosousa@gmail.com

Prof. Catedrática do Departamento de Geografia da Universidade do Porto (UP), Membro da direção e investigadora do Instituto de Saúde Pública da Universidade do Porto (ISPUP) e membro do Centro de Investigação

do Território, Transportes e Ambiente (CITTA). É licenciada em Geografia, pós- graduada em Avaliação de Impacte Ambiental pela Universidade de Aberdeen e em Geografia Física pela UP, onde se doutorou, em 1993, em Geografia Física e onde fez a agregação, em 2004. É representante nacional em diversas Cost Action e tem colaborado com a Comissão Europeia integrando o painel de avaliadores do 7º Programa Quadro. Integra a Comissão Científica do Grupo de Climatologia da União Geográfica Internacional. É, desde 2010, Diretora do Mestrado de Riscos, Cidades e Ordenamento do Território. Tem sido coordenadora e investigadora em mais de 30 projetos de investigação nacionais e internacionais, financiados. Leciona e realiza investigação desde 1983 nas áreas de climatologia urbana, bio e agroclimatologia, avaliação de impactes ambientais, poluição atmosférica, geopolítica, saúde e qualidade de vida e planeamento urbano.

Full Professor at the Department of Geography, University of Porto. Member of the direction and researcher at the Institute of Public Health of University of Porto (ISPUP), member of the Research Centre for Territory, Transports and Environment (CITTA). Is graduated in Geography, post graduated in Environmental Impact Evaluation at the University of Aberdeen and in

Physical Geography from the University of Porto, where she obtained her PhD in Physical Geography, in 1993, and Aggregation, in 2004. She is national representative in several COST Action and has collaborated with the European Commission, being member of the evaluation panel of the 7th Framework Program. Integrates the Climatology Group Scientific Committee of the International Geographical Union. Since 2010, she is the Director of the Master Course of Risk, Cities and Spatial Planning. She has been coordinator and researcher in more than 30 national and international scientific funded research projects. She teaches and researches, since 1983, the areas of urban climatology, bio and agroclimatology, environmental impact assessment, atmospheric pollution, geopolitical, health and quality of life and urban planning.

Ana Venâncio

a.venancio@campus.ul.pt

Investigadora da Rede Temática em Estudos de Azulejaria e Cerâmica João Miguel dos Santos Simões (RTEACJMSS), núcleo de investigação do ARTIS- Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. É licenciada em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e, actualmente, prepara dissertação de mestrado em

Arte, Património e Teoria do Restauro, sob orientação da Professora Doutora Maria João Neto e co-orientação da Doutora Rosário Salema de Carvalho, dedicada à questão das *consequências da Lei da Separação do Estado das Igrejas para o património azulejar*, no contexto da qual confere especial atenção ao problema das proveniências, estudando as colecções de diversos museus.

Researcher at ARTIS-Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, within the group Rede Temática em Estudos de Azulejaria e Cerâmica João Miguel dos Santos Simões. She graduated in History of Art at Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa and is preparing her a master's theses in Art, Heritage and Teory of Restoration, under the supervision of Prof. Dr. Maria João Neto and co-supervision of Dr. Rosário Salema de Carvalho, dedicated to the consequences of Separation Law from State to Churches to the azulejo heritage. In this context, she has been giving particular attention to the problem of provenances, studying the collections of different museums.

**Andreia Maria Meira Machado
Nogueira**

andreia_tinta@hotmail.com

Andreia Nogueira, bolsista de investigação da Fundação para a Ciência e Tecnologia (SFRH/BD/52316/2013), é atualmente doutoranda na Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa no Programa Doutoral em Conservação e Restauro do Património. A sua investigação doutoral intitulada «Documentação de Arte Contemporânea. O caso da performance musical» compreende o estudo pioneiro da preservação da performance musical de obras de compositores como Jorge Peixinho ou Clotilde Rosa, através da sua documentação. A sua incursão pela documentação como estratégia de preservação tem génese na atividade de bolsista de investigação que desenvolveu no seio do projeto «Documentação de Arte Contemporânea» entre 2011 e 2013. Durante este período completou também o mestrado em Conservação e Restauro na mesma Faculdade com a tese «Documentar: porquê, o quê, como e quando? A conservação da obra de Francisco Tropa».

Andreia Nogueira is a PhD fellow at the Department of Conservation and Restoration, Universidade Nova de Lisboa. Her PhD research

titled «Documentação de Arte Contemporânea. O caso da performance musical (Documentation of Contemporary Art: The case of musical performance)» encompasses the pioneering study of the preservation of contemporary musical performances of works by Jorge Peixinho or Clotilde Rosa, through its documentation. Among other things the theme of her dissertation arose from the activity she performed as a researcher in the research project «Documentação de Arte Contemporânea (Documentation of Contemporary Art)» between 2011 and 2013. During this time she also completed her master degree in Conservation and Restoration in the same university with the thesis «Documentar: porquê, o quê, como e quando? A conservação da obra de Francisco Tropa (Documenting: why, what, how and when? The preservation of Francisco Tropa's oeuvre)».

Carlos Eduardo Almeida Barata
caubarat@globo.com

Museólogo (UNIRIO), pesquisador dos temas história do Rio de Janeiro e genealogia, professor do Curso de Formação de Guias de Turismo (RIOTUR), Diretor do Museu do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), Conselheiro Honorário do IHG, Vice-Conselheiro do Colégio Brasileiro de Genealogia, autor dos livros “OS herdeiros do poder”, “Shopping centers

- 1996, Rio Sul”, “Presidentes do Senado no Império”, “Dicionário das Famílias Brasileiras”, “Rio Histórico-Cultural”, “A Fazenda Nacional da Lagoa Rodrigo de Freitas: memórias históricas dos bairros do Jardim Botânico, Horto, Gávea, Leblon, Ipanema e Fonte da Saudade”.

Museologist (UNRIO), researcher of history of Rio de Janeiro city and genealogy, professor of Course to guides of tourism (RIOTUR), Director of the Museum of Brazilian Historic and Geographic Institute (IHGB), Honorable Counselor of IHGB, Vice-Counselor of Brazilian College of Genealogy, author of the books “The power heirs”, “Shopping Centers - 1996, Rio Sul”, “Historic-Cultural Rio”, “The national farm of Lagoa Rodrigo de Freitas: historic memories of quarters Jardim Botânico, Horto, Gávea, Leblon, Ipanema and Fonte da Saudade.

César Oliveira

cesar@quimica.uminho.pt

Investigador Auxiliar no Centro de Química da Universidade do Minho. Licenciado em Química, ramo científico pela Faculdade de Ciências da UP, onde concluiu em 2001 o seu doutoramento na mesma área. De 2003 a 2006 desempenhou funções de pós-doutoramento no Departamento de Ambiente e Ordenamento da

Universidade de Aveiro, onde integrou o projeto europeu SAPPHIRE e onde, de 2007 a 2010, foi coordenador do projeto financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia “*Contaminação da Atmosfera Urbana de Lisboa por Hidrocarbonetos Aromáticos Policíclicos*”. Integra o projeto NAVANCOR - *Diálogo entre Ciências. Análise multidisciplinar das condições de navegabilidade e ancoragem durante o período romano (Esposende)*”, dedicando grande parte dos seus trabalhos à análise química de artefactos arqueológicos. Colabora em programas de formação/divulgação científica organizados pelo DCTP

Associate Researcher at the Chemistry Centre of Minho University. After concluding his first degree in Chemistry at the Faculty of Sciences, University of Porto, Portugal, finished a PhD in 2001 in a similar area. From 2003 to 2006 worked as post-doctoral researcher at the Department of Environment and Planning of Aveiro University, where he joined the European project SAPPHIRE. From 2007 to 2010 was the leader of the scientific project “Polycyclic aromatic hydrocarbons contamination in Lisbon urban atmosphere” funded by the Portuguese Science Foundation. He is team member of NAVANCOR project – “Dialogue among sciences. Multidisciplinary analysis of navigability and anchoring during the Roman period (Esposende)”, devoting much

of its work to the chemical analysis of archaeological artefacts. Frequently collaborator of DCTP in training programs and in public dissemination of science.

Cristina Cortês

ccortes@ua.pt

Doutoramento em Informação e Comunicação em Plataformas Digitais pelas Universidades de Aveiro e do Porto (URL: <http://hdl.handle.net/10773/10444>) (2013); Pós-graduação em Ciências da Informação e da Documentação, pela Universidade Fernando Pessoa (2008); Licenciatura em Documentação e Arquivística, pela Universidade de Aveiro. Investigadora no INET - MD, Instituto de Etnomusicologia (FCSH - UNL|DECA - UA| FMH - UL| ESE- IPP); Membro do Grupo de Trabalho, Sistemas de Informação em Museus (GT-SIM), da APBAD (Associação Portuguesa de Bibliotecários, Arquivistas e Documentalistas); Revisora científica, na editora IGI Global. A produção científica e académica encontra-se disponível nas plataformas: ORCID ID (<http://orcid.org/0000-0001-9622-513X>) ou Research ID (<http://www.researcherid.com/rid/A-5378-2011>). Iniciou a sua atividade profissional nos Serviços de Documentação da Universidade de Aveiro, atuais Serviços de Bibliotecas, Informação Documental e Museologia

da Universidade de Aveiro, desde 1994 até ao presente. Exerce funções nas Áreas, de Biblioteca e dos Recursos Eletrónicos e Apoio ao Utilizador.

PhD in Information and Communication in Digital Platforms from the University of Aveiro and University of Porto (URL: <http://hdl.handle.net/10773/10444>) (2013); Postgraduate in Information sciences and Documentation from the University Fernando Pessoa (2008); 4 years graduation in Documentation and Archivist from the University of Aveiro. Researcher at the INET - MD, Institute of Ethnomusicology (FCSH - UNL|DECA - UA| FMH - UL| ESE- IPP); (II) Member of the APBAD - the Portuguese Association of Librarians, Archivists and Documentalists Museum Information Systems Working Group; IGI Global scientific reviewer. The works are available on both platforms: ORCID ID (<http://orcid.org/0000-0001-9622-513X>) and/or Research ID (<http://www.researcherid.com/rid/A-5378-2011>). University of Aveiro, Library Services, Document Information and Museology (SBIDM), since February 1994. Reference librarian and trainer focused on academic and scientific research, analysis and evaluation, information organization and retrieval, knowledge management. Skilled in the development of educational tutorials and in reviewing. Skilled in the use and study of information systems, both commercial and open source.

Eliene Dourado Bina

edouradobina@gmail.com

Bacharelado em Museologia, UFBA (1985), com especialização em Museus de Arte e de História; e Licenciatura em Pedagogia, UCSal (1983). Doutoranda em Museologia – Universidade do Porto, Portugal. Bolsista CAPES 6055/10-9. Mestrado em Educação e Contemporaneidade, UNEB (2009). Diretora Executiva do Museu Eugenio Teixeira Leal, Salvador, Bahia, Brasil. Membro do Grupo de Pesquisa Sociaprende-Educação em Valores para a Democracia, UCSal (2006 - atual); Membro do Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória» - CITCEM, no grupo Memória, Patrimônio e Construção de Identidades (2012 - atual), FLUP, Portugal. Parecerista da Idéias – Revista do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – UNICAMP, (2012). Perita em Pareceres em Projetos Culturais, MINC; Laudista de Obras de Arte; Membro do Conselho Internacional de Museus – ICOM; Filiada ao Instituto de Museus da América Latina (2005 - atual); Filiada à Associação Brasileira de Ecomuseus e Museus Comunitários, (2004 - atual); Sócia Grande Benemérita do Museu do Presépio de Salvador (2003 - atual); Irmã da Santa Casa de Misericórdia da Bahia, (2000 - atual). Atuou como presidente da Comissão de Legislação e Normas do Conselho Federal de

Museologia – COFEM (2011); Membro Suplente do Conselho Internacional de Museus - ICOM (2010/2011) e do Conselho Consultivo do Patrimônio Museológico, IBRAM/MINC (2009 - 2010); professora da Faculdade Maurício de Nassau (2004 – 2009); professora visitante da Universidade Federal do Amazonas (2009); diretora da Diretoria de Museus do Estado da Bahia – DIMUS/IPAC (2003 – 2007); Vice-Presidente do Conselho Federal de Museologia (2006 - 2010; Membro Suplente do Comitê Gestor do Sistema Brasileiro de Museus, IBRAM/MINC (2006 - 2011); Vice-presidente do Conselho Federal de Museologia (2004 - 2005); Conselheira Efetiva do Conselho Federal de Museologia, (2002 - 2003). Ampla experiência na realização de projetos culturais e educativos, atuando principalmente nos seguintes temas: museus, comunicação, ação educativa, inclusão social, com produção de artigos, comunicações e palestras.

Elisa Noronha

elisa.nr@gmail.com

Doutora em Museologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professora Afiliada da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, e investigadora do Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura,

Espaço e Memória (CITCEM). Meus interesses de investigação estão relacionados com a intersecção entre os Estudos Museológicos e os Estudos Artísticos, assumindo como ponto de confluência os museus e centros de arte contemporânea em suas diversas dimensões (coleções, exposições, espaços, agentes), e a própria arte contemporânea como uma forma profundamente importante de pensamento e de provocação ao pensamento. Sua tese doutoral apresenta um estudo sobre museus de arte contemporânea, mais especificamente sobre a musealização da arte contemporânea como um processo de atualização, adesão, ruptura, afirmação, reorientação de discursos e práticas institucionais. Assente na metodologia dos Estudos de Caso, neste estudo são analisados três museus ibero-americanos: o Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea, em Lisboa, o Museu de Arte Contemporânea de Serralves, na cidade do Porto, e o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, em São Paulo. Atenta às particularidades de cada caso, esta análise centra-se nos modos como estes museus ao musealizarem a arte contemporânea realizam os paradigmas, as discussões, as funções que os justificam e os fundamentam; e quais são as transformações por eles sofridas ao longo deste processo.

Essencialmente, insere-se na discussão sobre a constituição da identidade dos museus e procura compreender e refletir criticamente acerca das ideias atuais, do conceito implícito do que vem a ser um museu de arte contemporânea quando uma determinada instituição se manifesta como tal.

PhD in Museology by the University of Porto (Portugal) and Master in Visual Arts by Federal University of Rio Grande do Sul (Brasil). At the present time is Affiliate Professor at the Faculty of Arts, University of Porto (Department of Heritage Studies / 2º and 3º cycles of Studies in Museology), and PhD Researcher at the Transdisciplinary Investigation Centre, Culture, Space and Memory (CITCEM) of the University of Porto. My research interests lie at the interaction of Museum Studies and Artistic Studies, taking as a “meeting point” the museums and contemporary art centers (collections, exhibitions, spaces, agents), and at the contemporary art as a deeply important form of thought and provocation to thought. Her doctoral thesis presents a study about Museums of Contemporary Art, more specifically about the ‘musealization’ of the contemporary art as a process of update, access, rupture, affirmation and reorientation of institutional discourses and practices. Strong in the methodology are the Case Studies as this dissertation analyses

three Ibero-american museums: the Chiado Museum - National Museum of Contemporary Art, situated in Lisbon/ Portugal, the Serralves Museum of Contemporary Art, situated in Porto city/ Portugal, and the Museum of Contemporary Art of the University of Sao Paulo, situated in Sao Paulo/ Brazil. While looking at the peculiarities of each case, this analysis focuses on the approaches in which these museums apply paradigms, discussions and functions that justify and support them through the musealization of contemporary art, as well as the transformations that occur during this process. Essentially, it is an approach to the debate about museums identity constitution, while searching for a critical understanding and reflection on current and implicit ideas of what is a contemporary art museum, when institutions manifest themselves as such.

Elizabeth Aparecida Duque Seabra
bethseabra@uol.com.br

Professora na Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri (UFVJM). Pós doutorado em Ciências da Educação pela Universidade do Minho, Portugal. Doutora em Educação pela Unicamp (2012). Tese sobre visitas escolares a museus com ênfase no patrimônio, memória e ensino de História. Possui mestrado

em História pela Universidade Federal de Minas Gerais (1999). Graduação (licenciatura e bacharelado) em História pela Universidade Federal de Minas Gerais (1993). Tem experiência na área de ensino de História, atuando principalmente nos seguintes temas: pesquisa histórica, história do Brasil, século XIX, historiografia e teoria da História. Foi professora assistente e coordenadora do curso de graduação em História nas Faculdades Integradas de Pedro Leopoldo.

Professor at the Federal University of the Jequitinhonha and Mucuri (UFVJM). PHD in Education from the University of Minho, Portugal. PhD in Education from Unicamp (2012). Thesis on school museum with emphasis on heritage, memory and history teaching visits. Holds an MA in History from the Federal University of Minas Gerais (1999). Undergraduate (bachelor and bachelor) in History from the Federal University of Minas Gerais (1993). Have experience in teaching history, acting on the following topics: historical research, history of Brazil, nineteenth century theory of history and historiography. He was assistant professor and coordinator of the undergraduate program in history at Integrated Colleges of Pedro Leopoldo.

Eunice Lopes

eunicelopes@ipt.pt

Em Doutoramento, na especialidade: políticas, imagens da cultura e museologia, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, da Universidade Nova de Lisboa. Mestre em Património e Museologia pela FCSH, da UNL. Licenciada em Conservação e Restauro pela Escola Superior de Tecnologia de Tomar. Desde 1997 é Docente da Escola Superior de Gestão de Tomar, integrando atualmente a Unidade Departamental de Ciências Sociais e Humanas. Colabora em vários Projectos nas temáticas do património, museologia e turismo.

In PhD, speciality: policies, images of culture and museology at the FCSH, UNL. Master in Heritage and Museology of FCSH, UNL. Degree in Conservation and Restoration of the School of Technology of Tomar. Since 1997 he is Assistant at the Management School of Tomar, currently integrating the Departmental Unit for Social and Human Sciences. Collaborates in various projects in the thematic heritage, museology and tourism.

Filomena Silvano

fsilvano@fcsb.unl.pt

Filomena Silvano é Antropóloga,
Professora da Faculdade de Ciências

Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (FCSH-UNL) e membro do Centro em Rede de Investigação em Antropologia (CRIA). No seu trabalho relaciona as questões das identidades colectivas e individuais com o estudo do espaço, do habitat, da cultura material e da cultura expressiva. Integrou várias equipas de investigação e colaborou com o cineasta João Pedro Rodrigues em três documentários. É autora dos livros Territórios da Identidade, Antropologia do Espaço e De casa em casa: sobre um encontro entre etnografia e cinema.

Filomena Silvano is an anthropologist, Professor at the Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (UNL-FCSH) and member of the Centro em Rede em Antropologia (CRIA). In her work, she establishes a relationship between issues of identity and the study of space, material culture and cultural expression. Filomena Silvano joined several research teams and worked with the film director João Pedro Rodrigues on three documentaries. She is the author of three books: Territórios da Identidade, Antropologia do Espaço e De casa em casa: sobre um encontro entre etnografia e cinema.

Graça Magalhães

gracamag@ua.pt

Graça Magalhães é professora auxiliar no Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro e membro do ID+ Instituto de Investigação em Design, Media e Cultura.

Participou em congressos nacionais e internacionais e em publicações académicas no âmbito de desenho e imagem. Trabalha e expôs em Portugal, Japão e Coreia do Sul. Foi bolsista da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) no âmbito da realização de estudos de doutoramento cuja tese concluída tem por título *A frágil totalidade. O significado do desenho no projeto de design. Poética e técnica: estudos de desenhos portugueses realizados a partir da 2ª metade do séc. XX*. Licenciou-se em Pintura pela Escola Superior de Belas Artes do Porto (atual FBAUP). De 1987 a 1990 foi bolsista do Ministério dos Negócios Estrangeiros e da Fundação Calouste Gulbenkian desenvolvendo estudos de Conservação e Restauro em Itália, Roma e Florença. De 1990 a 1993 foi bolsista do Monbusho (Ministério da Educação do Japão) realizando mestrado em *Desenho: Técnicas de Impressão_Litografia*, na Tama Art University, Tóquio, Japão. Em 1995 estagiou no Laboratório de Estudo de Obras de Arte pelo Método Científico, do Departamento de Arqueologia e História

de Arte da Universidade de Louvain-la-Neuve, orientado pelos Profs Rogier Van Schoute e Helen Verougstraete. De 1993 a 2000 trabalhou para a Universidade Católica Portuguesa – Centro Regional do Porto no projecto de instalação da Escola das Artes. De 1977 a 1979 estudou e trabalhou, ainda, com o *Teatro Seiva Trupe*, Porto.

Graça Magalhães is Auxiliar Professor at University of Aveiro, Portugal and member of ID+ Research Institute for Design, Media and Culture. She participates in national and international congresses and academic publications about drawing and image. She works as artist in Portugal and abroad. As scholarship from the Foundation of Science and Technology (FCT), Portugal, she got a PhD degree with the thesis *A frágil totalidade. O significado do desenho no projeto de design. Poética e técnica: estudos de desenhos portugueses realizados a partir da 2ª metade do séc. XX*. She is also master in Drawing - printing techniques (lithography) from Art University of Tama, Tokyo, as scholarship of the Monbusho, Ministry of Education of Japan, 1990/1993. During 1987/1990 she studied History and Conservation of Art in Rome and Florence with a scholarship of the Portuguese Ministry of Foreign Affairs and Calouste Gulbenkian Foundation and she got a Painting degree from Faculty of Fine Arts

of Oporto University (FBAUP), 1985. From 1993 to 2000 she worked for the Catholic University of Oporto in the project of the School of Arts. She also studied and played theatre with Teatro Seiva Trupe, Porto, 1977-79.

Guy Amado

apenasguy@yahoo.com.br

Guy Amado é crítico de arte e investigador em arte contemporânea, atuando também como curador independente. Integra ou integrou grupos de crítica de arte nas instituições Paço das Artes, Centro Universitário Maria Antonia e Centro Cultural São Paulo [SP/Brasil]. Colabora como freelance para diversas publicações especializadas desde 2000. Colunista da revista brasileira DasArtes desde 2009. Realizou consultorias em conteúdos de arte contemporânea junto a instituições brasileiras como Itaú Cultural, SESC e Centro Cultural Banco do Brasil. Integrou cerca de 10 júris e comissões de seleção ou premiação de eventos de arte no Brasil. Foi coordenador do espaço EDEN 343, em São Paulo [2007-2009], voltado para orientação e acompanhamento de práticas e processos artísticos. Atualmente desenvolve doutoramento em Arte Contemporânea no Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, com a tese “Potências no Averso: do Fracasso na Arte Contemporânea”.

Guy Amado works mainly as an art critic and contemporary art researcher, acting as an independent curator as well. Takes part on some art criticism groups/collectives associated to Paço das Artes, Centro Universitário Maria Antonia and Centro Cultural São Paulo [all of them art institutions located in São Paulo – 1999/2009]. Freelancer for several specialized periodicals since 2001. Regular columnist for brazilian art magazine DasArtes since 2009. Do some work as consultant on contemporary art issues for brazilian institutions such as Itaú Cultural, SESC and Centro Cultural Banco do Brasil. Takes part on about a dozen selection panels and prize committees in art events in Brasil. Coordinator at the EDEN 343 art center, in São Paulo [2007-2009], an enterprise devoted to provide specialized guidance on artistic practices. Currently develops a P.H.D. investigation on Contemporary Art at the Colégio das Artes of University of Coimbra, Portugal, with the project-thesis “Potencies in the reverse: On Failure in Contemporary Art”.

Henrique Gonçalves de Oliveira

oliveirahr@gmail.com

Bolsista de Iniciação Científica da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG), UFVJM.

Scientific Initiation Scholar at Minas Gerais State Research Support Foundation (FAPEMIG), UFVJM.

Hermano Noronha

noon@iol.pt

Hermano Noronha é Mestrando em Criação Artística Contemporânea, Universidade de Aveiro. É o receptor da Bolsa Estação Imagem | Mora 2014. Em 2013 participa como Fotógrafo Emergente no Projecto “Entre Margens”, Fundação Museu do Douro e colectivo Kameraphoto e participa no Projecto Artístico Internacional “Portas Abertas”, uma iniciativa do Fórum da Fundação Eugénio de Almeida. Em 2012 conclui a Pós Graduação em Fotografia, Projecto e Arte Contemporânea, IPA-Atelier de Lisboa e participa na Residência Artística “Conviver na Arte – Campo de Estudos”, patrocinada pela Fundação Robinson.

Hermano Noronha is MA student in “Contemporary Artistic Creation” Universidade de Aveiro. Is the recipient of Estação Imagem | Mora 2014 Scholarship. In 2013 takes part in the project “Entre Margens” (Between Banks) as an Emergent Photographer, Museu do Douro Foundation and collective Kameraphoto; is also a participant in the International Artistic “Portas Abertas” (Open Doors), organised by the Fórum Eugénio de

Almeida Foundation. In 2012 concludes the Post-Graduation in Photography, Project and Contemporary Art IPA-Atelier de Lisboa and takes part in the artistic residency “Conviver na Arte – Campo de Estudos” (Socialize in Art – Field of Studies), sponsored by the Robinson Foundation.

Idalina Conde

<https://iscte-iul.academia.edu/idalinaconde>

Doutorada em sociologia, com especialização em arte e da cultura, professora auxiliar no ISCTE-IUL Instituto Universitário de Lisboa, e investigadora do CIES – Centro de Investigação e Estudos de Sociologia. É autora de diversos estudos e sobre domínios culturais e artísticos, entre outras linhas como abordagens biográficas e iconográficas sobre o património europeu e arte contemporânea. Tem numerosas participações em conferências nacionais e internacionais sobre estas áreas. Os últimos trabalhos, de que prepara alguns livros para publicação, abordaram entre outras temáticas as do reconhecimento em arte e literacia cultural

Inês Aguiar

inesaguiar00@gmail.com

Investigadora da Rede Temática em Estudos de Azulejaria e Cerâmica

João Miguel dos Santos Simões (RTEACJMSS), núcleo de investigação do ARTIS - Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. É bolsista de investigação (FCT) do Museu Nacional do Azulejo desde 2011, trabalhando em projectos relacionados com o *Az Infinitum – Sistema de Referência e Indexação de Azulejo* (<http://redeazulejo.fl.ul.pt/pesquisa-az>) e, em particular, no projecto *Catálogo de padrões da azulejaria portuguesa*. É licenciada em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Tem desenvolvido trabalho na área da fotografia digital como parte de investigação da azulejaria portuguesa e na questão da importância da fotografia na recuperação da memória do património.

Researcher at ARTIS-Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, within the group Rede Temática em Estudos de Azulejaria e Cerâmica João Miguel dos Santos Simões. She holds a FCT researcher grant at Museu Nacional do Azulejo, since 2011, working in the projects related to *Az Infinitum – Azulejo Indexation and Referencing System* (<http://redeazulejo.fl.ul.pt/pesquisa-az>), particularly in the project *Cataloguing Portuguese Azulejo patterns*. She graduated in History of Art at Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa. She

has developed work in the area of digital photography as a part of the research on Portuguese azulejo and also on the question of the importance of photography in the recovery of heritage memory.

Inês Ferreira

inesspratleyferreira@gmail.com

inesferreira@cm-porto.pt

Inês Ferreira. Licenciada em Artes Plásticas, Pintura, pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (1992), Master of Arts, pela City University, Londres (1998), doutoranda em Museologia na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, tendo como tema de investigação “Museus e Criatividade”. Técnica Superior na Câmara Municipal do Porto desde 2006. Desempenhou funções de serviço educativo nos museus municipais, assessora da vereação e desempenha atualmente funções de adjunta da vice-presidência. Tem coordenado e participado, enquanto colaboradora do município, em projetos culturais e educativos relacionados com equipamentos culturais, nomeadamente museus. Implementou e coordena o SIMCidade, um programa municipal transdisciplinar que cria e implementa projetos transversais a todo o universo municipal. Desenvolveu trabalho em diversos museus no Porto – Museu do Vinho do Porto, Galeria

do Palácio, Museu do Carro Elétrico, Museu Nacional de Soares dos Reis – nomeadamente na área do serviço educativo. Foi coautora de vários materiais de apoio ao visitante – guias de apoio a crianças e famílias do Museu Nacional de Soares dos Reis; guião para professores do Museu do Carro Elétrico; dois livros para crianças, no Museu de Lamego. Coordenou a área cultural da Associação Porto Digital entre 2005 e 2007 e foi mentora e coordenadora do Projeto “À Descoberta dos Museus do Porto”, no âmbito da Porto 2001, Capital Europeia da Cultura. Foi formadora em vários cursos de formação profissional na área da educação em museus desde 2001 e lecionou pontualmente alguns módulos nesta área em cursos de pós-graduação. Participou entre 2011 e 2013, enquanto investigadora, num projeto de investigação ação colaborativo e apreciativo, que envolveu quase todos os museus da cidade do Porto. Tem publicado e apresentado trabalhos de investigação com regularidade em congressos e seminários na área da cultura e da museologia, em Portugal e no Estrangeiro.

Inês Ferreira. Graduated in Fine Arts by the Faculty of Fine Arts, University of Porto (1992); Master of Arts by City University, London (1998); Ph.D. student in Museum Studies, University

of Porto, research topic about Museums and Creativity. She works in Porto City Hall since 2006, first as Museum Educator, then as councillor’s advisor and now as adjunct of the city council vice-presidency. As collaborator in the municipality, has coordinated and participated in cultural and educational projects, in particular related with museums. Has implemented and coordinates SIMCidade, a transdisciplinary municipal program that creates and implements interdisciplinary projects involving different areas of the municipality. She had worked in several museums in Porto – Museu do Vinho do Porto, Galeria do Palácio, Museu do Carro Elétrico, Museu Nacional de Soares dos Reis – particularly in the educational department. Was coauthor of several materials to support visitors in museums - children and family guides, Museu Nacional de Soares dos Reis; guide for teachers, Museu do Carro Elétrico; two books for children, Museu de Lamego. She coordinated the cultural area of Porto Digital Association between 2005 and 2007 and was mentor and coordinator of the project “Discovering Porto Museums”, supported by Porto 2001, European Capital of Culture. Oriented several training actions and courses in the field of museum education since 2001 and occasionally had lectured some modules in post-graduation courses. As researcher, she participated in a

collaborative and appreciative action research project, developed between 2011 and 2013, involving almost all museums in Porto. She has published and presented research papers regularly at conferences and seminars in the area of cultural and museum studies, in Portugal and abroad.

Inês Moreira

inexmoreira@gmail.com

Inês Moreira é Doutora em Curatorial Knowledge - University of London/ Goldsmiths College, 2013; Mestre em Arquitectura e Cultura Urbana (Master Metropolis) - Universitat Politecnica da Catalunya/Centre de Cultura Contemporânea de Barcelona, 2003; e Arquitecta - Faculdade Arquitectura U.Porto, 2001. Foi bolsista da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (Mestrado, posteriormente Doutoramento). Foi programadora e curadora de Guimarães 2012, Capital Europeia da Cultura/Fundação Cidade de Guimarães; coordenadora do Laboratório do Instituto das Artes/ Ministério da Cultura. É curadora, investigadora e colabora com diversas instituições culturais na Europa.

Inês Moreira (1977, Portugal) is a curator and researcher. Inês was recently awarded a PhD in Curatorial Knowledge from Goldsmiths College, University of London, she completed

her Master's degree in Theory of Architecture and Urban Culture [UPC Barcelona, Spain 2003] and is graduated in Architecture [FAUP Porto, 2001]. Her research/practice experiments different collaborations between architecture, contemporary art and the humanities, producing oblique research into contemporary cultures. In the recent years she has developed an academic research on space, under the title "Performing Building Sites: curating in/on/through space", her PhD thesis. The research proposes a critical epistemology to the field of curatorial studies and embraces her professional experience as a curator and author of spatial installations.

Isabel Maria Antunes Pires

isabelpires@fcs.unl.pt

Compositora e intérprete de música acusmática, Isabel Pires é doutora em Esthétique, Sciences et Technologies des arts – spécialité musique pela Universidade de Paris VIII. É professora Auxiliar Convidada no departamento de Ciências Musicais da Universidade Nova de Lisboa e responsável pelo LIM (Laboratório de Informática Musical) na mesma Universidade. Isabel Pires é Investigadora no CESEM, onde é atualmente membro da direção executiva e coordenadora do Grupo de Investigação ligado à música contemporânea. Os seus interesses de

investigação estão relacionados com o funcionamento cognitivo da percepção auditiva, assim como as características físicas do fenómeno sonoro e as noções de espaço na composição musical. Tem-se interessado igualmente pela preservação de suportes áudio, tendo já dirigido trabalhos de mestrado nesse âmbito. Trabalha regularmente com o compositor François Bayle na análise de obras acusmáticas e produção de acusmografias (partituras de escuta gráficas).

As suas obras incluem música acusmática, instrumental e mista, e têm sido apresentadas na Europa, onde se tem também apresentado como intérprete, tendo ganho o 1º prémio do concurso de especialização e interpretação de obras acusmáticas, Espace du son 2004, na Bélgica. Das suas obras instrumentais salientamos «Incertitude», «Méditations Intimes», «Ombres», e «Le souffle d'un nuage». Salientamos ainda as obras mistas «Le fil double», «Triformis Mundus» e «Réflexions Intemporelles», assim como as acusmáticas «Sideral», «Voyage au centre de la 5ème essence» e «Estranhas presenças que já não existem».

Composer and performer of acousmatic music, Isabel Pires has a PhD in Esthétique, Sciences et Technologies des arts - Spécialité Musique from

University of Paris VIII. Actually a teacher, lecturer and scientific coordinator of the Music and Technology master degree in the Department of Musicology - Universidade Nova de Lisboa, she is also a researcher at CESEM, and responsible for LIM (Laboratory of Computer Music) at the same University. Her research work is focused on the relationship between cognitive auditory perception and the physical phenomena of sound in musical contexts. It is also an important issue of her interest the notion of space in music composition.

Her musical works include acousmatic music, instrumental and mixed-media and has been presented mainly in Europe. It is also in Europe that has been presented as performer, having won the 1st prize for spatialization and interpretation of acousmatic works - Espace du Son 2004, Belgium. Examples of work include chamber works like «Incertitude», «Meditations Intimes», «Ombres», dedicated to French pianist Guillaume Coppola and «Le souffle d'un nuage». Also mixed works «Le fil double», «Triformis Mundus» and «Reflections Intemporelles» as well as acousmatic works «Sideral», «Voyage au center de la 5ème essence» and «Strange presences that no longer exist».

João Teixeira Lopes

jmteixeiralopes@gmail.com

Licenciado em Sociologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (1992) Mestre em ciências sociais pelo Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa (1995) com a Dissertação *Tristes Escolas - Um Estudo sobre Práticas Culturais Estudantis no Espaço Escolar Urbano* (Porto, Edições Afrontamento, 1997). Doutorado em Sociologia da Cultura e da Educação (1999) com a Dissertação *(A Cidade e a Cultura - Um Estudo sobre Práticas Culturais Urbanas* (Porto, Edições Afrontamento, 2000). Membro efectivo do Observatório das Actividades Culturais entre 1996 e 1998 e seu actual colaborador. Integrou a equipa coordenadora do Relatório das Políticas Culturais Nacionais (1985-95) apresentado em 1998 junto do Conselho da Europa (Lisboa, *As Políticas Culturais em Portugal*, Observatório das Actividades Culturais, 1998). Foi programador de Porto Capital Europeia da Cultura 2001, enquanto responsável pela área do envolvimento da população e membro da equipa inicial que redigiu o projecto de candidatura apresentado ao Conselho da Europa. Representou o Bloco de Esquerda como deputado à Assembleia da República (2002-2006). Coordenador Científico do Instituto de Sociologia da FLUP entre 2002 e Fevereiro de 2010. Diretor

da Revista Sociologia entre 2009 e Fevereiro de 2013. Tem 16 livros publicados (sozinho ou em co-autoria) nos domínios da sociologia da cultura, cidade, juventude e educação, bem como museologia e estudos territoriais. É Vice Presidente da Associação Portuguesa de Sociologia.

Head of sociology department and sociology teacher at the Faculty of Arts of the University of Porto (1992) Master of Social Sciences Institute of Social Sciences, University of Lisbon (1995) with the Dissertation *Blues Schools – A Study on Student’s Cultural Practices in Urban Areas* (Porto, Issues Afrontamento, 1997). Ph.D. in Sociology of Culture and Education (1999) with Essay *The City and Culture - A Study on Urban Culturalaamento*, 2000). Effective member of the Observatory of Cultural Activities between 1996 and 1998 and his current collaborator . Joined the team coordinator of the National Report on Cultural Policy (1985-95) presented in 1998 at the Council of Europe (Lisbon, Portugal on Cultural Policies, Observatory of Cultural Activities, 1998). Programmer when Porto was the European Capital of Culture 2001 while responsible for the involvement of the population and a member of

the original team that drafted the application submitted to the Council of Europe. Represented the Left Bloc as a deputy to the National Assembly (2002-2006). Scientific Coordinator of the Institute of Sociology Faculty between 2002 and February 2010. Journal of Sociology Director between 2009 and February 2013. Has published 16 books (alone or in co-authorship) in the fields of sociology of culture, city, youth and education, as well as museology and territorial studies Vice-President of the Portuguese Sociological Association.

Julia Rocha Pinto

juliarochapinto@gmail.com

Julia Rocha Pinto é arte/educadora e mediadora cultural. Desenvolve pesquisas no campo da educação em museus, pensando nas possibilidades de avaliação, na formação de professores e nas estratégias de recepção do público. Curso Licenciatura em Artes Plásticas na Universidade do Estado de Santa Catarina e fez Mestrado em Artes e Educação na Universidade Estadual Paulista. Trabalhou como educadora no Museu de Arte de Santa Catarina e Museu Victor Meirelles, ambos em Florianópolis/SC e foi supervisora da Ação Educativa do Pavilhão das Culturas Brasileiras, em São Paulo/SP

Atualmente é doutoranda em Educação Artística na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto e membro do Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade - I2ADS.

Julia Rocha Pinto is art/educator and cultural mediator. Develop research in the field of museum education, considering the possibilities of evaluation, teacher training and strategies for public reception. Studied Art education at Universidade do Estado de Santa Catarina and a Masters of Arts and Education at Universidade Estadual Paulista. Worked as an educator at the Museu de Arte de Santa Catarina and Museu Victor Meirelles, both in Florianópolis/SC and was supervisor of the Learning Department in Pavilhão das Culturas Brasileiras in São Paulo/SP. Is currently a doctoral student in Art Education at the University of Porto and member of the Institute for Research in Art, Design and Society - I2ADS.

Julio C. Bittencourt Francisco

francisjulio@hotmail.com

Possui graduação em Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2002), graduação em Direito pelo Centro Universitário da Cidade (2003) e mestrado em Memória Social e Documento pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2005). Atualmente

é doutorando do Programa de Pós-graduação em História da América Latina pela PUC/RS. É professor assistente do curso de museologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde leciona na graduação disciplinas como Gestão em Museus, Expografia, Museologia e Arte, Museus e diversidade cultural, Cidadania, meio ambiente e cultura, Museus no mundo contemporâneo, Memória e patrimônio. Tem experiência na área de Museologia, com ênfase em História Oral, produção de textos e acervos documentais, atuando principalmente nos seguintes temas: história oral, musealização de patrimônio, antropologia cultural, imigração, sírios e libaneses, história da arte, educação ambiental, cultura e sustentabilidade.

Has a bachelor degree in Museology from Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro UNIRIO (2002), Another bachelor degree in Law from Centro Universitario da Cidade (2003) and a master degree in the Social Memory and Document (social studies) from Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro UNIRIO (2005). PhD (Doctorate) on going at PUC/RS in Porto Alegre/RS. Has experience in Museology, focusing on research, and text production has acted on the following subjects: Expographics, Museum Management, Syrian and Lebanese immigration, Oral history,

Social anthropology, Cultural studies and Art history.

Lara F. Portolés Argüelles

lara.portoles@gmail.com

Lara F. Portolés Argüelles es doctoranda en el programa en Sociedad de la Información y el Conocimiento, becada por el Internet Interdisciplinary Institute (IN3) de la Universitat Oberta de Catalunya (UOC) en Barcelona. Se formó como historiadora del arte, especializándose en patrimonio cultural en la Universidad de Santiago de Compostela (USC) y realizó un Máster Oficial en Historia del Arte: Conocimiento y Tutela del Patrimonio Histórico (Universidad de Granada, UGR) y un Máster Oficial en Diseño Urbano: Arte, Ciudad y Sociedad (Universidad de Barcelona). Recientemente ha participado con el capítulo “Video mapping. Arte, propaganda y conmemoración en el espacio urbano” en el libro *Arte y museos del siglo XXI. Entre los nuevos ámbitos y las inserciones tecnológicas* (Bellido Gant, 2013) y ha participado en los congresos internacionales Creating Cultures: Postgraduate Conference in Culture, Media, and the Creative Industries. (King’s College London, June 2014) y Congreso Internacional Educación y Patrimonio. (Universidad de Granada, May 214). Ha trabajado en museos (Fundacion-

Museo Eugenio Granell, en Santiago de Compostela; Musei Mazzucchelli, en Brescia, Italia) y galerías de arte (Galería Toni Tàpies, Barcelona) y ha completado su formación con cursos en mediación en museos, urbanismo, gestión del patrimonio cultural, monitora sociocultural, social media management.

Lara F. Portolés Argüelles is a PhD candidate in the Information and Society Doctoral Programme, granted by the Internet Interdisciplinary Institute (IN3) at the Open University of Catalonia (UOC) in Barcelona. She studied Art History, specialising in cultural heritage (University of Santiago de Compostela) and coursed a Masters Degree on Art History: Knowledge and Management of Cultural Heritage (University of Granada), and a Masters Degree in Urban Design: Art, City and Society (University of Barcelona). She has recently published the chapter “Video mapping. Arte, propaganda y conmemoración en el espacio urbano” in *Arte y museos del siglo XXI. Entre los nuevos ámbitos y las inserciones tecnológicas* (Bellido Gant, 2013) and she has participated in international congresses such as *Creating Cultures: Postgraduate Conference in Culture, Media, and the Creative Industries*. (King’s College London, June 2014) and *Congreso Internacional Educación y Patrimonio*. (Universidad de Granada,

May 214). She has worked in museums (Eugenio Granell Foundation, Santiago de Compostela; Musei Mazzucchelli, Brescia, Italy) and art galleries (Toni Tàpies Gallery, Barcelona) and extended her formation with courses on urbanism, cultural heritage, and museum mediation, social media management.

Louise Land B. Lomardo

louiselbl@gmail.com

Louise Land B. Lomardo possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1981), mestrado em Engenharia Nuclear e Planejamento Energético pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1988) e doutorado em Planejamento Energético pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2000). Atualmente é pesquisadora e professora associada dos cursos da graduação e pós-graduação da Escola de Arquitetura e Urbanismo e pesquisadora do IVIG/COPPE/UFRJ, líder e coordenadora do grupo de pesquisa certificado pelo CNPq: “Laboratório de Conservação de Energia e Conforto Ambiental - LabCECA/UFF - Ombudsman da Cidade” e do respectivo laboratório. Tem experiência na área de Arquitetura e Urbanismo, com ênfase em Projeto de Arquitetura, Eficiência Energética, Tecnologia e Conforto Ambiental, atuando principalmente nos seguintes temas: regulamentação para

a eficiência energética dos edifícios, projeto de arquitetura, conservação de energia, arquitetura bioclimática, acústica arquitetônica e avaliação ambiental. Recebeu o 1o lugar dos Prêmio PROCEL de Conservação de Energia , categoria projeto de arquitetura nas edições de 2005 e 2007. Atua ainda como pesquisadora do IVIG/COPPE/UFRJ, é avaliadora da ANTAC e foi Vice -Diretora da Escola de Arquitetura e Urbanismo no período de 1997-2011. Realizou em 2013 seu estágio de pós-Doutorado sanduiche na COPPE/UFRJ e ISE-Fraunhofer (Alemanha).

Louise Land B. Lomardo is graduated in Architecture and Urbanism by the Federal University of Rio de Janeiro (1981), Master's degree in Nuclear Engineering and Energy Planning by the Federal University of Rio de Janeiro (1988) and PhD in Energy Planning by the Federal University of Rio de Janeiro (2000). She is currently a researcher and associate professor of undergraduate and postgraduate at Architecture and Urbanism School, leader and coordinator of the research group certified by CNPq, "Energy Conservation and Environmental Comfort Laboratory - LabCECA / UFF - Ombudsman of the City" and its laboratory. She has experience in Architecture and Urbanism, with emphasis on Architectural Design,

Energy Efficiency, Technology and Environmental Comfort, acting on the following topics: regulations for the energy efficiency of buildings, architectural design, energy conservation, bioclimatic architecture, architectural acoustics and environmental assessment. Received the 1st place in the Award PROCEL, in the category of architecture design in Energy Conservation, 2005 and 2007 editions. She is also a researcher at the IVIG / COPPE / UFRJ, the ANTAC appraiser and was Vice -Director of Architecture and Urbanism School in period 1997-2011. She conducted in 2013 her post-doctoral sandwich stage at COPPE / UFRJ and ISE-Fraunhofer (Germany).

Lúcia Almeida Matos

lmatos@fba.up.pt

Lúcia Almeida Matos é Professora Associada da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP) onde coordena o departamento de Ciências da Arte e do Design e dirige o Mestrado em Estudos Artísticos com dupla especialização em Teoria e Crítica da Arte e Estudos Museológicos e Curadoriais. É investigadora do Instituto de História da Arte da Universidade Nova de Lisboa onde coordena o grupo de Estudos de Museus. Licenciada em Filosofia pela Faculdade de Letras da UPorto, Mestre em História da

Arte pela Syracuse University (EU), Doutorou-se na Faculdade de Belas Artes da UPorto. Dirigiu o museu da FBAUP (1996-2010), foi diretora do Museu Nacional de Soares dos Reis (1999-2001) e administradora executiva da Porto 2001, Capital Europeia da Cultura. Atuais interesses de investigação: processos e estratégias de produção, colecção, preservação, apresentação e recepção da arte moderna e contemporânea. Tem publicado livros e artigos e organizado e participado em reuniões científicas sobre estas temáticas. É orientadora de mestrados e de doutoramentos nas áreas referidas e coordenadora de projectos de investigação. Destes, os mais recentes são o projeto financiado pela FCT “Documentação da Arte Contemporânea” (FBAUP, FCSH, Serralves, Culturgest, Gulbenkian e MEIAC), 2011-2013 e o projeto em curso “Catálogo online de filmes e videos de artistas co-financiado pelo IHA e a UPorto. Tem comissariado exposições baseadas em investigação, como sejam *Pintura ou Não?*, Cooperativa Arvore, 2012. *Carlos Barreira-uma questão de matéria*. Galeria Municipal de Matosinhos, 2010. *Diário de um Estudante de Belas Artes*. Museu Nacional de Soares dos Reis, 2009.

Lucia Almeida Matos is Associate Professor of Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto (FBAUP) where

she coordinates the department of Art and Design Studies and is the director of the ma program in Art Studies with a double specialization in Art Theory and Criticism and Museum and Curatorial Studies. She is a researcher of Instituto de História da Arte of Universidade Nova de Lisboa where she coordinates the Museum Studies group. LAM has a degree in Philosophy (Universidade do Porto), an MA in Art History (Syracuse University) and PhD in Art Studies (University of Porto). She was director of the FBAUP museum, director of Museu Nacional de Soares dos Reis and member of the executive board of Porto 2001, European city of culture. Current research interests: processes and strategies of production, collection, conservation, presentation and reception of modern and contemporary art. LAM has published and has organized and participated in scientific meetings about these subjects. She is advisor of MA and PhD investigations and coordinates research projects. The more recent among these are “Documentation of Contemporary Art (in partnership with Serralves, Culturgest, Gulbenkian and MEIAC) 2011-2013 (funded by FCT) and the ongoing project “Online catalogue of artists’ films and videos” (funded by IHA and UPorto). LAM has curated research based exhibitions such as *Pintura ou Não?*, Cooperativa Arvore, 2012. *Carlos Barreira-uma questão de matéria*, Galeria

Municipal de Matosinhos, 2010. Diário de um Estudante de Belas Artes, Museu Nacional de Soares dos Reis, 2009.

Lúcia Glicério Mendonça

glicerluc@gmail.com

Lúcia Glicério Mendonça é Licenciada em História pela Universidade Estadual de Londrina (UEL) – Brasil (2000). Bolsista de Iniciação Científica (1998/1999) - Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Recebeu Lâurea Acadêmica por excelente desempenho acadêmico na licenciatura (2000). Mestre em História das Ciências da Saúde – Casa de Oswaldo Cruz - FIOCRUZ - RJ (2004). Bolsista de mestrado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior (CAPES). Participou da implantação do Museu de Ciência e Tecnologia de Londrina (UEL), em 2005, como bolsista - VITAE - Apoio à Cultura, Educação e Promoção Social, dentro do projeto Apoio aos Museus (PAM). Desde 2006, atuou como docente na Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), Faculdade Estadual de Ciências Econômicas de Apucarana (FECEA), Universidade Estadual de Londrina (UEL), Universidade Federal Tecnológica do Paraná (UTFPR), Universidade Estadual de Maringá (UEM). Ministrou disciplinas em nível de graduação e pós-graduação em cursos

de História, Economia, Arquivologia, Administração Pública, Turismo e Serviço Social. Atualmente é bolsista de doutorado pleno no exterior pela CAPES, e estudante de doutoramento em Museologia na Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP), em Portugal. Participou em projetos de pesquisa/ensino/extensão em História, Patrimônio e Museologia. Ministrou curso de extensão em História das Ciências da Saúde, Patrimônio e Museus. É integrante de comitês científicos de periódicos acadêmicos. Publicou artigos sobre História das Ciências da Saúde, Museus e Patrimônio. Organizou (com outros) o livro “Polifonia do Patrimônio”, publicado em 2012 pela Editora da UEL, no qual possui publicado um capítulo com o título de “*Museus e políticas públicas no Brasil: uma leitura*”.

History from the Universidade Estadual de Londrina (UEL) - Brazil (2000). Scientific Initiation Scholarship (1998/1999) – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Received “Lâurea Acadêmica” by excellent academic performance in undergraduation (2000). Master in History of Health Sciences - Casa de Oswaldo Cruz - FIOCRUZ - RJ (2004). Masters fellow for Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Participated in the implementation of the Museu de

Ciência e Tecnologia de Londrina (UEL), in 2005, as fellow - VITAE - Support for Culture, Education and Social Promotion, within the project Support to Museums (WFP). Since 2006, he served as a professor at the Faculdade do Estado do Paraná (UNESPAR), Faculdade Estadual de Ciências Econômicas de Apucarana (FECEA), Universidade Estadual de Londrina (UEL), Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), Universidade Estadual do Maringá (UEM) . Taught courses at undergraduate and postgraduate courses in History, Economics, Archival Science, Public Administration, Social Work and Tourism. Currently is fellow of PhD studies at abroad by CAPES, and PhD student in Museology at the Faculdade de Letras da Universidade do Porto in Portugal. Participated in research, teaching and extension in History, Heritage and Museology. Taught an extension course in History of Health Sciences, Heritage and Museums. He is a member of scientific committees of academic journals. Published articles on the History of Health Sciences, Museums and Heritage. Organized (with others) the book “Polifonia do Patrimônio”, published in 2012 by EDUEL, which has published a chapter with the title of “Museus e políticas públicas no Brasil: uma leitura”.

Lúcia Marinho

luciadavinci@gmail.com

Investigadora da Rede Temática em Estudos de Azulejaria e Cerâmica João Miguel dos Santos Simões, núcleo de investigação do ARTIS - Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Actualmente prepara dissertação de doutoramento em História da Arte (sendo bolsreira da FCT - SFRH / BD / 76753 / 2011), sob a orientação do Professor Doutor Vítor Serrão e co-orientação do Doutor Alexandre Pais. Dedicada à *iconografia de Santa Teresa de Jesus a partir da Colecção do Museu Nacional do Azulejo*, a tese tem como objectivo estudar as colecções do Museu, identificando proveniências e documentando o contexto original dos painéis em estudo. É mestre em Arte, Património e Restauro pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, com a tese intitulada *Guardiães do Tempo: A Arte da Relojoaria na Colecção da Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves* [2011], onde incluiu um estudo sobre a representação de relógios na azulejaria. Tem desenvolvido investigação nas áreas da azulejaria, iconografia e relojoaria do período barroco.

Researcher at ARTIS-Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa within the João Miguel dos Santos Simões Thematic

Network on the Study of Tiles and Ceramics, since 2007. Currently she is preparing her PhD thesis (FCT grant - SFRH / BD / 76753 / 2011), under the supervision of Prof. Dr. Vítor Serrão and co-supervision of Dr. Alexandre Pais. The thesis, dedicated to the iconography of Saint Teresa of Jesus, from the collection of the Museu Nacional do Azulejo, intends to study the Museum collections identifying the provenances and documenting the tile panels' original context. In 2011 obtained a Master's Degree in Art, Heritage and Restoration from the Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa with a dissertation entitled "Keepers of Time: The Art of Horology in the Collection of the Dr. Anastácio Goncalves House-Museum", with a particular focus on the study of clocks representations on azulejos. She has been developing her research in the area of azulejos, iconography and horology from the Baroque period.

María José Juan Colás

hola@majodejuan.com

María José Juan Colás: Tras licenciarme en Comunicación Audiovisual en la UPV (2006), realicé el doctorado de Arte y Educación en la Universidad de Barcelona (2009). Actualmente trabajo como Directora de Arte para una agencia de publicidad de Barcelona, mientras preparo mi tesis doctoral.

María José Juan Colás: After completing my degree in Media Communication in the Universidad Politecnica of Valencia UPV (2006), I completed a PhD in Art & Education in the University of Barcelona (2009). I currently work as Art Director for an advertising agency in Barcelona, while I complete my thesis.

Maria José Vicentini Jorente

mjjorente@marilia.unesp.br

Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp). Especialista em Design de Produto. Licenciada em Artes pela Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) e em Letras pela Universidade de São Paulo (USP). Professora do Departamento de Ciência da Informação e do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp), câmpus de Marília. Coordenadora do Curso de Arquivologia da Unesp, campus de Marília. Investigadora nas áreas de Informação e Tecnologia, Tecnologias de Informação e Comunicação, Mídias, Intersemiótica, Genética de Produtos de Criação, Hipertextualidade, Webdesign. Membro dos conselhos dos cursos de Biblioteconomia e de Arquivologia e do Conselho de Pós-Graduação em Ciência da Informação da UNESP de Marília. Membro do Grupo Novas Tecnologias

em Informação (GPNTI) da UNESP
Membro da Comissão de Implantação
do Curso de Museologia da UNESP
Membro do Comitê de Atividades
Museológicas da UNESP. Coordenadora
do Convênio Unesp/Universidade do
Porto (CetacMedia) juntamente com
a pesquisadora portuguesa Prof. Dra.
Cândida Fernanda Ribeiro. Parecerista
ad hoc de agências de fomento. Editora
de conteúdo do periódico BJIS.

Doctorate Degree by the Graduate
Program in Information Science
at Univ Estadual Paulista Júlio de
Mesquita Filho (UNESP) in Marília,
Brazil. Specialist in Product Design.
Degree in Arts by Fundação Armando
Alvares Pentecostado (FAAP) and Language
by the University of São Paulo (USP).
Professor at Department of Information
Science, Graduate Program in
Information Science at Univ Estadual
Paulista Júlio de Mesquita Filho
(UNESP), Marília. Course Coordinator
in Archivology. Researcher in the areas
of Information Technology, Information
Technology and Communications,
Media, Intersemiotic, Genetics of
Product Creation, Hypertextuality,
Webdesign. Council Member of Library
and Archival Science undergraduate
Council Member of Graduate Studies
in Information Science, UNESP, Marília.
Member of New Technologies in
Information Group (GPNTI), UNESP
Member of the Museology Commission

for implementing the Museology
undergraduate course at UNESP in
Marília. Member of UNESP Museological
Activities Committee. Coordinator of the
Fellowship program UNESP / University
of Porto (CetacMedia) together with the
Portuguese researcher Prof. Dr. Cândida
Fernanda Ribeiro. Ad hoc reviewer for
Brazilian sponsoring agencies. Publisher
of the journal BJIS.

Maria Teresa Cruz

teresacruz12@gmail.com

Doutorada em Ciências da
Comunicação, é directora do Centro de
Estudos de Comunicação e Linguagens
e professora no Departamento de
Ciências da Comunicação da Faculdade
de Ciências Sociais e Humanas da
Universidade Nova de Lisboa, onde
lecciona nos domínios da Teoria da
Imagem, da Estética e Teoria dos
Media e das Artes Contemporâneas.
É investigadora do Centro de Estudos
de Comunicação e Linguagens desde
1999, tendo coordenado, entre 2008
e 2011, a Linha de Investigação em
Comunicação e Artes. Em 2001 e
fundou a revista digital Interact –
Revista On Line de Arte Cultura e
Tecnologia (<http://interact.com.pt/>)
que dirigiu até 2006. Foi também
directora da Revista de Comunicação
e Linguagens entre 2010-2012. Os
seus interesses de investigação estão
actualmente centrados nas técnicas

culturais, nas artes contemporâneas e nas estéticas pós-media, em particular nas formas do “cinema expandido”.

Maria Teresa Cruz teaches at the Communication Sciences Department, in Social and Human Sciences Faculty of the New University of Lisbon (UNL) in the fields of Image Theory, Media Aesthetics and Theory and Contemporary Art. She is the director of the Research Center on Communication and Language, where she also coordinated the research line on «Art and Communication» (2007-2012) and created the Journal “Interact – Art, Culture and Technology” <http://interact.com.pt/> She was also the director of the academic Journal on Communication and Language between 2010-2012. Her present research interests focus upon cultural techniques and cultural heritage, as well as contemporary art and post-media aesthetics. Her most recent research activity includes the coordination of the communication design project of the Côa Museum (devoted to World Heritage Paleolithic rock art of the Côa Valley) and of the Gonçalo Ribeiro Telles Interpretive Center, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (dedicated to the work of the Portuguese landscape architect, recipient of the 2013 Sir Geoffrey Jellicoe Award).

Marina Byrro Ribeiro

marinabyrro@gmail.com

Marina Byrro Ribeiro possui graduação em Arquiteta e Urbanismo pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1983), Mestrado em Conforto Ambiental pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1993), trabalho realizado com ênfase no estudo de edifícios de valor cultural e sua adaptação ao clima. É arquiteta especializada no setor de conservação e restauro de edifícios históricos, tendo realizado no Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional / IPHAN diversas obras dentre as quais se destacam a restauração da Antiga Alfândega para a instalação do centro cultural Casa França Brasil; a restauração e adaptação do Palácio Itamaraty para reinstalação do Museu Histórico Diplomático; restauração e conservação do Palácio Gustavo Capanema. Atuou como arquiteta do Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM junto a diversos museus brasileiros e ministrou oficina de Arquitetura de Museus em diversas cidades no Brasil, tendo realizado especialmente estudos e obras no Museu Histórico Nacional. Recebeu o 1º Prêmio do Concurso Internacional de Arquitetura Casamoclim 91/92 Paris / França com trabalho em equipe, sobre projetos adaptados ao clima; recebeu a condecoração Ordem do Rio Branco no Grau Cavaleiro pela restauração do Palácio Itamaraty do

Rio de Janeiro. Atualmente desenvolve doutorado no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal Fluminense, sob a orientação da Prof. Dr.a Louise Land B. Lomardo.

Marina Byrro Ribeiro is graduated in Architecture and Urbanism by Federal University of Rio de Janeiro (1983). Has a Master's degree in Environmental Comfort by Federal University of Rio de Janeiro (1993) and this study emphasis the cultural value of buildings and their adaptation to local climate. Specialist in conservation and restoration of historic buildings, worked for Brazilian Institute of Historical and Artistic Heritage / IPHAN, participating in the restoration of the ancient Rio de Janeiro Customs for installation of the cultural center Casa França Brasil; the restoration and adaptation of the Itamaraty Palace for reinstallation of the Diplomatic History Museum; restoration and conservation of the Gustavo Capanema Palace building, international landmark of modern architecture. Worked for the Brazilian Institute of Museums – IBRAM, assisting many Brazilian museums, giving training on Museum Architecture in several workshops in Brazil, and assisting the National History Museum in its building adaptation. Received the 1st Prize In the International Architectural Competition Casamo –

Clim, in the edition 91/92, in Paris / France, with teamwork on climate adapted project. Received the Order of Rio Branco medal for the restoration of the Itamaraty Palace in Rio de Janeiro. Currently develops doctorate at the Postgraduate Program in Architecture and Urbanism at School of Architecture and Urbanism at the Fluminense Federal University, under orientation of PhD Louise B. Land Lomardo.

Marina Pugliese

Marina.Pugliese@comune.milano.it

Marina Pugliese is Director of the Modern and Contemporary Art Sector (City of Milan) comprehensive of Museo del Novecento, Galleria d'Arte Moderna and Museo delle Culture. As an art historian, her research focuses on the material aspects, techniques and conservation of contemporary art as well as the relation between the artwork and the context in which it is exhibited. She has Phd in art history at Udine University, is graduate in Humanities at Genoa University with a master degree in art history and has a diploma in contemporary art conservation at Enaip (Botticino). After graduation she won scholarships for further studies at the Accademia dei Lincei in Rome and at the Pavia University for specialist studies at l'Université de Paris 1. She is member of the steering committee of INCCA (International Network for the

Conservation of Contemporary Art). Some of her most recent publications include: *Ephemeral Monuments. History and Conservation of Installations* (co-authored with B. Ferriani), Getty Publications 2013; *Museo del Novecento. The Collection* (co-authored with N. Castagnoli, A. Negri, F. Fergonzi), Electa 2010; *L'Arte pubblica nello Spazio Urbano. Committenti Artisti e Fruttori*, (co-authored with Carlo Birrozzi) Bruno Mondadori, 2007; *Tecnica Mista. Materiali e procedimenti dell'arte contemporanea*, Bruno Mondadori 2006.

Marlise Maria Giovanaz

mgiovanaz@gmail.com

Licenciada e Mestre em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, professora em nível superior desde 1999, professora dos cursos de Museologia, Arquivologia e Biblioteconomia da UFRGS desde 2006, pesquisadora do campo do Patrimônio Cultural e da Memória Social, coordenadora do Curso de Museologia da UFRGS de 2010 a 2012, aluna do curso de doutoramento em Museologia da Universidade do Porto desde 2012.

Graduate and Master's Degree in History from the Federal University of Rio Grande do Sul, professor in higher level since 1999, professor of Museology, Archival Science and

Library science at UFRGS since 2006, researcher in the field of Cultural Heritage and Social Memory, coordinator of the Course of Museology of UFRGS, from 2010 to 2012, Phd student in the doctoral program in Museology from the University of Porto since 2012.

Mônica Lóss dos Santos

nicaloss@gmail.com

Mônica Lóss dos Santos: Artista plástica, bacharel (2003) e licenciada (2004) em Artes Visuais, especialista em Design para Estamparia (2005), Mestre em Educação (2007) sendo todos cursados na Universidade Federal de Santa Maria, Rio Grande do Sul, Brasil e doutora em Artes y Educación (2013) pela Universidade de Barcelona. Atualmente resido em Brasil onde trabalho com assessoria em projetos educativos e ilustradora.

Mônica Lóss dos Santos: Visual Artist. I completed my degree in visual arts (2003) and my licence to teach visual arts (2004). Specialist in design and textiles (2005), Masters degree in education (2007). All of the above were completed in the Federal University of Santa Maria, Rio Grande do Sul, Brasil. I recently completed a PhD in art & education (2013) from the University of Barcelona. I currently live in Brazil where I do project work related to education and design.

Natália de Figueirêdo Biserra

nbiserra@gmail.com

Museóloga (UNIRIO) e mestranda do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS/UNIRIO).

Museologist (UNIRIO) and student of Master of Museology and Heritage (PPG-PMUS/UNIRIO).

Natália Fauvelle

nfauvelle@netdominium.com

Mestre em História da Arte na área de Patrimônio e Restauro, tendo obtido o grau de Mestre com uma tese sobre a arquitetura das quintas do Douro, e a frequentar o Doutorado em Museologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto (Bolsa de Doutorado da FCT/MD), centrando a sua investigação na paisagem classificada do Alto Douro Vinhateiro e os desafios da gestão deste património. É coordenadora dos serviços de museologia do Museu do Douro (em licença), projeto no qual tem colaborado desde 2002. É investigadora do CITCEM, Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória», com sede na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Publicou vários livros e artigos sobre o património duriense e sobre a sua história, centrando as

suas investigações no património arquitectónico e na paisagem rural, em particular no património associado à vitivinicultura. Integrou a equipa responsável pela candidatura a Património Mundial do Alto Douro Vinhateiro.

Natália Fauvelle holds a MA in History of Art (Oporto University) in the field of heritage and restoration, with a thesis about the Douro quintas wine architecture. She is currently pursuing a PhD in Museum Studies (also at the Oporto University) with an emphasis in the winescape of the Alto Douro Vinhateiro and the management challenges of this world heritage site. Since 2006 she works at the Douro Museum, located at Régua, as the Coordinator of the Museology Department. She is also a member of the research group CITCEM, Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória», based at the Oporto University. She published several books and articles on Douro heritage and history, with a special focus on architectural and landscape wine heritage.

Natália Nakano

natinakano@gmail.com

Pós Graduada do Programa de Pós Graduação em Ciência da Informação (PPGCI) pela Unesp, campus de Marília.

Integrante do Grupo de pesquisa Novas Tecnologias da Informação (GPNTI) da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” com o grupo Oficina do Texto Científico. Participa atualmente do Projetos de Extensão de Reestruturação e Digitalização do Acervo do Museu Municipal Histórico Pedagógico Hélio Antônio Scarabottolo de Marília e Descrição e Digitalização dos Acervos Documentais do pesquisador William Nava e do Museu Paleontológico de Marília. Trabalha com foco nas questões de acesso a informação, inclusão digital, serviços de informação na era digital, bem como Serviço de Referência Virtual em bibliotecas universitárias. Estuda o papel das Tecnologias de Informação e Comunicação (TIC) nas mudanças relacionadas à transformação do paradigma custodial e sua ampliação nas sociedades pós modernas e como essas tecnologias têm influenciado o mundo das bibliotecas, arquivos e museus na atualidade. Bolsista CAPES desde fevereiro de 2013.

Graduate student in Information Science at Univ Estadual Paulista, Unesp, Marília, SP, Brazil. Member of the Research Group Novas Tecnologias da Informação (GPNTI) at Unesp; Member of the group Oficina do Texto Científico. Currently participating on the Extension Projects for Restructuring and Digitizing the collection of Museu Histórico Pedagógico Hélio Antônio Scarabottolo in Marília and Description

and Digitizing of Documental collection of Research William Nava and of Museu Paleontológico in Marília. Has been working specially on issues of information access, digital inclusion, information services on digital era, as well as Virtual Reference Services in university libraries. Has studied the role of Information and Communication Technologies (ICT) in changes related to the transformation of custodial paradigm and its application in post modern societies and how these technologies have influenced the world of libraries, archives and museums nowadays. Sponsored by CAPES since 2013.

Noémia Gomes

ngomes@arq.up.pt

Noémia Herdade Gomes, nasceu em Angola 1969.

Licenciada pela Escola Superior Belas Artes do Porto, em Artes Plásticas / Pintura em 1993, mestrado em *Theatre Design* pela *Slade School of Fine Arts, University College of London* em 1997 e doutorada em Desenho, pela *Facultad de Bellas Artes Universidad de Barcelona* em 2012, com a tese intitulada, “Desenho: Interações e extensões no processo, projecto e obra artística, Estudo de caso: William Kentridge”, distinguida com o Premi Extraordinari de Doctorat pela Universidade de Barcelona em 2013. Como docente, lecciona as Unidades Curriculares de

Desenho na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto desde 2002. É membro integrado do Centro de investigação Arquitectura e Urbanismo (CEAU) desde 2013, coordenando o projecto de investigação, intitulado “A Coleção de Desenhos . Escola de Arquitectura do Porto”.

Norma Alzate Rincón

normaalzater@hotmail.com

Norma Alzate Rincón: Cineasta consumada y escritora colombiana ubicada en Barcelona. Especializada en Antropología Forense, Derechos humanos, Igualdad de Género. Investigación y Trabajo Social permanente en temas relacionados con la defensa de los derechos de la humanidad y en especial el tema de la Desaparición Forzada de Personas. Diploma de Estudios Avanzados (DEA) en Arte y Educación pela Universidad de Barcelona (2009). Preparo mi tesis sobre la Visibilización de las personas Detenidas y/o Desaparecidas.

Norma Alzate Rincón: Originally from Colombia, I work in cinema and am a writer currently living in Barcelona. I am specialized in Forensic Anthropology, Human Rights, and Gender Equality. I do Social Work Research focused on the defense of the human rights, in particular on the people who have been “disappeared”. Degree in Advanced

Studies (DEA) in Art and Education at the University of Barcelona (2009). Currently I am preparing my thesis on Detained and Disappeared persons.

Patrícia Nóbrega

patricianobregap@gmail.com

É investigadora colaboradora do ARTIS - Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, desenvolvendo investigação da Rede Temática em Estudos de Azulejaria e Cerâmica João Miguel dos Santos Simões. Neste grupo integrou diversos projectos sobre catalogação, inventário e estudo de azulejaria, em parceria com instituições nacionais e estrangeiras. É mestre em Museologia, pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, com uma tese intitulada “O azulejo enquanto objecto museológico” [2013], que abordou o estatuto do azulejo (adquirido no século XIX) como bem móvel, colecionável e museológico. Tem como principais áreas de investigação a azulejaria, o colecionismo e o inventário, tendo publicado, neste âmbito, alguns artigos em revistas científicas. Actualmente exerce funções na área de inventário no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian.

Is researcher collaborator of ARTIS- Instituto de História da Arte, Faculdade

de Letras, Universidade de Lisboa within the João Miguel dos Santos Simões Thematic Network on the Study of Tiles and Ceramics. She worked on several projects of this research unit concerning cataloging, inventory and tilework, in partnership with national and international institutions. In 2013 obtained a Master's Degree Museology from the Faculdade de Ciências Sociais e Humanas of the Universidade Nova de Lisboa with a dissertation entitled "The tile as a museum object", in which she studied the new status of the tile as a movable, collectable and museological object. She has her main research areas on tilework, collecting and inventory, and her articles have appeared in scientific publications. She currently works on inventory at the Centro de Arte Moderna of Fundação Calouste Gulbenkian.

Paul Basu

paul.basu@ucl.ac.uk

Professor of Anthropology and Cultural Heritage at the Institute of Archaeology, University College London. He is a social anthropologist specializing in issues relating to cultural heritage, memory and landscape, as well as critical museology. For the past 10 years he has been working in Sierra Leone, where, alongside ethnographic fieldwork, he engages in museum/heritage consultancy work, including a long-standing collaboration with the

British Museum's Africa Programme. His books include Museums, Heritage and International Development (2014, coedited with Wayne Modest), Exhibition Experiments (2007, coedited with Sharon Macdonald), and the ethnographic monograph Highland Homecomings: Genealogy and Heritage-Tourism in the Scottish Diaspora (2007).

Paula Menino Homem

pmeninoh@gmail.com

Prof. Auxiliar da FLUP e membro do Departamento de Ciências e Técnicas do Património (DCTP). Licenciada em História_Variante de Arqueologia, bacharel em Bens Arqueológicos e Etnográficos, mestre em Química Aplicada ao Património Cultural e doutorada em Museologia, na área da Estudo dos Materiais, Ambiente e Conservação Preventiva. Desenvolve investigação sobre a interação sinérgica ambiente/materiais de suporte às coleções e metodologias de avaliação e prevenção. Participou em projetos de investigação europeus, como membro do End-user Panel (IMPACT, MASTER, LiDO). Foi representante nacional do Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior no Comité de Gestão da Ação COST D42 - Chemical Interactions Between Cultural Artifacts and Indoor Environment (EnviArt). É membro dos Grupos de Trabalho dos Metais e da Conservação

Preventiva, do Conselho Internacional de Museus – Comité para a Conservação (ICOM-CC). É investigadora no Centro de Investigação Transdisciplinar “Cultura, Espaço e Memória” (CITCEM_FLUP).

Assistant Professor at the Faculty of Arts and Humanities (FLUP), University of Porto, and member of the Department of Heritage Studies (DCTP). First degree combined in History and Archaeology, degree in Conservation and Restoration of Archaeological and Ethnographic Artefacts, master in Chemistry Applied to Cultural Heritage and PhD in Museology, in the area of Materials Study, Environment and Preventive Conservation. Develops research on the synergistic interaction environment/support materials to collections and on assessment and prevention methodologies. Participated in European research projects, as member of the End-user Panel (IMPACT, MASTER, LiDO). She was the National representative of the Ministry for Science, Technology and Higher Education at the COST Action D42 - Chemical Chemical Interactions Between Cultural Artifacts and Indoor Environment (EnviArt) Management Committee. Member of Metals and of Preventive Conservation Working Groups, within the International Council of Museums – Committee for Conservation (ICOM-CC). Researcher at the Transdisciplinary Research Centre “Culture, Space and Memory” (CITCEM_FLUP).

Porfíria Formiga

porfirasantosformiga2000@gmail.com

Porfíria Formiga é técnica do Museu Nacional do Azulejo desde 1984, onde desenvolve funções ligadas ao inventário, conservação preventiva e museografia. Trabalhou no Instituto Português do Património Cultural, no departamento de inventário (1981-1984). Actualmente, tem a seu cargo o processo de inventariação do projecto *Devolver ao Olhar*.

Porfíria Formiga is a technician of National Museum of Azulejo since 1984, developing tasks related to inventory, conservation and museography. She worked at Instituto Português do Património Cultural, in the inventory department (1981-1984). Currently she is in charge of the inventory process of the project *Devolver ao Olhar*.

Rafaela Ganga

rafaela.ganga@gmail.com

Licenciatura em Ciências da Educação – Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade do Porto (2006). Doutoramento em Sociologia – Faculdade de Letras da Universidade do Porto (2013). Em 2006, trabalhou como curadora educativa para Casa da Música. Em 2008 e 2009 ela foi Visiting Scholar na Tate Liverpool, Šiuolaikinio Meno Centras e Serralves

Museu de Arte Contemporânea. Bolsista de Investigação FCT (2007-2011/ 2012-2013/ 2014-...) para vários projetos de pesquisa em Sociologia da Cultura, Educação e Artes. Investigadora Integrada do Instituto de Sociologia, Departamento de Criação Artística, Políticas e Práticas Culturais da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. De janeiro de 2011 ao presente, é Professora Auxiliar no Instituto Superior de Serviço Social do Porto, departamento de Gerontologia Social. Desde maio de 2014, exerce funções como Gestora de Ciência e Tecnologia para o Instituto de Psicologia Cognitiva, Desenvolvimento Vocacional e Social, da Universidade de Coimbra.

Degree in Education – Faculty of Psychology and Education Science, University of Porto (2006). PhD in Sociology – Faculty of Arts, University of Porto (2013). In 2006, she worked education curator for Casa da Música. In 2008 and 2009 she was Visiting Scholar at Tate Liverpool, Šiuolaikinio Meno Centras and Serralves Museum of Contemporary Art. FCT Research Fellow (2007-2011/ 2012-2013/ 2014-...) for several research projects in Sociology of Culture, Education and Arts. Senior Researcher of the Sociology Institute, Department of Artistic Creation, Cultural Policies and Practices, Faculty of Arts, University of Porto. From January 2011 to the present she is Associate

Professor at the Higher Institute of Social Work of Porto. Since May 2014, she is Manager of Science and Technology for the Institute of Cognitive, Social, Vocational and Development Psychology, University of Coimbra.

Rafaela Norogrande

norogrande@gmail.com

Rafaela Norogrande é Doutora em Design pela Universidade de Aveiro e Mestre em Antropologia Social e Cultural pela Universidade de Coimbra. Trabalhou 9 anos na indústria como designer e investigadora e possui especializações em Marketing e Gestão Empresarial (MBA), Design de Produto e, Moda e Comunicação: Arte e Cultura. Tem publicações sobre museus de moda, exposições, bem como temas sobre identidade e cultura. Em 2012 lançou o blog: *i-material: moda. museu.cultura.sociedade.patrimônio. humanidade*, onde expõe os trabalhos científicos e outras comunicações (<https://norogrande.wordpress.com/>).

She has a PhD in Design (University of Aveiro) and a Master in Social and Cultural Anthropology (University of Coimbra). She worked nine years in the industry as a designer and researcher and she has a MBA in Marketing and two specializations: Product Design and Fashion and Communication, focus in Art and Culture. She is author of papers

about fashion museums, exhibitions, identity and culture. In 2012 she launched the blog: [i-material: fashion. museum.culture.society.heritage. humanity, which sets out her scientific work and other communications \(https://norogrande.wordpress.com/\).](https://norogrande.wordpress.com/)

Renata Ribeiro

Realiza o doutoramento na Universidad de Granada, onde também exerce como docente e investigadora, com financiamento do Programa de Professores Universitários, Governo da Espanha. É Mestre em História da Arte (2011) pela mesma instituição espanhola e Licenciada em Artes Visuais (2009) pela Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil. Possui estudos em História da Arte pela Universidad de La Habana (2006). Realizou períodos de investigação na Universidad de Belgrano (2012), Argentina (estudo das atividades dos Centros Culturais da Espanha em Buenos Aires, Montevideo e Santiago do Chile) e na Universidade Nova de Lisboa (2014). Possui capítulos de livros e artigos publicados em Espanha, Portugal e países da América Latina. Suas principais linhas de investigação são: a arte do século XX e XXI da América Latina e os processos de *internacionalização* desta produção, espaços de exibição de arte e sua relação com a arte contemporânea.

PhD student in the Universidad de Granada, where also works as teaching and researcher, with financing of Program of University Teachers, Government of Spain. Is Master in Art History (2011) by the same institution and Bachelor of Visual Arts (2009) from the Universidade Federal do Espírito Santo, Brazil. Have studies in Art History (2006) from the Universidad de La Habana, Cuba. Periods conducted research in the Universidad de Belgrano (2012), Argentina (studies from the activities of Cultural Centers of Spain in Buenos Aires, Montevideo and Santiago de Chile) and in the Universidade Nova de Lisboa (2014). Have book chapters and articles edited on Spain, Portugal and Latin American countries. Its main lines are investigation: the art of XX and XXI century of Latin America and its internalization process, spaces for the art exhibition and its relationship with contemporary art.

Rita Macedo

ritamacedo@fct.unl.pt

Rita Macedo é historiadora de arte, professora de História da Arte Contemporânea e Documentação para a Preservação de Arte Contemporânea na Universidade Nova de Lisboa. Coordena a área de História da Arte no Departamento de Conservação e Restauro da Faculdade de Ciências e Tecnologia. Doutorou-se em 2008, com

a Tese *Desafios da Arte Contemporânea à Conservação e Restauro - Documentar a Arte Portuguesa dos Anos 60/70*. É Mestre em História da Arte e Licenciada em História, pela Universidade Nova de Lisboa. Integra o grupo de investigação sobre estudos de Museus do Instituto de História de Arte, da Universidade Nova de Lisboa (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas). Tem desenvolvido investigação sobre documentação e memória na preservação de arte contemporânea em diversos projectos e equipas multidisciplinares, com publicações em livros, catálogos e revistas.

Rita Macedo is an art historian, professor of Contemporary Art History and Documentation for the Preservation of Contemporary Art at Universidade Nova de Lisboa. She is the coordinator of the Art History area at the Department of Conservation and Restoration, Faculty of Science and Technology. She obtained her doctorate in 2008 with the thesis *Challenges of Contemporary Art to Conservation Restoration - Documenting Portuguese Art of the 60's/70's*. She graduated in History and has a Master's in Contemporary Art History, from Universidade Nova de Lisboa. She is a member of the research group on Museum Studies of IHA (Art History Institute) of Universidade Nova de Lisboa (Faculty of Social and Human

Sciences). Her research interests have been focused in the field of documentation and memory for the preservation of contemporary art. She has been developing research within multidisciplinary projects and publishing in books, catalogues and journals.

Rosângela Caldas

rcaldas@marilia.unesp.br

Docente da UNESP, departamento de Ciência da Informação. É tutora do grupo PET de Biblioteconomia e coordena a comissão local do Núcleo de Estudos e Práticas Pedagógicas (CENEPP). Junto aos conselhos de curso de Biblioteconomia e Arquivologia atua como representante docente. Com o apoio da Capes realizou seu doutoramento pleno na escola de engenharia da Universidade do Minho e seu campo de recolha de dados focou regiões da França, Escócia e Inglaterra que possuíam requisitos reconhecidos de cidades inteligentes da comunidade europeia. Está vinculada a graduação e pós-graduação grupo de pesquisa: Gestão da Informação e do Conhecimento. Realiza pesquisa com temas relacionados a Teoria Geral das Organizações, Descritores Organizacionais e Estruturas de Desenvolvimento para Comunidades. Contribuiu na estruturação do curso de Arquivologia, reestruturação do curso de Biblioteconomia e atualmente

realiza a estruturação para o curso de museologia da UNESP. Objetiva o contínuo constructo na inter relação de pesquisas no eixo nacional e internacional através de sua inserção em grupos de pesquisa.

Professor - Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho / UNESP FFC, Information Science Department. With the support of CAPES realized your doctorate in the school of engineering at the University of Minho and its field data collection focused on regions of France, Scotland and England had recognized requirements of intelligent cities of the European community. It stands out in the Management of Organizations, Technologies and Information Systems and has experience in the areas of: Economics, Marketing and Business Administration. In the Information Science Department job with online research management information and knowledge and their research has an emphasis on General Theory of Organizations and strategy within community development. The focus in Unesp its in education, research and extension and coordinates the local committee of the Center of Studies and teaching practices is representative of Library and Archival course. Your aims to construct the continuous interrelationship of research on the shaft through national and international

their inclusion in research groups. Has experience in Information Science, acting on the following subjects: Information Science Management, Smart Cities and Operacional Research.

Rosário Salema de Carvalho

rscarvalho@letras.ulisboa.pt

Rosário Salema de Carvalho é investigadora integrada do ARTIS – Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde desenvolve actividade na Rede Temática em Estudos de Azulejaria e Cerâmica João Miguel dos Santos Simões (grupo a que pertence desde 2007). Coordena diversos projectos relacionados com o inventário e o estudo do azulejo produzido e/ou aplicado em Portugal. Em particular, coordena o projecto âncora deste grupo intitulado *Az Infinitum – Sistema de Referência e Indexação de Azulejo* (<http://redeazulejo.fl.ul.pt/pesquisa-az>), que resulta de uma colaboração com o Museu Nacional do Azulejo e a empresa Sistemas do Futuro. Tem desenvolvido investigação na área do património e, principalmente, na área da azulejaria portuguesa, com vários livros e artigos publicados. A sua dissertação de doutoramento em História da Arte foi dedicada a um dos períodos mais significativos da história do azulejo português, o designado *Ciclo dos Mestres* (1675-1725).

Rosário Salema de Carvalho is a researcher at ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa since October 2007, within the João Miguel dos Santos Simões Thematic Network on the Study of Tiles and Ceramics. She coordinates projects related to azulejo studies and inventory in collaboration with the National Museum of Azulejo and the company “Sistemas do Futuro”, particularly the anchor project Az Infinitum – Azulejo Indexation and Referencing System (<http://redeazulejo.fl.ul.pt/pesquisa-az>). Her current research is focused on heritage, especially in the area of Portuguese tiles, in which context she has authored several books and articles. Her PhD dissertation in History of Art was dedicated to one of the most significant periods in the history of Portuguese tiles, the so called Masters’ Cycle (1675-1725).

Rui Centeno

rcenteno@letras.up.pt

Docente da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, desde 1975, em cursos de Doutoramento, Mestrado e Licenciatura de Museologia, de Arqueologia e das Ciências da Comunicação. Orientou mais de quatro dezenas de dissertações de mestrado e de doutoramento em Museologia, Arqueologia e Ciências da Comunicação.

Foi: Presidente do Conselho Diretivo da Faculdade de Letras da Universidade do Porto (1996-2003); Diretor do Centro para as Ciências da Comunicação da Universidade do Porto (C2COM) (2007-2011); Coordenador Científico do CETAC.MEDIA - Centro de Estudos em Tecnologias e Ciências da Comunicação e Informação das Universidades do Porto e de Aveiro (2005-2008); Membro do Conselho Geral e da Direção da CULTURPORTO (2002-2004); Presidente da Assembleia de Representantes da Faculdade de Letras da Universidade do Porto (2003-2005); Diretor do Curso de Mestrado em Ciências da Comunicação da Universidade do Porto (2008-12); Diretor do Curso de Licenciatura em Ciências da Comunicação da Universidade do Porto (2004-12); Diretor do Curso de Doutoramento em Museologia (2013); Diretor do Curso de Licenciatura em Arqueologia (2013-14); Diretor da webradio Jornalismo Porto Radio (2006-2012); Diretor do jornal digital Jornalismo Porto Net (2004-12); Administrador da LUSA – Agência de Notícias de Portugal, S.A (2009-12). Coordenou diversos projetos de musealização e para museus e exposições. Investigador do Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória».

Professor of the Faculty of Arts, University of Porto since 1975 in PhD courses, Masters and Bachelor

of Museology, Archaeology and Communication Sciences. Supervised more than four dozen dissertations and PhD in Museology, Archaeology and Communication Sciences. Was: Chairman of the Board Director of the Faculty of Arts, University of Porto (1996-2003); Director of the Center for Communication Sciences, University of Porto (C2COM) (2007-2011); Scientific Coordinator of CETAC. MEDIA - Center for Studies in Technology and Communication and Information Sciences of the University of Porto and Aveiro (2005-2008); Member of the General Council and the Director of Culturporto (2002-2004); President of the Assembly of Representatives of the Faculty of Arts, University of Porto (2003-2005); Director of the Master in Communication Sciences, University of Porto (2008-12); Director of the Bachelor of Communication Sciences, University of Porto (2004-12); Director of the Doctoral Program in Museum Studies (2013); Direct the Bachelor of Archaeology (2013-14); Director of Port webradio Journalism Radio (2006-2012); Director of digital newspaper Journalism Port Net (2004-12); Director of LUSA - News Agency of Portugal (2009-12). Coordinated several musealization projects for museums and exhibitions. Researcher at the Centre for Interdisciplinary Research “Culture, Space and Memory “.

Rui Macário Ribeiro

rmmnr@hotmail.com

Licenciado em Arte e Património; Pós-Graduado em Arte Contemporânea; e Doutorando em Estudos de Património (Universidade Católica Portuguesa – Porto). Investigador do Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes – UCP/Porto. Membro da equipa de Inventário da Diocese de Viseu (desde 2012). Coordenador da Projecto Património (desde 2008) e Director do Museu do Falso (desde 2012). Co-editor da colecção “Património e História Local – Viseu”. Coordenador Editorial da “Portugalpédia”. Co-Fundador e Co-Director do VISTACURTA – Festival de Curtas de Viseu (desde 2010). Comissário das exposições: “Pinholing (while in MGV)” (Museu Grão Vasco, 2012); “Arte em Espaço Público – Xu.Go” (espaços públicos da cidade de Viseu, 2011); “5 Repúblicas” (EMPÓRIO, 2010); “Artistas de Bolso” (Casa das Artes – Forum Viseu; 2009). Membro da Comissão organizadora de: Colóquio “FAKE`M – Conversas em Torno ao Falso” (Museu Grão Vasco, 07/06/2014); Congresso “Habitar [Património] Viseu” (Museu Grão Vasco, 20 e 21 de Setembro de 2013).

Degree in Art and Heritage;
Postgraduate in Contemporary Art; and currently a PhD student in Heritage

Studies (Universidade Católica Portuguesa - Porto). Researcher at the Centre for Research in Science and ArtsTechnology - UCP/Porto. Team member for the Inventory of Cultural Heritage at the Diocese of Viseu (since 2012). Coordinator at Projecto Património (since 2008) and Director of the Fake Museum (since 2012). Co-editor of the collection “Heritage and Local History - Viseu”. Editorial Coordinator of “Portugalpédia”. Co-Founder and Co-Director of VISTACURTA - Short Film Festival of Viseu (since 2010). Commissioner of the exhibitions: “Pinholing (while in MGV)” (Museu Grão Vasco, 2012); “Arte em Espaço Público – Xu.Go” (espaços públicos da cidade de Viseu, 2011); “5 Repúblicas” (EMPÓRIO, 2010); “Artistas de Bolso” (Casa das Artes – Forum Viseu; 2009). Member of the Organizing Committee: Colóquio “FAKE`M – Conversas em Torno ao Falso” (Museu Grão Vasco, 07/06/2014); Congresso “Habitar [Património] Viseu” (Museu Grão Vasco, 20 e 21 de Setembro de 2013).

Rui Raposo

raposo@ua.pt

Professor Auxiliar no Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, Doutorado em Ciência e Tecnologias da Comunicação e licenciado em Novas Tecnologias da Comunicação pela Universidade de

Aveiro. Investigador do CETAC.MEDIA (Centro de Estudos das Tecnologias e Ciências da Comunicação) onde desenvolve investigação sobre a comunicação mediada por tecnologia em contextos ligados à museologia e ao turismo. Adepto das tertúlias à mesa e considera que, para o bem da sociedade e da pessoa, estes momentos devem ser recuperados e promovidos.

Assistant Professor at the Department of Communication and Art at the University of Aveiro. Holds a PhD in Science and Technology in Communication and a degree in New Technologies in Communication both from the University of Aveiro. Research fellow at CETAC.MEDIA (Centro de Estudos das Tecnologias e Ciências da Comunicação) where he develops research focused on communication mediated through technology in contexts linked to museology and tourism. A fan of discussing and debating over a nice meal and a couple of pints, he considers that, for the sake of society and persona, these moments should be regained and promoted.

Sérgio Lira

sliraslira@gmail.com

Sérgio Lira é PhD em *Museum Studies* pela *University of Leicester* (UK) (reconhecido com grau de “Doutor”

pela Universidade do Porto), Mestre em História Medieval (UP) e Licenciado em História (UP). É sócio fundador, membro da direcção e investigador responsável no Green Lines Instituto para o Desenvolvimento Sustentável; é investigador integrado do CLEPUL e membro da coordenação do Polo do Porto daquele centro de investigação; é Sócio Fundador e membro da Direcção do Círculo Literário Agustina Bessa Luís. Desempenha a função de *Editor-in-Chief* do *International Journal of Heritage and Sustainable Development*. Foi membro da comissão organizadora e das comissões científicas de numerosos congressos internacionais e outros eventos científicos. Participou e coordenou projectos de investigação de âmbito nacional e internacional; publicou várias dezenas de artigos, capítulos e partes de livros, foi editor de vários livros e apresentou comunicações em várias dezenas de congressos e eventos científicos com avaliação por pares. Foi *keynote-speaker* em vários eventos científicos. Colabora com várias empresas em projectos museológicos e de património de âmbito nacional e internacional.

Sérgio Lira is PhD in Museum Studies (University of Leicester), he is Master in Medieval History (UP) and has a 1st degree in History (UP). He is one of the founding partners, member of the Board and main researcher of the Green Lines

Institute for Sustainable Development; he is main researcher at CLEPUL and also member of the Board of the Oporto branch of that research centre; he is one of the founding partners and member of the Board of the Círculo Literário Agustina Bessa Luís. He is also Editor-in-Chief of the *International Journal of Heritage and Sustainable Development*. He belonged to the organising commissions and scientific committees of numerous international conferences and other scientific events. He has been main researcher/coordinator of several international and national research projects. Sérgio Lira published several dozens of papers, articles, chapters and parts of books and presented papers in numerous conferences (with peer-review). He has been invited keynote-speaker in several scientific events. He cooperates with different companies in museographic and heritage projects, nationally and internationally.

Sofia Ponte

ohsofia@gmail.com

Sofia Ponte é natural de Lisboa mas vive atualmente no Porto. Doutoranda na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP), Portugal, onde leciona, e investigadora do Instituto de História de Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de

Lisboa. É bolsreira da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT). Completou o seu mestrado em Cultura Visual no Programa de Artes Visuais da Escola de Arquitetura e Planeamento do Massachusetts Institute of Technology (MIT), Cambridge EUA, em 2008 e formou-se em Escultura pela FBAUP, em 2001.

Sofia Ponte was born in Lisbon but currently lives in Porto. PhD student at Faculty of Fine Arts of the University of Porto (FBAUP), Portugal, where she also teaches, and researcher at Faculty of Social Sciences and Humanities of the Universidade Nova de Lisboa. She has a fellowship from the Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT). She completed her Science Master degree in Visual Culture from the Visual Arts Program at the School of Architecture and Planning of the Massachusetts Institute of Technology (MIT), Cambridge USA, in 2008 and graduated in Sculpture at FBAUP, in 2001.

Sué Gutiérrez Berciano

suegberciano@gmail.com

Sué Gutiérrez Berciano, Licenciada en Pedagogía y Master en Intervención e Investigación Socioeducativa. Tiene experiencia como educadora social e infantil y dispone su tiempo a tareas más académicas, dedicándose a tareas de evaluación educativa para diferentes

organizaciones. El último estudio realizado fue encargado por la Dirección General de Cultura, perteneciente a la Conserjería de Educación, Cultura y Deporte de Asturias. Es técnico de investigación en el proyecto I+D+I: *Evaluación Cualitativa de Programas Educativos en Museos Españoles*. Ref.: MICINN-12-EDU2011-27835) Subvencionado por el gobierno de España. Ha participado en diversos congresos de Educación Patrimonial, y actualmente compagina su dedicación profesional de educadora con su trabajo como técnico y sus estudios de doctorado que siguen esta línea de investigación.

Sué Gutiérrez Berciano, Graduated in Pedagogics and Postgraduate in Intervention and Investigation Socioeducative. She has experience as social and infantile educator and arranges his time to more academic tasks, devoting itself to tasks of educational evaluation for different organizations. The last realized study was entrusted by the General Direction of Culture, belonging to the Consejería of Education, Culture and Sport of Asturias. She is a technician of investigation in the project the I+D+I: *Qualitative evaluation of Educational Programs in Spanish Museums*. Ref.: MICINN-12-EDU2011-27835) Subsidized by the government of Spain. She has taken part in diverse congresses of

Heritage Education, and at present she combines his professional dedication of educator with his work as technician together with his studies of doctorate that continue this line of investigation.

Susana Lourenço Marques

slmfbaup@gmail.com

Designer pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (1999), com mestrado em Ciências da Comunicação (Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias) pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (2007) com a dissertação «*Cópia e Apropriação da obra de arte, após 1839*», para a qual recebeu bolsa da FCT. É estudante bolsista de doutoramento em Ciências da Comunicação (Arte e Comunicação) na FCSH. UNL com a tese intitulada «*Fotografia, História e Memória. A concepção de «História da Imagem Fotográfica em Portugal, 1839-1997» como um hiperdocumento*». Leciona Fotografia e Teoria e História da Fotografia na FBA.UP (departamento de Artes Plásticas) desde 2003. Realizou o programa Recherches Doctorales Libres na École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), Paris em 2010/2011. É editora e fundadora da Pierrot le Fou (www.pierrotlefou.pt).

Designer, graduated by Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto, in 1999. Master on Communication

Sciences (Contemporary Culture and New Technologies), at Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, with the dissertation titled Copy and appropriation in art after 1839, in 2007. PhD Candidate of Communication Sciences (Art and Communication), at FCSH.UNL, with the thesis «Photography, History and Memory. The conception of «História da Imagem Fotográfica em Portugal, 1839-1997» as a hyperdocument». In 2011, completed the program Recherches Doctorales Libres at École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), Paris. Lecturer of Photography and History of Photography at Fine Arts Department, Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto, since 2003. Editor and founder member of the publishing house Pierrot le Fou (www.pierrotlefou.pt).

Tatiana Gentil Machado

tatigm@uol.com.br

Formada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (2001), é doutoranda e possui Mestrado (2008) na área de Projeto, Espaço e Cultura pela mesma faculdade. Lecionou nos cursos trienais e de pós-graduação do Instituto Europeo di Design São Paulo e nos cursos de graduação (Arquitetura e Urbanismo e Design), como monitora, da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. Tem experiência

nas áreas de Arquitetura, Comunicação e Design e atua principalmente em projetos gráficos, de mobiliário e de espaço/ambiente a partir de uma visão e de uma abordagem interdisciplinares. Atualmente desenvolve pesquisa de doutorado sobre a interatividade em projetos expositivos, colocando em discussão a qualificação destes ambientes para além do simples uso de dispositivos interativos—ou supostamente interativos—que vem sendo feito ultimamente em larga escala por boa parte dos novos museus (ou dos antigos museus que vêm sendo reformulados com o intuito de se “adequar” à contemporaneidade).

Graduated at School of Architecture and Urbanism/ University of São Paulo (2001), Tatiana G. Machado holds a master degree on ‘Project, Space and Culture’ at the same institution, where is currently also a Ph.D. researcher. Has been a lecturer for triennial and post-graduate courses at Istituto Europeo di Design São Paulo and had monitor-trainee experiences on Architecture and Design courses at the School of Architecture and Urbanism of the University of São Paulo. Has specialized on the fields of Architecture, Communication and Design and develops projects on graphic, furniture and environment design through an interdisciplinary approach. Her Ph.D. research interests

lies at the interactivity on exhibition projects, bringing to discussion their space qualification beyond the use of interactive—or presumably interactive—displays and artifacts that have been largely done by most of the new museums that have opened lately (or old ones that have been reformulated in order to render themselves modern).

Teresa Azevedo

teresa.c.azevedo@gmail.com

Teresa Azevedo é licenciada em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (2004), e mestre em Estudos Artísticos, especialização em Estudos Museológicos e Curadoriais pela Faculdade de Belas Artes da mesma Universidade (2008). Trabalhou em vários projetos de inventário de objetos móveis – nos Museus da Universidade do Porto (2007) e na Casa Museu Afonso Lopes Vieira em São Pedro de Moel (2011) – e de investigação documental – no Museu de Serralves (2006 e 2009) e na Fundação Arquiteto Marques da Silva (2009 e 2011). Em 2012 colaborou no projeto de inventário da obra do escultor Alberto Carneiro, realizado a partir do seu ateliê e em 2013 foi bolsista no projeto *Documentação de Arte Contemporânea* (IHA/FCSH-UNL). Atualmente é investigadora no Instituto de História da Arte (FCSH-UNL) e doutoranda em Museologia na FLUP/FBAUP com

bolsa atribuída pela Fundação para a Ciência e Tecnologia. Interessada na documentação e musealização da arte contemporânea, desenvolve a sua investigação sobre o papel e impacto dos ateliês de artistas nos seus processos de trabalho e criação.

investigation on the role of artist's studios in their process of work and creation.

Teresa Azevedo graduated in Art History at Porto's University (2004), where she also took her Master in Art Studies, specialization in Museum and Curatorial Studies (2008). She worked in projects concerning museum objects' inventory – at Oporto University Museums (2007) and House Museum Afonso Lopes Vieira in São Pedro de Moel (2011) – and documental research – at Serralves Museum (2006 and 2009) and Architect Marques da Silva Foundation, Porto (2009 and 2011). In 2012 she collaborated on the inventory (using open source program CollectiveAccess) of sculptor Alberto Carneiro's works and archival documents, working directly from his studio, and in 2013 she was a researcher in the project Documentation of Contemporary Art (FCT, IHA/FCSH/UNL). Currently she is a researcher at Art History Institute (Social and Human Sciences Faculty, New University, Lisbon) and a PhD student in Museum Studies at Porto's University with a research grant by Technology and Science Foundation. Interested in the documentation and musealisation of contemporary art, she develops her

Adelaide Duarte

Instituto de História da Arte,
Universidade Nova de Lisboa (Portugal)

Alexandra Gonçalves

Direção Regional de Cultura do Algarve
(Portugal)

Alexandre Matos

Departamento de Ciências e Técnicas
do Património (DCTP), Universidade do
Porto (Portugal)

Alice Duarte

Departamento de Geografia,
Universidade do Porto (Portugal)

Alice Nogueira Alves

Faculdade de Belas Artes, Universidade
de Lisboa (Portugal)

Alice Semedo

Departamento de Ciências e Técnicas
do Património (DCTP), Universidade do
Porto (Portugal)

Amélia Dionísio

Instituto Superior Técnico, Universidade
de Lisboa (Portugal)

Ana Canas

Instituto de Investigação Científica
Tropical (Portugal)

Ana Utsch

Departamento de Artes Plásticas,
Universidade Federal de Minas Gerais
(Brasil)

Analia Gómez

Facultad de Arquitectura y Urbanismo,
Universidade Nacional de La Plata
(Argentina)

Analice Dutra Pillar

Departamento de Ensino e Currículo,
Universidade Federal do Rio Grande do
Sul (Brasil)

António Camões Gouveia

Departamento de História, Universidade
Nova de Lisboa (Portugal)

António Eduardo Mendonça

Universidade Lusófona (Portugal)

António Ponte

Universidade do Porto, Direção Regional
de Cultura do Norte (Portugal)

Bianca Gonçalves

Departamento de Sociologia e
Antropologia, Universidade Estadual
Paulista “Júlio de Mesquita Filho”
(Brasil)

Clara Camacho

Centro de Estudos de História e
Filosofia da Ciência, Universidade de
Évora (Portugal)

Clara Saraiva

Instituto De Investigação Científica Tropical (Portugal)

Conceição Casanova

Instituto de Investigação Científica Tropical (Portugal)

Concepción Velasco

Departamento de Historia del Arte, Universidade de Múrcia (Espanha)

Cristina Tavares

Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa (Portugal)

Elisa Noronha

Departamento de Ciências e Técnicas do Património (DCTP), Universidade do Porto (Portugal)

Emília Ferreira

Instituto de História da Arte, Universidade Nova de Lisboa (Portugal)

Fátima Lambert

Escola Superior de Educação do Porto, Instituto Politécnico do Porto (Portugal)

Fernando Batista Pereira

Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa (Portugal)

Filomena Silvano

Centro em Rede de Investigação em Antropologia (CRIA), Universidade Nova de Lisboa (Portugal)

Fortunato Carvalhido

Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória (CITCEM), Universidade do Porto (Portugal)

Francisco Marshall

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Brasil)

Gabriel Bevilacqua

Universidade Federal Fluminense (Brasil)

Gabriela Vaz Pinheiro

Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto (Portugal)

Gaudêncio Fidelis

Museu de Arte do Rio Grande do Sul (Brasil)

Hélder Trigo Marques

Departamento de Geografia, Universidade do Porto (Portugal)

Helena Santos

Secção Autónoma de Ciências Sociais, Universidade do Porto (Portugal)

Henrique Vaz

Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação, Universidade do Porto (Portugal)

Inês Amorim

Departamento de História e de Estudos Políticos e Internacionais e Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória (CITCEM), Universidade do Porto (Portugal)

Inês Moreira

Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto (Portugal)

Irene Vaquinhas

Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra (Portugal)

Isabel Cruz

Instituto de Sociologia, Universidade do Porto (Portugal)

Jean Yves Durand

Departamento de Sociologia, Universidade do Minho (Portugal)

Joan Santacana

Universidade de Barcelona (Espanha)

João Brigola

Departamento de História, Universidade de Évora (Portugal)

José Cláudio Alves de Oliveira

Departamento de Museologia, Universidade Federal da Bahia (Brasil)

José Cuenca

Didáctica de las Ciencias y Filosofía, Universidade de Huelva (Espanha)

José Delgado Rodrigues

Laboratório Nacional de Engenharia Civil, Lisboa (Portugal)

José João Almeida

Centro de Ciências e Tecnologias de Computação, Universidade do Minho (Portugal)

Laura Castro

Escola das Artes, Universidade Católica Portuguesa (Portugal)

Leonor Soares

Departamento de Ciências e Técnicas do Património, Universidade do Porto (Portugal)

Lúcia Almeida Matos

Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto (Portugal)

Márcia Melro

Instituto Superior de Comunicação Publicitária (ISCP), Universidade Anhembi Morumbi (Brasil)

Marcus Granato

Museu de Astronomia e Ciências Afins, Rio de Janeiro (Brasil)

Magali Melleu Sehn

Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais (Brasil)

Margarida Faria

Instituto de Investigação Científica
Tropical (Portugal)

Maria Alexandra Gago da Câmara

Departamento de Ciências Sociais e de
Gestão, Universidade Aberta (Portugal)

Maria Claudia Bonadio

Instituto de Artes e Design,
Universidade Federal de Juiz de Fora
(Brasil)

Mário Antas

Museu Nacional de Arqueologia
(Portugal)

Miriam Celeste Martins

Universidade Presbiterana Mackenzie
(Brasil)

Mônica Zielinsky

Instituto de Artes, Universidade Federal
do Rio Grande do Sul (Brasil)

Nélia Dias

ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa
(Portugal)

Nuno Bicho

Departamento de História, Arqueologia
e Património, Universidade do Algarve
(Portugal)

Nuno Dias

Laboratório da Experiência e Design,
Universidade de Aveiro (Portugal)

Olaia Fontal

Observatorio de Educación Patrimonial,
Universidade de Valladolid (Espanha)

Paula Menino Homem

Departamento de Ciências e Técnicas
do Património (DCTP), Universidade do
Porto (Portugal)

Patrícia Costa

Instituto Superior de Engenharia do
Porto (ISEP), Instituto Politécnico do
Porto (Portugal)

Paulo Simões Rodrigues

Escola de Ciências Sociais,
Universidade de Évora (Portugal)

Pedro Casaleiro

Museu da Ciência, Universidade de
Coimbra (Portugal)

Pedro Pereira Leite

Centro de Estudos Sociais (CES),
Universidade de Coimbra (Portugal)

Rejane Coutinho

UNESP, Instituto de Artes, Universidade
Estadual Paulista (Brasil)

Roser Calaf

Departamento de Ciências de la
Educación, Universidade de Oviedo
(Espanha)

Rui Raposo

Departamento de Comunicação e Arte,
Universidade de Aveiro (Portugal)

Rui Sobral Centeno

Departamento de Ciências e Técnicas
do Património (DCTP), Universidade do
Porto (Portugal)

Rafaela Ganga

Instituto de Sociologia, Universidade do
Porto (Portugal)

Sandra Vieira Jürgens

Instituto de História da Arte,
Universidade Nova de Lisboa (Portugal)

Sara Antónia Matos

Atelier-Museu Júlio Pomar (Portugal)

Sérgio Lira

Green Lines Instituto para o
Desenvolvimento Sustentável (Portugal)

Susana Martins

Instituto de História da Arte,
Universidade Nova de Lisboa (Portugal)

Suzana Faro

Museu dos Transportes e Comunicações
(Portugal)

Vítor Oliveira Jorge

Departamento de Ciências e Técnicas
do Património (DCTP), Universidade do
Porto (Portugal)

Yacy-Ara Froner

Departamento de Artes Plásticas,
Universidade Federal de Minas Gerais
(Brasil)

RESULTADOS DA CALL FOR PAPERS CALL FOR PAPERS RESULTS

LINHA DE INVESTIGAÇÃO	TIPO DE SUBMISSÃO	SUBMETIDOS	ACEITES	REJEITADOS	RETIRADOS DEPOIS DE ACEITES
Museus e Curadoria	Artigo	13	7	6	0
	Comunicação	12	6	6	0
	Sessão Tutorial	5	4	1	0
Museus, Patrimônio e Conservação Preventiva	Artigo	6	3	3	0
	Comunicação	5	3	2	0
	Sessão Tutorial	1	1	0	0
Museus, Coleções e Patrimônio	Artigo	28	12	16	0
	Comunicação	23	8	15	0
	Sessão Tutorial	7	7	0	0
Museus, Espaço e Comunicação	Artigo	18	10	8	0
	Comunicação	15	8	7	0
	Sessão Tutorial	9	9	0	0
TOTAL	Artigo	65	32	33	0
	Comunicação	55	25	30	0
	Sessão Tutorial	22	21	1	0

Nota: não houve casos de submissões de propostas unicamente para comunicação, pelo que todas as propostas recebidas para comunicação implicaram, também, a submissão de artigo para publicação.