

Helena Pereira

hm.mpereira@gmail.com

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

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

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

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

Resume

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

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

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

Palavras chave

Museu, Coleção, Vidro, Biografia(s)

Nota biográfica

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

Abstract

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

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

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

Key words

Museum, Collection, Glass, Biography(ies)

Biographical note

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

Introdução

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Prólogo de uma vida

Olhar sobre a instituição do museu à luz das políticas coevas

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

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

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

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

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

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

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

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

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

António Augusto Gonçalves. Arauto de um projeto

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

julgavam poder assegurar-lhes a materialização do plano gizado.

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

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

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

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

Os primeiros passos

Materialização da ideia

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

nas obras expostas, deviam aqui instruir-se.

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

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



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

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

Entre o visível e o invisível

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

Práticas de integração e exclusão no seio do museu.

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

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

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

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

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

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

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

Aquisição

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

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

Documentação

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

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

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

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

Conservação

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

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

Reserva

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

Investigação

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

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

Comunicação

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

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

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

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

Considerações finais

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

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

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

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

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

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

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

Referências bibliográficas

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