

**ATAS DO SEMINÁRIO INTERNACIONAL
O FUTURO DOS MUSEUS UNIVERSITÁRIOS
EM PERSPETIVA**

Arq. Alcino Soutinho (1930-2013) in memoriam

Alice Semedo, Elisa Noronha Nascimento e Rui Centeno (coord.)

U. PORTO

FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DO PORTO

**ATAS DO SEMINÁRIO INTERNACIONAL
O FUTURO DOS MUSEUS UNIVERSITÁRIOS
EM PERSPETIVA**

Arq. Alcino Soutinho (1930-2013) in memoriam

TÍTULO

ATAS DO SEMINÁRIO INTERNACIONAL “O FUTURO
DOS MUSEUS UNIVERSITÁRIOS EM PERSPETIVA

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Alice Semedo, Elisa Noronha Nascimento e Rui Centeno

EDITOR: Universidade do Porto | Faculdade de Letras |

Departamento de Ciências e Técnicas do Património

EDIÇÃO: Universidade do Porto | Faculdade de Letras |

Biblioteca Digital

LOCAL DE EDIÇÃO: Porto

ANO: 2014

ISBN: 978-989-8648-23-5

CONCEPÇÃO E ARRANJO GRÁFICO: Elisa Noronha

IMAGEM DA CAPA: ©Susana Medina

Os textos contidos nesta publicação são de inteira
responsabilidade de seu autores.

ATAS DO SEMINÁRIO INTERNACIONAL

O FUTURO DOS MUSEUS

UNIVERSITÁRIOS EM PERSPETIVA

LOCAL DE REALIZAÇÃO

Salão Nobre da Reitoria da Universidade do Porto

DATA

28 e 29 de novembro de 2013

COORDENAÇÃO

Alice Semedo

Rui Centeno

COMISSÃO CIENTÍFICA

Alexandre Matos

Alice Semedo

Elisa Noronha Nascimento

Fortunato Carvalhido

Susana Medina

Rui Centeno

COMISSÃO ORGANIZADORA

Alexandre Matos

Célia Machado

Elisa Noronha Nascimento

Fortunato Carvalhido

Maria Manuela Restivo

Susana Medina

SECRETARIADO

Sandra Carneiro

Departamento de Ciências e Técnicas do Património

FLUP Via Panorâmica, s/n, 4150 – 564 Porto, Portugal

Tel. +351 226077182

APOIOS



AGRADECIMENTOS

O Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto agradece a especial colaboração de:

Álvaro Domingues, Amélia Cupertino de Miranda, Amílcar Correia, Filipe Couto, Inês Ferreira, Marta Rocha, Miguel Tomé, Sandra Senra e Vanessa Nascimento Freitas.

APRESENTAÇÃO

A palavra crise tornou-se constante em nosso tempo. Seu significado aponta para tensões e conflitos, assim como desafios a serem enfrentados. No entanto, o termo “crise”, em condições genéricas, tem sido acompanhado de ambivalências e, normalmente, onde encontramos “crise” ansiamos ver também soluções para a mesma. A esperança de superação do momento da crise é sempre objetivo desejável e propõe investigação, análise e reflexão, para, a seguir, praticar as soluções em busca de momentos menos tormentosos e mais estáveis.

Nas últimas décadas, profissionais e estudiosos de museus convivem com crises e superações das mesmas no setor museológico. Contudo, os museus universitários têm enfrentado uma crise em paralelo com suas instituições irmãs. Nos anos 1980, ocorreu o que se denominou de crise dos museus universitários. A difícil situação caracterizava-se, em primeiro lugar, por uma crise de identidade e de propósito; em segundo, por menos reconhecimento de sua função e importância por parte da universidade e sociedade; em terceiro, por falta de recursos. Ao mesmo tempo, nos órgãos internacionais como o Comitê Internacional de Museus (ICOM), e nos congressos da área de museologia, houve um momento de crise caracterizada por muitos questionamentos; a crise torna-se, portanto, um momento de redefinição a indicar novos paradigmas museológicos.

Procurando encorajar e participar na reflexão e no debate sobre a missão e os modelos de organização de museus universitários e a superação dos desafios que a atividade museológica em âmbito universitário implica, os Cursos de Doutorado e Mestrado em Museologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto - FLUP realizaram nos dias 28 e 29 de novembro de 2013, no Salão Nobre da Reitoria da Universidade do Porto o Seminário Internacional “O Futuro dos Museus Universitários em Perspetiva”. O evento acolheu discussões sobre museus universitários, seus desafios, avanços, impasses, bem como apontou tendências que ainda não se consolidaram. Estiveram presentes estudiosos e profissionais de museus universitários dedicados às ciências, engenharias e tecnologia, às coleções arqueológicas, históricas e etnográficas bem como às artes visuais; assim como professores, investigadores e estudantes de várias instituições de Portugal, Brasil e Inglaterra. Os temas escolhidos para debate foram os seguintes:

- o papel dos museus universitários e suas coleções como agentes no processo de construção, transmissão e difusão do conhecimento;
- o enquadramento dos museus universitários no quotidiano e na realização da missão da instituição académica;
- as grandes tendências e os modelos alternativos de gestão e financiamento dos museus universitários;
- o museu universitário enquanto mediador entre os centros de produção científica e diferentes parceiros sociais.

Enfim, após as discussões apresentadas ao longo do seminário, pode-se afirmar que persistem alguns desafios a serem superados pelos museus universitários e seus profissionais. O mais problemático e persistente é definir claramente o papel institucional e social desempenhados pelos mesmos. As dificuldades variam de instituição para instituição e de cultura universitária. Pelo visto, a solução deverá surgir, em um primeiro momento, individualmente a partir de soluções criativas inerentes a cada instituição. É possível que esta problemática não seja resolvida por estratégia ou reflexão de carácter coletivo e unificado. Se cada universidade é um organismo singular, os museus e coleções sob sua tutela certamente apresentaram qualidades e percalços específicos. Uma solução de consenso para o problema do papel e relevância dos museus e coleções universitárias para suas instituições de tutela poderá ou não surtir o efeito desejado e esperado por todos.

Lúcia Glicério Mendonça

ÍNDICE

- 04 APRESENTAÇÃO
Lúcia Glicério Mendonça

COLEÇÕES UNIVERSITÁRIAS E O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO E TRANSMISSÃO DE CONHECIMENTO

- 09 MUSEU DE CIÊNCIA DA UNIVERSIDADE DO PORTO: TRANSMISSÃO, PRODUÇÃO E
DIFUSÃO DO CONHECIMENTO
Luís M. Bernardo
- 20 O MUSEU DA UNIVERSIDADE DE AVEIRO: COLEÇÕES, INVESTIGAÇÃO E HERANÇA
PATRIMONIAL
Ana Bela de Jesus Martins e Ana Cristina Fernandes Cortês Justino
- 27 PRIMEIRO PASSO: DOCUMENTAR AS COLEÇÕES
Alexandre Matos
- 36 A IMPLEMENTAÇÃO DE UM PLANO DE CONSERVAÇÃO PREVENTIVA PARA O ACERVO DA
FACULDADE DE BELAS-ARTES DA UNIVERSIDADE DE LISBOA
Alice Nogueira Alves, Marta Frade e Carlos Alcobia
- 46 PINTURA DO ACERVO DA FBAUL: UMA COLEÇÃO PARA O FUTURO
Luís Lyster Franco

REPENSAR A MISSÃO DOS MUSEUS UNIVERSITÁRIOS NO TERRITÓRIO

- 54 REPENSAR A MISSÃO DOS MUSEUS UNIVERSITÁRIOS NO TERRITÓRIO
Transcrição da Conferência de Paulo Cunha e Silva
- 64 OS MUSEUS UNIVERSITÁRIOS DO PORTO E A SUA INTEGRAÇÃO NO
TURISMO CULTURAL DA CIDADE
António Ponte e Rui Centeno
- 80 MUSEUS UNIVERSITÁRIOS: DE LEGISLADORES DO SABER A
INTERPRETES DE CULTURAS
Lúcia Glicério Mendonça
- 88 MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO:
CONTEXTUALIZAÇÕES E PROCESSOS
Elisa Noronha Nascimento
- 101 MUSEU VIRTUAL FBAUL: WORK IN PROGRESS PARA A COLEÇÃO DE PINTURA
Ana Mafalda Cardeira

- 107 'DIY' NA UNIVERSIDADE DO PORTO: INSTRUMENTOS CIENTÍFICOS
FABRICADOS LOCALMENTE
Marisa L. Monteiro, José Moreira Araújo e Luís M. Bernardo

MODELOS DE GESTÃO DOS MUSEUS UNIVERSITÁRIOS

- 123 MUSEU FEUP: ESTRATÉGIAS E MÉTODOS PARA A GESTÃO DE
PRODUTOS DO CONHECIMENTO
Susana Medina
- 133 O MUSEU DE GEOLOGIA FERNANDO REAL E PERSPETIVAS FUTURAS
Elisa Gomes, Ana Alençã, Martinho Lourenço e Carlos Coke

MUSEUS UNIVERSITÁRIOS COMO MEDIADORES

- 145 INTERSEÇÕES: OS RECURSOS DIGITAIS NO CONTEXTO DA MUSEOLOGIA UNIVERSITÁRIA
João Carlos Carvalho Aires de Sousa
- 162 PROCESSO CRIATIVO DE INVESTIGAÇÃO NO MUSEU DA FEUP
Maria van Zeller
- 172 INVESTIGAÇÃO E CURADORIA NOS MUSEUS UNIVERSITÁRIOS DO PORTO [DEPÓSITO
(2007); RESCALDO E RESSONÂNCIA (2009); EDIFÍCIOS & VESTÍGIOS (2012)]
Inês Moreira
- 184 CURADORIAS COMPARTILHADAS: UM ESTUDO SOBRE AS EXPOSIÇÕES REALIZADAS NO
MUSEU DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL (2002 A 2009)
Maria Cristina Padilha Leitzke e Zita Rosane Possamai

APÊNDICES

- 200 RELATÓRIOS | MAPAS CONCEPTUAIS
Inês Ferreira e Vanessa Nascimento Freitas
- 223 NOTAS BIOGRÁFICAS DOS AUTORES

**COLEÇÕES UNIVERSITÁRIAS E O
PROCESSO DE CONSTRUÇÃO E
TRANSMISSÃO DE CONHECIMENTO**

MUSEU DE CIÊNCIA DA UNIVERSIDADE DO PORTO: TRANSMISSÃO, PRODUÇÃO E DIFUSÃO DO CONHECIMENTO

Luís M. Bernardo

Resumo

Numa época em que a ciência e a tecnologia desempenham um papel relevante na vida dos povos, é importante que os museus universitários contribuam para o fomento da cultura científica e para o despertar vocações técnicas e científicas nas crianças e nos jovens. Para conseguir tais objectivos, o Museu de Ciência da Universidade do Porto desenvolveu um conjunto de iniciativas e estratégias que serão brevemente apresentadas.

Palavras-chave: museu de ciência, museu interativo, divulgação da ciência

Abstract

In a time where science and technology play a relevant role in the life of nations, it is important the university museums contribute to promote the scientific culture and to awake technical and scientific vocations in children and youth. To achieve such aims, the Science Museum of the University of Porto has developed a set of actions and strategies that will be briefly presented.

Keywords: science museum, interactive museum, popularization of science

1. OBJECTIVOS

Os museus de ciência e tecnologia sempre despertaram a curiosidade e a atenção dos visitantes [1]. Os objectivos destes primeiros museus eram, no entanto, distintos dos atuais. O famoso Museu Kircheriano (1651) do padre Athanasius Kircher era constituído por livros, aparelhos científicos e teatrais, e espécimes de história natural. Como o próprio padre escrevia, o seu museu “destinava-se a satisfazer o desejo de investigação dos conhecedores, a admiração dos ignorantes e incultos e, finalmente, o entretenimento de príncipes e magnatas” [2].

Os objectivos dos museus de ciência forem evoluindo com o passar do tempo. Em 1852, num memorando da Royal Society of Arts de 1852, afirmava-se que “um museu, propriamente considerado não é uma coleção de curiosidades, monstruosidades, antiguidades ou trabalhos artísticos colocados juntos em vitrinas numa espécie de confusão nativa, mas se merece o nome, é um lugar onde se pode adquirir instrução (e educação) e consequentemente no qual a ordem, o arranjo e o método são evidentes por todo o lado” [3]. Com a popularização da ciência e da técnica, iniciada no século XIX, os museus de ciência assumiram o papel de transmissores, produtores e difusores de conhecimento — objectivos que ainda hoje mantêm. Conservar e expor os equipamentos antigos à sua guarda, produzir conhecimento, divulgar e promover a ciência e a tecnologia, fazem parte dos objectivos do Museu de Ciência da Universidade do Porto, fundado em 1996.

2. COLEÇÕES

O Museu ocupa o edifício histórico da Universidade, onde funciona atualmente e Reitoria. Um dos espaços mais emblemáticos do Museu é o Laboratório Ferreira da Silva [4], cuja traça arquitectónica sofreu ao longo dos anos algumas modificações. Entre 1927 e 1949 — dotado com uma arquitetura influenciada pela chamada Arte Nova — apresentava-se como um laboratório químico, moderno e funcional, típico da época. Têm sido feitos esforços para que volte, tanto quanto possível, a esta traça arquitectónica, embora adaptado a funcionalidades museológicas renovadas que ponham em harmonia antiguidade e modernidade. O seu restauro constituirá um importante contributo para a cultura científica nacional, pois dotará o país com um laboratório típico do início do século XX que se juntará ao da Universidade de Coimbra, do século XVIII, e ao da Universidade de Lisboa, do século XIX. Com estes três laboratórios, Portugal ocupará um lugar único na história cultural da Química.

Para realizar os seus objectivos, o Museu de Ciência possui um conjunto de equipamentos antigos e modernos. Com os primeiros, têm-se realizado atividades de transmissão, produção e difusão de conhecimento histórico-científico, através da investigação e da exposição das coleções. Com os segundos, integrados no museu interativo, têm-se promovido ações de divulgação da ciência e da tecnologia, através de exposições e do serviço educativo.

O acervo de instrumentos antigos tem origens na Universidade do Porto e nas instituições que a precederam — Aula Náutica (1763), Aula de Debuxo e Desenho (1779), Real Academia de Marinha e Comércio (1803) e Academia Politécnica (1837) [5-9]. Apesar de estarem cientificamente desatualizados, estes instrumentos constituem, porém, uma importante coleção para o estudo da história da ciência, da técnica e das instituições.

De entre os objetos mais emblemáticos do Museu encontram-se: um relógio de precisão com pêndula compensada, um par de globos de grandes dimensões, uma importante coleção de cartas náuticas, um conjunto de gravuras, usadas no ensino do desenho, e muitos documentos ligados à história das várias instituições a que pertenceram.

O relógio de precisão com pêndula compensada foi adquirido por 84 libras pela Academia Real da Marinha e Comércio da cidade do Porto em finais de 1804 [10]. O fabricante John Arnold é uma referência no campo da horologia, tendo tomado parte no intenso drama científico da descoberta de um método preciso de determinação da longitude [11]. Este relógio foi construído em 1798 — quando a firma já era gerida pelo filho de Arnold, John Roger — e tinha uma precisão de 0.2 s por dia, um valor extraordinário para a época. Acertado astronomicamente pela observação da passagem de astros no meridiano local, servia como referência para a regulação dos cronómetros marítimos, utilizados por marinheiros e agentes comerciais da cidade.



Fig. 1. Par de globos, terrestre e celeste, exibidos na *Exposição 250 Anos da Criação da Aula Náutica do Porto* (2012).

Os dois globos, terrestre e celeste (Fig. 1), foram construídos por John Addison de Londres, têm um diâmetro de 36 polegadas e foram adquiridos em 1829 pela Junta Administrativa da Companhia Geral da Agricultura das Vinhas do Alto Douro para a Real Academia de Marinha e Comércio da cidade do Porto. Constituem um par único em todo o mundo, sabendo-se apenas da existência de um globo terrestre semelhante no castelo Amerongen na Holanda. Estes globos eram usados para dar informação geográfica e celeste e eram destinados ao ensino da arte de navegar [12]. Ao mesmo fim se destinava a importante coleção de cartas náuticas da autoria de Johaness / Gerhard van Keulen. É constituída por 22 cartas geográficas e 6 cartas de perfis de costa, datadas do séculos XVII ao XIX, sendo a mais antiga de 1695 [13] (Fig. 2).

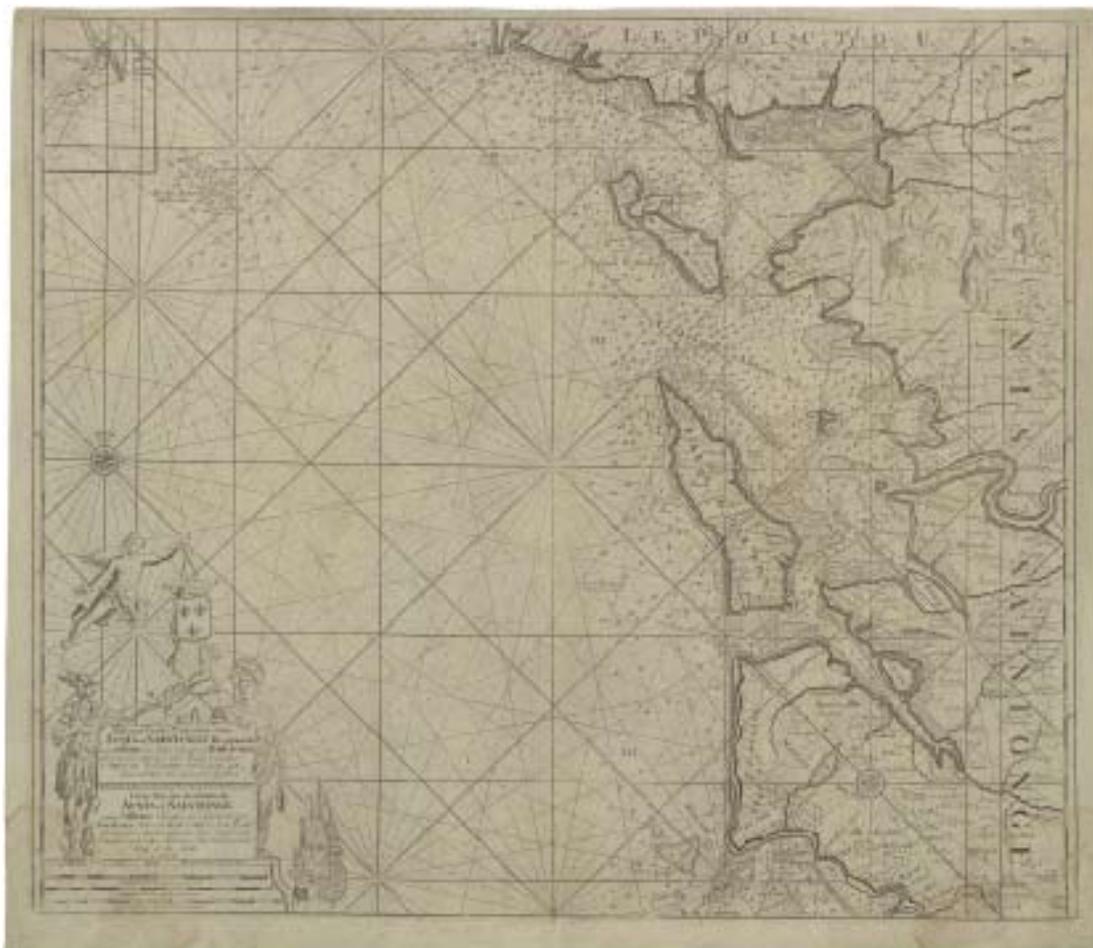


Fig. 2. Carta náutica das costas de Aunis e Saintonge (França), entre Olonne e la Gironde (estuário formado pelos rios Garonne e Dordogne, a jusante de Bordeaux). Geómetra: Vooght, Amsterdam. Editor: Johannes van Keulen, Amsterdam, 1695. Cartela em francês e holandês de 515 X 595 mm.

A coleção de gravuras e estampas, existentes no Museu, é muito variada e foi usada no ensino do desenho artístico e técnico, professado desde 1779 na Aula de Debuxo e Desenho. No início do século XIX, esta aula foi integrada na Real Academia de Marinha e Comércio juntamente com a Aula Náutica. O desenho técnico desenvolveu-se sobretudo a partir da criação da Academia Politécnica em 1837, tendo sido adquiridas por esta instituição a maioria das estampas existentes no Museu. A divulgação desta coleção será feita em 2014 numa exposição dedicada ao desenho técnico ensinado na Universidade do Porto e nas instituições que a precederam.

Existem no Museu vários documentos que são importantes para a história da ciência e das instituições: catálogos de instrumentos, relatórios técnicos, folhas de serviço, facturas, cartas de ilustres figuras da ciência nacionais e estrangeiras. Esta documentação é a marca de uma época que tende a desaparecer com a utilização generalizada do documento electrónico, um fenómeno que deverá merecer a atenção e o estudo dos museólogos portugueses de forma a integrar convenientemente esta nova forma de registo na memória histórica.

3. MUSEU INTERATIVO

A característica mais relevante dos museus interativos — cujo paradigma é o *Exploratorium* de San Francisco (1969) — é a facilidade com que os visitantes podem interagir fisicamente com o objecto exposto e desta forma terem uma experiência viva da investigação ou exploração científicas. O Museu de Ciência da Universidade do Porto tem um museu interativo, montado em 2006 e constituído por quatro salas — uma das quais dedicada às energias renováveis.



Fig. 3. Aspecto de uma das salas do museu interativo onde são visíveis alguns módulos.

Os módulos montados nestas salas (Fig. 3) desafiam a curiosidade, a intuição e os conhecimentos do visitante com a apresentação de fenómenos inesperados e contraintuitivos. Mais do que transmitir conhecimento, o objectivo destes módulos é estimular a procura do conhecimento. Em cada módulo apresenta-se a descrição ou explicação sumária de uma experiência e colocam-se questões que o visitante interessado poderá explorar. Os módulos têm também a finalidade de destacar algumas características e valores do trabalho científico, como, por exemplo, a paciência e a persistência, qualidades que um cientista cultiva constantemente.

A estrutura central da sala das energias renováveis é uma maquete (Fig. 4) que representa vários ambientes geográficos — meios rural e urbano, parques lúdico e industrial — onde se movimentam comboios e outros aparelhos miniaturizados, alimentados por energia proveniente de painéis solares fotovoltaicos localizados no tecto do edifício. Pretende-se com esta montagem transmitir a ideia das múltiplas funcionalidades das energias renováveis e valorizar o seu papel ecológico.

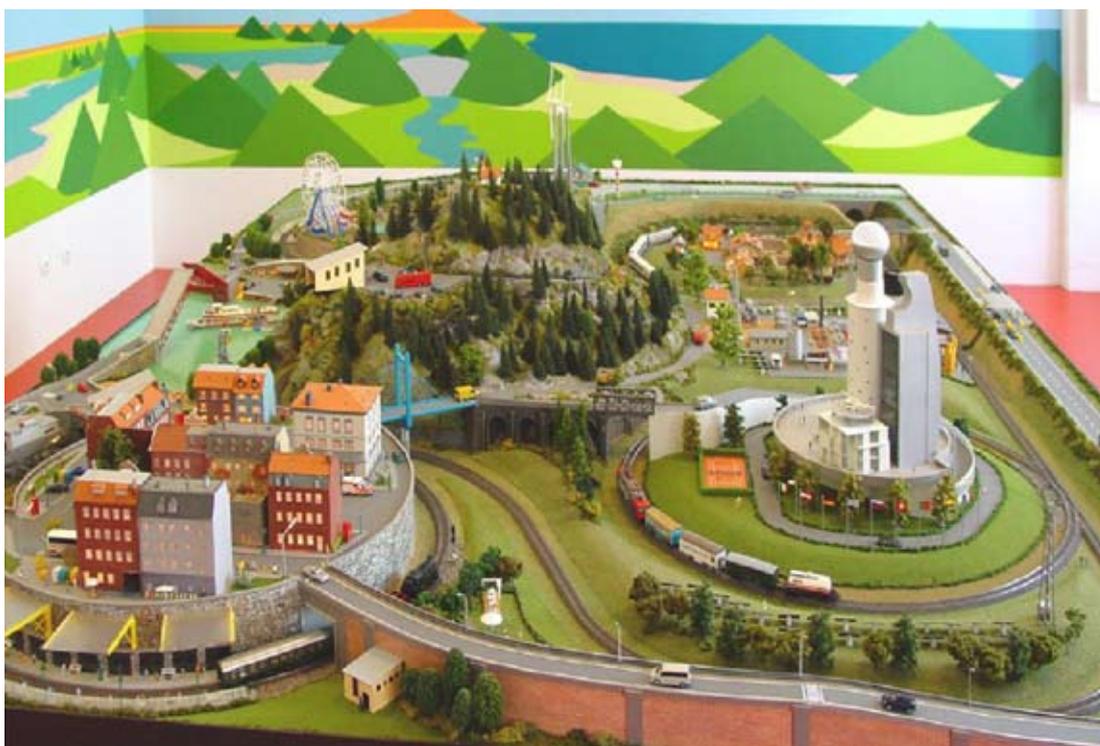


Fig. 4. Maquete da sala das energias renováveis.

Um labirinto de espelhos e elementos decorativos alusivos a fenómenos de percepção visual e ilusões estão instalados numa parte desta sala, com o objectivo de demonstrar alguns fenómenos de percepção particularmente intrigantes.

3. ATIVIDADES DE ESTUDO, PROMOÇÃO E DIVULGAÇÃO

As coleções antigas existentes no Museu foram adquiridas durante dois séculos e meio pelas instituições de ensino já referidas, com os objectivos de ministrar e produzir conhecimento. São estes mesmos objectivos que se pretende dar atualmente às coleções, estudando-as sob diferentes perspectivas: funcionalidade, utilidade e história. A informação assim obtida tem sido difundida em publicações, exposições e na base de dados da Universidade do Porto (*Index Rerum*) que se encontra acessível na internet.

Para o conhecimento das coleções têm sido muito importantes as relações internacionais — estimuladas e mantidas com especialistas individuais, ou integrados em museus similares — bem como as participações em congressos nacionais e internacionais. Através dos contactos assim estabelecidos, tem sido possível não só conhecer melhor o valor das coleções em termos comparativos e trocar experiências e conhecimentos, mas também divulgar, nacional e internacionalmente, o espólio do Museu.

A realização periódica de exposições e a publicação dos respectivos catálogos constituem uma forma eficaz de divulgação e uma forte motivação para o estudo das coleções [5,12,14]. A abordagem expositiva das peças museológicas deve ser explorada com perspectivas diversificadas, mantendo sempre, no entanto, o objectivo de melhorar a cultura científica dos visitantes. Por exemplo, a exposição dos sucessivos modelos de um instrumento pode contar a história da evolução tecnológica, da mesma maneira que uma exposição de fósseis pode revelar a evolução biológica. Pode evidenciar-se desta forma o conceito de evolução, ligado à ciência e à tecnologia, que não existe, pelo menos de uma forma evidente, noutras áreas de atividade humana como é o caso das artes. Uma opção expositiva, que ligue o objecto exposto à cidade através da sua história, pode constituir um importante elo de ligação emocional com os visitantes e contribuir para o fortalecimento dos laços sentimentais entre as populações e as suas instituições de ensino e investigação. Uma exposição científica, realizada num espaço ou museu de arte, pode atrair o interesse para a ciência de grupos populacionais com motivações predominantemente artísticas. Com uma abordagem expositiva apropriada, uma exposição pode transmitir valores que vão para além do valor científico e técnico diretamente ligado às peças.

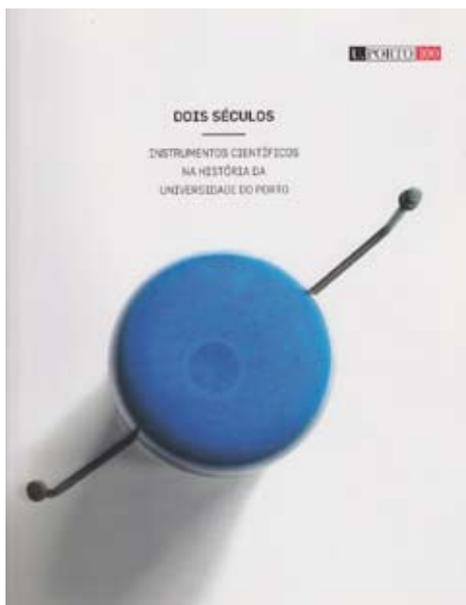


Fig. 5. Catálogo impresso da exposição Dois Séculos: Instrumentos Científicos na História da Universidade do Porto, realizada no Museu Nacional de Soares dos Reis.

Para além das exposições, a publicação de artigos e de catálogos (Fig. 5) é um motivo ponderoso para o estudo das coleções e produção de conteúdos. A publicação do catálogo de uma exposição permite o registo da iniciativa e dos resultados das investigações realizadas, devendo ser, na atividade museológica universitária, um objectivo tão importante como a própria exposição. Atualmente, é sempre possível fazer a sua publicação electrónica (e-book) mesmo que as dificuldades financeiras impeçam a publicação tradicional.

O serviço educativo do Museu de Ciência incluiu uma iniciativa integrada na Universidade Júnior, *Experimentar no Museu de Ciência*, que tem por objectivo motivar as crianças para a atividade experimental. As experiências propostas para realização [15] são muito simples e podem ser replicadas em casa. Põem em evidência fenómenos físicos da vida diária e pretendem inculcar nas crianças valores fundamentais do trabalho científico.

Não há estudos sistemáticos que avaliem a eficácia do serviço educativo no desenvolvimento de vocações científicas. No entanto, os testemunhos de muitos cientistas mostram que a divulgação científica, nas suas mais variadas formas, estimula, indelevelmente, vocações para a ciência.

4. CONCLUSÃO

Tendo como ideia de fundo o futuro dos museus universitários e o seu papel no processo de transmissão, produção e difusão do conhecimento, foi apresentado um conjunto de estratégias e atividades realizadas no Museu de Ciência da Universidade do Porto. Com base na experiência adquirida, defendemos que os museus de ciência universitários, tal como no passado, devem ter como objectivo fundamental contribuir para o aumento da cultura científica das populações, despertar vocações para a ciência, e promover os valores da ciência e da metodologia científica. As atividades lúdicas ou espetaculosas podem comprometer a transmissão das ideias de esforço e de rigor associadas à ciência, podendo até estimular o facilitismo tão prejudicial ao espírito científico. A experiência virtual — de fácil acesso através das novas tecnologias — poderá secundarizar o valor da experiência real, oferecida por um módulo interativo, onde se promove o contacto físico com os objetos.

Os aspectos históricos têm sido muito valorizados nas atividades de investigação do Museu de Ciência, por se considerar que a história permite compreender a evolução da ciência e projetar o seu futuro.

Um dos problemas do museus universitários e, particularmente, dos museus de ciência é manter a fidelidade dos visitantes. Esta deve ser estimulada pela constante renovação da oferta expositiva e educativa. Para isso é necessário um esforço de produção contínua de conteúdos que só é possível através do estudo e da investigação das coleções, bem como da inovação das técnicas expositivas.

Referências

1. Bernardo, Luís Miguel (2013), *Cultura Científica em Portugal — Uma Perspectiva Histórica*, Porto: UP Editorial, pp. 130-137.
2. Findlen, Paula (2003), “Scientific Spectacle in Baroque Rome: Athanasius Kircher and the Roman College Museum”, in *Jesuit Science and the Republic of Letters*, edit. Mordechai Feingold, London: The MIT Press, p. 262.
3. Lord Amulree (1939), “The Museum as an Aid to the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce,” *Journal of the Royal Society of Arts*, Vol. LXXXVII, n.º 4534, Outubro 13, p. 1167.
4. Monteiro, Marisa; Bernardo, Luís (2012), “The ‘Ferreira da Silva’ Chemistry Laboratory – a valuable asset in a university collection”, *University Museums and Collections (UMAC) Journal*, 5, pp. 31-38.

5. Bernardo, Luís M.; Araújo, J. Moreira; Monteiro, Marisa (2011), *Dois Séculos: Instrumentos Científicos na História da Universidade do Porto*, Catálogo de Exposição, Porto: Universidade do Porto.
6. Monteiro, Marisa L; Bernardo, Luís M.; Araújo, José M. (2010), “O Museu de Ciência da Universidade do Porto: coleções de ciências exatas da Faculdade de Ciências”, in Marcus Granato, Marta Lourenço (org.), *Coleções Científicas Luso-Brasileiras: patrimônio a ser descoberto*, Museu de Astronomia e Ciências Afins- MAST/MCT, Rio de Janeiro, pp. 211-230.
7. Araújo, José Moreira de (2003), “Equipamento da Academia”, in *Catálogo da Exposição Comemorativa do 2º Centenário da Academia Real da Marinha e Comercio da Cidade do Porto*, Porto: Reitoria da Universidade do Porto, pp. 50-129.
8. Monteiro, Marisa; Bernardo, Luís M.; Araújo, José M. (2008), “Preserving Memory in the University of Porto: The Physics Collection of the Faculty of Science”, *Sci. Inst. Soc. Bull.*, n.º 7, pp. 27-30.
9. Monteiro, Marisa L; Soares, Miguel F. O. (2010), “Metheorological (and other) instruments revealed: the collection of the Geophysical Institute of Porto University”, *Sci. Inst. Soc. Bull.*, n.º 104, pp. 17-21.
10. Bernardo, Luís M.; Araújo, J. Moreira; Monteiro, Marisa (2011), *Dois Séculos: Instrumentos Científicos na História da Universidade do Porto*, Catálogo de Exposição, Porto: Universidade do Porto, pp. 36-37.
11. Sobel, Dava (1995), *Longitude*, New York: Walker and Company.
12. Araújo, José Moreira de; Bernardo, Luís Miguel; Monteiro, Marisa (2012), *250 Anos da criação da Aula Náutica do Porto*, Catálogo de Exposição, Porto: Museu de Ciência da Universidade do Porto, in <http://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/64528> (acedido em 28 de Fevereiro de 2014).
13. *Idem*, pp. 66-91.
14. *Catálogo da Exposição Comemorativa do 2º Centenário da Academia Real da Marinha e Comercio da Cidade do Porto* (2003), Porto: Reitoria da Universidade do Porto.
15. *Experimentar no Museu de Ciência* (2013), Manual das experiências, Museu de Ciência da Universidade do Porto (publicação interna).

O MUSEU DA UNIVERSIDADE DE AVEIRO: COLEÇÕES, INVESTIGAÇÃO E HERANÇA PATRIMONIAL

Ana Bela de Jesus Martins e Ana Cristina Fernandes Cortês Justino

Resumo

Os museus universitários, para além da sua função de conservação do património cultural para as gerações futuras, como qualquer outro museu, podem tornar-se centros de excelência no apoio ao ensino-aprendizagem e à investigação. O Museu da Universidade de Aveiro (MUA) pode constituir-se uma mais-valia e um potencial de oportunidades de investigação sobre as coleções que o núcleo de museologia integra. Neste contexto, abordam-se algumas das atividades desenvolvidas com base nas diversas coleções existentes.

Palavras-chave: museu universitário; coleção museológica; museologia

Abstract

The universities museums, in addition to its function of assuring the cultural heritage conservation to future generations, as any other museum, can become centers of excellence in supporting the processes of teaching, learning and research. The Museum of the University of Aveiro (MUA) can be set up into an added advantage and become a big support to the scientific community. In this context, we will approach some of the activities developed within the existing collections.

Keywords: university museum; museological collection; museology

“University museums are powerful resource centers for higher education institutions wishing to maximize the impact of their teaching and research and to reach new audiences in their region or beyond. They therefore have a unique bridging role in the dissemination of knowledge and of the understanding of science – besides their primary roles as keepers of collections in various fields.” (OECD, 2001, p. 3)

Desde Alexandria, que mais não era do que um protótipo de universidade, o conceito de Museu manteve-se, durante muito tempo, ligado a coleções privadas e a obras culturais, com acesso restrito apenas aos seus diretos possuidores. Só em 1683, com o aparecimento do primeiro museu universitário, o Ashmolean Museum de Oxford, no Reino Unido, é que lhe é associado um espaço físico e o conceito de disponibilização pública. Desta forma, iniciou-se, um pouco por todo o mundo, o aparecimento de museus nacionais e regionais, tendo-se assistido, também, a uma diversificação na tipologia das suas coleções (Lewis, 2012a, 2012b). Bastante mais tarde, surgiram, no conceito de museu, as componentes educativa, de estudo e de lazer, bem como o alargamento ao património ambiental e imaterial (Jacomy, 1997; Rayward, 1998; Silva, 2006).

Os museus universitários, para além de tratarem e conservarem os seus acervos e proporcionarem o acesso a esse legado patrimonial às gerações futuras bem como comunicarem o discurso expositivo dos objetos que possuem, com exposições permanentes e /ou temporárias (Jacomy, 1997, Rayward, 1998), constituem-se como centros de excelência e de apoio à investigação, especialmente para a comunidade científica das instituições onde estão integrados. Para além disso, funcionam, também, como polo de atração de novos públicos às universidades.

Os acervos são maioritariamente compostos por coleções que refletem a história das Instituições, nomeadamente a sua vertente pedagógica. Formaram-se e cresceram com peças utilizadas em aulas das mais diversas áreas, como etnografia, ciências naturais, farmacologia, física, entre outras. Em Portugal, nas Universidades de Coimbra, Porto e Lisboa existem alguns destes exemplos. Em muitos casos, também, os museus universitários cresceram a partir de coleções privadas, provenientes de doações de benfeitores e de mecenas¹. De facto, observa-se que os museus inseridos nas universidades mais antigas desenvolveram-se em torno do seu próprio acervo museológico, como é o caso dos objetos de uso em aulas práticas, ao longo

1 No presente contexto entende-se por mecenas, pessoas ilustres da região que pretendem disponibilizar os seus espólios a favor da investigação.

da sua história, enquanto os que estão integrados nas universidades mais recentes desenvolvem as suas próprias coleções (OECD, 2001), doadas ou adquiridas por diversas formas.

Os museus ajudam-nos a compreender o passado e a imaginar o futuro. No seio académico, em contextos privilegiados de investigação, acesso à informação, conhecimento, tecnologia e *know-how*, os museus universitários assumem um papel essencial e de relevo neste contexto. É com base nesta premissa que as competências estratégicas definidas para o Museu da Universidade de Aveiro insidem em três vetores: património, inovação e criatividade.

O MUSEU UA

De acordo com a tabela classificativa² indicada por Ambrose e Paine (2007) pode-se classificar da seguinte forma o Museu da Universidade de Aveiro (MUA): quanto à tipologia das suas coleções considera-se genérico; quanto à subordinação é Universitário; local no que diz respeito à área geográfica que serve; e simultaneamente educativo e especialista quanto ao público-alvo.

O Museu UA serve uma vasta comunidade interna de mais de 18 mil potenciais utilizadores, distribuída por 16 departamentos, 4 escolas politécnicas, 14 unidades de investigação e 4 laboratórios associados. A diversidade que caracteriza esta comunidade implica uma estratégia abrangente no que diz respeito ao apoio ao utilizador, com recurso a diferentes abordagens e serviços em função das necessidades das diversas áreas científicas, mais ou menos complexas. Para além de servir a sua comunidade académica, o museu da UA pretende alargar o espectro de utilizadores à comunidade envolvente, onde se inclui o público em geral e as comunidades educativas, como é o caso das escolas dos vários níveis de ensino.

De cariz maioritariamente patrimonial³ o MUA tem como missão “(...) guardar, preservar e documentar as coleções museológicas da Universidade de Aveiro, assim como impulsionar o estudo e divulgação deste património” (SBIDM, 2013). Inserido, desde final de 2009 nos Serviços de Biblioteca Informação Documental e

2 A tabela inclui ainda a classificação do museu quanto à forma como são expostas as coleções. Todavia, como o museu da UA apenas dispõe de dois espaços expositivos, optou-se por não realizar a classificação de acordo com esta variável.

3 Atualmente o museu da Universidade de Aveiro agrega várias coleções, de entre as quais: vidro, cerâmicas, cartazes, pintura e escultura. Para mais informações consultar o portal do Museu. [Consult. 29 out. 2013]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.ua.pt/sbidm/museu/>>.

Museologia (SBIDM), o Museu desenvolveu já várias atividades enquadradas nas suas competências e com vista à projeção das suas coleções.

AS COLEÇÕES DO MUA

As coleções do Museu da UA são essencialmente compostas por doações privadas. Atualmente são formadas por onze (11) coleções com vários milhares de objetos museológicos.

A primeira coleção, a de pintura, teve início em 1995 com a doação de um conjunto de pinturas e desenhos da artista francesa Hélène de Beauvoir⁴. Composta por cerca de 250 obras, grande parte da coleção retrata cenários do quotidiano português, fruto da sua passagem por Portugal, no final do séc. XX.

A coleção de pintura da UA foi sendo enriquecida, ao longo dos anos, com outras doações e aquisições de trabalhos de vários artistas plásticos de Aveiro, nomeadamente, Cândido Teles, Artur Fino, Hélder Bandarra, Mário Silva, Jeremias Bandarra ou ainda Zé Penicheiro.

Na UA destaca-se, também, um conjunto de arte pública que integra múltiplos artefactos, sob a forma de aço galvanizado, pedra, madeira, granito, aço, vidro espolhado e mármore que se encontram localizados ao longo do campus, sob exposição permanente.

A maior doação feita à UA, todavia, foi realizada por Francisco Madeira Luís, em 2001. Com as coleções de vidro, cartazes e cerâmica, foram acrescentadas, ao museu, 5000 peças de vidro, 40000 mil cartazes e 3000 objetos, respetivamente. A coleção de vidros inclui objetos essencialmente de cariz utilitário, havendo ainda alguns objetos de luxo e abrange um espaço temporal compreendido entre a segunda metade do século XIX e a primeira metade do século XX. Existe um pequeno conjunto de peças datadas dos finais do séc. XVIII. A coleção de cartazes inclui peças recolhidas a partir dos anos 60 do séc. XX, maioritariamente de origem portuguesa, sob diversas temáticas e apresenta-se sob três formatos (A0, A1, A2). A coleção de cerâmica contemporânea, também maioritariamente de origem portuguesa, inclui artigos de uso quotidiano, fabricadas entre os séculos XIX e XX. Algumas peças são oriundas de fábricas já extintas, como é o caso da Fábrica de Sacavém.

4 Em homenagem à doadora, a Universidade de Aveiro atribuiu o seu nome à sala de exposições da Biblioteca central.

Em 2005, o MUA voltou a crescer com a doação de uma nova coleção. Desta feita do crítico de jazz José Duarte. O espólio pessoal do crítico musical doado, composto por uma panóplia de objetos da área musical do Jazz, esteve na base da constituição do Centro de Estudos de Jazz, havendo já alguma produção académica e científica realizadas.

Outra coleção adicionada ao MUA aconteceu em 2009, com a inserção das peças arqueológicas descobertas quando dos trabalhos para as fundações da nova cantina universitária, na zona do Crasto. De acordo com Morgado (2013), as peças descobertas são referentes às idades compreendidas entre a do Ferro, Bronze e Calcolítico.

Entre os anos de 2010 e 2013 outras quatro coleções foram adicionadas ao MUA: o espólio do compositor Frederico de Freitas, uma coleção de discos goma-laca, uma de gravuras e outra de instrumentos musicais (UA, 2013). A primeira destas coleções foi doada por Elvira de Freitas, filha do compositor e é composta por cerca de 1500 documentos, de entre os quais, partituras (algumas delas inéditas), correspondência pessoal e profissional, recortes de imprensa, fotografias, notas pessoais e textos manuscritos, bem como alguns discos em vinil. Este espólio reveste-se de grande importância para a investigação da área da música, tendo levado a Fundação Calouste Gulbenkian a conceder um financiamento à UA, para o seu tratamento, estudo e preservação (SBIDM, 2012).

A coleção de discos goma-laca é composta por uma vasta compilação de música portuguesa, principalmente de fados, desde o primeiro disco gravado, em 1900 até 1950, altura em que este tipo de suporte deixa de ser utilizado para as gravações sonoras. Ao todo são cerca de seis mil discos goma-laca de 78rpm. Esta coleção foi doada à UA, por José Moças, proprietário da editora Tradisom.

A coleção de gravuras da UA é composta por um conjunto de 257 gravuras de artistas portugueses editadas pela Gravura – Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses, doadas pelo colecionador Madeira Luís e inclui artistas destacados como Júlio Pomar, Almada Negreiros e Bartolomeu Cid dos Santos, entre outros. Desta coleção fazem parte, também, 7 gravuras de Hélène de Beauvoir e 39 gravuras de vários autores, entre eles Júlio Resende e Cândido Teles.

A coleção mais recentemente doada ao MUA é composta por 23 instrumentos musicais do construtor e “violeiro” Joaquim Domingos Capela (UA, 2013).

ALGUMAS ATIVIDADES DESENVOLVIDAS

O conjunto razoável de coleções existentes no MUA, com potencial relevância para a investigação produzida na UA levou os SBIDM (Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia) a organizar uma série de atividades, algumas delas com a colaboração de docentes da Universidade.

Frederico de Freitas – Do fado à música erudita: Exposição comemorativa dos 110 anos do nascimento do compositor, foi uma exposição realizada pelos SBIDM, em 2013, em colaboração com a Professora Helena Marinho, que a comissariou e com Professora Maria do Rosário Pestana, ambas docentes de música da UA.

Para além das atividades decorrentes das práticas museológicas, a nível da investigação surgiram várias produções resultantes do estudo destas coleções, como é exemplo o artigo de Helena Marinho e Susana Sardo. “Construir a Nação com Música: o Protagonismo do Compositor Frederico de Freitas no Primeiro Fonofilm português: A Severa.” *Musica Hodie* 12, no. 1 (2012): 87-103; a Tese de Doutoramento de Maria Helena Ferreira Braga Barbosa, sob o título *Uma história do design do cartaz português do século XVII ao século XX* ou ainda as dissertações de mestrado *Música em diálogo: talas da música hindustânica na bateria de jazz*, de Fabio Manzione Ribeiro e *Chord-melody : investigação e arranjos para guitarra*, de Ângelo Guimarães Mongiovi, ambas apresentadas à Universidade de Aveiro.

CONCLUSÃO

Apesar de muito trabalho já efetuado, colaborações estabelecidas e planos delineados, para futuro, o MUA ainda apresenta algumas dificuldades. Temos já duas salas expositivas, na Fábrica da Ciência da UA e temos um espaço para as reservas museológicas, mas já sentimos necessidade de maiores e melhores instalações.

Para além das instalações, a componente tecnológica é uma das lacunas mais prementes, neste momento. Efetivamente o MUA ainda não dispõe de um sistema integrado de gestão museológica que permita o registo de todas as peças, para se proceder à criação de um ponto comum de pesquisa que permita ao utilizador pesquisar a informação, independentemente de esta se encontrar nas bibliotecas UA, no museu ou no arquivo. A plataforma eletrónica que venha a ser adotada irá permitir, também, a criação de exposições virtuais, minimizando, assim, a falta de

espaços expositivos físicos, e alargando as possibilidades de maior visualização das coleções.

O MUA, em articulação com os vários Departamentos da UA, irá desencadear esforços no sentido de cativar e envolver mais investigadores para o estudo e comunicação das suas coleções, bem como alargar o espectro de audiências, para além da comunidade académica (Boylan, 1999; Were, 2010), através da cedência de peças para exposição noutros museus e na organização de exposições em espaços externos à UA.

Referências

- Ambrose, T., & Paine, C. (2007). *Museum basics*. London: Routledge.
- Boylan, P. J. (1999). "Universities and Museums: Past, Present and Future". *Museum Management and Curatorship*, 18(1), 43-56. doi: 10.1080/09647779900501801
- Jacomy, B. (1997). "Musée". In S. Cacaly (Ed.), *Dictionnaire encyclopédique de l'information et de la documentation* (pp. 417-419). Paris: Nathan.
- Lewis, G. D. (2012a). "History of museums". In Encyclopædia Britannica (Ed.), *Encyclopædia Britannica Online*. [London]: Encyclopædia Britannica Inc.
- Lewis, G. D. (2012b). "Types of museum". In Encyclopædia Britannica (Ed.), *Encyclopædia Britannica Online*. [London]: Encyclopædia Britannica Inc.
- Morgado, P. (2013). "Nota sobre a identificação de uma peça arqueológica de cerâmica proveniente de Vale de Castanheiro, Salreu ". *Terras de Antuã : histórias e memórias do concelho de Estarreja*, 7(7), 127-130.
- OECD. (2001). *Managing University Museums*. Paris: OECD Publishing.
- Rayward, W. B. (1998). "Electronic information and the functional integration of libraries, museums, and archives". In E. HIGGS (Ed.), *History and electronic artefacts* (pp. 207-226). Oxford: Clarendon Press.
- SBIDM. (2012). "Fundo Frederico de Freitas". *Folha Interna*, 6(39).
- SBIDM. (2013), "Museu: missão e objetivos". O museu da Universidade de Aveiro in <http://www.ua.pt/sbidm/museu/PageText.aspx?id=16556> (acedido em 28 de fev. 2014).
- Silva, A. M. d. (2006). *A informação: da compreensão do fenómeno e construção do objecto científico*. Porto: Edições Afrontamento.
- UA. (2013). "Tesouros desconhecidos do Museu da UA mostram-se ao público". *Linhas: revista da Universidade de Aveiro*, 10(20), 54-56.
- Were, G. (2010). "Re-engaging the university museum: Knowledge, collections and communities at University College London". *Museum Management and Curatorship*, 25(3), 291-304.

PRIMEIRO PASSO: DOCUMENTAR AS COLEÇÕES

Alexandre Matos

Resumo

A documentação dos acervos nos museus é, facilmente o ouvimos nas comunidades museológicas nacional e internacional, uma prioridade no trabalho dos museus. No entanto, apesar do reconhecimento da sua importância, os museus, os seus responsáveis e as tutelas não têm dado a esta tarefa, primordial para a gestão das próprias instituições, a importância que ela merece. Apesar do elevado investimento que se assistiu desde há alguns anos até à presente data, os indicadores recolhidos nos últimos estudos europeus sobre os processos de digitalização do património cultural, são manifestamente baixos. Os factores que contribuem para os números conhecidos atualmente são diversos e têm diferentes justificações, no entanto, tentaremos advogar neste artigo e apresentação a necessidade de colocar a documentação das coleções como uma prioridade absoluta e sugerir alguns instrumentos que poderão auxiliar os museus a conhecer e utilizar melhor o seu maior ativo: as coleções.

Palavras-chave: documentação em museus; normalização; política de coleções; gestão de coleções; estratégia e plano de documentação

Abstract

The documentation of collections in museums is often mentioned in national and international museum communities, as a priority for museums. However, despite the recognition of its importance, the museums, their boards and guardianships haven't given to this task, central to the management of the institutions themselves, the importance it deserves. Despite the large investment in that kind of museum task, the indicators collected in recent European studies about digitization of cultural heritage are clearly low. The factors contributing to the numbers known today are diverse and have different reasons, however, we'll advocate in this article the need to establish museum documentation as a top priority and suggest some tools that could help museums to have better knowledge and use better their greatest asset: the collections.

Keywords: museum documentation; museum standards; collections policies; collections management; strategy and documentation planning

Documentar é o processo através do qual registamos um conjunto de informações de carácter histórico, contextual, administrativo, etc. sobre os objetos que compõem as coleções dos museus. O principal objetivo da documentação é potenciar a reflexão e a contínua construção de conhecimento sobre as coleções e facilitar a interação entre o museu e o Público.

Não é, certamente, uma definição completa do que entendo pelo todo do processo de documentação nos museus. A mesma teria que incluir algumas referências a outras matérias relacionadas com as preocupações normativas, no entanto, esta descrição do âmbito da documentação nos museus permite-nos reconhecer dois momentos fundamentais e justificadores do processo em si: a reunião de informação e conseqüente criação do conhecimento associado e a utilização desse conhecimento na interação com o público dos museus. Um e outro momento estão inscritos na definição daquilo que deve ser um museu atualmente.

A documentação de coleções e, a par, a sua gestão, são o ponto de partida para qualquer museu que pretenda cumprir eficazmente a sua missão. Sem o conhecimento das coleções o museu não pode utilizar, porque desconhece, a razão da sua própria existência e cumprir todas as funções a que está obrigado de acordo com a definição de museu do ICOM. Esta é uma visão que vimos defendendo já há alguns anos e que, pese embora o esforço de muitos museus, não tem tido de todos os envolvidos – tutelas, profissionais, associações do sector, etc. – a atenção devida. Atualmente o ponto focal de atenção dos museus é público, as pessoas, os seus visitantes, no entanto, concentrar toda a atenção no público não nos fará descuidar o desenvolvimento da área específica da documentação, gestão e conhecimento das coleções? Não poderíamos considerar o público e a coleção como elementos centrais e imprescindíveis da estratégia destas instituições? É nossa convicção que não só poderíamos, como deveríamos. Vejamos, porém, alguns dados que fundamentam o descuido com a documentação e gestão de coleções e que nos permitirão concluir sobre a urgência deste trabalho.

Em 2010, a pedido do comité de Sábios da União Europeia, a *Collections Trust*, através do seu CEO, Nick Poole, preparou um relatório intitulado “*The Cost of Digitising Europe’s Cultural Heritage*” (POOLE, 2010) que pretendeu estabelecer um valor de custo para a digitalização do património cultural europeu considerando a sua diversidade e complexidade. Este relatório, que serviria para informar o Comité na tomada de decisões estruturais a este respeito, aponta dados bastan-

te interessantes que permitem esclarecer o ponto de situação da digitalização¹ do património cultural europeu, processo que embora represente apenas uma parte daquilo que consideramos como documentação de coleções, tem absorvido fundos consideráveis dos governos e da União Europeia.

O relatório aponta números sobre o processo de digitalização de uma grande variedade de instituições culturais que tem à sua guarda diferentes tipos de património, como bibliotecas, arquivos, emissoras de rádio e televisão, porém, para este artigo pretendemos apenas considerar os valores apresentados na área dos museus. Não que o valor total de coleções digitalizadas – 11% – em arquivos, bibliotecas, emissoras, museus, etc. não nos permitisse ter desde logo uma visão importante relativamente à premência deste processo, mas no caso dos museus os mesmos dados poderão constituir um engano, se não tivermos em consideração a percentagem de coleções que aguardam digitalização num e noutro caso. Os valores no caso específico dos museus apontam para um total de 25% de coleções que já estão digitalizadas e 72% de coleções que necessitam de passar pelo processo, ao contrário dos números relativos a todos os tipos de instituições onde apenas 58% das coleções aguardam ainda pelo processo de digitalização. Estes valores demonstram, de forma evidente, que apesar do investimento público feito até então, a percentagem de coleções não digitalizadas implicará no futuro um esforço considerável.

Pese embora estes dados possam parecer negativos há um conjunto de factores que contribuem para que o processo de digitalização e documentação das coleções esteja, a nível internacional pelo menos, a ser conduzido através de uma visão estratégica. Ainda segundo o estudo da *Collections Trust* há um total de 83% das instituições que se encontram interessadas e participam no processo de digitalização, das quais 34% têm estratégia de digitalização definida e 31% uma política clara relativamente à utilização do resultado deste processo. Outros dois dados que nos parecem importantes para esta análise é baixa percentagem de pessoal que está ligado diretamente a esta tarefa (3,3%) e a elevada percentagem de fundos internos, não dependentes de terceiros, que são aqui despendidos (87%).

Conhecendo estes dados ficamos curiosos em conhecer melhor a realidade portuguesa e procuramos informação disponível que nos permitisse comparar, ainda que de forma menos exaustiva, alguns dos dados referidos no relatório. Não há,

1 A definição de digitalização que subscrevemos é a que Nick Poole apresenta no referido relatório: “Digitisation is a loosely-defined term which describes the set of management and technical processes and activities by which material is selected, processed, converted from analogue to digital format, described, stored, preserved and distributed.” (POOLE, 2010).

como é conhecido, um estudo semelhante sobre documentação ou digitalização nos museus portugueses. A informação que resulta dos inquéritos feitos aos Museus Portugueses e que tem sido publicada pelo extinto Instituto Português de Museus e Observatório das Actividades Culturais não é extensa sobre este tópico e, à data deste seminário, apenas se encontram dados publicados até ao ano 2003. Assim sendo procuramos informação disponível *online* sobre coleções ou património que tenha passado por processos de digitalização.

Os projetos que selecionamos para o efeito foram o MatrizNet, o portal de pesquisa dos Bens Culturais da Igreja, o projeto de inventário do património museológico do Ministério da Educação e o Museu da Ciência da Universidade de Coimbra. Todos estes exemplos de processos de digitalização representam um esforço considerável (financeiro e humano) no âmbito de cada uma das instituições mencionadas. Os resultados que apresentavam, nas plataformas de pesquisa de cada um dos projetos, perfaziam totais de 89.530 registos no MatrizNet para 34 Museus/Palácios, 21.075 registos nos Bens Culturais da Igreja para 6 dioceses e 35.741 registos relativos a 144 escolas no projeto do património museológico do Ministério da Educação². Valores consideráveis que infelizmente não podem ser apresentados em percentagem, porque desconhecemos o valor total de cada uma das coleções, mas que ainda assim nos parecem insuficientes dada a expectável extensão³ das diferentes “coleções” tuteladas por cada uma das entidades mencionadas.

Com o caso do Museu da Ciência da Universidade de Coimbra, que estudamos com maior detalhe na nossa tese de doutoramento (MATOS, 2012), pretendemos dar uma visão mais fina sobre os números envolvidos nos processos de digitalização e documentação. No caso deste museu o total das coleções que gere (as antigas coleções dos departamentos da Universidade de Coimbra) cifra-se em 233.000 objetos. Destes, em setembro de 2012, estavam registados em base de dados um total de 23.588 objetos, sendo que apenas 20.058 estavam disponíveis no Museu Digital (plataforma online de pesquisa das coleções do Museu da Ciência). Considerando o estimativa do total de objetos, podemos afirmar que, aproximadamente, 10% da coleção do Museu da Ciência está documentada e digitalizada. No entanto, o esforço necessário para alcançar este valor é maior do que a frieza dos números apresenta. Para os 10% de objetos documentados existem um conjunto de registos de eventos,

2 Dados obtidos através da consulta aos respetivos repositórios em Julho de 2013. Referem-se apenas a registos de inventário de bens culturais.

3 Embora não existam valores absolutos relativamente à quantidade de bens culturais tutelados pelas diferentes instituições mencionadas, os dados existentes apontam para valores muito superiores aos aqui mencionados (SANTOS, 2005).

entidades, referências documentais, ficheiros multimédia e relações entre registos criados que só no caso de informação específica de inventário (Autorias, Estados de conservação, Localizações, etc.) contabiliza mais de meio milhão de registos.

É um esforço, na nossa opinião notável, mas que pode ser afectado pela inexistência, ao contrário do que apresenta o relatório de Nick Poole, de uma estratégia nacional para este trabalho ou de políticas que definam o que fazer com os resultados de um investimento tão alto, para além de que este trabalho essencial, assente normalmente no financiamento público, não tem grandes perspectivas de continuidade⁴ dada a crise financeira que o país atravessa.

Retomemos, porque importa sempre frisar essa informação, o relatório de Nick Poole sobre a percentagem de coleções que ainda estão por digitalizar nos museus – 72% e acrescentemos a este elevado valor o custo médio estimado de todo o processo de digitalização do património cultural ainda não concluído – 38.73 biliões de euros e temos dados objetivos para discutir este assunto e pensar em formas de melhorar os processos utilizados na digitalização das coleções e na sua disponibilização, perspectivando formas que permitam aos museus maiores proveitos do investimento realizado.

Não se pense que estamos perante uma tarefa fácil. O museu precisa, no caso português, de mudar o paradigma em que assenta até agora a documentação das suas coleções. Precisa o museu, precisamos nós, os seus profissionais, de encarar as coleções e a sua documentação como um elemento central, a par (e para) do seu público, para cumprir a sua missão. Precisamos de deixar de conter informação em diferentes silos não comunicantes sobre gestão, história, conservação, inventário, eventos, entidades, etc. e passar a uma situação onde os silos de informação comunicam entre si, em pontos estratégicos, que permitem a criação de relações entre informação e conseqüente facilitação de criação autónoma (independente) de conhecimento.

Nesse sentido, os museus, tal como foi (e bem) preconizado pela Rede Portuguesa de Museus no seu início, terão que obrigatoriamente concentrar a sua atenção em definir, antes de mais, uma política de coleções abrangente, pública, suportada pela missão do museu, que defina claramente a sua atuação relativamente ao desenvolvimento, conservação, documentação e acessibilidade da coleção. Um

4 Entenda-se a continuidade aqui como o desenvolvimento contínuo deste tipo de trabalho, sem interrupções alargadas que destroem qualquer tentativa de construção de equipas e utilização de equipamentos de forma rentável e eficiente.

instrumento que deverá servir como guia de longo prazo para o museu, para os seus profissionais e, acima de tudo, para o seu público.

A partir da política de coleções poderá então o museu definir a estratégia de atuação relativamente aos processos de documentação e digitalização da coleção, definindo objetivos, prazos, metodologias, prioridades e produtos finais desejados tendo em conta o exposto sobre a acessibilidade à coleção. Esta estratégia, que deverá ser um documento discutido e revisto com base na avaliação de desempenho de todo o processo, permitirá, por sua vez, a definição do planeamento do processo de documentação e digitalização onde o museu estabelecerá as ferramentas, recursos humanos e financeiros, prazos, responsabilidade e momentos de avaliação (pontual e global) que sustentarão, na prática, a atuação de toda a equipa do museu.

Um último aspecto a considerar na concepção de todo o projeto – de certa forma paralelo ao momento anterior, porque condiciona algumas escolhas no planeamento – é a normalização, internacional e nacional, existente para a elaboração desta tarefa. Algumas instituições internacionais de referência como o Comité Internacional para a Documentação do ICOM (CIDOC), a *Canadian Heritage Information Network*, a *Collections Trust*, o *Getty Research Institute*, etc. têm, ao longo dos anos, dedicado um considerável esforço na definição de normas que rentabilizam e facilitam o trabalho dos museus na documentação das coleções. Divididas em três grandes áreas: estrutura de dados, procedimentos e terminologias, as normas específicas para a documentação museológica, coadjuvadas por um conjunto auxiliar de normas técnicas (intercâmbio de dados, formatos, etc.) não pretendem unificar descrições ou simplesmente normalizar descritivos, mas sim habilitar a utilização da informação produzida sobre as coleções nos mais diversos contextos, através de diversos canais e públicos.

No caso dos museus universitários, tal como o Museu da Ciência da Universidade de Coimbra, os elementos preparatórios do processo descritos atrás aplicam-se da mesma forma. No entanto, fruto da própria natureza da instituição que os tutela, cabe, na nossa opinião, aos museus universitários um papel de exploração e investigação na área da museologia, especificamente na área da documentação de museus, que não poderá ser desempenhado da mesma forma pelos restantes museus. A experimentação e avaliação de normas, a exploração de novas metodologias para a descrição dos bens culturais, a criação de thesauri, a verificação de normas técnicas, etc. só são possíveis em instituições com a possibilidade de reunir em si diferentes conhecimentos de áreas específicas como a história, informática, ciências naturais, ciências da informação entre muitas outras que contribuem para o sucesso da documentação e gestão das coleções museológicas.

O museu universitário encarado assim como centro de investigação e experimentação nas mais diversas áreas da museologia e ciências conexas, tal como aconteceu, nesta área específica, com o trabalho que desenvolvemos conjuntamente com o Museu da Ciência da Universidade de Coimbra (MATOS, 2012), ganha para si e possibilita aos museus não universitários o usufruto dos trabalhos de investigação aí realizados.

Além das vantagens da investigação aplicada, o museu ganha com uma melhor, mais eficiente, gestão da informação sobre a sua coleção que facilita a criação do conhecimento através do estabelecimento de relações e associações de informação sobre diferentes bens, eventos, entidades ou documentação.

No entanto, há alguns problemas que têm, ao longo dos anos, impedido um melhor desenvolvimento desta área em Portugal. Desde logo a falta de investimento a longo prazo e a exigência de resultados práticos e mensuráveis que permitam perceber o retorno (principalmente o não financeiro) gerado. Ligado a este primeiro ponto negativo podemos também apontar a não existência, na maior parte dos museus portugueses, de pessoal com dedicação exclusiva a esta tarefa, facto que resulta, amiúde, em na ausência de continuidade das equipas que são constituídas para projetos pontuais, normalmente suportados por fundos europeus. Por fim, há também uma lacuna na formação museológica neste sector, uma vez que se privilegiam mais os conhecimentos na utilização de ferramentas informáticas, do que uma formação mais basilar na definição de políticas e no conhecimento das normas utilizadas para a documentação das coleções. Estes problemas precisam, de forma urgente, de ser ultrapassados. Se o conseguirmos fazer, os museus ficarão mais capacitados para uma das suas mais importantes tarefas, a criação e divulgação do conhecimento através das suas coleções e a capacidade de aproximação, através das histórias que tem para transmitir, ao seu público.

Termino, tal como na apresentação no seminário, com uma frase de um anterior *Chairman* da *Museum Documentation Association* sobre a importância da documentação para os museus que julgo ser um excelente fim e, ao mesmo tempo, arranque para as reflexões que este texto possa provocar.

“Documentation, the management of information about collections, is the key to unlocking the potential of our museums. It is more than simply a means of managing an object in a collection. It is a way of turning that object into a working artifact, a vital part of the creative process which transforms recognition into inspiration for our users” Mike Houlihan (Antigo Chairman da MDA).

Referências

MATOS, A. (2012). SPECTRUM : uma norma de gestão de coleções para os museus portugueses. Porto.

POOLE, N. (2010). The Cost of Digitising Europe's Cultural Heritage. Collections Trust.

SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos [coord.] (2005). O panorama museológico em Portugal: 2000-2003. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais e Instituto Português de Museus.

A IMPLEMENTAÇÃO DE UM PLANO DE CONSERVAÇÃO PREVENTIVA PARA O ACERVO DA FACULDADE DE BELAS-ARTES DA UNIVERSIDADE DE LISBOA

Alice Nogueira Alves, Marta Frade e Carlos Alcobia

Resumo

O projecto CAREFUL - *Implementação de um Plano de Conservação Preventiva nos acervos da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa*, pretende criar um conjunto de normas e procedimentos, com os objectivos de preservação e divulgação do Património desta instituição. Este artigo tem como objectivo dar ênfase às questões relacionadas com a participação da Comunidade Académica neste processo.

Palavras-Chave: conservação preventiva; acervos; arte; Faculdade de Belas-Artes; CAREFUL

Abstract

The project CAREFUL - *Implementation of a Preventive Conservation Plan in the collections of the Faculty of Fine Arts of the University of Lisbon* aims to create a set of rules and procedures with the objective of preserving and disseminating the heritage of this institution. This article intends to emphasize the issues related to the participation of the Academic Community in this process.

Keywords: preventive conservation; collections; art; Faculty of Fine Arts; CAREFUL

APRESENTAÇÃO

A Faculdade de Belas-Artes descende em linha directa da Academia de Belas Artes de Lisboa, fundada em 1836. Ao longo dos seus mais de 175 anos de existência passaram pelo antigo Convento de S. Francisco muitas gerações de professores e alunos, cujas obras fazem parte do nosso património. No espólio actualmente existente no edifício, dividido entre a Academia Nacional de Belas-Artes e a Faculdade, encontramos vários tipos de acervos: desenho e gravura, escultura em gesso e pedra, pintura, fotografia, mobiliário, cerâmica, etc.. Estes elementos estão maioritariamente em reserva, por uma questão de segurança, existindo algumas esculturas espalhadas pelos corredores e salas de aula e pinturas em gabinetes. Deve ser ainda destacada a importância do próprio edifício, com origens no século XIII, que sofreu grandes transformações desde então, especialmente em consequência das destruições causadas pelo Terramoto de 1755.

Para além deste acervo, existem muitos elementos dispersos por outros locais em Lisboa e sua periferia. Entre estes deve-se destacar o valioso legado do mestre Lagoa Henriques herdado pela Faculdade recentemente.

Apesar do processo de estudo, inventariação e preservação já se encontrar iniciado em algumas áreas, e de existirem reservas com condições de acondicionamento muito modernizadas, este tipo de procedimentos ainda não se encontra implementado de um modo sistemático. Falta ainda muito trabalho para se alcançar uma visão global das colecções e das medidas necessárias para a sua protecção e divulgação.

Por essa razão foi criado o projecto *CAREFUL - Implementação de um Plano de Conservação Preventiva nos acervos da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa* no âmbito da Secção Francisco de Holanda do CIEBA - Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes, uma Unidade de Investigação e de Desenvolvimento ligada a esta Instituição. O objectivo deste plano prende-se, não só com a preservação do espólio, mas também com a continuação da disponibilização da informação no Museu Virtual, criado pela Professora Doutora Luísa Arruda no âmbito de um dos vários estudos académicos dedicados às nossas colecções. Este plano será baseado nas mais recentes inovações teóricas e tecnológicas desenvolvidas na área específica da Conservação Preventiva a nível internacional, onde a interdisciplinaridade é a palavra-chave.

A referida parte da colecção exposta nos corredores da Faculdade é constituída principalmente por esculturas em gesso de grande porte. Estas peças tinham como objectivo original servirem de modelo à aprendizagem dos alunos e continuam actualmente a cumprir essa mesma função. Entre elas podemos destacar as adquiridas no ano de 1850 em Itália, onde encontramos reproduções do *Laocoonte*, do *Apolo de Belvedere* ou da *Vénus de Milo*, bem como de esculturas de Miguel Ângelo e Canova. Podemos também referir algumas oferecidas pelo Governo Espanhol, vinte e um anos mais tarde, como o *Gladiador Ferido*, a *Diana a Caçadora* ou o *Gladiador Borghese*, entre outras. Para além da sua materialidade, este património tem já uma forte componente imaterial, constituindo o testemunho da evolução das práticas do ensino artístico em Portugal, bem como em outras Academias do estrangeiro, com quem eram permutados estes modelos. Esta troca resultou em episódios interessantes, entre os quais podemos destacar uma requisição, efectuada por um proeminente museu estrangeiro, de moldes e réplicas de um modelo de uma escultura greco-romana, cujo original desapareceu em consequência das destruições da 2.º Grande Guerra.

O RESTAURO NA FACULDADE DE BELAS-ARTES

Apesar de aparentemente nova, a tradição do Restauro nas instituições precedentes à Faculdade iniciou-se logo a partir de 1836, com a fundação da Academia de Lisboa. A necessidade de se preservarem as pinturas mais valiosas provenientes dos conventos extintos, passou nessa altura para o seu cargo, com o objectivo de se formar um Museu de Belas Artes.

A orientação das intervenções então realizadas ficou a cargo dos professores da Academia, destacando-se entre eles vários nomes de monta, como António Manuel da Fonseca (1796-1890) ou Luciano Freire (1864-1934), sendo na oficina deste último que se introduziram as bases do Restauro moderno em Portugal. Este espaço manteve-se nas instalações da Academia até 1946, quando passou para o novo edifício anexo ao Museu Nacional de Arte Antiga em Lisboa, onde mais tarde seria institucionalizado o Instituto José de Figueiredo, um laboratório exclusivamente dedicado à Conservação e Restauro e suas ciências analíticas complementares.

Durante este percurso assistimos, a partir de 1936, a uma colaboração sistemática entre os métodos de exame e análise, através da implementação do Laboratório no Museu, e os trabalhos efectuados pelos restauradores da Oficina de Restauro de Pintura, então sob a direcção de Fernando Mardel, uma figura importantíssima

nesta área e muito pouco estudada. Esta ligação fortaleceu-se na prática da profissão sendo hoje impensável separar as duas áreas.

A área da Conservação e Restauro teve a sua oferta formativa na Faculdade a partir de 2008, ao se iniciar a *Licenciatura em Ciências da Arte e do Património* (também ao nível da licenciatura, devemos destacar a criação de disciplinas de Restauro de Gesso ligadas ao curso de Escultura). Passados quatro anos foi a vez do *Mestrado em Ciências da Conservação, Restauro e Produção de Arte Contemporânea* ter início, bem como a especialidade em *Museologia, Conservação e Restauro* do nosso *Doutoramento em Belas-Artes*. Estas iniciativas visam a implementação desta área no seio da Universidade de Lisboa, até agora inexistente no conjunto dos três ciclos.

Com este “regresso” da Conservação e Restauro às Belas-Artes, pretendemos retomar esta tradição secular, mas adaptada aos novos princípios e critérios da área, numa ligação estreita com as outras ciências, através da cooperação com a Faculdade de Ciências e o Centro de Física Atómica da Universidade de Lisboa. A colaboração entre docentes e alunos deu já ocasião a propostas de projectos de investigação e orientações de teses partilhadas sobre peças do espólio da Faculdade, num trabalho interdisciplinar muito importante na actual disciplina da Conservação e Restauro.

Paralelamente temos também desenvolvido uma forte presença no panorama académico da Museologia. Em 2002 abrimos o primeiro *Mestrado em Museologia e Museografia*, onde se pretendia uma formação com uma forte componente prática. Neste âmbito têm-se desenvolvido vários trabalhos de estudo e inventariação das nossas colecções, tendo já culminado na disponibilização de informação no referido Museu Virtual.

CAREFUL – A IMPLEMENTAÇÃO DE UM PLANO DE CONSERVAÇÃO PREVENTIVA

Para se começarem a constituir as bases do referido projecto CAREFUL, seguimos os manuais existentes na área da Conservação Preventiva, publicados pelas entidades competentes. Posteriormente foi realizada uma adaptação ao nosso caso concreto, onde o contexto académico caracteriza todas as questões a ser colocadas e resolvidas.

Nesta fase inicial do processo, contamos com a seguinte previsão para a sistematização do processo:

- Inventariação – Como referido este processo encontra-se completo em algumas áreas, como o desenho antigo e a escultura, no entanto ainda há muito trabalho a fazer nas outras áreas;

- Estudo do edifício – Neste ponto deverá ser realizada uma recolha de informação referente à história do edifício e suas transformações ao longo dos séculos. Posteriormente será efectuada uma caracterização do seu estado actual, materiais, espaços, problemas de conservação, riscos, recursos, acessibilidades, etc. Para se alcançarem estes objectivos deverá ser implementada a monitorização das condições ambientais dos diferentes espaços, incluindo as reservas;

- Caracterização dos acervos – Estudo material e das técnicas existentes, complementado com a caracterização do seu estado de conservação. Para a concretização deste projecto contamos com o apoio fundamental do Centro de Física Atómica da Universidade de Lisboa, bem como de docentes da Faculdade de Ciências, para a caracterização dos espaços e, especialmente, dos materiais constituintes das peças. Este processo é fundamental, não só para o conhecimento das nossas colecções de um modo muito mais aprofundado, como para a compreensão dos processos de alteração existentes e, conseqüentemente, da melhor forma de os evitar;

- Caracterização do Público/Comunidade Académica – No caso da Faculdade, este ponto afigura-se como um dos essenciais para a preservação dos seus acervos. É necessário criar uma campanha para a sensibilização de quem contacta diariamente com as nossas colecções, sejam docentes, discentes, funcionários ou público exterior. O conhecimento da importância do património de que usufruímos é essencial para a sua preservação. No capítulo seguinte iremos aprofundar um pouco mais esta questão;

- Determinação dos principais factores de risco – Depois de estudados todos estes aspectos, estaremos prontos para a apresentação dos principais factores de risco e sua esquematização;

- Criação de um Plano de Conservação Preventiva – Criação de um conjunto de normas e procedimentos, com o objectivo de preservar e divulgar estas colecções. Este processo poderá passar pela adaptação de novos espaços a reservas, monitorização e controle ambiental, entre outros aspectos pertinentes, como a implementação de planos de emergência.

Após o estabelecimento deste plano, poderemos avançar para a musealização global, permitindo às comunidades académicas e a todos os visitantes o acesso ao nosso vasto espólio.

Paralelamente a este processo serão desenvolvidas algumas acções consideradas essenciais para a conservação e divulgação dos nossos acervos:

- Intervenções de Conservação e Restauro – Nas peças cujo estado de conservação constitua um ponto de risco, deverão ser realizadas intervenções para assegurar a sua preservação. Neste processo também contaremos com uma colaboração interdisciplinar;

- Incremento das colecções - Outro aspecto fundamental é a implementação de um sistema de recolha de peças, não só nas áreas existentes, mas também nas outras linhas da nossa oferta formativa. A colecção da Faculdade não deve constituir um conjunto fechado, mas ser amplificada através dos trabalhos dos artistas que por aqui vão passando, criando-se um património do ensino artístico em Portugal, essencial para o conhecimento das gerações vindouras;

- Divulgação – Como objectivo final, deverá ser favorecida uma adição mais sistemática de informação ao Museu Virtual, disponibilizando esta colecção ao público em geral, bem como a investigadores mais especializados. Este processo poderá seguir o modelo já existente, complementado com novos meios virtuais, bem como com a informação material conseguida através da aplicação dos métodos de exame e análise.

Todos estes processos são obviamente apoiados por especialistas que têm vindo a estudar os nossos acervos em diferentes áreas. O suporte nestes trabalhos de investigação é essencial para uma divulgação cuidada e fundamentada, contribuindo-se deste modo para vincar um forte carácter didático.

A PARTICIPAÇÃO DA COMUNIDADE ACADÉMICA

A utilização corrente do edifício da Faculdade, onde se albergam as nossas colecções, tem características muito peculiares, completamente vocacionadas para o ensino das artes. Este aspecto impede a concretização de um espaço museológico real, levando à solução virtual, onde é dada a informação essencial sobre cada peça, abrindo-se a possibilidade à adição periódica de novos dados alcançados nos vários estudos referidos.

As questões relacionadas com a própria comunidade académica, que frequenta e usufrui diariamente destas colecções e do espaço, é um dos pontos mais importantes do nosso projecto. É essencial criar estratégias para a educação e sensibilização da importância e cuidados a ter para a conservação deste património essencial para a História da educação artística em Portugal. Apenas com a participação deste conjunto de pessoas conseguiremos preservar e incrementar as nossas colecções, para as poder partilhar com um público mais generalizado.

Para a concretização destes objectivos criámos um conjunto de pontos como base de trabalho da educação patrimonial da comunidade académica:

- Sessões de formação e esclarecimento gerais – Estas acções deverão ser realizadas de modo generalizado a docentes e discentes. Um dos meios previstos constará na realização de pequenas apresentações durante as aulas do maior número de disciplinas possível, tentando abranger o máximo de pessoas. Deverá também ser sistematizada a realização de uma sessão na abertura do ano académico, de modo a se chegar aos novos alunos.

- Formação dos funcionários – a instituição de acções de formação a todos os funcionários das instituições museológicas é prática corrente nas grandes instituições. Apenas deste modo se poderá garantir uma protecção mais completa.

- Colocação de tabelas nas peças presentes nos espaços comuns – Este procedimento permitirá a compreensão da importância das peças. A colocação de elementos típicos de um Museu poderá conferir-lhes esse estatuto, contribuindo para a existência de um maior respeito pelo conjunto, muitas vezes inexistente. No âmbito do Mestrado de Museologia e Museografia, foram já desenvolvidas propostas para o preenchimento destes elementos por alunos de anos anteriores, sob a orientação da Professora Doutora Luísa Arruda.

- Penalização a comportamentos incorrectos – Este tipo de acções deverá começar a ser aplicado. Apenas deste modo a comunidade perceberá a importância das peças e o respeito que lhes deve ser prestado.

- Responsabilização pelas peças deslocadas das reservas – Este procedimento já começou a ser implementado. Num local onde as peças continuam a ter uma função pedagógica, especialmente no caso da escultura em gesso, é necessário que todos as vejam como elementos patrimoniais e não apenas como meros instrumentos de trabalho. Ao se exigir esta formalidade aos professores, estaremos a passar uma mensagem também aos alunos.

- Direcção de trabalhos de disciplinas obrigatórias para o estudo das colecções – Este processo é seguido nos mestrados referidos anteriormente. No entanto, pensamos que poderia também ser iniciado ao nível do primeiro ciclo, nas várias licenciaturas. O estudo das peças e da sua história seria um bom contributo para o conhecimento dos alunos da sua importância e, conseqüentemente, da sua preservação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A implementação deste conjunto de procedimentos é essencial para a preservação do vasto espólio existente nesta instituição.

Esta herança legada pelas várias gerações que foram passando pela Faculdade e suas instituições precedentes, onde se reflectem as técnicas do ensino artístico e da sua evolução ao longo dos séculos, deve ser conservada como parte essencial da nossa memória patrimonial.

Se o Património é identificado por quem usufrui dele, seja qual for a razão para este processo, e se a nossa comunidade académica não está a fazer este reconhecimento, é altura de começarmos a ensinar a importância deste legado. Um dos melhores meios para alcançar este objectivo será promover o seu envolvimento activo na sua conservação e manutenção, através do incentivo ao contributo com os seus próprios trabalhos. Deste modo manteremos a tradição e a manutenção de um registo do ensino artístico em Portugal.

Com este trabalho, esperamos alcançar um sentimento de coesão comunitária ligando indelevelmente os nossos alunos à Escola onde tiveram a sua formação artística académica.

A Faculdade de Belas-Artes de Lisboa não pode ser apenas considerada como um dos maiores centros de ensino da produção da Arte Contemporânea. É imprescindível pensar nesta grande escola, como portadora e responsável por um Património que ultrapassa a sua própria história. O caminho para o futuro tem de ser realizado com os olhos postos no passado.

Referências

A.A.V.V.. (2003), *1.º Encontro do IPCR: a conservação preventiva e as exposições temporárias*. dir. Rui Ferreira da Silva e João Machado, Lisboa: Instituto Português de Conservação e Restauro, [DL. 2003].

A.A.V.V.. (2004), *Como Gerir um Museu: Manual Prático*. Paris: ICOM, UNESCO. In <http://unesdoc.unesco.org/images/0018/001847/184713por.pdf>

A.A.V.V.. (2001), *Conservação e Restauro – Cadernos*, Ano 1, n.º 1, Lisboa: Instituto Português de Conservação e Restauro, [DL. 2001]. In http://www.ipmuseus.pt/pt-PT/recursos/publicacoes/edicoes_online/pub_online_conservacao/ContentDetail.aspx?id=2854

A.A.V.V.. (2007), *Temas de Museologia. Plano de Conservação Preventiva. Bases Orientadoras, normas e procedimentos*, Lisboa: Ministério da Cultura, Instituto dos Museus e da Conservação. In http://www.ipmuseus.pt/pt-PT/recursos/publicacoes/edicoes_online/pub_online_museologia/ContentDetail.aspx

ALVES, Alice Nogueira, PEREIRA, Fernando António Baptista, DIAS, Fernando Rosa Dias. (2013), “A Conservação e Restauro na Faculdade de Belas-Artes”, *In Revista Vox Musei – Arte, Património e Museus*, n.º 2, Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Jul-Dez 2013, pp. 33-42. In <http://voxmusei.fba.ul.pt/revista2.html>

ALVES, Alice Nogueira. (2011), “As Práticas de Restauro nas Belas-Artes”. *In O Restauro regressa às Belas-Artes, Retratos da Reserva de Pintura*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa - CIEBA, pp. 36-42. In <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/6709>

ALVES, Alice Nogueira. (no prelo), “O Restauro de Pintura na Academia de Belas-Artes de Lisboa – A contribuição de António Manuel da Fonseca”. *In Arte e Teoria*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa – CIEBA, n.º 16-17.

AMBROSE, Timothy, PAINE, Crispin. (2012), *Museum Basics*, 3rd Edition. Oxon: Routledge.

CASANOVAS, Luís Efreim Elias. (2008), *Conservação Preventiva e Preservação das Obras de Arte*, Lisboa: Edições Inapa – Santa Casa da Misericórdia de Lisboa.

Catálogo dos objectos oferecidos pelo Governo Hespanhol à Academia Real das Bellas Artes de Lisboa e a outros estabelecimentos de Portugal em 1871, Lisboa: Typographia Universal.

FRADE, Marta. (2013), “Diálogo entre o Restauro no Contemporâneo e o Artista”, *In Revista Vox Musei – Arte, Património e Museus*, n.º 1, Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Jan-Jun 2013, pp. 340-351. In <http://voxmusei.fba.ul.pt/revista1.html>

FRADE, Marta. (no prelo), “Conservação Preventiva numa Reserva de Esculturas em Gesso”, *In A Prática da Conservação Preventiva*, IX Jornadas de Arte e Ciência UCP, V Jornadas ARP.

Memórias em gesso, catálogo da exposição do acervo escultórico da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. (1996), Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

PUTT, Neal, SLADE, Sarah. (2004), *Teamwork for Preventive Conservation*. Roma: ICCROM. In http://www.iccrom.org/pdf/ICCROM_01_Teamwork_en.pdf

PINTURA DO ACERVO DA FBAUL: UMA COLEÇÃO PARA O FUTURO

Luís Lyster Franco

Resumo

Podemos associar a origem da coleção de pintura à fundação da Academia das Belas-Artes de Lisboa (ANBA) e à sua função pedagógica. Um pouco à semelhança da Coleção de Desenho, este acervo é composto, na sua quase totalidade, por trabalhos académicos realizados em diferentes contextos. Como exceção, encontramos algumas obras adquiridas com o fim do ensino da pintura decorativa, provas de concursos de admissão de professores, e algumas ofertas de antigos docentes.

Utilizada inicialmente com fins didáticos no ensino da pintura, um número considerável de obras permaneceu exposto em salas de aula, gabinetes e corredores, até ao último quartel do século XX, período a partir do qual, foram sendo recolhidas e guardadas por razões de conservação. Esta ação, não só tornou a coleção praticamente inacessível a estudantes e investigadores, como também, devido a péssimas condições de armazenamento, contribuiu para uma acentuada degradação passiva. Com o objetivo de voltar a trazer a público estas obras, tem vindo a desenvolver-se um trabalho de campo baseado na organização e estudo da coleção, sempre apoiado na pesquisa documental dos processos e outros documentos existentes nos arquivos da FBAUL e ANBA, assim como da pesquisa bibliográfica. Como consequência deste trabalho, esta coleção adquiriu uma nova função, o ser utilizada como material de intervenção dos alunos da licenciatura de Ciências da Arte e do Património, e mais recentemente, pelos alunos dos mestrados em Ciências da Conservação, Restauro e Produção de Arte Contemporânea e Museologia e Museografia.

Esta comunicação tem por objetivos apresentar uma visão global desta coleção, sendo abordados aspetos como a sua constituição, problemáticas e opções de organização, conservação e apresentação pública, bem como a sua articulação com a atual função pedagógica no ensino das práticas de investigação em arte, conservação preventiva e restauro.

Palavras-chave: património; pintura; conservação

Abstract

We can associate the origin of this collection to the foundation of the Lisbon Academia de Belas-Artes (ANBA) and its pedagogical function. This collection, similar to the Drawings Collection, is almost totally made up of student's academic work in different areas. The exceptions are some pieces acquired for the purpose of teaching decorative painting, competition pieces for the admission of staff and gifts from previous lecturers.

It was used initially for the teaching of painting so a large number of works was hanging in lecture rooms, staff rooms and corridors until the last quarter of the 20th they were gradually stored away for conservation reasons. However, this has made the collection inaccessible to students and researchers and because of poor storage conditions has contributed to a marked passive degradation.

With the purpose of bringing the collection back to the public, work has been done to study and organise it by researching files and documents in the archives of FBAUL and ANBA and also bibliographic research. As a result of this work, this collection has now a new purpose as intervention material for the students doing the Sciences of Art and Heritage course and more recently students doing masters in Science in Conservation, Restoration and Production of Contemporary Art and also in Museology and Museography.

This paper presents an overview of this collection, looking at its composition, problems, and options for organising, conservation and public display as well as its purpose as current teaching tool for methods of research in art, preventive conservation and restoration.

Keywords: heritage; painting; conservation

As coleções existentes na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL), das quais podemos destacar, pela sua dimensão e importância, as de desenho, pintura, gravura e escultura, têm a sua origem associada à fundação Academia de Belas Artes¹ e à sua função pedagógica. Alberto Faria, na sua dissertação de mestrado², dá-nos uma completíssima panorâmica do historial da Coleção de Desenho Antigo da FBAUL, informação essa que, com as devidas adaptações, podemos transpor para a Coleção de Pintura agora em análise³.

Das coleções acima referidas, a de Pintura é a que, por motivos diversos, tem sido menos estudada e divulgada, resultando no seu quase completo desconhecimento por parte de investigadores, historiadores de arte, e público em geral.

Um pouco à semelhança da Coleção de Desenho, a Coleção de Pintura é composta, na sua quase totalidade, por trabalhos escolares realizados em diferentes contextos. Como exceção encontramos um conjunto de obras adquiridas para servirem de modelo ao ensino da pintura decorativa, provas de concursos de admissão e agregação de professores, e também algumas ofertas de antigos e atuais docentes.

Utilizada inicialmente com fins didáticos no ensino da pintura, as obras que compunham esta coleção permaneceram expostas em salas de aula, gabinetes e corredores, até ao último quartel do século XX⁴. Durante os primeiros anos do período conturbado que se viveu a seguir à revolução de Abril de 1974, as obras expostas começaram a ser vandalizadas, quer com intervenções revolucionárias, quer aleatoriamente artísticas⁵. Para evitar estes atos destrutivos, desde os inícios dos anos noventa, do século XX, o professor responsável pelo Departamento de Pintura da Faculdade⁶, foi progressivamente recolhendo e guardando numa sala transformada em arrecadação, as pinturas que permaneciam dispersas pelos corredores, assim como muitas das que estavam em gabinetes, de forma a que, pelo menos estas,

1 Atual Academia Nacional de Belas-Artes (ANBA).

2 Faria, Alberto, A Coleção de Desenho Antigo da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa (1830-1935): Tradição, Formação e Gosto, [Lisboa]: Fim de Século, 2011.

3 Já também sumariamente descrita em Franco, Luís Lyster, “Uma Viagem pela Coleção de Pintura da FBAUL”, in Catálogo da Exposição “O Restauro Regressa às Belas-Artes – Retratos da Reserva de Pintura”, realizada na Galeria da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, entre 6 e 12 de Fevereiro de 2012.

4 Entre outros, encontramos imagens das obras expostas em salas e corredores em obras como: Notas Sobre Portugal. Exposição Nacional do Rio de Janeiro em 1908: Secção Portuguesa, Lisboa: Imprensa Nacional, 1908, ou Escola Superior de Belas Artes de Lisboa. Boletim 8, Lisboa: ESBAL, 1966.

5 Ainda atualmente somos por vezes surpreendidos com intervenções com pretensões artísticas, realizadas por um ou outro estudante sobre algumas das obras da Coleção de Escultura que ainda permanecem expostas pelos corredores da FBAUL.

6 Joaquim Lima Carvalho.

ficassem ao abrigo de vandalismos. No entanto, se por um lado a coleção ficou resguardada das intervenções e falta de cuidado dos alunos, por outro, devido a péssimas condições de armazenamento, as pinturas acabaram por permanecer sujeitas aos efeitos de uma acentuada degradação passiva. Outro aspeto negativo prende-se com o facto de a coleção ter ficado praticamente inacessível, acabando até no desconhecimento de estudantes e investigadores.

Importantes monografias de artistas que passaram por esta instituição têm sido publicadas e por vezes, as suas obras pertencentes à coleção são completamente ignoradas. A título de exemplo referimos dois casos, um já denunciado que é a obra de Matos Chaves⁷, sobre Santa Rita Pintor⁸, e o outro, a magnífica fotobiografia do pintor Carlos Reis, publicada em 2006 pelo seu neto⁹.

Com os objetivos de salvaguarda, e voltar a trazer a público estas obras, a nossa atuação e investigação¹⁰ tem vindo a desenvolver-se através de um trabalho de campo baseado na organização e estudo da coleção, sempre apoiado na pesquisa documental, realizada em processos e outros documentos existentes nos arquivos da FBAUL e ANBA, assim como em bibliografia¹¹.

Como consequência do trabalho iniciado, a coleção adquiriu novas funções, passando a ser utilizada como material de estudo e intervenção por parte dos alunos da licenciatura de Ciências da Arte e do Património, particularmente no âmbito da disciplina de Práticas de Restauro, bem como mais recentemente, pelos alunos dos mestrados em Ciências da Conservação, Restauro e Produção de Arte Contemporânea e Museologia e Museografia.

Tendo já sido possível inventariar 1116 obras, e considerando uma divisão, não consensual, adotada por Alberto Faria para a Coleção de Desenho¹², podemos

7 Chaves, Joaquim Matos, Santa Rita Vida e Obra: Precisoões e Considerações, Lisboa: Quimera, 1989.

8 Aproveitamos aqui para corrigir o título da obra existente no acervo da FBAUL, e que no catálogo, referido na nota 1, por lapso saiu errado, tratando-se pois de Sansão e Dalila, trabalho apresentado por Santa Rita como prova de Concurso para Pensionista no Estrangeiro por conta do Legado Valmor, e datando de 1909.

9 Reis, Pedro Carlos, Carlos Reis, Lisboa: ACD Edições, 2006.

10 Iniciada em 2007, no âmbito de trabalhos curriculares para o Mestrado em Museologia e Museografia da ESBAL, e atualmente já integrando o recém iniciado Pós-Doutoramento em Museologia.

11 Nomeadamente nos catálogos de exposições de trabalhos dos alunos que, desde sempre, se realizaram de uma forma bastante regular.

12 Divisão que coloca como charneira do ensino artístico o ano de 1935, classificando como Desenho Antigo, o realizado anteriormente a esta data e, como Desenho Moderno, o resultante da produção posterior.

avançar que na “Pintura Antiga” a coleção possui um total de 225 obras, tendo as restantes sido executadas posteriormente a 1935. De acordo com os cursos e temáticas presentes, no primeiro grupo existem: 89 pinturas de modelo (Academias), das quais 70 são modelos masculinos e 19 femininos; 31 retratos, 19 masculinos e 12 femininos; 17 pinturas de paisagem; 30 pinturas de animais (13 bovídeos e 17 equídeos); 51 pinturas de histórica, das quais 16 são esboços e 35 trabalhos finais; e finalmente, 7 pinturas de ornato.

Ainda de acordo com a temática, no segundo grupo de pinturas encontramos trabalhos figurativos resultantes das disciplinas de Modelos (Academias), Pintura e também de Provas de Agregação de professores; abstratos, realizados no âmbito das disciplinas de Composição e de Pintura, das Provas de Agregação, e das atrás referidas ofertas de professores; e ainda algumas Naturezas Mortas, saídas das aulas de Pintura.

Como se disse, a coleção tem permanecido esquecida, perdendo-se inclusivamente muita informação e o rasto de inúmeras pinturas, estando agora a ser redescoberta, recuperada e divulgada.

Resultado da nossa investigação, e ilustrando igualmente trabalhos de alunos, podemos destacar outras duas obras, até ao presente identificadas como as mais antigas existentes na coleção, datadas de 1879, e que correspondem a duas das provas do concurso vencido por Artur Loureiro, para se candidatar ao lugar de Pensionista no Estrangeiro por conta do Legado Valmor. Uma é a Cabeça de Cabra, na época descrita e comentada por Rangel de Lima na revista *A Arte*¹³, e cuja existência se desconhecia até 2011, tendo já sido divulgada a propósito da exposição, *O Restauro Regressa às Belas-Artes*¹⁴. A outra é, *Na Tapada d’Ajuda*, reproduzida na época, numa gravura d’*O Occidente*¹⁵, e que também se julgava perdida.

De mestre José Veloso Salgado damos agora a conhecer a existência do esboço para a sua prova de Pensionista do Estado, a *Morte de Catão*, datada de 1887, e cujo trabalho final pertence ao MNAC - Museu do Chiado.

13 Lima, Rangel de, *A Arte*, Lisboa: 1879-1880 e Machado, Ana Paula (coord.), *Artur Loureiro 1853-1932*. 17 de Dezembro de 2010 a 24 de Abril de 2011. Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto: Circulo Dr. José de Figueiredo, 2011.

14 Ver nota 3.

15 *O Occidente*. *Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro*, vol. II, n.º 31, 1 de Abril 1879, p. 49.

Uma outra descoberta que podemos considerar da maior importância para a história do ensino da pintura é um conjunto, lamentavelmente incompleto, de sete modelos de Pinturas de Ornato, datadas de 1882, e encomendadas em Bolonha, por intermédio do arquiteto Alfredo de Andrade¹⁶, ao pintor Gaetano Lodi. Contextualizando estas obras encontraram-se, no Arquivo Histórico da Biblioteca da FBAUL, alguns documentos resultantes da correspondência trocada entre os artistas mencionados e António Tomás da Fonseca, à data Diretor da Academia de Belas Artes de Lisboa¹⁷, e referentes a pagamentos e descrição das pinturas.

Desconhecendo-se o paradeiro de inventários anteriores¹⁸, o primeiro tomo conhecido foi realizado por Alberto Faria, em 2000, e incluía apenas 179 pinturas, na sua quase totalidade pertencentes ao que este investigador considera como “Pintura Antiga”¹⁹. Na verdade, mais do que um inventário podemos considerar tratar-se de uma base de dados de imagens, onde as informações acerca das pinturas são escassas e frequentemente pouco precisas. Seguiu-se-lhe, em 2003, o inventário executado pela empresa de consultoria Deloitte, a qual aproveita integralmente o inventário de Alberto Faria, e acrescenta-lhe 365 pinturas, perfazendo um total de 544 obras inventariadas. O nível de descrição deste segundo inventário é equivalente ao primeiro, e igualmente também ainda não incluía todas as pinturas pertencentes ao acervo da FBAUL.

Se por um lado estes inventários pecam por serem incompletos, e os dados referentes a cada pintura necessitarem de ser revistos, e frequentemente corrigidos, por outro, valem pelo registo fotográfico que nos permite conhecer as existências e, de uma certa forma, o aparente estado de conservação em que, nessas datas, se encontravam. Presentemente está a ser elaborado um inventário rigoroso, organizado por um lado, num ficheiro Excel onde estão registados os dados essenciais para a identificação e localização de cada pintura, possibilitando uma pesquisa rápida e eficaz, e por outro, de acordo com as necessidades e disponibilidade, estão a ser realizadas fichas individuais, em consonância com um modelo semelhante aos já adotados para as coleções de desenho e gravura da FBAUL, e respeitando as normas e recomendações da atual museologia.

16 Tratava-se de um conjunto composto por doze pinturas a têmpera.

17 E professor de Desenho de Ornato, entre 1868 e o seu falecimento em 1894 (in Lisboa, Maria Helena, *As Academias e a Escolas de Belas Artes e o Ensino Artístico (1836-1910)*, Lisboa: Edições Colibri, 2007).

18 Em muitas das pinturas mais antigas existem números gravados a punção nas grades e molduras, assim como escritos no verso das grades e em etiquetas coladas, que correspondem certamente a inventários que ainda não conseguimos localizar.

19 Somente três foram realizados posteriormente a 1935.

Paralelamente ao trabalho de inventariação tem-se estado a arrumar e reorganizar as pinturas em reserva, de modo a que fiquem o melhor acondicionadas possível e facilmente acessíveis, minimizando assim os efeitos da degradação passiva. Para as reservas a FBAUL conseguiu um apoio da Fundação Calouste Gulbenkian, para a aquisição de mobiliário adequado à arrumação de pinturas, estando presente uma sala perfeitamente equipada. Aí estão arrumadas quatrocentas obras, incluindo a quase totalidade da “Pintura Antiga”, tendo sido todas desinfestadas por anoxia com Azoto, em duas campanhas desenvolvidas durante o ano de 2010.

Estas operações, de inventariação e arrumação, têm sido por nós desenvolvidas ou, sob a nossa orientação, por alunos da licenciatura em *Ciências da Arte e do Património*, e dos mestrados *Ciências da Conservação, Restauro e Produção de Arte Contemporânea* e *Museologia e Museografia*, de forma a proporcionar uma experiência prática de trabalho com coleções de pintura. Também os alunos do primeiro curso referido, na disciplina de *Práticas de Restauro*, e os do Mestrado em *Ciências da Conservação, Restauro e Produção de Arte Contemporânea*, têm prestado um valioso auxílio nesta área, com uma primeira campanha que resultou na recuperação de uma dezena de pinturas de retratos²⁰, tendo-se realizado uma exposição e publicado o respetivo catálogo, para apresentar publicamente o trabalho consumado. Mais recentemente, em duas campanhas de conservação e restauro, ainda em fase de realização, estão a ser intervencionadas obras de José Maria Veloso Salgado e de Adriano de Sousa Lopes, esta última desenvolvida pela Dr.^a Liliana Cardeira no âmbito do seu curso de mestrado.

Por outro lado esta coleção tem servido como base a diversos estudos desenvolvidos por alunos de mestrado, dos quais queremos destacar o contributo museológico, que está a ser desenvolvido pela Dr.^a Ana Mafalda Cardeira, através do recurso aos métodos de análise laboratorial, para a caracterização material e técnica, da pintura de Veloso Salgado.

Tratando-se de uma coleção de pintura anteriormente esquecida e ao abandono, esta ação de revitalização veio por um lado proporcionar aos estudantes da FBAUL, oportunidades de enriquecimento da sua formação, com atividades de estudo e salvaguarda do património artístico, em contexto real, e por outro, contribuir para um melhor conhecimento e engrandecimento da História da Arte Portuguesa assim como do nosso património.

20 Ver nota 3.

**REPENSAR A MISSÃO DOS MUSEUS
UNIVERSITÁRIOS NO TERRITÓRIO**

REPENSAR A MISSÃO DOS MUSEUS UNIVERSITÁRIOS NO TERRITÓRIO

Transcrição da conferência de Paulo Cunha e Silva

Muito obrigado Dra. Maria Amélia Cupertino de Miranda. Na sua pessoa como Curadora, agradeço à Universidade. É sempre bom voltar à casa. Eu sou um filho e continuo a ser um filho desta casa. Enfim, em todos os sentidos: licencieme aqui, mestrei-me aqui, doutorei-me aqui e continuarei a comportar-me como um filho que regressa a casa não prodigamente, mas que regressa sempre com fascínio e devoção. Gostava de cumprimentar também as organizadoras do encontro e os responsáveis do Departamento de Museologia da Faculdade de Letras.

Quando a minha secretária me convocou para este acontecimento (não gosto da palavra evento) para este seminário, ela disse-me: “Ah, é uma intervenção de cinco a dez minutos”. Eu até fiquei muito perturbado quando vi que a minha intervenção se chamava “Conferência de Abertura” e que tinha prevista trinta minutos. De maneira que vou tentar falar mais que cinco, dez minutos, mas seguramente não esgotarei os trinta minutos que o programa prevê, situação que vos deixará também satisfeitas e satisfeitos.

Eu pensei em dividir esta intervenção em três momentos, em três fases: o passado, o presente e o futuro. É uma forma simples de organizar a comunicação. O passado porque eu fiz, a convite do Reitor de então, em 2007, um projeto que se chamou “Depósito, Anotações sobre Densidade e Conhecimento” que resultou neste catálogo. O Reitor pediu-me para eu olhar para as coleções dos museus da Universidade do Porto e pensar numa exposição que, de certa forma, lhes pudesse dar alguma visibilidade. E esta exposição resulta também da colaboração com agora Professora Arquiteta Inês Moreira. Aliás, quando o Reitor me convidou para pensar nesta exposição eu pedi à Inês para se encarregar da produção da mesma, porque era uma produção muito complexa e ela tinha capacidade para gerir essa complexidade, e para me ajudar no design da própria exposição, para se associar, para criar uma intervenção comigo, uma narrativa arquitetónica que sustentasse o discurso que eu queria desenvolver. E qual era o discurso que eu queria desenvolver? Era um discurso que partisse deste pressuposto: os museus são, enfim, arquivos do passado, mas a universidade é uma sombra do futuro. Portanto, o museu da universidade, a partida, poderia ser um oximoro, uma expressão contraditória na sua formulação. Desde logo a questão de pensar o futuro dentro de uma exposição sobre o passado me pareceu absolutamente pertinente. E como é que se pensaria o futuro? – já vou explicar –, mas a questão essencial era, sobretudo, a questão da organização das peças: como é que vamos pegar em várias peças dos museus da Universidade do Porto e como é que lhes vamos dar uma consistência, na medida em que elas são de proveniências diversas? E portanto, meu objetivo era tentar com que a exposição fosse também um ato político no sentido de dizer aos museus e às instituições que curavam essas coleções, que eram curadoras dessas coleções (as várias faculdades onde as coleções se alojavam), que dialogassem mais entre si. Ou seja, a exposição poderia ser também um dispositivo, digamos, semântico de comunicação em que através das peças das coleções, que seriam agora reorganizadas desta forma [aponta o catálogo da exposição], através dessa organização eu estaria a dizer: as faculdades também precisam de mais articulação, e precisam mais articulação sobretudo, neste caso, através dos vossos produtos museológicos que sendo do passado podem, de certa forma, serem interlocutores de um discurso sobre o futuro.

E começando a olhar para as peças e para as coleções, comecei a fazer um percurso com a Inês pelos vários depósitos, pelos vários museus, e a ideia que eu tinha inicialmente, que era uma ideia de fazer, digamos, uma exposição com as peças *major* dos museus, as peças primas, digamos assim, as obras primas de cada um dos museus, foi subitamente sucumbindo à ideia de que seria eventualmente mais interessante não apresentar propriamente as peças *major* das coleções, mas séries de peças, explorando justamente a questão da genealogia das peças do museu e a

questão da sua familiaridade e da sua proximidade. Portanto esta ideia da exposição ser um percurso como eventualmente acontece nos museus – em que a Inês Moreira estabeleceria um dispositivo arquitetónico que permitiria esse contato e essa interlocução com as peças – subitamente desapareceu da minha cabeça e eu achei que seria mais interessante construirmos um dispositivo – que é isso que se vê aqui [aponta o catálogo da exposição] – que era a construção de uma grande prateleira, uma grande estante, que funcionasse como uma espécie de mapa do conhecimento e que teria uma organização, a partida, muito clássica, muito canónica, não é? Começávamos com os minerais e terminávamos com uma coisa que não se vê aqui [aponta o catálogo da exposição], mas que seria justamente esse lado da prospecção do futuro que eram as teses de doutoramento, as duas últimas teses de doutoramento de todas as faculdades da Universidade do Porto. Portanto, desde estas peças que tem a história comum até estas peças que, de certa forma, pretendem inscrever-se no futuro e ter a história do futuro aconteceria uma espécie de calendário e de mapa, aconteceria, digamos, esse planisfério de conhecimento.

É óbvio que isto era muito complexo porque cada um destes módulos [aponta o catálogo da exposição] tinha uma determinada dimensão e as peças que escolhêssemos deveriam comportar-se, ou seja, não deveriam exceder a dimensão prevista para cada uma das prateleiras. E portanto, andamos sempre de régua e de fita métrica pelos museus (ou palcos, como diz a Inês) a tentar ver se a peça cabia no sítio. Por outro lado, parecia-me também fundamental estabelecer uma distinção entre, digamos, a cultura material e a cultura cultural. O que eu quero dizer com isto? O seja: a partir de que momento, nos interesses da universidade, onde é que acontece a descontinuidade entre o relato da vida, ou entre o relato do mundo (comportando neste relato do mundo a vida também) e o relato da cultura? Essa descontinuidade deveria acontecer neste trajeto [aponta o catálogo da exposição]. Este trajeto tem esta seguinte leitura: tem uma leitura primeiro horizontal, depois sobe-se para o segundo patamar, terceiro, etc., da esquerda para a direita de acordo com uma lógica de escrita, enfim, em partida, porque aqui [aponta o catálogo da exposição] se faz de baixo para cima. E essa zona de descontinuidade em que se passa, digamos, do estudo da vida e do mundo para o estudo daquilo que o cérebro humano produz acontece justamente através da colocação de um encéfalo exatamente nesta posição [aponta o catálogo da exposição] da exposição. O encéfalo que veio do Museu de Anatomia, mas que é reproduzido aqui como uma peça central da própria exposição. Ou seja, a partir desta peça, que é uma peça de museu, a exposição sofre uma descontinuidade na sua narrativa. E a partir daqui, começam a surgir armas ou utensílios de natureza rupestre, portanto, passa-se da reflexão sobre a cultura do mundo para a reflexão sobre a cultura material, e essa reflexão sobre a cultura material depois vai sofrendo

várias sistematizações. Aparece a ciência através das balanças, através dos instrumentos de precisão, de medição. Aparece o desporto (curiosamente há bastantes peças dedicadas ao desporto). Aparece a representação artística com estes moldes em gesso da Faculdade de Belas Artes. Aparece a arte que são estas esculturas do Museu Abel Salazar. E finalmente, as teses de doutoramento. Portanto, com este simples dispositivo, muito simples, a partida eu teria representado uma espécie de planisfério do conhecimento, se quiserem, o conhecimento nas suas duas caminhadas: uma caminhada até a emergência do cérebro e depois a emergência do cérebro permitiu a emergência da cultura propriamente dita, não é? E a cultura está aqui começa a estar representada com estes objetos rupestres, paleolíticos, pelas armas, etc. (embora estas armas sejam mais armas dos povos primitivos africanos, penso eu). Muito bem, esta parte estava resolvida.

Mas se a questão do passado era importante para mim, a tentativa de levar a exposição até o presente era também absolutamente essencial. E assim pensei que a exposição deveria comportar duas performances. Uma, à entrada daqui [refere-se à entrada do edifício da Reitoria] e a outra, à saída – já vou distinguir isto da entrada e da saída porque, de facto, a exposição tinha dois momentos: este momento [refere-se à estante] correspondia à organização do conhecimento, e acontece no Átrio de Química; e esta parede [onde está a estante] ficava voltada para fora, para o Jardim da Cordoaria, como se estivéssemos a devolver as coleções à cidade, porque àquilo ficava aberto e portanto as coleções passariam a estar devolvidas à cidade. Ou seja, toda essa narrativa era cheia de metáforas bem intencionadas, mas, enfim, de boas intenções está o inferno cheio. Nesse caso queríamos só relacionarmo-nos com a cidade.

À entrada, no átrio por onde entraram [refere-se à entrada principal do edifício da Reitoria], havia uma outra estrutura a que chamei “A selva do conhecimento”. Essa estrutura está representada aqui algures [procura no catálogo da exposição]. No átrio tínhamos esta situação que era a “selva do conhecimento” em que havia, mais uma vez, um cristal de quartzo, havia um crocodilo, havia uma tela do Ângelo de Sousa, havia um vídeo do Pedro Tudela, havia um microscópio eletrónico, havia um braço robótico, portanto, aqui, nesta primeira fase, o conhecimento estava desorganizado. E no trajeto que nós fazíamos da entrada da Reitoria – que simbolicamente representa a Universidade – até à saída, o conhecimento transformava-se numa espécie de organizador do caos em sentido. Portanto, esta selva representava o caos do conhecimento, e esta parede representava o sentido que lhe atribuímos, porque, ao fim e ao cabo, conhecer é codificar, é arquivar, é nomear, é, digamos, criar uma sintaxe.

Resolvia assim a questão do espaço, da selva, mas para resolver a questão do tempo, para trazer a exposição até ao presente, achei que fazia sentido ter, como vos disse, duas performances. A performance é aquilo que acontece, quer sob o ponto de vista desportivo – falamos da performance desportiva de alguém, alguém que conseguiu determinado resultado – e artística – falamos da performance artística como uma utilização do corpo, uma forma de expressar uma determinada situação de natureza estética, digamos assim. Então, a minha ideia foi introduzir nesta zona da selva do conhecimento uma prova de esforço, um atleta a fazer uma prova de esforço, a correr (coitado!) sobre uma bicicleta. No fim da exposição ele estava já completamente exausto (podem ver depois no catálogo, mas aqui [aponta uma imagem] já não está muito bem, está muito vermelho e suado). E o que estava a acontecer, era que ao lado dele estava sentado um fisiologista do exercício que ia monitorizando a sua prova. E o material que ele produziu é naturalmente este material [aponta o catálogo]. Portanto, a minha ideia era que este material que ele produziu em tempo real na inauguração da exposição passasse já a ser material expositivo. E assim, em cima da cadeira, onde estava sentado o fisiologista, passou a estar agora o resultado da prova de esforço. Portanto, estava resolvido o problema do tempo.

E como é que eu ia resolver o tempo lá atrás, na outra parte? (Estão a perceber? A exposição tem dois momentos, uma aqui, à entrada, que é a “selva de asfalto”, e depois aqui, este mapa [aponta o catálogo da exposição] - que é uma espécie de organização do conhecimento - numa estante que ficava voltada para trás). Através da introdução de uma outra performance. Não já de uma performance de natureza desportiva (também me interessava discutir este duplo sentido da performance), mas uma performance de natureza artística. Ou seja, este artista, que é um coreógrafo português importante da nova geração, que se chama Tiago Guedes, construiu no meio do sítio onde se colocavam as obras de arte – já falarei disso –, uma ponte. Uma ponte que tem também um significado simbólico da construção do próprio conhecimento. E onde é que se instalou o Tiago Guedes? Instalou-se numa plataforma horizontal, que estabelecia com esta outra plataforma [refere-se à estante] um discurso ortogonal, 90 graus. E quando estabelecemos com qualquer coisa uma relação ortogonal estamos a estabelecer um confronto, não é? As relações à 90 graus são sempre mais tensas do que aquelas à 180 ou 360, essas é que não levam a lado nenhum, porque nos colocam no ponto de partida. Esta estrutura que se desenvolvia num plano essencialmente vertical [refere-se à estante] era agora confrontada com uma estrutura que se desenvolvia num plano horizontal onde estavam colocadas as peças de cerca de 12 artistas contemporâneos que foram convidados a tratar este tema, o tema do conhecimento, o tema da história, o tema do museu, o tema da densidade do conhecimento. Esta exposição chamou-se então “Depósito”, no sentido

em que resultou de uma investigação do que estava nos depósitos, e depois como subtítulo “Anotações sobre densidade e conhecimento”. Porquê notações? Porque não pretendia ser uma leitura definitiva sobre as coleções, pretendia ser um contributo. Poderia chamar-se contributos mas achei que anotações seria mais interessante sob o ponto de vista retórico, do que contributos, tem um lado mais de caderno, de esquisso e pesquisa. “Sobre densidade e conhecimento”. Porquê? Porque o tempo é, digamos, um instrumento que permite a aquisição de densidade, e permite por outro lado esta organização estratigráfica em camadas do conhecimento. Portanto “anotações sobre densidade e conhecimento” era o título da exposição. Enfim, houve várias obras que refletiam o conhecimento – como eu sou um pequeno provocador vou só falar vos de uma, que foi a que causou mais polémica (não sei se pelo lado da densidade ou do conhecimento) – que era um cubo de um litro de sémen produzido por um artista (não obviamente de uma vez só!), mas ao longo de três anos. (Peço licença à minha colega de mesa para explicar com eficácia), é fácil perceber que esta obra demorou três anos a ser feita, é multiplicar esse tempo por 0,033 mililitros (vou dispensar-me de explicações mais precisas). E esta obra, que parece uma obra só provocatória é uma profunda reflexão, primeiro sobre a arte contemporânea, sobre a questão da arte conceptual, sobre o suprematismo, sobre o Malevich, sobre o quadrado branco sobre fundo branco, sobre o *white cube*, sobre toda essa dinâmica. E por outro lado, sobre a utilização da própria matéria por parte dos artistas, desde logo Gilbert and George, Mansoni, de uma forma mais escatológica – são artistas que utilizam a própria matéria que produzem, de natureza diversa, na construção das suas obras de arte, na tentativa de dizerem que a obra de arte pode ser tudo, inclusive eu próprio e aquilo que produzo. E portanto esta obra foi de certa forma a obra sensação e a obra escândalo.

E posso também contar-vos uma *petite histoire* a propósito desta obra que tem que ver com a visita de alguém que eu conheço e que acha piada aquilo que eu digo (não sei se ao que eu faço), que era o então Comissário Durão Barroso, que veio cá ao Porto e quis muito ver esta exposição. Estou eu aqui [aponta uma foto] com o meu inevitável cabelo branco e o Durão Barroso a rir-se tremendamente com a minha explicação (se ele rir vocês também podem rir) [risos]. Já era presidente da Comissão Europeia. Porque é que ele se ri? Não sei. Eu tinha-lhe apresentado, em 2003, quando tomei posse do Instituto das Artes, ele estava então como primeiro-ministro em Madrid. E na embaixada de Portugal em Madrid, onde eu tinha ido à inauguração da feira de arte contemporânea, ele estaria por outros motivos, também terá ido a inauguração da feira de arte contemporânea, eu apresentei-lhe, na embaixada, em 2003 a ainda não muito conhecida artista Joana Vasconcelos. E disse-lhe: “caro primeiro-ministro, esta é a artista portuguesa que fez uma famosa

peça chamada *A Noiva* com 15 mil tampões”. E é para mim seguramente uma das grandes obras de arte contemporâneas do século XX português. Ele ficou um pouco “este tipo está-me a tirar o tapete, mas eu chego para ele” e, rapidamente, como os políticos, me disse, “ai é Paulo, vou dar-lhe a si e à Joana um conselho: você é o comissário, ela é a artista, e vão fazer agora uma obra chamada *durex barrosex* que vai usar vinte mil preservativos [risos]. Este *whyte cube* é, de certa forma, a expressão de que o projeto dele resultou (ou não resultou, não sei!). Eu estou a explicar isto aqui e ele está-se a rir desalmadamente [refere-se a uma foto do catálogo da exposição].

Bom, depois desta deriva anedótica, voltemos ao que interessa: à densidade e ao conhecimento. A exposição tinha também uma missão: se era uma exposição sobre depósitos, sobre aquilo que as pessoas deixam, sobre a coleção, era natural que ela replicasse cá fora, no exterior, a vontade das pessoas colocarem coisas. Pedimos a um artista, o Sancho Silva, que fizesse ele próprio um micro depósito na rua, aqui, em frente à Reitoria, onde as pessoas pudessem depositar as suas coisas. É claro que só depositaram irrelevâncias: batons estragados, cremes sem creme, coisas assim disparatadas, mas no entanto era uma manifestação de que a exposição poderia vir até à rua.

E outra coisa que me preocupava bastante era a circunstância da exposição poder ficar eventualmente encerrada na sua organização e na sua métrica. Portanto, isto é o algoritmo [aponta o catálogo da exposição] que permite a leitura da exposição, um “a” que corresponde à parte inferior etc, etc (...) a um nível de leitura corresponde ao verde, e outro ao azul, a exposição é uma espécie de tabela de dupla entrada, multi-complexa, e eu achei que por vezes o conhecimento precisa por vezes de algumas chicotadas, de alguns shifts, de algumas mudanças. E nessa perspetiva o que é que se fez? Fez-se isto [aponta o catálogo da exposição]: isto é o resultado da relação entre a estrutura vertical e depois as obras dos artistas, que estão no plano horizontal. Mas para desmontar esta organização, propus o seguinte: que se criasse uma cortina que alterasse o modo de ver e de olhar. Essa cortina, que é uma cortina de binóculos, permite aos utilizadores da exposição (a exposição tinha dois percursos: um junto à estante, e depois tinha outro, e no meio estava esta ilha com as obras contemporâneas que interpelavam a relação das peças dos museus com o futuro e havia esta cortina de binóculos) fazer a sua leitura da exposição e romper toda aquela quadrícula que correspondia a um arquivo sistemático, ou seja, apesar da organização da exposição ser aquela, a que vem aqui indicada [aponta o catálogo da exposição] e que vocês poderão ver depois com mais cuidado, o público tinha também a possibilidade de, olhando através dos binóculos, decidir para onde queria

olhar e portanto, de certa forma, romper a organização analítica e sintética que nós tínhamos proposto. Bom, isto é o Depósito, basicamente (não sei se me esqueci de alguma ideia-chave ... a questão da opção pela série está aqui ...).

Portanto, de certa forma, esta exposição situava-se um pouco entre uma evidência, o gabinete de curiosidades e uma ambição – *Gesangkunstwerk*, ou seja a obra de arte total. Claro que eu não posso dizer isso, neste caso, o artista seria o curador, o curador funciona um bocadinho como um meta-artista (cria narrativas a partir dos trabalhos dos outros), mas a exposição tinha esta ambição secreta, tinha esta evidência incontornável, que era, de certa forma, a reprodução de um gabinete de curiosidades, mas com todos estes dispositivos e com este lado performativo e quase operático também, quase wagneriano, pretendia também aspirar a ser uma espécie de *Gesangkunstwerk*, uma obra de arte total, coisa que, com certeza, não conseguiu.

Passando agora para as minhas novas funções, e dando este salto quase quântico para aquilo que eu penso dos museus que estão agora sob a minha tutela que são os museus municipais, que se chamarão Museus da Cidade, embora não haja nenhum museu da cidade: eu tenho para a cidade do Porto a ideia daquilo a que eu já chamei (já alguém me disse que ia apanhar um choque) um museu trifásico e tripolar. Um museu trifásico (o choque seria pelo lado trifásico, seguramente) e tripolar porquê? Porque nós não conseguimos, não temos dinheiro, (não há dinheiro, toda a gente sabe) e temos de ser criativos e de olhar para aquilo que temos e tentar a partir daquilo que queremos criar novas narrativas que envolvam as pessoas.

Temos três museus, três espaços que me parecem absolutamente essenciais na concretização dessa revelação do Porto e da cidade do Porto e na construção daquilo que seria um museu da cidade. Temos a Casa do Infante, que ficaria com o Porto desde o Porto medieval até ao Porto dos Descobrimentos, ao início; depois o Porto fluvial, marítimo e dos Descobrimentos ficaria na Alfândega, e o Porto do Romantismo, o Porto barroco, romântico e contemporâneo, na Cadeia da Relação. Isto seria o triângulo trifásico (uma fase no Infante, outra fase na Alfândega e outra fase na Cadeia da Relação). Tipolar porque corresponde a três vértices diferentes da relação da cidade histórica: com rio e com a parte alta da cidade. E por outro lado, haveria um centro interpretativo, uma espécie de *polo o* que seria na Casa dos Vinte e Quatro, que está abandonada, mas aí poderia ser o *polo o*, o polo interpretativo. Este museu trifásico e tripolar estaria inscrito na cidade de uma forma física, através de uma linha de acrílico que ligava estas quatro estruturas e através também de uma aplicação para iPhone que permitiria às pessoas irem sendo confrontadas com

aquilo que surgia durante o trajeto, mas essa remissão estava já inscrita no próprio trajeto. Portanto, é esta a minha ideia.

Mas esta ideia implica uma coisa que é o seguinte: é que no Porto existem muitos espaços nacionais, e alguns espaços nacionais comportam-se como se vivessem na sua pequena torre de marfim, no seu pequeno território. Falei com o Secretário de Estado e com o Governo Central para que os museus nacionais, os espaços nacionais que se situam na cidade não fossem só entendidos como espaços nacionais, mas como espaços na cidade. Aliás, eu tranquilizei toda a gente dizendo: “Eu não quero mais museus, eu tenho museus a mais. Eu vou precisar de vender espaços” (eu não sei o que fazer com tantas coisas). Quero é que as estruturas que existem na cidade se relacionem de uma forma mais operativa com a própria cidade e se articulem entre si. Eu não quero ficar com a Cadeia da Relação, não quero a Alfândega, que é de facto nossa, mas simbolicamente. Portanto, quero é que essas instituições possam disponibilizar um território e possam ser elas próprias a definir o conteúdo desses territórios. Quero que elas se liguem, se articulem, colaborem entre si.

Estou tentando fazer já isso naquilo que tenho sob a minha tutela, que são os arquivos, as bibliotecas, os museus, naturalmente. Vou já este ano fazer uma coisa que se chama “Uma obra e os seus discursos por semana”. Ou seja, vou ter um mapa da cidade do Porto (vou ter, não; vão vocês ter, as pessoas que passam naquele Porto e que nele vivem), um mapa que tenha os vários espaços da cidade, os espaços que estão sob a tutela da Câmara (a minha ideia é no 1º ano privilegiar os espaços da Câmara que estavam muito escondidos e muito adormecidos), e depois esse mapa tem um calendário. Estou a misturar, de certa forma, a cidade tridimensional com a cidade do tempo, a criar aquilo a que eu chamo ‘a cidade 4.0’, a cidade 4G, a cidade de 4ª geração. Qual é a vantagem desta situação? É, por um lado, convocar os serviços que dependem da Câmara, estimulá-los e dizer-lhes para participar. Porquê? Porque esses serviços, que são cerca de 30 na área cultural, e que têm peças, vão ter um objeto que vai estar em destaque por semana. Nesse momento, nesse dia da semana, estará em destaque o objeto mas uma pessoa, um técnico superior especializado nessa peça da casa, falará sobre essa peça em articulação com outra pessoa que virá de fora. E assim eu consigo ter todas as estruturas que dependem da Câmara articuladas entre si, a falar, e eu próprio posso, digamos, avaliar, o grau de comunicação e o grau de captação de públicos que elas têm; e, por outro lado, vou criar uma competitividade fecunda entre elas por que a da 2ª semana de janeiro vai querer ter mais gente que a da 1ª semana de janeiro e vice-versa. Isto vai acontecer até durante as férias, durante agosto, sempre, durante o natal. Ininterruptamente. “Uma obra e seus discursos por semana”, todas as semanas, durante 52 semanas,

e provável que tenhamos de voltar ao mesmo espaço mas a peças diferentes em semanas diferentes, isto acontecerá já no primeiro ano; eu queria que acontecesse já na 1ª semana de janeiro, se o meu tempo o permitir, e no 2º ano vamos manter na mesma as estruturas municipais que são aquelas menos visíveis e que precisam de mais protagonismo, e que são aquelas que eu tutelo diretamente, com as estruturas nacionais e fundacionais que estão na cidade do Porto; e numa 3ª fase, um terceiro ano, que será um ano da velocidade de cruzeiro, misturar as estruturas municipais, as estruturas nacionais, com estruturas, por exemplo, uma galeria de arte, uma loja de design, uma loja de comércio tradicional (como eu já disse e alguém se divertiu) gostaria muito de ter uma discussão na Sementeira da Rua Mouzinho da Silveira em torno de um saco de sementes sobre a lógica da vida e o ciclo da vida. Toda a cidade passará a ser um palco.

Este projeto não custa nada: custa 5000 euros. Custa fazer o material gráfico, motivar as pessoas e ligá-las. E é, por outro lado, uma forma de eu sondar a capacidade dos meus serviços responderem a este desafio que é muito pequeno, que é mostrar uma peça e falarem sobre ela. Portanto, isto inscreve-se nesta ideia que eu tenho vindo a defender que é a chamada ‘cidade líquida’, que é uma cidade que convoca toda a gente a participar na sua construção e que, portanto, é uma cidade em que todos podem colaborar, e que eu desejaria que todos colaborassem. Este projeto irá, já na 1ª fase, até três árvores, em torno de três árvores: uma no Parque da Cidade, outra eventualmente na Cordoaria, outra na zona oriental da cidade que é uma zona que tem de merecer a nossa atenção suplementar. Haverá também discursos sobre a vida das árvores, ou sobre a relação daquela árvore com um episódio histórico qualquer.

Portanto, que ideia é que eu tenho para os museus da cidade, os museus municipais? Inscrevê-los na cidade e articulá-los com as outras estruturas.

Era basicamente isto que eu queria dizer. Muito obrigado.

OS MUSEUS UNIVERSITÁRIOS DO PORTO E A SUA INTEGRAÇÃO NO TURISMO CULTURAL DA CIDADE

António Ponte e Rui Centeno

Resumo:

O turismo, fruto do reconhecimento da sua importância, tem merecido, nos últimos anos, uma grande atenção por parte das classes políticas a nível mundial, que procuram maximizar os proveitos desta atividade, e de investigadores que pretendem conhecer as diversas vertentes de um setor cuja complexidade de estudo é reconhecida face ao envolvimento de diferentes vetores que confluem para que este tenha mais ou menos sucesso.

Dentro do setor do turismo, importa-nos conhecer de forma especial o turismo cultural, qual o seu sistema de organização e de que forma se deveriam posicionar as estruturas museológicas para se capacitarem e exercerem a sua influência no turismo cultural da região Norte de Portugal.

Atualmente, o turismo e a cultura estão cada vez mais relacionados devido às sinergias que conseguem estabelecer e ao seu potencial no sentido do desenvolvimento dos locais onde se promovem iniciativas de dinamização turística. Assim, o turismo cultural apresenta-se como o setor com mais rápido e forte desenvolvimento dos destinos, sendo uma peça estruturante nos fatores de motivação e de competitividade.

Este setor desenvolve-se a partir de um significativo conjunto de ativos que funcionam como motivadores da prática turística em determinados locais. A diversidade de recursos existentes tem vindo a aumentar ao longo dos anos, ultrapassando-se o estágio do turismo cultural baseado na visita a monumentos, sítios e museus, com o seu alargamento a outras manifestações culturais, como o interesse por diferentes tipos de eventos.

Mas será que a generalidade do universo museológico regional está vocacionado para novos modelos de gestão? Como conseguirão estas instituições financiamentos alternativos aos institucionais diretos? Conseguir-se-ão vencer as barreiras da

individualidade em prol de projetos comuns? Terão capacidade de gerar receitas a partir das bilheteiras, de serviços prestados à comunidade, da venda de merchandising nas lojas, da cedência de espaços, entre outros? E o turismo reconhece a importância do tecido museológico regional? Utiliza este recurso na sua programação? Como se situam os museus universitários no panorama turístico da cidade do Porto?

Um grande caminho terá de ser percorrido para que se rentabilizem as estruturas existentes e se divulgue de forma sustentada o valioso património da cidade e, no caso específico, da Universidade do Porto.

Palavras-chave: museus; museus universitários; património; turismo; turismo cultural

Abstract

As a result of recognition of the importance tourism has received in recent years a great attention from policies worldwide that seek to maximize income from this activity, and from researchers seeking to understand the various aspects of a sector whose complexity is recognized regarding the involvement of different vectors that so that it is more or less successful.

Within the tourism industry, cultural tourism it is particularly important to be studied: how is it organized? Which configuration does it take? how should different museological structures position themselves to build capacity and exert their influence on cultural tourism in the Northern region of Portugal?

Currently, tourism and culture are increasingly interrelated due to the synergies that can be established and its potential for the development of places where these tourist dynamics occur. Thus, cultural tourism presents itself as the sector's fastest and strongest development impact on destinations, and a structural part of the motivation and competitiveness factors.

This sector has developed from a significant number of assets that acts as motivators of tourism practice in certain places. The diversity of existing resources has been increasing over the years, passing up the stage of cultural tourism based on visiting monuments, sites and museums, extending to other cultural expressions, such as interest in different types of events.

But will the vast majority of regional museums is suited to new business models? How will these institutions be able to access to alternatives funding instead of direct institutional funding? Will museums succeed to overcome the barriers of individuality towards common projects? Will they be able to generate revenue from

ticket sales, of service to the community, sale of merchandising in stores, the hiring of spaces, among others? And does tourism recognise the importance of the regional museum fabric? Does it use this feature in its programming?

A long way still needs to be explored to monetize existing structures and disseminate in a sustainable way the valuable heritage of the city and in the case of the University of Porto.

Keywords: museums; university museums; heritage; tourism; cultural tourism

Ao iniciar esta comunicação, gostaríamos de agradecer o convite da organização para darmos um contributo sobre o interesse dos museus universitários para o incremento do turismo cultural que se verifica na cidade do Porto e na região.

Esta apresentação enquadra-se no âmbito da dissertação de doutoramento efetuada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto por um dos signatários (A. Ponte), que tem como objetivo apresentar uma perspetiva de enquadramento dos museus da região Norte de Portugal com a atividade do turismo cultural.

O turismo, fruto do reconhecimento da sua importância, tem merecido, nos últimos anos, uma grande atenção por parte das classes políticas a nível mundial, que procuram maximizar os proveitos desta atividade, e de investigadores que pretendem conhecer as diversas vertentes de um setor cuja complexidade de estudo é reconhecida face ao envolvimento de diferentes vetores que confluem para que este tenha mais ou menos sucesso.

Dentro do setor do turismo, importa-nos conhecer de forma especial o turismo cultural, qual o seu sistema de organização e de que forma se deveriam posicionar as estruturas museológicas para se capacitarem e exercerem a sua influência no turismo cultural da região Norte de Portugal.

O turismo é uma prática com séculos que permitiu um maior desenvolvimento e educação das elites sociais, tendo evoluído ao longo dos tempos até se transformar num fenómeno de massas. O processo de globalização chegou ao setor do turismo com imagens e marcas estandardizadas que suscitam a curiosidade e o interesse por determinados destinos (MELO, 2005: 17; KAPPERT, 2005: 50 – 51).

Após uma extensa análise bibliográfica e certos que nos seria impossível chegar a uma definição absoluta, apresentamos uma síntese das diferentes definições de turismo:

- o turismo poderá ser entendido como uma atividade de carácter social e cultural, com grande importância económica. Caracteriza-se como o movimento de indivíduos para fora das suas áreas habituais de residência e/ou de trabalho por um período superior a um dia, passando pelo menos uma noite em alojamentos coletivos e por um período não superior a um ano, por razões muito diversificadas.

Atualmente, o turismo e a cultura estão cada vez mais relacionados devido às sinergias que conseguem estabelecer e ao seu potencial no sentido do desenvolvimento dos locais onde se promovem iniciativas de dinamização turística. Assim,

o turismo cultural apresenta-se como o setor com mais rápido e forte desenvolvimento dos destinos, sendo uma peça estruturante nos fatores de motivação e de competitividade.

Segundo a organização Europa Nostra, mais de 50% do movimento turístico na Europa é gerado pelo turismo cultural, sendo que nos Estados Unidos da América 30% do turismo interno tem a mesma causa, sendo também uma fatia muito importante da atividade turística no Canadá (OCDE, 2009: 21).

Como fenómeno organizado, o turismo cultural desenvolveu-se como alternativa à saturação do modelo tradicional, baseado na exploração de um número limitado de centros de atração (praias e grandes cidades) e em resposta a uma procura cada vez mais exigente, segmentada e em mudança (FUNDAÇÃO DE SERRALVES, 2008: 32).

O turismo cultural tornou-se numa das maiores fontes de recursos provenientes desta atividade económica um pouco por todo o mundo (ATELJEVIC e DOORNE, 2004: 331; ROSENFELD, 2008: 10-12; OCDE, 2009: 10 e 21), transformando-se num dos grandes motores da economia internacional, resultado dos benefícios criados da interação entre cultura e turismo, convertendo-se, no século XXI, no grande dinamizador da economia e na geração de emprego, contribuindo para um melhor conhecimento e compreensão entre os Homens e as suas culturas (ESCAP, 2001: 12; THROSBY, 2004: 133; LORD, 2002: 1; MCGUIGAN, 2003 104; SCICLUNA, 2006: 8; GONÇALVES, 2007: 5; ROSENFELD, 2008: 2; MACHADO, 2008: 148; CUNHA, 2008: 167).

Situando-se nas esferas do turismo doméstico e internacional, caracteriza-se pelo contacto com as estruturas culturais e patrimoniais referidas, passando necessariamente pelo imaterial, sendo este cada vez mais essencial, pois as novas perspetivas do turismo colocam no centro nevrálgico desta atividade o contacto com as comunidades locais e com as suas tradições, conduzindo a experiências únicas que estão no âmago dos desejos dos novos turistas culturais (WTO, 1998: 34; HASHIMOTO, 2002: 216; BAPTISTA, 2003: 54; THROSBY, 2004: 128; BABO, 2005: 94-95; FERNANDES e SILVA, 2007: 121; CUNHA, 2008: 166; PICKERING, 2008: 19-20).

A valorização das idiossincrasias das comunidades aumenta a sua competitividade, convertendo o turismo cultural num fator de criação de riqueza e, conseqüentemente, de desenvolvimento económico, potenciando o interesse por locais

diferenciados, o aumento do investimento e do número de residentes face a uma atividade económica florescente

Este setor desenvolve-se a partir de um significativo conjunto de ativos que funcionam como motivadores da prática turística em determinados locais. A diversidade de recursos existentes tem vindo a aumentar ao longo dos anos, ultrapassando-se o estágio do turismo cultural baseado na visita a monumentos, sítios e museus, com o seu alargamento a outras manifestações culturais como o interesse por diferentes tipos de eventos: pelos festivais, pelas artes performativas, pela gastronomia, pelas tradições locais e muito especialmente pelo contacto com as comunidades locais que se visitam, percebendo a sua cultura e apreendendo os seus usos, costumes (STERRY, 1998: 19; LORD, 2002: 1; THROSBY, 2004: 129; MCGETTIGAN, 2005: 129).

A cultura e as indústrias criativas têm sido determinantes para a (re)produção e (re)criação dos espaços urbanos, podendo-se mesmo afirmar que alguns locais foram reconstruídos ou até concebidos propositadamente para o turismo e lazer.

Nenhum museu é, hoje em dia, uma ilha. As instituições museológicas têm de se relacionar com um largo leque de organizações, sejam elas do setor da educação, do turismo, da comunicação social ou outras. Este trabalho em rede será essencial para o futuro e para a sobrevivência do museu e para o desenvolvimento de projetos que individualmente seriam difíceis de concretizar (AMBROSE e PAINE, 1993: 121).

A NMDC (2010: 1) assume a importância dos museus para o turismo britânico, tanto interno como externo:

“Museums are major beneficiaries of income from visitors, who contribute directly to the tourism economy. Studies calculate that in 2006 overseas visitors to major UK museums and galleries spent £350 million as a result of their visit and UK visitors, who spend considerably less per visit, were estimated to have spent £245 million in 2004. Visitor surveys show that the vast majority of visitors have a positive experience in major museums.”

O desenvolvimento de redes, percursos e itinerários culturais responde a uma necessidade de valorização e preservação do património cultural e dos seus profissionais, dos elementos identitários e, simultaneamente, da redução de custos operacionais e da valorização do território, levando ao reconhecimento do património,

numa primeira fase, pelas comunidades locais o qual é, posteriormente, transposto para outros planos de divulgação e reconhecimento, configurando uma melhoria efetiva na gestão dos bens culturais, assim como na investigação e inventariação do mesmo (BAGDALI, 2004: 3; GONÇALVES, 2009: 3).

O turismo assume, hoje, em Portugal uma importância estratégica como nunca antes aconteceu. A falência de parte do setor produtivo e o evoluir da crise financeira instalada fazem ressaltar o interesse nesta atividade a qual poderá permitir a sustentabilidade de algum comércio, das atividades económicas em volta do turismo, como a restauração, a hotelaria, os transportes, potenciando a criação de emprego e o aumento das receitas fiscais.

Portugal chega ao início do século XXI como o 17º destino turístico do mundo (CTP, 2005: 286). As receitas do turismo representam 6,3 mil milhões de euros, correspondendo a 11% do PIB, com tendência crescente, com grande capacidade de empregabilidade, 8% da população (MEI, 2007: 17), reconhecendo-se o seu valor estratégico, sendo importante o seu reposicionamento e a uma nova forma de o considerar, com vista a potenciar os bons resultados que se sentiram nos últimos anos.

Portugal é hoje muito mais que sol e praia, muito mais que Algarve e Lisboa. A importância das regiões, o interesse que os turistas demonstram pelas diferentes culturas regionais têm sido um alerta que potencia o desenvolvimento de políticas que promovem o desenvolvimento de estruturas de apoio regional ao turismo e que fomentam a sua expansão.

O Norte de Portugal é um espaço com grande diversidade natural e cultural, a qual se reflete num vasto e rico património de tipologia diversa. De património religioso a militar, de civil a arqueológico, com tradições imateriais profundas e diversas, quando todos conjugados, fazem deste território um espaço altamente atrativo para o turismo e para os turistas que procuram o contacto com realidades locais, ricas em tradições, autênticas e participadas pelas comunidades locais.

A necessidade de se disponibilizar uma oferta estruturada e alicerçada num conjunto integrado de recursos, atrações, equipamentos e serviços disponibilizados aos turistas, constitui, hoje, o grande desafio dos destinos. Não será com uma política de preços baixos e alavancada em financiamentos externos que se conseguirão ultrapassar as dificuldades do setor do turismo, mas através de estratégias da âmbito nacional, regional e local, de preservação do património e com critérios de sustentabilidade, apoiadas nas comunidades locais e nos seus valores identitários,

qualificando os recursos humanos e o tecido empresarial (DGT, 2002: 137-138; BAPTISTA, 2003: 138; CAVACO, 2008: 12; FAZENDA, 2011: 345)

A atividade turística, para além da importância reconhecida no âmbito das economias nacionais, tem reflexos fundamentais no desenvolvimento das regiões, sendo por isso essencial a articulação de políticas de turismo de âmbito regional e local que potenciem os seus impactos positivos, pelo que o envolvimento das comunidades locais é determinante no processo de planificação e no reinvestimento dos lucros do setor, pela inovação e pela evolução das estruturas de apoio a esta atividade (TIMOTHY, 2002: 149; CHURCH, 2004: 618; CAVACO, 2008: 12; FAZENDA, 2011: 115).

“Sim, o turismo é um eixo essencial da sua estratégia de desenvolvimento. O Programa Operacional da Região Norte para 2007-2013, financiado por um generoso envelope de fundos estruturais, atribui à valorização turística do território a categoria de prioridade, e aposta no reforço a nível regional e municipal das políticas turísticas criadoras de emprego de qualidade.” (GOMES e PEREIRA, 2008: 4)

“O Norte de Portugal deverá ser uma das regiões de maior crescimento turístico do país, através de um processo de desenvolvimento sustentável baseado na Qualificação, na Excelência e na Competitividade e Inovação da sua oferta turística, transformando o Turismo como um factor de desenvolvimento e diversificação da economia regional.” (FAZENDA, 2008(2): 28)

A oferta cultural e social é uma variável relevante para a atratividade da marca Norte de Portugal. Depois dos três destinos tradicionais de oferta (Algarve, Lisboa e Madeira) o Porto e Norte de Portugal são os destinos com mais peso no turismo português, com cerca de 3,4 milhões de dormidas em estabelecimentos hoteleiros, e também com melhor desempenho no turismo internacional no ano 2006, tendo o Aeroporto Francisco Sá Carneiro vindo a cumprir um papel essencial na entrada de turistas estrangeiros na região (IPDT, 2008: 17; MEI, 2007: 24; FAZENDA, 2008: 85) – 6 milhões de turistas em 2012.

Os museus e o património cultural podem, devido à sua autenticidade e marcado valor simbólico, prestar um apoio essencial na valorização da região. Com um planeamento integrado e cuidadosamente desenvolvido, a atividade turística regional, trará grandes benefícios ao Norte e às suas comunidades.

Para determinar o tipo de oferta é essencial conhecer profundamente os turistas da região. Para que se consigam promover produtos conducentes à sua satisfação, indo de encontro ao seu perfil, é importante saber se predominam turistas nacionais ou estrangeiros, qual a origem dos visitantes estrangeiros e as suas expectativas. De acordo com o estudo levado a cabo pela CCDRN (2011), a maior percentagem de turistas no Norte de Portugal é de origem nacional, representando 45,2% os turistas de origem estrangeira. Importa ainda referir que dentro dos turistas estrangeiros o país mais bem representado é a Espanha (10,4%), seguido da França (7,7%), do Reino Unido e da Alemanha (3,5%) e os outros países (20,1%).

Quando analisamos os estudos referidos, verifica-se claramente uma predominância do Porto (Cidade e Área Metropolitana) como destino de eleição do Norte de Portugal. O estudo da CCDRN (2011) atribui 59,2% dos turistas ao Porto, seguindo-se o Minho (25,7%), o Douro (8%) e Trás-os-Montes (7,1%), enquanto o realizado no Aeroporto Francisco Sá Carneiro, tanto no setor do turismo de lazer como no turismo de negócios, concentra uma larga percentagem (frequentemente mais de 50%) dos turistas no Porto. Também Gomes e Pereira (2008: 58) expressam a posição do Porto como principal destino da região Norte de Portugal, concentrando mais de 60% das dormidas.

Pode tentar-se encontrar algumas explicações para este fenómeno. Logo à partida, a atratividade da cidade e a sua oferta, por outro lado, é à cidade do Porto que convergem os principais transportes (avião, comboio, barco) para além da rede viária muito confluyente. A melhoria das acessibilidades terrestres, aéreas e portuárias são oportunidades que não podem ser desperdiçadas.

Por outro lado, o sistema de transportes públicos na região não facilita a mobilidade rápida entre os diversos locais. Se considerarmos o turismo de *short break* como referência, em que o visitante chega à sexta-feira à tarde, regressando no final de almoço de domingo, percebemos a necessidade de uma mobilidade fácil e rápida ou, então, a opção passa pelos locais mais próximos das plataformas de transportes públicos existentes.

Os turistas referem como grande veículo de informação da região os familiares ou amigos (CCDRN, 2011) que conheceram previamente este destino, mas indicam também a *Internet* como um elemento de informação a ter em consideração (16,8%). Por seu lado, o estudo empreendido no Aeroporto coloca a *Internet* como o meio preferencial de agendamento das viagens, com tendências de crescimento, tanto no setor do lazer como dos negócios, verificando-se um decréscimo acentuado no papel das agências e operadores de turismo.

Para o relatório da CCDRN (2011), a principal atividade desenvolvida durante a estadia no Norte de Portugal é a visita a locais históricos (31%), seguida de atividades de negócios e profissionais (20,5%); o estudo do Aeroporto refere as atividades de lazer e negócios como motivações básicas.

Quando dentro de cada um dos estudos se analisa a procura do património cultural (monumentos, museus, etc.), este não nos surge no topo da lista. Os turistas de lazer têm como atividades principais as compras, a gastronomia e a paisagem, só depois aparecem o património, os monumentos e, ainda abaixo, os museus.

Em síntese, o turista do Norte de Portugal são indivíduos em idade ativa, com idade média entre os 25 e 44 anos de idade, com formação superior, que optam, preferencialmente, por unidades de alojamento coletivo, chegando à região em via-tura automóvel própria ou de avião, neste caso, preferindo as companhias de aviação de baixo custo, deslocando-se pela região a pé, de comboio ou em carros alugados, reconhecendo o papel da *Internet* no conhecimento do Norte de Portugal e na planificação das viagens, especialmente de lazer.

Este turismo tem uma tendência crescente para valorizar o património cultural, embora seja crítico em relação à forma como está conservado e ao modo como é comunicado ao público, manifestando a necessidade de uma oferta de maior qualidade ao nível da atividade cultural regional.

O Porto permite a fruição de um Centro Histórico que é Património Mundial, a visita às caves do Vinho do Porto, a Cultura e Conhecimento, baseados em estruturas locais, como sejam instituições culturais diversas, desde a Fundação de Serralves ao Museu Soares dos Reis e à Universidade do Porto, com Faculdades muito prestigiadas e com diversas com prémios internacionais.

Os museus são vistos como fortes instrumentos de afirmação política, procurando as diferentes tutelas criar unidades museológicas que suportem e reforcem a identidade cultural local ou regional, como formas de criar ofertas qualificadas para o desenvolvimento do turismo, encarando este vetor como um importante elemento no desenvolvimento económico. O estabelecimento de parcerias entre estruturas culturais, a articulação com outros setores, poderão ser decisivos na estruturação de uma oferta cultural que potenciará o desenvolvimento do turismo cultural da região, baseada em produtos inovadores que aumentem a atratividade regional.

Os museus, devido ao seu caráter permanente, são também estruturas que se poderão revelar como essenciais para o suporte da oferta turística e, por isso, os agentes de turismo, em parcerias com as tutelas das instituições, têm de se procurar articular, podendo ser propostos novos modelos de trabalho que se poderão estruturar a partir de novos paradigmas que apresentaremos.

Mas será que a generalidade do universo museológico regional está vocacionado para estes modelos de gestão? Como conseguirão estas instituições financiamentos alternativos aos institucionais diretos? Conseguir-se-ão vencer as barreiras da individualidade em prol de projetos comuns? Terão capacidade de gerar receitas a partir das bilheteiras, de serviços prestados à comunidade, da venda de *merchandising* nas lojas, da cedência de espaços, entre outros? E o turismo reconhece a importância do tecido museológico regional? Utiliza este recurso na sua programação?

O referido estudo da CCDRN (2011) permitiu-nos constatar a visão que os turistas têm do património na região, percebendo-se a necessidade de se proceder ao restauro/valorização de um conjunto significativo de estruturas patrimoniais, assim como ao investimento em processos de investigação e comunicação, no sentido de serem possíveis respostas mais consentâneas com as exigências dos dias de hoje.

No que concerne aos recursos museológicos, embora tenha sido realizado um enorme investimento no setor nos últimos anos, construindo novos edifícios ou recuperando estruturas patrimoniais existentes, tendo-se verificado no final do século XX e nos primeiros anos do século XXI uma “fúria” renovadora, com a contratação de arquitetos de renome internacional, pretendendo-se aumentar a visibilidade e atratividade dos projetos, os museus não tiveram ainda a capacidade de se afirmarem como estruturas âncora nas propostas de turismo.

Estamos convictos que só um reduzido número de instituições museológicas poderá ter influência no turismo. Unidades museológicas de média dimensão terão de desenvolver um maior esforço para se afirmarem no domínio do turismo através da organização de atividades diversas, entre elas exposições temporárias de referência, apresentando peças de qualidade superior (devidamente conservadas, estudadas e comunicadas) das suas próprias coleções, do acervo de outros museus da região e, eventualmente, de outros museus nacionais ou estrangeiros.

As redes, a partilha, a rentabilização de sinergias são o caminho do futuro. É perceptível que o trabalho isolado é menos sustentável e eficaz. É mais difícil implantar um produto muito específico, com um mercado muito direcionado. Em parceria,

os produtos ganham mais dimensão, mais diversidade, conseguem ir ao encontro de interesses mais alargados, potenciando-se a sua implementação e expansão da tipologia de oferta da região.

Terá de ser através de campanhas de informação que os museus conseguirão impor-se no setor do turismo, com propostas inovadoras, capazes de concorrer com outros recursos regionais que, pelo seu carácter, possam ter mais facilidade de implantação no mercado.

A análise dos produtos turísticos permitiu-nos observar uma muito fraca participação das estruturas museológicas nas dinâmicas turísticas. Empresas como, por exemplo, a *Douro Azul* terão de ser encaradas como parceiros de primeira linha na ativação deste produto que não é fruído pelos turistas.

A criação de produtos de comunicação manifesta-se como essencial. Só sendo conhecidos, os museus poderão ser fruídos. Ao contrário daquilo que são as correntes internacionais, somos levados a crer que os agentes e operadores de turismo não valorizam algumas das estruturas museológicas que poderiam alavancar a melhoria da oferta turística regional, notando-se uma fraca articulação entre estes e os agentes culturais implantados na região. Por outro lado, acreditamos que o turista que organiza a sua viagem autonomamente já usufrui mais destes recursos, tenham eles a capacidade de se imporem no universo virtual e de ajustarem o seu posicionamento e atividade às altas exigências do setor do turismo, tanto do ponto de vista das acessibilidades como da programação disponível.

Os grandes museus internacionais que indiscutivelmente se posicionam neste mercado, não aguardam passivamente a entrada dos turistas. Desenvolveram plataformas comunicacionais e de *marketing* vigorosas, chegando aos públicos potenciais em todo o mundo, promovem programas de atividades de interesse e motivação inquestionável, assentes em grandes exposições temporárias, com acervos conservados, estudados e comunicados de forma irrepreensível, restauram ou ampliam os seus espaços, recorrendo a arquitetos capazes de suscitar movimentos em larga escala para observação das suas obras, ganhando um carisma e uma imagem que por si já é motivador e estimulador dos movimentos de turistas.

Perante este panorama e perspectivas podemos colocar algumas interrogações. Como se situam os museus universitários no panorama turístico da cidade do Porto? Não colocamos em causa o papel essencial destas estruturas na formação dos estudantes universitários, na preservação dos instrumentos e do conhecimento

produzido nas diferentes faculdades da Universidade do Porto. Mas deverão estas instituições ser museus legítimos de cada faculdade ou núcleos de um museu da Universidade?

Podemos desde já referir que se a presença de museus nos roteiros turísticos da cidade do Porto é fraca ou mesmo muito fraca, estando os museus universitários completamente ausentes, pelo que entendemos que a sua relação com o setor do turismo não tem qualquer significado.

Porém, para além do turismo cultural genérico, a Universidade do Porto é porta de entrada para um grande grupo de visitantes vindos do exterior, podendo incentivar o turismo científico, através da difusão das suas estruturas culturais pelos inúmeros investigadores e estudantes ERASMUS. Será que a estes os museus universitários do Porto estão preparados para uma convenientemente divulgação? Mas será também que a organização museológica universitária potencia a sua divulgação e fruição em programas de turismo cultural?

Como já atrás referimos a participação em redes de museus e de infraestruturas culturais é determinante para se potenciar a dimensão dos produtos. Cremos que só com uma ação conjugada estes museus poderão dar um contributo e beneficiar do dinamismo do turismo cultural que se verifica na região.

Todavia, entendemos que a organização da importante estrutura museológica que tem vindo a preservar os instrumentos produzidos pelas diferentes faculdades e que servem de testemunhos da investigação científica e tecnológica, não se coaduna com as necessidades e com a estrutura da atividade turística da cidade.

Os atuais museus existentes nas diferentes faculdades são estruturas que poderemos considerar como a linha de retaguarda e de aprofundamento do conhecimento a ser materializada num Museu da Universidade do Porto – Museu do Conhecimento com sede no histórico edifício da Reitoria da UP, que apresentasse, fundamentalmente, a evolução e a produção do conhecimento na Universidade.

Como referimos, os museus das faculdades serviriam como produtores de conhecimento para a estrutura museológica central, que por sua vez encaminharia os públicos mais específicos para esses museus nas faculdades, que fruto dos seus conteúdos, localização e horários de funcionamento têm uma atratividade pouco significativa do ponto de vista do turismo cultural.

Importa deter um pouco da nossa atenção nas questões da acessibilidade e da comunicação destas estruturas museológicas. Um museu para ser conhecido e procurado tem de ser divulgado. Isso só se verifica se este se posicionar nas plataformas de divulgação atualmente disponíveis. Os domínios na Internet e a presença nas diferentes redes sociais são cruciais, tanto mais que se verifica uma crescente organização e marcação das viagens a partir do computador doméstico.

Um grande caminho terá de ser percorrido para que rentabilizem as estruturas existentes e se divulgue de forma sustentada o valioso património da cidade e no caso específico da Universidade do Porto.

Referências

AMBROSE, Timothy; PAINE, Crispin, 1993 - *Museum Basics*. London: Routledge.

ATELJEVIC, Irena; DOORNE, Stephen, 2007 - *A Companion to Tourism*. Oxford: Blackwell Publishing, Ltd., 2004. p. 329-340. Tradução para português: *Compêndio de Turismo: Circuitos Culturais do Turismo: bens, lugar e novo consumo*. Lisboa: Instituto Piaget.

BABO, Elisa Pérez, 2005 - *Turismo e Cultura: que relação no sentido do desenvolvimento. Territórios do Turismo*. Porto: Instituto Superior de Assistentes e Interpretes. p. 85-99.

BAGDALI, Silvia, 2004 - *Le Reti di Museo: L'organizzazione a rete per i beni culturali in Italia e all'estero*. Milão: Egea.

BAPTISTA, Mário, 2003 - *Turismo Gestão Estratégica*. Lisboa: Editorial Verbo.

CAVACO, Carminda, Coord., 2008 - *Turismo, Inovação e Desenvolvimento*. In I SEMINÁRIO TURISMO E PLANEAMENTO DO TERRITÓRIO - Actas. Lisboa: Universidade de Lisboa; Centro de Estudos Geográficos.

CCDRN, 2011 - *Avaliação do Nível de Satisfação dos Turistas na Região Norte*. Porto: CCDRN; Turismo de Portugal.

CHURCH, Andrew, 2004 - *A Companion To Tourism*. Oxford: Blackwell Publishing, Ltd, 2004. p. 617-630. Tradução para Português: *Compêndio de Turismo: políticas de turismo local e regional e o poder*. Lisboa: Instituto Piaget.

CONFEDERAÇÃO DO TURISMO PORTUGUÊS (CTP) , 2005 - *Reinventando o Turismo em Portugal: Estratégia de Desenvolvimento Turístico Português no I Quartel do Século XXI*. Lisboa: Confederação do Turismo Português.

CUNHA, Licínio, 2008 - *O Processo de Desenvolvimento do Turismo Português Coerências e incoerências. Turismo, Inovação e Desenvolvimento*. In I SEMINÁRIO TURISMO E PLANEAMENTO DO TERRITÓRIO - Actas. Lisboa, Universidade de Lisboa; Centro de Estudos Geográficos. p. 189-208.

DIREÇÃO GERAL DO TURISMO (DGT) , 2002 - *Turismo em Portugal – Política, Estratégia e Instrumentos de Intervenção – Turismo sustentável e de qualidade com empresas modernas e competitivas*. Lisboa: Direcção Geral do Turismo.

ESCAP, 2001 - *Managing Sustainable Tourism Development*. ESCAP Tourism Review. New York. p. 22.

FAZENDA, Nuno, 2008 - *Política e Estratégia de desenvolvimento Turístico para o Norte de Portugal – Plano de Acção. Oportunidades e Desafios para o Século XXI*. In CONGRESSO INTERNACIONAL DE TURISMO CULTURAL E RELIGIOSO. Póvoa de Varzim: Ture. p. 84-87.

FAZENDA, Nuno, 2008(2) - *O Turismo na Região Norte de Portugal*. Porto: CCDRN.

FAZENDA, Nuno, 2011 - *Territorialização de uma Política Nacional de Turismo – o caso de Portugal, dissertação de Doutoramento*. Lisboa: Universidade Técnica de Lisboa; Instituto Superior Técnico.

FERNANDES, Carlos; SILVA, Goretti, 2007 - *The Cultural Tourism Market in Portugal*. *Revista Turismo e Desenvolvimento*. Aveiro. 7/8. p.121–134.

FUNDAÇÃO DE SERRALVES [et al.] , 2008 - *Desenvolvimento de um cluster de Indústrias Criativas na Região do Norte*. Porto: Fundação de Serralves / Norte 2015.

GOMES, Paulo; PEREIRA, Júlio, Coord., 2008 - *Plano de Acção para o Desenvolvimento Turístico do Norte de Portugal*. Porto: CCDRN.

GONÇALVES, Alexandra Rodrigues, 2007 - *Museus, Turismo e Território*. In CONGRESSO INTERNACIONAL REGIÃO DE LEIRIA E OESTE. [S.l.]: [s.n.].

GONÇALVES, Alexandra, 2009 - *Museus e Turismo. Informação ICOM.PT*. Lisboa. série II, 4. p.3–10.

HASHIMOTO, Atsuko, 2002 - *Tourism and Sociocultural Development Issues. Tourism and Development – Concepts and Issues*. Cleveland: Channel View Publications. p. 202-230.

IPDT, 2008 - *Porto e Norte de Portugal –Estratégia de Marketing Turístico 2008*. Porto: ADETURN.

KAPPERT, Joachim, 2005 - *Investigação à Volta do Turismo Electrónico. Territórios do Turismo*. Porto: Instituto Superior de Assistentes e Interpretes. p. 49–66.

LORD, Barry, 2002- *Cultural Tourism and Museums*. Comunicação apresentada em Seoul. Toronto; Ontario: Lord Cultural Resources Planning and Management Inc..

MACHADO, Paulo Sá, 2008 - *Cultura e Turismo: duas realidades uma finalidade. Oportunidades e Desafios para o Século XXI*. In CONGRESSO INTERNACIONAL DE TURISMO CULTURAL E RELIGIOSO. Póvoa de Varzim: Turel. p. 148-153.

MCGETTIGAN, Frances, 2005 - *Uma Análise do Turismo Cultural e a sua Relação com Lugares de Peregrinação*. NOVOS CONSUMOS, NOVOS PRODUTOS, ENCONTRO TÉCNICO, 2003 – *Actas*. Lisboa: ITP. p. 127-142.

MCGUIGAN, Jim, 2003 - *Cultural Policy Studies. Critical Cultural Policy Studies – A reader*. Oxford: Blackwell Publishing. p. 23-38

MELO, Carla, 2005 - *Concepção de um Sistema de Apoio à Decisão aplicado à Gestão do Investimento Turístico*. Lisboa: Instituto do Turismo de Portugal.

MINISTÉRIO DA ECONOMIA E INOVAÇÃO (MEI) , 2007 - *Plano Estratégico Nacional de Turismo – Para o Desenvolvimento do Turismo em Portugal*. Lisboa: Ministério da Economia e Inovação.

NMDC, 2010 - *Museums and Tourism*. Londres: NMDC. www.nationalmuseums.org.uk.

OCDE, 2009 - *The Impact of Culture on Tourism*. Paris, OCD Publishing.

PICKERING, Michael, 2008 - *Research Methods for Cultural Studies*. Edinburg: Edinburg University Press.

ROSENFELD, Raymond A., 2008 - *Cultural and Heritage Tourism”, Municipal Economic Development Tools*. Michigan: Michigan State University.

SCICLUNA, Martin, 2006 - *Position Paper on The Encouragement of Cultural Tourism and the Mitigation of its Effects*. In FORUM CULTURAL TOURISM: ITS ENCOURAGEMENT AND CONTROL, Malta, 2006. Paris: Europa Nostra.

STERRY, Patricia, 1998 - *Reculer les frontières de l'interprétation : espaces traditionnels et visions nouvelle*. In MUSEUM INTERNATIONAL, n.º 199, Vol. 50, n.º 3. Paris: UNESCO. p. 19 - 23.

THROSBY, David, 2004 - *Economics and Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.

TIMOTHY, Dallen J., 2002 - *Tourism and Community Development Issues. Tourism and Development – Concepts and Issues*. Cleveland: Channel View Publications. p. 149–164.

WTO, 1998 - *Guia de Desenvolvimento do Turismo Sustentável*. São Paulo: WTO.

MUSEUS UNIVERSITÁRIOS: DE LEGISLADORES DO SABER A INTERPRETES DE CULTURAS

Lúcia Glicério Mendonça

Resumo

O presente estudo irá historicizar as transformações ocorridas nos museus universitários, quanto à construção, transmissão e difusão do conhecimento. Sob o referencial teórico de Sygmunt Bauman, discutiremos a consolidação dos museus universitários como instituições da “Modernidade Sólida”, como construtores de valores de “verdade científica” e referenciais de “civilização”. A seguir, analisaremos as mudanças impostas a estas instituições por força do aceleramento das dinâmicas sociais ocasionadas pela “Modernidade Líquida”. Igualmente, analisaremos a ação dos especialistas de museus universitários e verificaremos quando os mesmos atuaram como legisladores e/ou interpretes, tendo em conta as reflexões de Bauman sobre a prática dos intelectuais.

Palavras-chave: coleções e museus universitários; modernidade líquida; museu líquido; legisladores; interpretes

Abstract

This study will historicize the changes occurring in university museums in construction, transmission and dissemination of knowledge. Under the theoretical framework Sygmunt Bauman, will discuss the consolidation of university museums as institutions of “Solid Modernity” as constructors of values of “scientific fact” and references to “civilization.” Next, we analyze the changes imposed on these institutions by virtue of accelerating social dynamics caused by “Liquid Modernity”. Also, we analyze the action of specialists and university museums will check when they acted as legislators and / or interpreters, taking into account the reflections Bauman on the practice of intellectuals.

Keywords: collections and university museums; liquid modernity, liquid museum; legislators; interpreters

Esta comunicação resulta dos estudos elaborados para compor o primeiro capítulo de minha tese de doutoramento em museologia, ora em curso na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, sob a orientação da Prof^a Dr^a Alice Lucas Semedo.

Objetivo geral da apresentação é historicizar as transformações ocorridas nos museus universitários, quanto à construção, transmissão e difusão do conhecimento. O referencial teórico a ser utilizado é o pensamento de Sygmunt Bauman, em específico as reflexões apresentadas em seu livro “Legisladores e Interpretes”. Os objetivos específicos a serem atingidos são: analisar as mudanças impostas a estas instituições por força do aceleramento das dinâmicas sociais ocasionadas pela “Modernidade Líquida”, conceito elaborado por Bauman (2010). E, igualmente, analisar a ação dos especialistas em museus universitários ao longo da história, mesmo que esquematicamente, em função dos limites de espaço impostos à presente publicação. Em seguida, será verificado quando os mesmos atuaram como legisladores e/ou interpretes.

Embora, como apontado por Hooper-greenhill (1992), não se possa indicar um ancestral direito ou identificar um papel ou identidade fundamental para isso, o Ashmolean Museum é aceito como o primeiro museu universitário na forma moderna de reconhecimento. Ele era uma instituição de caráter permanente, tinha coleções e era aberto ao público, desde 1683. Entretanto, o maior legado do Museu Ashmolean não foi o acesso ao público. Antes de 1683 outras coleções de universidades já podiam ser visitadas publicamente. Entretanto, foi sua estrutura de funcionamento que é reconhecida como uma de suas maiores contribuições para as coleções e museus, independentes e, ou universitários. Fundado a partir de uma coleção particular doada de objetos curiosos e raros à Universidade de Oxford no século XVII, o maior legado do “primeiro museu universitário da era moderna” foi ter proposto o modelo institucional que hoje define um museu, que contempla suas três principais funções, ou seja, conservação, estudo e visitação das coleções, tudo isso realizado em um espaço definido e em caráter permanente (Lourenço, 2005).

A presença do gabinete de curiosidade em instituições universitárias mudou a forma de se fazer ciência, no Ocidente, pois eles não eram apenas espaços de classificação dos seres da natureza, como também eram locais de experimentação e observação de fenômenos naturais. Este fato veio ao encontro de uma de suas funções tradicionalmente definidas: a instrução, e contribuiu marcadamente para a formulação do conhecimento produzido nas universidades (Loureiro, 2005). Durante o período de consolidação das disciplinas científicas, o caráter experimental do conhecimento

foi amadurecido nas universidades, através do estudo das coleções de História Natural. Igualmente, os mais variados engenhos e mecanismos, construídos para o estudo de fenômenos físicos e químicos, deram origem a outras coleções, as de instrumentos científicos. Este universo de coleções foi parte inseparável da elaboração do saber nas universidades. Observar os objetos e estudá-los era uma das formas mais frequentes de produzir o saber acadêmico. No caso dos gabinetes de curiosidades, estes eram não apenas um método de se organizar o mundo aos olhos do estudioso. Os objetos atuavam como “livros da natureza” em que o conhecimento poderia ser lido, não através da linguagem verbal, mas através da observação e experimentação. Em especial no século XIX e no início do XX, as coleções foram fundamentais para o ensino e a pesquisa das universidades, pois o ensino era baseado no estudo de espécimes (daí a importância das coleções universitárias). Esse quadro continuou até a segunda metade do século XX.

Simultaneamente, surge o indivíduo que se ocupa com as atividades do pensamento, ou seja, o intelectual. No caso do presente estudo seriam aqueles que reuniam ou coletavam os objetos, os organizavam em coleções e os investigavam, no espaço formal da universidade. Da mesma forma, eram também aqueles que se ocupavam de estudá-los para transmitir esse conhecimento, ou seja, lecionar.

De acordo com Bauman (2010), a autoridade do intelectual foi construída a partir do vazio de autoridade da nobreza desde que o poder feudal deu vez ao poder do monarca, abrindo caminho para a constituição das monarquias absolutistas. O Estado absolutista precisava de uma burocracia especializada e erudita para “legislar” as novas formas legais de convivência e hierarquia baseadas nas influências iluministas. Sendo assim, os intelectuais receberam a validação social e política de sua autoridade. O conhecimento era uma atribuição de especialistas, esses sujeitos eram legisladores do que era ou não conhecimento válido ou “verdade”, assim como o que poderia ser considerado “belo”, ou seja, o que poderia ser conservado em museus e digno de ser debatido e investigado nas universidades (Ross, 2004). Igualmente, as universidades estavam em expansão no Ocidente Europeu e logo se tornaram juntos com os museus e galerias, lócus de saber autorizado.

Conforme Bauman (1997, apud, Ross, 2004), “metaforicamente, a autoridade de tal visão de mundo moldou homens de conhecimentos que poderiam ser chamados de legisladores”. A autoridade envolveu o direito de comandar as regras do mundo social para serem obedecidas. E ela era legitimada por um julgamento melhor, um conhecimento superior, garantido pelos próprios métodos de sua produção. As observações de Bauman (2010) são particularmente relevantes para o

desenvolvimento e origem dos museus durante o século XVIII na Grã-Bretanha e França, bem como para as universidades. Desta forma, é licito dizer que esse pensamento cabe para a gestão de coleções e museus sob tutela acadêmica.

Segundo Ross (2004), no início do museu público, ele era em grande extensão, uma agência de classificação de artefatos, cultura e conhecimento, e também atuou para ordenação de populações problemáticas, auto-ordenação do corpo e cidadania pública. A autoridade hegemônica da “razão legislativa” de Bauman (1997, apud Ross, 2004) está implícita nas iniciativas reformistas em torno do 1º Ato dos Museus, na metade do século XIX: uma crença no Estado e suas instituições de cultura para refazer a sociedade, para formar o gosto e julgamento de seus cidadãos para prover um ideal de moral e modelos estéticos como antídoto contra a perceptível depravação e desordem das classes trabalhadoras. (Bennett, 1988 apud Ross, 2004). Ou seja, a possibilidade de elaborar regras e modelos sociais estava presente na lei que regia o Estado, tipificando a função legisladora.

Bauman (1997 apud Ross, 2004) traça o destino dos intelectuais em relação ao desenvolvimento do Estado e do mercado. A dependência inicial do Estado por legitimação dos intelectuais foi vista como superada ao longo do século XIX, pelas tecnologias políticas de poder panóptico e sedução, campos dentro dos quais grupos de especialistas se proliferaram, assim como campos de especializações. Um papel central na reprodução da sociedade ficou a cargo dos intelectuais, mas esse papel era um papel menor de autoridade burocrática do que um poder legislativo. Como a confiança do Estado na cultura para a reprodução de seu poder diminuiu, outro conjunto de forças, as do mercado, surgem. Dessa forma, para os intelectuais foi imperativo a elaboração de nova identidade baseada na relação saber/poder que os distinguiu, em um primeiro momento, dos demais grupos sociais.

Segundo Bauman (2010, p. 33) a Modernidade Sólida pode ser descrita como o tipo de modernidade que era o alvo, mas também o quadro cognitivo, da teoria crítica clássica, ela parece “sólida”, condensada e “sistêmica”, impregnada de tendência ao totalitarismo. Uma sociedade totalitária, imposta e onipresente e que deu aos intelectuais sua identidade/função legisladora. Entre os principais ícones dessa modernidade estava a fábrica fordista, que reduzia as atividades humanas a movimentos simples, rotineiros e predeterminados, destinados a serem obedecidos e mecanicamente seguidos, sem envolver as faculdades mentais, excluindo toda espontaneidade e iniciativa individual (Bauman, 2010, p.34). O espaço da fábrica, da escola, da prisão e do hospital encarceraram os indivíduos e imobilizaram o tempo e espaço. Podemos, assim, inferir que Museus e universidades são instituições da

modernidade sólida, pois ajudaram a fundá-la fornecendo os suportes ideológicos das mesmas.

Durante a quase totalidade da modernidade sólida o conhecimento produzido nos museus universitários era baseado na investigação das coleções. Com as transformações ocorridas no campo científico, notadamente no campo das Ciências Naturais, as coleções caíram em desuso. Isto ocorreu por razões complexas: ramificações políticas, sociais, econômicas e científicas, como por exemplo, o avanço da biologia molecular; estudos das populações que eclipsaram as investigações sobre o organismo em seu todo; também havia pressão de realizar pesquisas com aplicações comerciais; o custo da manutenção de grandes coleções começou a pesar sobre as instituições obrigadas a procurar por conta própria seu suporte financeiro; competição desregrada no ambiente acadêmico (Lourenço, 2005). Simultaneamente, complexas transformações históricas estavam em curso, mudando profundamente as relações sociais e, em consequência, os modos de produção do conhecimento. Em forte interação com as dinâmicas sociais, os avanços do conhecimento científico transformaram a existência humana ao correr do curto século XX. Igualmente, emerge um conflito de interesses entre filósofos, teóricos literários e estetas, com uma nova geração de intelectuais, árbitros de cultura orientados pelo mercado em várias mídias tais como galerias de arte e instituições públicas, onde a produção de cultura, a serviço do mercado, torna-se um assunto, não de uniformidade, mas de diversidade (Bauman, 2010).

No campo das Humanidades, a mudança deu-se pela introdução do relativismo em meio ao pensamento intelectual (originado nas Ciências Físicas e na teoria de Einstein) e colocou em questão a centralidade e a autoridade dos discursos produzidos no Ocidente dando relevo a outros grupos e culturas quanto à capacidade de produzir aqueles valores já citados ou o julgamento dos mesmos. Portanto, igualou-se o pensamento intelectual produzido na Europa Ocidental com os produzidos em outras partes do planeta. Dessa maneira, a função do intelectual não seria mais legislar sobre o que deve ou não ser valor de referência, mas sim, construir pontes entre as várias culturas como um interprete que traduz ou verte discursos de uma língua para outra permitindo a interação entre culturas diferentes.

No campo dos museus, após a Segunda Grande Guerra, surgem indicadores da emergência de um novo paradigma museal, constatando-se não apenas o crescimento exponencial do número de museus, mas também a ampliação, modernização e diversificação dos mesmos. Principalmente, na 2ª metade do século XX, há um período de mudança nos paradigmas museológicos, no papel dos museus quanto

à sua dimensão educativa e comunicativa. Passa-se da dominância do paradigma museológico centrado nos objetos e coleções para a dominância do paradigma museológico centrada nas audiências e nos públicos.

Além dessa transformação, nos órgãos internacionais como o Comitê Internacional de Museus (ICOM), e nos congressos da área de museologia, houve um momento de crise também. Há mutações ocorridas no interior do campo dos museus, emerge a Nova Museologia: no Chile, em 1972; a partir de 1984, no Canadá; e desde 1985, em Lisboa. São três eventos importantes e separam paradigmas museológicos opostos. As mudanças ocorridas no interior do movimento museológico internacional estão intimamente relacionadas à introdução do relativismo no pensamento ocidental, como apontadas por Bauman. Não há mais hierarquias entre as ditas “civilizações dos povos distantes” e a civilização industrializada ocidental.

Nos anos 1980, há a constituição de uma crise no setor das instituições museais universitárias, com desdobramentos ainda não completamente solucionados. Ocorreu o que se denominou de crise dos museus universitários. A difícil situação caracterizava-se, em primeiro lugar, por uma crise de identidade e de propósito; em segundo, por menos reconhecimento por parte da universidade e da sociedade; em terceiro, por falta de recursos.

Bauman (2010, p.11-12) explica que a “modernidade sólida” sofre de compulsão-obsessiva de modernizar-se. Pois, os “modernos” ou “legisladores” derreteram, por assim dizer, os sólidos e suas instituições pela insuficiência de “solidez”. Na sequência do pensamento de Bauman (2010), o que difere nosso tempo de outros tempos é a transitoriedade, a fluidez e a capacidade de adaptação que somos levados a experimentar e adotar, tal qual a natureza dos líquidos.

Todos os elementos acima interferiram decididamente para que os estudiosos, cientistas, eruditos e técnicos especializados em todos os âmbitos do conhecimento modificassem e aprimorassem suas metodologias, abordagens e referenciais teóricos.

No interior dos museus universitários, e demais museus, os olhares voltaram-se para o outro: o público externo. O saber é elaborado a partir das coleções, mas o seu fazer leva em conta não só a contribuição para o conhecimento dos objetos ao campo de estudo a eles relacionado, bem como o ensino de disciplinas universitárias. Há uma tendência à abordagem às coleções de maneira que o público aumente sua interação com as mesmas. Ocorre uma crise no interior das instituições museais

sob tutela universitária, a mesma coincide com as transformações conjunturais no mundo dos museus independentes. Os compromissos assumidos por seus mantenedores frente às sociedades e comunidades que se inserem e servem, obrigaram às universidades e seus museus a abrirem-se ao público exterior, atendendo não só aos alunos, professores, técnicos e investigadores, mas também as pessoas comuns, comunidades vizinhas e alunos de outros níveis educacionais.

O saber não é mais legislado e imposto a partir da autoridade dos especialistas de disciplinas que trabalham em museus. Ele também é resultado do diálogo entre o que foi produzido pelos especialistas e o que foi produzido pela interação do público com as coleções e as estratégias exposicionais. É possível inferir que estes espaços são arenas de encontro, tensão, disputa, diálogo e conciliação. Como discutido por Clifford (1997), os museus configuram-se como “zonas de contato” e neste espaço de interface, os especialistas de museus, ou intelectuais (nos termos de Bauman) atuam de maneira a fornecer subsídios aos investigadores, docentes, discentes, e demais indivíduos e grupos que interagem entre si e com as coleções. Estes usam de tais “ferramentas” para atingirem seus objetivos de conhecimento, sendo eles a aprendizagem de uma disciplina específica, a solução de um problema prático ou a preservação de memórias e construção de identidades.

Portanto, diante do exposto, é lícito dizer que a produção, circulação e divulgação de conhecimento nos museus universitários apresenta hoje uma tendência à natureza interpretativa.

Os especialistas em museus atuam, então, como interpretes entre duas ou mais culturas. Eles atuam como tradutores que vertem um idioma para outro, a fim de facilitar a compreensão de um texto, um filme, uma canção, uma exposição, uma tradição cultural, ou mesmo uma epistemologia, por quem não domine o idioma vertido.

Enfim, é possível dizer, a título de considerações finais que, hoje os museus universitários passaram por modificações impostas por transformações históricas ocorridas, e os mesmos desafios enfrentados pelas universidades são os que eles enfrentam. As universidades são o mal e o bem de seus museus. As crescentes demandas impostas a estas instituições na modernidade líquida exigem respostas rápidas, capacidade de adaptação frente às adversidades econômicas e flexibilidade em relação as mais variadas abordagens de produção de conhecimento, bem como posicionamento político tolerante com as diferenças e defesa da inclusão social. Esse museu não é mais o das sociedades sólidas, ele agora é o *museu líquido* da modernidade

líquida. É aquele museu que se molda, repensa, redefine e busca superar os desafios impostos, quer institucionalmente, quer museológicamente para dar continuidade aos ideais e missões assumidas como compromissos frente às mesmas comunidades que os acolhem e os mesmos servem.

Referências

Bauman, Z. (1987) *Legislators and Interpreters: on Modernity, Posmodernity and the intellectuals*, Oxford: Polity Press.

Bauman, S. (2010). *Legisladores e interpretes: sobre modernidade, pós-modernidade e intelectuais*. (trad. Renato Aguiar), Rio de Janeiro, Zahar.

Bennett, B. (1988) Museums and “People”, in Lumley, R. (ed) *The Museums Time Machine: Putting Cultures on Display*, London: Comedia.

Clifford, J. (1997) Museums as contact zones in: Clifford, J. (1997) *Routes: travel and translating in the late Twentieth Century*. Cambridge, MA. Harvard University Press.

Hooper-greenhill, E. (1992) *Museums and the shaping of knowledge*. London: Routledge.

Lourenço, Marta C. (2005) *Between two worlds. The distinct nature and contemporary significance of university museums and collections in Europe*. (Phd Thesis in. Histoire des Techniques, Muséologie) Conservatoire national des arts et métiers. École doctorale technologique et professionnelle Paris.

Ross, M. (2004) Interpreting the New Museology, *Museum and Society*, Jul. 2 (2) 84-103.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO: CONTEXTUALIZAÇÕES E PROCESSOS

Elisa de Noronha Nascimento

Resumo

Este artigo insere-se na discussão sobre a missão dos museus universitários, apresentando como epítome o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP). Para tanto, parte-se de um estudo feito anteriormente sobre este Museu¹, centrando-se em momentos ou questões muito pontuais da história desta instituição e que dizem respeito à constituição da sua identidade; questões estas que ao serem trazidas para discussão sobre a missão dos museus universitários poderão animar ou contribuir para a reflexão sobre a construção do lugar simbólico e físico dos museus universitários em seus contextos de interação – universidade, campos de conhecimento, sociedade.

Palavras-chave: missão; identidade; museu de arte contemporânea

Abstract

This article inserts itself into the discussion about the mission of university museums, presenting as its epitome the Museum of Contemporary Art of the University of Sao Paulo (MAC-USP). For that purpose, it starts from a study made previously about this Museum, focusing on very specific moments or issues of the history of this institution regarding the constitution of its identity; those issues, when are brought to the discussion about the mission of the university museums, can stimulate or contribute to the reflection about the construction of the symbolic and physical place of the university museums in their contexts of interaction - University, fields of knowledge, society.

Keywords: mission; identity-, museum of contemporary art

1 O MAC-USP foi um dos casos estudados em minha investigação de doutoramento. Ver Nascimento, 2013.

CONTEXTOS

O MAC-USP, o museu público com a maior coleção de arte contemporânea nacional e internacional do Brasil foi inaugurado como um museu universitário em 8 de abril de 1963, numa época considerada “excepcional na vida universitária”, i.e., numa época em que a USP manifestava um “estimulante interesse por humanidades e artes e a sua fisicalidade a partir do ‘campus’ acenava com projetos antes impensados”, como a transferência da coleção de Pré-História de Paulo Duarte (1899-1984) para a USP, dando origem ao Museu de Arqueologia e Antropologia²; a incorporação do Museu do Ipiranga nesta mesma Universidade; e a aquisição da famosa biblioteca de Yan de Almeida Prado (1898-1987), dando origem ao Instituto de Estudos Brasileiros (Amaral, 1988a, p.31). Ao mesmo tempo, o MAC-USP tem a sua origem diretamente ligada a uma das instituições mais determinantes para o desenvolvimento cultural e artístico modernista de São Paulo e do Brasil: o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), criado em 1948. De maneira polêmica, o MAC-USP herdará para sua constituição todo a coleção do MAM-SP que em quinze anos de existência somava cerca de 1700 peças e era respeitado tanto pelas suas obras internacionais, como nacionais, muitas das quais prémios-aquisição das Bienais de Arte de São Paulo, um dos meios pelo qual incorporava obras ao seu acervo³.

Por outro lado, enquanto um museu de arte contemporânea, é possível abordar o processo de institucionalização do MAC-USP contextualizando-o numa narrativa histórica sobre os museus desta natureza que se articulada em torno de dois *pontos nodais* ou de dois pontos discursivos privilegiados (Laclau & Mouffe, 1985): o *Musée des Artistes Vivants*, considerado o primeiro museu de arte contemporânea do ocidente, criado em 1818, em Paris, e o *Museum of Modern Art* (MoMA), fundado em 1929 em New York (Lorente, 2008).

Para a sua criação, além de receber toda a coleção do MAM-SP, o MAC-USP receberá um ano antes, em 1962, como doação, a coleção de Francisco Matarazzo Sobrinho⁴ (1898-1977) – presidente fundador do MAM-SP – e de sua esposa,

2 Hoje, Museu de Arqueologia e Etnologia.

3 Sobre a história do MAM-SP ver Amaral (1988c) e Horta (1995).

4 Ciccillo, como era conhecido Matarazzo Sobrinho, um legítimo representante da colônia italiana no Brasil ligada à indústria, seria o responsável pelos maiores sucessos do MAM-SP na fase inicial de sua história, onde se destacam as seis primeiras exposições bienais de arte e arquitetura de São Paulo, realizadas entre 1951 e 1961, por permitiram o “acesso ao melhor da criação artística internacional” e por contribuírem, ao mesmo tempo, para a inclusão do Brasil, “de forma definitiva, no calendário das grandes mostras internacionais” (Horta, 1995, p.29).

Yolanda Penteadó (1903-1983), composta por obras “que haviam sido compradas para compor o núcleo inicial do Museu de Arte Moderna de São Paulo” (Magalhães, 2012 *apud* Nascimento, 2013, p.270). Com esta doação, a coleção de Ciccillo e Yolanda Penteadó será considerada também o núcleo inicial do acervo do MAC-USP, e algumas das lacunas deste acervo serão preenchidas com as obras do acervo do MAM-SP⁵ (MAC-USP, 1990, p.29-31). O MAM-SP, por sua vez, havia sido fundado sob inspiração e colaboração direta com o MoMa. Várias reuniões preparatórias para a sua fundação foram realizadas em São Paulo e em Nova York, e muitas cartas foram trocadas para se discutir os detalhes da criação desta instituição entre Nelson Rockefeller, Sérgio Milliet (1898-1966), Carleton Sprague Smith (1905-1994), Ciccillo, Rino Levi (1901-1965) e outros. Em 1943, Nelson Rockefeller trouxe a São Paulo uma exposição de arte contemporânea norte-americana composta por treze obras escolhidas por Alfred Barr (1902-1981) – o primeiro diretor do MoMA –, sendo que, posteriormente, sete dessas obras viriam a fazer parte do acervo do MAM-SP (Amaral, 1988a).

Sendo assim, ao receber a coleção de Ciccillo e de Yolanda Penteadó, e herdar o acervo do MAM-SP, o MAC-USP será criado como um museu *programaticamente moderno* (Argan, 1987), caracterizado por uma subdivisão ou especialização estilístico-cronológica para os museus de arte – do pós-impressionismo em diante –, definida pelo entendimento de *arte moderna* assumida pelo MoMA e proposta por Alfred Barr; entendimento este responsável por caracterizar o MoMA como o paradigma de museu de arte contemporânea durante boa parte do século XX. Porém, durante sua história e consoante aos objetivos de seus diretores – e devido ao facto de nunca se ter estabelecido uma política de aquisição transversal a todas as diretorias –, hoje a coleção do MAC-USP é muito diversa, sem uma linha conceitual muito clara, embora constituída sempre com o objetivo de consolidá-lo como um museu de arte de vanguarda.

Nos seus primeiros cinquenta anos de existência, entre 1963 e 2013, o MAC-USP terá oito diretores que deram continuidade, de certa maneira, ao desenvolvimento

5 Ciccillo doará 429 obras, Yolanda Penteadó, 19 obras, e o Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1243 obras (Magalhães, 2011). Segundo observação do estudo sobre a coleção do MAC-USP publicado em 1990, a coleção de Ciccillo e Yolanda foi dividida judicialmente antes de ser doada à USP sendo que uma parte passou a chamar Coleção Matarazzo Sobrinho e outra Coleção Matarazzo Sobrinho/Yolanda Penteadó. Esta divisão está ligada à separação do casal de mecenas, porém não é considerada neste âmbito por se entender que durante a constituição da coleção, Yolanda e Matarazzo dividiram a responsabilidade da escolha das obras. Atualmente o acervo constituído por estas coleções está dividido em três núcleos: obras representantes da vertente analítica da arte moderna, sobretudo francesa; obras representantes da arte italiana moderna, considerada o “maior pólo de atração de toda a coleção do MAC-USP”; e obras representantes da arte brasileira, com forte presença de gravuras.

de quatro linhas de trabalho definidos com a criação do Museu: a exposição do seu acervo; a integração do Museu à Universidade; o estudo científico da sua coleção, da sua história, resultando em exposições e publicações; e o envolvimento do público nas suas atividades. Mas não deixará de ser conduzido por diferentes entendimentos sobre o lugar simbólico e físico de um museu de arte contemporânea na universidade.

Enquanto museu tutelado pela USP e segundo o regimento geral desta universidade, o marco acadêmico do MAC-USP é a curadoria de coleções, envolvendo as atividades de ensino, pesquisa e extensão universitária. Sua principal missão é a promoção de ações educativas, fundamentadas no respeito à diversidade cultural e na participação comunitária; e segundo o seu próprio regimento interno, o MAC-USP tem como missão específica:

- promover o estudo e a difusão do acervo, assim como a sua conservação, proteção, valorização e ampliação, bem como seu conhecimento como patrimônio artístico brasileiro no Brasil e no Exterior;

- desenvolver atividades de ensino, pesquisa e extensão nas áreas de Museologia da Arte, História, Teoria e Crítica de Arte e Educação e Arte em Museus;

- incentivar o intercâmbio científico e cultural com instituições afins no Brasil e no Exterior; e

- fomentar a produção artística contemporânea.

Por ser um Museu universitário, algumas das suas funções museológicas são realizadas num âmbito mais alargado de projetos de pesquisa desenvolvidos pelos professores associados ao Museu, como o estudo de sua coleção e a sua agenda curatorial. Com a instituição da Carreira de Docente no MAC-USP, o estudo da coleção ou as propostas curatoriais do acervo são desenvolvidas sobretudo pela sua Divisão de Pesquisa - Teoria e Crítica da Arte⁶, através de projetos muitas vezes transversais às diretorias do Museu; projetos estes que definem, de certa maneira, os modos como o MAC-USP dinamiza a sua coleção.

6 Segundo o Regimento do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, implementado pela Resolução nº 4511, de 26 de novembro de 1997.

PROCESSOS

1. Ao herdar a coleção do MAM-SP, o MAC-USP herdou também uma responsabilidade muito grande: a de continuar a desempenhar um papel até então assumido pelo MAM-SP, ou seja, o de “familiarizar o povo com os aspectos mais livres e mais expressivos, mais imediatos mesmo, da atividade artística desinteressada da época”; e tornar a identificação e colaboração entre artista e museu cada vez mais íntima, natural e espontânea (Pedrosa, 1995, p.305). Contudo, o que acontecerá é que durante seus primeiros anos de existência, ou mais precisamente, durante a direção de seu primeiro diretor, Walter Zanini (1925-2013), o MAC-USP dará continuidade a este papel de uma maneira muito mais radicalizada do que acontecia no próprio MAM-SP.

A direção de Walter Zanini é a mais longa de toda a história da instituição. Walter Zanini foi diretor do MAC-USP entre 1963 e 1978 e será responsável por abrir o Museu para uma nova possibilidade, i.e., para a experimentação e para a arte conceitual das décadas de 1960 e 1970. E será principalmente através da realização de exposições que o MAC-USP desempenhará uma dinâmica experimental e aberta em relação ao próprio papel do Museu na universidade, no sistema artístico, na sociedade, fundamentada num novo “modus vivendi” de relação entre o museu e o artista. Para Walter Zanini:

“A estrutura do museu deveria possibilitar os meios para a sua realização enquanto órgão envolvido no próprio ato da criatividade. Seus objetivos seriam os de proporcionar recursos ambientais e instrumentais aos artistas, de converter-se em núcleo de energia que permita confrontos sistemáticos entre os artistas e relacionamentos dialéticos dos artistas com estudiosos e o público [...]. Para o museu e o artista, êste novo ‘modis vivendi’ representaria uma possibilidade incontestável de desmarginalização e de conseqüente afirmação como agentes da transformabilidade do universo social pragmático” (Zanini, 1972, p.2).

Walter Zanini denominou esta função participativa ativa e direta do museu no contexto criador como *espaços operacionais* da instituição, como “o elemento que melhor exprime uma museologia revolucionária, ao nível da ênfase experimental das tendências conceptuais”. Através da criação de espaços operacionais o museu cessaria de “entrar em cena depois da obra, tornando-se concomitante à obra, e assumindo uma posição atuante: deixando de ser um órgão expectante e exclusivo

armazenador de memórias, para agir no núcleo mesmo das proposições criadoras” (Zanini, 1972 *apud* MAC-USP, 1972). Entre as exposições realizadas pelo MAC-USP durante a direção de Walter Zanini, exemplos da concretização deste espaço operacional são a *VI Jovem Arte Contemporânea (JAC), realizada em 1972, Prospectiva’ 74, realizada em 1974* e *Poéticas Visuais, realizada em 1977*⁷. Nota-se que a VI JAC aconteceu em um contexto histórico muito específico, i.e., durante o período mais ferrenho do regime militar ditatorial brasileiro. Por outras palavras, o MAC-USP, que havia sido inaugurado na iminência do *Golpe de 64*, mantinha uma programação de extrema liberdade no auge da repressão das manifestações artísticas no Brasil. Segundo Walter Zanini, a VI JAC “como um todo teve caráter político, com frequentes metáforas aludindo às restrições de liberdade pela ditadura militar” (2003, p.14). A favor do MAC-USP estava a sua relação com a Universidade, conforme observa Freire:

“Nas grandes cidades, em especial em São Paulo e no Rio de Janeiro, a Universidade mantinha-se como um ponto de resistência à ditadura. Se Maio de 1968 remete à imagem dos estudantes franceses que pichavam nos muros palavras de ordem contra instituições como o museu; em São Paulo, o Museu de Arte Contemporânea na Universidade, pelo contrário, mantinha suas portas abertas e funcionava como um verdadeiro território livre para artistas, estudantes, professores e quem mais viesse. Desde 1968, [...] o MAC foi esse espaço de resistência e acolhimento à arte contemporânea. Talvez, por serem incompreendidas, muitas das exposições que [Walter Zanini] organizou passaram incólumes pela censura naquela época, mas, ainda hoje, esse vanguardismo permanece em grande parte não assimilado” (Freire, 2005, p.32).

Walter Zanini entendia que sua função como diretor de um museu de arte contemporânea no Brasil era “menos convencer sobre uma função não assimilada de museu do que começar a encontrar os meios para transforma ficção e utopia em realidade” (Zanini, 1970 *apud* Freire, 2005, p.35).

Com as direções que vieram após a de Walter Zanini, o MAC-USP assumirá diferentes posturas no que diz respeito aos seus objetivos e funções. Colaborações com os artistas continuaram a fazer parte de sua programação, porém, sua função como espaço operacional só muito pontualmente será exercida, ou melhor, não será mais assumida como uma política institucional. Observa-se, por fim, que ao longo dos anos em que esteve à frente do Museu, se por um lado Walter Zanini foi

7 Sobre essas exposições ver: Freire, 1999; Jaremtchuk, 1999; Nascimento, 2013.

completamente isolado pelos críticos, que pouco entendiam de suas propostas, por outro, foi vivamente incentivado por artistas e diversos colaboradores que, junto dele, construíram aquele *tempo* no MAC-USP, conhecido como o *MAC do Zanini* (Freire, 1999).

2. Apesar de ter herdado um “acervo que não poucos países desejariam possuir e se orgulhariam de ter como seu patrimônio” (Amaral, 1988b, p.72), um relativo descaso por parte da USP em relação à importância de tal acervo pairou durante muitos anos sobre o MAC-USP, manifestado principalmente pelo adiamento sistemático da construção de um edifício condigno ao Museu no *campus* universitário e pela quase inexistência de verbas para a requalificação de sua coleção.

Nota-se que um ano antes da criação do MAC-USP, em seu parecer sobre a construção do *core* da Cidade Universitária, Mário Pedrosa (1900-1981) sugere que no centro do conjunto museográfico deste espaço cívico estivesse “um museu destinado ao cultivo das artes visuais”. A posição central do museu no *core* da Cidade Universitária era justificada pela abrangência das “funções culturais e artísticas eminentes” no museu. Pedrosa destacava neste documento as características do museu como um “instrumento excepcional de pesquisa, como o é a própria universidade, com seus institutos”. A diferença seria que o museu “não conserva[ria] suas pesquisas no círculo estreito dos especialistas, mas antes as mostra[ria] ao público para que [tivessem] impacto imediato sobre a sensibilidade geral”. Para Pedrosa, “um museu dinâmico, atuante vivo” tinha que “se inspirar, tomar consciência das tendências criadoras do homem de hoje (tanto do domínio artístico como no científico)” se quisesse cumprir “sua missão educacional de catalisador de todos os fatores que, estimulando ou determinando os impulsos criativos” formavam ou transformavam “a sensibilidade contemporânea”. E caberia ao museu de arte, no centro do *core* universitário, preencher essa missão (Pedrosa, 2003, pp.69-75).

Partindo da premissa que o seu lugar era no *campus* universitário, o MAC-USP apresentava-se como um “fenômeno novo” à Universidade e poderia afirmar “a presença ampla da arte e da cultura nos meios do ensino superior”. Para Walter Zanini, o MAC-USP significava “o reconhecimento – embora tardio [...] – de que as artes não mais pode[riam] continuar segregadas” da educação universitária. Ao mesmo tempo, o Museu situado no *campus*, “não deixar[ia] de estar aberto a todos os que se dispuse[ssem] a frequentá-lo e a acompanhar suas diferentes manifestações”⁸.

8 Histórico do MAC-USP escrito por Walter Zanini em 1966, disponível em Arquivo MAC/USP, Fundo MAC-USP. Loc. DR 49/001.

Porém, o MAC-USP terá como sua primeira e *provisória* sede 5000m² do terceiro piso do Pavilhão Ciccillo Matarazzo – antigo Palácio das Indústrias, também conhecido como Pavilhão da Bienal –, construído por Oscar Niemeyer na década de 1950, situado no Parque do Ibirapuera; e vinte anos após a sua inauguração, ou seja, nos finais da década de 1980, o MAC-USP encontrava-se em estado de precariedade absoluta de verbas, “esquecido completamente pelos poderes da Universidade, lá no [Parque do] Ibirapuera” (Chiarelli, 1987, pp.46-47), dividindo este espaço com a Fundação Bienal até a construção de sua sede no *campus* universitário, o que viria acontecer somente na década de 1990. A inexistência de uma sede definitiva no campus universitário trazia à tona a reflexão sobre a função e o sentido de um museu de arte contemporânea na universidade: “Afim, o que é na verdade, um museu de arte contemporânea na segunda metade do século XX? Um santuário de obras primas? Um núcleo gerador de artistas? Uma extensão da escola? Um espaço privilegiado para especialistas, intelectuais e amantes das artes? Ou um espaço cuja função é atrair o público em geral com programação especialmente a ele dirigida? Tudo isso conjuntamente? As respostas serão tantas quantos sejam os especialistas que reflitam sobre essas questões... E cada resposta sempre encontrará os seus críticos” (MAC-USP, 1990, p.16). Questões estas que marcaram principalmente as direções de Aracy Amaral (n.1930), Ana Mae Barbosa (n.1942) e Teixeira Coelho (n.1944) à frente do MAC-USP.

Aracy Amaral pretendia transformar o Museu em um pólo cultural de importância nacional. Para a terceira diretora do MAC-USP – entre 1982 e 1986 – era importante que o Museu mantivesse, acima de tudo, “sua chama de um museu na Universidade e não de um museu universitário, atrelado a um Departamento de uma escola de Artes”. O que até então era conseguido, uma vez que o MAC-USP transcendia em muito a Universidade “pelo valor de sua coleção e por sua atuação ao longo das décadas”. Portanto, uma vinculação burocrática que afetasse sua plena autonomia “não seria nunca desejável para as atividades deste Museu” respeitado como “um patrimônio nacional com acervo artístico” (1988a, p.32 e 34). Em 16 de novembro de 1983, é inaugurado um *campus avançado* do MAC-USP na Cidade Universitária, numa antiga agência bancária, ao lado da Reitoria. Um espaço de 850m², com projeto museográfico do designer Karl Heinz Bergmiller (n.1928), do Instituto de Desenho Industrial do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Contando a partir de então com duas sedes *provisórias*, o MAC-USP apresentava permanentemente no MAC Ibirapuera núcleos de seu acervo, a par de exposições temporárias; e no seu campus avançado, uma exposição permanente de seu acervo, também a par de exposições temporárias. Todavia, a principal prioridade da direção de Aracy Amaral era a construção da sede definitiva do MAC-USP. E diante dos

adiamentos sucessivos, ou diante da impossibilidade do MAC-USP ter um edifício digno viabilizado com recursos da Universidade, Aracy Amaral sugere como uma das soluções a USP “devolver” o Museu para a comunidade, transformando-o em fundação (Amaral, 1986, p.5).

Quase 30 anos depois de sua criação e durante a direção de Ana Mae Barbosa, entre 1986 e 1993, o MAC-USP Cidade Universitária é inaugurado, enfim, em 22 de outubro de 1992. Entretanto, o projeto do MAC-USP ganhava outra proporção, já que não se tratava mais somente da construção de seu edifício e sim de um “projeto de mudança do MAC”, o que implicava numa “evolução da ideia MAC. Uma ideia do que deve ser um Museu”, i.e., “um espaço dinâmico, atrativo, uma oportunidade de troca de experiências e também de criação para todos os segmentos da população”⁹. Sendo assim, apresentava como suas prioridades ampliar e diversificar o público frequentador do Museu, a valorização do seu acervo e o aumento da visibilidade do MAC-USP tanto no campus universitário, como nacionalmente e internacionalmente. O MAC-USP ficará assim com três sedes: duas na Cidade Universitária – a nova e definitiva sede e o seu campus avançado, que será designado de MAC Anexo e onde se instalará a parte administrativa e um pequeno espaço para o serviço educativo –; e a sua sede *provisória*, no Parque do Ibirapuera¹⁰.

Teixeira Coelho, diretor do MAC-USP entre 1998 a 2001, dando continuidade a esta política definirá três metas prioritárias: a) reconquistar, reafirmar e consolidar a visibilidade que cabe ao Museu no interior do sistema artístico; b) dotar o Museu como um espaço adequado para exposições; c) introduzir o Museu no circuito internacional da arte (Coelho, 2003, p.22). Para tanto, estabelece um convênio de cooperação com o Serviço Social da Indústria (SESI) e com a Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (FIESP). Este convênio permitiu com que o Museu realizasse algumas exposições no Centro Cultural FIESP / Galeria de Arte do Sesi, situada na Avenida Paulista, considerada uma das mais centrais e importantes avenidas da cidade de São Paulo e do Brasil. Em relação à segunda meta prioritária de Teixeira Coelho, a sua direção confrontava-se com dois factos: primeiro, que o local ocupado pelo Museu no Pavilhão Ciccillo Matarazzo “sempre foi de utilização incerta, dado o uso do restante do prédio por uma infinidade de feiras comerciais”; e segundo, que

9 Mala direta do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo de 21 de agosto de 1987, disponível em Arquivo MAC/USP, Fundo MAC-USP Loc.056/08

10 Sabe-se que o MAC Ibirapuera cessará por algum tempo suas atividades expositivas, porém não foi possível precisar a data correta. Entretanto, continuará em seu espaço a reserva técnica do Museu. O MAC Ibirapuera retomará suas atividades expositivas e educacionais em 2003, em sua comemoração de 40 anos de fundação (Ajzember, 2003).

a sede do MAC-USP na Cidade Universitária “nunca contara com um infra-estrutura técnica minimamente adequada para uma instalação museológica” (*ibid.*, p.23). Frente a estas dificuldades, Teixeira Coelho, indagava se realmente a Universidade queria ter um museu de arte. Ao lembrar que o MAC-USP tinha ficado 36 anos sem uma sede adequada, concordará com a sugestão de Aracy Amaral, ao considerar que a única saída para o MAC-USP “encontrar seu modo existir para a comunidade e com a comunidade” seria “transforma-se em uma fundação”, já que o “que est[aria] em jogo na arte [seria] muito mais imediatamente do interesse e do alcance da comunidade do que aquilo que [seria] próprio da universidade. O que [estaria] em jogo [seria] a condição de existência de *um museu contemporâneo de arte* de uma universidade que não [vinha] tendo a oportunidade de ser historicamente contemporânea do presente” (Coelho, 2001 *apud* Maia Neto, 2004 p.114).

Em 2000 a sede do MAC Cidade Universitária foi totalmente remodelada. Segundo Teixeira Coelho, a requalificação do edifício do MAC Cidade Universitária teria o tornado “o mais atualizado museu do país do ponto de vista tecnológico e um dos mais agradáveis para a exposição e o desfrute da arte”, possuindo “todas as condições técnicas para receber as grandes exposições internacionais”¹¹. Nota-se que antes da requalificação do MAC Cidade Universitária, o Museu e sua Associação de Amigos formaram uma comissão para coordenar um novo projeto, a “Nova Sede do MAC USP”, incentivados pela autorização da reserva de uma área institucional para o Museu, concedida pela Prefeitura de São Paulo, na Avenida Francisco Matarazzo, junto do Viaduto da Antártica. O novo projeto era justificado pela inadequação dos três espaços que o Museu ocupava – o prédio do Parque do Ibirapuera, o prédio da Cidade Universitária, e o anexo do prédio da Reitoria –, e pelo seu público alvo: a comunidade em geral e não apenas a comunidade universitária. Para a realização da nova sede, é realizado um concurso internacional de anteprojetos onde foram preliminarmente selecionados quatro arquitetos – Arata Isozaki (n.1931), Bernard Tschumi (n.1944), Eduardo de Almeida (n.1933) e Paulo Mendes da Rocha (n.1928) –, sendo aprovado o projeto de Bernard Tschumi. Porém este projeto nunca chegou a ser concretizado¹².

Cinquenta anos após a sua criação, i.e, em 28 de junho de 2011, o MAC-USP inaugura sua Nova Sede ao ocupar o antigo prédio do Departamento Estadual de Trânsito do Estado de São Paulo, o Pavilhão da Agricultura, também pertencente ao complexo arquitetônico do Parque do Ibirapuera e projetado por Oscar Niemeyer na

11 Relatório de Atividades de 2000, disponível em Arquivo MAC/USP Fundo MAC-USP

12 Sobre os projetos arquitetônicos para o MAC-USP desenvolvidos entre 1963 e 2001, executados ou não, ver Maia Neto, 2004.

década de 1950. Ou seja, apesar de manter sua sede na Cidade Universitária¹³ visando manter o diálogo com o público universitário, o MAC-USP ao completar 50 anos inverte, de certo modo, a intenção ou o sentido que traçou no início de sua história. É com sua Nova Sede viabilizada com recursos exteriores – pelo Governo do Estado de São Paulo – e localizada fora da Cidade Universitária que aposta na recuperação do protagonismo que possuiu durante décadas na cidade, assim como, no seu renascimento como um verdadeiro pólo universitário de arte atual (Chiarelli, 2011).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O MAC-USP foi aqui apresentado como epítome da discussão sobre a missão dos museus universitários, o que diz respeito aos desafios e tensões no processo de construção de seu lugar simbólico e físico em seus contextos de interação. Contudo, de acordo com Chiarelli, é preciso ressaltar uma de suas peculiaridades: o MAC-USP não foi criado “como fruto de um projeto da própria Universidade”, pelo contrário, a USP “viu-se de repente detentora de um patrimônio para o qual [...] não estava preparada e nem, de fato, interessada em administrar”. Ao mesmo tempo, nota-se que até finais de 2010, o MAC-USP – assim como os demais museus da USP – não fazia parte do projeto geral da Universidade, “entendida como um centro de produção de conhecimento nas áreas das Ciências e Humanidades”, i.e., “até aquela data, estava relegado ao campo da difusão cultural da Universidade”, não sendo reconhecido como um centro de produção de conhecimento através de sua coleção. E mais uma vez, com o seu *retorno* ao Parque do Ibirapuera, não como uma reivindicação da Universidade, mas como uma demanda da Secretaria do Estado da Cultura de São Paulo¹⁴, a sua peculiaridade de não ser de certa maneira um projeto da Universidade torna-se evidente (Chiarelli, 2011).

Por outro lado, e mais uma vez de acordo com Chiarelli, é possível analisar o *retorno* do MAC-USP para o Ibirapuera a partir de um outro posicionamento: não é o MAC-USP que ocupa aquele complexo e sim a USP, por intermédio do seu Museu de Arte Contemporânea. Posicionamento este que deveria ter sido assumido pela própria Universidade através da “implantação de uma política que envolve[sse] toda a comunidade uspiana”, no sentido de torná-los conscientes do significado de “um museu de arte atual, tanto para a Universidade quanto para toda a sociedade brasileira” (Chiarelli, 2011).

13 Nota-se que recentemente foi anunciado a construção de uma nova sede para o MAC-USP na “Praça dos Museus”, a ser inaugurada na Cidade Universitária e projetada por Paulo Mendes da Rocha.

14 Fundamentada de certa maneira numa visão utilitarista, onde ao museu é atribuído a capacidade de reestruturação do tecido urbano, socioeconômico das cidades, e a projeção de seus governantes.

Enfim, o que estes momentos muito pontuais da história do MAC-USP e definidores de sua identidade suscitam são uma série de questionamentos que ainda reverberam quando o assunto são os museus universitários: como se articulam com seus campos de conhecimento? Como se realizam enquanto instituições museológicas? Como representam as universidades das quais fazem parte? Como as universidades se veem representadas por seus museus universitários? Como participam no planejamento e concretização das políticas universitárias? Qual o seu nível de envolvimento com as políticas culturais das cidades? Quem são seus públicos? E que tipo de comprometimento estabelecem com seus públicos?

Referências

Ajzenberg, Elza (org) (2003), *MAC USP 40 Anos - Interfaces Contemporâneas*, São Paulo: MAC-USP.

Amaral, Aracy (1988a), “A história de uma coleção” in Amaral, A (org.), *Museu de Arte Contemporânea de São Paulo. Perfil de um acervo*, São Paulo: Techint, pp.11-51.

Amaral, Aracy (1988b), “Vinte e cinco anos depois: para onde vai o MAC” in *Galeria Revista de Arte* (9), São Paulo, pp. 72-75.

Amaral, Aracy (org.) (1988c), *Museu de Arte Contemporânea de São Paulo. Perfil de um acervo*, São Paulo: Techint.

Argan, Giulio Carlo (1987), *As fontes da arte moderna*, Novos estud. – CEBRAP, São Paulo, nº 18, pp.49-56, set.

Chiarelli, Tadeu (1987), “MAC: da opulência à precariedade” in *Revista Guia das Artes Plásticas*, nº7, São Paulo: Casa Editora Paulistana, pp.46-47.

Chiarelli, Tadeu (2011), “A arte, a USP e o devir do MAC” in *Estud. av.* [online]. vol.25, n.73, pp. 241-252.

http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142011000300026&script=sci_arttext#tx7. Acessado em 10/01/2014.

Coelho, Teixeira (2003), “Abertura” in MAC-USP, Coleção MAC Collection, São Paulo: MAC-USP, pp.22-27.

Freire, Cristina (1999), *Poéticas do Processo. Arte Conceitual no Museu*, São Paulo: Iluminuras.

Freire, Cristina (2005), “Território de liberdade: um Museu de Arte Contemporânea durante a Ditadura Militar no Brasil” in Cohen, A.P.C, *Espaço operacional: estruturas flexíveis para práticas artísticas contemporâneas*, São Paulo: ECA-USP, pp.31-39.

Horta, Vera d'. (1995), *MAM; Museu de Arte Moderna de São Paulo*, São Paulo: Dórea Books and Art.

Jaremtchuk, Dária (1999), *Jovem Arte Contemporânea no MAC da USP*, São Paulo: ECA/USP. Dissertação de Mestrado.

Laclau, Ernesto; Mouffe, Chantal (1985), *Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics*, London: Verso.

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

MAC-USP (1972), Boletim Informativo do Museu de Arte Contemporânea, São Paulo, nº 180, 13 de setembro.

MAC-USP (1990), *O Museu de Arte Contemporânea de São Paulo*, São Paulo: Banco Safra.

Magalhães, Ana Gonçalves (2011), “Uma nova luz sobre o acervo modernista do MAC-USP: estudos em torno das coleções Matarazzo” in *Revista USP*, nº 90, São Paulo, pp.200-216.

Maia Neto, Renato de Andrade (2004), *Arquitetura para o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo*, São Paulo: FAUUSP. Tese de Doutorado.

Nascimento, Elisa Noronha (2013), *Discursos e reflexividade: um estudo sobre a musealização da arte contemporânea*. Tese de Doutorado em Museologia, Faculdade de Letras, Universidade do Porto. <http://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/70335>.

Pedrosa, Mário (1995), “Depoimento sobre o MAM” in Arantes, O.B.F. (org.), *Política das Artes/ Mário Pedrosa*, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

Pedrosa, Mário (2003), “Parecer sobre o core da cidade universitária” in *Revista de pesquisa em arquitetura e urbanismo*, Departamento de Arte e Urbanismo – EESC-USP, pp.69-76.

Zanini, Walter (1972), “O Museu e o Artista” in MAC-USP Boletim Informativo do Museu de Arte Contemporânea, São Paulo, nº 387, s.d.

Zanini, W. (2003), in Obrist, H. U., *A brief history of curating*, Zurich: JRP|Ringier, pp.148-166. Entrevista concedida a Hans Ulrich Obrist.

MUSEU VIRTUAL FBAUL: *WORK IN PROGRESS* PARA A COLEÇÃO DE PINTURA

Ana Mafalda Cardeira

Resumo

O projeto Museu Virtual FBAUL tem como objetivo colocar as coleções da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa ao dispor do público em geral. O projeto que agora se apresenta, representa um protótipo expositivo da coleção de Pintura, pretendendo abrir caminho a futuras investigações nas mais diversas áreas do conhecimento científico, tanto a nível nacional como internacional. Este tipo de iniciativas visa incentivar a colaboração interdisciplinar entre instituições, promovendo o trabalho entre docentes, discentes e investigadores e o alargamento do campo documental e científico para o domínio virtual.

Palavras-chave: museu virtual; interdisciplinariedade; coleção de pintura, FBAUL

Abstract

The FBAUL Virtual Museum project aims to give general public access to the collections of the Faculty of Fine Arts of the University of Lisbon. This project is a prototype that shows the Painting collection, which in the future could lead and translate into new research in several areas of scientific knowledge not only nationally but also internationally. Hereby, we encourage interdisciplinary collaborations between institutions in order to promote the work among teachers, students and researchers to extend the documentary and scientific fields related to the domain of virtual space.

Keywords: virtual museum; interdisciplinary; painting collection; FBA-UL

INTRODUÇÃO

Atualmente, a preservação material, a classificação e o estudo do património é fundamental. A introdução da ideia de museus virtuais por Andre Malraux em 1974 (Malraux, 1996), tem sido vastamente explorada pelas mais diversas tipologias museológicas em todo o mundo (Styliani, Fotis, Kosta e Petros, 2009). Desde o inventário até à projeção de espaços físicos em plataformas digitais, o aumento das possibilidades dos museus e a sua disseminação, permitiu alcançar um público muito mais vasto.

O Museu Virtual FBAUL é uma plataforma digital acessível através do site da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (Faria, 2011a). O projeto do Museu Virtual agora apresentado, resulta de um trabalho a que se pretende dar continuidade e que foi iniciado em 2009 em sequência de uma dissertação de Mestrado em Museologia e Museografia dedicado à inventariação e estudo do acervo de Desenho Antigo (Faria, 2011b). Desta forma, é agora proposta a inserção de informação relativa à Coleção de Pintura, colocando-se assim parte da coleção de pintura à disposição do público, com a perspectiva de aumentar a sua acessibilidade e visibilidade, tendo em consideração a crescente valorização do *online* por parte das instituições museológicas (Padilla-MeléndeZ e Águila-Obra, 2013).

Os cinco elementos da equipa responsáveis por este processo são licenciados em diversas áreas, pretendendo-se constituir uma abordagem inter e transdisciplinar, pertencendo quatro à Universidade de Lisboa: Ana Mafalda Cardeira (Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa), Paulo Alves (Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa), João Murtinheira (Instituto Superior Técnico da Universidade de Lisboa), Camila Mortari (Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa); e Gonçalo Branco, da Escola de Design Interativo e Tecnologia de Lisboa.

PROJETO

O objectivo do projeto é alargar a contribuição científica desta plataforma. Para atingir este propósito, a equipa propõe a sua continuidade na área da Pintura para uma pequena parte (tendo em conta a extensão da coleção antiga, moderna e contemporânea num total superior a 1300 pinturas).

Para além de se inserir informação relativa ao inventário das obras, à semelhança da já existente para a coleção de Desenho Antigo na atual versão do Museu

Virtual, este projeto pretende adicionar mais informação relacionada com os métodos de exame e análise, bem como a projeção da faculdade em 3D. Dado o número crescente de estudos e teses em torno da coleção, procura-se que esta informação comece a ficar acessível ao público, sendo constante alvo de revisões e atualizações. Desta forma, o conteúdo exposto será representativo de estudos a decorrer em torno das obras, sendo constantemente atualizado. Assim sendo a plataforma terá um carácter dinâmico, e constituirá um ponto de referência para futuras investigações.

Tendo em conta que algumas fontes documentais e científicas relacionadas com a matéria já se encontram em acesso livre, e de acordo com a definição de museu virtual de Schweibenz deve-se “não só disponibilizar informação sobre a própria coleção, mas também links de acesso a coleções digitais de outros” (Schweibenz, 2004), é da maior importância a implementação deste tipo de ligações como extensão da própria informação em torno da obra.

Com o objetivo de complementar esta informação, será disponibilizado um registo visual completo. Desta forma, fotografia sob luz visível (incidente, transmitida e rasante) e luz ultravioleta, e reflectografia de infravermelhos, permitindo não só registar o estado atual das obras, bem como observar áreas de retoque ou restauros.

Por outro lado, é de salientar a participação de alunos da licenciatura de Ciências da Arte e do Património da Faculdade de Belas-Artes, cuja contribuição assenta na aplicação de metodologias de trabalho apreendidas ao longo do percurso académico. Desta forma, as atividades a desenvolver neste projeto pretendem ramificar-se de forma construtiva com alunos de diversos cursos e graus académicos.

Para além dos dados relativos à inventariação que tem vindo a ser realizado por Doutor Luís Lyster Franco, deverão também ser apresentadas, fichas anexas com o registo de intervenções de restauro e percurso da obra ao longo da sua existência, disponibilizadas devidamente normalizadas.

Como exemplo, podemos referir a caracterização material e técnica de um conjunto de 12 pinturas dos finais do século XIX de José Veloso Salgado, que está a ser levado a cabo em âmbito de Mestrado pela autora deste texto, em colaboração com o Centro de Física Atómica da Universidade de Lisboa e o Laboratório HERCULES da Universidade de Évora.

Outro caso a referir seria ainda as respetivas fichas do estado de conservação e intervenção de restauro do trabalho que está a ser desenvolvido por outro aluno de Mestrado em Ciências da Conservação, Restauro e Produção de Arte Contemporânea.

Para além da informação obtida diretamente da análise e documentação das obras disponíveis na reserva, propõe-se a criação de uma página informativa referente às técnicas de investigação, acompanhada de ilustrações, diagramas e outros esquemas. O seu objetivo é enriquecer e cultivar o interesse pelas questões abordadas, quer junto da comunidade científica como também da comunidade artística e público em geral, tendo sido anteriormente propostas para estas questões no primeiro congresso Internacional VOX MUSEI (Cardeira, 2013).

Para abrir este conteúdo especializado ao público em geral, a informação recolhida a partir de técnicas de ciência analítica é colocada ao dispor de outros investigadores, alunos e até mesmo curiosos. Desta forma, a página pedagógica torna-se a chave de compreensão para as questões abordadas, muito à imagem do desenvolvido por instituições internacionais como Van Gogh Museum, MoMA, Art Institute of Chicago, entre outras.

Como referido anteriormente, será também igualmente criada e possibilitada uma projeção virtual do interior da Faculdade (planta), que permita ao visitante do *site* percorrer virtualmente os espaços dos corredores onde muitas obras terão permanecido expostas neste antigo convento franciscano antes de serem retiradas por questões de conservação.

Esta tipologia de diálogo interativo que possibilita a reconstrução de uma realidade passada convidando o espectador a efetuar o seu próprio percurso dentro de um espaço virtual (Schweibenz, 1998), tem vindo a ser prática corrente na museologia virtual.

Na nova plataforma, a atual arquitetura do edifício é representada em 3D, colocando as obras da coleção de pintura nos locais onde já estiveram expostas de acordo com a documentação encontrada. Este material possibilita novas formas de contacto e experiências ao visitante, para além da informação presente nas bases de dados, caracterizada de forma mais convencional.

Os dados disponibilizados recorrem a uma normalização estudada por Alexandre Matos (Matos, 2009), em cujo “equilíbrio da estrutura documental” se

torna regra para melhorar a qualidade dos conteúdos disponibilizados, com o objetivo de convidar profissionais, investigadores, estudantes e o público em geral a visitar a coleção de pintura, compensando a ausência de um espaço físico museológico.

Assim sendo, é da maior importância a disponibilização desta coleção como suporte a futuras investigações de estudantes e investigadores que por este meio estabeleçam um primeiro contacto com esta coleção. Para aumentar o alcance da informação, será também disponibilizada uma versão dos textos na língua inglesa, de forma a projetar internacionalmente o espólio da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e da cultura portuguesa, bem como da evolução do ensino artístico no país.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente proposta pretende incentivar à colaboração interdisciplinar entre fotógrafos, químicos, físicos, historiadores, conservadores restauradores, programadores e designers.

A importância da mediação neste projeto assenta na pouca visibilidade em que se encontra de momento a coleção, recorrendo a intermediários virtuais para promover o estudo dos artistas que ali se formaram.

Este projeto representa um protótipo expositivo da coleção de Pintura da Faculdade de Belas-Artes que poderá abrir caminho a futuras investigações nas mais diversas áreas do conhecimento científico, tanto a nível nacional como internacional. Desta forma, pretende-se incentivar à colaboração interdisciplinar noutras instituições de forma a promover o trabalho entre docentes, discentes e investigadores, alargando-se o campo documental e científico ao domínio virtual.

AGRADECIMENTOS

A autoria gostaria de prestar os seguintes agradecimentos: João Murtinheira, Paulo Alves, Gonçalo Branco e Camila Mortari; Professora Alice Alves, Professora Marta Manso, Carlos Alcobia, Professor João Paulo Queiroz, Professora Maria Luísa Carvalho, Professor António Candeias, Sónia Costa, Doutor Stéphane Longelin, Professor Fernando António Baptista Pereira, Professora Luísa Arruda, Professor Jorge dos Reis, Doutor Luís Lyster Franco e Alberto Faria.

Referências

Cardeira, A.M., Longelin, S. & Costa, S. (2013) “Caracterização material e técnica da pintura de Veloso Salgado. Contributo museológico”, *Revista VOX MUSEI Arte e Património*, 1 (1), pp. 64-73.

Faria, Alberto & Arruda, Luísa (2011), “Museu Virtual da FBAUL”, Conferência apresentada no âmbito do Projecto Conversas à Volta da Mesa (Organizado pela Biblioteca da FBAUL) in <http://hdl.handle.net/10451/4280> (acedido em 6 Fevereiro 2014).

Faria, Alberto (2011), *A Coleção de Desenho Antigo da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa (1830-1935): tradição, formação e gosto*, Lisboa: Fim de Século.

Matos, A. (2009) “Normalização de procedimentos nas colecções museológicas”, *Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola*, 3, pp. 27-35.

Malraux, André (1996), *La Musée imaginaire*, Paris: Gallimard [orig. 1947].

Schweibenz, Werner (1998), “The ‘Virtual Museum’: New Perspectives For Museums to Present Objects and Information Using the Internet as a Knowledge Base and Communication System”, Proceedings des 6. Internationalen Symposiums für Informationswissenschaft in <http://www.informationswissenschaft.org/> (acedido em 6 Fevereiro 2014).

Schweibenz, Werner (2004), “The Development of Virtual Museums”, Retrieved September 23 in www.icom.museum/pdf/E_news2004/p3_2004-3.pdf (acedido em 6 Fevereiro 2014).

Styliani, S., Fotis, L., Kostas, K. & Petros, P. (2009), “Virtual museums, a survey and some issues for consideration”. *Journal of Cultural Heritage*, 10, pp. 520–528.

'DIY' NA UNIVERSIDADE DO PORTO: INSTRUMENTOS CIENTÍFICOS FABRICADOS LOCALMENTE

Marisa L. Monteiro, José M. Araújo e Luís M. Bernardo

Resumo

Em Junho de 1942, um conjunto apreciável de instrumentos científicos fabricados em oficinas portuenses foi exibido nas instalações do Laboratório de Física, enquanto decorria o 4º Congresso Luso-Espanhol para o Progresso das Ciências. O pequeno catálogo associado a esta exposição continha 206 entradas. Os instrumentos, aparelhos e utensílios de vidro aí enumerados resultavam do esforço de alguns anos, do Laboratório de Física – bem como de outras instituições congéneres – para suprir as necessidades materiais de um ensino experimental apropriado.

O Museu de Ciência da Universidade do Porto, que detém o acervo do Laboratório de Física, iniciou em 2008 uma investigação – a qual ainda prossegue – no sentido de identificar e estudar a utilização de tais objectos, distribuídos pelas grandes áreas dos programas de Física da época: Metrologia, Mecânica, Acústica, Óptica, Calor e Eletricidade. Copiando na maioria dos casos os originais de conceituados fabricantes estrangeiros, acrescentando por vezes algumas inovações, os instrumentos, aparelhos e utensílios em exibição eram, ou de fabrico muito simples, ou haviam sido construídos em oficinas locais com maquinaria de precisão, sob a supervisão do diretor e de outros professores do Laboratório.

Esta investigação tem demonstrado a natureza peculiar da coleção de instrumentos científicos do Museu de Ciência: a par de nela se encontrarem representados um grande número de fabricantes estrangeiros, oferece um importante testemunho do tecido artesanal/industrial portuense na primeira metade do século XX, bem como do investimento na construção de uma escola em tempos de menor abundância.

Palavras-chave: exposição; instrumentos científicos; fabrico local

Abstract

In the late spring of 1942, a significant number of scientific instruments made in Porto's workshops was exhibited in the premises of the Physics Laboratory of the Faculty of Science, while the *4º Congresso Luso-Espanhol para o Progresso das Ciências* was taking place. The entries in the small catalogue associated to this event amounted to 206. The instruments, apparatus and glassware listed were the result of an effort of several years, of the Physics Laboratory, as well as of other similar institutions – to meet the needs of an appropriate experimental teaching.

The Museum of Science of the University of Porto, which holds the collection of scientific instruments of the extinct Physics Laboratory, initiated a research project in 2008 – still going on – aiming at the identification and study of the functionality of these objects, falling into the major areas to be found in the Physics curricula at the time: Metrology, Mechanics, Acoustics, Optics, Heat and Electricity. Copied in most cases from originals built by renowned foreign makers, sometimes showing the addition of innovative features, the instruments, apparatus and utensils on display were, either quite unpretentious, or had been made in local workshops with precision machinery, under the supervision of the Laboratory's Head and teaching staff.

This research has so far shown the peculiar nature of the collection of scientific instruments held by the Museum of Science: while offering examples of the work of a large number of foreign manufacturers, it contributes an important testimony of the town's traditional crafts and industrial fabric in the first half of the 20th century, as well as of the investment made in building up a school in times of hardship.

Keywords: exhibition; scientific instruments; made in Porto

INTRODUÇÃO

No final da Primavera de 1942, teve lugar no edifício histórico da Universidade do Porto, então alojando a Faculdade de Ciências e a Reitoria, o *IV Congresso Luso-Espanhol para o Progresso das Ciências*. Para o director interino do Laboratório de Física, Professor Álvaro Machado, pareceu, então, apropriado colocar em exposição, durante o encontro, instrumentos e aparelhos científicos que vinham a ser construídos em Portugal desde a década de vinte, para apoiar o ensino experimental de Física. A ideia não era original: na primeira edição deste congresso, realizada em 1921, também no Porto, uma área significativa do mesmo edifício acolhera uma exposição de material científico e técnico organizada pela Associação Espanhola para o Progresso das Ciências e comissariada pelo Engenheiro Leonardo Torres Quevedo, então director do Laboratório de Investigações Científicas de Madrid (Bernardo, 2006). O Professor Álvaro Machado integrava a Comissão Executiva do Congresso de 1921.

Para contextualizar a exposição de instrumentos de fabrico nacional, urge recuar aos tempos da Academia Politécnica do Porto (1837-1911), precessora da Faculdade de Ciências da Universidade do Porto. No início do século XX, e na sequência de uma profunda reforma estrutural e curricular da Academia Politécnica, iniciada alguns anos antes, o edifício da Academia (o atual edifício histórico da Praça Gomes Teixeira) era completado, decorrido quase um século após a colocação da primeira pedra! O aumento das dotações orçamentais permitia, igualmente, o melhoramento dos gabinetes de ensino. Sucediãam-se as aquisições metódicas de instrumentos de Física a fabricantes europeus, procedimento que não foi interrompido pela implantação da República e subsequente transformação da Academia Politécnica na Faculdade de Ciências.

A I Guerra Mundial viria a suspender as importações durante algum tempo; quando foram retomadas, a moeda portuguesa estava significativamente desvalorizada. Nos anos seguintes, a profunda crise política em que o país se viu mergulhado agravou as condições sociais e económicas. Contudo, leis publicadas em 1911 e 1922 tornavam o ensino experimental obrigatório nas Universidades e liceus (Machado, 1941), levando uns e outros a socorrerem-se do fabrico local de aparelhos de Física para suprirem a insuficiência destes nos laboratórios.

A EXPOSIÇÃO

A exposição de junho de 1942 decorreu nas salas de trabalhos práticos do rés-do-chão do Laboratório de Física. Não teve o impacto que o seu organizador pretendia. A análise à correspondência da época revela que existia, da sua parte, uma

ambição de criar um ramo da indústria nacional dedicado ao fabrico de instrumentos científicos para uso nas escolas e nas três universidades do país. Uma pequena notícia na edição de 2 de julho do periódico “A Cidade”, disso dá conta ao transcrever o seguinte trecho da carta que Álvaro Machado terá dirigido ao jornal, na sequência de um editorial publicado pelo mesmo em 9 de junho, a propósito do Congresso que se avizinhava: << Para se patentear às pessoas das diferentes especialidades científicas os aparelhos já construídos em vários pontos do País, receberem os seus dirigentes e construtores as críticas competentes daqueles e, por ventura, novas ideias e incitamentos para novos empreendimentos desta ordem, lembro a conveniência de se fazer, sob os auspícios da Ex^{ma} Comissão do Congresso, numa das salas da Faculdade de Ciências do Pôrto, uma exposição dos próprios aparelhos construídos, ou suas fotografias, desenhos e projectos. Para ilucidar os visitantes e mostrar a aliança que, sempre, deve existir entre a ciência pura e aplicada na industria, cujos progressos caminham a par, lembro a conveniência e a oportunidade nacional de se fazer uma pequena memória descritiva, com o título Possibilidades da industria nacional na construção de aparelhos científicos, ilustrada com fotogravuras, com legendas ou curtas descrições, apontando autores, colaboradores, artistas e inovações por cada um introduzidas. >>

O seu objetivo era, pois, reunir os artifices e responsáveis de oficinas para que processos de construção e inovações ocasionais fossem divulgados. Fosse por os convites à participação se revelarem tardios, por dificuldades financeiras ou por quaisquer outras razões que ainda não apurámos, compareceram à mostra apenas os que tinham uma ligação mais próxima ao Laboratório de Física ou ao Professor Álvaro Machado, quase todos com morada no Porto.

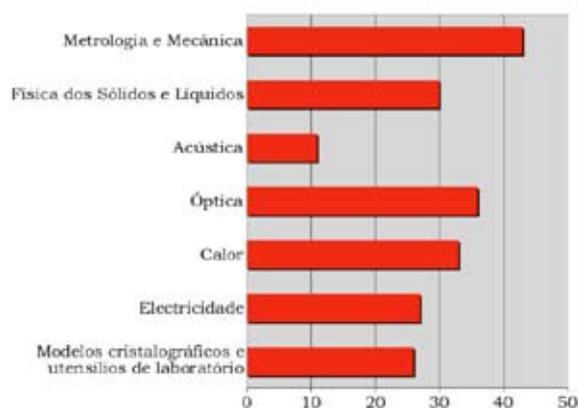
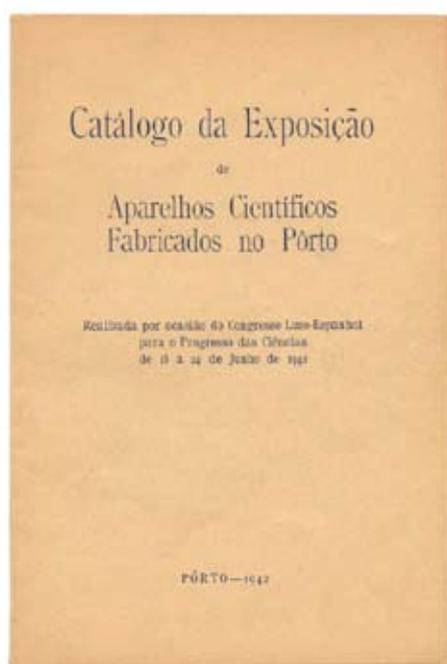


Figura 1 – Catálogo da exposição e distribuição dos itens por áreas disciplinares.

O catálogo da exposição (Machado, 1942), reduzido no final a uma brochura não ilustrada de 36 páginas, lista 206 instrumentos ou utensílios, distribuídos por várias áreas da Física (figura 1). Mais de metade eram propriedade do Laboratório de Física. A supervisão científica e técnica da sua construção foi feita, na maioria dos casos, por professores do Laboratório. Perto de 60 oficinas ou pequenas indústrias são autoras materiais, sendo que apenas um pequeno número contribui com 10 ou mais instrumentos (figura 2).

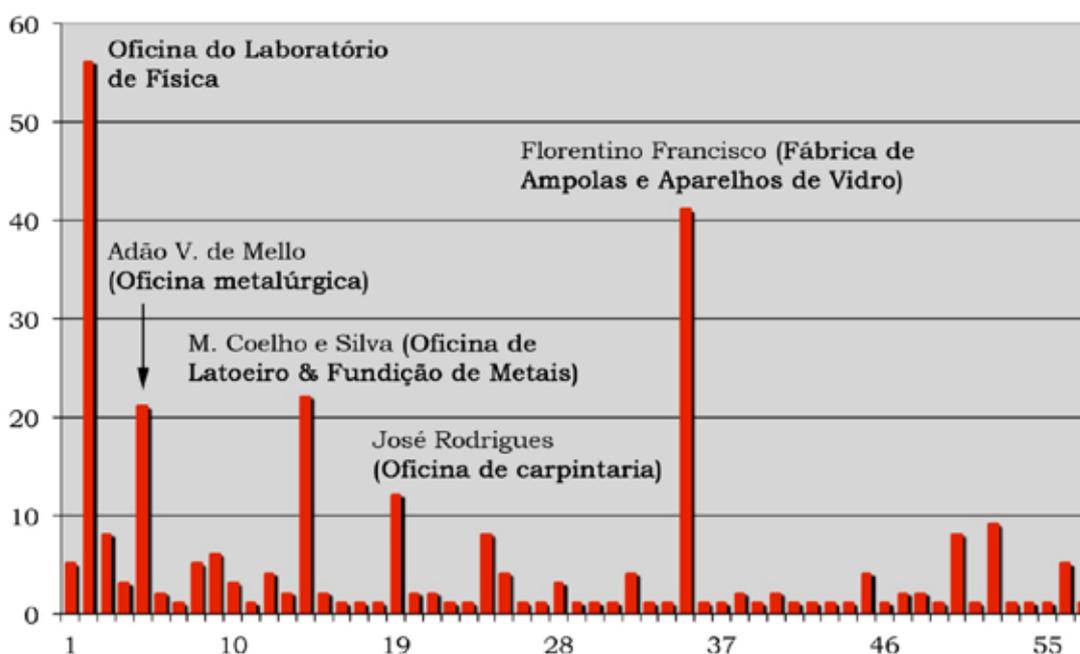


Fig. 2 – Número de entradas do catálogo por oficina.

O catálogo lista os endereços de cerca de um terço destas oficinas, o que nos permitiu mapeá-los com auxílio do *Google* (figura 3). Torna-se evidente que há 70 anos, oficinas e pequenas indústrias de metalurgia, serralharia, carpintaria, vidraria, etc., se localizavam em pleno centro da cidade, paredes meias com residências. Seria interessante, embora não do foro deste artigo, saber quais chegaram até hoje, identificando as razões do seu sucesso ou da sua completa obliteração - refira-se o exemplo da oficina *Electro-Moderna, L^{da}*, fundada em 1921 e que está na origem da EFACEC (Guedes, 1999), ou da *Fábrica Portuguesa de Balanças*, com oficinas no desaparecido Largo da Cidade (ou Largo do Corpo da Guarda), no morro da Sé (página web “Porto Tripeiro”).

OS INSTRUMENTOS

Para este artigo foi feita uma pequeníssima seleção de instrumentos, de entre as duas centenas de entradas do catálogo, representativos de áreas disciplinares da Física contempladas no mesmo. Genericamente em bom estado, poderão não estar completos – aliás, o próprio esforço de compleição emergiu do interesse colocado neste estudo, conduzindo ao reconhecimento de peças dispersas, conservadas nas salas das reservas do Museu de Ciência (figuras 4 a 8).

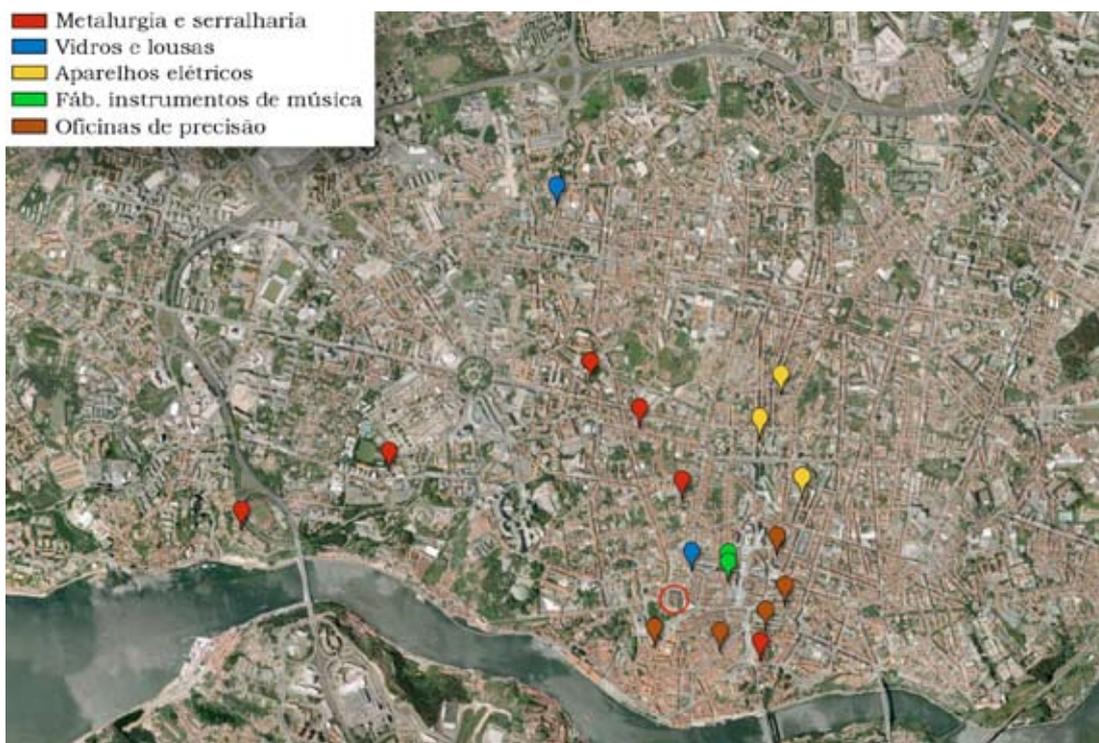


Fig. 3 – Localização de algumas oficinas (o edifício da Faculdade de Ciências está assinalado com um círculo).



Fig. 4 – A máquina de dividir retas, para gravar escalas milimétricas em instrumentos de medidas lineares. À esquerda: a máquina da prestigiada firma inglesa Cambridge Scientific Instrument Co. Ltd., em imagem de catálogo (Cambridge Sci. Instr. Co. Ltd., 1902) a quem o Laboratório de Física comprou o modelo de 1 metro de comprimento em 1909. À direita: a máquina de 30 cm fabricada pela Fábrica Portuguesa de Balanças em 1941.

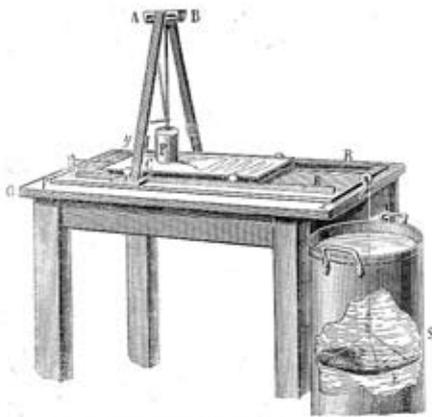


Fig. 294. — Appareil à inscriptions graphiques.



Fig. 5 – Aparelho de Jules Lemoine (professor de Física e Química no Lycée Louis-le-Grand e no Conservatoire Nationale des Arts et Métiers no início do séc. XX), para estudo gráfico das oscilações amortecidas de um pêndulo comum. Em cima, à esquerda: imagem do aparelho em livro de texto (Lemoine & Vincent, 1918). Em baixo e à direita: o aparelho da autoria conjunta da Oficina de Louzeiro de A. Ferreira da Costa, Oficina do Laboratório de Física e Metalúrgica (data desconhecida).

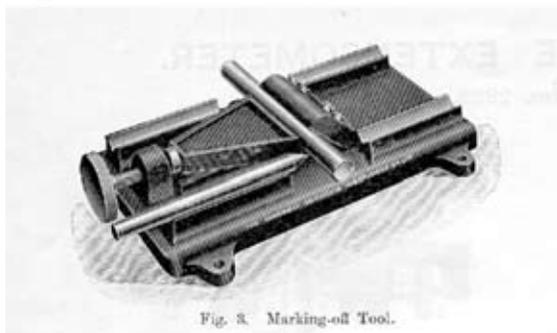


Fig. 6 – Acessório do extensómetro de James A. Ewing. O extensómetro fora adquirido à Cambridge Scientific Instrument Co. Ltd. em 1909, para trabalhos práticos sobre elasticidade em fenómenos de tração. Este dispositivo serve para puncionar de forma bem precisa as barras em estudo. À esquerda: o dispositivo patenteado pela Cambridge em 1908, numa imagem do folheto comercial n.º 75 (1911). À direita: a replicação efetuada pela Fábrica Portuguesa de Balanças (c. 1940).

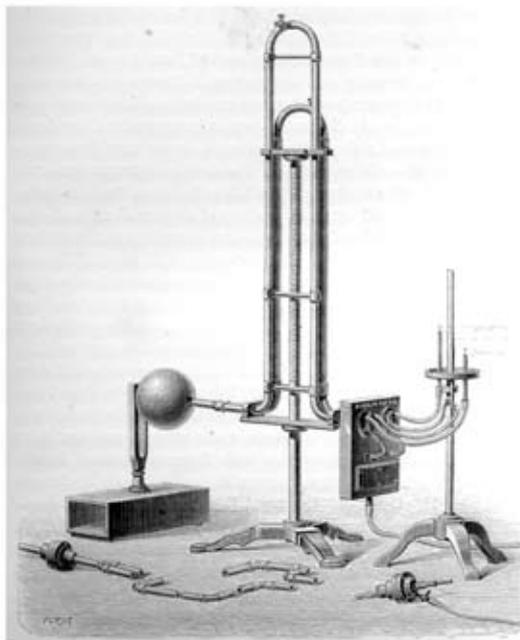


Fig. 7 – Trombone de Koenig, para medida da velocidade do som em diferentes gases pelo método da interferência das ondas sonoras, numa experiência vulgarmente descrita em livros de texto da época. À esquerda: ilustração da montagem utilizada com o aparelho (Koenig, 1882). À direita: o aparelho do Laboratório de Física, da autoria da fábrica de instrumentos musicais Castanheira & C^ª, que ainda hoje existe na rua do Almada.

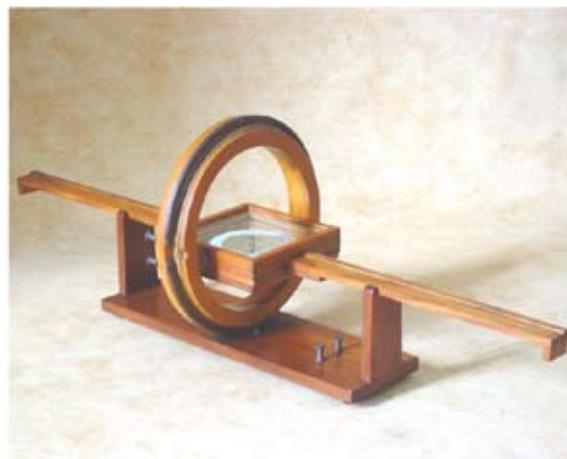


Fig. 8 – Aparelho de Stewart-Gee, podendo funcionar como magnetómetro ou como bússola das tangentes. Este instrumento ainda hoje é utilizado em trabalhos práticos de Eletricidade e Eletromagnetismo, embora concebido há mais de 100 anos! À esquerda: imagem de catálogo (F.E. Becker & Co., c. 1905). À direita: o aparelho replicado pela Oficina de carpintaria de J. Moreira (em data desconhecida).

DEPOIS DA EXPOSIÇÃO

As ambições do Professor Álvaro Machado, subjacentes à organização da exposição de 1942, nunca se concretizaram, mas o Laboratório de Física da Faculdade de Ciências continuou a encarar a construção local de instrumentos científicos como uma alternativa viável às aquisições ao estrangeiro. O instrumento da figura 9 é disso exemplo.

Um outro exemplo notável é o aparelho ilustrado na figura 10. Mais tardio, situa-se numa fase da vida do Laboratório em que o aumento de alunos a frequentar cadeiras de Física impunha a duplicação de experiências – os anos cinquenta e sessenta do século XX.

Nos anos que se sucederam ao término da II Guerra Mundial tem também início a produção de instrumentos científicos para trabalhos de investigação. O jovem assistente português José Sarmiento de Vasconcellos e Castro doutorara-se em 1945, com uma tese na qual fizera uso de técnicas de espectrografia com raios-X; o

trabalho experimental decorrerá no Centro de Estudos de Física Experimental (anexo ao Laboratório de Física da Faculdade de Ciências, em Lisboa), dada a impossibilidade de o fazer na Faculdade de Ciências do Porto, pese embora as tentativas para implementar um laboratório de investigação similar (Machado, 1943), como demonstram os equipamentos ilustrados pela figura 11.

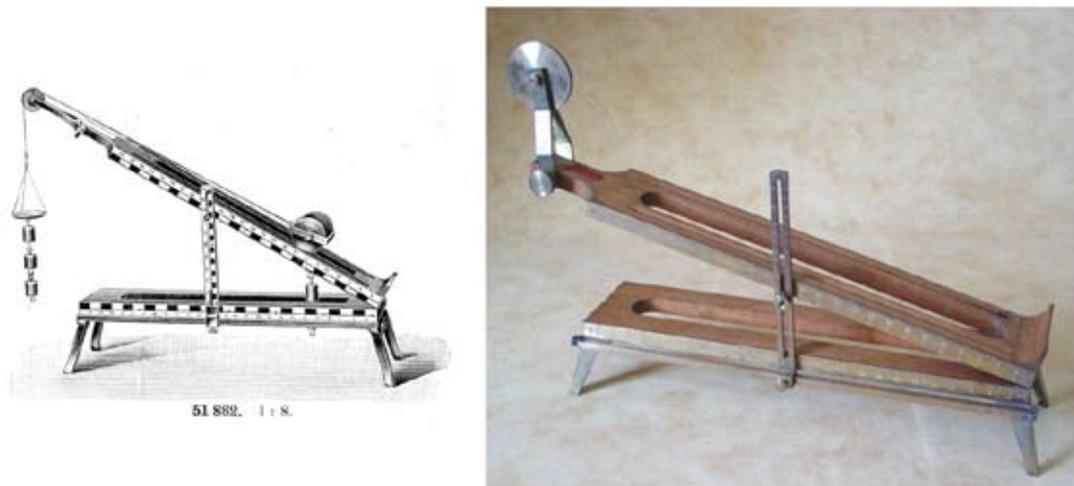


Fig. 9 – Plano inclinado. À esquerda: imagem no catálogo da conceituada firma alemã, fabricante de equipamentos didáticos, Max Kohl (Max Kohl, c. 1911). À direita: plano inclinado da autoria da Oficina de Latoeiro e Fundição de Metais Mário Coelho e Silva, 1944.

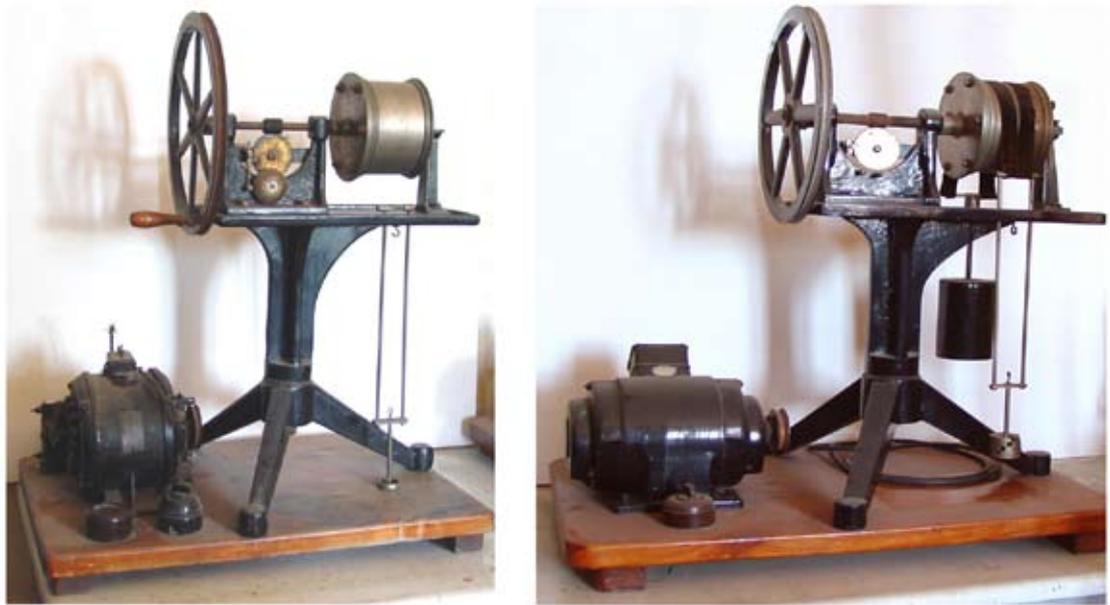


Fig. 10 – Aparelho para a determinação do equivalente mecânico da caloria, patenteado por Hugh L. Callendar em 1903. À esquerda: o instrumento adquirido em 1929 pelo Laboratório de Física à firma Max Kohl. À direita: o resultado da replicação efetuada em 1962 pelo torneiro mecânico José Teixeira, na Oficina do Observatório Meteorológico da Serra do Pilar, organicamente dependente do Laboratório de Física.

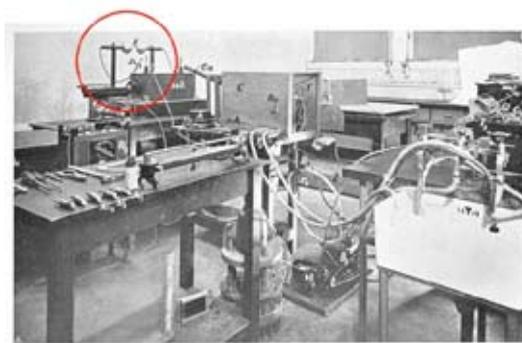


FIGURA 1
Montagem do tubo de raios X

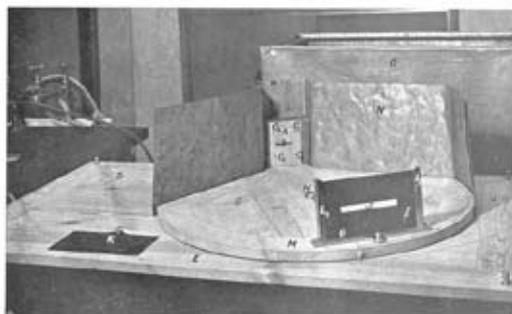


FIGURA 11
Espectrógrafo de cristal curvo (Castro)



Fig. 11 – À esquerda: imagens da montagem para produção de raios-X e do espectrógrafo de cristal curvo, modelo de Yvette Cauchois, no Laboratório de Física em Lisboa (Castro, 1945). À direita: espinterómetro de Hilger e espectrógrafo de cristal curvo, ambos fabricados na Oficina de Latoeiro e Fundação de Metais Mário Coelho e Silva em 1944.

CONCLUSÃO

A nossa investigação sobre instrumentos científicos fabricados no Porto está longe de estar concluída. Há instrumentos incompletos, muitos outros estão por identificar: a percentagem significativa destes no acervo do antigo Laboratório de Física, para além de contribuir para a singularidade da coleção em termos nacionais e internacionais, demonstra a intencionalidade dos docentes de então de criar e afirmar uma escola, apesar das constantes limitações materiais. Se, por um lado, a natureza única destas peças confere à coleção um valor museológico extraordinário, por outro, ao estudá-las e revelá-las à comunidade, o Museu de Ciência, assumindo-se como *museu universitário*, dá testemunho do engenho, esforço e dedicação desses docentes, bem como dos seus processos de ensino.

Referências

Bernardo, Liliana Leitão (2006), *O Primeiro Congresso Português para o Progresso das Ciências* (dissertação para obtenção do grau de Mestre em Matemática pela Universidade de Aveiro).

Castro, José Sarmiento de Vasconcellos e (1945), *Estudo das Riscas Satélites de La do Ouro* (dissertação para doutoramento na Faculdade de Ciências da Universidade do Porto).

Cambridge Scientific Instrument Company Ltd. (1902), *Physical and Electrical Instruments*, Cambridge: University Press.

F.E. Becker & Co. (c. 1905), *Illustrated and Descriptive Catalogue of Physics Apparatus*, London.

- Guedes, Manuel Vaz (1999), “Arqueologia Industrial”, *Electricidade*, nº372, pp. 293-299.

Koenig, Rudolph (1882), *Quelques expériences d'Acoustique*, Paris: Imp. A. Lahure.

Lemoine, Jules & Vincent, Georges (1918), *Cours Élémentaire de Physique*, Paris: Belin Frères.

Machado, Álvaro Rodrigues (1941), *Evolução do Estudo da Física Experimental na Escola Superior do Pôrto/Monografia apresentada ao “Congresso de História da Actividade Científica Portuguesa”, realizado em Coimbra de 20 a 24 de Novembro de 1940, sob o patrocínio da Comissão nacional dos Centenários*, [s./l.]:[s./n.]

Machado, Álvaro Rodrigues (1942), *Catálogo de Instrumentos Científicos Fabricados no Pôrto/Realizada por ocasião do Congresso Luso-Espanhol para o Progresso das Ciências/de 18 a 24 de Junho de 1942*, Porto.

Machado, Álvaro Rodrigues (1943), *Notas sobre os serviços do Grupo de Física da Faculdade de Ciências da Universidade do Pôrto* (publicação interna do Laboratório de Física).

Max Kohl (c. 1911), *Physical Apparatus, Price List no. 50*, Chemnitz.

<http://www.aquimaria.com/html/forum-tripeiro-02.html> (accedida em 28 fevereiro 2014).

**MODELOS DE GESTÃO DOS
MUSEUS UNIVERSITÁRIOS**

MUSEU FEUP: ESTRATÉGIAS E MÉTODOS PARA A GESTÃO DE PRODUTOS DO CONHECIMENTO

Susana Medina

Resumo

O museu da Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto (Museu FEUP) foi criado em 2003 como uma das múltiplas valências dos Serviços de Documentação e Informação (SDI). A estratégia informacional do SDI está baseada na existência de um repositório de objetos digitais provenientes de recursos e de atividades dos diferentes Departamentos da FEUP. No âmbito desta estratégia, o SDI oferece tipos de conteúdos específicos nas respetivas plataformas digitais, com vista à satisfação das necessidades de informação da academia.

Ciente desta demanda, o Museu FEUP tem procurado recolher, descrever e partilhar os produtos do conhecimento desta academia, bem como perceber os novos significados e funções destes objetos, quer para a universidade, quer para a sociedade contemporânea.

Este artigo descreve a experiência do Museu FEUP no campo da gestão de coleções de produtos do conhecimento, no seu contexto particular baseado em três aspetos principais: conteúdo, tecnologia e colaboração.

Palavras-chave: museu universitário; gestão de coleções; produtos do conhecimento; modelo de gestão

Abstract

The museum of the Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto (Museu FEUP) was created in 2003 within the structure of the Documentation and Information Services (SDI). The information strategy of SDI is based upon the existence of a repository of digital objects coming from the diverse units' resources and activities. Within this strategy, SDI offers specific content types in its digital platforms in order to feed the information needs of the academy.

Aware of these demands, Museu FEUP has been looking for the most effective ways to gather, describe and share the knowledge products of this academy, as well as to understand the new meanings and roles of these objects, both to the university and to contemporary society.

This paper charts the Museu FEUP's experience in the field of collections management of academic knowledge products, within its particular context based on three main aspects: contents, technology and collaborative creation.

Keywords: university museum; collections management; knowledge products; management model

INTRODUÇÃO

A ideia duma universidade comprometida com a sociedade e a sua transformação em prol da valorização do indivíduo pela via do conhecimento tem produzido, na última década, efeitos transformadores ao nível do projeto das instituições académicas. O princípio estratégico orientador é o da construção de uma sociedade dinâmica baseada no saber, a par de uma consciencialização mais profunda das suas bases culturais, científicas e tecnológicas. Por esta razão, as universidades e suas unidades orgânicas têm repensado o valor da sua herança cultural e a sua participação no espaço mais alargado do conhecimento universal.

Neste contexto, os museus universitários também são chamados a participar ativamente na estrutura da sociedade do conhecimento. Desde logo, é importante reter que a valorização dada hoje aos museus universitários decorre, principalmente, da condição de depositários da evidência material da instituição académica e respetiva memória coletiva. Parte considerável dos objetos que constituem as coleções dos museus universitários foi adquirida e utilizada para apoio às atividades de ensino teórico e prático, ou gerada pela investigação desenvolvida nas escolas universitárias. Como tal, estes produtos do ‘processo de conhecer’ são importantes vestígios materiais da criação, da apropriação e da transmissão do conhecimento académico, ao longo de gerações. Valorizar este património universitário é salvar a identidade, história, memória e tradição do conhecimento numa tripla dimensão: a institucional (o capital intelectual ao nível da unidade orgânica, local e nacional), a cultural (a consubstanciação do conhecimento da Escola, no conjunto das suas práticas, tradições e valores) e a universal (o conhecimento a uma escala mais ampla) (Lourenço e Neto, 2011).

A representação da história do passado científico e tecnológico, resultante da interação entre o passado e o presente, estende-se igualmente aos ‘produtos do conhecimento’ recente. Infelizmente, são ainda poucos os museus universitários que incluem nos seus acervos testemunhos da atividade académica realizada após os meados do século XX e princípios do século XXI. Ciente dessa lacuna, um grupo de trabalho da rede Universeum tem procurado estabelecer a estrutura e a metodologia desta nova área do saber e da ação museológica¹.

1 A salvaguarda do património universitário recente é uma nova área do saber cuja estrutura e metodologia se encontram em construção. Sobre os critérios de salvaguarda de património universitário recente, ver o documento UNIVERSEUM Working Group on Recent Heritage of Science (2014), “Selection criteria for recent material heritage of science at universities” em <http://universeum.it/docs/Universeum-Selection-criteria-recent-heritage-2014.pdf> (acedido em 27 de março de 2014).

Por outro lado, o património académico é também entendido como um recurso cultural aberto ao exterior. Com a agenda pública do ensino superior focada num modelo que pressupõe esta abertura do mundo académico ao universo exterior, os museus universitários são um elo determinante na ligação entre as duas realidades, facilitando o acesso de públicos mais alargados ao conhecimento que o património universitário materializa.

Assim, o museu universitário atua como um facilitador de conhecimento, que cria, constrói e que incentiva as trocas de conhecimento sobre as coleções científicas (históricas e recentes), e que distribui esse conhecimento dentro e fora da comunidade académica. Esta gestão de capital intelectual assenta num processo que, para poder acrescentar valor ao que se conhece (e como se conhece) sobre as coleções museológicas universitárias, deve ser sistemático e articulado. O estabelecimento de estratégias e metodologias que permitam criar, partilhar, incorporar e integrar o conhecimento materializado no património universitário é essencial à produção de novos saberes no lugar onde a combinação investigação-educação-inovação acontece: a universidade.

O MODELO DO MUSEU FEUP

O Museu da Faculdade de Engenharia do Porto é um museu em construção desde 2004, umbilicalmente ligado a uma instituição universitária – a Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto. O Museu FEUP concretiza a missão desta Faculdade, partilhando objetivos, cultura, orgânica, atividades, pessoas, edifícios e espaços, documentos, memórias e representações, entre outras dimensões que ajudam a compreender o que foi, o que é e o que pretende ser esta instituição de ensino, de investigação, de inovação e desenvolvimento.

A conceção do Museu FEUP foi fortemente influenciada pelo contexto particular em que este se insere física, académica e culturalmente. Os traços gerais desta envolvente podem, entre outros, ser ilustrados por:

- a disseminação das coleções no espaço físico, instaladas nos departamentos que as salvaguardaram ao longo de décadas;
- a utilização de algumas coleções em contexto de ensino e a recriação de situações de aprendizagem a partir desses recursos;
- a vontade de fomentar uma cultura institucional que suporte, valorize e contribua regularmente com informação sobre o património da própria instituição;

- a coabitação do museu com os espaços atuais de transmissão e produção de conhecimento nas diversas áreas de engenharia, o que facilitou o desenvolvimento de relações de trabalho entre os técnicos de museu e a comunidade acadêmica FEUP;

- a dinâmica de produção tecnológica que introduz o estado de obsolescência quase permanente, decorrente da substituição frequente de equipamentos ainda em uso por outros surgidos da investigação em inovação;

- a existência de uma cultura tecnológica, designadamente digital, forte, dinâmica e integradora;

- a criação do Museu FEUP no âmbito de um serviço de preservação e de difusão de recursos de informação (o Serviço de Documentação e Informação – SDI), com largos anos de experiência, que se rege pelas noções fundamentais de acesso, de transversalidade, de transmissão e de partilha de fontes de conhecimento;

- o conhecimento produzido durante várias gerações na FEUP materializado em documentos, como futuro legado, disponíveis para exploração pública.

A conceção do modelo do Museu FEUP é inalienável da consideração do contexto atrás descrito. Afirma-se, claramente, pela positiva, como um museu universitário com coleções de ciência e técnica que, por opção, orientou o modelo de instalação para uma solução polinucleada. As coleções permanecem no centro da atividade académica (investigação-educação-inovação).

Em termos operacionais, o modelo é consubstanciado em três aspetos: conteúdo, tecnologia e colaboração.

a) Conteúdo

Parte substancial do conteúdo diz respeito à memória institucional. A atividade da equipa museológica começou por consistir na prática de inventário, preservação, interpretação e divulgação dos testemunhos materiais representativos da história, memória e identidade da FEUP. De forma progressiva, a gestão desta informação começou a deslocar-se do plano da indexação e da taxonomia para a dimensão do significado e da recolha de narrativas em torno dos objetos.

O inventário estendeu-se aos instrumentos científicos e pedagógicos históricos salvaguardados pelos distintos departamentos e cadastrados em décadas anteriores. Procedemos também à identificação e levantamento da documentação bibliográfica e de arquivo que contextualiza as coleções. Este projeto de inventário financiado pelo POSI permitiu a fixação do nosso primeiro universo de estudo: o das coleções históricas.

No decorrer desta primeira fase, houve a percepção de que muitas coleções e acervos documentais constituíam fontes primárias de investigação nos cursos de engenharia desta Faculdade. No caso particular da Engenharia Mecânica, por exemplo, mantinha-se a estreita relação entre algumas coleções e o ensino através da produção de modelos e animações virtuais de objetos museológicos por alunos dos cursos pré e pós-graduados (Tavares et al., 2006). A musealização de coleções ainda ao serviço do ensino e da investigação constituiu o objeto da 2ª fase do projeto do Museu FEUP, tendo gerado um renovado interesse por estes objetos e, nalguns casos, o seu regresso e reativação como objetos didáticos.

Nos últimos dois anos, o programa museológico tem sido direcionado para os ‘produtos do conhecimento’ emanados nas diferentes fases dos processos de investigação, com a finalidade de representar a atividade das unidades de investigação da FEUP, bem como a participação destas no desenvolvimento tecnológico contemporâneo.

Trata-se, em primeiro lugar, de projetos de investigação já concluídos, que geraram resultados sob a forma de produto, cujo impacto tecnológico positivo foi, em certa medida, comprovado. Os documentos gerados ao longo do projeto são identificados, descritos e registados, após reconhecimento das etapas do processo e das condições de produção do documento. O processo é estudado na sua integralidade pela equipa do museu, em articulação com as outras equipas, de acordo com a especificidade tipológica dos documentos.

Nesta nova etapa de criação de conteúdos, os *outputs* desta ação museológica têm contribuído para o enriquecimento de um repositório organizado de conhecimento explícito com informação relevante sobre o capital intelectual da FEUP, mantida em *stock* e disponível a qualquer momento.

Em paralelo, e tendo em mente a implementação de um modelo mais participativo e dialógico de gestão das coleções museológicas, o Museu FEUP tem investido na procura de soluções que simplifiquem os processos de criação colaborativa, publicação e busca de conteúdos. A título de exemplo desta ação no campo da gestão de conteúdos *web* refira-se a oferta de uma ferramenta de publicação no *site* do museu aberta aos contribuintes da comunidade FEUP, a construção de bases de autoridades e a participação no projeto ‘Thesaurus de Acervos Científicos em Língua Portuguesa’².

2 O projeto ‘Thesaurus de Acervos Científicos em Língua Portuguesa’ teve como objetivo a criação de um instrumento de controlo terminológico que irá ser utilizado para classificar e descrever documentos sobre aquele tipo de acervos. Pode ser consultado em chcul.fc.ul.pt/thesaurus.

b) Tecnologia

Como decorre do exposto, o Museu FEUP encontra no digital o meio de registar e divulgar os resultados do estudo de coleções, seguindo um modelo construtivista, que dá menos realce ao objeto físico e utilitário, e mais enfoque ao significado, contexto e valor documental do artefacto. Embora, em momento prévio, o processo de inventário e o estudo de coleções no Museu FEUP se tenha orientado para os aspetos físicos, funcionais e científicos do objeto, o trabalho tem vindo cada vez mais a centrar-se no entendimento do objeto museológico enquanto documento, focando-se agora na investigação do seu percurso na instituição (como é adquirido, a que processo pertence, em que fase desse processo é gerado, usado, entre outros) e as representações sobre o objeto/documento para o especialista, o colecionador, o visitante não-especialista.

Os diferentes tipos de documentos recolhidos em vários suportes, pela sua especificidade, requerem tratamentos e competências profissionais especializadas, bem como sistemas adequados à sua gestão, que suportem funcionalidades de inventário, representação, pesquisa e recuperação de informação. Por outro lado, os documentos eletrónicos que têm vindo a ser produzidos, muitos deles com origem em suporte tradicional, são geridos e preservados pelo sistema de gestão de coleções digitais do SDI e repositórios institucionais. Para permitir a pesquisa simultânea e unificada nestes diferentes recursos por parte do utilizador, o SDI dispõe ainda de um sistema de metapesquisa e de um sistema *link server* que estabelece as ligações desses sistemas aos textos integrais dos documentos. Esta interoperabilidade entre os sistemas de informação, apoiada em padrões de metadados e linguagens para construção e partilha de ontologias na web, permite superar a habitual linearidade na divulgação e exploração dos documentos, facilitando a sua contextualização.

A informação registada no sistema de gestão de coleções museológicas digitais (In Arte) foi o primeiro conteúdo disponibilizado pelo museu ao público. No entanto, a total integração destes conteúdos na plataforma eletrónica do SDI tem exigido ainda um aprofundamento da representação da informação dos documentos e objetos museológicos, a investigação de potenciais ligações com outros, disponíveis nos restantes sistemas da Faculdade e da Universidade, e a criação de procedimentos normalizados que possibilitam a gestão integrada e a exploração metódica de documentos na referida plataforma.

Para preparar o acesso à informação sobre as nossas coleções documentais com vista à sua disponibilização pública, desenvolveu-se com uma aluna de mestrado em multimédia uma *interface web* baseada na construção colaborativa de conteúdos sobre as coleções do Museu FEUP (Zeller, 2014), alinhando o projeto museológico com uma nova era de gestão e acesso ao conhecimento, mais intuitiva, amigável e dinâmica. De simples ferramentas de gestão de inventário o museu passará a deter sistemas de gestão de informação de conteúdos *web* de nova geração (*web 3.0*), na qual o conhecimento se organiza de forma inteligente a partir de recursos utilizados na *web*, nomeadamente a partir da informação disponibilizada pelos próprios utilizadores.

c) Colaboração

No ponto anterior, foi referido o desenvolvimento de ferramentas digitais que possibilitam a construção de forma colaborativa, a disseminação e a partilha do conhecimento em rede. Espera-se que esta ferramenta venha a ser um meio útil à recolha e salvaguarda do substrato material da memória desta Escola, com vista à criação de um repositório de registos intangíveis.

Mas a colaboração dirige-se também à comunidade museológica e de investigadores sobre o património científico e tecnológico. O Museu FEUP tem vindo a participar em redes de trabalho baseadas em competências profissionais para troca de conhecimento tácito e procura de novas abordagens para problemas comuns. A permuta e transferência de ideias e experiências entre pares têm resultado em benefícios para o museu, ao nível da investigação, afinação de procedimentos e mesmo disseminação de resultados de colaboração sob a forma de exposições (Moreira, 2014), entre outras.

Por outro lado, ao nível organizacional, o Museu FEUP obtém vantagens por se situar numa organização orientada para a aprendizagem e num ambiente de trabalho propício à criação e transferência de conhecimento, caracterizado por uma cultura de valorização da inovação e da experimentação. Da interação do museu com o meio do ensino e da investigação da FEUP têm resultado experiências concretas em áreas como a exploração de coleções (Sousa, 2014), a formação e a conservação.

Da mesma forma que se liga ao contexto institucional, o Museu da FEUP mantém ainda outros elos fortes com o mundo universitário, particularmente com o Mestrado em Museologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. A FEUP tem acolhido alunos do Curso de Mestrado em Museologia que, através da

realização de trabalhos curriculares ou contratações, têm contribuído para a construção do museu. A interação e troca interpessoal de conhecimento entre os futuros profissionais e o contexto real do museu caracterizam esta comunidade de prática.

CONCLUSÃO

O maior desafio do Museu FEUP é o de criar um processo participativo, dialógico e criativo que integre a atividade museológica no quotidiano da academia, de forma consciente, intencional e alargada à comunidade de docentes, investigadores, estudantes e técnicos, com o objetivo de consciencializar para o conhecimento universitário e suas materializações.

O quadro concetual, bem como o modelo que atrás se descreveu, não se encontram ainda estabilizados e têm dimensões ainda difíceis de circunscrever. Este é um trabalho de longo prazo e difícil, para o qual são essenciais a reflexão e o enquadramento teórico a partir dos resultados já obtidos, e a obtenção de respostas a várias questões com que nos fomos deparando ao longo do caminho: como se caracterizam os ‘produtos do conhecimento’ sob a alçada do museu, em que difere o processo da sua gestão dos processos do conhecimento ativo e em que medida se pode autonomizar este processo da alçada do museu?

Só através destas respostas será possível desterritorializar, disseminar e interpenetrar saberes de forma a produzir novas abordagens sobre os produtos do conhecimento universitário.

Referências

Lourenço, Marta C. e Neto, Maria João (2011), *Património da Universidade de Lisboa-Ciência e Arte*, Lisboa: Universidade de Lisboa e Edições Tinta-da-China.

Moreira, Inês (2014), “Investigação e curadoria nos Museus Universitários do Porto [Depósito (2007); Rescaldo e Ressonância (2009); Edifícios & Vestígios (2012)]”, in Semedo, A. Nascimento, E.N, Centeno, R., *Atas do Seminário Internacional O Futuro dos Museus Universitários em Perspetiva*, Porto: FLUP|Biblioteca Digital.

Sousa, João Carlos Carvalho Aires (2014), “Interseções: Os recursos digitais no contexto da museologia universitária”, in Semedo, A. Nascimento, E.N, Centeno, R., *Atas do Seminário Internacional O Futuro dos Museus Universitários em Perspetiva*, Porto: FLUP|Biblioteca Digital.

Tavares, João Manuel R. S., Guedes, Manuel Vaz, Castro, Paulo M. S. T. (2006), “The collection of Reuleaux models of the Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto, Portugal : brief historical note and current status”, Workshop on the History of Machines and Mechanisms, in http://paginas.fe.up.pt/~tavares/downloads/publications/artigos/WHMM_2006.pdf (acedido em 28 de março de 2014).

Zeller, Maria Van (2014), “Processo criativo de investigação no Museu da FEUP”, in Semedo, A. Nascimento, E.N, Centeno, R., Atas do Seminário Internacional O Futuro dos Museus Universitários em Perspetiva, Porto: FLUP|Biblioteca Digital.

O MUSEU DE GEOLOGIA FERNANDO REAL E PERSPETIVAS FUTURAS

Elisa Gomes, Ana Alençõo, Martinho Lourenço e Carlos Coke

Resumo

O Museu de Geologia Fernando Real foi fundado aquando da criação da UTAD, em 22 de março de 1986. Instalado no edifício de Geociências, tem uma área aproximada de 250 m² dedicada à exposição permanente, complementada com uma sala para exposições temporárias com cerca de 100 m². É possuidor de um valioso espólio de amostras de todo o mundo. O museu tem como objetivo primordial, criar um espaço vivo onde os alunos da UTAD e de outras escolas, bem como os visitantes em geral, encontrem resposta às múltiplas questões relacionadas com as Ciências da Terra. Pretende-se ainda que seja um incentivo para a realização de trabalhos de investigação nos diversos domínios da Geologia e contribua para a promoção e divulgação não só das ciências e dos recursos geológicos, mas também da própria Universidade. A divulgação das Ciências da Terra tem sido praticada através da organização de conferências, cursos, estágios, feiras de minerais e publicações, das quais se destaca o livro comemorativo dos 25 anos do museu. Ao longo destes anos, o Museu Fernando Real tem beneficiado do apoio de beneméritos, no que respeita à oferta de numerosos e variados exemplares, e de alunos voluntários que têm colaborado no acompanhamento das visitas, inventariação e reorganização do espólio e elaboração de informação básica. O futuro do Museu Fernando Real poderá passar pela sua integração numa grande estrutura científica, dado o enquadramento privilegiado da UTAD que proporciona condições excepcionais, ao nível do seu campus com um enorme potencial de suporte a actividades diversificadas no domínio das Ciências Naturais, com o desígnio de promover a divulgação científica, ao abrigo de uma estratégia de aproveitamento das infra-estruturas e do pessoal, potenciando a sustentabilidade da UTAD e o desenvolvimento regional.

Palavras-chave: museu; exposições temporárias; minerais; visitas guiadas

Abstract

The Fernando Real Geology Museum was founded when UTAD was created on March 22nd, 1986. Situated in the Geosciences building, it has an area of approximately 250 m² dedicated to permanent exhibitions, and is complemented with a room for temporary exhibitions of about 100 m². It is home to a valuable collection of thousands of samples from all around the world. The Museum has as its primary goal to create a living space where UTAD students and those from other schools, as well as the general public, find the answers to many questions related to Earth Sciences. It is also intended to be an incentive for the achievement of research in the various fields of Geology and to contribute to the promotion and dissemination, not only of science and geological resources, but also the University itself. The exposure of Earth Sciences has been carried out through the organization of conferences, courses, workshops, exhibitions and publications, such as the commemorative book, which highlights the 25th anniversary of the Museum. Throughout the years, Fernando Real Geology Museum has benefited from the support of benefactors, with regards to the supply of numerous and varied samples, as well as, students and volunteers who have collaborated in monitoring guided tours, inventory and reorganization of the estate and the preparation of basic information. The future of Fernando Real Geology Museum may integrate into a larger scientific structure, given the privileged framework of UTAD which provides exceptional conditions, on the level of its campus with a huge potential to support diverse activities in the field of Natural Sciences, with the design to promote scientific dissemination, using a strategy that takes advantage of the infrastructure and staff, thus enhancing the sustainability of UTAD and the regional development.

Keywords: museum; temporary expositions; minerals; guided tours

1. INTRODUÇÃO

A Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, criada em 1986, integra desde esse mesmo ano um Museu de Geologia, criado pelo brilhante geólogo Fernando Real, que em 1987 viria a ser o Magnífico Reitor desta mesma universidade. Inicialmente designado Museu de Geologia da UTAD, foi instalado no edifício de Geociências abrangendo uma área com aproximadamente 250 m² (figura 1a) e expondo quase que exclusivamente coleções pessoais do seu fundador e de outros simpatizantes. Graças ao empenho e dedicação não só de docentes e funcionários do Departamento de Geologia, mas também de numerosos beneméritos, o espólio do museu foi crescendo progressivamente possuindo hoje um número considerável de amostras de minerais, rochas e fósseis. Em 2011 procedeu-se à ampliação do museu que passou a incluir uma nova área de 100 m² (figura 1b) destinada a exposições temporárias.



Figura 1 – Vista geral da sala de exposições permanentes (a) e da sala de exposições temporárias (b) do Museu de Geologia Fernando Real.

Em 2011, ao serem comemorados os 25 anos de existência do museu, foi unânime a decisão de lhe atribuir o nome do seu fundador, passando assim a designar-se como Museu de Geologia Fernando Real.

Em 2012 graças à generosa oferta de várias centenas de amostras de minerais, pedras preciosas e semi-preciosas, rochas, fósseis e alguns equipamentos por parte do benemérito Dr. José Pedro da Silva Araújo, antigo proprietário da firma Geoequipamentos, o espólio do museu verificou um aumento significativo. Como forma de agradecimento, a UTAD prestou-lhe uma homenagem e atribuiu-lhe a medalha de prata da universidade, em 12 de março de 2013.

O conceito de museu tem evoluído nas diversas assembleias gerais do ICOM. Atualmente é considerada como museu “uma instituição permanente sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, investiga, comunica e expõe o património material e imaterial da humanidade e do seu meio envolvente com fins de educação, estudo e deleite” (ICOM, 2007). O ICOM reconhece que respondem a esta definição, para além dos museus designados como tal: (1) os institutos de conservação da natureza e galerias de exposição permanentes, mantidos pelas bibliotecas e arquivos; (2) os monumentos naturais, arqueológicos e etnográficos; (3) os monumentos históricos e os sítios que tenham natureza de museu pelas suas actividades de aquisição, conservação e comunicação; (4) as instituições que apresentem espécies vivas, tais como jardins botânicos e zoológicos, aquários, viveiros, etc.; (5) os Parques Naturais e os Centros de Ciência e Planetários.

Apesar de não existir nenhum documento fundador do Museu de Geologia Fernando Real, este cumpre ininterruptamente a sua vocação desde 1986. O museu possui uma vocação educativa muito forte e tem-se empenhado no seu desenvolvimento, no crescimento das coleções através de vários projetos de investigação, na inventariação e construção de uma base de dados do seu espólio e na interação com outros parceiros, nos mais diversos domínios: científico, técnico e educacional. O museu tem claramente uma significativa importância regional, como o atestam as numerosas visitas de escolas de Ensino Básico e Secundário das áreas limítrofes e do norte de Portugal.

O Museu de Geologia Fernando Real pretende não só divulgar a geologia enquanto ciência, cativando a atenção do grande público através da exposição de belos exemplares, mas sobretudo constituir um espaço vivo e dinâmico que motive os visitantes e os próprios alunos da UTAD, dando-lhes resposta a questões no âmbito da geologia e aliciando-os ao desenvolvimento de projetos e trabalhos de investigação científica. Pretende ainda contribuir para a promoção e divulgação não só das ciências da terra e dos recursos geológicos, mas também da própria Universidade. Para atingir estes objetivos disponibiliza visitas guiadas e dinamiza todo um conjunto de atividades diversificadas.

Ao longo destes anos, o Museu de Geologia Fernando Real tem beneficiado do apoio de beneméritos, no que respeita à oferta de numerosos e variados exemplares, e da colaboração de alunos voluntários no acompanhamento das visitas, na inventariação e reorganização do espólio, assim como na elaboração de informação básica. Porém foi a dedicação desinteressada dos docentes e técnicos do Departamento de Geologia, antes responsáveis do Museu, que elevou o museu ao patamar atual.

2. ATIVIDADES DESENVOLVIDAS PELO MUSEU

Procurando uma abrangência tão ampla quanto possível, o museu tem dinamizado ao longo do tempo um conjunto de atividades diversificadas destinadas a diferentes públicos e faixas etárias, nomeadamente com carácter científico, didático ou simplesmente informativo/lúdico (Coke et al, 2011). Referem-se de seguida algumas dessas atividades.

2.1. Visitas guiadas

O museu disponibiliza o acompanhamento por um guia, preparado para o efeito, que orienta a visita e esclarece dúvidas que eventualmente surjam. As visitas em grupo são geridas pelo Gabinete de Comunicação e Imagem da UTAD, devendo a marcação ser feita previamente.

Procura-se que a visita dê resposta às pretensões do visitante e seja adequada à faixa etária, sobretudo quando se trata de visitas escolares que têm um cariz essencialmente didático.

No gráfico da figura 2 expressa-se o número de visitantes no período 1996 a 2013, compartimentado pelos diferentes graus de ensino.

A análise do gráfico mostra que a maioria dos visitantes são alunos do Ensino Básico e Secundário. Regra geral, trata-se de alunos que frequentam escolas da região norte, sendo a quase totalidade das visitas efetuada em períodos escolares.

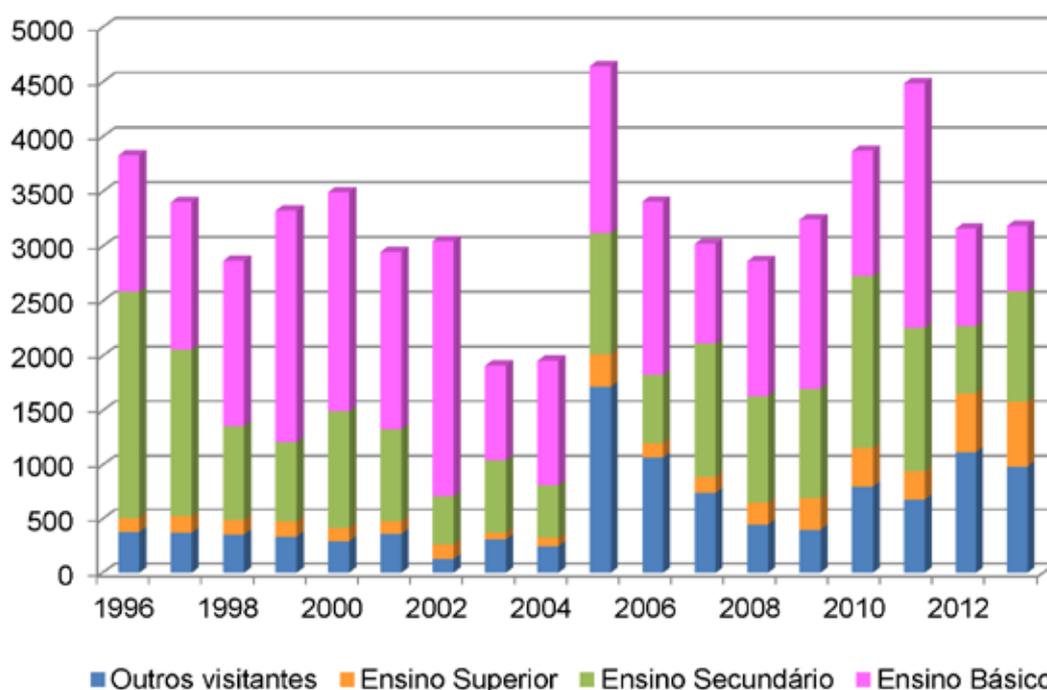


Figura 2 – Número de visitantes, por categorias, no período 1996 a 2013.

2.2. Exposições temporárias

A partir de 2000, com o intuito de dilatar a sua oferta, o museu passou a disponibilizar exposições temporárias, tarefa que foi facilitada com a ampliação do seu espaço em 2011. Os temas abordados têm sido muito diversificados, conforme se pode ver pela listagem que consta em Coke et al. (2011)

A partir de 2011, as exposições temporárias patentes ao público têm tido uma duração aproximadamente anual e foram:

- “Paleoarte - Fósseis que ganham vida”, de 22 de Fevereiro de 2012 a 28 de Fevereiro de 2013. Nesta exposição apresentaram-se 40 obras de ilustradores de vários países e 10 obras da autoria de Fernando Correia, sendo complementada com cinco pendões explicativos sobre a forma como se processa a ilustração científica em geral e a paleontológica em particular.

- “O Micromundo das Rochas e Minerais”, desde 12 de março de 2013 até 20 de março de 2014. Esta exposição, concebida e realizada por docentes e técnicos do Departamento de Geologia, exhibe fundamentalmente amostras de mão de minerais

e rochas e microfotografias em luz natural e polarizada dos referidos minerais e rochas, bem como algumas estruturas peculiares. Em paralelo foi exposta uma coleção de quadros concebidos a partir de microfotografias de lâminas delgadas e um conjunto de peças de artesanato elaboradas pelos técnicos do Laboratório do Departamento de Geologia da UTAD, com rochas da região.

2.3. Conferências

Uma das prioridades do museu tem sido a divulgação das Ciências da Terra através da organização e promoção de conferências proferidas por especialistas e dirigidas a grupos-alvo distintos, desde investigadores e professores universitários, a estudantes do ensino universitário e secundário e público em geral. A periodicidade tem sido variável, embora com alguma regularidade, desde o ano 2000, procurando-se que as referidas conferências se adequem a datas ou temas assinalados, nomeadamente o dia Internacional dos Museus e a Semana da Ciência e Tecnologia.

2.4. Feiras de Minerais

As Feiras de Minerais têm sido eventos realizados com alguma periodicidade e visam não só divulgar mas também cativar o público em geral para temas como a mineralogia e paleontologia, através da exposição e venda de amostras e de peças de arte. Estas feiras, que regra geral têm tido lugar nas instalações da UTAD, constituem uma mais-valia financeira para o Museu, permitindo enriquecer as coleções com novas amostras, oferecidas pelos vendedores. A primeira feira teve lugar em 1993, estando prevista para 2014 a 18^a edição do evento, que decorrerá no Centro Comercial Dolce Vita Douro, nos dias 24 e 25 de maio.

2.5. Cursos e estágios

No sentido de contribuir para a atualização de conhecimentos e técnicas, no âmbito das Ciências da Terra, o Museu de Geologia Fernando Real tem organizado cursos e sobretudo disponibilizado estágios de formação em contexto de trabalho, visando a classificação, inventariação, catalogação e etiquetagem de amostras de minerais, rochas e fósseis do museu. Também a “visita virtual 360°”, que consta da página do museu, foi elaborada no âmbito de um trabalho académico de autoria do Dr Ricardo Macedo.

O programa “Ocupação Científica de Jovens”, promovido pela Agência Ciência Viva, tem contado, desde 2003, com a adesão do museu que tem disponibilizado estágios científicos no período das férias escolares de verão, destinados a alunos do Ensino Secundário. Os trabalhos propostos, com a duração de uma semana, têm incluído não só a recolha e referenciação de amostras no campo, mas também o seu posterior tratamento laboratorial, classificação, catalogação e em alguns casos a sua exposição no museu.

3. AÇÕES DE DIVULGAÇÃO

O museu tem dinamizado ações integradas no programa “Geologia no Verão” promovido pela Agência Nacional para a Cultura Científica e Tecnológica (Ciência Viva). Durante os meses de Julho, Agosto e Setembro, têm sido oferecidas dezenas de visitas aos participantes, que por vezes são complementadas com visitas à região. Outras ações de divulgação têm sido dinamizadas em associação com eventos realizados na UTAD, nomeadamente nos Mini-Forúms Ciência Viva, na MatUTAD, nas Escolas de Verão da Matemática, na Semana da Ciência e Tecnologia, no Dia Aberto da UTAD, na Universidade Júnior, etc.

3.1. Prospetos e publicações

As dificuldades económicas com que o museu se debate não viabilizam uma divulgação tão significativa como seria desejável. No entanto, a divulgação das conferências e Feiras de Minerais é normalmente feita através de cartazes e ou pequenos prospetos, e para algumas das exposições temporárias têm também sido distribuídos folhetos informativos.

Como publicações mais relevantes do Museu referem-se:

- “*O mundo maravilhoso dos minerais, rochas e fósseis*”, Coord. Carlos Coke, Dilara Guerra, Liliana Gonçalves, Susana Lima e Teresa Azevedo – Vila Real: UTAD, 2005.
- “*Comemorações dos 25 anos do Museu de Geologia da UTAD 1986-2011*” Coord. Elisa Preto Gomes, Carlos Coke, Paulo Favas – Vila Real: UTAD, 2011. (Extra Série), que compila as palestras proferidas na homenagem ao Prof. Fernando Real e o ciclo de conferências “Silício, da Pré-História ao Futuro”.

3.2. Trabalhos científicos

O museu, na sua missão de promover as Ciências da Terra, tem sido um incentivo para a realização de trabalhos académicos e projetos de pesquisa e investigação, nomeadamente no domínio das Ciências da Educação, visando sobretudo o papel dos museus e Centros de Ciência no ensino/aprendizagem. Neste âmbito, foram já produzidas três dissertações de mestrado, apresentadas sete comunicações em reuniões científicas e elaborados três capítulos (Carvalho e Coke, 2010, Coke e Favas, 2010; Martins e Coke, 2010) para o livro *“Coleções e Museus de Geologia: missão e gestão”*.

4. PERSPETIVAS FUTURAS

Segundo Trincão (2011), o panorama da museologia de História Natural caracteriza-se pela ausência de um museu com conteúdos de dimensão nacional. Os espólios e as coleções mais interessantes de geologia estão distribuídos por várias instituições (universidades, antigos Serviços Geológicos de Portugal, etc.), que geralmente encerram ao público durante o fim-de-semana.

As universidades, detentoras deste tipo de património científico, dedicam-lhe de uma maneira geral pouca atenção e financiamento (Trincão, 2011). Porém no início deste século verifica-se um renovar de interesse sobre estas estruturas, muitas vezes associadas a outras áreas da Ciência.

A importância do Museu Fernando Real tem sido reconhecida por várias entidades, como demonstra o protocolo de cooperação com a Região de Turismo da Serra do Marão, a parceria com a TAP e a integração no “Guia Cultural do Douro”. Integra o “Roteiro das Minas e Pontos de Interesse Mineiro e Geológico de Portugal”, projeto promovido pela Direção Geral de Energia e Geologia - DGEG, do Ministério da Economia, da Inovação e do Desenvolvimento, e pela Empresa de Desenvolvimento Mineiro SA – EDM e também o guia “Minas e Geologia Norte de Portugal”, promovido pela Entidade Regional de Turismo Porto e Norte de Portugal. É ainda membro participante do *Natural Europe Project - Natural History*. Recentemente manifestou interesse em se tornar membro associado do projeto PRISC - Infraestrutura de Coleções Científicas e iniciou o processo de credenciação na rede portuguesa de museus. Futuramente será de considerar a integração no ICOM – International Council of Museums.

As potencialidades do museu como infraestrutura científica são muitas e a vontade de concretizar novas atividades é grande. Faltam porém, os meios para a sua concretização. As feiras de minerais e as exposições temporárias têm dado os contributos de maior impacto e terão de ser atentamente consideradas no futuro. É intenção da atual direção do museu intensificar os contactos e parcerias com outras instituições congéneres, privilegiando os países de língua portuguesa. Faz também parte das estratégias futuras levar o museu para o exterior, quer através da realização de exposições itinerantes, quer promovendo visitas guiadas a vários locais da região. Desta forma estende-se a oferta a um público que procura um turismo cultural e científico, eventualmente em contacto direto com a natureza. De modo a concretizar esta pretensão, o museu propôs a realização de um curso de Técnico-guia de locais de interesse geológico e mineiro, cuja primeira edição se iniciará em abril de 2014.

A dinamização do *website* do museu e a sua participação nas redes sociais, nomeadamente no *facebook*, têm permitido abrir uma porta de acesso fácil, rápido e eficiente, onde será disponibilizada toda a informação relativa ao museu.

Os singulares recursos naturais existentes no campus da UTAD, para o ensino, investigação, extensão e lazer são um ponto forte do plano estratégico para 2013-2017. As Estruturas especializadas já existentes, com uma forte vocação de investigação e divulgação no domínio das Ciências Naturais, são responsáveis pela gestão de um património muito rico e de recursos humanos qualificados. À semelhança do que acontece com o Museu da Geodiversidade no Rio de Janeiro (Castro et al, 2012), também o nosso museu poderá ser um local de partilha de conhecimentos, chamando a atenção para a presença das geociências no quotidiano.

A reativação da Associação de Amigos do Museu constituída formalmente no dia 17 de Fevereiro de 2005, que ficou inativa em 2008, será importante para a realização de algumas atividades, renovação e divulgação do museu criando condições mais favoráveis para a promoção e divulgação da cultura científica, interação com outros parceiros nos mais diversos domínios científico, técnico e educacional e enriquecimento do espaço e do espólio museológico do Museu de Geologia Fernando Real.

O futuro do Museu de Geologia Fernando Real poderá passar pela sua integração numa grande estrutura que poderá ser apelidada de “Museu de Ciências Naturais/Centro Interpretativo do Douro”, com o desígnio de promover a divulgação científica, ao abrigo de uma estratégia de aproveitamento das infra-estruturas e do pessoal, potenciando a sustentabilidade da UTAD e contribuindo para o desenvolvimento regional.

Referências

Carvalho, Maria João e Coke, Carlos (2010) “Museu de Geologia da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, como um local de Educação não formal e/ou informal”, in Brandão, José M., Callapez, Pedro M., Mateus, Octávio, Castro, Paulo (Eds), *Colecções e museus de geologia: missão e gestão: Museu Mineralógico e Geológico da Universidade de Coimbra (MMGUC) e Cento de Estudos de História e Filosofia da Ciência (CEHFCi)*, Coimbra, 303-309.

Castro, Aline et al. (2012), “A museografia como ferramenta para a divulgação das Geociências: A experiência do Museu da Geodiversidade (MGEO-IGEO/UFR)”, in Henriques, M.H.; Andrade, P. S., Quinta Ferreira, M.; Lopes, F. C.; Barata, M.T.; Pena dos Reis & Machado, A.(Coords). *Para aprender com a Terra, Memórias e Notícias de Geociências no espaço lusófono*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 185-193.

Coke, Carlos; Favas, Paulo e Gomes, Elisa (2011) “Museu de Geologia da UTAD: 25 anos ao serviço da cultura científica”, in Gomes, Elisa Preto; Coke, Carlos; Favas Paulo (Coords), *Comemorações dos 25 anos do Museu de Geologia da UTAD 1986-2011: UTAD, Extra Série, Vila Real; 11-21*.

Coke, Carlos e Favas, Paulo (2010) “Museu de Geologia da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro passado, presente e futuro”, in Brandão, José M., Callapez, Pedro M., Mateus, Octávio, Castro, Paulo (Eds), *Colecções e museus de geologia: missão e gestão: Museu Mineralógico e Geológico da Universidade de Coimbra (MMGUC) e Cento de Estudos de História e Filosofia da Ciência (CEHFCi)*, Coimbra, 93-99.

Martins, Sílvia e Coke, Carlos (2010) “Museus e Centros de Ciência: Divulgação das Geociências no Nordeste Transmontano”, in Brandão, José M., Callapez, Pedro M., Mateus, Octávio, Castro, Paulo (Eds), *Colecções e museus de geologia: missão e gestão: Museu Mineralógico e Geológico da Universidade de Coimbra (MMGUC) e Cento de Estudos de História e Filosofia da Ciência (CEHFCi)*, Coimbra, 267-273.

Trincão, Paulo Renato (2011) “Uma ideia não se guarda numa vitrine: Museus de Geologia”, in Gomes, Elisa Preto; Coke, Carlos; Favas, Paulo (Coords), *Comemorações dos 25 anos do Museu de Geologia da UTAD 1986-2011: UTAD, Extra Série, Vila Real; 43-66*.

Páginas web

<http://www.icom-portugal.org/> (acedido em 8 de fevereiro 2014)

<http://museudegeologia.utad.pt> (acedido em 8 de fevereiro 2014)

<http://www.natural-europe.eu/>(acedido em 8 de fevereiro 2014)

<http://www.portoenorte.pt/client/files/000000001/2171.pdf> (acedido em 8 de fevereiro 2014)

<http://www.roteirodeminas.pt/> (acedido em 8 de fevereiro 2014)

<http://www.rtsmarao.pt/indexport.htm> (acedido em 8 de fevereiro 2014)

<http://museu.igeo.ufrj.br/> (acedido em 8 de fevereiro 2014)

**MUSEUS UNIVERSITÁRIOS
COMO MEDIADORES**

INTERSEÇÕES: OS RECURSOS DIGITAIS NO CONTEXTO DA MUSEOLOGIA UNIVERSITÁRIA

João Carlos Carvalho Aires de Sousa

Resumo

Os museus universitários partilham características funcionais e conceituais com instituições museológicas de outras áreas. No entanto estes museus, que nascem no interior das universidades, possuem características específicas que se prendem, por exemplo, com a natureza das suas coleções. Num contexto universitário, as coleções museológicas resultam, na sua maioria, de processos de criação e transmissão de conhecimento. Atualmente, verifica-se a tendência de abertura dos museus universitários a públicos leigos, para os quais a exploração destas coleções é feita no sentido de divulgar conceitos e princípios, bem como os contextos evolutivos e de utilização destes objectos nos referidos processos de transmissão do conhecimento.

Na atividade profissional que desempenho no Serviço de Documentação e Informação da Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto, em particular na unidade de Museu da mesma instituição, tenho vindo a desenvolver, em colaboração com a equipa do museu, uma prática e uma reflexão sobre representação e simulação de objetos do acervo do museu, permitindo a reutilização do seu equivalente digital em contextos de ensino. Em consequência desta colaboração e posteriormente como investigador no âmbito do curso de mestrado em multimédia da Faculdade de Engenharia, surgiu a motivação de estudar a relação entre a conceção de jogos digitais e a criação de exposições em contexto virtual.

A ideia de desenvolver esta investigação surgiu da convicção da relevância da utilização dos recursos digitais, sejam eles bi ou tridimensionais, para comunicar informação sobre objetos museológicos, com níveis de detalhe que podem ser adaptados conforme o que se pretende representar. Por outro lado, o digital permite a associação de informação que, de uma forma integrada, contextualiza em múltiplas dimensões o objeto representado. Assim, no contexto da minha dissertação de mestrado, procurei demonstrar de que forma as tecnologias 3D se adaptam à natureza interativa associada a objetos museológicos (neste caso de ciência e técnica), e como estas

tecnologias constituem um fator de preferência para a representação de exposições em contexto digital, permitindo o acesso aos acervos museológicos sem restrições temporais e de manuseamento.

Em alternativa aos sistemas de criação de exposições e museus virtuais em contexto tridimensional existentes, de elevado grau de complexidade e diminuta flexibilidade, propus um protótipo suportado por um motor de jogo e testado por um painel de profissionais da área da museologia.

A presente comunicação descreve o processo de criação deste protótipo, alicerçado numa análise comparativa entre as metodologias de planeamento e implementação de exposições e os métodos de desenvolvimento de vídeo jogos em ambiente 3D, do qual resultou a extracção de métodos comuns aos dois paradigmas de implementação.

Palavras-chave: museus universitários; recursos digitais; museus virtuais; exposições virtuais; colaboração

Abstract

University museums have the same conceptual and functional characteristics of other types of museums. However, these particular museums are born inside the universities with specific characteristics due to the nature of their collections. In the particular case of a university museum, the collections are the result of knowledge creation and knowledge transmission processes. Presently, university museums tend to open to the general public for whom the exploration of the collections is made with the intention to transmit related principles and concepts as well as evolution and usage contexts of the collections in the knowledge transmission process. As a result of my professional activity as a staff member of the Information and Documentation Service at the Faculty of Engineering of University of Porto, particularly in my cooperation with the institutions museum, I've been developing research and practice in the digital representation and simulations of objects belonging to the museum's collection with the purpose of returning them to the teaching and learning context. As a result of this collaboration with the museum's team and later as a researcher under the master's degree in multimedia, I decided to research for my master degree thesis, the relationship between video game development and exhibitions creation in the virtual context.

The present research arose from the conviction of the importance and relevance of digital resources as a mean to communicate information about museum objects with different levels of detail. On the other hand, digital representation enables the integration of multiple sources of information giving multi dimension context to an

object. Thus, the research developed in my master degree thesis, demonstrates that 3D technologies can adapt to the interactive nature of university museum collections, and also constitute the preferred mean for the creation of digital virtual exhibitions allowing access to the museum collection without handling or time constraints.

Presently the development of a digital 3D virtual exhibition constitutes a daunting task, requiring the use of very complex software tools. Hence, a functional prototype supported by a very flexible game engine was developed and tested by several museum professionals.

This paper will trace the prototype development process, supported by a comparative analysis between game development and exhibitions creation methodologies, allowing the extraction of a common method to both processes.

Keywords: university museums; digital resources; virtual museums; virtual exhibitions; collaborative networks

INTRODUÇÃO

Os constantes avanços nas tecnologias de informação, mais concretamente na área da computação gráfica, provocaram mudanças profundas em diferentes áreas do conhecimento humano.

Além das áreas científicas, as atividades culturais e artísticas beneficiaram e evoluíram em consequência do aperfeiçoamento e difusão de sistemas de processamento gráfico, quer bidimensional quer tridimensional.

As especificidades dos museus universitários levam a que o meio em que eles se inserem seja permeável à criação de equipas de trabalho transdisciplinares, para o estudo, representação e comunicação dos objetos pertencentes ao seu acervo. Estão assim criadas as condições ideais para a aplicação das tecnologias de computação gráfica interativas, mais especificamente dos motores de criação de vídeo jogos no contexto da museologia universitária, como meio de implementação de exposições virtuais.

CONTEXTO E MOTIVAÇÃO

A afirmação dos museus universitários na sociedade do conhecimento implica muitas vezes a criação de relações e redes transdisciplinares para partilha de saberes especializados, juntando curadores, conservadores, cientistas, investigadores, alunos e técnicos de diferentes áreas disciplinares, com o objetivo comum de apoiar o museu nas suas funções educativas, de comunicação, de conservação e de preservação do património (Vieira 2008).

Os museus universitários são detentores de coleções de artefatos que, quando expostos, são tipicamente apresentados de forma estática. Neste sentido, o caráter interativo associado a aplicações virtuais 3D poderá permitir uma exploração da globalidade das funcionalidades originais do objeto, numa perspetiva lúdica e pedagógica, bem como a sua manipulação sem os riscos inerentes à deterioração ou danos daí decorrentes.

Um caso relevante deste tipo de prática, foi encetado pela Unidade de Museu da Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto, que empreendeu um estudo multidisciplinar a partir de um objeto pertencente ao seu espólio museológico: uma balança aerodinâmica do fabricante Phillip Harrys. Este objeto foi, em tempos, utilizado no ensino da dinâmica de fluidos daquela Escola, permitindo a extração dos valores das forças de atrito e sustentação de um perfil aerodinâmico. Para este

estudo, foi criada uma rede de colaboração académica envolvendo a equipa museológica da Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto, um investigador e docente do Departamento de Engenharia Civil, um aluno do Mestrado de Museologia e um aluno de Mestrado em Multimédia (Medina et al.). O produto final consistiu numa representação tridimensional digital da respetiva balança. Os contributos de cada um dos elementos permitiram a correta representação e simulação do objeto, facilitando a reutilização do objeto digital criado no atual contexto do ensino.

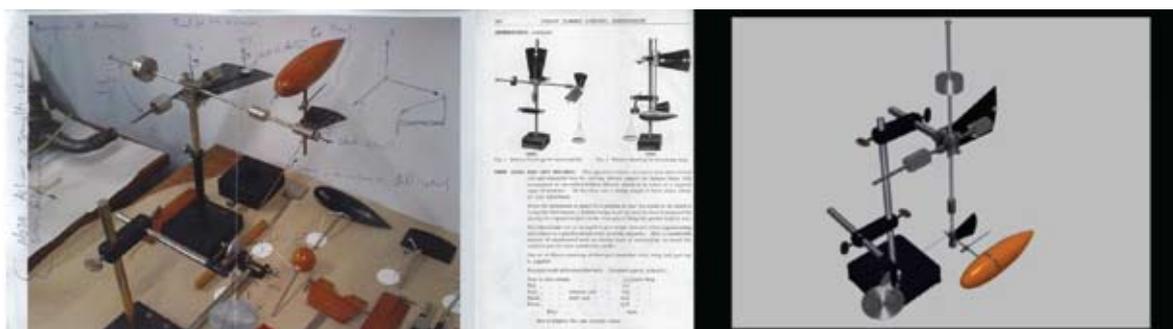


Figura 1 – Processo de recriação 3D da balança aerodinâmica Phillip Harrys.

Como consequência destas práticas e reflexões, surgiu a motivação para desenvolver uma metodologia suportada tecnologicamente por ferramentas eficientes que permitam a museólogos e curadores, criar exposições virtuais, de uma forma simples e acessível, num ambiente tridimensional, e com a possibilidade de serem disponibilizadas a uma vasta audiência, numa dinâmica on-line (via web) ou off-line (local), para um número diversificado de plataformas. As ferramentas utilizadas pela indústria do entretenimento eletrónico, em particular as que estão relacionadas com a produção de jogos interativos em ambiente tridimensional (baseadas em ferramentas (motores de jogo) e metodologias que constituem atualmente um referencial de boas práticas) poderão cumprir este objectivo.

O carácter multidisciplinar, envolvendo duas áreas do conhecimento distintas como a museologia, associada às ciências humanas, e a computação gráfica, no campo das ciências exatas e de engenharia, constituiu um desafio para a realização de uma investigação, com a qual se pretendeu responder à seguinte questão:

Adotando metodologias comuns às áreas da museologia e desenvolvimento de vídeo jogos, será que a reutilização e personalização de um motor de jogo, permitirá a museólogos e curadores montarem uma exposição virtual em ambiente 3D de uma forma simples e rápida?

Para dar resposta a esta questão de investigação, foi desenvolvido um sólido estudo nas diferentes áreas disciplinares relacionadas com a museologia e a computação gráfica interativa, bem como em áreas de intersecção tais como os espaços virtuais e representação de objectos virtuais.

SUPORTE TEÓRICO

Os museus foram criados para servir vários propósitos, como a salvaguarda da memória, a materialização de conceitos através da evidência material que guardam, a educação do cidadão e o debate público nas suas áreas de especialidade, a dinamização económica de determinados setores como o cultural e o do turismo, entre outros. Independentemente da sua missão ou tipologia, os museus procuram cumprir cabalmente as suas funções de preservação e de interpretação de aspetos materiais da consciência cultural de uma sociedade (Lewis). Os museus universitários poderão ir mais além do que a salvaguarda e interpretação das coleções. Poderão estar implicados nos processos pedagógicos e posicionar-se como mediadores entre o conhecimento científico e os públicos externos à instituição académica, em várias situações:

- na recriação ou em novas criações de demonstrações performativas dentro da comunidade académica;
- na exploração de novas abordagens do património universitário que potenciem o que MacDonald (2002:p. 11-12) denomina de o “retorno ao mundo maravilhoso e mágico dos artefactos”;
- na promoção de iniciativas e colaborações transdisciplinares no estudo das coleções, bem como nas atividades de promoção da ciência atual;
- na divulgação das grandes questões da ciência a partir de uma visão atualizada, sensibilizando os públicos mais jovens para as atividades científicas, e projetar o conhecimento junto das populações que a ele não acedem com regularidade.

A natureza e o papel pedagógico associado ao museu universitário, transformam-no num importante veículo de democratização, na medida em que desmistifica e torna acessível o conhecimento científico a um vasto espectro de utilizadores (Macdonald 2002; Vieira 2008). Neste contexto a existência de um homónimo

virtual poderá reforçar os predicados anteriormente referidos. Poderá constituir uma útil de ferramenta de comunicação, potenciando até o fluxo de novos públicos para o museu físico.

A representação virtual de objetos e coleções pode ser implementada por várias tecnologias digitais, sejam elas bidimensionais ou tridimensionais, com níveis de detalhe que podem ser adaptados conforme o que se quer representar (um objeto estático hiper-realista ou uma abstracção interativa que ilustra e demonstra um princípio científico). O virtual permite a associação de informação, que de uma forma integrada contextualiza do ponto de vista histórico, económico e social, o objeto representado. Uma outra característica importante, que constitui um potencial comunicacional de uma representação virtual, é o de a tornar num enfoque importante para o objeto real.

As características gerais de um museu virtual foram identificadas por Schweibenz (1998) como “uma coleção de objetos digitais, compostos por vários tipos de media e relacionados de forma lógica, de maneira a providenciar coerência e acesso”. Os seus objetos e informação relacionada, podem ser disseminados e acessados de qualquer parte do mundo (Schweibenz 1998; Lin 2009).

Apesar das diferentes designações para museu virtual (museu eletrónico, museu online, museu digital, museu hipermédia, museu web, meta museu, museu 3D), o principal conceito subjacente a este termo é o de transformar objetos autênticos em representações digitais. Para além de disponibilizar acesso 24 horas por dia (ultrapassando as limitação dos museus reais), durante todo o tempo que estiver disponível, permite ainda, através de hiperligações e de interação com bases de dados, fornecer um grande volume de informação contextual associada aos objetos expostos(Lin 2009).

A tecnologia para o desenvolvimento deste tipo de espaços foi até aqui dispendiosa, e desenvolvida de uma forma única, não permitindo a sua reutilização para outras exposições, evidenciando um elevado grau de complexidade e diminuta flexibilidade. Alguns investigadores da área da realidade virtual observaram que os ambientes associados ao património em formato virtual carecem da falta de alguma riqueza e do envolvimento que, por exemplo, os jogos de vídeo fornecem. Mona Sarkis (1993) e Leatitia Wilson (1993) identificaram que muitos interfaces induzem passividade, limitando as possibilidades do utilizador. Nesta procura de soluções de interação espacial que cativem o utilizador e ao mesmo tempo contextualizem culturalmente o património virtual, é útil explorar as formas como os jogos de vídeo

mediaram eficientemente modelos de interação com os utilizadores (Cameron and Kenderdine 2007). Jogos para computador pessoal e consolas oferecem atualmente exemplos sofisticados em termos de navegação orientada ao utilizador. Estes jogos vão desde Massive Multiplayer Online Role Playing Game(MMORPG), como World of Warcraft, a simples Role Playing Games como Mass Effect ou Fall Out 3, ou ainda jogos de aventura e ação tais como Red Dead Redemption ou Assassins Creed. Estes últimos foram capazes de construir paisagens virtuais nas quais o jogador tem de navegar, explorar e interrogar.

O grau de realismo, imersão, dinâmica de movimentos e interação que os atuais jogos possuem deve-se à utilização de modernos motores de jogo, estes constituem uma base sólida, para a sua reutilização no contexto da representação virtual de património cultural e científico.

INTERSEÇÕES METODOLÓGICAS

A análise teórica desenvolvida, evidenciou a viabilidade e a pertinência na utilização de motores de jogo para a implementação de exposições virtuais, demonstrando assim a relevância da investigação.

Para dar resposta à questão de investigação, desenvolveu-se um protótipo de um sistema para a criação de exposições virtuais, suportado por um motor de jogo. O processo de criação deste protótipo foi alicerçado numa análise comparativa entre as metodologias de planeamento e implementação de exposições e os métodos de desenvolvimento de videojogos. O estudo e pesquisa desenvolvidos para a compreensão das metodologias de implementação de exposições físicas, permitiu a criação de um modelo representativo das actividades envolvidas neste processo.

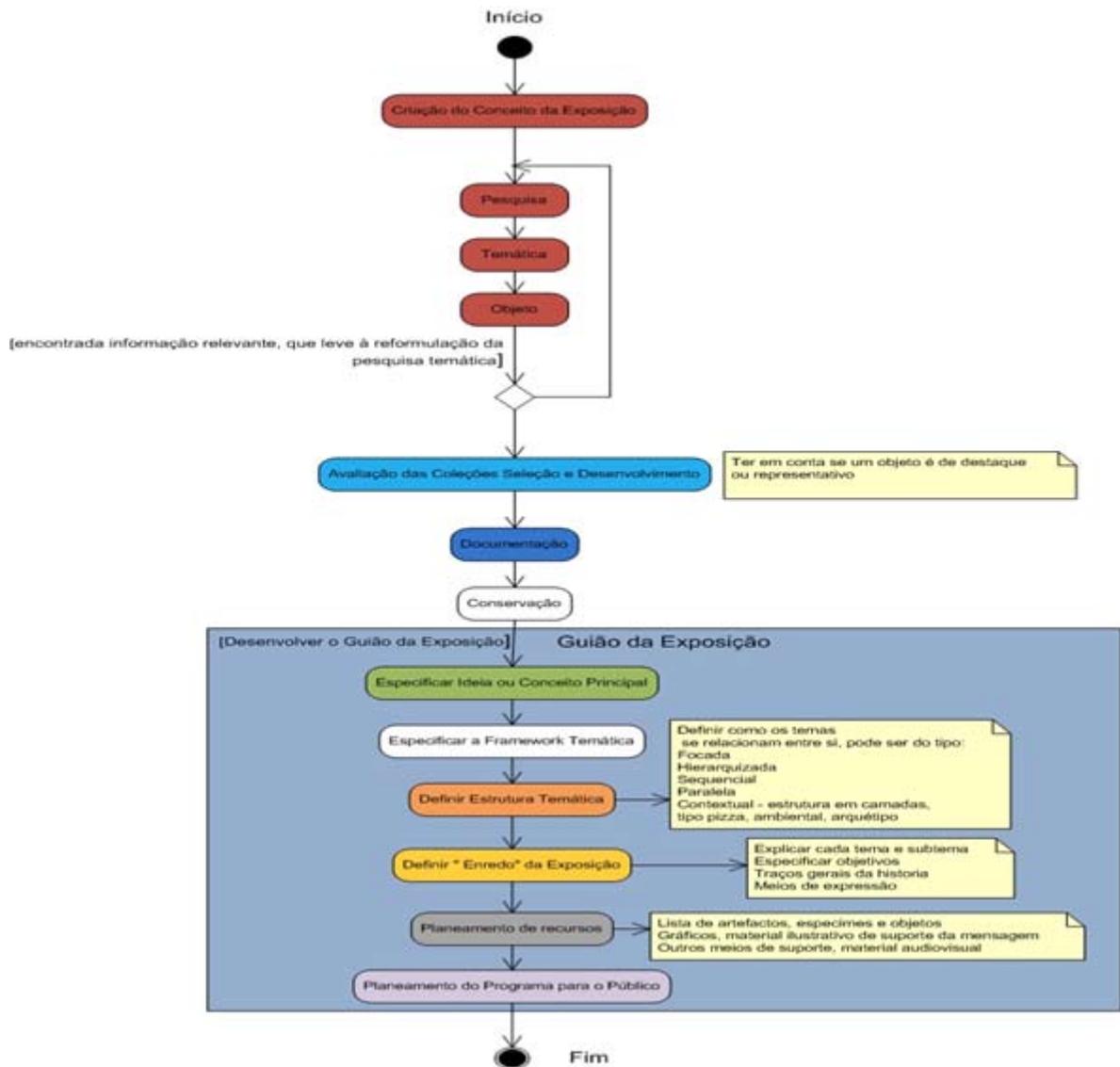


Figura 2 – Modelação do processo de implementação de exposições físicas.

Um modelo análogo foi desenvolvido para o processo de desenvolvimento de videojogos

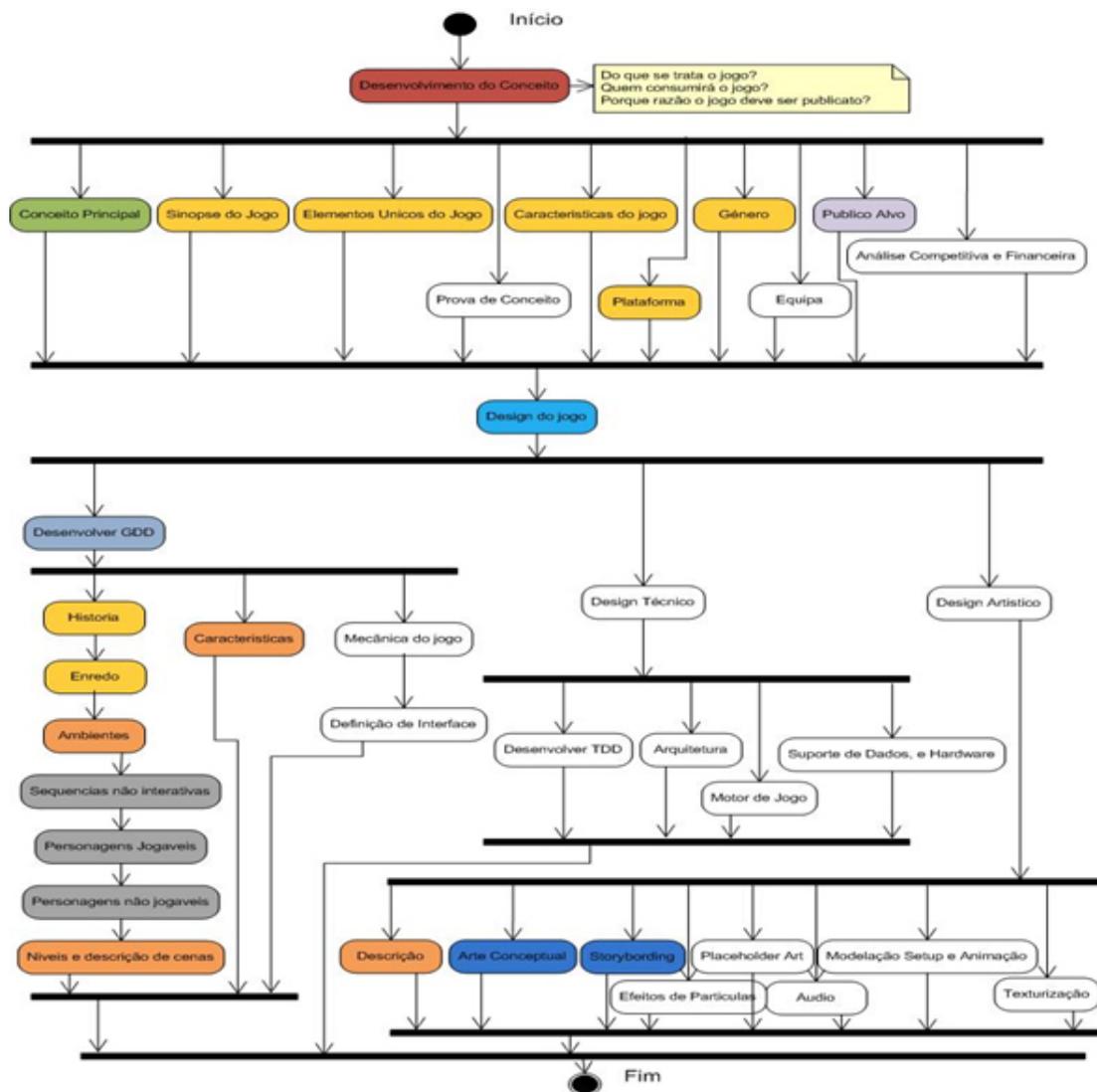


Figura 3 - Modelação do processo de criação de videojogos.

A modelação dos processos permitiu identificar actividades comuns a ambas as metodologias de desenvolvimento, estas tarefas similares foram identificadas através de cores iguais. A análise comparativa desenvolvida permitiu, identificar os pontos de interceção entre ambos os processos e consequentemente extrair um método comum aos dois paradigmas de implementação. Foi assim, possível descrever uma metodologia de implementação de exposições virtuais (e as competências envolvidas para cada actividade, especificadas pelas *swimlanes*), que servirá de suporte para o desenvolvimento do protótipo

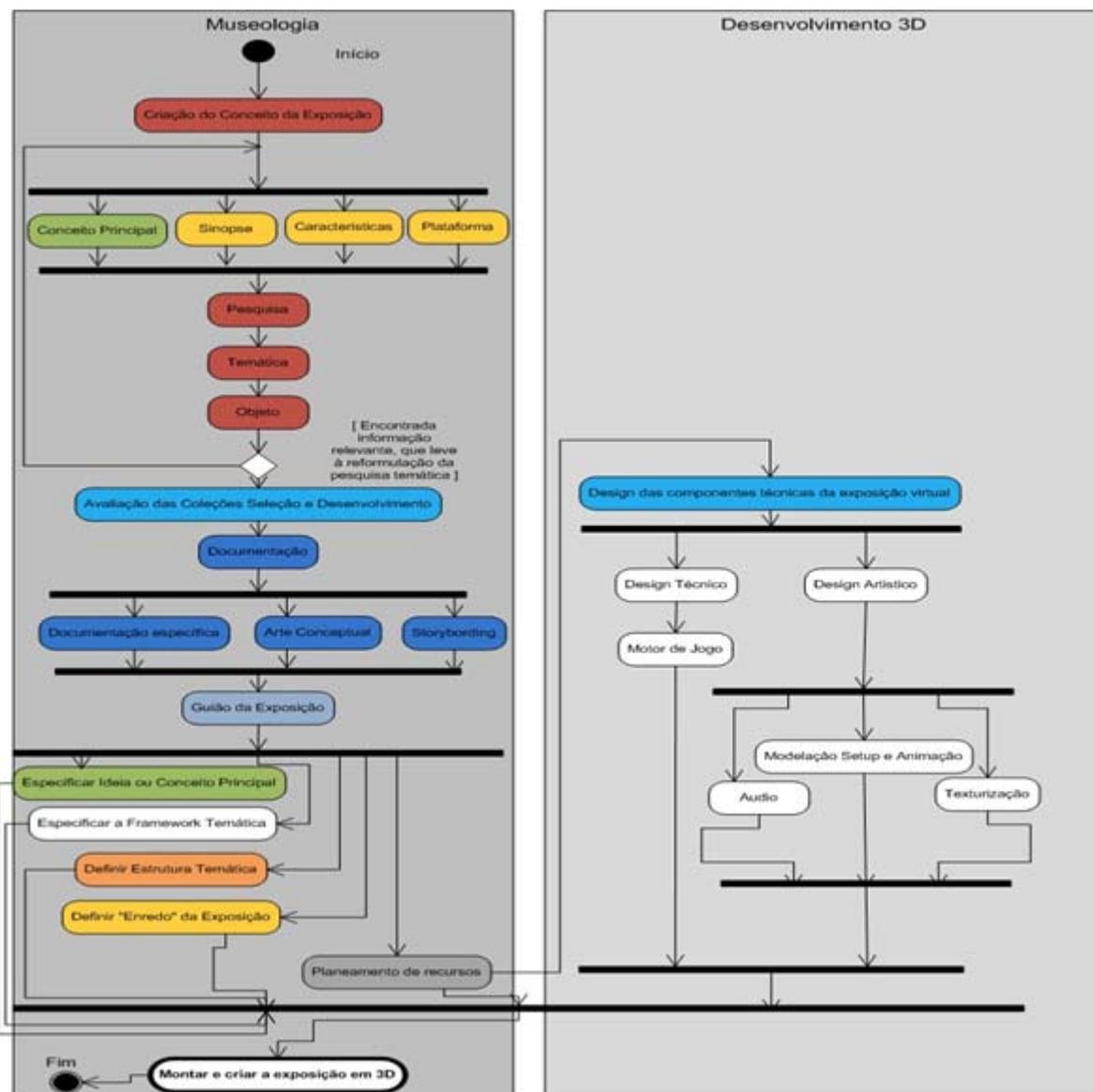


Figura 4 – Metodologia de implementação de exposições virtuais.

IMPLEMENTAÇÃO DO PROTÓTIPO

Após a extração da metodologia de criação de exposições virtuais, procedeu-se ao processo de implementação do protótipo, que seguiu uma metodologia típica de um projecto de engenharia de *software*. Numa primeira fase precedeu-se à modelação, usando a norma UML, da arquitectura do protótipo, quer do ponto de vista dos utilizadores quer de um ponto de vista da infra-estrutura tecnológica que o compõe. Para esta etapa, descreveram-se os atores/utilizadores intervenientes no processo

de criação de exposições virtuais bem como os casos de uso que lhes estão associados, demonstrando a visão interna do sistema pelo ponto de vista dos utilizadores da aplicação.

A segunda fase destinou-se à implementação prática do protótipo, com as funcionalidades especificadas na primeira etapa. Para a concretização deste objectivo, procedeu-se à selecção de um motor de jogo, de um elenco de dez motores gráficos e de jogo: *Ogre*; *Shiva*; *Unity 3D*; *Unreal 2*; *Torque*; *CryEngine*; *Id Tech 4*; *3DVIA Virtools 5*; *Blender*; *XNA Game Studio*.

O processo de selecção teve como foco principal a questão de investigação, ou seja a possibilidade de personalizar um motor de jogo, de forma a auxiliar um museólogo ou curador na construção de uma exposição virtual em 3D de forma fácil e célere. Deste modo foram definidos os seguintes parâmetros de análise, por ordem de relevância associada à capacidade de providenciar aos utilizadores uma interacção simples e eficiente. De acordo com o pretendido, a ordem de importância foi organizada da seguinte forma (do mais relevante para o menos relevante):

- Facilidade de utilização.
- Curva de aprendizagem.
- Interface.
- Custo.
- Características e SDK disponíveis no motor.
- Plataformas de desenvolvimento e de exportação disponíveis.
- Documentação e suporte.
- Nível de conhecimento do Utilizador

Verificou-se na análise dos diferentes motores de jogo, relativamente aos parâmetros anteriores, que o *Unity* se posicionava como uma das escolhas mais adequadas para o uso profissional de criação de exposições virtuais 3D, por um custo bastante acessível. Tendo em conta a especificidade da área do património cultural, o *Unity* possui uma base de dados de gestão, armazenamento e catalogação de objetos 3D e outros objetos digitais. Este *add-on* faz com que equipas ligadas aos processos curatoriais e equipas ligadas às componentes técnicas associada à computação gráfica, possam de uma forma integrada contribuir para uma eficiente construção do conhecimento em torno dos objetos museológicos.

A fase final de implementação consistiu na geração do código, em *javascript* e *C#*, para a logica interativa dos objectos museológicos tridimensionais e

personalização do interface (segundo os requisitos funcionais especificados), criação de sons e objectos 3D (modelados, texturizados e animados em *Blender* e *Cinema 4D*) destinados a serem utilizados no contexto do protótipo.

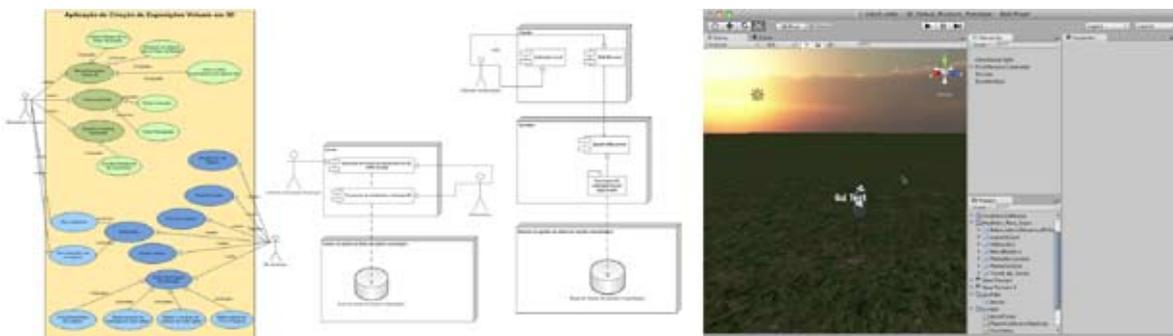


Figura 5 – Etapas de implementação do protótipo.

PROVA DE CONCEITO

Devido à natureza empírica da investigação desenvolvida, optou-se para a prova de conceito, uma abordagem metodológica com recurso a métodos qualitativos complementados com métodos quantitativos, uma vez que a conjugação destes métodos está centrada no significado e no envolvimento do investigador no processo. Este tipo de métodos exigiu um elevado nível de competências analíticas e de comunicação, para relatar com fidelidade toda a essência da investigação, refletindo de uma forma holística e detalhados os pontos de vista, não só do investigador, mas também de todos os elementos envolvidos no processo de validação e prova de conceito. Observações, entrevistas, questionários, estudo de casos e análises bibliográficas, constituem as principais fontes de dados para este tipo de metodologias (Taylor 2000).

A prova de conceito envolveu as seguintes etapas: Constituição da amostra, através da selecção de um grupo de utilizadores ligados à museologia e conservação no contexto de museus de ciência e técnica; Construção de instrumentos de recolha de informação tais como, questionário socio demográfico, grelha de observação para os testes de usabilidade (onde se registaram variáveis como o tempo de execução de tarefas, número de erros e comportamentos por parte dos utilizadores) e um questionário final destinado a reforçar as perspectivas dos participantes no teste de

usabilidade (para avaliação da percepção na utilização do protótipo); Aplicação e execução do teste de usabilidade (com cada um dos testes de usabilidade registados em vídeo, para posterior visualização) e respectiva recolha de dados; Finalmente os dados recolhidos foram submetidos a uma análise estatística. Em todo o processo foram adotadas estratégias para tentar eliminar ou minimizar os efeitos de “satisfazer ou contrariar os resultados esperados”. Tanto para a realização do teste de usabilidade, como para o preenchimento dos questionários, não foi especificado aos utilizadores o desempenho esperado, apenas foi enfatizado a importância quer do sucesso quer do insucesso da tarefa para a investigação.

Após a conclusão da análise estatística e das observações realizadas, foi possível afirmar que as percepções dos participantes, as observações quantitativas e as observações qualitativas são bastante coincidentes. Assim, foi possível deduzir com algum risco associado à reduzida dimensão da amostra, que o protótipo desenvolvido é de fácil utilização e que, mesmo uma gama de utilizadores inexperientes consegue executar a grande maioria das tarefas com êxito. A interpretação destes resultados, exigiu alguma prudência na sua generalização, por se tratar de uma amostra não probabilística, intencional e disponível, de reduzida dimensão. A dificuldade de conseguir amostras grandes é muito frequente em investigações de âmbito restrito e específico (profissionais de museologia de ciência e técnica) com elevada dispersão geográfica.

CONCLUSÕES

A variedade curricular existente na Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto, potencia a criação de redes interdisciplinares e de novos métodos de investigação e exploração das colecções pertencentes ao acervo do seu museu.

A combinação entre conhecimento técnico e humano potenciado pela utilização de tecnologias digitais de natureza tridimensional bem como o uso de metodologias híbridas, acrescenta valor à interpretação dos objectos e colecções.

A investigação descrita teve como objetivo principal o desenvolvimento de um método tecnológico para a implementação de exposições virtuais, em ambiente tridimensional, destinado a museus universitários. Foi possível extrair metodologias de suporte à implementação de exposições virtuais através da interceção entre métodos de criação de exposições físicas e dos métodos de desenvolvimento de vídeo jogos. Estes métodos serviram de suporte ao desenvolvimento de um protótipo com uma arquitetura adequada aos objetivos propostos.

Com a prova de conceito do protótipo, conseguiu-se responder à questão inicial de investigação através do desenvolvimento de uma ferramenta baseada na personalização de um motor de jogo, permitindo que profissionais da área da museologia executem tarefas inerentes à criação de exposições virtuais, em ambiente 3D, com relativa facilidade. A elevada flexibilidade e facilidade de utilização do protótipo ficaram demonstradas pelos testes de usabilidade, não havendo necessidade de conhecimentos aprofundados de computação gráfica. Pode ser aplicado, sem modificações significativas, a qualquer tipo de museu, podendo também servir de ferramenta de apoio, ou prototipagem, à criação de exposições físicas, permitindo a análise da alocação de espaço, ou da disposição dos objetos a expor. A versatilidade da utilização de um motor de jogo 3D permite não só a exploração dos princípios funcionais de objectos mas também a exploração de novas narrativas e contextos.

Referências

Anderson, Eike Falk. 2009. Serious Games in Cultural Heritage. State-of-the-Art Report, http://coventry.academia.edu/EikeFalkAnderson/Papers/110808/Serious_Games_in_Cultural_Heritage.

Apple. Apple-QuickTime-Technologies-QuickTime VR 2009 [accessed August 9, 2011]. Available from <http://www.apple.com/quicktime/technologies/qtvr/>.

Cameron, Fiona, and Sarah Kenderdine, eds. 2007. Theorizing digital cultural heritage a critical discourse, Media in transition. Cambridge [etc.]: MIT Press.

CBS Interactive. GameSpot Video Games, Video Game Reviews. CBS Interactive Inc 2011. Available from <http://www.gamespot.com/>.

Cerulli, Cristina. 1999. Exploiting the Potential of 3D Navigable Virtual Exhibition Spaces. Museums and the Web <http://www.archimuse.com/mw99/papers/cerulli/cerulli.html>

Deshaies, Bruno. 1997. Metodologia da Investigação em Ciências Humanas, Epistemologia e Sociedade. Instituto Piaget: Lisboa.

Eric Miller, Paul Thuriot, Jeff Unay. 2006. Hyper-Realistic Creature Creation: Alias. Freixo, Manuel João Vaz. 2011. Metodologia Científica-Fundamentos Métodos e Técnicas. 3rd ed: Instituto Piaget.

GarageGames. Torque3D 2011 [accessed August 10, 2011].

Goldman, Daniel R. 2007. A framework for video annotation, visualization, and interaction. PhD Thesis, University of Washington.

Gustav, Tax. 2004. Introducing participatory design in museums. In Proceedings of the eighth conference on Participatory design: Artful integration: interweaving media, materials and practices-Volume 1. Toronto, Ontario, Canada: ACM.

initiative, Dublin Core Metadata. Dublin Core Metadata initiative, 2011- 07-22 [accessed August 8, 2011]. Available from <http://dublincore.org/>.

Krzysztof, Walczak, and Cellary Wojciech. 2003. X-VRML for Advanced Virtual Reality Applications. *Computer* 36 (3):89-92.

Laurel, Brenda. 2003. *Design Research Methods and Perspectives*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

Lewis, Geoffrey D. *Encyclopedia Britannica – Academic Edition* [accessed August 9, 2011]. Available from <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/398814/museum>.

Lin, Chao-Yu. 2009. Investigating the potential of on-line 3D virtual environments to improve access to museums as both an informational and educational resource PhD, Faculty of Art and Design De Montfort University, De Montfort University Montfort.

Macdonald, Sharon. 2002. Behind the scenes at the Science Museum,

Marconi, Marina de Andrade, and Eva Maria Lakatos. 1993. *Técnicas de Pesquisa*. 2^a edição revista e ampliada ed. São Paulo: Editora Atlas S.A.

Martijn van Welie, Gerrit C. van der Veer, Anton Eliëns.1999. Breaking down Usability. In *INTERACT: IFIP International Conference on Human Computer Interaction*, edited by V. U. A. d. B. Faculty of Computer Science. Edinburgh, Scotland.

Medina, Susana, João Pedro Pêgo, Célia Machado, João Carlos Aires, and João Rebelo. Building a collaborative network for the digital representation of engineering collections: Humboldt-Universitat zu Berlin, International Committee for University Museums and Collections (UMAC).

Sarkis, Mona. 1993. Interactivity Means Interpassivity. *Media Information Australia* (69):13-16.

Schweibenz, W. 1998. The “Virtual Museum”: new perspectives for museums to present objects and information using the Internet as a knowledge base and communication system. In 6. Internationalen Symposiums fur Informationswissenschaft (ISI '98), edited by H. H. S. Zimmermann, Volker. Prag: Zimmermann, Harald H./Schramm, Volker.

Severson, J. 2001. Prospects and challenges for creating historic virtual environments for museum exhibition. Paper read at Virtual Systems and Multimedia, 2001.Proceedings. Seventh International Conference on.

Silva, Alberto Manuel Rodrigues da, and Carlos Alberto Escaleira Videira. 2005.

Taylor, George R. 2000. *Integrating quantitative and qualitative methods in research*. Lanham: University Press of America.

UML, metodologias e ferramentas CASE linguagem de modelação UML, metodologias e ferramentas CASE na concepção e desenvolvimento de sistemas de Informação, Tecnologias. Lisboa: Centro Atlantico, Lda.

Vertebrate Paleobiology Lab of the University of California, Davis. 3D Museum– Vertebrate Paleobiology Lab of the University of California, Davis 2009 [accessed August 9, 2011]. Available from <http://3dmuseum.geology.ucdavis.edu/frame.html>.

Vieira, Susana Maria Moreira de Figueiredo Medina. 2008. Ligações On/Off : reflexões sobre a construção de redes de colaboração entre museus e produtores de ciência e técnica na Universidade do Porto. Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Universidade do Porto, Porto.

Virtools. Virtools 2009 [accessed August 9, 2011]. Available from <http://www.virtools.com/>.

Walczak, K., W. Cellary, and M. White. 2006. Virtual museum exhibitions. *Computer* 39 (3):93-95.

Wazlawick, Raul Sidnei. 2009. Metodologia de pesquisa para ciência da computação. Rio de Janeiro: Elsevier.

Wei, Lu, Zeng Dinghao, and Pan Jingui. 2008. An XML- based scene description language for 3D virtual museum. Paper read at Information Technology Interfaces, 2008.

ITI 2008. 30th International Conference on. White, The University of Sussex Michael Gkion and Martin.

Virtual ExpoWEB 2009 [accessed August 9, 2011. Available from <http://www.arco-web.org/Virtual/technology.php>.

Wilson, Leatitia. 1993. Interactivity or Interpassivity: a Question of Agency in Digital Play. <http://hypertext.rmit.edu.au/dac/papers/Wilson.pdf>.

PROCESSO CRIATIVO DE INVESTIGAÇÃO NO MUSEU DA FEUP

Maria van Zeller

Resumo

A presente comunicação corresponde à necessidade de conceber o *design* de uma ficha de inventário online projetada para a Internet com uma implementação que permita a participação do público.

Para a conceção do modelo foi concretizado um estudo de caso no Museu da FEUP (Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto) que culminou na proposta de criação de um modelo de ficha de objeto.

A metodologia utilizada foi inovadora pois baseou-se num modelo de entrevistas informais a um *focus group*, com recurso ao brainstorming e à conceção de um painel de cartões selecionados. Este estudo permitiu a conceção de um modelo de arquitetura de informação.

Esta proposta adapta-se aos utilizadores, permitindo a personalização e respondendo à inevitabilidade da participação do público, facilitando a recolha da informação sobre os objetos e adaptando as ferramentas colaborativas da Internet dos dias de hoje com a integração das redes sociais.

A criação desta nova ferramenta pode potencializar o entendimento e o conhecimento sobre o objeto, conduzir à redução da distância entre Museu e público e contribuir com informação de qualidade científica na Internet.

Palavras-chave: crowdsourcing; colecções online; socialmedia; design participativo; museologia

Abstract

This paper meets the need to think up the design of an online object record, planned for the new participation tools available today on the Internet.

For that purpose a case-study was carried out at the FEUP Museum (Faculty of Engineering, University of Porto) culminating with a proposal of a new online object record presentation.

The methodology was innovative because it was based on informal interviews to a focus group using the brainstorming and conceives a panel of selected cards. This study enabled the design of an information architecture model.

This proposal adapts to users, allowing customization and responding to the inevitability of participation of this particular audience, providing the gathering of information about the objects and adapting Internet collaborative tools and the integration of social networks.

The creation of this new tool can actually foster understanding and knowledge about the object, shorten the gap between the museum and the audience and contribute to scientific quality information on the Internet.

Keywords: crowdsourcing; online collections; socialmedia; design thinking; museology

A presente comunicação tem como objetivo apresentar o processo de investigação desenvolvido no Museu da Faculdade de Engenharia da U. P (FEUP) elaborado para a tese de mestrado em Multimédia (vertente arte e cultura) cuja temática prendesse com a área das coleções online, os museus e os *social media* e o processo do design. Tendo como objetivo principal o *design* de uma ficha de inventário para disponibilização pública.

Para a construção de uma ficha de inventário, o museólogo atua com uma série de colaboradores especializados que em conjunto constroem conhecimento sobre a coleção. Esta investigação ocorre a um nível interno do Museu, a divulgação do inventário à comunidade teve a sua primeira fase com a disponibilização *online* do acervo.

Na era Web 1.0 a participação dos Museus na Internet assenta apenas na promoção e divulgação das coleções, e na abertura da comunidade científica. Os museus partilham inventários e disponibilizam informação para diferentes públicos, utilizam a participação dos internautas no sentido de estabelecer uma comunicação, porém esta comunicação é um monólogo, não existindo feedback.

Na era da Web 2.0 a utilização da internet abriu novas perspetivas colecionistas, com os internautas a construírem as suas próprias coleções com a criação de galerias pessoais/públicas em Blogues ou no *Picasa*. Com a participação dos museus em canais partilhados como: *You Tube*, *Flirk*, *Google maps*, *Second live*, etc.

Para perspetivar e construir a nova era Web 3.0 pensa-se na organização de conhecimento inteligente utilizando os recursos disponibilizados na internet, nomeadamente a participação dos próprios internautas na organização e disponibilização da informação. Como é o caso do *Brooklyn Museum*, onde são utilizadas as tags (marcações)² de indivíduos autenticados para a construção de pesquisas e é disponibilizada e promovida a partilha da coleção com os internautas, disponibilizando o acesso às imagens para utilização pessoal na web.

A construção de fichas de inventário *online* com a possibilidade de serem colaborativas ganha todo o sentido na perspetiva desta nova era de acesso ao conhecimento. E também com a noção de que o conhecimento é multidisciplinar e que o formato de divulgação dos conteúdos será através do multimédia.

1 SOUSA, Maria (2010)

2 Tag! You`re it! – Help us out by playing tag with other Posse members.

Ciente desta preocupação atual dos museus, propus-me criar uma ferramenta que responda às questões emergentes sobre o papel ativo das Redes Sociais nas coleções dos museus e a forma como pode um museu envolver o público na procura do conhecimento e levá-lo a participar na sua produção. Sendo meu objetivo, conceber o *design* de uma ficha de objeto que viabilize esta participação.

No processo criativo de conceção de um modelo, foi proposto ao Museu da FEUP a concretização de um projeto em equipa que pelo facto de estar ligado à investigação e por se enquadrar no âmbito universitário, um local aberto à experimentação e inovação. É por outro lado um Museu sem um local específico de exposição permanente, pelo que o acesso virtual ao seu acervo é primordial e, por outro lado, ser um museu que está enquadrado nos sistemas de informação da faculdade, o que aumenta o desafio de melhorar a integração dos diferentes sistemas com o *in web - acesso online às coleções*, que está implementado no catálogo online do museu, permitindo uma ficha de objeto muito rica em termos documentais que deverá servir a comunidade universitária e a comunidade em geral pelas novas diretrizes de abertura social que se regem os museus universitários.

Para a conceção do modelo de ficha de objeto a integrar na coleção *online* do Museu da FEUP, foi desenvolvido um processo criativo baseado num Estudo de Caso que decorreu na instituição, intitulado “CONHECIMENTO EM ACÇÃO. Contributos para a divulgação das coleções da FEUP”(fig.1). Esta ação, permitiu a recolha de dados do tipo qualitativo, pois o objetivo era a construção de uma ficha de objeto com intuito construtivista. Este estudo foi inovador no sentido em que se recorreu a uma atividade desenvolvida individualmente com um focus group definido em conjunto com o Museu da FEUP, onde foram conduzidas entrevistas com recurso à construção de um painel com os cartões selecionados. Esta abordagem informal permitiu entender qual a informação mais relevante para cada indivíduo, bem como o seu grau de importância.



Fig. 1- Workshop: CONHECIMENTO EM ACÇÃO. Contributos para a divulgação das colecções da FEUP.

A posterior análise dos dados permitiu definir a arquitetura da informação apresentada no modelo, bem como conceber um design de um modelo adaptável ao público. Permitiu a tomada de decisão de que não existe um “modelo” ideal para todos, mas que cada um deverá ter a possibilidade de fazer as suas escolhas, a nível de aspeto formal e também a nível de hierarquia da informação, como pode ser visto na fig.2. Os resultados obtidos neste estudo, permitiram concretizar a inevitabilidade de participação do público, cujas expectativas foram claras na condução das entrevistas.



Fig. 2 - Os contributos permitiram reconhecer a inevitabilidade de uma nova abordagem à apresentação da ficha.

CONTRIBUTOS E CONCLUSÕES DO WORKSHOP

- Devem ser valorizados os contributos de todos os participantes.

Criação de uma área colaborativa com possibilidade de inserção de *tags*, inserção de comentários e ligação a redes *Web 2.0* e Moodle. Dar acesso ao link da imagem para inclusão em Blogues e redes colaborativas tipo a Ning.

- Os públicos diversificados acrescentam valor.

Concepção de um *design* apelativo para todas as idades sem retirar credibilidade institucional, enriquecendo com elementos que agradam a todo o tipo de público, como vídeos, Google maps, barra cronológica.

- Os públicos dão evidência ao objecto.

Apresentação do acesso à informação mais direccionado a diferentes tipos de públicos, com a inclusão de níveis de informação diferenciados.

- Deve ser concebido um modelo design que promova a participação.

Criação de áreas que permitem diferentes tipos de participação, abertas a comentários e que permitem exigências básicas para suporte de recolha de dados diferentes.

Como evidência do Processo metodológico aplicado concluí-se que não deverá ser desenhado um modelo de ficha, pois houve uma mudança de paradigmas com a inclusão de modelos participativos e de multi-utilizadores. Pelo que deverá ser um modelo de *design* evolutivo e personalizado, ou seja que possa evoluir consoante a informação que é recolhida.

Para o design da arquitetura da informação (fig 3) entendi que não deverá existir um modelo de ficha padronizado, mas sim módulos que podem ser colocados conforme a sua pertinência para cada objecto, o que permitirá apresentar um inventário em constante crescimento e em permanente construção com o público. Concebi áreas de especial interesse na Internet como os conteúdos multimédia e áreas que permitam aplicar a inevitabilidade da participação do público.

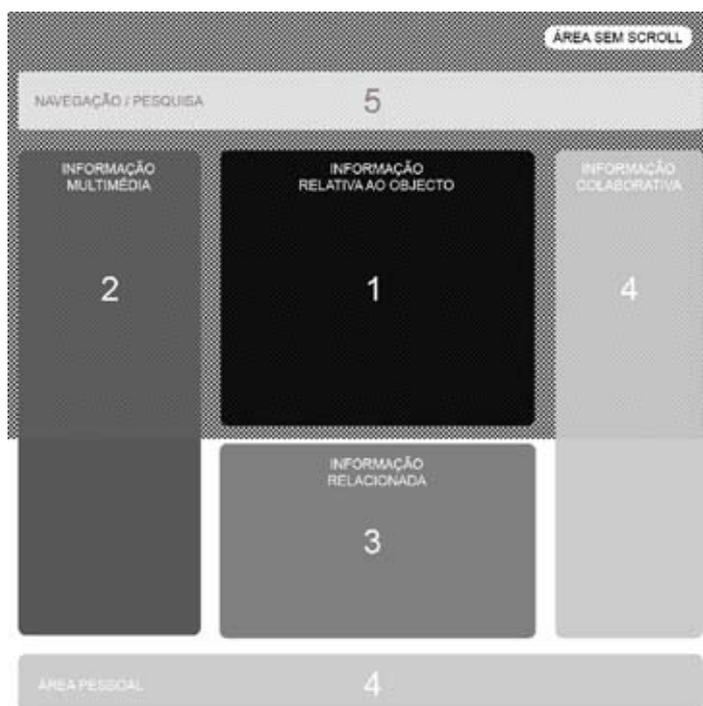


Fig 3 – Arquitetura da informação a aplicar no modelo.

Posteriormente foi construído um modelo de ficha de objeto para divulgação online, que serviu de base para um novo produto da Sistemas do Futuro, Lda. (fig.4) , empresa pela qual trabalho e que estabeleceu uma parceria de investigação com o Museu da FEUP.

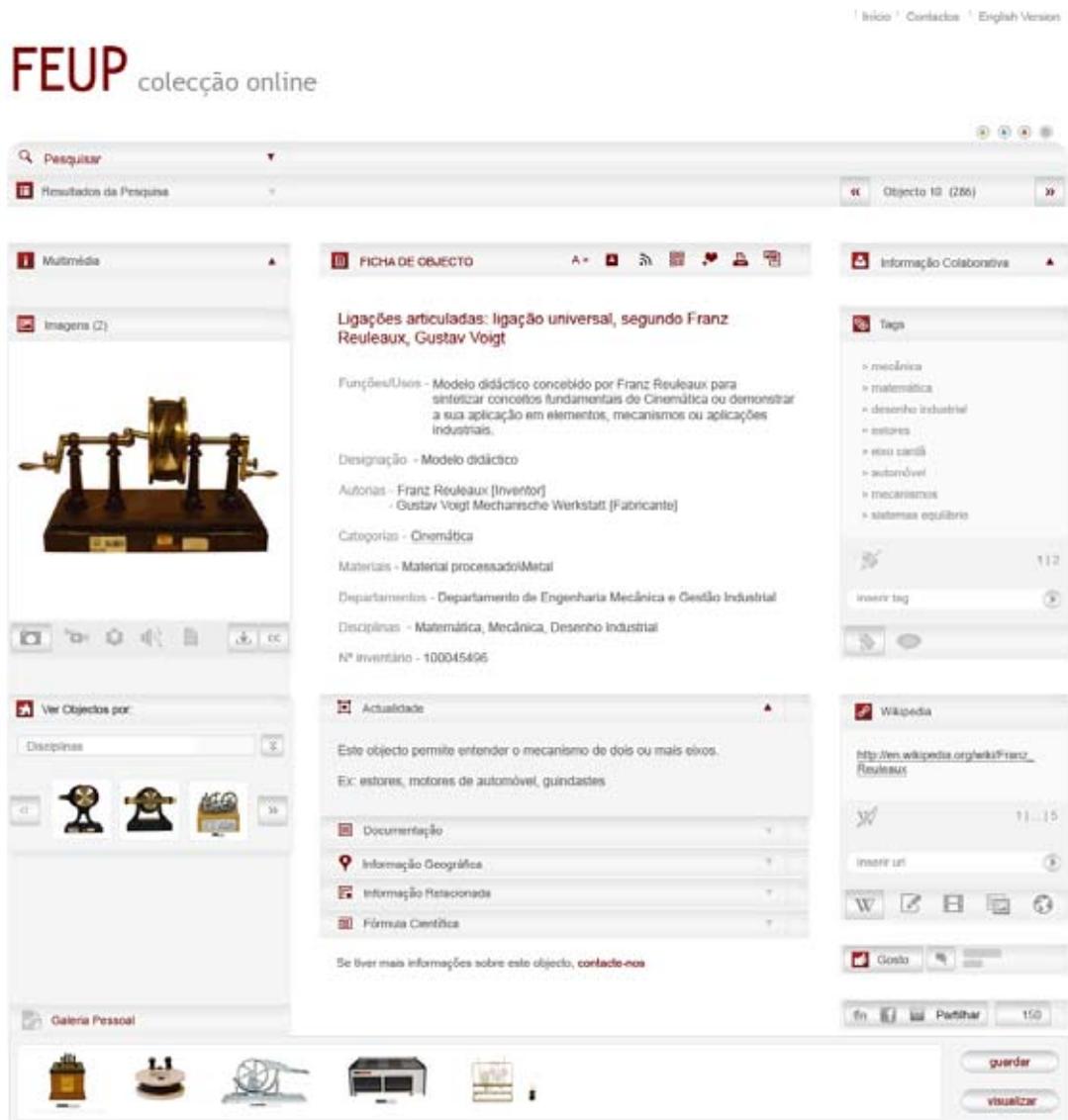


Fig. 4 – Proposta de design da ficha de inventário do Museu da FEUP da empresa Sistemas do Futuro, Lda.

Este estudo de caso foi importante para desenvolver um protótipo centrado nos públicos-alvo do Museu da FEUP, essencial para este projeto foi também o trabalho em equipa: Sistemas do Futuro, Museu da FEUP e públicos-alvo, num processo construtivista de investigação e produção.

A criação desta nova ferramenta de estudo sobre os objetos, permite entender e aumentar a “significance” do objeto e fundamentalmente permite encurtar distâncias entre Museus e público, coleções e conhecimento global.

A criação de um modelo de ficha de objeto que se adapta aos utilizadores, permitindo a personalização e respondendo à inevitabilidade da participação do público virtual, que facilita a recolha de informação sobre os objetos e apropriado para as ferramentas colaborativas da internet dos dias de hoje com ligação às redes sociais foi um dos objetivos conseguidos merecedores de destaque.

Referências

Collections Council of Australia Ltd. (2009). **Significance 2.0** - concept and process [em linha] disponível em <http://significance.collectionscouncil.com.au/contents> (visitado em 15-10-2009)

PEREIRA, Duarte Costa. (2007). **Nova Educação, Nova Ciência, nova Sociedade**. Porto: editora UP

LOOSELEY, R.;F. Roberto. (2009). **Museums & Wikis: Two Case Studies**. In J. Trant and D. Bearman (eds). *Museums and the Web 2009* [em linha] disponível em <http://www.archimuse.com/mw2009/papers/looseley/looseley.html> (visitado em 28-02-2014)

MEDINA, Susana (2005). **A coleção como condição aberta” - Coleções de Ciências Físicas e Tecnológicas em Museus Universitários: Homenagem a Fernando Bragança Gil**. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Departamento de Ciências e Técnicas do Património. Secção de Museologia - (6), p. 126-137. - ISBN 972-8932-03

NIELSEN, Jakob. (2006) **“90-9-1” Participation Inequality: Encouraging More Users to Contribute**. [em linha] disponível em http://www.useit.com/alertbox/participation_inequality.html (visitado em 28-02-2014)

RODA, Conxa (2009). **A Museum Journey from Web 1.0 to Web 2.0**. Museu Picasso Barcelona [em linha] disponível em http://www.slideshare.net/innova3/a-museum-journey-from-web-10-to-web-20?src=related_normal&rel=1639410 (visitado em 28-02-2014)

SEMEDO, Alice ; NASCIMENTO, Elisa Noronha (2009). **Plataformas e outras conversações: Web quê? Museologia.pt**, N^o 3., Lisboa: Instituto dos Museus e Conservação, pags. 193-197, ISSN 1646-6705

SIMON, Nina. (2010). **The Participatory Museum** [em linha] disponível em <http://www.participatorymuseum.org/chapter1/> (visitado em 28-02-2014)

SOUSA, Maria (2010), **(Re)design da ficha de inventário online : Que contributos colaborativos e interactivos poderemos acrescentar num contexto científico de um objecto museológico**. Dissertação apresentada ao Departamento de Multimédia da Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto para a obtenção do grau de Mestre em Multimédia. Disponível em <http://repositorioaberto.up.pt/handle/10216/60031>

STACK, John. (2010). **Tate Online Strategy 2010–12** [em linha] disponível em <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/10spring/stack.shtm> (visitado em 28-02-2014)

Tag! You`re it! – Help us out by playing tag with other Posse members. Your tags will help everyone find objects in our collections. Tagging is applying keywords to an image to aid with. disponível em http://www.brooklynmuseum.org/opencollection/tag_game/start.php (visitado em 28-02-2014)

TEIXEIRA, M ; SOUSA, M. van Zeller (2013), **Mr. Steam and “The train is our friend”: an interactive system to welcome school children to the Museum**. In *Museums and the Web 2013*, N. Proctor & R. Cherry (eds). Silver Spring, MD: Museums and the Web. [publicado em 31-01-2013] disponível em <http://mw2013.museumsandtheweb.com/paper/mr-steam-and-the-train-is-our-friend-an-interactive-system-for-welcome-school-children-at-the-museum/> (visitado em 28-02-2014)

URBAN, R. et al. .(2010). **Designing and Developing a Collections Dashboard**. In J. Trant and D. Bearman (eds). *Museums and the Web 2010* [em linha] disponível em <http://www.archimuse.com/mw2010/papers/urban/urban.html> (visitado em 28-02-2014)

WUNSCH-VINCENT, Sacha and VICKERY, Graham . (2007). **Participative web: user-created content** [em linha] disponível em <http://www.unic.pt/images/stories/publicacoes/OECD%20DSTI%20ICCP%201%20User-created%20Content.pdf> (visitado em 28-02-2014)

INVESTIGAÇÃO E CURADORIA NOS MUSEUS UNIVERSITÁRIOS DO PORTO
[DEPÓSITO (2007); RESCALDO E RESSONÂNCIA (2009);
EDIFÍCIOS & VESTÍGIOS (2012)]

Inês Moreira

[texto acompanhado pelo vídeo “Making of” da exposição Edifícios & Vestígios¹ e muito divertidamente interrompido pelo alarme de incêndio do Edifício da Reitoria]

Resumo

Este paper foca-se em três projectos concretos desenvolvidos com os Museus Universitários da Universidade do Porto entre os anos de 2006-07, 2008-09 e 2011-12, nos quais a autora esteve envolvida como investigadora e curadora. O conjunto prende-se com projectos de investigação interdisciplinar, no cruzamento entre a produção científica e a produção cultural, sempre orientados para a materialização em exposições (três) e livros (três). São os seguintes os seus títulos, seus responsáveis científicos e instituições de produção: “Depósito: anotações sobre densidade e conhecimento” (2007), curador Prof. Doutor Paulo Cunha e Silva (FADEUP), para Reitoria da Universidade do Porto; “Rescaldo e Ressonância!” (2009), curadora Inês Moreira (Investigadora no Goldsmiths College), para Reitoria da Universidade do Porto; “Edifícios & Vestígios, projecto-ensaio sobre espaços pós-industriais (2012), curadoras Inês Moreira e Aneta Szyrak (Investigadoras no Goldsmiths College), para Fundação Cidade de Guimarães.

Num primeiro momento, aborda-se o papel da criatividade na investigação curatorial, seja nas artes, como nas humanidades ou nas ciências, bem como a relação entre a produção contemporânea de conhecimento e o papel dos Museus Universitários, que são aqui entendidos no seu espaço físico e património museológico e, sobretudo, no seu papel de investigadores científicos. Num segundo momento, caracteriza-se a relação do investigador/curador com os Museus na concretização dos projectos em foco, tocando nos três seguintes pontos: os objectivos do projecto de

1 Vídeo “Making of” da exposição Edifícios & Vestígios, on-line em: <http://www.youtube.com/watch?v=VYZQ5vFnCYY>

investigação/curadoria, isto é, a intenção que conduz à produção de conhecimento com o(s) Museu(s) Universitário(s); a caracterização mais institucional e executiva, isto é, o modo de produção/implementação de projectos expositivos e editoriais no contexto destes museus; a relação entre o investigador/curador, o(s) Museu(s) e diversas equipas humanas, isto é, a activação da investigação e os diversos modos de colaboração.

Um destes três casos uma concepção de projecto externa aos Museus, ou mesmo à Universidade do Porto, no caso de Edifícios & Vestígios, bem como a sua ampla noção do público ao qual se dirigem: a sociedade alargada. A diversidade temática, metodológica, e científica, tanto nos objectivos a que se propõem, como nos resultados que atingem, tornam o conjunto num caso de estudo de relevo na relação dos Museus Universitários com a sociedade.

Palavras-chave: investigação; curadoria; trabalho de campo; museus universitários do porto; exposição temporária; metodologia de investigação

Abstract

The paper focuses on three specific projects developed with the University Museums of the University of Porto between the years 2006-07, 2008-09 and 2011-12, during which the author has been involved as a researcher and curator. The set of case studies consists of interdisciplinary research projects in the intersection of scientific outputs and cultural production, and is oriented to the materialization in exhibitions (three) and books (three). Their titles, scientific institutions and commissioning institution are: “Storage: notes on density and knowledge” (2007), curator Prof. Paulo Cunha e Silva (FADEUP), the Rectorate of the University of Porto; “Aftermath and Resonance” (2009), curator Dr. Inês Moreira (Goldsmiths College), Rectorate of the University of Porto; “Buildings & Remnants, essay-project on post-industrial spaces” (2012), curators Dr. Inês Moreira and Dr. Aneta Szylak (Goldsmiths College), Fundação Cidade de Guimarães.

Starting from the role of creativity in scientific research in the field of curatorial studies, in the arts, in the humanities and in the sciences, the paper addresses the relations between contemporary knowledge production and the role of University Museums, which are here understood as physical spaces, as museological heritage and, above all, in their role as scientific researcher centers. We characterize the relationship of the researcher/curator with the Museum in the implementation of the projects focusing on the following three points: the goals of the research project/curatorship, i.e. the intention that leads to the production of knowledge within University Museums; then, a second and more institutional and executive characterization, i.e.,

the mode of production/implementation of exhibition and publishing projects in the context of these museums; and third the relations between the researcher/curator , the Museums and several human teams, ie, the modes of activation of the research and the various modes of collaboration.

The three cases are bound by their conception which is external to museums, or even the University of Porto in the case of Buildings & Remnants, and are bound by its broad notion of a public: the wider society. The wide diversity in thematic, methodological, and scientific natures, both in the goals which they propose, as in the results they achieve, make them a relevant case study in respect to the relations of University Museums with the broader society.

Keywords: research; curating; fieldwork; university museums of Porto; temporary exhibition; research methodology

PRÓLOGO

Somos as histórias que vivemos (as que nos acontecem): visão tão trágica quão aleatória.

Somos as histórias que (criativamente) inventamos: sejam as concretizações reais (como uma exposição, um tema de projecto cultural, uma tese ou um livro), ou as criações do desejo (desejo de um novo vocabulário, de um novo campo de trabalho, de uma nova rede de colaborações e de parcerias, ou o desejo de um novo tipo de experiência expositiva ou museológica).

Mas o que nos define, especialmente, são as histórias que vamos estrategicamente construindo (entre aquilo que nos acontece e aquilo o que é projectado/desejado). É neste cruzamento que somos os programadores de actividades (ex: pensando em produção cultural) e os investigadores de projectos (ex: pensando em produção científica). Na novíssima área de investigação em que trabalho, que se denomina *Curatorial Knowledge* e foi criada em 2006 em Londres, no Goldsmiths College, a curadoria é entendida enquanto produção cultural mas sobretudo enquanto modo de produção de conhecimento. Assim, confiamos na investigação científica - no meu caso investigação interdisciplinar entre artes, humanidades, e também arquitecturas -, na criatividade das ideias e na sua exequibilidade (neste aspecto creio que o meu *background* nas áreas de arquitectura e de cenografia tem algum relevo).

Tentamos também formular aquilo que é o mais complexo: a auto-reflexividade. Nós, os curadores, vemo-nos como autores/criadores, indo um pouco além da mediação, ou da investigação de colecções. Creio que, pelo mínimo, somos (re) definidores de objectos existentes, e, não poucas vezes, somos os criadores de novas temáticas culturais. Neste aspecto, a curadoria extrema a sua inscrição nas Humanidades e aproxima-se simultaneamente da “criação” (literária ou artística) e da “invenção” (seja científica ou amadora). A curadoria, como a entendo, altera a distância aos objectos de estudo que existe, por exemplo, na História, ou, por vezes, nos Estudos de Colecções.

Os três projectos que se apresentam em seguida foram desenvolvidos em relação com Museus Universitários do Porto – Edifícios & Vestígios² (Inês Moreira

² Moreira, Inês. Edifícios & Vestígios: projeto-ensaio sobre espaços pós-industriais. Guimarães: Fundação Cidade de Guimarães e Imprensa-Nacional Casa da Moeda, 2013.

e Aneta Szylak, FCG, 2010-12); Rescaldo e Ressonância!³ (Inês Moreira, Reitoria U.Porto, 2008-9); Depósito⁴ (Paulo Cunha e Silva, Reitoria U.Porto, 2006-7). Todos são projectos culturais desenvolvidos em colaboração e com o objectivo de comunicar com públicos mais além do público especializado.



Edifícios & Vestígios: projecto-ensaio sobre espaços pós-industriais. Vista de mesa com mostra de recolhas de materiais de sucatas, integrada no projecto Máquina de Pensamento Pós-Industrial do Museu de Engenharia da Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto. foto David Pereira

3 Moreira, Inês. Rescaldo e Ressonância! Porto: Universidade do Porto, 2009.

4 Cunha e Silva, Paulo, ed., Depósito: Anotações sobre Densidade e Conhecimento. Porto: Universidade do Porto, 2007.



Edifícios & Vestígios: projecto-ensaio sobre espaços pós-industriais. Vista de muro de teste de blocos de um novo material em estudo, amostras de solos contaminados e maquete de mina, todos integrados no projecto Máquina de Pensamento Pós-Industrial do Museu de Engenharia da Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto. foto David Pereira



Edifícios & Vestígios: projecto-ensaio sobre espaços pós-industriais, vista da exposição com vitrine de tétrodo, peça integrada no projecto Máquina de Pensamento Pós-Industrial do Museu de Engenharia da Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto.
foto David Pereira



Edifícios & Vestígios: projecto-ensaio sobre espaços pós-industriais, vista da entrada da exposição com chaminé em reboco de alvenaria em destaque, peça integrada no projecto Máquina de Pensamento Pós-Industrial do Museu de Engenharia da Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto.
foto David Pereira

SISTEMATIZAÇÃO EM TABELA DOS PRINCIPAIS PONTOS DOS TRÊS PROJECTOS APRESENTADOS, NO QUE SE REFERE À RELAÇÃO COM OS MUSEUS UNIVERSITÁRIOS:

Projecto	Edifícios & Vestígios	Rescaldo e Ressonância!	Depósito
Ano	2010-12	2008-09	2006-07
Local	Fábrica ASA, Guimarães	Salas incendiadas na Reitoria (3 ^a e 4 ^a piso)	Átrio principal e Átrio de Química, Reitoria
Organização	Fundação Cidade Guimarães	Reitoria U.Porto	Reitoria U.Porto
Curador	Inês Moreira e Aneta Szylak	Inês Moreira	Paulo Cunha e Silva
Direcção de produção	Paulo Mendes com Pedro Araújo	Alexandra Araújo	Inês Moreira
Contexto	Estudo sobre espaços pós-industriais do Vale do Ave e Gdansk/Polónia	Pensar o vazio deixado pelo incêndio no edifício da reitoria e assinalar a saída da Faculdade de Ciências	Abertura do edifício da reitoria ao público e apresentação das colecções universitárias
Museu Universitário	Museu de Engenharia da FEUP Museu do ISEP*	Museu de História Natural da FCUP	Museu de História Natural da FCUP; Museu de Ciência; Museu de Medicina da FMUP; Museu de Engenharia da FEUP; Colecção de Anatomia Patológica da FMUP; Colecção Anatómica do ICSBAS; Colecção do FADEUP; Colecção da FFUP; O Museu da FBAUP
Modo de envolvimento	Cedência de peças* Coordenação de investigação sobre projectos em curso na FEUP Produção de peças com os Engenheiros Courier Apoio à exposição	Cedência de peça Partilha de espaços Apoio à exposição	Cedência de peças Courier Apoio à exposição
Conceitos orientadores da investigação	- Espacialidades - Performatividades - Afectividades - Materialidades - Objectualidades - Tecnicidades	- Brown rooms / grey halls - Espaços ressonantes - Alegorias performativas	- Espaços processuais / não-representacionais - Materialidades secundárias - Oralidade e “storytelling”

Projecto	Edifícios & Vestígios	Rescaldo e Ressonância!	Depósito
Método	<ul style="list-style-type: none"> - definição de um plano de trabalho com a museóloga responsável para gestão de conhecimento contemporâneo - selecção de conteúdos através de entrevistas a 16 professores (orientadas pelo Museu) - selecção das linhas de trabalho/produção de novos objectos - trabalho de campo em minas, mini-hídricas, laboratórios e fábricas - consulta de inventário 	<ul style="list-style-type: none"> - entrevista à curadora de Museu 	<ul style="list-style-type: none"> - trabalho de campo - consulta de inventário - entrevista aos curadores e Directores de Museu
Objectos da colecção do museu	Modelos de altos-fornos e de chaminés industriais (5) (ISEP) Colecção de tétrodo e de asnas matálicas (FEUP)	Osso de baleia carbonizado (Museu de História Natural / Zoologia)	570 objectos, em séries, provenientes de cerca de 18 museus ou núcleos museológicos
Novos objectos criados com a exposição para na colecção do Museu	<ul style="list-style-type: none"> - nova colecção de amostras e recolhas de solos contaminados pela extracção mineira - novo documentário vídeo sobre a reconstrução de chamimé industrial em alvenaria de tijolo - novo documentário vídeo em visita de campo sobre energia hídrica - documento sobre processos de gestão LEAN - novo vídeo com acervo bibliográfico FEUP - nova colecção de metais degradados analisados pelo laboratório de engenharia dos materiais - muro composto de blocos de inertes reciclados de incineradora industrial 	Não se aplica	Não se aplica

CONCLUSÕES

Nos estudos curatoriais, tal como esta linha de investigação os desenvolve, o *posicionamento situado* no tempo e no contexto contemporâneo contribuem para a definição de temas de investigação/exposição (ex: a questão pós-industrial, ou o incidente de um incêndio), e foi nesse posicionamento que os temas e os modos de relação com os Museus Universitários do Porto ocorreu.

Salientam-se aspectos de relevo na relação com os Museus Universitários:

Conhecimento prévio e abordagem: o/a investigador/a está sempre *situado* em contexto específico, seja cultural, material e relacional (Donna Haraway, 2000) e, por isso, faz leituras que têm, necessariamente, algum nível de subjectividade. Poderão ser também, nestes casos são-no deliberadamente, informadas por diferentes *backgrounds* científicos e artísticos, pelas *literacias múltiplas* referidas ainda por Haraway⁵ (Donna Haraway, 2000).

Posicionamento: a posição determina a (de)limitação dos campos de possibilidade para a investigação (ex: existência de outras investigações em curso, proximidade de parcerias activáveis, ou cumplicidade facilitadoras em cada momento), bem como nas condições mais pragmáticas para o desenvolvimento de um projecto, a recolha de autores, materiais e objectos (ex: custos envolvidos, facilidades técnicas, modos de suprimir distâncias, e experiências prévias).

Pesquisa em proximidade: entende-se o trabalho de investigação e de produção como trabalho de campo⁶ (Pierre Bourdieu), desenvolvido em visita aos diferentes espaços museológicos (seja o espaço dos depósitos dos museus, os espaços dos edifícios estudados/intervencionados, ou os espaços de ateliers e laboratórios científicos envolvidos). Além da estreita proximidade com os objectos de estudo novos, e os existentes, é de salientar a proximidade das pessoas envolvidas, seja na pesquisa, na recolha ou na criação de novos objectos.

Criação de novos objectos: No modelo de investigação desenvolvido, o contacto com o sítio específico reveste-se de importância fundamental e ultrapassa a relação com o catálogo de colecção, o inventário das peças existentes, ou mesmo, vai além das peças existentes e chega a criar peças novas.

5 Haraway, Donna. *How like a leaf: an interview with Thyra Nichols Goodeve*. New York: Routledge, 2000.

6 Bourdieu, Pierre. *Outline of a Theory of Practice*. Translated by Richard Nice. Harvard: Harvard University Press, 1986.

Para concluir, é de voltar a referir o carácter de fortemente experimental desta abordagem, seus processos e resultados: seja na formulação processual das suas problemáticas (o enfoque dos projectos vai-se clarificando ao longo dos trabalhos de investigação e produção); seja na (re)definição de temas transdisciplinares para os quais não há objectos concretos nem pontos de partida puramente disciplinados; seja mesmo na própria estabilidade dos edifícios onde se apresentam as exposições, tão diversos como os átrios de um edifício centenário, as salas incendiadas, ou os espaços devolutos de fábricas esvaziadas da produção industrial.

CURADORIAS COMPARTILHADAS:
UM ESTUDO SOBRE AS EXPOSIÇÕES REALIZADAS NO MUSEU DA
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL (2002 A 2009)

Maria Cristina Padilha Leitzke, Zita Rosane Possamai

Resumo

O foco deste estudo são as curadorias compartilhadas no Museu da UFRGS, no período de 2002 a 2009, realizado por meio de um estudo de caso, constituído pela análise das curadorias referentes a quatro exposições: *Artistas Professores* (2002), *Total Presença: Gravura* (2005), *Homem-Natureza: cultura, biodiversidade e sustentabilidade* (2006) e *Em casa, no universo* (2009). Para a realização do estudo proposto foram utilizadas fontes escritas e orais. O referencial teórico abarca autores da história da educação e da história cultural, da historicidade e dinâmica dos museus, bem como estudos recentes sobre curadorias em museus. O objeto de pesquisa constituiu-se, inicialmente, numa primeira aproximação com os catálogos e demais materiais impressos, disponíveis no arquivo do museu, resultado das exposições realizadas. Logo em seguida, foram feitas as entrevistas com os agentes internos e externos ao museu, envolvidos na concepção, produção e realização destas exposições. Por meio da análise destas narrativas buscou-se identificar as experiências dos professores-pesquisadores com curadorias, bem como evidenciar alguns elementos que corroboram ou negam a assertiva de que as curadorias no museu da UFRGS podem ser consideradas curadorias compartilhadas. Além disso, procurou-se saber acerca da atuação dos professores-pesquisadores da Universidade como curadores de exposições, bem como sobre as representações destes docentes, com relação ao museu da UFRGS. Os resultados apontam no sentido de que as exposições realizadas no Museu da UFRGS podem ser caracterizadas como casos de curadorias compartilhadas, principalmente, com relação às curadorias das exposições de ciências.

Palavras-chave: curadorias; museus; educação; exposições

Abstract

The focus of this study is the shared curatorial at the Museum of UFRGS, from 2002 to 2009, carried out through a case study, consisting of the analysis of curatorial from four exhibitions: Artists Teachers(2002), Total Presence: Illustrations (2005), Nature Man: Culture, Biodiversity and Sustainability (2006) and At Home: in the Universe (2009). To carry out the study, written and oral sources were used. The theoretical reference embraces authors from the history of education and cultural history, from historicity and museums dynamic, as well as recent studies about curatorial in museums. The object of this research initially consisted of a first approach to the catalogs and other printed materials available in the archive of the museum from previous exhibitions. Thereafter, interviews were made with people inside and outside the museum that were involved in the design, production and implementation of these exhibitions. Through the analysis of these narratives we sought to identify the experiences of researchers and professors with curatorial and highlight some elements that corroborate or deny the statement that the curatorial of the Museum of UFRGS can be considered shared curatorial. In addition, we sought to know about the performance of professors and researchers of the University as curators of exhibitions, as well as the representations of these professors, regarding the Museum of UFRGS. The results imply that the exhibitions held at the Museum of UFRGS can be characterized as forms of shared curatorial, especially with respect to the curatorial of science exhibitions.

Keywords: curatorial; museums; education; exhibitions

1. INTRODUÇÃO

O Museu da UFRGS surgiu da aspiração de um grupo de professores da Universidade interessado na divulgação do saber técnico-científico-cultural, produzido no âmbito da academia integrando-a com a sociedade. Concebido com a proposta de pesquisar, difundir e valorizar o patrimônio cultural da Universidade através de seus diferentes acervos, entendendo como acervo o patrimônio intelectual/cultural produzido na universidade e, também, estabelecer parcerias com outras instituições de caráter científico cultural.

Criado como órgão suplementar da Universidade Federal do Rio Grande do Sul¹, atualmente está ligado à Pró-Reitoria de Extensão. Consta como um dos primeiros objetivos deste projeto inicial “Integrar a Universidade à comunidade, mediante a programação de ações conjuntas para mostrar à população o desenvolvimento tecnológico, científico, humanístico e artístico [...]” (BERED, 2004, p. 2). No período compreendido entre os anos de 1984 a 2009 foram promovidas mais de cem exposições, em diferentes espaços físicos.

Portanto, percebe-se, desde a sua criação a preocupação em integrar a universidade à sociedade por meio da realização de atividades conjuntas, procurando divulgar as produções acadêmicas. Caracteriza-se, desde sua fundação, como Museu Universitário de caráter multidisciplinar, conforme se pode observar por meio de consultas junto a materiais impressos disponíveis nos arquivos deste museu.

No período compreendido entre 1987 e 1992 o Museu da UFRGS contou com a participação efetiva da docente e historiadora Sandra Jatahy Pesavento, como coordenadora do Núcleo de Documentação e Memória Social. O núcleo desenvolveu pesquisas, coleta de acervos e exposições nos espaços do Museu até 1992, quando foi transferido para essa instituição.

“Enquanto coordenou o Núcleo de Documentação e Memória Social, Sandra Pesavento propôs a realização de exposições concernentes a sua linha de pesquisa no Departamento de História, onde ingressara em 1970. Nessa perspectiva, as mostras orientadas pela historiadora e seu grupo de trabalho caracterizaram-se pela ênfase às problemáticas de cunho histórico. É nesse viés que reside uma das principais contribuições de Pesavento ao processo

1 Ligado ao gabinete do Reitor sob a direção de Profª Maria Helena Bered, docente da Faculdade de Arquitetura da UFRGS. Portaria de criação do Museu da UFRGS n 892 de 28/08/1984.

museológico, pois consolida o museu como instituição produtora de conhecimento. As exposições realizadas foram amparadas em investigação científica, permitindo que – ultrapassado o período da mostra e adquirindo o formato de publicação – o conhecimento histórico gerado tenha se perpetuado como referência na produção histórica local, regional e nacional. Além disso, as pesquisas geraram acervo fotográfico que mais tarde foi incorporado ao Museu da UFRGS” (POSSAMAI, 2009, p.2).

A partir de agosto de 2002, o Museu passou a ocupar sede própria, contando com espaço para reserva técnica, salas para a realização de exposições e equipamentos para receber o público com deficiência. O prédio que recebeu a instituição foi restaurado e adequado para as instalações de um museu, graças ao Projeto de Resgate do Patrimônio Histórico e Cultural da UFRGS. O Museu da UFRGS está localizado no campus centro da Universidade integrando um conjunto arquitetônico que faz parte da paisagem da cidade de Porto Alegre.

A seguir uma das imagens produzidas no dia 16 de agosto de 2002, data em que o Museu da UFRGS passou a contar com sede própria (Fig. 1).



Figura 1- Fachada do prédio do Museu da UFRGS, 2002, Porto Alegre – RS.
Fonte: Divulgação Museu da UFRGS.

As exposições realizadas pelo museu no período em estudo foram concebidas por um grupo constituído de técnicos do museu, professores pesquisadores, e outros profissionais, que após incessantes reuniões, estabeleceram o fio-condutor, ou também a chamada linha transversal, que serviu de eixo articulador entre as diferentes unidades da universidade. Após essa fase de elaboração, acontece o desenvolvimento dessa ação e a proposição de cursos preparatórios para formação de professores e mediadores. Assim como em outros museus, existe uma preocupação com o desenvolvimento de ações educativas voltadas para as escolas de ensino infantil, fundamental e médio e para as universidades.

Segundo Marília Cury “as exposições museológicas são alvo de atenção, pois depositam em si grande parcela da responsabilidade social dos museus, pois se constituem na interface entre a instituição e o público” (CURY, 2005, p. 115).

A comunicação não está restrita ao processo de montagem das exposições. Ela é parte integrante do processo museológico, ou seja, desde o momento em que começa o planejamento, passando por todo o processo de concepção-criação-divulgação-produção a exposição é, ao mesmo tempo, produto de um trabalho interativo, rico, cheio de vitalidade, de afetividade, de criatividade, de reflexão, de técnicas, de dedicação.

Para a concepção e promoção das exposições realizadas no Museu da UFRGS a instituição interage tanto como uma motivadora na proposição de ações como uma articuladora ao acolher as propostas que venham a ser apresentadas por professores, alunos e técnicos da universidade.

2. CURADORIAS REALIZADAS NO PERÍODO DE 2002-2009

A escolha realizada contemplou as exposições realizadas pelo Museu da UFRGS, no período de 2002 a 2009 e cujas curadorias contaram com a participação dos professores/pesquisadores da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Tal opção se deu em virtude de que o projeto de pesquisa que pretendo desenvolver busca investigar as práticas curatoriais junto ao Museu da Universidade, ou seja, tentar compreender como vem se constituindo o processo curatorial no Museu, segundo os professores/pesquisadores/curadores e equipe.

A pesquisa é desenvolvida pelos docentes e discentes da Universidade, vindo, então, a gerar, posteriormente, as exposições apresentadas pelo Museu. A equipe,

de certa forma, está envolvida, quando da concepção, realização, montagem e produção das exposições, ou ainda, quando são necessárias pesquisas ligadas ao acervo ou sobre os temas abordados. Este fazer museológico só é possível tendo em vista a articulação entre os conhecimentos, os saberes e os fazeres.

Numa teia de relações inter/transdisciplinares são concebidas exposições que procuram estabelecer alguns canais de comunicação com os visitantes. Tratam de dar visibilidade para os diferentes acervos² e conhecimentos científicos produzidos na Universidade.

A exposição inaugural do museu em sua nova sede, no ano de 2002, denominada *Artistas Professores da Universidade Federal do Rio Grande do Sul* teve a curadoria dos professores José Augusto Avancini e Maria Amélia Bulhões. Esta exposição foi constituída de obras da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes da UFRGS.

Ainda na área de artes foram promovidas as exposições: 1) *Sons da Universidade*; 2) *A Universidade da Fotografia*; 3) *Pequenos Diálogos – Arte e Intertextualidade*; 4) *Açores e Brasil: uma troca de experiências*; 5) *Total Presença – Gravura*.

Entre as exposições de ciência foram realizadas: 1) *Antes dos Dinossauros - A evolução da vida e seu registro fóssil no Rio Grande do Sul*; 2) *Exposição Homem Natureza: cultura, biodiversidade e sustentabilidade*; 3) *Visões da Terra: entre deuses e máquinas - qual o lugar da humanidade no mundo em que vivemos*; 4) *Exposição Em Casa, no Universo*. Estas três últimas exposições estabeleceram diálogo com a área de artes.

Contemplando a área de história/memória foi realizada a exposição *UFRGS: (in) visíveis lugares serestarficar*.

Foram promovidas pelo Museu, no período de 2002-2009, 11 exposições que contaram com a curadoria de professores/pesquisadores e da direção e equipe do museu. Deste total, seis tiveram como tema arte, uma memória/história e quatro ciências.

2 Além do acervo do Museu da UFRGS existem outros setores na Universidade que se caracterizam como museus, tais como: Museu do Motor, Museu da Paleontologia Irajá Damiani Pinto, Museu de Topografia Prof. Laureano Ibrahim Chaffe, Museu da Informática, Museu de Mineralogia Luis Englert, Museu de Ciências Naturais do Centro de Estudos Costeiros Limnológicos e Marinhos (CECLIMAR), Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, Centro de Memória do Esporte-CEME, Herbário Fitopatológico José Porfírio da Costa Neto, Planetário Prof. José Baptista Pereira, Observatório Astronômico e Rádio da Universidade.

Estiveram envolvidos com as curadorias em exposições realizadas no Museu da UFRGS, no período em estudo, 22 professores/pesquisadores da Universidade, oriundos das seguintes unidades acadêmicas: Instituto de Artes (6), Instituto de Geociências (6), Instituto de Física (4), Instituto de Biociências (2), Faculdade de Educação (2), Faculdade de Arquitetura (1), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (1).

É importante, ainda, ressaltar que a direção e equipe do Museu da UFRGS participaram ativamente tanto da concepção, como da realização e avaliação destas exposições. Neste sentido, a curadoria realizada no Museu da UFRGS distancia-se daquela onde a base para a realização das exposições são as pesquisas realizadas junto ao acervo do museu. Aproxima-se da proposta de uma curadoria de exposições nos moldes de narrativas. São exposições realizadas a partir da investigação acadêmica e não a partir de determinados acervos pertencentes ao museu.

Exposições estas constituídas por múltiplos olhares, permeadas por muitos saberes e fazeres, cujos discursos e narrativas foram construídos após muitos encontros entre professores curadores, direção e equipe do museu. E, ainda, entre equipe de produção e infraestrutura. Espaço de relação de troca, pois além de articular objetos e visitantes, conjuga pessoas e pessoas, ou seja, àquelas que fizeram os objetos, as que fizeram a exposição as que trabalham com o público, as que visitam o museu, as que não estão no museu, mas falam e escrevem sobre a exposição (SCHEINER, 2006).

De acordo com Maria Teresa Scheiner (2006) “[...] cada exposição representa, ainda, aspectos da visão de mundo dos grupos sociais aos quais se refere, expressando, em linguagem direta ou metafórica, os valores e traços culturais desses grupos.” (SCHEINER, 2006, p.2).

Esta autora argumenta ainda que os museus devem, pois, construir estratégias narrativas integrando passado e presente, e buscando apresentar os fatos a partir de uma ótica plural, que permita o máximo possível de interpretações. E que ao assumirem o compromisso com o rigor histórico e científico devem aliar-se ao uso equilibrado do design, buscando o desenvolvimento de soluções museográficas que sejam criativas e que não comprometam o papel ético do museu. Isto implica também no uso equilibrado dos recursos cenográficos, de multimídia e da dramatização, que deverão trabalhar a emoção dos visitantes, sem deixar-se cair perigosamente no exagero ou no pieguismo (SCHEINER, 2006).

A partir das possibilidades conceituais apresentadas, minha hipótese de investigação é que algumas curadorias no Museu da UFRGS caracterizam-se como curadorias compartilhadas. Por curadoria compartilhada entendo aquela onde os atores envolvidos dialogam, estabelecem o fio condutor da exposição, participam de encontros onde o diálogo é constante, fazendo com que sejam definidos os textos, os materiais a serem expostos. É o processo conjunto, desde a concepção, realização até a avaliação da exposição realizada. Assim, minha principal indagação é como pode ser caracterizada a curadoria no Museu da UFRGS. Pode-se considerá-la como curadoria compartilhada? Quais os elementos corroboram essa assertiva? Quais elementos negam esta hipótese?

3. CURADORIAS EM ESTUDO (2002 – 2009)

Após uma cuidadosa análise, de um total de onze exposições, realizadas pelo Museu da UFRGS no período de 2002 a 2009, constituídas por 22 curadores, professores-pesquisadores da Universidade, foram escolhidos, para integrar esta pesquisa quatro exposições e nove curadores: a) *Artistas Professores da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*. Constituída de obras da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes da UFRGS, esta exposição integrou as comemorações de instalação do Museu da UFRGS, em sua nova sede, no ano de 2002; b) *Total Presença – Gravura*. Esta exposição apresentou parte do acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes da UFRGS; c) *Homem Natureza: cultura, biodiversidade e sustentabilidade*; d) *Em Casa, no Universo*, com a curadoria de três professores e um técnico do Instituto de Física-UFRGS. Todas estas exposições contaram com a participação das direções e técnicos do Museu.

Segue um breve resumo de cada uma das exposições em estudo. Tenho a clareza de que não demonstram efetivamente o que foram estas exposições. Minha intenção, entretanto, é que estas informações apresentadas possam servir de bússola para guiar o leitor e, quem sabe, despertar o interesse para acessar o site www.museu.ufrgs.br, onde estão disponíveis os *hotsites* das exposições realizadas pelo Museu da UFRGS, contemplando um número maior de informações e de imagens.

No caso específico da exposição *Total Presença: gravura*, em virtude do projeto de pesquisa denominado *Informatização do Acervo Artístico e Documental da Pinacoteca Barão do Santo Ângelo - Instituto de Artes da UFRGS* é possível, ainda, ter acesso às imagens das obras de arte expostas, bem como biografia dos artistas por meio do site http://www6.ufrgs.br/acervoartes/modules/mastop_publish/?tac=Acervo.

Assim como na exposição *Total Presença: gravuras*, as obras apresentadas na exposição *Artistas Professores*, realizada no Museu da UFRGS no ano de 2002, também integram o acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes da UFRGS. Portanto, caso o leitor tenha interesse em saber mais sobre os artistas que participaram desta exposição, bem como rever as imagens das obras que foram expostas poderá fazer através do acesso ao site referido no parágrafo anterior.

A exposição *Homem-Natureza: cultura, biodiversidade e sustentabilidade* está disponível no site <http://www.museu.ufrgs.br/hotsite/natureza.php>. Ao acessar este percurso as pessoas podem ter acesso ao projeto, às atividades desenvolvidas, e, inclusive, algumas imagens e textos dos *Jardins Temáticos*, intervenções produzidas pelos artistas plásticos, especialmente para esta exposição.

Da mesma forma, parte da exposição *Em casa, no universo* pode ser acessada através do site <http://www.museu.ufrgs.br/emcasanouniverso/>.

A exposição de inauguração do Museu em sua nova sede foi constituída por obras do acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, do Instituto de Artes, com o objetivo de reafirmar o papel da universidade no panorama cultural da região. A mostra foi realizada tendo como fio condutor um percurso histórico, procurando evidenciar as características de cada época e o papel dessas produções em suas respectivas conjunturas. Exposição constituída de quatro módulos: 1) atividades iniciais da Escola de Artes, criada em 1910; 2) novo momento, com a penetração, a partir dos anos 40, de tendências modernistas que estabeleceram acirradas disputas com os acadêmicos; 3) anos 60 e 70, quando a Escola foi integrada à Universidade Federal do Rio Grande do Sul, defrontando-se com os desafios da consolidação do meio de arte local e de uma abertura à arte contemporânea internacional. 4) produção atual.

3.1 Total presença – gravura

A exposição *Total Presença - Gravura* foi o resultado parcial da pesquisa “Informatização do Acervo Artístico e Documental da Pinacoteca Barão do Santo Ângelo - Instituto de Artes da UFRGS”. Esta pesquisa contou com apoio da Fundação Vitae e com bolsistas de Iniciação Científica BIC e PIBIC/CNPq.

O princípio norteador desta mostra, segundo a curadora, consiste em tornar público a totalidade de gravuras desse acervo, em sua diversidade formal e técnica, sem qualquer recorte, seleção, valorização de artistas ou de obras. Estão presentes

artistas nacionais e estrangeiros, nas várias técnicas: xilogravura, litografia, gravura em metal e outras.

3.2 Homem natureza: cultura, biodiversidade e sustentabilidade

A exposição *Homem-Natureza: Cultura, Biodiversidade e Sustentabilidade* foi uma parceria entre a Copesul e o Museu da UFRGS. Foram apresentadas, em um ambiente multimídia composto por fotos, painéis, imagens e aromas, parte da coleção do Herbário do Instituto de Ciências Naturais da UFRGS e uma amostra da Mata Atlântica, entre outros recursos. A mostra apresentou-se também como um projeto que englobou um seminário internacional, um ciclo de filmes e a instalação de quatro jardins temáticos nos *campi* da UFRGS.

3.3 Em casa, no universo

A exposição *Em Casa, No Universo* apresentou um pouco da história da Astronomia, com ênfase em Galileu e no telescópio, contemplando questões atuais e enfocando aspectos da pesquisa contemporânea em Astrofísica bem como a participação do Brasil e da UFRGS neste contexto. Integrou as comemorações do Ano Internacional da Astronomia (AIA, 2009), declarado pela Assembleia Geral da ONU, seguindo proposta feita pela UNESCO.

4. CONCEITO DE CAMPO E HABITUS: BREVES COMENTÁRIOS

Desconsiderar a relação de forças, e as tensões, exercidas por meio dos jogos engendrados pelos diferentes atores sociais envolvidos na realização destas curadorias, ora em estudo, seria um equívoco.

Como abordar o tema curadoria em museu universitário sem refletir sobre conceitos de *campo* e *habitus* que podem contribuir para refletir sobre o tema em questão?

Ao tecer algumas considerações acerca destes conceitos, tendo como base teórica a obra de Pierre Bourdieu, a intenção não é a de oferecer respostas definitivas, muito pelo contrário, é problematizar este tema tão referido pelas ciências humanas e ao mesmo tempo tão controverso: a relação entre indivíduo e sociedade.

Pierre Bourdieu, ao estabelecer diálogos com os clássicos, tais como Émile Durkheim e Max Weber, apresenta uma possível alternativa teórico-metodológica

para a compreensão da relação sujeito-sociedade. O autor, tanto reconhece o papel das estruturas na explicação sociológica, como elucida o lugar dos agentes. O que se percebe é que o trabalho deste autor busca superar algumas oposições existentes entre a abordagem estruturalista e a fenomenologia. De acordo com Bourdieu (1990, p.50), estas “falsas oposições” estão relacionadas, em parte, “[...] ao esforço, para constituir como teorias, posturas ligadas à posse de diferentes espécies de capital cultural”.

De acordo com o autor, as estruturas sociais por si só não determinam a vida em sociedade. Pierre Bourdieu introduz a dimensão individual, o agente social – decorrendo daí a importância do conceito de *habitus*. O autor acaba por estabelecer uma reação contra o estruturalismo, pondo em evidência as capacidades criadoras, ativas, inventivas do *habitus* e do agente. Refere o autor, “O *habitus*, como indica a palavra, é um conhecimento adquirido e também um haver, um capital [...], o *habitus* a *hexis*, indica a disposição incorporada, quase postural [...]” (1989, p.61).

Portanto, não é uma mera consequência das determinações da estrutura social. Ao internalizar regras e normas sociais, o autor ressalta que existem aspectos das condutas dos diferentes agentes que não são previsíveis. Pode-se comparar a um jogo, onde são ditas as regras, mas que existem possibilidades de improvisar. O que se vê são possibilidades de “[...] recusa a toda uma série de alternativas nas quais a ciência social encerrou-se, a da consciência (ou do sujeito) e do inconsciente, a do finalismo e do mecanicismo” (BOURDIEU, 1989, p.60).

Em síntese, o conceito de *habitus* possibilita romper com as interpretações deterministas e unidimensionais das práticas. Os agentes são ativos, produtos da história do campo social e de experiências acumuladas por meio de vivências individuais. Alguns espaços, como a família, a escola, grupo de amigos, os museus, acabam por ajudar nestas determinações e reações. Apesar de serem constituídos por diferentes relações de poder estes espaços possibilitam trocas, vivências e, portanto a constituição de novos *habitus*.

Para Bourdieu, os campos possuem princípios e regras próprios, bem como hierarquias. Constituídos por redes de relações ou de oposições entre os atores sociais que os integram, os campos são definidos a partir dos conflitos e das tensões no que diz respeito à sua própria delimitação. Para melhor compreender este “microcosmo autônomo, dentro de um macrocosmo social”, talvez se possa estabelecer uma comparação com os campos magnéticos em física. Lugar de luta, de relações de forças, de poder, de tensões e de diferentes jogos engendrados por aqueles que

fazem parte de um determinado campo, como por exemplo, os campos científicos, artísticos e culturais. Evidentemente toda esta luta se trava no plano simbólico: a violência simbólica, outro mecanismo central na obra de Bourdieu, que não está sendo focado nesta dissertação. Entretanto, merece ser mencionado, uma vez que, de certa forma, os museus são dotados de representações e significados.

Ademais, a noção de sociedade presente na obra de Pierre Bourdieu é substituída pela noção de mundo social, e a noção de estrutura social é substituída pela noção de campo. Para este autor o espaço social é composto por campos, constituídos por diversas forças sociais atuantes, quer seja dos agentes ou vinculadas às estruturas existentes. A posição destes agentes no campo se apresenta definida pelo modo como se relacionam entre si. Como por exemplo, em um campo acadêmico, as regras de valorização dos indivíduos e estruturas que se dá a partir da posse de capital cultural dos mesmos. Percebe-se, ainda, que nesta perspectiva, existem relações de conflito, força e poder. Numa interrelação de indivíduos, estruturas, *habitus* e tipos de capital com regras pertinentes a cada campo do mundo social, os agentes jogam ou atuam segundo sua posição, neste espaço delimitado por suas próprias regras e hierarquia.

No campo museal (POSSAMAI, 2001), particularmente dos museus universitários, este jogo acima referido, possui vários atores sociais, tais como: docentes, discentes, técnico-administrativos, pessoas da sociedade em geral que frequentam estes espaços. Numa teia de relações inter/transdisciplinares estes atores estabelecem relações de trocas, parcerias, compartilhamentos. Evidentemente, que relações estas permeadas por diversos interesses, seja o de socializar o conhecimento produzido no âmbito acadêmico, seja o de mostrar o que vem sendo pesquisado nas diferentes áreas do saber da Universidade. A própria escolha do tema a ser trabalhado nas exposições do museu se caracteriza como um momento de disputa, uma vez que privilegia algumas áreas em detrimento de outras. Após este momento inicial, seguem-se outros, onde professores pesquisadores passam a exercer a função de curadores e, encontram na equipe do museu, profissionais que se dedicam a este fazer museológico, há bastante tempo. Neste momento, acontece, outro tipo de disputa: de um lado docentes inexperientes no que diz respeito às linguagens museológicas, mas com vontade de colaborar para a difusão do conhecimento e de outra parte uma equipe com toda uma prática e disposta a somar para que as exposições sejam adequadas aos padrões contemporâneos da museologia.

Pode-se dizer que, de certa forma, no campo artístico das curadorias, existe uma trajetória com relação à atuação dos professores-pesquisadores com

curadorias, quer seja vinculada às exposições em bienais, galerias e, mesmo em museus. Consequentemente os professores desta área estão mais habituados com o desempenho desta função de curador. O mesmo não se percebe na prática dos docentes de outras áreas.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como seres sociais, no nosso dia-a-dia, compartilhamos saberes e fazeres, mesmo que estejamos vivendo, na contemporaneidade, um período de grandes turbulências em nossa sociedade. Caos que termina por proporcionar novas buscas, novas trocas, e principalmente ações criativas e em conjunto, na busca de quebra de paradigmas. Numa sociedade onde a ênfase é o conhecimento, caracterizando-se como ambiente desafiador acaba fazendo com que as pessoas busquem e utilizem novas informações como também venham a desenvolver o hábito de compartilhar.

Nos últimos anos, as universidades estão, cada vez mais, se dando conta da importância da troca, tanto entre áreas do conhecimento como com a sociedade. Observam-se diferentes propostas de ações interdisciplinares. Ou ainda, nas palavras de Boaventura de Sousa Santos (2010), quando utiliza a expressão: do conhecimento universitário ao conhecimento pluriversitário. O autor ao discorrer sobre a universidade no século XXI, diz: “[...] o conhecimento pluriversitário é um conhecimento contextual na medida em que o princípio organizador da sua produção é a aplicação que lhe pode ser dada.” (p. 42) Cabe referir, ainda, que este mesmo autor utiliza o termo “resultado de uma partilha entre pesquisadores e utilizadores”.

Os museus, principalmente os universitários, não poderiam ficar alheios a todas estas transformações, principalmente quando almejam o desenvolvimento de projetos sociais e coletivos. Diante disto surgem várias possibilidades de projetos que passam a dar conta de uma proposta de ação-reflexão, proporcionando, tanto para as equipes dos museus como para aqueles que venham a atuar junto a estas instituições, um maior crescimento. Um exemplo de proposta desta natureza são as curadorias compartilhadas.

Muitas vezes ocorreram momentos de tensão, de conflito, de força e de poder, inevitáveis, numa interrelação de indivíduos, estruturas e *habitus*, com regras pertinentes a cada campo do mundo social. Os agentes, neste caso, internos e externos ao museu, jogam ou atuam segundo sua posição, neste espaço de construção de curadorias compartilhadas.

Referências

ALMEIDA, Adriana Mortara. **Museus e Coleções Universitários: Por que Museus de Arte na Universidade de São Paulo?** 2001. 238 f. Tese (Doutorado em Ciências da Informação e Documentação) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

ALMEIDA, Adriana Mortara; MARANDINO, Martha; VALENTE, Maria Esther Alvarez. **Museu: lugar do público.** Rio de Janeiro: Fiocruz, 2009.

ALVES, Cauê. A curadoria como historicidade viva. In: Ramos, A.D. (Org.). **Sobre o ofício do curador.** Porto Alegre: Zouk, 2010, p.43-58.

ARAÚJO, M. M.; BRUNO, M. C. O. (Orgs.). **A memória do pensamento museológico contemporâneo: documentos e depoimentos.** Rio de Janeiro: Comitê Brasileiro do ICOM, 1995.

BONDIA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação.** Rio de Janeiro, v.19, p. 18 a 29, jan./fev./mar./abr. 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-24782002000100003&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 03 set. de 2011.

BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. **O amor pela arte: os museus de arte e seu público.** São Paulo: Edusp, 2003.

BOURDIEU, Pierre. Algumas propriedades dos campos. **Questões de Sociologia.** Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983, p.89-94. Disponível em: <http://www.4shared.com/document/GR8AtGf8/Bourdieu_Pierre_-_Algumas_Prop.html>. Acesso em: 15 ago. 2011.

BRUNO, MariaCristina. **MuseologiaeComunicação.** Lisboa: UniversidadeLusófona de Humanidades e Tecnologia, 1996. (Cadernos de Sociomuseologia, n. 9). Disponível em: <http://www.museumonteredondo.net/Cadernos_pdf/Cadernos_09_1996.pdf>. Acesso em: 07 fev. 2011.

BRUNO, Maria Cristina; ARAÚJO, Marcelo. Exposição museológica: uma linguagem para o futuro. In: **Cadernos Museológicos.** Rio de Janeiro: Secretaria de Cultura da Presidência da República, Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural, v.1 & 2, p. 12-17, 1989.

BRUNO, Maria Cristina. Definição de Curadoria – Os caminhos do enquadramento, tratamento e extroversão da herança patrimonial. In: JULIÃO, Letícia (Coordenadora). **Cadernos de Diretrizes Museológicas 2: mediação em museus: curatorias, exposições, ação educativa.** Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, Superintendência de Museus, 2008, p. 15 - 23.

CURY, Marília Xavier. **Exposição: concepção, montagem e avaliação.** São Paulo: Annablume, 2005.

OBRIST, Hans Ulrich. **Uma breve história da curadoria.** São Paulo: BEI Comunicação, 2010.

POMIAN, K. Coleção. In: **ENCICLOPÉDIA** Einaudi. Porto: Imprensa nacional – Casa da Moeda, 1984, p. 51-86.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Cultura e representações, uma trajetória**. Texto original da conferência proferida no dia 18 de abril de 2006, por ocasião da inauguração das comemorações dos 20 anos do PPG em História da UFRGS. Disponível em: <www.ufrgs.br/gthistoriaculturalrs/sandra1.htm>. Acesso em: mar. 2011.

POSSAMAI, Zita Rosane. **Nos bastidores do museu: patrimônio e passado da cidade de Porto Alegre**. Porto Alegre: EST Edições, 2001.

POSSAMAI, Zita Rosane. Uma mirada para o visual. **Revista de História e Estudos Culturais**. [S.I], v. 6, n. 4, p. 1-17, 2010. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/PDF21/DOSSIE_05_Zita_Rosane_Possamai.pdf>. Acesso em: 21 jul. 2010.

POSSAMAI, Zita Rosane. **“Lições de Coisas” no Museu: o método intuitivo e o Museu do estado do Rio Grande do Sul, Brasil, nas primeiras décadas do século XX**. VIII Congresso Luso-Brasileiro de História da Educação, São Luis do Maranhão, Brasil, 2010.

RAMOS, Alexandre Dias (Org.). **Sobre o ofício do curador**. Porto Alegre: Zouk, 2010.

SANTOS, Boaventura de Souza. **A universidade no século XXI: para uma reforma democrática e emancipatória da Universidade**. São Paulo: Cortez Editora, 2010.

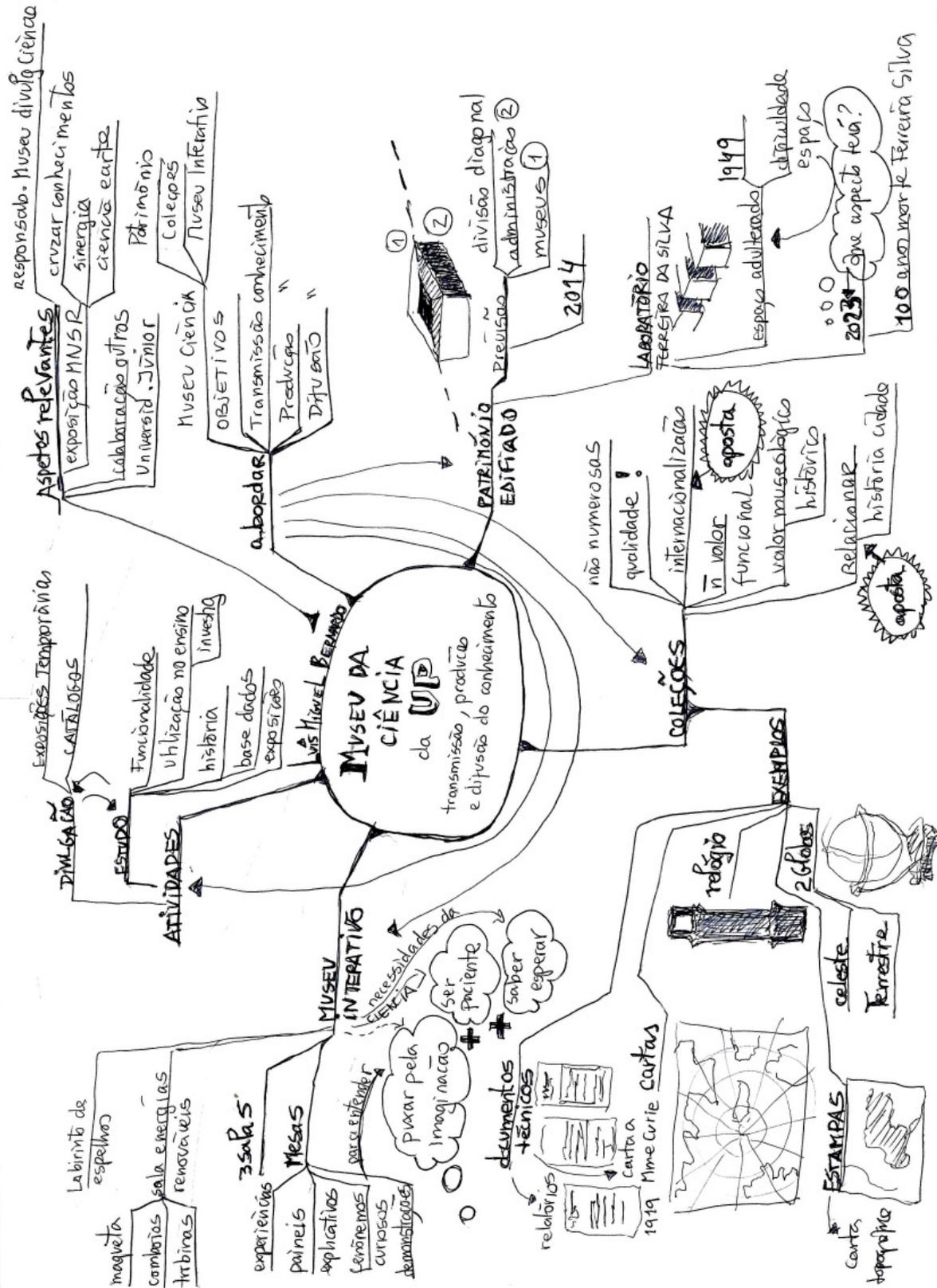
SANTOS, Maria Célia T. Moura. **Museus Universitários Brasileiros: novas perspectivas**. Texto apresentado no IV Encontro do Fórum Permanente de Museus Universitários e II Simpósio de Museologia na UFM “Museus Universitários – Ciência, Cultura e Promoção Social”, realizado em Belo Horizonte – MG, no período de 24 a 28 de agosto de 2006a. Disponível em: <[http://www.icom.org.br/Texto_Museus_Universit%C3%83%C2%A1rios_Maria_C%C3%83%C2%A9lia\[1\].pdf](http://www.icom.org.br/Texto_Museus_Universit%C3%83%C2%A1rios_Maria_C%C3%83%C2%A9lia[1].pdf)>. Acesso em: 25 mai. 2011.

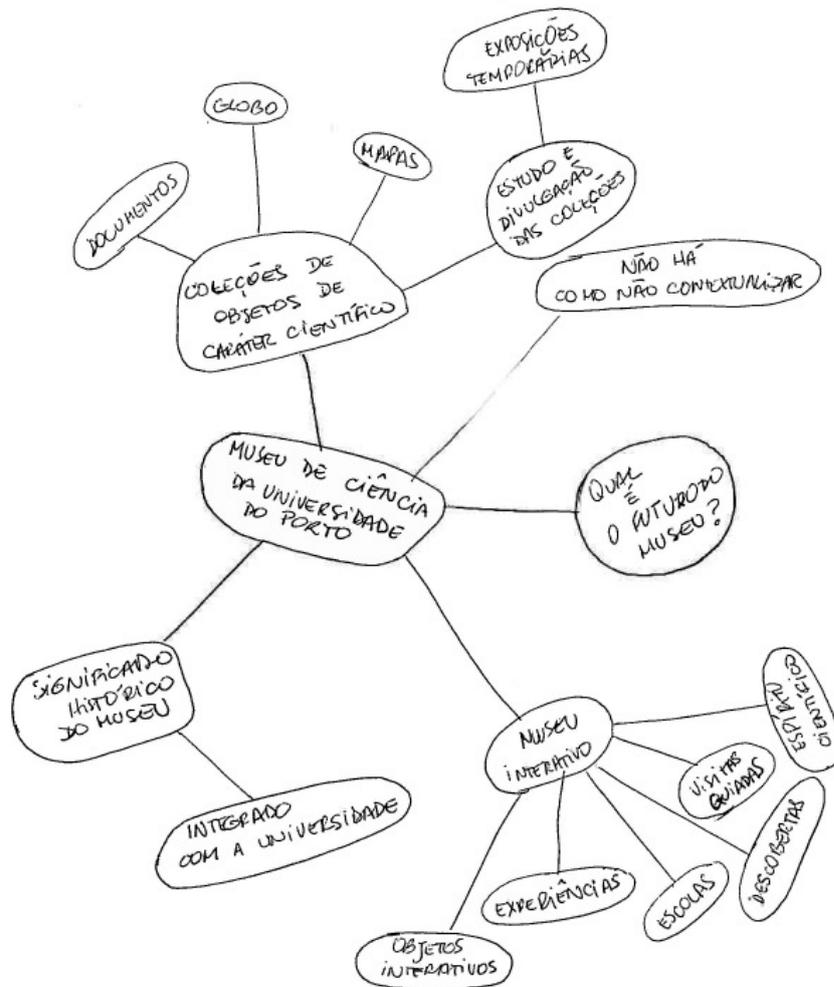
SANTOS, Maria Célia T. Moura. **Encontros museológicos: Reflexões sobre a museologia, a educação e o museu**. Rio de Janeiro: Minc/IPHAN/DEMU, 2008.

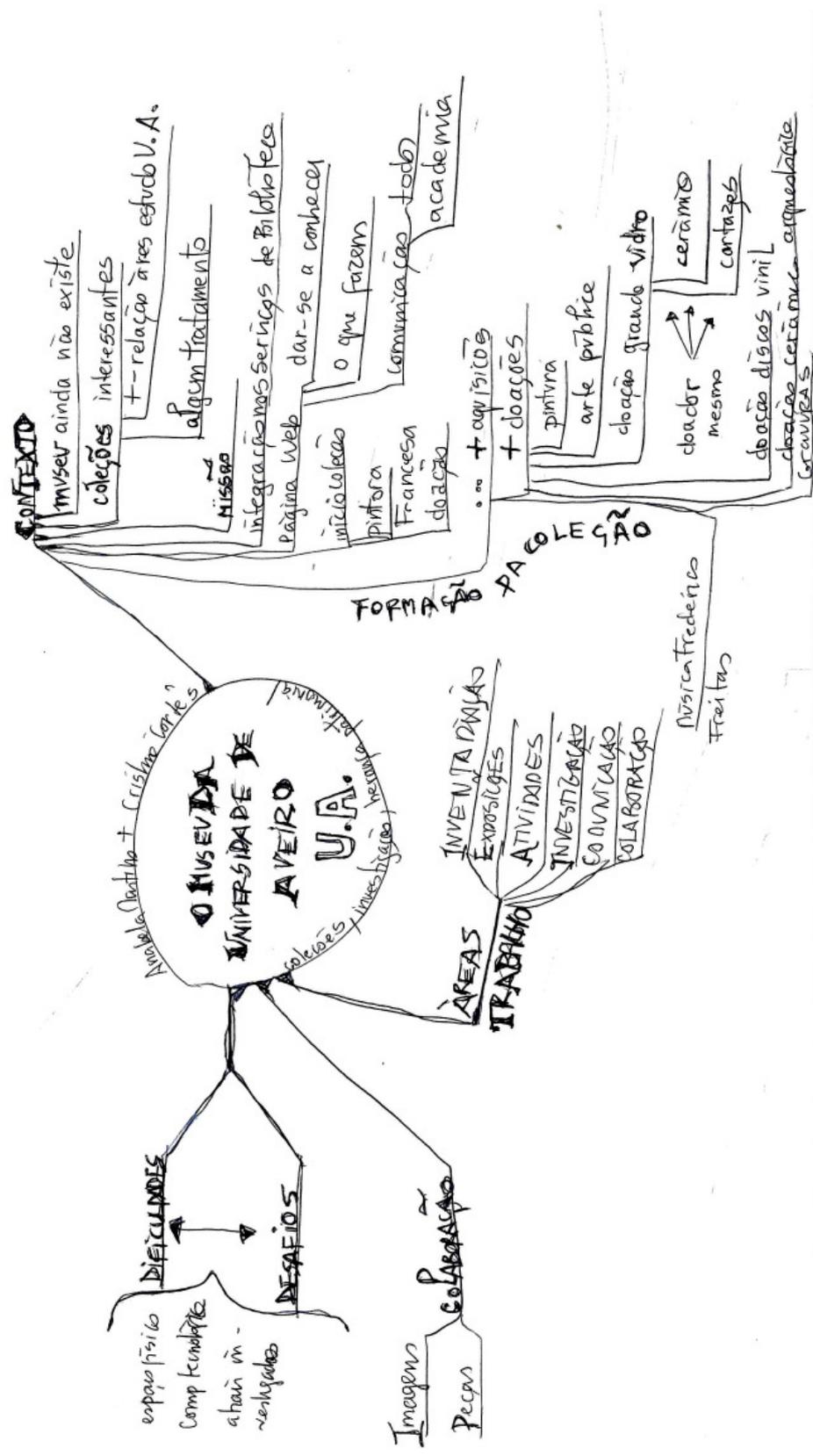
SCHEINER, Tereza. **Pensando a Exposição - textos selecionados para museografia**. Universidade do Rio de Janeiro. 1996.

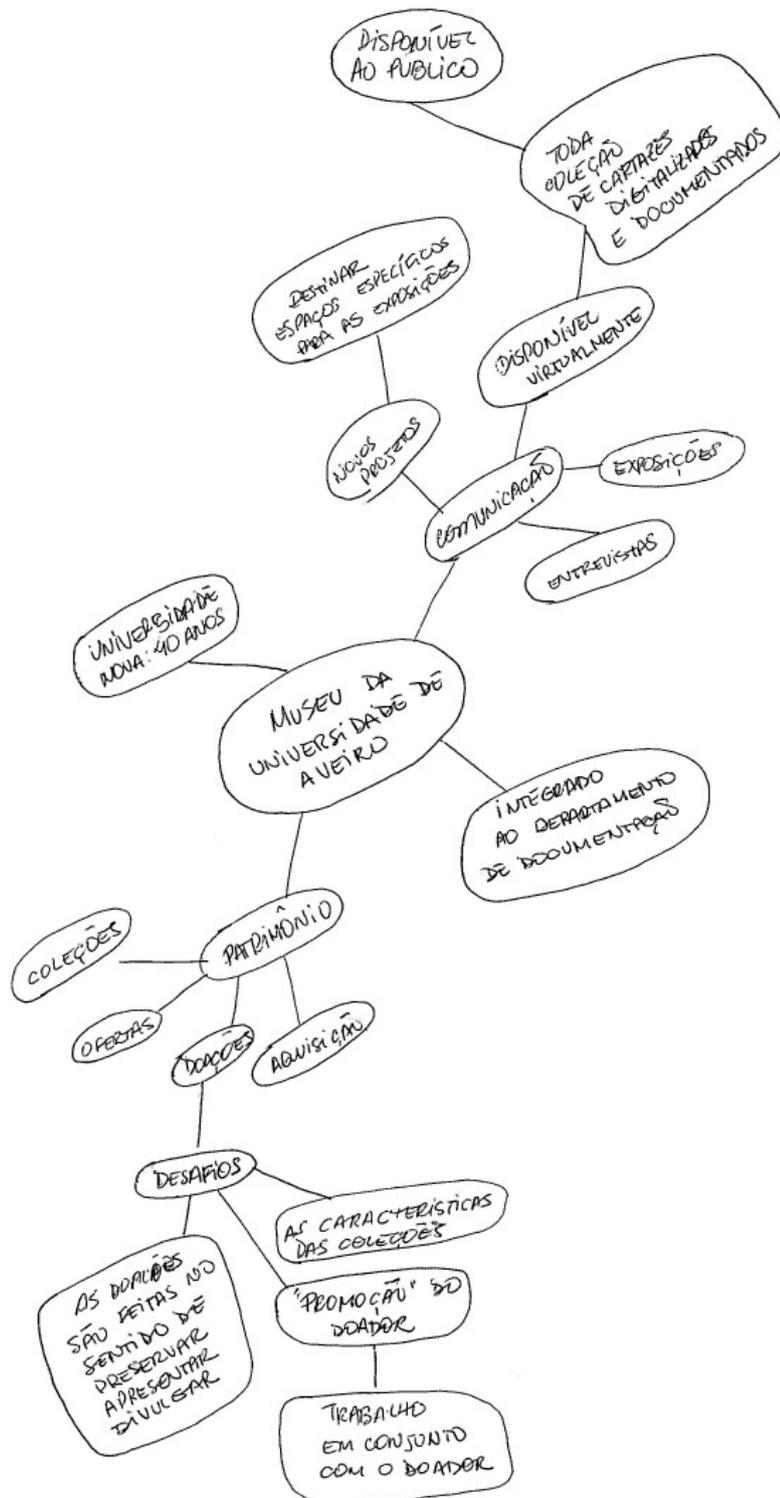
SCHEINER, Tereza. Comunicação, Educação, Exposição: novos saberes, novos sentidos. **Semiosfera**. Ano 3, nº 4-5. Disponível em: <http://www.semiosfera.eco.ufrj.br/antiores/semiosfera45/conteudo_rep_tscheiner.htm>. Acesso em: 28 set. 2011.

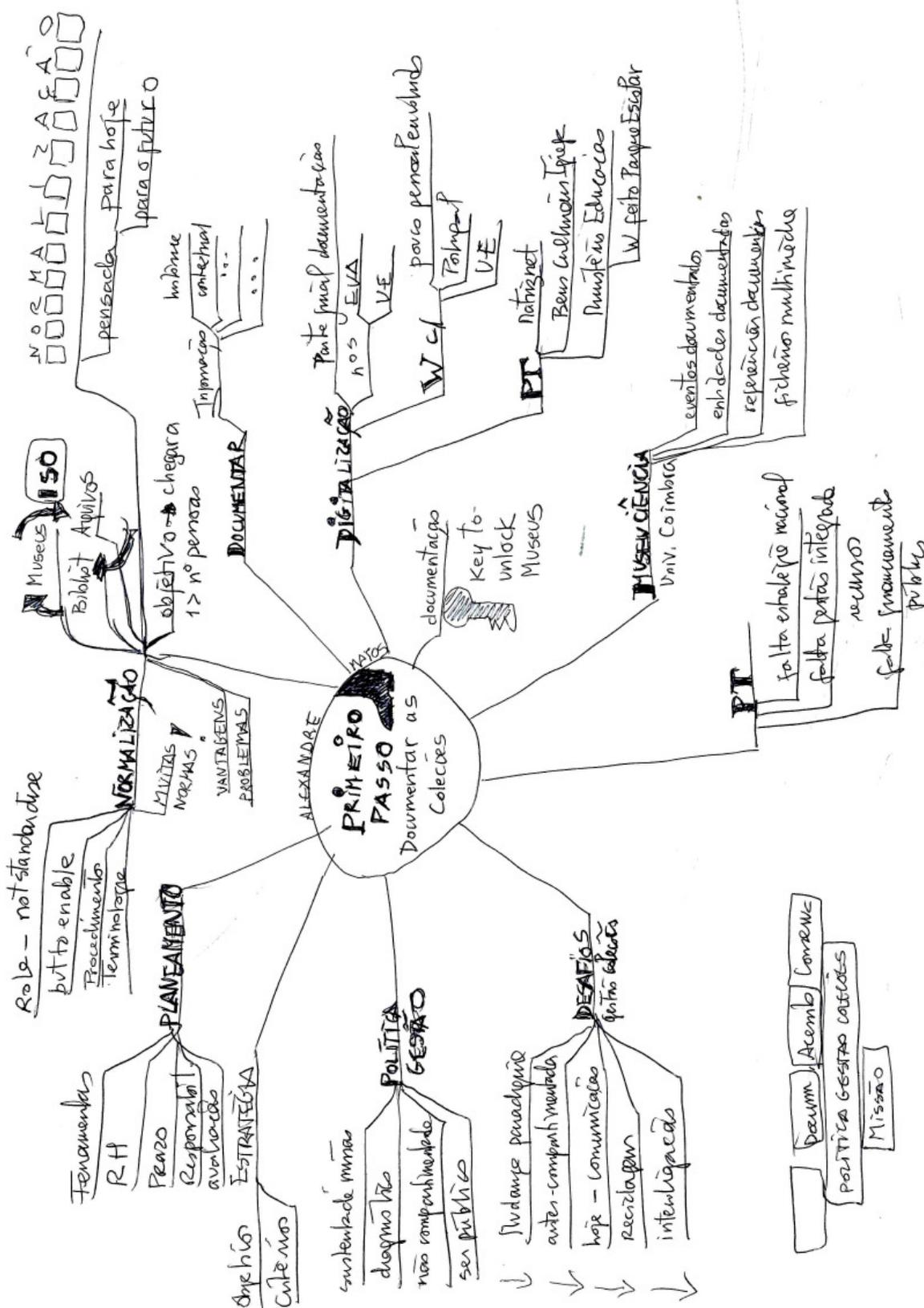
APÊNDICES

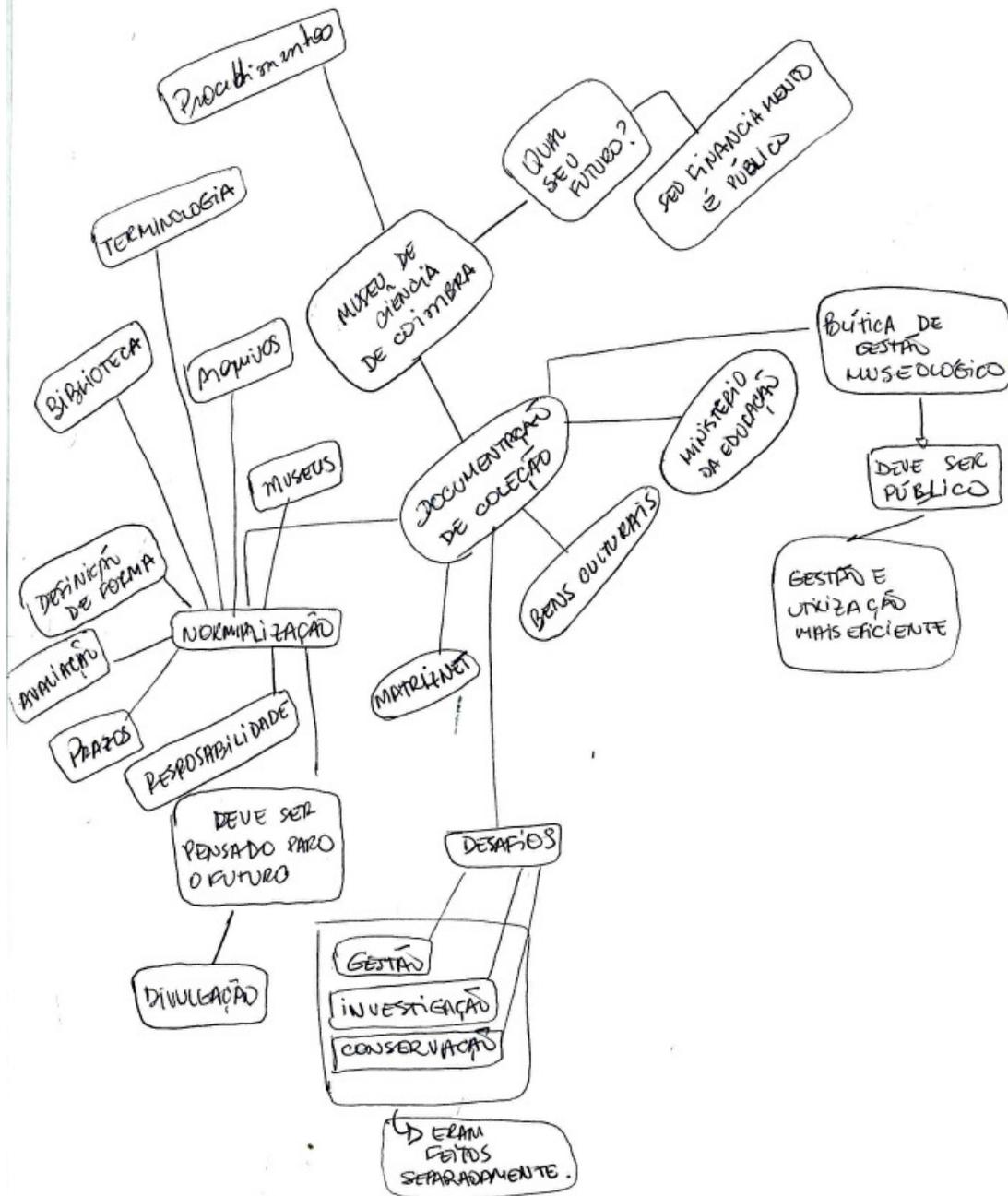


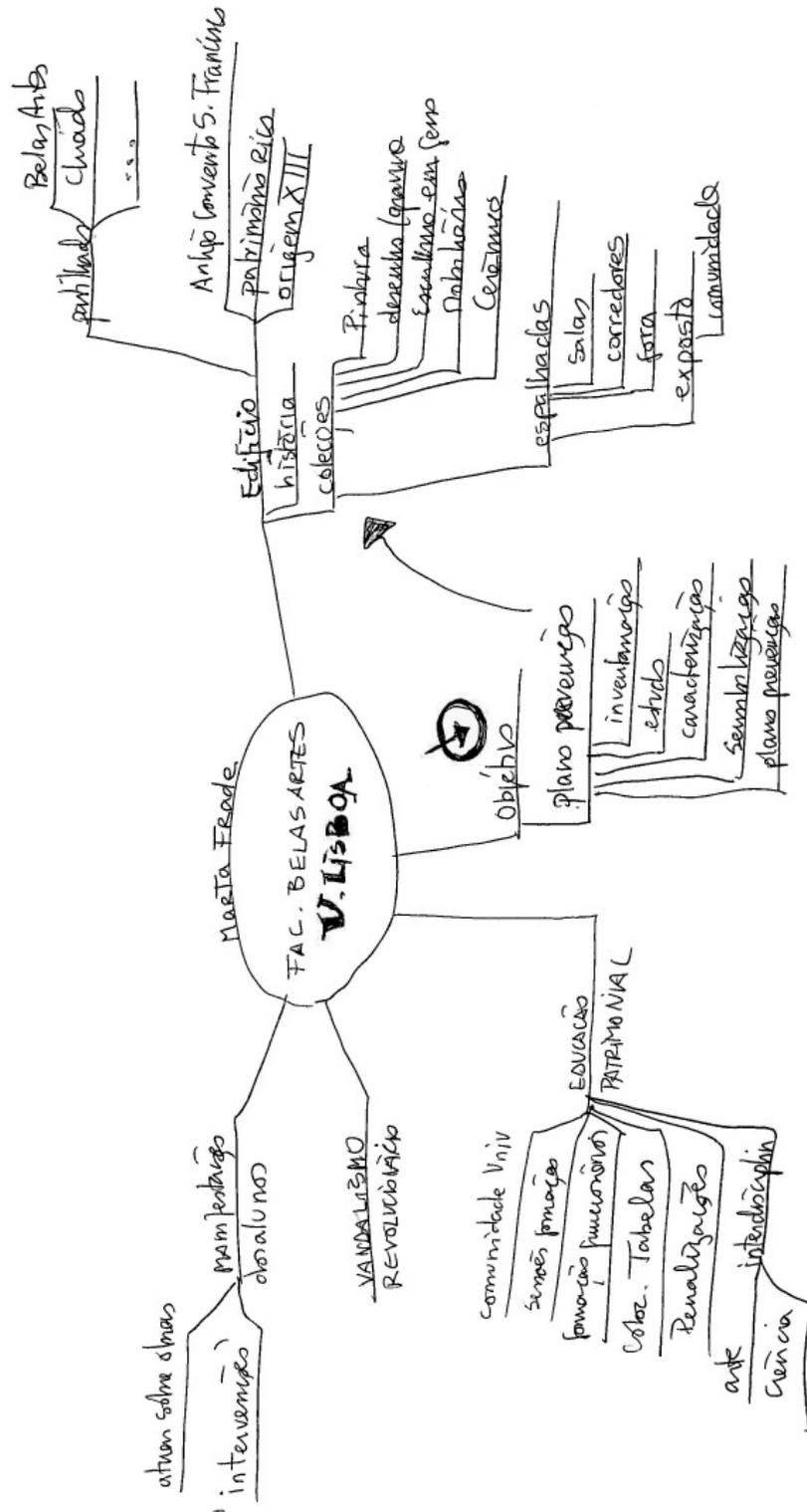


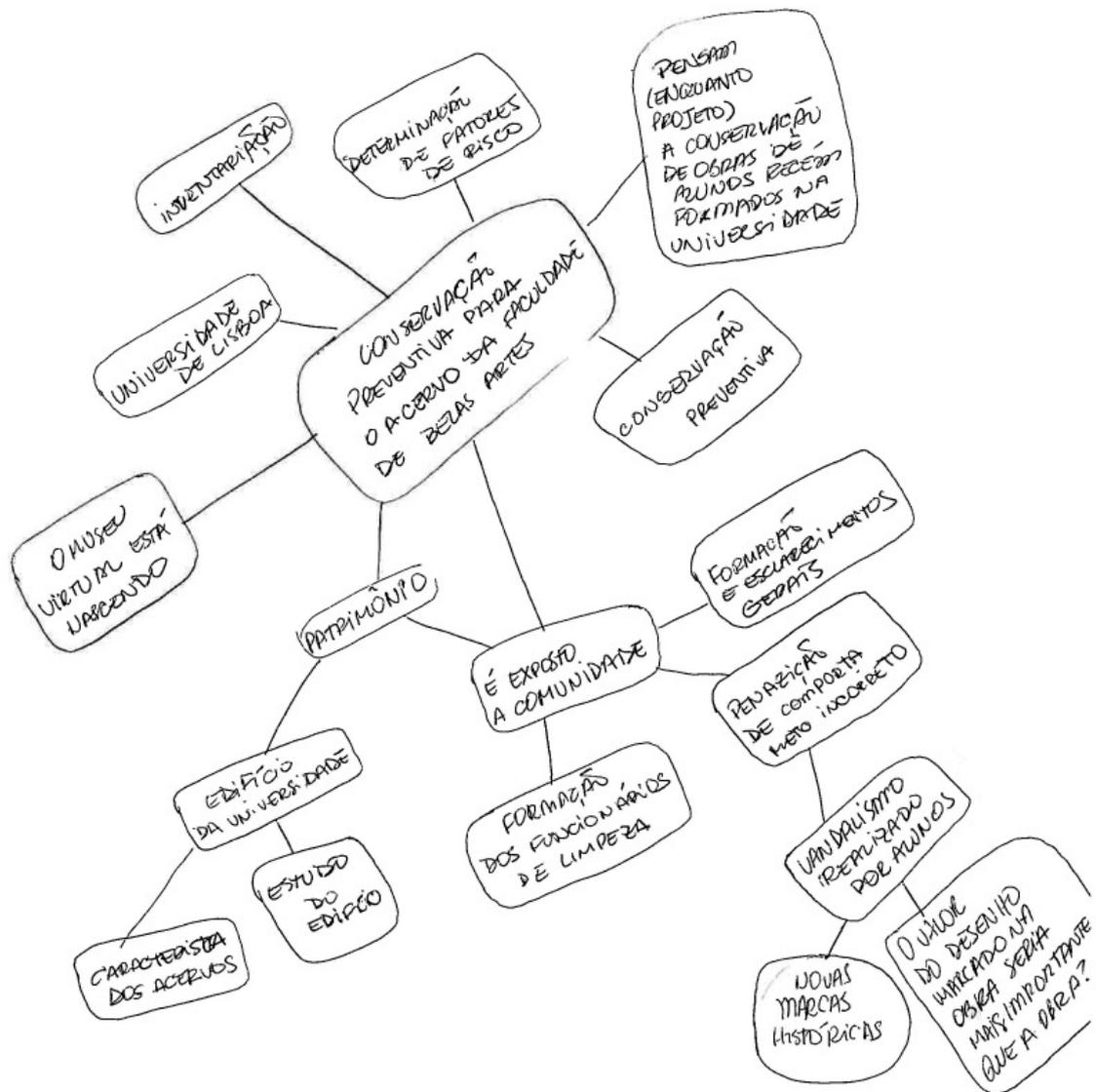


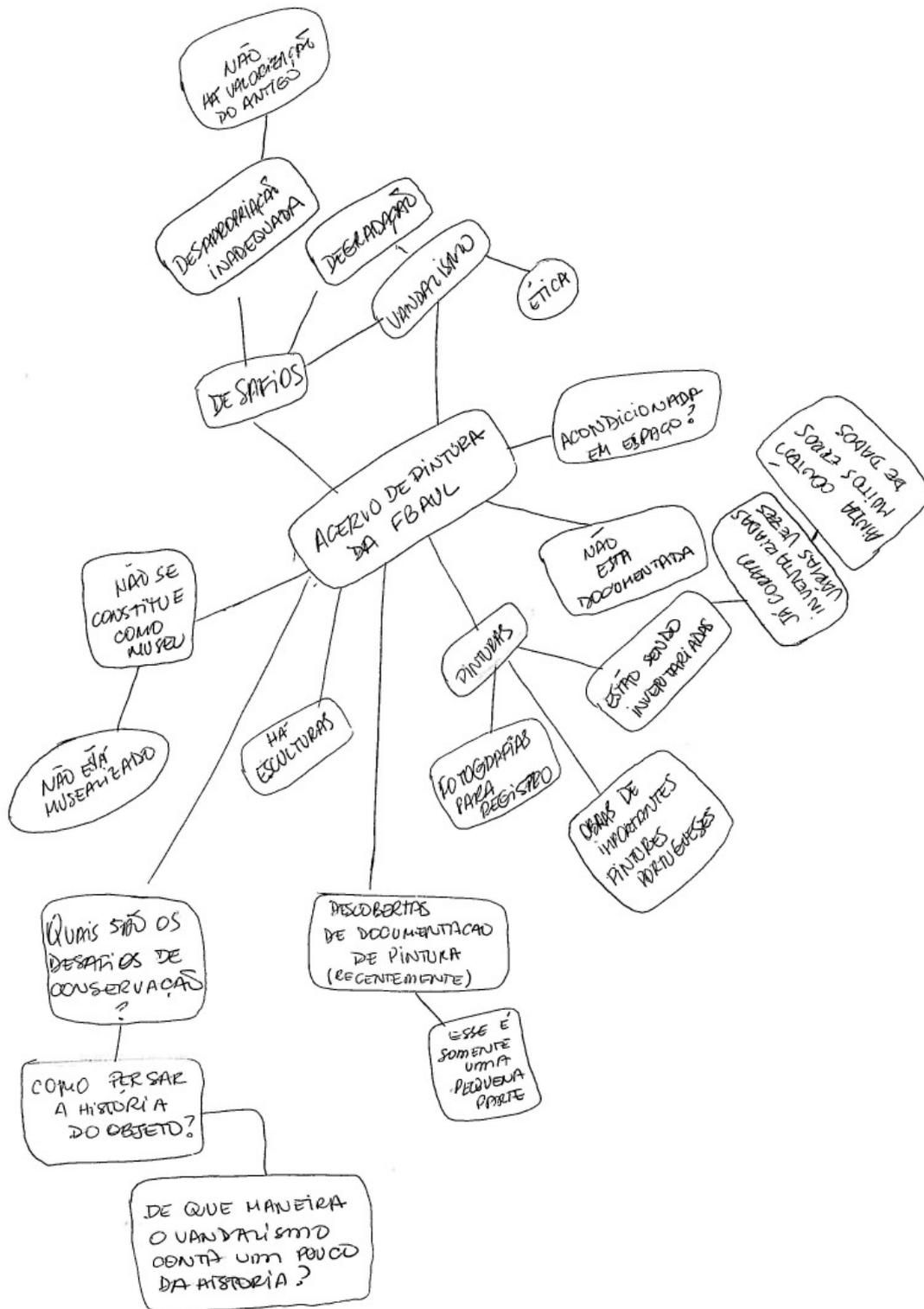




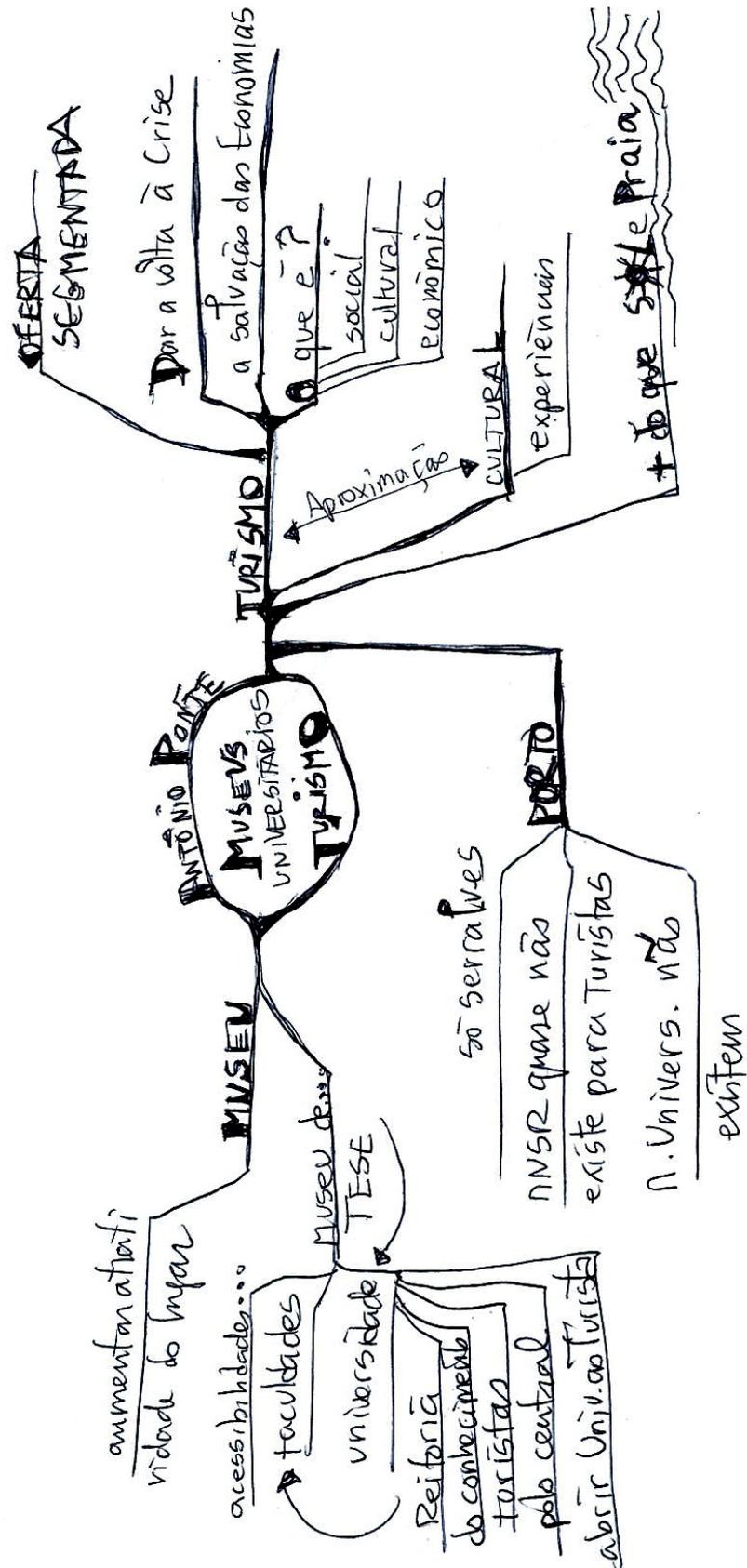


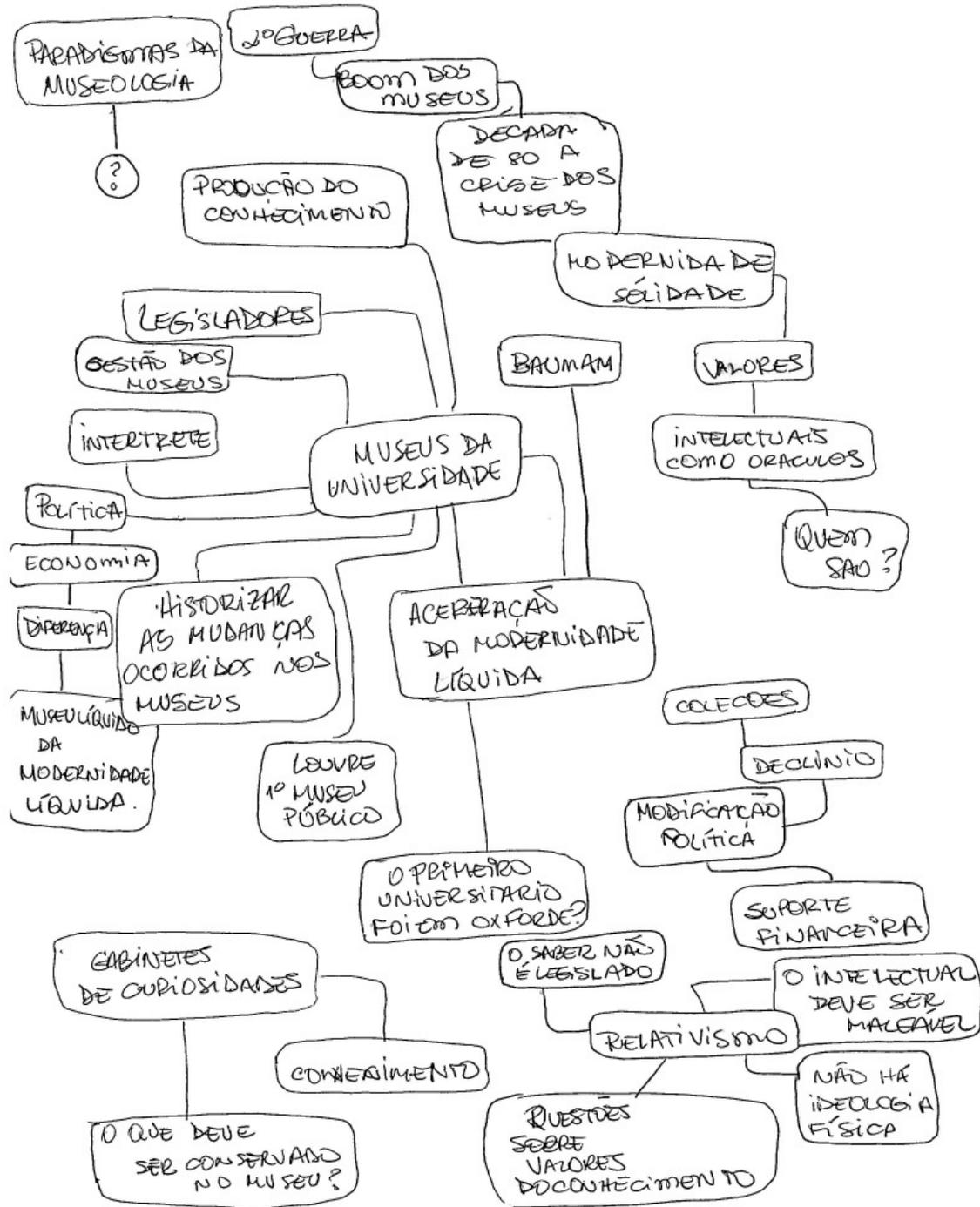


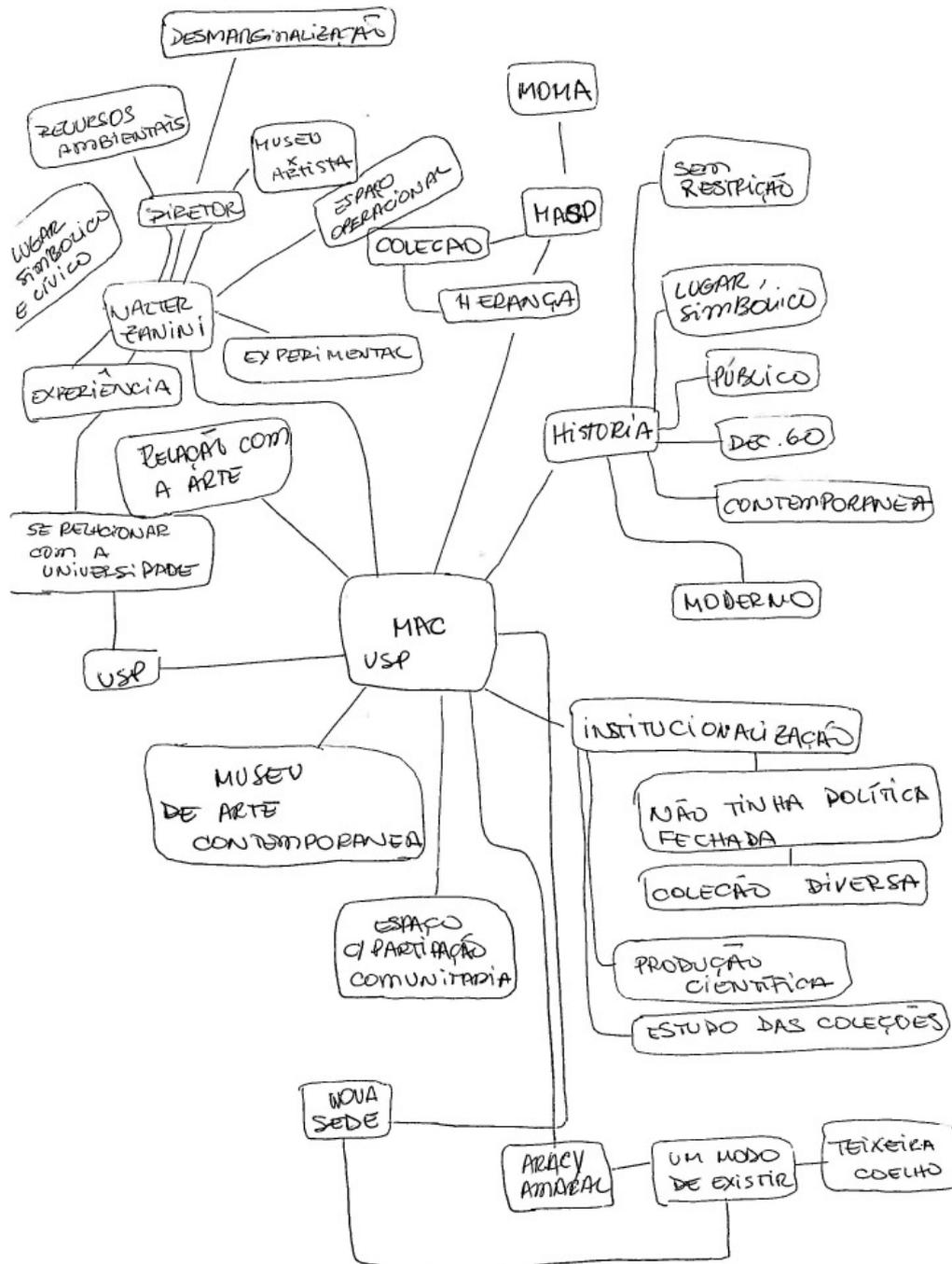


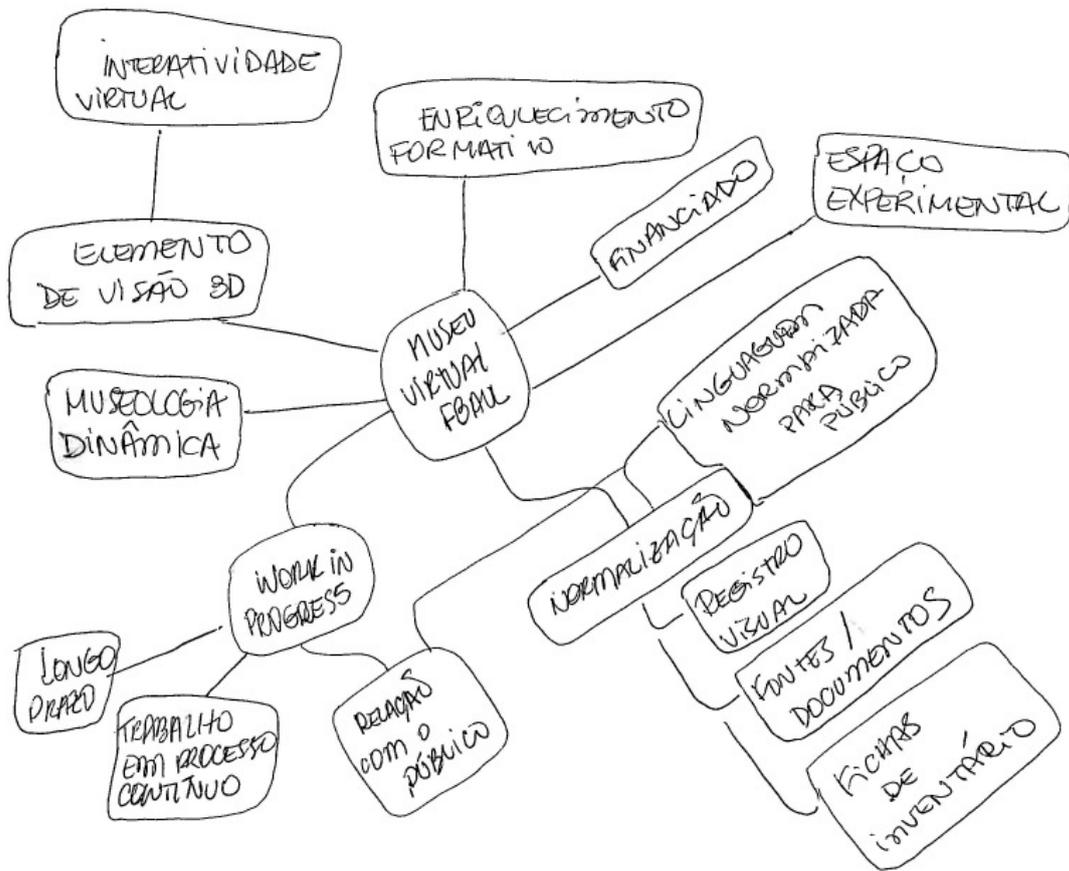


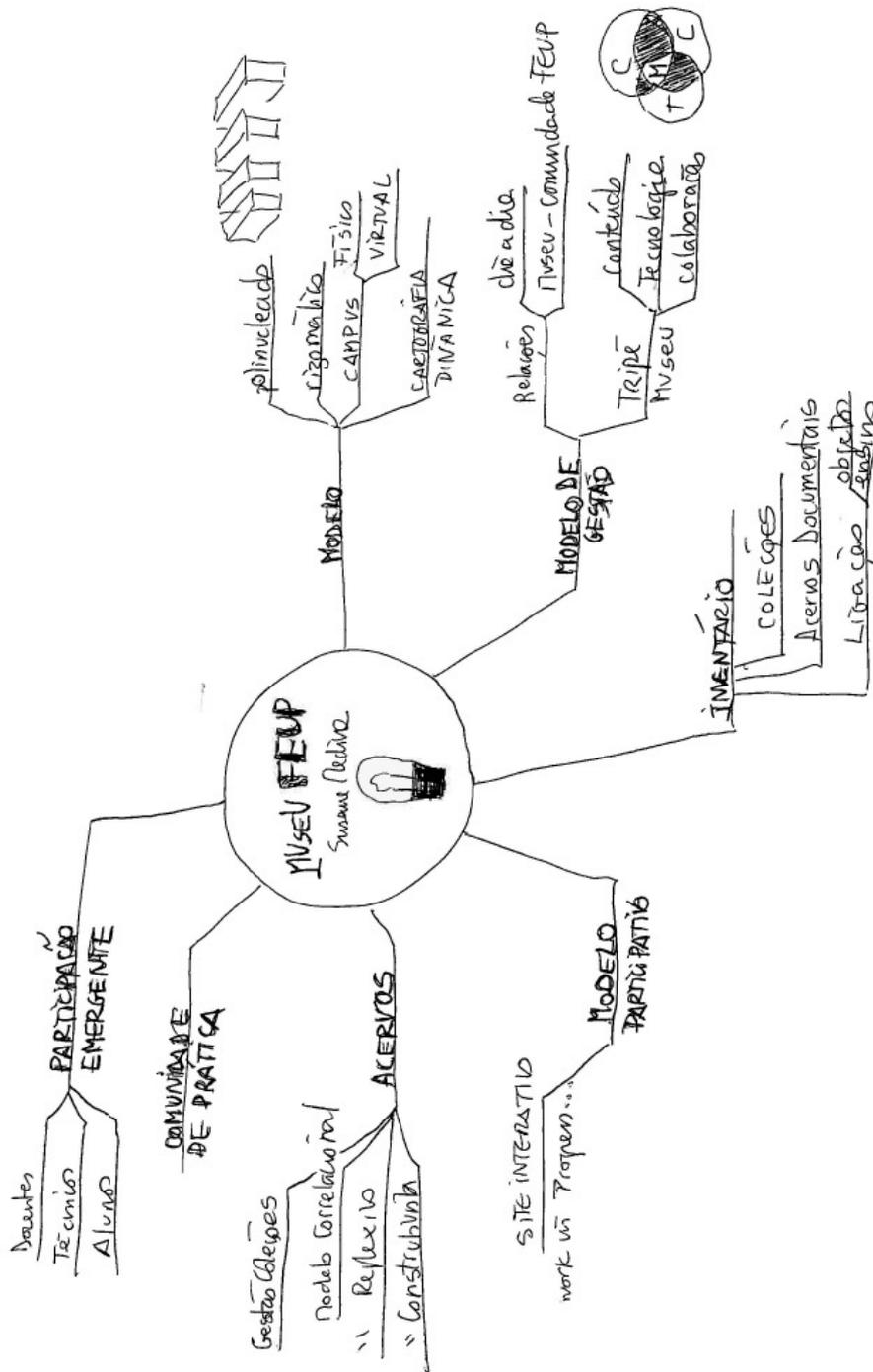


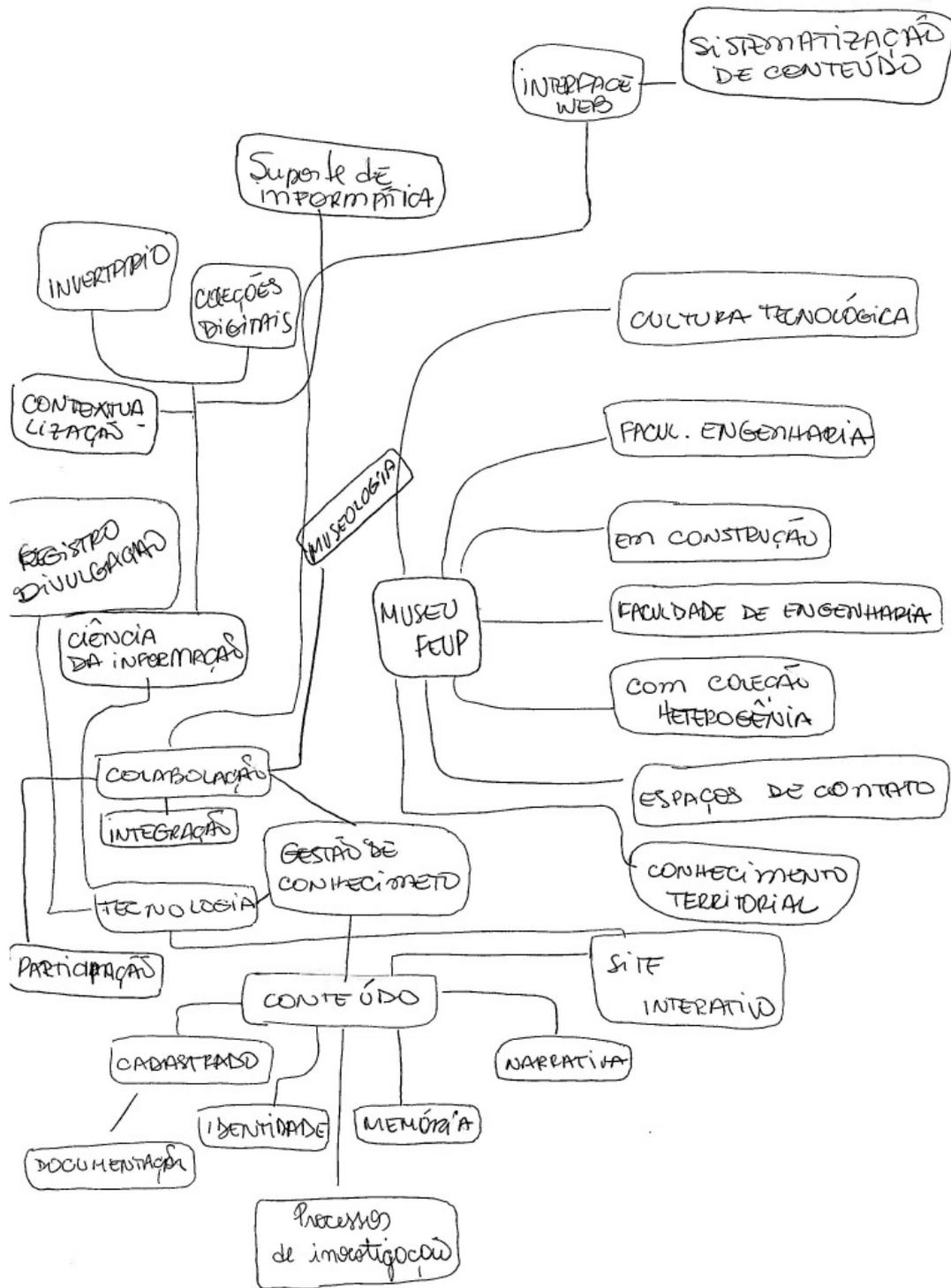


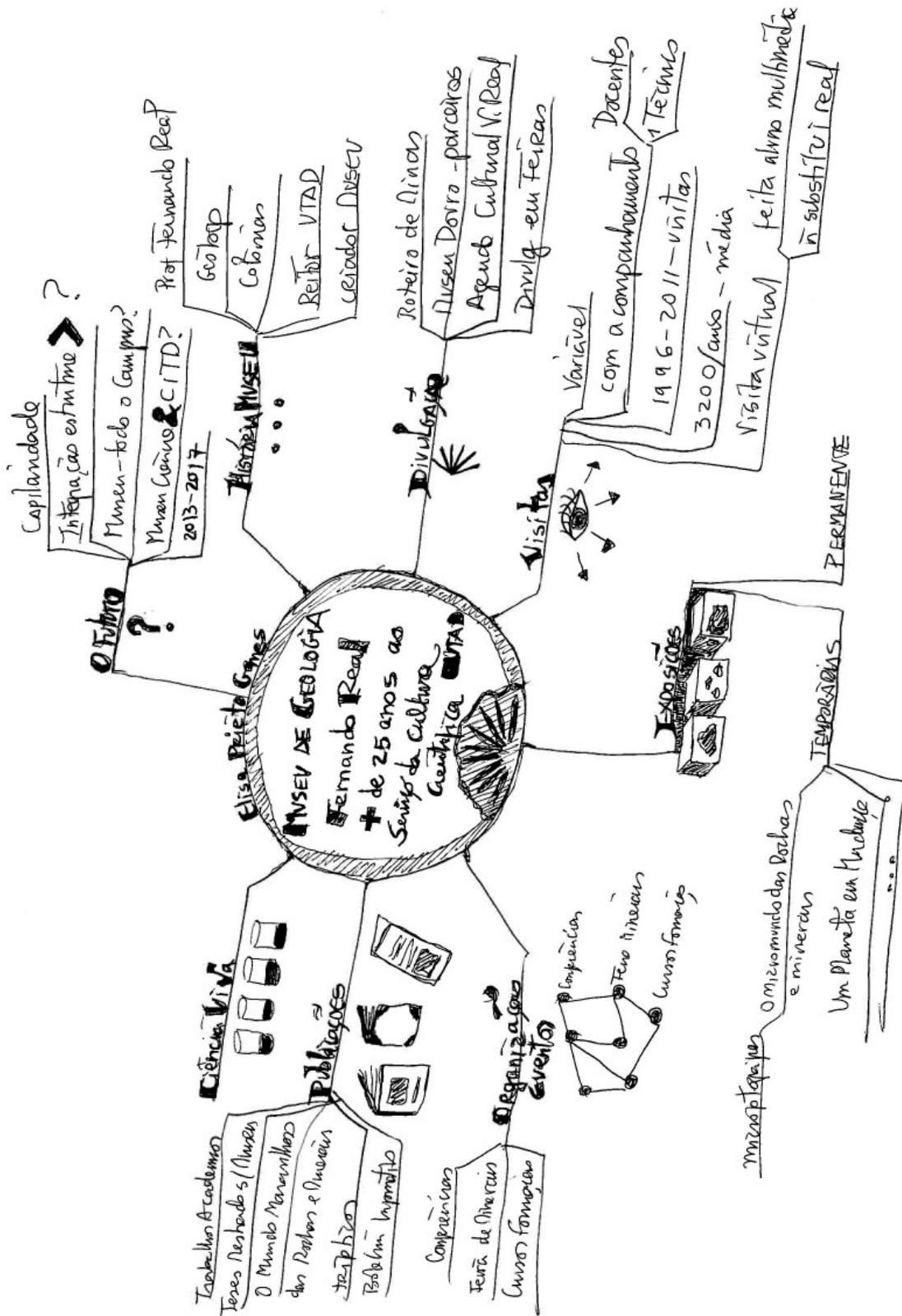




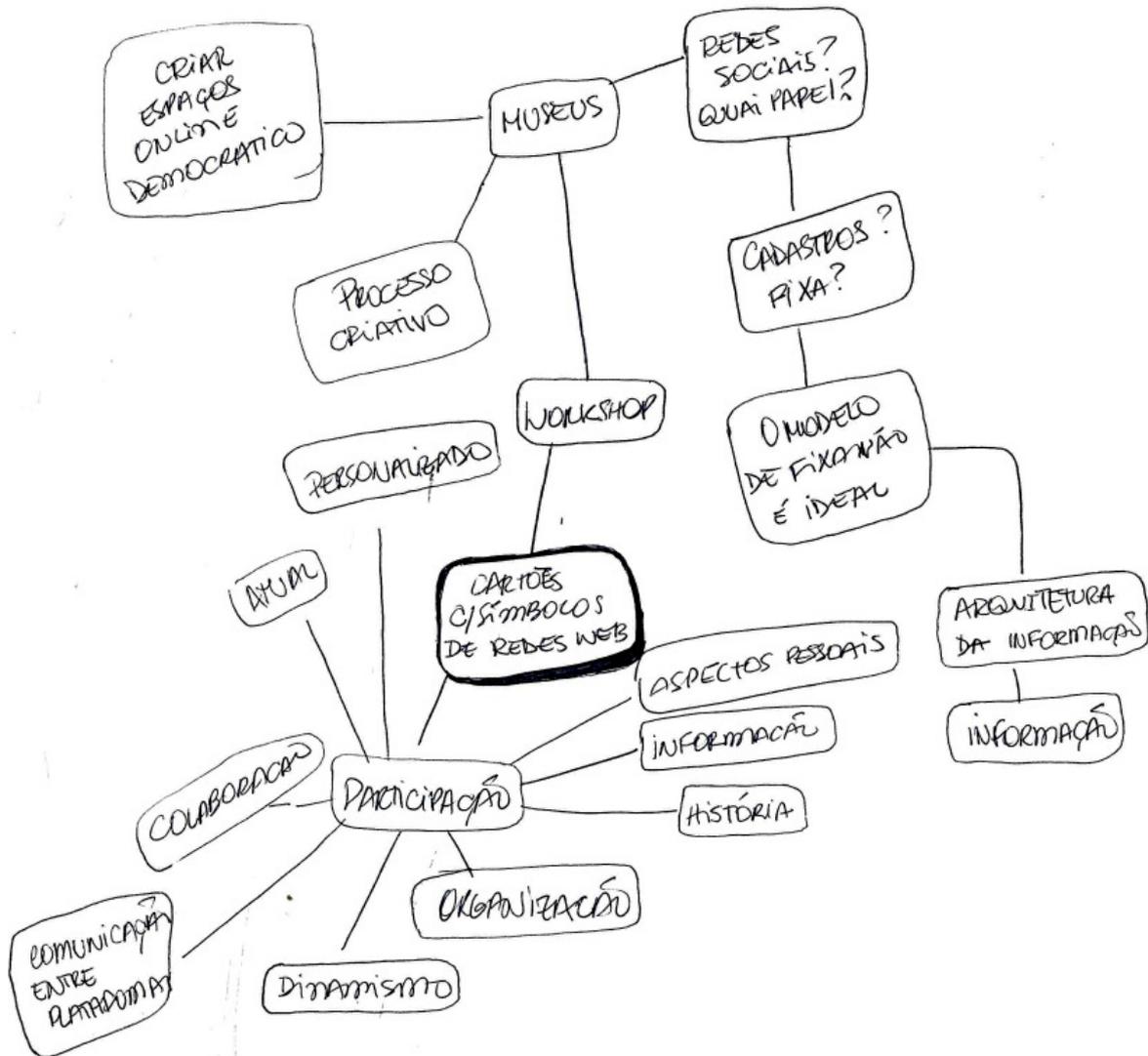


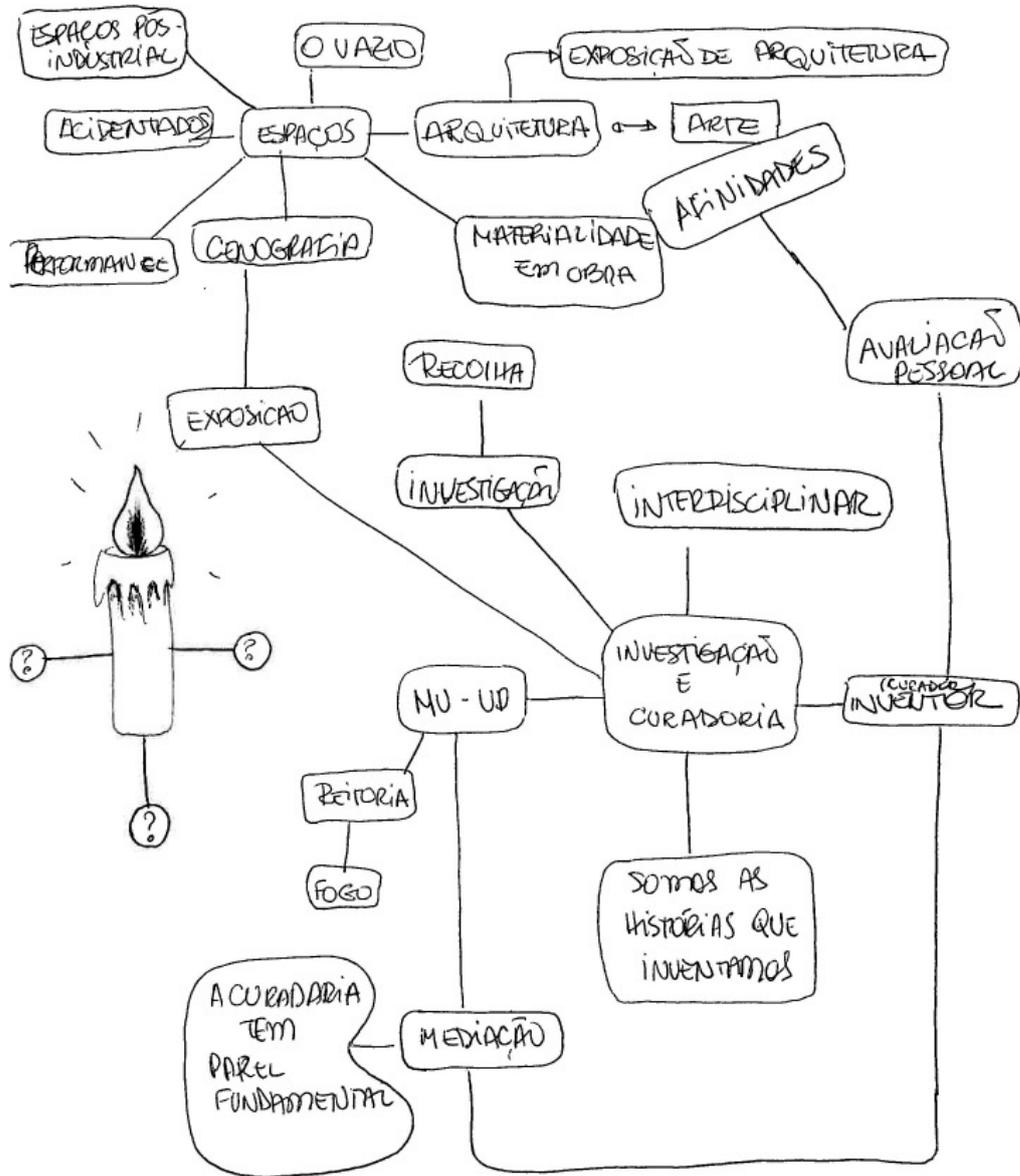


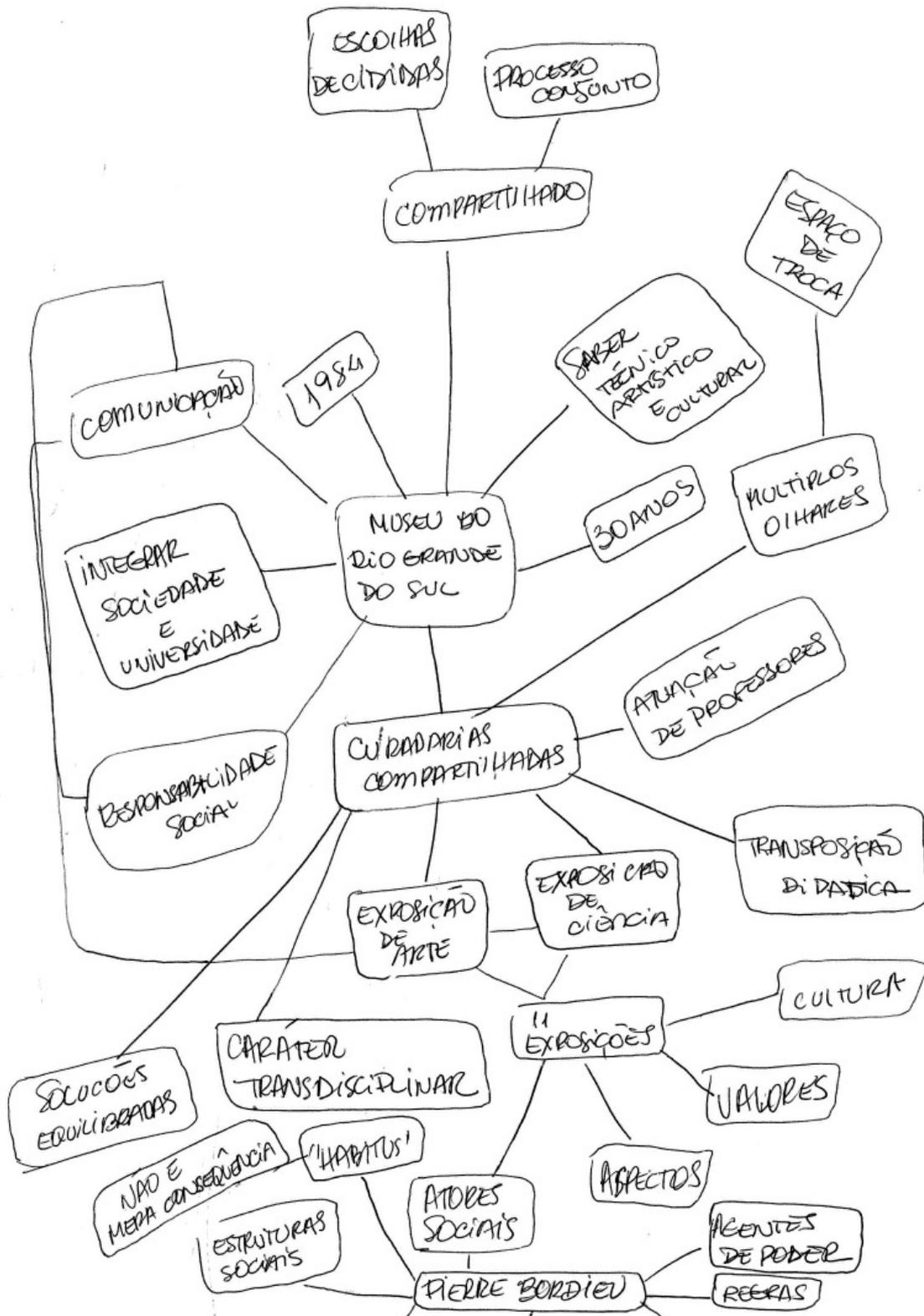












NOTAS BIOGRÁFICAS DOS AUTORES

Alexandre Matos

(ammatos@letras.up.pt.)

Diretor do departamento de Investigação e Formação da Sistemas do Futuro, Lda., empresa onde trabalha desde 1999 na gestão de projetos e consultoria em gestão e documentação de coleções de diversos museus portugueses e estrangeiros. 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, tema sobre o qual apresentou diversas comunicações em congressos nacionais e internacionais e publicou diversos artigos em revistas especializadas. É coordenador do projeto Museus Portugal (www.museusportugal.org) e autor do blogue Mouseion (www.mouseion.pt).

Alice Nogueira Alves

(alicenalves@gmail.com)

Bacharelato e Licenciatura em Conservação e Restauro. Doutoramento na especialidade de História da Arte, Património e Teoria do Restauro. Pós-doutoramento dedicado à área da História e Teoria da Conservação e Restauro da Pintura em Portugal (ainda em curso). Professora Auxiliar Convidada da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

Ana Alençao

(alencoao@utad.pt)

Licenciada em Geologia pela Universidade

de Lisboa 1979, obteve o grau de Doutor em 1999 pela UTAD. Desde 2004 é Professora Associada da UTAD. Tem trabalhos publicados em revistas da especialidade, capítulos de livros e atas de congressos. Orientou doutoramentos, mestrados e trabalhos finais de licenciatura e lecionou cursos e ações de formação. Participou em projetos de Cooperação Bilateral Portugal - Espanha, FCT e Ciência Viva. Realizou atividades de divulgação científica.

Ana Bela de Jesus Martins

(abela@ua.pt)

Desde 2007 diretora dos Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro. É licenciada em Línguas e Literaturas Modernas pela faculdade de Letras da Universidade do Porto e possui o Curso de Especialização em Ciências Documentais pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Está ligada à Universidade de Aveiro (UA) desde a data da sua criação, tendo promovido a constituição da Mediateca da UA, uma biblioteca dedicada às Ciências da Educação, em 1985, que coordenou durante uma década. Neste período desenvolveu na UA a área da Indexação, tendo coordenado a edição do Thesaurus LINCE: Vocabulário Controlado na área da Educação. De 1995 a 2007 dirigiu os Serviços de Relações Externas da Universidade de Aveiro, tendo lançado um conjunto de projetos que permitiram reforçar a imagem da Universidade de Aveiro a nível nacional e internacional.

Ana Cristina Fernandes Cortês Justino

(ccortes@ua.pt)

Educação: (I) Doutoramento em Informação e Comunicação em Plataformas Digitais pela Universidade de Aveiro e Universidade do Porto (URL: <http://hdl.handle.net/10773/10444>) (2013), (II) Pós-Graduação em Ciências da Informação e Documentação, pela Universidade Fernando

Pessoa (2008); Licenciatura em Documentação e Arquivística, pela Universidade de Aveiro. Investigação: (I) Investigadora no INET - MD, Instituto de Etnomusicologia (FCSH - UNL | DECA - UA | FMH - UL | ESE-IPP). (II) Membro participativo no Grupo de Trabalho Sistemas de Informação em Museus (GT-SIM) da APBAD - Associação Português de Bibliotecários, Arquivistas e Documentalistas. Produção científica e académica: Estas podem ser encontradas em ORCID ID (<http://orcid.org/0000-0001-9622-513X>) ou ainda em Research ID (<http://www.researcherid.com/rid/A-5378-2011>). Experiência Profissional: 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.

Ana Mafalda Carneira

(mafaldacarreira@gmail.com)

Encontra-se no Mestrado em Ciências da Conservação, Restauro e Produção de Arte Contemporânea na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. A sua tese de Mestrado prende-se com a caracterização material e técnica de pinturas do século XIX da Coleção de Pintura da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa, onde também se propõe a dar continuidade ao Museu Virtual FBAUL com a Coleção de Pintura desta mesma instituição. Desenvolve investigação em projetos relacionando com a aplicação dos métodos e exames de análise nas ciências do Património no Centro de Física Atómica da Universidade de Lisboa.

António Ponte

Natural de Mindelo, licenciou-se em Ciências Históricas após o que iniciou uma carreira profissional e académica no domínio da

museologia. Depois de completar a sua graduação em museologia, terminou o Mestrado no mesmo domínio do conhecimento, tendo apresentado a tese Casas-Museu em Portugal Teorias e Práticas, estando neste momento em fase de conclusão da dissertação de doutoramento com o título O Contributo dos Museus do Norte de Portugal para uma dinamização do Turismo Cultural. Profissionalmente, desde 1994 é Museólogo na Câmara Municipal de Vila do Conde, tendo, entre 2009 e 2012, sido Diretor do Paço dos Duques de Bragança, em Guimarães, altura em que colaborou com Europeia da Cultura.

Carlos Alcobia

(alcobia@outlook.com)

Vive e trabalha em Lisboa, é licenciado em Economia e possui um Mestrado em Estudos Curatoriais (orientação de Jurgen Bock e José Fernandes Dias). Encontra-se atualmente a frequentar o doutoramento em Design de Produto e Economia pela Universidade de Lisboa e é investigador no Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes pela mesma Universidade. Realiza pesquisa sobretudo na relação entre potencial político do dissenso no espaço público e relação de place branding com as novas formas de manufactura urbana.

Carlos Coke

(c coke@utad.pt)

Licenciado em Geologia pela Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa em 1986. Adquiriu o grau de Doutor em 2001, na UTAD, onde exerceu atividade docente desde 1988 sendo atualmente Professor Auxiliar aposentado. Publicou diversos trabalhos em revistas da especialidade, capítulos de livros e atas de congressos. Orientou doutoramentos, mestrados, trabalhos finais de licenciatura. Participou em vários projetos de Cooperação Bilateral Portugal – Espanha

e Portugal-Marrocos, Projetos Integrados de Desenvolvimento Regional, FCT e Ciência Viva. Prestou assessoria científica a entidades públicas/ privadas. Realizou atividades de divulgação científica e foi responsável pelo Museu de Geologia da UTAD na última década.

Elisa Gomes

(mgomes@utad.pt)

Licenciada em Geologia pela Universidade do Porto em 1984, mestre em Geoquímica pela Universidade de Aveiro em 1989, obteve na UTAD os graus de Doutor e o título de Agregado, em 1996 e 2008. Desde maio de 2013 é Professora Catedrática de Petrologia e Geoquímica da UTAD. Publicou mais de trinta artigos em revistas internacionais indexadas e mais de 150 trabalhos em atas de congressos internacionais e nacionais. Orientou doutoramentos, mestrados e projetos de fim de curso. Participou em projetos de Cooperação Bilateral Portugal - Espanha, FCT e Ciência Viva. Realizou diversas atividades de divulgação científica.

Elisa Noronha Nascimento

(elisa.nr@gmail.com)

Investigadora em Museologia e Estudos Artísticos (Artes Visuais). Atualmente é Professora Afiada da Faculdade de Letras da Universidade do Porto (2º e 3º Ciclos em Museologia) e investigadora do Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória (CITCEM). Doutora em Museologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto e Mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Seus interesses de investigação estão relacionados com a intersecção entre a Museologia e os Estudos Artísticos, assumindo como ponto de confluência os museus e centros de arte contemporânea em suas diversas dimensões (coleções, exposições, espaços,

públicos, outros agentes), e a própria arte contemporânea como uma forma profundamente importante de pensamento e de provocação ao pensamento.

Inês Ferreira

(inesspratleyferreira@gmail.com)

Técnica Superior na Câmara Municipal do Porto, há cerca de 10 anos. Desempenhou funções de assessora da Vereação desde 2007 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. Trabalhou 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 Porto Digital entre 2005 e 2007 e foi mentora e coordenadora do Projeto “à Descoberta dos Museus do Porto”, entre 2000 e 2001, no âmbito da Porto 2001, Capital Europeia da Cultura. Foi formadora de 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. 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. Formada em Artes Plásticas, Pintura, pela Faculdade de Belas Artes da UP, Master of Arts, pela City University, Londres, doutoranda em Museologia na Faculdade de Letras da Universidade do

Porto, tendo como tema de investigação “Museus e Criatividade”.

Inês Moreira

Arquiteta, investigadora e curadora baseada no Porto/Portugal. Em 2013 está a completar o seu Douramento desenvolvido no Grupo Curatorial/Knowledge, no Goldsmiths College, University of London. “Performing Building Sites, for a curatorial research on space”, é uma investigação epistemológica e processual sobre assuntos de curadoria, de arquitectura, do espaço, bem como de questões relativas ao dispositivo de exposição. Os seus projectos curatoriais pesquisam espaços específicos (como hangares pós-industriais, edifícios históricos incendiados, arquitecturas menores, ou musues abandonados), e exploram modos de investigação/produção na intersecção da arte, da arquitectura, da tecno-ciência e das humanidades.

A nível institucional, foi consultora do Programa de arte e Arquitectura da Capital Europeia da Cultura, Guimarães 2012, [2010-2012]; coordenadora do Laboratório de Arte Experimental of Instituto das Artes / Ministério da Cultura, Lisboa [2003-05]; e consultora científica do projecto Europeu Transformations [FBAUP, 2009-2010]. Entre 2010 e 2012 integrou a Fundação Cidade de Guimarães, onde dirigiu dois grandes projectos expositivos e de investigação, para os quais convidou co-curadores, autores e diversos investigadores. Edifícios & Vestígios, projecto-ensaio sobre espaços pós-industriais (co-curadoras Inês Moreira e Aneta Szylak) é uma investigação experimental apresentada publicamente através de uma exposição num hangar industrial e de um livro de capa dura (www.buildingsremnants.com), e Devir Menor, Arquitecturas e práticas espaciais críticas na Iberoamerica (co-curadoras Inês Moreira e Susana Caló), uma exposição itinerante e um livro (www.devirmenor.com).

Como curadora free-lance, em 2012, foi co-

curadora com Arne Hendricks, Aneta Szylak e Leire Vergara da exposição Materiality nos Estaleiros Navais de Gdansk na Alternativa 2012/Wyspa Institute of Art, Gdansk Shipyard, Polónia. Contribuiu para o conceito geral e foi co-comissaria (com Cláudia Martinho e Marcin Sczcelina) dos encontros públicos do Evento2009, Public Art Biennial, Bordeaux, França. Foi curadora residente no Museo Extremeño Iberoamericano de Arte Contemporâneo de Badajoz, Espanha [2007-09] e colaborou regularmente com a Reitoria da Universidade do Porto, como curadora, produtora e autora de exposições e eventos [Depósito 2007, Pack 2007, Mapa 2007, Rescaldo e Ressonância! 2009]. Concede, desenha e produz diversas curadorias e cenografias para autores e instituições culturais, através do petit Cabanon, em curso: Les Constructeurs Insatiables (Lons-le-Saunier, Fevereiro 2014). + www.petitcabanon.org

João Carlos Carvalho Aires de Sousa

(jccas@fe.up.pt)

Licenciou-se em Engenharia Eletrotécnica e de Computadores na opção de Telecomunicações, na Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto, obteve o mestrado em Multimédia na Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto. Possui experiência na investigação e desenvolvimento de soluções multimédia para comunicações e computação gráfica. Actualmente colabora no Serviço de Documentação e Informação da Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto, onde desenvolve actividades relacionada com a implementação de soluções multimédia para as diferentes valências da unidade que integra, biblioteca, museu e FEUP edições. Responsável pelo desenvolvimento web do portal da Biblioteca e dos websites de apoio às actividades de comunicação do SDI.

José Moreira Araújo

Professor Emérito da Universidade do Porto. Físico teórico, doutorado pelas Universidades de Manchester e Porto, dirigiu o Departamento de Física e o Centro de Investigação em Física da Faculdade de Ciências da Universidade do Porto. Foi Presidente do Conselho Científico e o fundador e primeiro Diretor do Museu de Ciência. Editor da revista Colóquio/Ciências (uma publicação científica da Fundação Gulbenkian), tem comissariado, desde 1987, diversas exposições científicas, históricas ou interativas.

Lúcia Glicério Mendonça

(glicerluc@gmail.com)

Licenciada em História pela Universidade Estadual de Londrina (UEL) – Brasil (2000). Bolsista de iniciação científica CNPq, Mestre em História das Ciências da Saúde – FIOCRUZ - RJ (2004), bolsista CAPES. Participou da implantação do Museu de Ciência e Tecnologia de Londrina (UEL), bolsista - VITAE (2005). Docente em universidades públicas do estado do Paraná: UNESPAR-FECEA, UEL, UFTPR, UEM (2006-2013). Atualmente é bolsista de doutorado pleno no exterior (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.

Luís Lyster Franco

(lysterfranco@hotmail.com)

Luís Augusto Fernandes Lyster Franco é licenciado em Pintura pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e Académico Correspondente da Academia Nacional de Belas-Artes. Possui um Curso de Especialização em Museologia e Museografia, um Doutoramento em Belas-Artes – Desenho, e presentemente está a desenvolver um Pós-Doutoramento em Belas-Artes, especialidade de Museologia. Tem colaborado com a Faculdade de Belas-Artes, nomeadamente na realização de seminários nos cursos de Mestrado e Doutoramento em Museologia e Museografia. Como investigador da Secção de Investigação Francisco de Holanda, tem vindo a desenvolver trabalho no âmbito da Museologia, e publicado estudos de Numismática, Medalhística, Desenho e Pintura.

Luís M. Bernardo

(lmbernar@fc.up.pt)

Professor catedrático aposentado do Departamento de Física e Astronomia da Faculdade de Ciências da Universidade do Porto. Licenciado em Engenharia Electrotécnica pela Faculdade de Engenharia da mesma universidade, obteve o mestrado e o doutoramento em Física na Universidade Estatal de Virgínia, Virginia Tech, nos EUA. Regressado a Portugal, realizou numerosos trabalhos de investigação em óptica física, tendo-se dedicado nos últimos anos à história da ciência e à divulgação científica. Neste contexto publicou Histórias da Luz e das Cores, em 3 volumes (2005, 2007, 2010), e Cultura Científica em Portugal – Uma Perspectiva Histórica (2013). Presentemente exerce o cargo de diretor do Museu de Ciência da Universidade do Porto.

Maria Cristina Padilha Leitzke

(cristina@museu.ufrgs.br)

Graduada em História pela Universidade Federal de Pelotas (1982). Especialista em Educação e Sociedade pela Universidade Federal de Pelotas (1989) e especialista em Artes-Patrimônio Cultural pela Universidade Federal de Pelotas (1999). Mestre em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2012). Desde 1993 atua na coordenação de ações educativas e culturais em museus. Inicialmente no Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo do Instituto de Artes da Universidade Federal de Pelotas. Desde 2002 participa da realização e da coordenação de projetos educativos e culturais no Museu da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Membro do Grupo de Estudos em Memória, Museus e Patrimônio/gemmus-ufrgs. Tem experiência na área de patrimônio cultural e museus.

Maria van Zeller

(mvanzeller@sistemasfuturo.pt)

Webdesigner responsável pela conceptualização, design, e manipulação de aplicações multimédia para diversos museus e instituições culturais em Portugal, trabalha na Sistemas do Futuro - Multimédia, Gestão e Arte, desde 2003, na cidade do Porto, Portugal. Em experiência de trabalhos anteriores fez vários trabalhos na área do *design* gráfico e na área da internet, nomeadamente no departamento de internet na Imediata, SGPS (2000-2002). Licenciatura em Design de Comunicação da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto e Mestrado em Multimédia (arte e cultura) na Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto (2008/2010), com uma tese sobre as coleções on-line e web social em Museus intitulado: (Re)design da ficha de inventário online - Que contributos colaborativos e interativos poderemos acrescentar num contexto científico de um objeto museológico. Organização e palestrante de conferências nacionais na

área da museologia e participação nas conferências internacionais - Museums and Web 2009/2010 e Museumnext 2012. Obteve prémios de relevância internacional na área da multimédia/museologia - FIAMP 2009 (menção especial) no Guia Multimédia de “National Railway Museum “ – Multimedia tour , FIAMP 2012 Bronze (Web’Art Special Prize) na categoria “Special Web’Art Award: online exhibition or program” com projeto “ Ludi Saeculares”, desenvolvido em parceria com o Museu de Arqueologia D. Diogo de Sousa Regional. Recentemente publicou um artigo em co-autoria no MW2013 intitulado: “Mr. Steam and “The train is our friend”: an interactive system to welcome school children to the Museum” In *Museums and the Web 2013*, N. Proctor & R. Cherry (eds). Silver Spring, MD: Museums and the Web. [publicado em 31-01-2013] disponível em <http://mw2013.museumsandtheweb.com/paper/mr-steam-and-the-train-is-our-friend-an-interactive-system-for-welcome-school-children-at-the-museum/>

Marisa L. Monteiro

(mmonteiro@reit.up.pt)

Curadora no Museu de Ciência da Universidade do Porto desde 2000, estudando e divulgando a coleção de instrumentos científicos com comunicações em congressos ou encontros da especialidade, nacionais ou internacionais. Coordena e faz o acompanhamento de visitas à exposição interativa permanente do Museu de Ciência desde 2007. É co-autora de artigos e catálogos de exposições de instrumentos científicos; colaborou no desenho e montagem dessas exposições. Licenciou-se em Física (Ramo Educacional) na Universidade do Porto. Foi professora do ensino secundário (1983-1986) e técnica superior de apoio à investigação e ensino no Instituto Geofísico da Universidade do Porto (1986-2000).

Marta Frade

(martacostafrade@gmail.com)

Iniciou a sua formação na Escola Profissional de Recuperação do Património de Sintra em 1997, onde despertou o seu interesse pelo património executado em gesso. Do modo como era considerado como arte menor revelou-se na matéria com máxima importância no estudo académico. Concluiu o Bacharelato em Conservação e Restauro no Instituto Politécnico de Tomar em 2003 e a Licenciatura, na mesma área e no mesmo Instituto em 2005. Desde 2011 que lecciona como Assistente Convidada da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, onde também desenvolve o seu Doutoramento dedicado à área da Conservação e Restauro em Escultura em gesso em Portugal.

Martinho Lourenço

(martinho@utad.pt)

Licenciado em Engenharia Geológica pela Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra em 1988, obteve o grau de Doutor em 2006 pela UTAD, onde é professor auxiliar desde então. Publicou trabalhos em revistas internacionais indexadas, capítulos de livros e atas de congressos. Orientou mestrados e trabalhos finais de licenciatura. Lecionou cursos e ações de formação. Integrou as equipas de vários projetos, com desenvolvimento de trabalhos nas componentes ambiental, ordenamento, geologia, geofísica aplicada, georreferenciação e SIG.

Paulo Cunha e Silva

Licenciado em Medicina, sendo Mestre e Doutor pela Universidade do Porto, onde foi Professor de Anatomia. Atualmente, é Professor Associado de Pensamento Contemporâneo na Faculdade de Desporto da Universidade do Porto. Foi um dos principais responsáveis pela programação do Porto 2001, tendo sido considerado a

“figura mais relevante” da Capital Europeia da Cultura (Jornal Público) e nomeado “Personalidade do Ano” (também pelo Público). Foi considerado um dos “200 portugueses mais influentes” pela revista Visão. Cunha e Silva foi presidente do Instituto da Artes do Ministério da Cultura, Conselheiro Cultural da Embaixada de Portugal em Roma e Comissário do extenso programa de Guimarães 2012. Colabora com há largos anos com a Fundação de Serralves, com a Fundação Gulbenkian e é presidente da Comissão de Cultura do Comité Olímpico Português.

Rui Centeno

(rcenteno@letras.up.pt)

Docente da Faculdade de Letras da Universidade do Porto desde 1975. Docência nos cursos Doutoramento, Mestrado e Licenciatura de Museologia, de Arqueologia e das Ciências da Comunicação. Participou em mais de uma centena de júris de mestrado, doutoramento e agregação; orientou mais de quatro dezenas de dissertações de mestrado e de doutoramento em Museologia, Arqueologia e Ciências da Comunicação. Entre os diversos cargos que ocupou, 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 da webradio Jornalismo

Porto Radio (2006-); Diretor do jornal digital *Jornalismo Porto Net* (2004-12); Administrador da LUSA – Agência de Notícias de Portugal, S.A (2009-12). Participou em várias dezenas de encontros científicos, muitas vezes como convidado, tendo também proferido inúmeras palestras a convite de instituições nacionais e estrangeiras. Coordenou e participou em diversos projetos de musealização e montagem de museus e exposições.

Susana Medina

(smedina@fe.up.pt)

Licenciada em História (variante Arte), pós-graduada em *European Cultural Planning* pela Universidade De Montfort (Leicester, Reino Unido) e mestre em Museologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Integrou o Serviço Educativo da Fundação de Serralves (até 1999) e a equipa que programou a Porto 2001 - Capital Europeia da Cultura. Desde 2003 é responsável pelo Museu da Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto. Apresentou a dissertação de mestrado em museologia “Ligações On/Off : Reflexões sobre a construção de redes de colaboração entre museus e produtores de ciência da Universidade do Porto” (2008).

Vanessa Nascimento Freitas

(nasfre.vanessa@gmail.com)

Mestre em Artes (Poéticas Contemporâneas) pela Universidade de Brasília (2013) e possui graduação em Artes Plásticas (Licenciatura e Bacharelado) pela mesma instituição. Atualmente é doutoranda em Museologia pela Universidade do Porto – Portugal.

Zita Rosane Possamai

(zitapossamai@gmail.com)

Possui graduação em Bacharelado em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1993), graduação em Licenciatura em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1991), mestrado em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1998) e doutorado em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2005).

Foi servidora da Prefeitura de Porto Alegre, onde atuou como pesquisadora na Assessoria de Estudos e Pesquisas (1989-1993); membro da Comissão de Restauração do Mercado Público de Porto Alegre (1991-1993); Diretora do Museu de Porto Alegre Joaquim José Felizardo (1993-1999); Coordenadora da Memória Cultural (1999-2001); membro do Conselho do Patrimônio Histórico-Cultural de Porto Alegre (1999-2001); membro da Unidade Executora do Projeto Monumenta (2001-2005). Foi docente em vários cursos de pós-graduação lato sensu nas áreas de Patrimônio Cultural e Museologia. Foi docente do Centro Universitário Metodista IPA (2000-2006), onde atuou como Coordenadora do Curso de História; Coordenadora do Grupo de Pesquisa em Direitos Humanos e Educação; Coordenadora do Museu IPA. Atualmente é professor adjunto da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, exercendo suas atividades no Curso de Museologia da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação e no Programa de Pós-Graduação em Educação, da Faculdade de Educação. Líder no CNPq do Grupo de Estudos em Memória, Patrimônio e Museus (GEMMUS). Tem experiência na área de História, com ênfase em investigação histórica e gestão do patrimônio cultural urbano e museus. Autora e organizadora de artigos e livros sobre História de Porto Alegre, memória, patrimônio, museu. Sua dissertação de mestrado teve como temática o museu de cidade e sua tese de doutorado investigou as imagens fotográficas de Porto Alegre. Membro do Conselho Internacional

de Museu, do qual foi diretoria do comitê brasileiro, e da Associação Nacional de História, da qual foi presidente da seção RS, coordenando e atuando nos GT Acervos e GT história, imagem e Cultura visual. Vem atuando principalmente nos seguintes temas: memória, história, cidade, patrimônio, museu, educação em museus, cultura visual e fotografia.

