

ENSAIOS E PRÁTICAS EM MUSEOLOGIA

05

Paula Menino Homem, Ana Temudo, Elisa Freitas, Maria Manuela Restivo (eds.)



ENSAIOS E PRÁTICAS EM MUSEOLOGIA Volume 05

TÍTULO
ENSAIOS E PRÁTICAS EM MUSEOLOGIA

EDITORES
Paula Menino Homem
Ana Temudo
Elisa Freitas
Maria Manuela Restivo

REVISÃO CIENTÍFICA
Alice Semedo
Elisa Noronha
Miguel Tomé
Paula Menino Homem
Rui Centeno

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

LOCAL DE EDIÇÃO
Porto

ANO
2016

ISBN
978-972-8932-82-4

VOLUME
5

ARRANJO GRÁFICO
Elisa Freitas

FOTOGRAFIA DA CAPA
Imagem captada junto à Casa-Museu Anastácio Gonçalves
Remanescências ©Martinho Mendes

Sumário

APRESENTAÇÃO	5
ANA TEMUDO	
<i>O novo estado artístico do Porto entre 1933 e 1974</i>	10
DÉBORA FERNANDES	
<i>Gestão de risco de incêndio. Criação de parcerias sinérgicas no contexto dos museus universitários</i>	27
ELISA FREITAS	
<i>Objetos [com] textos?</i>	40
JOANA RAMOS	
<i>Alienação em contexto patrimonial: Objeto museológico como artefacto ou recurso financeiro – dilemas na preservação, organização e orientação coesa de acervos</i>	56
LILIANA AGUIAR	
<i>Avaliação de projetos de mediação patrimonial em museus: O caso do projeto “Ver, Tocar e Sentir a Maia” do Museu de História e Etnologia da Terra da Maia</i>	75
MARIA MANUELA RESTIVO	
<i>Têxteis do Sudeste Asiático da coleção da Faculdade de Letras da Universidade do Porto</i>	96
RECENSÃO CRÍTICA	
SUSANA ROSMANINHO	
<i>15ª Bienal de Arquitetura de Veneza: “Reporting from the front” (ou a consciência social dos arquitetos)</i>	114
ENTREVISTA	
LUÍS RAPOSO	
<i>Entrevista a Luís Raposo, presidente do International Council of Museums – Europe Alliance (ICOM) – Europe</i>	123

Apresentação

Eis um novo volume da Ensaios e Práticas em Museologia! O resultado de mais um esforço conjunto de discentes do 2º ciclo, do Mestrado em Museologia (MMUS) da Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP). Um esforço que reverte em seu empoderamento e que conta com o constante incentivo e apoio dos docentes e colaboradores de diferentes quadrantes, numa relação privilegiada, consolidada, focada e empenhada no desenvolvimento da teoria, prática e sinergia intergeracional dos museus, tal como assumido desde 1992, quando, legalmente pelo Diário da República n.º 96, 2ª Série, de 24.04.92, se deu início ao projeto da formação pós-graduada em Museologia na FLUP. Um projeto de vida para alguns e um projeto que mudou a vida de muitos outros. Um projeto que se foi, ele mesmo, mudando, gerando e buscando dar resposta aos diferentes e dinâmicos desafios que o setor dos museus tem de enfrentar e aceitar como essenciais ao seu desenvolvimento, para felicidade dos seus profissionais e das suas comunidades.

Ainda que em plena nova fase de mudança e reestruturação, publicada no Diário da República n.º 119, 2ª Série, de 24 de junho de 2014, e implementada no ano letivo 2014/15, o MMUS guiou-se pela sua linha de princípios e objetivos. Continuou a estimular os discentes a integrar, produzir e partilhar conhecimentos, para sua avaliação pública, em contextos nacionais e internacionais de multidisciplinaridade, e tentando contribuir para dar respostas, o mais possível, competentes, eficientes, criativas e inovadoras, a questões de caráter teórico e prático, em contexto museológico. Assim, desses contextos colaborativos, destaca-se:

- A sua participação na iniciativa da organização e produção do ciclo internacional de conferências CONTAINER AND CONTENT: INTERSECTIONS BETWEEN MUSEOLOGY AND ARCHITECTURE, em maio e junho de 2014, dando sequência ao ciclo nacional de 2013 e em parceria com o Doutoramento em Museologia (DMUS) da FLUP;

- Em múltiplos papéis, a sua participação no congresso internacional LIGHTS ON... CULTURAL HERITAGE AND MUSEUMS!, uma iniciativa do Laboratório de Conservação e Restauro (LabCR) da FLUP, decorrida em julho de 2015, celebrando o Ano Internacional da Luz, cuja dinâmica pode ser consultada em: <https://lightsonchm.wordpress.com/>;

- No âmbito do Seminário II, aos discentes, embora apoiados pelos docentes, coube a responsabilidade da organização e produção do Seminário de Jovens Investigadores - Património, Museus e Desenvolvimento, em maio deste ano de 2016, adotando e conciliando o tema celebrado pelo

International Council of Museums (ICOM), Museus e Paisagens Culturais, com o celebrado pelo International Council on Monuments and Sites (ICOMOS), O Património do Desporto. Contando com a coorganização do Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória (CITCEM) e com o honroso apoio institucional do ICOM-Europa, do ICOM-Portugal, do ICOMOS-Portugal, da Direção Regional de Cultura do Norte (DRCN), do American Corner FLUP e da Associação de Estudantes da FLUP (AEFLUP), também a sua dinâmica pode ser explorada a partir da consulta do sítio eletrónico produzido pelos discentes: <http://mmusflup2016.pagongski.com/>;

- E, em contexto dos protocolos de mobilidade Erasmus, a colaboração com o English Heritage e com o Victoria & Albert Museum, e a participação na 2ND INTERNATIONAL CONFERENCE ON SCIENCE AND ENGINEERING IN ARTS, HERITAGE AND ARCHAEOLOGY, uma iniciativa dos discentes do EPSRC Centre for Doctoral Training in Science and Engineering in Arts, Heritage, and Archaeology (SEAHA CDT), em junho de 2016, a explorar em: <http://www.seaha-cdt.ac.uk/activities/events-2/seaha-conference-2016/>.

Participações que conduzirão igualmente a algumas edições.

No que diz respeito à edição que aqui apresentamos, embora em linha de continuidade, também ela apresenta sinais de mudança, tendo sido introduzidas duas secções: uma dedicada a recensões críticas, de variadas tipologias de atividades; outra dedicada a entrevistas, de figuras de relevo nacional e internacional do contexto museológico.

Nesta edição, a recensão crítica ficou a cargo de Susana Rosmaninho que, enquanto ainda mestranda (em 2013) e depois já como mestre MMUS (em 2014), colaborou na organização e produção das iniciativas do DMUS e do MMUS, CONTENTOR E CONTEÚDO|CONTAINER AND CONTENT, *supra* referidas, aprofundou a área de interesse e, em sequência, constituiu a associação cultural Contendor e Conteúdo – Associação. Em ano da 15^a Bienal de Arquitetura de Veneza, partilha e potencia a sua participação.

A fechar a edição, a entrevista. Luís Raposo é a figura de relevo em foco. Presidente da Direção do ICOM-Portugal de 2008 a 2014 foi eleito Presidente da Aliança Regional para a Europa, do Conselho Internacional de Museus (International Council of Museums - Europe Alliance_ICOM-Europe), na Conferência Trienal Mundial do ICOM, que se realizou em Milão a 3 de julho deste ano. Figura ativa e crítica da museologia portuguesa e internacional, tem concedido ao MMUS o privilégio de sempre

aceitar os seus desafios à colaboração, o que se tem revertido em preciosos contributos. Desta vez, concedeu-nos a honra de uma entrevista.

Assim:

Na secção tradicional, relativa a trabalhos orientados por docentes, desenvolvidos no âmbito de Estágios, Projetos, Dissertações ou outras unidades curriculares,

Ana Temudo propõe uma análise dos contextos e espaços de navegação artística da cidade do Porto no período entre 1933-1974, destacando o papel da Escola de Belas-Artes como incubadora das produções artísticas de vanguarda. Paralelamente, realiza o mapeamento do circuito artístico marginal da cidade do Porto, constituído pelas primeiras galerias de arte de iniciativa privada, demonstrando a sua importância na legitimação das novas correntes artísticas.

Débora Fernandes apresenta-nos uma proposta de plano de gestão de risco de incêndio, a partir de um estudo levado a cabo na Faculdade de Engenharia do Porto, concretamente no Serviço de Documentação e Informação, em que se assume uma perspetiva integrada de museu, arquivo e biblioteca, em articulação com os serviços responsáveis pelo plano de segurança da unidade orgânica. O objetivo é o de mostrar o potencial dos museus universitários a partir de relações sinérgicas com a comunidade académica, ensaiando a adaptação de estratégias à realidade nacional e ao contexto, agilizando o cumprimento da legislação de segurança contra incêndios, relativo a edifícios e instituições culturais, e acautelando a proteção integrada de pessoas e acervos.

Elisa Freitas reflete em torno de questões relacionadas com textos expositivos no contexto museológico, considerando a preponderância das formas e conteúdos deste tipo de mediação na comunicação dos museus e na relação que estabelecem com os públicos.

Joana Ramos discute as diversas questões que rodeiam a alienação de artefactos de acervos museológicos, apresentando alguns exemplos de instituições que optaram pela alienação de vários objetos, bem como as questões e discussão inerentes. Num momento especialmente desafiante para os museus a nível económico, Joana Ramos defende que, apesar de polémica, a alienação pode ser uma estratégia não apenas viável, mas também vantajosa para algumas instituições museológicas, desde que bem ponderada e eticamente orientada.

Liliana Aguiar dá a conhecer o desenvolvimento do projeto “Ver, Tocar e Sentir a Maia”, que se assume como uma interface entre contextos de aprendizagem e realidades institucionais distintas para educar, em contexto escolar, para o património e para os museus.

Maria Manuela Restivo apresenta a investigação realizada ao conjunto de 23 objetos têxteis do Sudeste Asiático, pertencentes à coleção de Timor da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, destacando a sua origem geográfica, as técnicas utilizadas na sua produção e a função social que desempenhavam nas sociedades de origem.

Na secção Recensão Crítica,

Susana Rosmaninho transporta-nos para a 15ª Bienal da Arquitetura de Veneza, sublinhando o importante papel da Bienal para a teoria, cultura e prática arquitetónica. Apresentando criticamente as estratégias de exposição assumidas pelos diferentes pavilhões que compõem a Bienal, Susana Rosmaninho destaca a importância desta edição no questionamento que a arquitetura faz a si própria, nomeadamente no que se refere à consciência social desta disciplina.

Na secção Entrevista,

Luís Raposo partilha algumas etapas do seu percurso individual no contexto museológico nacional e internacional, assim como algumas reflexões relativas à sua visão sobre os museus e a museologia contemporânea e à importância do papel do Conselho Internacional dos Museus. Comenta o ensino e investigação pós-graduada em museologia, a situação inerente aos jovens profissionais, terminando com conselhos úteis e palavras de alento à sua proatividade, criatividade e resiliência.

Paula Menino Homem, Ana Temudo, Elisa Freitas e Maria Manuela Restivo

Ana Temudo

anatglima@gmail.com

O novo estado artístico do Porto entre 1933 e 1974

O presente artigo baseia-se no Relatório de Estágio intitulado "Continuidade e/ ou Rutura? Estudo das políticas de representação do MNSR entre 1950-1960 durante a direção do escultor Salvador Barata Feyo", desenvolvido no âmbito do Mestrado em Museologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, sob a orientação da Professora Doutora Elisa de Noronha Nascimento e a coorientação da Doutora Ana Paula Machado, do Museu Nacional de Soares dos Reis.

This article is based on the Master's Internship Report entitled "Continuidade e/ ou Rutura? Estudo das políticas de representação do MNSR entre 1950-1960 durante a direção do escultor Salvador Barata Feyo", developed in the context of the Museology Masters, at Faculty of Arts and Humanities, University of Porto, under the supervision of Professor Elisa de Noronha Nascimento and Ana Paula Machado (Ph.D), from National Museum Soares dos Reis.

<http://hdl.handle.net/10216/81952>

Resumo

Este artigo propõe uma análise dos contextos e espaços de navegação artística da cidade do Porto durante o Estado-Novo e logo após o fim da ditadura. Através de um trabalho de recolha arquivística e entrevistas apresenta a Escola de Belas-Artes como incubadora das produções artísticas de vanguarda, divulgadas em galerias e espaços de exposição e consagradas na coleção do Museu Nacional Soares dos Reis. Durante o Estado-Novo, verifica-se a existência de um circuito marginal que, assumindo-se como lugar de experimentação, legitimava as novas correntes artísticas. O período de direção do MNSR pelo escultor Salvador Barata Feyo (1950-1960) e, já após o 25 de Abril, o período da instalação do Centro de Arte Contemporânea (1975-79) constituem dois momentos distintos de grande inovação artística na cidade.

Palavras-chave

Políticas de representação; Ditadura; Arte; Produção; Recepção

Nota biográfica

Ana Temudo Gaio Lima (Porto, 1989). Licenciada em Artes Plásticas (2007-2012). Pós-graduada em Estudos Artísticos (2013-2014) pela Faculdade de Belas-Artes e Mestre em Museologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (2012-2015). Vencedora do Prémio APOM 2016 “Melhor Estudo sobre Museologia” com a tese de Mestrado: Continuidade e/ou Ruptura? Estudo das Políticas de Representação do MNSR entre 1950 e 1960 durante a direção do escultor Salvador Barata Feyo. Tem artigos publicados nas revistas *Museologia* e *Patrimônio* (Rio de Janeiro, Brasil) e *Ideário Patrimonial* (Tomar, Portugal).

Abstract

This article proposes an analysis of the contexts and artistic spaces of navigation in the city of Porto during Estado-Novo and immediately after the end of the dictatorship. Through archival research and interviews it presents the School of Fine Arts as an incubator of artistic avant-garde productions, showcased in galleries and exhibition spaces and enshrined in the collection of the National Museum Soares dos Reis. We show that during Estado-Novo there was a marginal circuit that, considering itself a place of experimentation, legitimized the new artistic currents. The directorship of the National Museum by sculptor Salvador Barata Feyo (1950-1960) and, after April 25, the installation period of the Centre for Contemporary Art (1974-79) constitute two distinct moments of great artistic innovation in the city.

Keywords

Politics of representation; Dictatorship; Art; Production; Reception

Biographical note

Ana Temudo Gaio Lima (Porto, 1989) Undergraduate in Fine Arts (2007-2012) and post-graduate in Artistic Studies at Fine Arts School of Oporto (2013-2014). Master in Museology at Faculty of Arts and Humanities, University of Porto (2012-2015). Winner of APOM prize for “Best study of Museology” with the master’s thesis: Continuidade e/ou Ruptura? Estudo das Políticas de Representação do MNSR entre 1950 e 1960 durante a direção do escultor Salvador Barata Feyo. The author has two published articles in *Museologia* and *Patrimônio* (Rio de Janeiro, Brasil) and *Ideário Patrimonial* (Tomar, Portugal).

Introdução

O regime político do Estado-Novo (1933-1974) impulsionou a realização de uma “arte oficial”, marginalizando outras manifestações que paralelamente foram surgindo e condicionando o contexto artístico nacional fortemente marcado pela falta de liberdade, pela repressão e a censura (Lambert & Fernandes, 2001, p. 15). Portugal vivia encerrado num forte isolamento em relação ao panorama artístico internacional da época, sendo a circulação da informação extremamente vigiada por instrumentos de controlo estatal como o Secretariado de Propaganda Nacional (S.P.N) criado em 1933 por António Ferro e renomeado Secretariado Nacional de Informação (S.N.I.) em 1945. Este organismo promoveu as Exposições e Salões de Arte Moderna e os Salões da Sociedade Nacional de Belas-Artes (SNBA). O S.P.N foi também responsável pela organização da Exposição do Mundo Português, realizada em 1940.

Apesar da centralização dos serviços administrativos, políticos, económicos e culturais em Lisboa, é no Porto que, nesta época, as exposições “Independentes” da Escola de Belas-Artes se afirmam, ainda nos anos 40. A Escola do Porto destacava-se no contexto

nacional pela permeabilidade na recepção de novas experiências e linguagens artísticas, não colocando em questão os condicionalismos do regime vigente (Lambert & Fernandes, 2001, p. 15). Duas décadas antes, existira já um grupo homónimo, cujo núcleo principal era constituído por artistas portugueses a viver em Paris como Dordio Gomes, Francisco Franco, Alfredo Miguéis, Henrique Franco e Diogo de Macedo. O reaparecimento deste novo grupo de “Independentes”, em 1943, definia-se pela recusa dos hábitos académicos. Estes grupos de algum modo replicaram na designação e nos propósitos a “Société des artistes Indépendants” fundada em Paris em 1884 com o lema: “*sans jury ni récompense*”.¹

Reunidos contra aquilo que consideravam convencional ou clássico, este núcleo de professores e estudantes da Escola de Belas-Artes do Porto (EBAP), defendia a liberdade de processos. No catálogo da sua 3ª Exposição (1944) foram enunciados claramente os seus objectivos: “Este título ‘Exposição Independente’ não é nome de acaso. Significa porta aberta para todas as correntes, tribuna acessível às variadíssimas tendências plásticas, alheia a

¹ Traduzido para português: “Sem júri nem prémio”.

compromissos estéticos” (Lambert & Castro, 2001, p. 7).

O grupo, formado por artistas como Cândido Costa Pinto, Carlos Carneiro, Guilherme Camarinha, Júlio Pomar, Júlio Resende, Martins da Costa, Nadir Afonso, Victor Palla, entre outros, fazia-se acompanhar por professores das Belas-Artes. Num momento renovador estimulado pela presença de Carlos Ramos (na arquitetura), Salvador Barata Feyo (na escultura) e Dordio Gomes (na pintura), o grupo programou exposições no Porto, Coimbra, Leiria, Lisboa e Braga. A sua relevância deveu-se à apresentação, pela primeira vez, de trabalhos abstracionistas geométricos e pela presença de obras conotadas com o neorrealismo que, a par de outras de carácter figurativo, davam uma amostragem dos principais movimentos estéticos em confronto na década de 40 em Portugal. A partir da década de 50, para além da regularidade das exposições organizadas nas instalações da ESBAP pelo então diretor Carlos Chambers Ramos que promoveu a divulgação do trabalho académico, com as Exposições “Magnas” (1951-1968) e “Extraescolares” (1959-1968), verifica-se também a intensificação da atividade das galerias.

1. Da periferia para o centro: O aparecimento das primeiras galerias de arte

Até ao início da década de 50 a vida cultural da cidade do Porto foi marcada pela inexistência de espaços de divulgação cultural com um fim comercial. As iniciativas culturais e artísticas eram apresentadas maioritariamente na baixa da cidade: na Escola de Belas-Artes (1836), no Museu Portuense / Museu Soares dos Reis (1833) e em espaços culturais polivalentes como a Santa Casa da Misericórdia do Porto (1499), o Palácio da Bolsa (1848), o Ateneu Comercial do Porto (1869), o Clube dos Fenianos Portuenses (1904), o Jardim Passos Manuel (1908), o Salão Silva Porto (1925), o Coliseu (1937), o Cineclube (1945) e a Livraria Portugália (1945).

O Salão Silva Porto fundado em 1925 e sediado na Rua de Cedofeita dava relevância à divulgação das artes-plásticas (de pendor naturalista e romântico). Até à década de 60, este espaço foi dirigido por Álvaro Miranda, Jacinto da Silva Pereira Magalhães e Alberto Silva. O Salão Silva Porto era, na opinião do Professor António Cardoso, “um salão de exposições, um centro de trabalho [ateliers] – frequentado por pintores como Jaime Isidoro e Júlio Resende - e leilões de arte” (entrevista a 27.04.15).

Na década de 40 assiste-se também ao surgimento da Livraria Portugália na Rua Santo António (atual Rua 31 de janeiro). Tratou-se de um projeto de livraria do arquiteto Artur Andrade, inaugurado em Março de 1945 com uma exposição da coleção particular do seu sócio-gerente e fundador, Agostinho Fernandes (Moura, 2013, p. 66). A programação, edição de catálogos e a direção artística da galeria foi entregue ao ainda aluno de arquitetura da EBAP, Victor Palla. Aquando da sua mudança para Lisboa em 1946, Palla delega o cargo ao seu colega Fernando Lanhas, que se torna peça chave ao estabelecer a ponte entre a Portugália e a Academia. O arquiteto realiza na galeria as *Exposições Independentes* e mostras individuais de elementos deste grupo como Nadir Afonso, Aníbal Alcino, Arthur da Fonseca, Neves e Sousa e Isolino Vaz, entre outros. O espaço de galeria desta livraria existiu entre 1949 e 1952 com ocupação em permanência, e uma programação diversa (Moura, 2013, p. 72) que permitiu a “presença, interligação e colaboração estreita entre artistas, escritores e poetas, assim como outras figuras que aí encontravam, a par dos cafés, dos *ateliers* e da própria escola, um lugar de convívio e discussão tão necessária nesta época de experimentações e transformações” (Moura, 2013, p. 103-104). A galeria Portugália criou as condições para o aparecimento das

galerias de arte Alvarez e Divulgação (Moura, 2013, p. 103-104).

A Academia Livre Dominguez Alvarez foi criada em 1954 por dois pintores com percursos distintos: Jaime Isidoro – pintor sem formação académica estudante de desenho e pintura na Escola Artística Soares dos Reis – e António Sampaio – formado em Pintura pela ESBAP onde foi aluno de Dordio Gomes e Joaquim Lopes. Esta academia surge do “estímulo [suscitado pelo] Salão Silva Porto que começava a entrar em decadência” (entrevista a Daniel Isidoro a 14.04.16). Afirmando-se como uma “academia *livre* em que não h[avia] um programa, uma obrigatoriedade” (entrevista a Daniel Isidoro a 14.04.16) abriu inicialmente como um espaço dedicado ao ensino artístico.

Esta academia surge no primeiro andar do prédio onde Jaime Isidoro morava na Rua da Alegria. Neste espaço alugado, Jaime Isidoro consegue conciliar a sua residência, o seu *atelier* e a academia *livre* onde “não dá aulas” mas antes “orienta”, sem nunca pretender “fazer frente” à Escola de Belas-Artes (entrevista a Daniel Isidoro a 14.04.16). Pela Academia Livre Dominguez Alvarez passaram António Sampaio, António Cardoso e Tito Reboredo, José Rodrigues, Armando Alves, Sousa Felgueiras, entre outros artistas e intelectuais da época (entrevista a Daniel Isidoro a 14.04.16). Desde o início, Jaime

Isidoro pensou em criar uma galeria anexa à academia, que teria como finalidade “a exposição permanente colectiva de Artes Plásticas. Com uma sala destinada a exposições individuais”, esta galeria tinha como objetivo divulgar o trabalho “dos melhores artistas [da época] e facilitar o contacto entre os artistas e o público, e a aquisição de obras de arte sem passar por intermediários” (Isidoro, 2004, s.p.).

O contexto político-cultural da época – nomeadamente o surgimento dos primeiros mecenas como o empresário e industrial Manuel Pinto de Azevedo² – incentiva Jaime Isidoro a abrir a público a Galeria Dominguez Alvarez. Torna-se assim na primeira galeria com um fim comercial a surgir no Porto, inaugurando com uma exposição do pintor lisboeta Carlos Botelho a 15 de Outubro de 1954. A galeria colaborava na época com a Galeria de Março, situada em Lisboa, “possibilitando o intercâmbio artístico entre as duas cidades” (Isidoro, 2004, s.p.). Em 1955 realiza uma exposição do pintor brasileiro Cândido Portinari “com ilustrações para o romance a “Selva” do escritor Ferreira de Castro” (Isidoro, 2004, s.p.). Em 1956, expõe a obra de

Manuel Cargaleiro e apresenta a exposição póstuma de Amadeo Souza-Cardoso (Figura 1) “com obras existentes em Portugal e dois desenhos enviados pela viúva de Paris” (Isidoro, 2004, s.p.). Ainda, nesse ano, organiza uma exposição colectiva onde é relevante recordar a integração da obra da ceramista autodidata Rosa Ramalho descoberta nesse mesmo ano pelo pintor António Quadros, como recorda a neta Júlia Ramalho, “na romaria da Senhora da Saúde, no Campo Lindo” (Popular, 2007, s.p.). Em 1959, a galeria recebe as primeiras exposições de pintura de Manuel d’ Assumpção (Isidoro, 2004, s.p.) e de aguarela e desenho do arquiteto Siza Vieira³.



Figura 1 _ Exposição póstuma de Amadeo Souza Cardoso na Galeria Alvarez (1956) arquivo Galeria Alvarez, cortesia © Daniel Isidoro

² Na época era o sócio maioritário do jornal diário *O Primeiro de Janeiro*.

³ Informação retirada do folheto de exposição cedido pelo Arquitecto José Pulido Valente.

Em 1967, Jaime Isidoro altera a morada da galeria mantendo-a na Rua da Alegria “por sentir que esta deveria estar à face da rua de acesso fácil ao público” (entrevista a Daniel Isidoro a 14.04.16). Este segundo espaço era composto por dois pisos. A fachada original do edifício, em viga ornamentada, suportava a vitrina que abria para o piso térreo da galeria. As aulas da academia livre aconteciam num piso inferior, que dava acesso ao jardim nas traseiras do edifício. Este espaço recebeu, entre muitas outras, as exposições dos artistas Eduardo Viana (1967) e Domingos Pinho (1970) – Figura 2 (entrevista a Daniel Isidoro a 14.04.16). Nas palavras de Armando Alves, a Alvarez ajudou

(...) a agitar um pouco o caminho das artes. Primeiro com a academia que recebia sobretudo alunos da escola que iam para lá e continuavam a trabalhar lá e, mais tarde, transformou-se numa galeria com algum interesse (...) (entrevista a 20.04.16).



Figura 2_ Exposição de Domingos Pinho na Galeria Alvarez (1970), arquivo Galeria Alvarez © Daniel Isidoro

Em 1958, na esquina da rua de Ceuta com a Rua José Falcão, abre ao público a livraria-galeria Divulgação, um espaço comercial de natureza polivalente dotado de livraria, galeria de arte e discografia. A galeria de arte inaugura com uma coletiva de pintura e desenho, onde estiveram expostas obras de Amadeo Souza Cardoso, Almada Negreiros, Carlos Botelho, Armando de Basto, Domingos Alvarez, Eduardo Viana, Júlio Resende, Dordio Gomes, Manuel Ribeiro de Pavia, Mário Eloy e Vieira da Silva. Escrevia-se então no catálogo

Porque pensamos que à difusão do gosto pelas artes plásticas, e portanto à defesa dos nossos valores artísticos, uma das medidas mais consequentes e frutuosas seria a multiplicação, por toda a parte, de galerias de arte apropriadas, logo nos propusemos a guardar um cantinho da nossa casa para o efeito (Leite, 2003, p. 14).

A programação de eventos culturais organizados pela Divulgação transformou este espaço em um local central da vida cultural do Porto. É de salientar a variedade de exposições que a galeria apresentava: a arte popular da ceramista Rosa Ramalho organizada pelo pintor António Quadros; fotografia sobre Lisboa de Victor Palla e Costa Martins (Leite, 2003, p. 15), e ainda da pintura de Francisco Relógio, Almada Negreiros e Ângelo de Sousa, organizadas pelo arquiteto José

Pulido Valente⁴. Armando Alves recorda a exposição coletiva de Almada Negreiros e Ângelo de Sousa com estas palavras

Foi interessante porque o Almada já era um veterano, o Ângelo de Sousa (...) ainda era aluno da Escola de Belas Artes. Foi no princípio ainda da carreira do Ângelo. Foi uma exposição interessante exatamente porque o Almada aceitou expor ao lado de um jovem que ele não conhecia mas que depois ficou a conhecer e a estimar bastante (entrevista a 20.04.16).

Também os artistas plásticos Armando Alves, Júlio Resende e Amândio Silva seriam convidados a dirigir a galeria no princípio dos anos 60. “Fizeram-se exposições colectivas de grande impacto”, afirma Armando Alves. Recordar-se ainda de uma exposição individual de Júlio Resende e afirmou terem-se realizado também “exposições ligadas as artes gráficas e aos livros” (entrevista a Armando Alves a 20.04.16). O poeta e ensaísta José Augusto Seabra organizaria, em 1963, uma exposição bibliográfica sobre Fernando Pessoa. Tal como o nome indicava, a Divulgação destinava-se à divulgação e não à venda de obras de arte.

Pensada por um grupo de artistas e intelectuais como um espaço destinado ao

“desenvolvimento de arte experimental dado o seu carácter não comercial”, em Abril de 1963 foi fundada a Cooperativa Árvore, na “Casa dos Albuquerque” na Rua das Virtudes (Lambert & Castro, 2001, p. 111). A constituição da Árvore foi formalizada numa escritura assinada por 10 sócios fundadores que a declaravam como Cooperativa de Actividades Artísticas – S.C.A.R.L. Antes do 25 de Abril, este foi um dos núcleos de “resistência ideológica” (Lambert & Castro, 2001, p. 111) na cidade do Porto.

A Árvore – nome pelo qual ficou conhecida – surge num contexto em que, segundo Carlos Gomes

Mil obstáculos assediavam esse grupo de gente jovem: quer as galerias existentes eram exclusivistas e concentradoras, quer os condicionamentos políticos da época dificultavam a fundação de associações. Existiam poucas galerias. Ao formarmos a galeria [...] tentamos (utopicamente claro!) que toda a produção fosse canalizada para a Árvore. Nenhum artista plástico venderia nenhum trabalho, nenhum *designer* faria nenhum trabalho que não fosse através da cooperativa. [...] Era o património cultural ao alcance de todos (Lambert & Castro, 2001, p. 116-117).

Armando Alves defende que a Árvore surge para colmatar uma lacuna, uma vez que os artistas

⁴ José Pulido Valente esteve à frente da programação da galeria durante 6 meses em 1958.

não tinham um lugar onde se pudessem encontrar regularmente

Reuníamos nos cafés, mas de uma forma dispersa e, havia realmente a ideia de criar um núcleo, onde pudéssemos discutir os problemas da arte em geral e, depois, que fosse um agregado dos artistas para a convivência e troca de ideias, e foi este o espírito que deu início à *Árvore*. Muito dinamizada no início pelo José Pulido Valente e depois por um grupo de pessoas que foram os sócios fundadores. Foi a criação de um sítio onde, aliás, o mais importante de tudo era a luta contra o estado político do país e a necessidade de caminharmos no caminho da democracia... e, no fundo, a *Árvore* também teve como intuito isso, como aliás tinha o Cineclube do Porto, os Fenianos, o Clube de Campismo do Porto, a Casa de Jornalistas e Homens de Letras do Porto onde aconteciam colóquios extremamente importantes. A *Árvore* era, no fundo, mais um polo onde aconteciam esses encontros e se discutia a liberdade. A *Árvore* nasceu já com as valências expositivas, uma sala de exposição muito embrionária, oficinas de cerâmica, o artesanato, essa dinâmica desde o princípio existiu sempre (entrevista a 20.04.16).

A atividade da Cooperativa *Árvore* consistia inicialmente na realização de palestras, conferências e exposições. As exposições coletivas contaram desde sempre com a participação dos sócios. Assim permitiram a afirmação em Lisboa dos artistas plásticos portugueses e a consagração de nomes como Ângelo de Sousa, António Quadros, Armando

Alves, Jorge Pinheiro, José Rodrigues e Nadir Afonso.

Em 1970, Jaime Isidoro abre a sua segunda galeria, desta vez na Avenida da Boavista. Aí, recebe exposições individuais de artistas portugueses como Paula Rego e Eduardo Batarda, representados pelas galerias lisboetas São Mamede e Buchholz, e estrangeiros como Arpad Szenes (entrevista a Daniel Isidoro a 14.04.16).

Em 1971 é inaugurada a Galeria Zen na Rua D. Manuel II que, conforme foi possível confirmar⁵, pode ser considerada a segunda galeria comercial da cidade. Localizada no centro da cidade – numa área geográfica que, duas décadas mais tarde, começará a ser massivamente ocupada por galerias de arte–, a Zen abre como uma “extensão” programática da Galeria 111 (inaugurada em 1964, em Lisboa), por iniciativa do galerista Manuel de Brito e do artista plástico Armando Alves. Em 1973, é criada a Zen Oficinas e ambas se tornam, nesse ano, propriedade dos artistas plásticos Armando Alves, José Rodrigues e do empresário Valentim Loureiro (entrevista a Armando Alves a 20.04.16).

⁵ Através de entrevistas realizadas ao artista plástico Armando Alves e aos galeristas Daniel Isidoro e Rui Alberto.

Em 1973 é inaugurada a Galeria Espaço de Fernando Gaspar dedicada à pintura, gravura e cerâmica na Rua da Conceição (Álvaro & Isidoro, 1975, p. 43). Esta pequena galeria expôs nomes como Dario Alves (1973), Emmerico Nunes (1973) e Álvaro Lapa (1974) e deteve um *atelier* de cerâmica, anexo (entrevista a Rui Alberto a 22.04.16).

O 25 de Abril de 1974 marca um momento de revolução para a Galeria Alvarez, numa época em que se “pintam painéis na rua com sentido político-cultural” (Isidoro, 2004, s.p.). A Galeria 2 – nome por que era conhecida a terceira galeria de Jaime Isidoro sediada na Avenida da Boavista – recebe nesse ano a “Perspectiva 74”. Esta mostra reuniu obras de artistas portugueses como Fernando Lanhas, Carlos Carreiro, Albuquerque Mendes, João Dixo e Jaime Isidoro e treze artistas de seis países estrangeiros (Polónia, Japão, Portugal, Inglaterra, França e Checoslováquia) (Lambert & Castro, 2001, p. 153), “com a intenção de levar a arte à rua” (Isidoro, 2004, s.p.). Nesse ano a brasileira Etheline Rosas (colaboradora de Fernando Pernes no Centro de Arte Contemporânea) abre a Mini Galeria – uma pequena galeria onde

expunha os artistas modernos localizada perto do hospital militar na Rua da Boavista (entrevista a Armando Alves a 20.04.16). Ainda em 1974, abre ao público a Galeria Espaço Lusitano, uma associação de arte criada por Albuquerque Mendes e Gerardo Burmester em uma moradia da rua D. Manuel II. Através de um protocolo assinado entre o Centro de Arte Contemporânea⁶ e o Jornal de Notícias, é inaugurada em Janeiro de 1975 a Galeria Jornal de Notícias, uma sala de exposições construída na sede portuense deste jornal diário, com uma mostra individual da artista plástica Vieira da Silva (Álvaro & Isidoro, 1975, p. 30).

2. As movimentações de rutura institucional

O Museu Portuense/Museu Soares dos Reis fundado em 1833 é inaugurado em 1840 no Convento de Santo António da Cidade em estreita relação com a Academia de Belas-Artes do Porto. Esta ligação é mantida até 1932, ano que marca a mudança deste museu para as instalações do Palácio das Carrancas e o seu consequente afastamento da prática artística produzida na Academia. Entre 1932 e 1950 o

⁶ O Centro de Arte Contemporânea ocupou as salas do MNSR entre 1975 e 1979 com propostas novas artísticas.

Museu Nacional Soares dos Reis é dirigido por Vasco Valente cuja política de representação se caracterizou pelo incentivo às artes decorativas.

Durante os dez anos seguintes (1950 e 1960) e após a morte de Vasco Valente, a direção do Museu Nacional Soares dos Reis (MNSR) é assumida interinamente pelo escultor modernista Salvador Barata Feyo. Dotado de uma extrema sensibilidade artística este diretor enceta uma política inovadora de incentivo às artes plásticas, reaproximando novamente o Museu e a Academia e adquirindo mais de uma centena de obras de arte em menos de uma década.

Contactando diariamente com a produção artística na Escola de Belas Artes do Porto onde é professor da cadeira de escultura, Barata Feyo sente a necessidade de abrir as portas do Museu à contemporaneidade. Este diretor dedica, pela primeira vez na história do MNSR, uma sala “à pintura contemporânea denominada *Moderna*” (Feyo, 1954, s.p.) e “à arte e às artes vivas do nosso tempo” (Feyo, 1957, s.p.), com o objetivo de “(...) enriquecer o Museu e pôr em evidência a obra dos artistas no plano da Cultura Nacional” (Feyo, 1952, s.p.). Cria ainda uma galeria de escultura moderna, anexa à galeria Soares dos Reis para cumprir um papel pedagógico de confrontação estética e temporal (Feyo, 1954, s.p.). Assim aquando das obras de beneficiação

do Museu em 1954, a galeria Soares dos Reis foi intervencionada. Logo, o mármore polido que cobria as paredes “com uma cor aproximada do vermelho Pompeia” (Feyo, 1954, s.p.) – considerado por Salvador Barata Feyo como “museologicamente condenável” – foi substituído por “um simples reboco pintado num tom atmosférico de azul” (Feyo, 1954, s.p.). O matiz “que passou a envolver as peças expostas” (Feyo, 1954, s.p), tenta pela primeira vez “resolver na prática, embora de maneira audaciosa, um problema de museologia” uma vez que, segundo o escultor, o ambiente criado através da “mutação de cenário” (Feyo, 1954, s.p.) possibilitou a observação das peças o que aumentou a atenção do visitante (Figuras 3 e 4).



Figuras 3 e 4 _ Galeria de escultura MNSR, década de 50 ©Museu Nacional Soares dos Reis

Salvador Barata Feyo seguia dois critérios na política de aquisição que definiu para o Museu nesta década⁷. O primeiro consistia na compra “dos grandes mestres”, como alicerces do conhecimento e da prática artística. Barata Feyo adquire peças representativas da obra dos principais mestres das Escolas do Porto (onde lecionava na época) e de Lisboa (cidade onde vivera na juventude e onde estudara). Desta forma, assegura a apresentação de uma cronologia sequencial de autores, criando uma coleção que mantinha uma estreita ligação ao ensino lecionado nas Academias Nacionais de Belas-Artes do país (Lima, 2015, p. 64).

O segundo critério encontra-se sustentado pela “teia de relações” criada pelo diretor, que incentiva a compra de peças, no momento em que surgem no mercado. Visitava com regularidade as exposições patentes nas galerias e salões da cidade. Adquire no Salão Silva Porto, em 1951, a obra “Cena de Aldeia” de Leonel Marques Pereira, um pintor da época romântica vindo da Academia de Belas-Artes de Lisboa (Lima, 2015, p. 62) e ainda, em 1955, na Academia Alvarez a pintura “Alto dos 7 moinhos” da autoria de João Hogan, artista seu

contemporâneo da Escola de Belas-Artes de Lisboa (ESBAL). Recebe também mostras organizadas pelo S.N.I no MNSR como a “Exposição de Arte Moderna dos Artistas do Norte”, organizada anualmente no âmbito das “Festas do Maio Florido” (desde 1947 até presumivelmente, 1965) e os Salões dos Novíssimos (de 1959 a 1964). Na exposição de Arte Moderna de 1951 o escultor adquire as obras “Árvores de S. Lázaro” de Martins da Costa e “Retrato de Senhora” de Carlos Carneiro (dois óleos sobre madeira datados desse ano) e ainda as “Casas de Malakoff” de Dordio Gomes (uma pintura a óleo datada de 1923). Barata Feyo solicita a sua aquisição à tutela, considerando ser do interesse do Museu “actualizar as suas colecções (...) tendo em conta o valor artístico destes trabalhos” (Feyo, 1951, s.p.). Ainda em 1953, adquire a obra “Natureza-Morta” de Eduardo Viana, datada desse ano. Em 1959, no âmbito da mesma comemoração, ocorre uma exposição retrospectiva de Amadeo Souza Cardoso (Lima, 2015, p. 59-60).

Ele próprio participava também em exposições nacionais e internacionais – enquanto artista plástico – estabelecendo relações pessoais

⁷ Conclusão retirada de uma investigação efectuada nos arquivos do MNSR no âmbito de um estágio curricular realizado no ano 2014-2015.

relevantes nos diferentes contextos, que lhe permitiam alguma proximidade com artistas seus contemporâneos. É provavelmente graças a essas relações que Barata Feyo adquire obras de autores que participaram consigo na “Exposição dos Independentes” em 1923, como Dordio Gomes, Carlos Botelho, José Tagarro, Francisco Franco, Diogo de Macedo, Ruy Roque Gameiro e Paulino Montez. Adquire igualmente obras de artistas do grupo homónimo formado nos anos 40 (Lima, 2015, p. 65).

Como o próprio refere no folheto da exposição itinerante de Pintura Moderna em Amarante em 1958, “Da colecção deslocada, apenas três pintores são estrangeiros; os restantes, na sua maioria, são nortenhos” (Feyo, 1958, s.p.). Com alguns destes artistas cruza-se nas Exposições Internacionais de 1939⁸ e 1940⁹, onde, para além de alguns já mencionados, conviveu com Luís Fernandes, António Soares, Lino António, Martins Correia, António Duarte, João Frago, Raul Xavier, Manuel Bentes e Abel Moura (Lima, 2015).

Tendo presente a fugacidade de algumas das novas experimentações estéticas a que assistia na época comenta em 1956

(...) essas obras não terão outros compromissos além da formação plástica dos seus autores, e do meio ambiente, intelectual que os circunscreve. (...) Nestas circunstâncias, tudo indica ser ainda cedo para se julgar em uníssono o valor plástico da actividade dos artistas contemporâneos. É facto que, por outro lado, se verifica a falta de perenidade dessas correntes (...). Neste clima incerto parece ser indicado aos museólogos de instituições da classe do Museu Nacional Soares dos Reis, propor a aquisição de obras dessas diversas correntes, exactamente como propõem a aquisição de obras de autores consagrados ainda que momentaneamente, as primeiras possam ser consideradas extravagantes (Feyo, 1956, s.p.).

Como escultor comenta ainda a experiência vivida nos museus até aquela data

(...) há anos que vejo desenvolver-se cada vez mais o gosto pela múmia esse passado para nós sem outro significado que não seja ou esteja passado a que dão e damos e emprestamos o nosso espírito vivo ouçam bem espírito vivo. Perdulariamente gastamos esse mesmo espírito na contemplação desse passado que não podemos compreender na sua totalidade (...) ¹⁰.

Barata Feyo abandona o MNSR em 1960, para se dedicar ao ensino na Escola de Belas Artes a

⁸ “Exposição Internacional de Paris”.

⁹ “Exposição do Mundo Português”.

¹⁰ Texto escrito por Salvador Barata Feyo num desdobrável com o seguinte texto impresso - “Maio Florido”, 1957, SNI, “Um mestre do conto brasileiro”, conferência pelo ilustre escritor Prof. Dr. Josué Montello, com declamações de Maria Manuela Couto Viana, Tarde do dia 22 de maio de 1957 - Documento cedido pelo filho, Professor João Barata Feyo a 03.03.15.

tempo integral. Por esse motivo, entrega a direção do Museu a Manuel de Figueiredo, seu conservador. A partir desse momento, o MNSR volta a fechar as portas à criação artística contemporânea tendência apenas rompida aquando da vinda do Centro de Arte Contemporânea (CAC) para as instalações do Museu. Criado no seguimento de uma manifestação organizada pouco depois do fim da ditadura por um grupo de artistas portuenses a Junho de 1974, o CAC marca, entre 1975 e 1979, o panorama artístico nacional com a apresentação ou exposição de propostas portuguesas e internacionais, que assinalavam a atualidade da época (Lima, 2015). Acompanhados pelo crítico de arte Fernando Pernes, os artistas propunham uma “Exposição-Levantamento da Arte do Século XX no Porto”, protestando contra a inexistência de qualquer museu dedicado à arte do século XX. Esta proposta expositiva pretendia anunciar, a “morte” do Museu Nacional do Porto (Lambert & Fernandes, 2001, p. 260) declarando simultaneamente a génese deste Centro (Figura 5). Armando Alves recorda esse momento:

Nós artistas, sobretudo os artistas ligados à [Cooperativa] Árvore, entendíamos o MNSR como um mausoléu e quisemos simbolicamente fazer o enterro do museu. Como? Fizemos um caixão e fizemos um percurso a pé desde a [Cooperativa] Árvore até à porta do MNSR e fomos

lá pôr uma coroa de flores (...). Ainda estou a ver o Alfredo Queirós Ribeiro um escultor (...) a pregar a coroa de flores no ponto mais alto da porta. Eu lembro-me que havia também gente ligada às letras como o Egito Gonçalves. Foi uma brincadeira, uma pândega completa mas marcou-se uma posição que era importante (entrevista a 20.04.16).



Figura 5 _ Cerimónia de “enterro” do Museu Nacional Soares dos Reis (1974), arquivo Galeria Alvarez ©Daniel Isidoro

O programa do CAC – elaborado pelo crítico de arte Fernando Pernes em 1976 – propunha a exposição permanente de obras representativas do século XX (com especial destaque para os artistas nortenhos) e a criação no MNSR de “um novo sector específico que se articular[ia com as] outras galerias, numa nova disposição de didáctica sequência cronológica” (Programa do Centro de Arte Contemporânea (1976) tal como citado em Oliveira, 2013, p. 107). O CAC “contaria também com um amplo sector de gravuras de artistas actuais portugueses”,

destinadas “essencialmente a uma actividade de exposições itinerantes”; procuraria o “desenvolvimento dum ciclo de exposições retrospectivas” e de “exposições de artistas jovens” e reuniria “uma pequena biblioteca da especialidade” (Programa do Centro de Arte Contemporânea (1976) tal como citado em Oliveira, 2013, p. 107).

Com a instalação do CAC, o MNSR registou uma média de 100 visitantes por dia. O CAC recebeu novas propostas como as inaugurações simultâneas das exposições de Alberto Carneiro e Ângelo de Sousa em 1976, a mostra de Wolf Vostell e a colectiva “A Fotografia como Arte / A Arte como Fotografia” em 1979 colocando o público perante novas “terminologias/práticas artísticas, que comunicavam com o passado recente da história da arte” (Oliveira, 2013, p. 120).

A criação do CAC dá mais tarde origem ao projeto para o Museu Nacional de Arte Moderna (MNAM) projeto embrionário do atual museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves, inaugurado a 6 de Junho de 1999 com a exposição "Circa 1968".

Considerações finais

Os lugares de exposição no Porto ganharam relevância a partir da década de 40, com o propósito de divulgação da arte de vanguarda

produzida pelos alunos da Escola de Belas-Artes do Porto. Estas exposições aconteciam inicialmente em espaços polivalentes (como salões de festas e livrarias), concentrados, na sua maioria, na baixa da cidade e eram mantidas com a colaboração dos artistas e intelectuais portuenses, procurando combater o cinzentismo dominante vivido durante o Estado-Novo. A primeira galeria de arte surge, no início da década de 50, da vontade de um homem e associada a uma academia de ensino artístico livre. A partir daí e logo após a Revolução de Abril, outras foram surgindo com projetos efémeros, encerrados devido às constantes mudanças político-culturais da cidade. Paralelamente, e durante uma década, também o Museu Nacional da cidade procurou abrir as portas à modernidade com a entrada interina do escultor modernista Salvador Barata Feyo, tentativa apenas retomada durante a década de 70 com a instalação física no Museu do Centro de Arte Contemporânea. De todos os espaços de mediação artística mencionados, apenas a Cooperativa Árvore e o Museu Nacional Soares dos Reis se mantêm, até hoje, em ativo funcionamento e em ligação com a Escola de Belas-Artes do Porto através da programação de eventos onde colaboram profissionais e é exibido o património das diferentes instituições.

Agradecimentos

Este artigo é resultado de uma pesquisa continuada que teve o seu início em 2014, durante um estágio curricular em Museologia desenvolvido em parceria entre o Museu Nacional Soares dos Reis e a Faculdade de Letras da Universidade do Porto, sob a orientação da Professora Elisa Noronha e da Doutora Ana Paula Machado Santos (MNSR). A investigação

sobre as galerias de arte criadas no Porto foi-me sugerida pelo Docente Miguel Tomé. Agradeço ainda ao Professor António Cardoso, ao Artista Plástico Armando Alves, ao Arquiteto José Pulido Valente e aos galeristas Daniel Isidoro e Rui Alberto pela disponibilidade e colaboração.

Referências

- Alberto, R. (2016). Depoimento do empresário Rui Alberto, em entrevista presencial realizada a 22.04.16 no âmbito de uma pesquisa acerca de diferentes tipologias de espaços de exposição na cidade do Porto. A. Temudo (Ed.). Porto.
- Álvaro, E., & Isidoro, J. (1975). *Revista de Artes Plásticas*, 6, 43.
- Alves, A. (2016). Depoimento do artista-plástico Armando Alves, em entrevista presencial realizada a 20.04.16 no âmbito de uma pesquisa acerca de diferentes tipologias de espaços de exposição na cidade do Porto. A. Temudo (Ed.). Porto.
- Árvore, C. (s.d.) *Árvore - História* [em linha]. *Árvore*. Acedido outubro 4, 2016, em <http://www.arvore.pt/docs/historia.pdf>
- Cardoso, A. (2015). Depoimento do professor António Cardoso, em entrevista presencial realizada em 27-04-15 no âmbito do estágio curricular acolhido pelo MNSR entre 2014-2015. A. Temudo (Ed.). Porto.
- Feyo, S. B. (1951). *Pedido de aquisição de obras no âmbito da Exposição de Arte Moderna, SNI. Ofício datado de 27 de junho*. Correspondência Expedida. Porto: Museu Nacional Soares dos Reis.
- Feyo, S. B. (1952). *Necessidade de aquisição de obras de pintura e escultura datada de 7 de março*. Correspondência Expedida. Porto: Museu Nacional Soares dos Reis.
- Feyo, S. B. (1954). *Documento que descreve o trajeto museográfico do MNSR datado de 6 de novembro*. Documento cedido pelo filho João Barata Feyo, no contexto de uma entrevista realizada no MNSR. Porto.
- Feyo, S. B. (1956). *Catálogo Obras Diversas*. Catálogos-Guia. Porto: Museu Nacional Soares dos Reis.
- Feyo, S. B. (1957). *O museu e o ensino dos conservadores*. Texto fornecido por João Barata Feyo Coleção Particular, Porto.
- Feyo, S. B. (1958). *Exposição itinerante de "Pintura Moderna"*. Catálogo de Exposição. Amarante: Museu Nacional Soares dos Reis.
- Lima, A. (2015). Continuidade e/ ou Rutura? Estudo das políticas de representação do MNSR entre 1950-1960 durante a direção do escultor Salvador Barata Feyo. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto.
- Isidoro, D. (2016). Depoimento do galerista Daniel Isidoro, em entrevista presencial realizada a 14.04.16. no âmbito de uma pesquisa acerca de diferentes tipologias de espaços de exposição na cidade do Porto. A. Temudo (Ed.). Porto.
- Isidoro, J. (2004). *Galeria Alvarez: 50 anos depois*. Porto: Galeria Alvarez - Arte Contemporânea.
- Lambert, F., & Castro, L. (2001) *+ de 20 grupos e episódios no Porto do séc. XX* (1 ed., Vol. II). Porto: Porto 2001 - Capital Europeia da Cultura.
- Lambert, F., & Fernandes, J. (2001). Porto 60/70: os Artistas e a Cidade. In Serralves *Árvore* Cooperativa de Actividades Artísticas (Ed.), *Porto 60/70: os Artistas e a Cidade* (1-322). Porto: Asa.
- Moura, S. (2013). *Portugália: Uma Galeria moderna no Porto dos Anos 40*. Dissertação de Mestrado, Universidade do Porto, Porto.
- Oliveira, F. (2007). A herança de Rosa Ramalho [em linha]. *Barcelos Popular*. Acedido outubro 4, 2016, em <http://www.barcelos-popular.pt/?zona=ntc&tema=8&id=620>.
- Oliveira, L (2013). *Museu de Arte Contemporânea de Serralves: Os antecedentes 1974-1989*. Lisboa: Imprensa Nacional da Casa da Moeda, Instituto de História de Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.
- Leite, P. (2003). Fernando Fernandes e a Livraria Leitura do Porto [em linha]. Academia Edu. Acedido em abril 21, 2016, em https://www.academia.edu/409913/Fernando_Fernandes_e_a_Livraria_Leitura_do_Porto.

Débora Fernandes

debora.matoucas@gmail.com

Gestão de risco de incêndio. Criação de parcerias sinérgicas no contexto dos museus universitários

O presente artigo baseia-se no Relatório de Projeto intitulado “Gestão de Risco de Incêndio em Instituições Culturais. Envolvimento da Comunidade Científica Académica. Um contributo para o Museu da Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto”, desenvolvido no âmbito do Mestrado em Museologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, segundo a orientação da Professora Doutora Paula Menino Homem.

This article is based on the Master's Project Report entitled “Gestão de Risco de Incêndio em Instituições Culturais. Envolvimento da Comunidade Científica Académica. Um contributo para o Museu da Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto”, developed in the context of the Museology Masters, at Faculty of Arts and Humanities, University of Porto, under the supervision of Professor Paula Menino Homem.

<http://hdl.handle.net/10216/81959>

Resumo

O museu, entidade responsável pela preservação e divulgação da memória da comunidade, deve encarar a segurança do seu acervo, relativamente a incêndios, como de extrema importância, considerando os seus efeitos devastadores. A falta de recursos humanos e/ou da sua organização, sobretudo em parcerias sinérgicas, dificulta a implementação de medidas essenciais à eliminação/mitigação do risco.

Centramo-nos particularmente no Museu da Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto, destacando o contexto dos museus universitários, não apenas pelas suas vulnerabilidades, mas também pelo potencial de gerar relações sinérgicas que incluam a comunidade académica, ensaiando a adaptação de estratégias à realidade nacional e ao contexto, assumindo o plano de Dorge & Jones (1999) como referencial de criação de embrião de equipa de gestão de risco, fomentando o envolvimento da comunidade académica, agilizando o cumprimento da legislação de segurança contra incêndios, relativo a edifícios e instituições culturais, e acautelando a proteção integrada de pessoas e acervos.

Palavras-chave

Museus universitários; Incêndio; Comunidade académica; Equipa de gestão de risco.

Nota biográfica

Débora Isabel Matouças Fernandes é licenciada em Arqueologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (2011) e mestre em Museologia pela mesma instituição (2015). Participou no I Encontro de Jovens Investigadores em Ciências Sociais de Gondomar, onde apresentou uma comunicação relacionada com a investigação desenvolvida durante o mestrado, que se centrou na área de gestão de risco de incêndio em contexto museológico. Tem particular interesse pela área da conservação preventiva, mais especificamente de documentos gráficos e têxteis.

Abstract

The museum, entity responsible for the preservation and dissemination of the community memory, must face the issue of security of its assets in respect of fire as extremely important, considering their potentially devastating effects. The lack of human resources and/or the lack of its organization, especially in synergistic partnerships, hinder the implementation of measures necessary to eliminate/mitigate the risk.

We focus particularly on the Museum of the Faculty of Engineering of the University of Porto, highlighting the context of university museums, not only for their vulnerabilities, but also for the potential to generate synergetic relationships that include the academic community, rehearsing the adaptation of strategies to the national reality and the context, assuming the Dorge & Jones (1999) plan as a reference for the creation of an embryo risk management team, fostering the involvement of the academic community, streamlining compliance of the fire safety legislation on buildings and cultural institutions, and ensuring the integrated security of people and collections.

Keywords

University museums; Fire; Academic community; Risk management team.

Biographical note

Débora Isabel Matouças Fernandes graduated in Archaeology by the Faculty of Arts and Humanities, University of Porto (2011) and has a master degree in Museology, by the same institution (2015). Débora has participated in the First Meeting of Young Researchers in Social Sciences of Gondomar where she presented a communication that is related to the investigation developed during the master, which focuses on the risk management in museological context. She has particular interest in the area of preventive conservation, more specifically in graphic documents and textiles.

Introdução

Preocupa-nos a questão do risco de incêndio em instituições culturais. Falar de instituições culturais, não significa que nos cingimos apenas aos museus, pois estes não são os únicos que albergam coleções e documentação. Muitos encontram-se associados a arquivos e bibliotecas, onde é possível encontrar exemplares únicos e raros, que representam uma fonte de combustível e potenciam a propagação rápida, em caso de incêndio. Vários exemplos de incêndios recentes em instituições culturais poderão ser destacados. A nível internacional, é o caso da Biblioteca Anna Amalia, em Weimar, Alemanha, declarada Património da Humanidade pela UNESCO em 2001, que só reabriu após três anos em processo de conservação e restauro, decorrente do incêndio que deflagrou em 2004 e destruiu 37 pinturas e cerca de 50 mil livros datados entre o século VI e o XX (DW, 2007). Outro, em 2015, o incêndio no Museu da Língua Portuguesa, em São Paulo, Brasil, onde a perda de património incidu mais na componente arquitetónica. Trata-se de um museu instalado num edifício histórico renovado, com uma coleção essencialmente virtual e toda documentada, o que possibilitou a sua recuperação total. De lamentar, neste caso, a perda de uma vida humana, um bombeiro que trabalhava no museu

(Gomes, 2015). A nível nacional, a Reitoria da Universidade do Porto, abrangida pela classificação de Património Cultural da Humanidade do centro histórico do Porto pela UNESCO em 1996, vítima de incêndio em 2008, que provocou estragos nos laboratórios do Departamento de Zoologia/Antropologia da Faculdade de Ciências, destruindo parte do equipamento e o resultado de investigação importante (Schreck, 2008).

Apesar dos múltiplos exemplos que poderiam ser enumerados e das significativas perdas de valiosos acervos por ação do fogo, a que assistimos nas últimas décadas, a questão da segurança integrada de pessoas e bens contra incêndio tende a ser, ainda, considerada como um aspeto de menor importância (Biral, 2003). O fogo pode ser um meio de destruição extremamente rápido e devastador, ao qual nenhuma instituição está totalmente imune. Assim, será importante atribuir uma prioridade mais elevada à prevenção e à resposta, em caso de incidente. O que acontece em grande escala é que a maioria dos museus consegue atender aos requisitos básicos para a segurança da vida humana, sempre prioritária, mas estes revelam-se insuficientes para proteger os acervos, em reserva e exposição.

1. Estratégias de gestão

A Lei-Quadro dos Museus Portugueses, na alínea 1 do seu artigo 3.º referente ao conceito de museu, determina que “museu é uma instituição de carácter permanente, com ou sem personalidade jurídica, sem fins lucrativos, dotada de uma estrutura organizacional que lhe permite: a) Garantir um destino unitário a um conjunto de bens culturais e valorizá-los através da investigação, incorporação, inventário, documentação, conservação, interpretação, exposição e divulgação, com objectivos científicos, educativos e lúdicos; b) Facultar acesso regular ao público e fomentar a democratização da cultura, a promoção da pessoa e o desenvolvimento da sociedade” (Lei n.º 47/2004, de 19 de Agosto). Os museus, arquivos e bibliotecas, como edifícios públicos de salvaguarda de património cultural, são obrigados (Decreto-Lei n.º 220/2008, de 12 de novembro, recentemente alterado e republicado pelo Decreto-Lei n.º 224/2015, de 9 de outubro) a ter medidas de autoproteção que acautelem tanto as pessoas que frequentam os espaços como o património que albergam. Como tal, devem prever a instalação de sistemas tanto de prevenção, para acautelar e evitar situações de emergência, como de resposta, em caso de necessidade. As características destes sistemas irão depender do seu custo e das características e necessidades da instituição e respetivo acervo.

Estratégias que podem se adotar para a gestão do risco de incêndio, considerando o desenvolvimento e implementação de programa que englobe sistemas, equipamentos e procedimentos de prevenção, resposta e recuperação:

- 1) Estabelecer um comité, em que participem diretores e restantes profissionais da instituição, acautelando reuniões regulares para discussão de questões de segurança contra incêndio;
- 2) Realizar avaliações periódicas de risco, no sentido de atualização e adaptação a uma realidade dinâmica, (re)estabelecimento de prioridades e afetação de recursos;
- 3) Estabelecer relações de estreita colaboração com as Forças da Proteção Civil;
- 4) Organizar e treinar uma equipa de prevenção, resposta e recuperação de incêndio.

No que respeita à prevenção, esta costuma acautelar medidas passivas e ativas. Entende-se que as primeiras têm início com a construção do património edificado. Através dos códigos de segurança e de construção, são determinados os materiais e as técnicas de edificação essenciais para a prevenção. As segundas, participam ativamente na deteção, alerta e resposta ao incêndio, através de diferentes sistemas de deteção, alarme e de supressão/extinção

(incluindo os fixos e os portáteis, como os extintores) (Mannan, 2012).

As seguintes medidas de proteção devem ser contempladas no plano de emergência (Dorge & Jones, 1999):

Prevenção - Eliminar os perigos ou reduzir a sua capacidade potencial de afetar as pessoas e produzir danos às instalações e à coleção. Por exemplo, numa zona sísmica, fixar as estantes com objetos às paredes;

Preparação - Preparar e equipar o pessoal para saber controlar uma emergência. Por exemplo, reunir suprimentos e dar formação ao pessoal e aos voluntários para saberem utilizá-los;

Resposta - Prevenir danos ou acidentes e limitar as perdas. Por exemplo, formar o pessoal e os voluntários para deslocar os visitantes, colegas, coleções e registos de forma segura. As atividades de resposta são aquelas que se podem levar a cabo nas primeiras quarenta e oito horas após ocorrer uma emergência;

Recuperação - Para regressar à normalidade, é necessário certificar-se de que os participantes estão bem formados e orientados para passar pelo processo de recuperação da forma mais eficiente possível. Por exemplo, restabelecer as comunicações e os sistemas financeiros, e inspecionar as instalações para comprovar se

existem danos causados pela água, pelo fogo ou outros elementos.

2. O contexto académico e a equipa de gestão de risco de incêndio. Fundamentos e contributos para a organização

Objetivando considerar o contexto académico e promover o envolvimento da sua comunidade científica e profissional, potenciando-a como recurso, para o cumprimento da legislação nacional relativa à Segurança Contra Incêndios em Edifícios (SCIE), seleccionou-se a Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto (FEUP). Vários fatores contribuíram para tal decisão: o facto de estudo prévio (Fernandes, 2015) ter demonstrado significativo interesse da parte da unidade orgânica pela temática da gestão de risco de incêndio e produção científica associada, tanto em quantidade como qualidade; a perspetiva integrada com que é assumido o setor cultural, da documentação e informação, agregando o museu, arquivo e biblioteca; o desafio de um museu polinucleado, equacionando múltiplos espaços departamentais; o facto de estar em desenvolvimento um Plano de Segurança, com vista à segurança de pessoas, para o Edifício da Biblioteca, que acolhe o acervo da biblioteca, o do arquivo, parte do acervo do museu, bem como alguns dos seus serviços e espaços, como a

reserva técnica e áreas de exposição, um espaço de oficina de conservação e restauro, e a oportunidade que se constitui para integrar a perspetiva dos acervos em tal Plano; a proximidade de relacionamento e colaboração com a unidade orgânica.

Conforme referido, uma fase de estudo prévio, constituiu-se uma base de dados (Fernandes, 2015), a partir do Repositório Aberto da Universidade do Porto (UP) e considerando o período entre os anos 2000 e 2014. A pesquisa orientou-se pelas seguintes palavras-chave: incêndio em museus, incêndio urbano, incêndio florestal e incêndio em edifícios. Dos 60 trabalhos académicos identificados, 12 são referentes ao incêndio em contexto florestal e 48 ao incêndio em contexto urbano. Destes 48, apenas três foram desenvolvidos pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP), sendo os restantes 45 fruto de investigação no âmbito da FEUP, o que reflete o seu interesse pela temática e os seus contributos, também potenciais. Digno de ressalva, é o facto da questão de incêndio em edifícios culturais ter sido abordada em trabalhos apenas a partir do ano de 2009, o que se relacionará com a entrada em vigor da legislação de SCIE em 2008 (Decreto-Lei n.º 220/2008, de 12 de novembro). De 2009 a 2014, foi possível identificar um total de dez trabalhos focados em tal contexto: seis, relativos a edifícios históricos; dois, em bibliotecas /

arquivos; e três, em museus / galerias. Pode concluir-se que a questão da gestão de risco de incêndio em instituições culturais suscita interesse, pode (e deve) beneficiar de investigação académica aplicada a casos concretos, mas carece de desenvolvimento, especialmente no contexto em que a Academia é, ela própria, entidade produtora, depositária, proprietária de património cultural e responsável pelo seu uso, divulgação e preservação. A FEUP integra-se neste universo.

O acervo da FEUP, apesar da dispersão por vários espaços departamentais, está maioritariamente concentrado no Edifício da Biblioteca, onde funciona o Serviço de Documentação e Informação (SDI), que integra as unidades Arquivo e Museu e a Biblioteca. Este contributo, como exercício, cinge-se a este edifício, no sentido de limitar a extensão e a complexidade inerente à constituição de equipas. Trata-se de edifício originalmente apenas adaptado a biblioteca e arquivo, tendo, posteriormente, incorporado a realidade e dinâmica museológicas.

A Unidade de Segurança, Higiene, Saúde e Ambiente, dos Serviços Técnicos e de Manutenção (STM) da FEUP, responsável pela elaboração do Plano de Segurança para a faculdade definiu igualmente o Edifício da Biblioteca como prioritário e local para teste e

aperfeiçoamento do Plano de Segurança, em desenvolvimento e focado na segurança das pessoas. Considerou-se oportuno sensibilizar para a importância da integração da componente património cultural. Gerado o interesse, ensaiou-se um trabalho conjunto, potenciando uma equipa já existente e com formação para a segurança de pessoas e tentando o desenvolvimento articulado de uma outra, com enfoque na salvaguarda do património.

Uma das mais-valias dos museus universitários, que os pode distinguir dos restantes museus, prende-se com o seu acesso às capacidades e conhecimento dos académicos. A investigação e o ensino beneficiam de uma estreita relação nas universidades. Os museus universitários têm acesso privilegiado ao conhecimento, que pode ser aplicado em diferenciados setores, entre eles o relativo ao estudo e dinamização das suas coleções. Podem beneficiar do contributo de seniores, especializados e mais disponíveis para contribuir (Ribeiro, 2014), mas também de *alumni* e jovens alunos, a diversos níveis, com especial interesse pelos inseridos em programas de pós-graduação.

A comunidade académica da FEUP já se encontra, em parte, envolvida em atividades relacionadas com a temática da gestão de risco

de incêndio. Os docentes, além de lecionar, participam ativamente na investigação e produção científica. Especialmente ao nível dos programas de pós-graduação, como orientadores e co-orientadores de trabalhos científicos, contribuem para a construção de novas teorias, para a crítica e desenvolvimento de determinadas matérias e metodologias e ajudam a manter diversos temas à luz da investigação. Portanto, percebemos o potencial contributo que os docentes podem oferecer ao ingressarem na equipa de gestão de risco de incêndio. Ao fazerem parte desta, encabeçam a equipa na área da investigação e ocupam um cargo permanente, orientando o grupo, apoiando e incentivando à criação de debates, seminários, conferências e outras reuniões de carácter científico. Assim, ajudam a cativar e a motivar os discentes de pós-graduação a envolverem-se no setor do património, a participarem na procura da aquisição de conhecimento e na sua aplicação em prol do setor, o que contribui para a sua aprendizagem e enriquecimento pessoal e os ajuda a encontrar possíveis temas de reflexão para trabalhos académicos futuros.

Os funcionários não docentes exercem funções num determinado cargo nos quadros da instituição e, por isso, na constituição da equipa de gestão de risco de incêndio ocupam também

um posto de carácter permanente. São os que podem apoiar em ações preventivas básicas e desempenhar funções ativas durante a preparação e atuação da equipa em caso de emergência. Dependendo do departamento ao qual pertencem, podem dar variados contributos a nível de manutenção / preservação / conservação, administrativo, informático, realizando formações, que relacionem a aplicação dos seus conhecimentos e competências ao tema central da equipa. Fator de grande utilidade para a equipa é o facto de os funcionários não docentes conhecerem, normalmente, muito bem a instituição e todos os seus espaços, o que faz com que também reconheçam vantagens ou suscetibilidades em alguns espaços, relativamente a outros. Serão eles que, maioritariamente, farão parte da equipa de gestão de risco de incêndio, em sintonia com o proposto por Dorge & Jones (1999), cujo modelo de organização foi orientador e adaptado, o mais possível, ao contexto em questão.

E quanto aos discentes de pós-graduação? Os museus costumam dispor de programas de voluntariado/estágios, onde eles podem desenvolver os seus trabalhos académicos e adquirir experiência, mas quase sempre em áreas como, por exemplo, de gestão de coleções, serviços educativos ou exposição. A originalidade e a componente inovadora do projeto propõem

o voluntariado por parte da comunidade académica, procurando, sobretudo, incidir nos alunos que pretendam ingressar numa equipa que contribuirá para a prevenção e atuará, em caso de incêndio, nas ações de resposta e recuperação, atendendo ao património. Propõe potenciar aqueles já detentores de conhecimentos, com estatuto de bombeiro, que pertençam a corporações de bombeiros, e todos os que pretendam vir a adquiri-los, reforçando as relações entre a instituição e a Autoridade Nacional de Proteção Civil (ANPC).

Considerando o exposto, no início do processo de criação de um embrião de equipa de gestão de risco de incêndio, considerou-se o seguinte:

1. O plano-modelo de Dorge & Jones (1999) e a forma mais adequada de o adaptar ao contexto;
2. Os membros passíveis de seleção (funcionários não docentes, docentes e discentes de pós-graduação) e respetiva afetação de cargos e funções;
3. Os cargos superiores e permanentes serão ocupados pelos elementos fixos da instituição (funcionários não docentes e docentes);
4. Os elementos temporários serão, maioritariamente discentes;
5. O planeamento de atividades no sentido de sensibilizar, captar e formar todos os membros da equipa.

Verificadas as condições e conjugando com o organograma do Museu da FEUP, propormos um organograma da equipa de gestão de risco de incêndio (Figura 1).

Propomos um limite máximo de cinco elementos, não devendo ser esquecidos os respetivos suplentes, para um bom entendimento entre os membros da equipa, pois

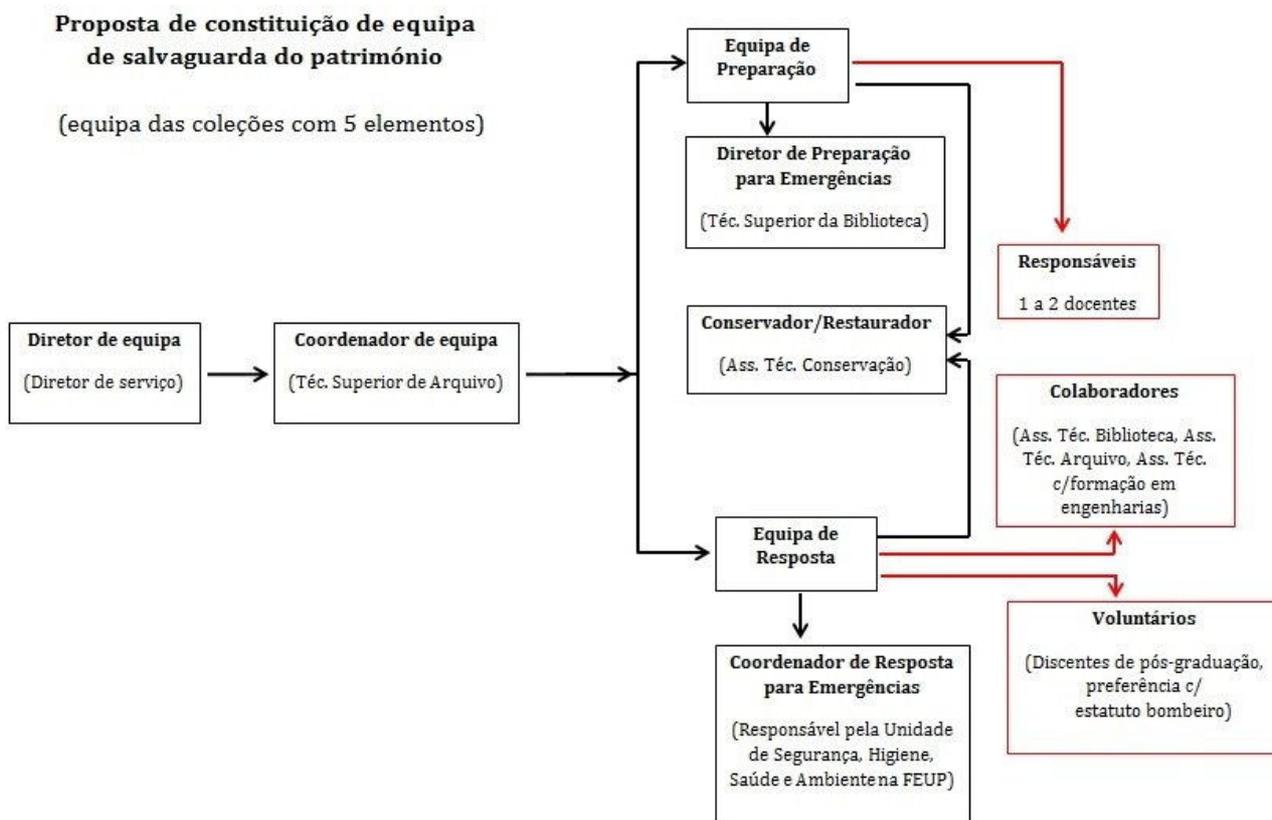


Figura 1_ Proposta de organograma da equipa de gestão de risco de incêndio (a vermelho identifica-se o grupo voluntário)

equipas com mais elementos tendem a gerar maior complexidade de organização e dificuldade de operacionalização:

- .1 Diretor de equipa – Diretor de Serviços;
- .1 Coordenador da equipa – Técnico Superior de Arquivo;

.2 Colaboradores – Técnico Superior de Biblioteca; Assistente Técnico de Conservação;

.1 Responsável pela Unidade de Segurança, Higiene, Saúde e Ambiente na FEUP.

Quanto ao grupo voluntário propõe-se:

.1 a 2 Responsáveis - Docentes dos departamentos da FEUP, por exemplo, um do Departamento de Mecânica e outro do Departamento de Civil (duas das áreas mais próximas e de maior importância para este projeto, visto que a especialização em mecânica vai dar suporte a questões relacionadas, por exemplo, com os sistemas de extinção, como os sprinklers, e a especialização em civil dará apoio a questões relacionadas com o edifício, a ergonomia dos espaços, os materiais mais apropriados na construção, etc.);

.3 Colaboradores – 1 Assistente Técnico Biblioteca; 1 Assistente Técnico Arquivo e 1 Assistente Técnico com formação em Engenharia;

.Discentes de pós-graduação com interesse em fazer parte da equipa, preferencialmente com estatuto de bombeiro ou conhecimentos na área. A quantidade de discentes que pode fazer parte desta equipa é variável, pois não é possível calcular o número de interessados num grupo voluntário, por cada ano letivo.

A divisão que se apresenta justifica-se pela necessidade de obtenção de uma equipa coesa e profissional que ocupe os cargos superiores e, em articulação, a equipa de voluntários, integrando responsáveis pertencentes à instituição, para coordenação e orientação dos estudantes.

Defendemos a colocação dos funcionários não docentes e que ocupam um cargo permanente na instituição como responsáveis da equipa. Encabeçando o grupo de voluntários, selecionamos os docentes como orientadores e promotores da investigação, apoiados por funcionários não docentes como colaboradores e participantes ativos em simulacros e em emergência real. Estes serão os orientadores dos discentes de pós-graduação nas respetivas atividades.

Os suplentes devem ter o seu posto devidamente atribuído e formação, tal como os elementos efetivos. Sendo possível, devem ser identificados substitutos para os suplentes. Com base no modelo adotado, propomos os seguintes deveres e responsabilidades afetos a cada cargo na equipa:

1- Diretor de Equipa (Diretor de Serviços) - Proporciona apoio ao Coordenador de Equipa, ao Diretor de Preparação para Emergências (DPE) e ao Coordenador de Resposta para Emergências (CRE). Dirige as atividades de promoção e informação à comunidade. Estabelece estreita relação com a polícia e bombeiros locais em colaboração com o CRE. Identifica a hierarquia de chefia em caso de emergência em conjunto com o DPE e o Comité de Preparação para Emergências (CPE).

2- Coordenador de Equipa (Téc. Superior de Arquivo) - Orienta a apresentação dos relatórios da equipa: um de avaliação das vulnerabilidades/coleções e um esboço de procedimentos de resposta. Trabalha em conjunto com o DPE e com o CPE para definir as prioridades. Elabora uma lista com os nomes de todos os funcionários, juntamente com os seus números de telefone e endereços particulares e de trabalho. Elabora lista em colaboração com o Diretor de Equipa das pessoas e organizações que podem ser necessárias durante uma emergência.

3- Diretor de Preparação para Emergências (Téc. Superior da Biblioteca) - Organiza e desenvolve exercícios em equipa em colaboração com o CRE. Mantém o diretor atualizado dos progressos. Após a ocorrência de incidente, realiza reuniões de avaliação. Orienta a elaboração da informação do processo de recuperação.

4- Coordenador de Resposta para Emergências (Responsável pela Unidade de Segurança, Higiene, Saúde e Ambiente na FEUP) - Trabalha com o DPE, o Diretor e o Coordenador de equipa para nomear a equipa de resposta. Implementa medidas de prevenção/preparação tal como recomendado pelas equipas. Tem de ter pleno conhecimento do Plano de Emergência. Durante um incidente, define e orienta o centro de comando de emergência.

5- Conservador/Restaurador (Ass. Téc. Conservação) - Contribui para as medidas de preparação preventivas, para o plano de resposta e plano de recuperação. Contribui para a avaliação de risco apontando dados necessários para identificação de riscos potenciais. Contribui para fixar prioridades. Ajuda na formação da equipa em matérias como manusear e transportar os objetos. Supervisiona os voluntários responsáveis pela evacuação dos objetos.

6- Responsáveis (1 a 2 docentes) - Pertencem ao Departamento de Mecânica e ao Departamento de Civil. São os orientadores e promotores da investigação. Colaboram na preparação dos relatórios da equipa. Apoiam na formação específica dos funcionários não docentes e dos discentes. Colaboram com os discentes para criar novas soluções e facilitar adaptações entre meios de resposta/edifício/coleção. Podem ocupar a função de suplentes.

7- Colaboradores (Ass. Téc. Biblioteca, Ass. Téc. Arquivo e Ass. Téc. c/ formação em engenharias) - Participam ativamente nos simulacros e em caso de emergência real. Orientam os discentes nestas atividades. São os responsáveis por cada grupo que atua nas áreas principais. Contribuem para a formação dos outros membros da equipa. Podem ocupar a função de suplentes.

8- Discentes voluntários - Participam ativamente nos simulacros e em caso de emergência real. Colaboram com os docentes na investigação contínua. Nos casos em que se aplica, contribuem para a formação dos outros membros da equipa, sobretudo em matéria relacionada com o seu estatuto de bombeiro. Podem ocupar a função de suplentes.

Como se espera que o pessoal docente aceite o desafio de integrar a equipa ao ser convidado a contribuir na linha de investigação, um dos fatores de motivação para abraçar este projeto passa pela concretização de objetivos que os alunos tenham para os seus planos futuros. Esta é, sem dúvida, uma área que não cessa de abranger temas a ela associados, que necessitam ser explorados, criticados, desenvolvidos e aplicados.

A partir da participação na equipa de gestão de risco de incêndio que acautela o património, serão constantemente levantadas questões que necessitarão de resposta. Aqueles a quem a pluralidade de temas que esta área enquadra suscitar interesse, encontrarão nesta parceria uma oportunidade de desenvolver os seus objetivos e projetos, obtendo progresso pessoal e profissional enquanto oferecem contributos à comunidade, específica e globalmente considerada.

Considerações finais

É importante que as instituições culturais tomem medidas de previsão e prevenção, para detetar e dar uma resposta rápida e eficiente em caso de incêndio. Em Portugal, ainda existem poucos estudos sobre incêndios em museus, arquivos e bibliotecas e a questão ainda não é totalmente reconhecida com a prioridade que deveria assumir. Um museu com um comité de segurança contra incêndio ativo composto por uma equipa como a proposta neste projeto, poderá ser um dos elementos-chave para a gestão de risco de incêndio.

A comunidade onde se pretendeu colocar em prática esta equipa demonstrou-se extremamente receptiva, tornando possível implementar o projeto apresentado. A partir deste ponto, a equipa precisa ser criada, desenvolvida e orientada, encontrando-se em permanente evolução e atualização.

Agradecimentos

A autora deseja expressar os seus agradecimentos às equipas da FEUP, do SDI, Unidades Arquivo e Museu, e Biblioteca, e dos STM, Unidade de Segurança, Higiene, Saúde e Ambiente, pelo acolhimento e preciosa colaboração, e à Prof. Doutora Paula Menino Homem pelo desafio ao projeto, pelo acompanhamento e pela revisão ao documento.

Referências

Biral, S. (ed.) (2003). *Segurança de museus*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

Decreto-Lei n.º 220/2008, de 12 de novembro. *Diário da República – 1ª série*. Ministério da Administração Interna.

Decreto-Lei n.º 224/2015, de 9 de outubro. *Diário da República – 1ª série*. Ministério da Administração Interna.

DW (2007). Biblioteca Anna Amalia é reaberta três anos após incêndio. *Deutsche Welle*. Acedido agosto, 18, 2016, em <http://www.dw.de/biblioteca-anna-amalia-%C3%A9-reaberta-tr%C3%AAs-anos-ap%C3%B3s-inc%C3%AAndio/a-2843821>.

Dorge, V. & Jones, S. L. (1999). *Building an emergency plan. A guide for museums and other cultural institutions*, Los Angeles: The Getty Conservation Institute.

Gomes, K. (2015). Incêndio destrói Museu da Língua Portuguesa em São Paulo. *Público*. Acedido agosto, 20, 2016, em <https://www.publico.pt/culturaipilon/noticia/incendio-de-grandes-proporcoes-atinge-museu-da-lingua-portuguesa-1718139>.

Lei n.º 47/2004, de 19 de Agosto. *Diário da República – I Série- A*. Ministério da Administração Interna.

Fernandes, D. (2015). Gestão de risco de incêndio em instituições culturais. Envolvimento da comunidade científica académica. Um contributo para o museu da Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal.

Mannan, S. (2012). *Lees' loss prevention in the process industries: Hazard identification, assessment and control*. Burlington: Elsevier Butterworth – Heinemann.

Ramos, J. (2014). *O risco de incêndio em contexto museológico. Contributos para a gestão integrada da Emergência*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal.

Ribeiro, O. (2014). Práticas do voluntariado nos museus universitários. Contributos para a criação de uma bolsa de voluntários séniores especializados. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal.

Schreck, I. (2008). Fogo destruiu trabalhos de investigação de meses. *Jornal de Notícias*. Acedido agosto, 20, 2016, em http://www.jn.pt/paginainicial/interior.aspx?content_id=939029.

Elisa Freitas

vasconcelos.elisa@gmail.com

Objetos [com]textos?

O presente artigo baseia-se num ensaio desenvolvido para a unidade curricular de Museus e Museologia do Mestrado no âmbito do Mestrado em Museologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, sob regência da Professora Doutora Alice Semedo.

This article is based on an essay developed in the course unit Museums and Museology from the Museology Masters, at Faculty of Arts and Humanities, University of Porto, under the responsibility of Professor Alice Semedo.

Resumo

Procurando discutir questões relacionadas com as legendagens e demais textos expositivos nos museus, adota-se, neste artigo, uma postura reflexiva comparando e relacionando questões teóricas e alguma bibliografia sobre o tema e aliando-as a algumas experiências e casos concretos. Que formas de legendar? Como podem os textos expositivos mudar e melhorar (ou não) a experiência dos visitantes? Desta forma, em torno dos textos expositivos, várias questões são colocadas e discutidas, por exemplo, sobre pertinência e preponderância, modos e cuidados de escrever e legendar e sobre o papel destes nas estratégias de mediação comunicação dos museus.

Do resultado desta reflexão, alguns pontos concordantes sobre, por exemplo, critérios e riscos a considerar na elaboração de textos expositivos e sobre o seu papel no contexto dos museus – enquanto espaços de estudo, exibição, fruição e preservação do património material e imaterial da humanidade.

Palavras-chave

Legendagens; Textos expositivos; Comunicação em museus; Exposições; Mediação

Nota biográfica

Elisa M^a Vasconcelos de Freitas é licenciada em Ciências da Cultura pela Universidade da Madeira (2008) e mestre em Museologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (2014). As problemáticas e questões de representação afetas à musealização do design estiveram na génese da investigação desenvolvida no âmbito da dissertação de mestrado, em colaboração com o Centro de Interpretação do Design Português (CIDES.PT). Tem cooperado pontualmente em alguns projetos museológicos, é investigadora colaboradora no Centro de Estudos Regionais e Locais (Universidade da Madeira) e desenvolve atividade no Museu de Arte Sacra do Funchal.

Abstract

Debating questions related to exhibition texts in museums, in a reflective attitude, specific theoretical questions and bibliography are compared and confronted with some concrete experiences and events. What ways of writing exhibition texts? How can the exhibition texts change and improve (or not) the visitors' experiences? This way, reflecting on the mentioned theme, many questions are posed and discussed, namely, about the relevance and the preponderance of the exhibition texts, on ways and cares needed in writing and subtitling, and, finally, about their role in the museums mediation and communication strategies.

From this reflection result, some concordant points on, for example, the criteria and risks to be considered in the preparation of exhibition texts and on their role in the museum context – known as a space for study, display, enjoyment and preservation of tangible and intangible humanity heritage.

Keywords

Subtitles; Exhibition texts; Communication in museums; Exhibitions; Mediation

Biographical note

Elisa M^a Vasconcelos de Freitas is graduated in Cultural Sciences by the University of Madeira (2008) and master in Museology by the University of Porto, Faculty of Arts and Humanities (2014). Problematics and questions of representation of design in museums are the focus of the research conducted on her master dissertation in collaboration with the Interpretation Center for Portuguese Design (CIDES.PT). Has collaborated occasionally with some museological projects. Presently she collaborates as researcher at Centro de Estudos Regionais e Locais (University of Madeira) and works as museologist at the Sacred Art Museum of Funchal.

Introdução

Refletindo sobre os museus como lugar de interação multidirecional e procurando descodificar os motes dessa interação, chega-se quase intuitivamente aos objetos e às coleções como ocupantes de um lugar central na atividade e no próprio sentido inerente ao lugar-museu (Semedo, 2005). Esse espaço, compreendido como lugar para benefício público que privilegia a coleção, estudo, conservação e exibição do património material e imaterial da humanidade, entendidos como evidências da cultura, da atividade e interação do Homem com o seu ambiente e, por isso, com assumido valor social (Ambrose & Crispin, 1994; ICOM, 2007). Partindo destas premissas, o museu assume-se como incontornável espaço de comunicação, cujos conteúdos – as mensagens – chegam-nos, não só, mas, de modo muito particular, por intermédio das coleções, se quisermos, dos objetos, colocados à fruição do público através das exposições e atividades desenvolvidas pelos museus.

Objects embody unique information about the nature of the man society: the elucidation of approaches through which this can be unlocked is our task, the unique contribution which museum collections can make to our understanding of ourselves (Pearce, 1994, p. 125)

A esta singular contribuição apontada por Pearce (1994) impõe-se uma questão: Como? A leitura desta memória cultural que os objetos incorporam, não será tão linear e automática, nem tampouco interpretável de forma constante, em padrão repetitivo: Então, como é que se efetivam estes processos de comunicação? E como é que se descodificam estas informações? Será talvez uma demanda de extremada abrangência e, não se pretende aqui explorar a infinidade de “comos” que lhe poderiam servir de resposta ou respostas. Naturalmente estes “comos” passarão por questões que abrangem processos de estudo, pesquisa, por uma escolha de critérios, por toda uma política de gestão e comunicação do museu e das suas coleções bem como por outras noções como modelos de comunicação e teorias de significação dos objetos entre função, história e símbolo.

O ponto de enfoque que aqui se pretende abordar, em modo de ensaio reflexivo passará, inevitavelmente, por algumas destas questões, porém, centrar-se-á, sobretudo, num recurso específico, largamente utilizado no contexto museológico como parte do seu sistema de comunicação e que o título deste ensaio prenuncia: os textos – as legendagens e textos expositivos utilizados nos museus. Que sentido? Que utilidade? Que caminhos? Confrontando e

partilhando algumas ideias e referências, pretendem-se aproximações ao que se acredita poderem ser opções pertinentes para a legendagem em museus, para a compreensão do seu papel em função do(s) objeto(s) e conjuntos expositivos a que se associam. Ter-se-á, portanto, como principal alvo de reflexão, dando-lhes maior enlevo, os textos passíveis de serem experienciados como parte do ambiente físico de um dado espaço expositivo (Hooper-Greenhill, 1994, p. 125). Tal inclui textos de carácter descritivo/não-interpretativo e/ou interpretativo: títulos, subtítulos, painéis, legendas de identificação e outros textos que, de acordo com a opção do curador e da equipa museográfica, poderão integrar no espaço expositivo a partir de diferentes suportes e formas. Por ser talvez o denominador mais abrangente, a palavra «legenda», compreenda-se, «escrito relativo a qualquer assunto representado em gravuras, desenhos, gráficos, fotografias, mapas ou outros impressos, para facilitar a compreensão» (Academia das Ciências de Lisboa, 2001, p. 2241), será o termo mais recorrente para referir os textos utilizados no contexto expositivo.

Do latim legenda «o que deve ser lido»

Subservientes, discretas, por vezes despercebidas, as legendas e os textos expositivos poderão ter, à primeira vista, um papel secundarizado no contexto expositivo: o pormenor, o detalhe, o mero preciosismo prescindível. Os olhos nem sempre pousam sobre os textos expositivos com paciente interesse. Algumas vezes, poderão ser entendidos como interpretações impostas e castradoras de significados. Serão realmente importantes? Que papel deverão ocupar no espaço e discurso expositivo do museu?

“‘An object in a museum case’, he wrote, ‘must suffer the de-natured existence of an animal in the zoo. In any museum the object dies — of suffocation and the public gaze’” (Chatwin, 1989, p. 6). Através da personagem principal do seu romance *Gaspar Utz*, um apaixonado colecionador de porcelana de Drensen, residente na Boémia, durante o período da trágica Guerra Fria, o autor Chatwin convoca um encontro com o espaço museológico que toca o desconcertante: o desenquadramento do objeto do seu ambiente natural. Uma nudez, um despir de sentidos e significados precedentes. A dura comparação com a realidade da clausura de um animal num Jardim Zoológico, retirado do seu

habitat, numa espécie de estranhamento que lhe esvanece a realidade. A apropriação desta leitura é ponto de partida para a discussão sobre a relevância das legendas e textos expositivos no processo de interpretação e significação dos objetos musealizados. A começar, se é verdade que a incorporação de um objeto num museu implica, geralmente, um deslocamento e uma mudança, ao retirar os objetos do seu contexto original – processo de musealização (Desvallées, 2010) – por outro lado, a opção expositiva e a escolha pertinente de textos, entre outros critérios como a disposição, a sequência, o cenário, a iluminação e o ambiente, poderão determinar a sua valorização ou desvalorização. A este respeito, afirma Ravelli (2006, p. 1) que os textos expositivos são poderosos recursos de comunicação e que precisam ser compreendidos da melhor e mais clara forma possível.

Do valor da palavra: Construtora de sentidos

As palavras, embora não sendo o único recurso mediativo, podem apoiar a contextualização e mediação dos objetos museológicos, no seu carácter representativo, ajudando à construção de significações e práticas interpretativas (Ravelli, 2006). Por um lado, haverá a opção de mediação através de uma legendagem neutral e esvaziada de vivências e processos sociais – esterilizada, que se limita a fornecer ao visitante

informações descritivas tais como: designação, dimensões e ou datação e proveniência do objeto, autor, etc. Muitas exposições museológicas recorrem a esta solução de legendagem descritiva, geralmente, com formatos padronizados (Hooper-Greenhill, 1994). Através delas, os públicos recebem informação básica sobre o objeto em causa, o que os capacita para, mediante o grau de compreensão e legibilidade das mesmas, nomear e identificar o objeto, eventualmente conhecer a sua proveniência, autor ou datação.

Regressando à vital função do museu, evocada no início desta reflexão a partir de Pearce (1994) – a de desvelar os significados do objeto enquanto mensagem cujo conteúdo se projeta muito para lá da materialidade – será importante refletir sobre a suficiência dos textos não interpretativos para afastar o objeto desse vazio estéril, que a passagem de Chatwin evocava. Novamente, o potencial das palavras, como construtoras de mundos e evocadoras de vivências que possibilitam viagens, ligam realidades e narram histórias, tudo num mesmo espaço e tempo. De facto, os objetos permanecerão os mesmos, porém, as palavras concedem a possibilidade de que estes sejam vistos de outra forma, melhor, de outras formas, promovendo diferentes graus de aprofundamento de conteúdos, diferentes

perspetivas e pistas interpretativas (Hooper-Greenhill, 1994, p. 118).

O recurso aos textos expositivos serve, então, como ferramenta que poderá permitir a construção de contextos e narrativas ligando os objetos em fios coerentes, que, deste modo, se afastam do campo neutral e este será um possível caminho no sentido da aproximação ao conhecimento de «nós-mesmos», esse contributo vital do museu referido por Susan Pearce (1994). De resto, reforça esta ideia, a noção de ser, de um modo muito particular, pelas palavras – escritas ou faladas, através de meios diversos que o Homem, enquanto ser social, vai consolidando existências, dando consistência, consciência e valor aos acontecimentos que o constroem. É ao contar-se que o Homem, a Sociedade e os acontecimentos se vão definindo em contornos mais nítidos. A linguagem, e a forma como se processa, são reveladoras de laços, traços, ideais e modos de ver e pensar o mundo. Se são os objetos uma cultura e identidade materializada, também eles têm essa necessidade de palavra narrativa, estruturadora e reflexiva. Apoiar esta ideia a noção (mais abrangente) de *narrativa* introduzida por filósofos como Paul Ricoeur e Frederic Jameson que defendem que o ser humano constrói a sua identidade e o próprio sentido do mundo e dos acontecimentos através

de narrativas, estando por isso a narrativa implicada na forma como raciocinamos (*citado por Austin, 2012, p. 107*). Esta dimensão reporta, dentro da perspetiva pós-estruturalista, à abordagem às exposições sob a perspetiva textual pelas estruturas e estratégias narrativas. Mason (2011, p. 26) especifica a dimensão narrativa espacial – que envolve o espaço e o modo como este se articula com os objetos – e as vozes e narrativas estratégicas implícitas nos textos expositivos, como a iluminação ou som por exemplo.

Do que não é dito

Regressando aos textos expositivos, se a neutralidade descritiva e contida parece pouco contribuir para que os objetos musealizados sejam valorizados pelo conhecimento, deixando a responsabilidade dessa valorização mais dependente da leitura que o visitante por si mesmo, realiza a partir do seu *background* de conhecimento e experiência, por outro lado, o recurso ao texto interpretativo poderá também, no polo oposto, revelar limitativo, já que, ao mostrar determinados pontos de vista e propor significados, inevitavelmente, imporá processos de inclusão e exclusão de informação (Kavanagh, 1991). A plasticidade interpretativa dos objetos permite um moldar perspetivas. Daí, advém o risco da legenda interpretativa se revelar

malogradamente tendenciosa. Está-se perante o reverso da medalha, porquanto estes processos de inclusão e exclusão são condicionantes de leituras e significados, os objetos, na sua riqueza de significância cultural, encontram simultaneamente a sua força e a sua fragilidade (Hooper-Greenhill, 1994, p. 116): a força dos significados que incorporam e a fragilidade da subjetividade interpretativa e manipulável que possam possibilitar.

Torna-se assim evidente a responsabilidade e a importância social e ética do museu na construção de significados, na formação de noções de identidade e história que propõe e no cuidado que deverá estar necessariamente implícito nas opções de discurso expositivo, nomeadamente, na escolha e na construção de legendas. Vem ao encontro desta problemática a referência de Coxal em “How language means: an alternative view of museum texts”:

The preferred truth of the objects in a collection is constructed by an exhibition team selection of objects, by what they choose to say and particularly what they choose not to say about them, as well as by the viewers reinterpretation of what they see. The display and interpretations of collections not only educates and fascinates, but influences and, in some cases, reinforces current stereotypical attitudes (Coxall, 1991, p. 93).

Além da influência que exercem estas opções entre o que é e o que não é dito, Coxal realça ainda um aspeto importante a ter em conta neste processo de comunicação: o papel do público, não como um elemento inerte, mas como um ativo criador de significados que poderão não ser coincidentes com aqueles objetivados pela equipa museológica. Entra-se aqui noutro ponto relevante: o modo como se processa a comunicação museu – exposição / objeto – público. Por ora, traz-se à reflexão apenas a noção de que o perigo de ambiguidade interpretativa da mensagem do conjunto expositivo – incluindo o objeto e os textos – não é condicionado apenas pelo seu processo de construção nas escolhas e inclusões realizadas, mas também, pelas leituras e interpretações que o recetor – audiência – fará, na sua liberdade e, dentro do seu contexto cultural e cognitivo.

Um contributo a ter em conta: Modelo de processo de comunicação

Vários autores se debruçaram no estudo sobre os processos de comunicação no espaço museológico. Entre estes autores, salienta-se a proposta de MacManus (1991, p. 41 e ss.) que se procurará expor aqui, de forma sucinta, de modo a possibilitar uma visão sobre estratégias de mediação dos conteúdos das «mensagens» aos públicos-recetores. O Autor propõe uma

alternativa ao tradicional modelo de comunicação linear: “emissor – mensagem – recetor”, apresentando uma proposta a partir do Modelo de processo de Comunicação (depois de *Sless, 1981*) que reveste ambos (emissor e recetor) de papel ativo no processo de transação de informação. Como o indica a designação atribuída ao modelo de comunicação, o modelo foca-se no *processo*: a mensagem perde a existência independente, para ser resultado de um processo de transação mental, no momento em que ocorre a comunicação. Essa transação parte da colocação de um conjunto de questões que irão concretizar a relação entre o museu/equipa museológica e os seus públicos/visitantes. A efetivação do processo de comunicação só se dá perante a ação de ambas partes. Portanto, em termos concretos, a equipa que prepara determinada exibição, para garantir que consegue chegar ao público, precisa sempre de responder às questões: O que quero dizer? A quem estou a dizê-lo? Estou a conseguir chegar a eles? Por sua vez o público, perante a exposição, coloca-se, irrefletidamente, perante as questões: Quem está a falar para mim? Qual é o tema de que falam? O que dizem sobre o tema?

MacManus (1991) defende que, se os públicos não forem capazes de se questionar, provavelmente, os objetos permanecerão «silenciosos» e o processo de comunicação não

se efetivará. Por seu lado, se a equipa museológica negligencia estas questões, os públicos, ainda que o procurem, poderão não conseguir encontrar as respostas perante as quais se coloca, encontrando dificuldade, conseqüentemente, em encontrar sentido na exposição. Portanto, perante a falha numa das partes envolvidas o processo de comunicação não se efetiva inteiramente, e os objetos/conteúdos correm o risco de permanecer “inanimados”.

Que opção? Definir e conhecer

A partir da compartimentação, saliente-se genérica, relativamente aos tipos de legendagem interpretativa e não-interpretativa, chegou-se a um conjunto de elementos mais e menos favoráveis no que concerne aos dois tipos de legendagem (interpretativa e não-interpretativa). Que escolhas poderão então ser mais viáveis? Para ambas opções será por certo comum a responsabilidade de ter por base o rigor e a transparência. Na verdade, não se crê que seja congruente dizer uma certa e outra errada, na verdade, as formas de legendar podem mesmo se complementar (um olhar atento a alguns exemplos concretos em museus o evidenciará). No entanto, as leituras e reflexões que foram sendo realizadas fazem emergir três principais preocupações ou tarefas

a delimitar e clarificar na adequação do tipo de legendagem ao conjunto expositivo: definir um objetivo conceptual, conhecer o objeto e conhecer os públicos. Naturalmente, a definição do objetivo ou dos objetivos advém e depende da missão e objetivos concretos que estão na génese do próprio museu em particular – através da sua declaração de missão e em geral, através dos princípios orientadores inerentes à noção de *museu*. Conhecer o objeto, melhor, conhecer o conjunto de conteúdos que se pretende envolver no contexto expositivo pelo estudo da coleção – na sua materialidade, história, significados e contextos, para poder, de forma consciente, realizar opções expositivas responsáveis. Sobre este tema, Batchelor defende no seu modelo de estudo de objetos descrito em “*Not Looking at the kettles*”: “we must first examine all the information the object presents or illustrates, and actively decide that within the function of our museum, its use is more important” (Batchelor, 1994, p. 143). O garante do rigor e da qualidade das legendagens depende em muito desta escolha ativa que se justifica entre a missão de cada instituição museológica e o conhecimento dos seus públicos. O papel destes últimos, como já se viu anteriormente, não deverá ser descurado – para que se efetue, de facto, passagem de informação entre o museu e públicos, será necessário garantir que o tipo de

textos apresentado seja passível de descodificação por parte dos mesmos.

Legendas interpretativas e não-interpretativas

Se, por um lado, a preferência e predominância da legendagem não descritiva adquire um carácter mais objetivo, portanto, menos passível de desacerto e menos fragilizado pela subjetividade, por outro lado, será menos abrangente, como já se referiu. A opção por complementar a exposição de determinada coleção com recurso a legendas interpretativas será por certo mais arriscada, porquanto em geral mais exigente de estudo, planeamento e prudência nas opções de conteúdos, de modo a garantir assertividade. Ainda assim, haverá inevitavelmente uma carga de subjetividade associada. Não obstante, acredita-se que, entrando em coerência com a definição dos objetivos e missão da Instituição, numa atitude de transparência e responsabilidade social e ética, um determinado ponto de vista, uma forma de ver o mundo poderá ser assumida de forma valorosa ao permitir que os públicos se possam abeirar dessa humanidade que os objetos incorporam em memórias materiais, construtoras de sentidos. No campo interpretativo, a multiplicação de perspetivas e o enriquecimento das narrativas feitas em torno dos conteúdos exibidos pelos museus pode

ainda ser mais diversa e democratizada, se envolver participação dos públicos com as suas experiências e relatos ao invés de se limitar ao posicionamento do curador. Vários exemplos a este respeito são referidos por Hooper-Greenhill (1994, p. 119 e ss.).

Se cada objeto ou coleção testemunha tempos, culturas e histórias diferentes, se é fruto de motivações, vontades e contextos diversos, então, também os textos e demais elementos de mediação deverão procurar expressar essas especificidades. Os textos (as legendas) poderão transformar a experiência do visitante no museu, porém, também elas deverão passar por um processo de adequação ao propósito que as constrói. Não parece ser, portanto, impositiva ou rigorosa a escolha de tipologia de legendas, antes, parecerá conveniente, isso sim, uma reflexão cuidada sobre a coerência das opções tomadas, considerando, inclusive, essa quase “missão comum” intrínseca à cultura material musealizada: a de contribuir para o conhecimento do Homem, desmistificando *pré-conceitos*, aprofundando, construindo, e preservando memórias e identidades (Pearce, 1994).

Um exemplo *sui generis*, no que respeita a opções de legendagem em museus ocorre nos Estados Unidos da América. A coleção do Casal

Menil, que deu origem a um autêntico “Bairro de artes” em Houston - Estado do Texas, e incorpora uma vasta e diversa coleção de pintura e escultura, com um acervo que comporta arte de várias épocas e regiões geográficas, desde o período contemporâneo à arte bizantina, da escultura africana à antiguidade clássica, entre outros. O conceito e filosofia deste museu poderiam resumir-se na afirmação da colecionadora, Dominique Menil: “Perhaps only love and silence do justice to a great work of art” (The Menil Collection, 2008). Esta crença traduziu-se, em termos expositivos, numa primazia pelo contacto direto do visitante com obra de arte, livre dos contextos mediadores. Há um foco central museográfico no proporcionar de um ambiente contemplativo num espaço livre de ruído, limpo... Tal conceito exclui também os textos interpretativos, visitas guiadas ou guias-áudio. A escolha aspira um afastamento dos elementos que poderão condicionar ou influenciar as percepções diretas e imediatas do visitante em relação ao objeto – obra de arte. Não se pretende aqui discutir os resultados e a viabilidade desta opção, nem se teria informação suficiente para o poder fazer com rigor. Importa antes recolher o exemplo de uma preferência discursiva clara e assumida a partir da missão museológica, da coleção: a opção da ausência de legendas no museu é justificada e

fundamentada, indo ao encontro do conceito e objetivos definidos.

Muito, pouco ou nada: Coerências na escrita

*“Exhibitions are not books on the wall”
(Hooper-Greenhill, 1991, p. 131).*

Foi considerado, até agora, o valor das palavras e da contribuição que podem oferecer ao contexto museológico, porém, como devem ser utilizadas? Com que coerência? Com que medida?

Se as palavras têm relevo na desmistificação dos conteúdos das coleções, também parecem revelar-se, por outro lado, determinantes na motivação e captação da atenção dos públicos. Revela-se, por isso, fundamental que as construções fráscas sejam clarificadoras e fáceis de assimilar. De facto, por maior que seja a riqueza do conjunto expositivo, uma legendagem demasiado intrincada poderá frustrar a experiência do visitante (Ravelli, 2006, p. 3). Será por certo complexa a busca de equilíbrio entre qualidade, quantidade e legibilidade no ambiente museológico e, o processo de escrita não deverá ignorar os condicionalismos que uma leitura nos espaços museológicos geralmente revela. Se cada um refletir nas suas próprias experiências enquanto visitante, não será difícil, crê-se; detetar esses condicionalismos. Por melhor, completo e

ilustrativo que seja um texto, se não for proporcionador de uma leitura agradável, e com grafismo acessível, dificilmente será apreciado. Os textos expositivos são geralmente experienciados em condições pouco confortáveis entre afluência de público num mesmo espaço, limitações de tempo, constrangimentos de distância em relação aos textos, cansaço e, por vezes, saturação de informação. Em muitas ocasiões, a compreensão dos mesmos será condicionada pela própria língua ou pelas opções terminológica técnicas a que recorrem (Hopper-Greenhill, 1994). Não é raro que os olhos se percam entre linhas quando as distâncias dificultam a leitura e, por vezes, fica a sensação de, entre limitações de tempo e atenção, ter que escolher entre textos e objetos, ou então, selecionar os conteúdos que possam sugerir-se mais essenciais.

No oposto, a informação quase nula em determinados objetos coloca o visitante perante a desagradável sensação de desinformação, melindrando expectativas. Para contextos de leitura diferentes, tipos e critérios de escrita diferentes e, no contexto dos museus, perante os condicionalismos apontados, revela-se imperioso o esforço por produzir textos de leitura acessível, rápida e agradável, que motivem, envolvam e cativem o visitante no percurso que realiza não comprometendo a

compreensão por parte dos diversos tipos de públicos. O objetivo, crê-se, será o de desmistificar e simplificar, sobretudo quando os assuntos em foco se preveem, à partida, de complexa compreensão para um público não especializado, procurando sempre compreender e ir ao encontro das suas expectativas, convocando uma convergência entre estas e aquilo que o museu tem para oferecer (Hopper-Greenhill, 1994).

A opção pela criação de uma ligação e coerência entre estilística e lógica confere congruência ao conjunto expositivo, no entanto, surge como opção conveniente que cada texto – mesmo dentro desse discurso conectado – possa ter um sentido isolado, não excessivamente dependente de precedências encadeadas. Deste modo não se impõe ao público a obrigação de seguir e ler de forma restritiva e sequencial toda a informação. Este cuidado permite que cada visitante tenha a possibilidade de selecionar a informação que mais lhe possa interessar (MacManus, 1991; Hopper-Greenhill, 1994).

Sobre as técnicas específicas e cuidados na produção de legendas, alguns autores fornecem ferramentas e indicam critérios que não devem ser ignorados no correr do processo. Em *Making sense of exhibits* (MacManus, 1991), a partir de um estudo sobre o comportamento e

motivações dos diversos tipos de público frequentador do Museu de Ciências de Londres, o autor agrupa os diversos tipos de público, apontando e analisando os seus comportamentos nos ambientes expositivos. Desta análise resultam algumas ilações, nomeadamente, sobre a forma como os visitantes interagem com as legendagens. “Label text can be thought of as rather like a speech bubble in a carton which happens to hold the words of the person who prepared the exhibition” (MacManus, 1991, p. 39). Para MacManus, os públicos parecem então, de forma generalizada, colocar-se numa relação de diálogo com as legendas, percecionando através delas o contacto com escritor das mesmas. O Autor considera, por isso, importante que as legendas estabeleçam esta proximidade, defendendo que estas sejam escritas com recurso à segunda pessoa, como se o escritor se estivesse a dirigir diretamente ao visitante, proporcionando uma proximidade envolvente e tornando-o parte do processo de interpretação da narrativa. Este processo é sistematizado a partir do modelo de comunicação que apresenta e que já aqui foi explanado e refletido anteriormente (MacManus, 1991).

Como escrever

Aliado e intrínseco ao que até aqui abordamos, um vasto leque de considerações serve de referência no processo de construção de legendagens embora não se pretenda adotar aqui a função de «guia-prático». Vários autores apontam sugestões, caminhos e diferentes perspectivas no processo de elaboração de legendagens e organização do espaço expositivo. Sem aprofundar com detalhe essa temática neste contexto, ainda assim, alguns elementos comuns que se consideram de importância basilar no momento concreto de elaboração de legendagens, parecem ser de pertinente referência no contexto desta reflexão, sem que, convém reforçar, se realize uma abordagem exaustiva nem tão pouco de ambiciosa completude. Nos tipos de legendagem, os textos poderão, de forma genérica, ser agrupados entre títulos e subtítulos, painéis introdutórios, legendas de conjuntos, legendas individuais e painéis interpretativos (Hooper-Greenhill, 1994, p. 131-132). Em relação à sua apresentação e escrita, aspetos muito práticos deverão ser tidos em conta podendo estes aspetos, efetivamente, marcar a diferença entre um tipo de legendagem agradável e facilmente legível e uma legendagem menos acessível. A autora supracitada refere a utilidade do recurso ao estilo de produção de texto «easy-to-read» tendo em conta detalhes

que se prendem com a escolha de vocabulário familiar, os espaçamentos entre linhas, o número de caracteres por linha e as construções frásicas simples com ideias isoladas, procurando fazer coincidir início e final de frases com início e final de linhas. Estes aspetos facilitam a leitura e assimilação rápidas da informação, evitando maior fadiga e esforço. O *design* – a escolha de formas e cores – serão também determinantes enquanto recursos para a criação de ligação entre o conjunto, legibilidade ou destaque de determinados elementos. A atenção aos diferentes modos com que os públicos apreendem informação poderá traduzir-se, na prática, pela criação de diferentes níveis de informação que encontrem formas sensoriais distintas de entrar em contacto com o público. Esta diversidade poderá permitir uma maior dinâmica envolvente, acessibilidade e abrangência (Ravelli, 2006, p. 49-68; Smithsonian Institute, n.d., p.ii). Ravelli (2006, p.17 e ss.) acrescenta ainda aspetos como a organização visual e linguística (por exemplo, o estilo de texto – entre informativo, explanatório, expositivo, discussão ou instrutivo) como intrínsecos à construção de significados e fundamentais para a coerência e efetivo cumprimento dos textos na sua função.

De novo: Objetos com textos

Depois de um trajeto entre objetos e palavras, onde se terá procurado compreender o papel e importância das legendas no contexto expositivo dos museus, bem como, os moldes em que se poderão traçar, de um modo reflexivo, foi-se tentando abeirar de possíveis pistas a partir do confronto entre autores que serviram de referência, mas também, a partir de experiências e percepções concretas. Não se alcançam a soluções ideais ou a fórmulas irrevogáveis de sucesso, porém, algumas linhas de referência, alguns indicadores ficam realçados, alertando para a preponderância positiva ou negativa que poderão ter os textos expositivos enquanto elementos de comunicação nos museus. No fim, subtrai-se a interrogação inicial aos “textos” e reitera-se o seu interesse no âmbito museológico e na relação com os objetos enquanto vias para a construção de significados, perspectivas, leituras – interpretações. Em última análise, enquanto elementos de comunicação. Por outro lado, fica a consciência da frágil linha de equilíbrio na composição de textos museológicos, da sua complexidade e da responsabilidade que comporta a sua aplicabilidade coerente. Se *as palavras* e os *textos* se mostram importantes na construção de sentidos ao longo dos elencos expositivos, também se torna evidente que esta importância

não se traduz, na prática, em termos quantitativos, mas qualitativos e passam pelo domínio linguístico, pelo conhecimento dos recetores-alvo e por uma astuta pertinência na seleção de conteúdos e no modo de construção textual criativo, cativante e clarificador.

Por outro lado, a multiplicação de pontos de vista, minimizando limitações e imposições interpretativas dos conteúdos, apoia a noção de Museu enquanto espaço democratizado, aberto e participativo. Perante os constantes desafios que o contexto atual vai impondo aos museus, numa premente necessidade de se reinventar, parece ser igualmente determinante a inovação dos suportes e técnicas de mediação, i.e., a busca por novas formas de exhibir e legendar, com recurso a suportes, métodos e técnicas alternativas e interpelantes.

Mas mais ou menos complexas, mais ou menos vanguardistas, importa, no fim, o cuidado e a coerência perante os contextos e a preocupação em estabelecer os fluxos de comunicação multidirecionais, fazendo chegar os conteúdos aos destinatários e evitando incorrer em detalhes que descentrem o curador ou as equipas museológicas desse objetivo central.

Sobre as palavras e as legendas, entre textos interpretativos e não interpretativos, certamente, a consciência de que constituem um

poderoso recurso de comunicação poderá ser vantajosa para as instituições museológicas, ao permitir potenciar a valorização das coleções. Para a estruturação dos textos é relevante a opção por uma lógica de equilíbrio seletivo e cuidado da informação disponibilizada cuidada que resulte, como se referiu, na efetivação dos processos de comunicação, permitindo que o visitante se sinta orientado e informado de forma clara, motivante e envolvente, mantendo a prudência, porém, relativamente a posturas

extremadamente fechadas e condicionadas. Reforça-se, por isso, o que no início desta reflexão se mencionava: a legendagem não será o único recurso no processo de criação de uma narrativa expositiva nos museus e tem, certamente, necessidade de se aliar a outros recursos na criação de contextos e ambientes interpretativos. Será por isso, a conjugação eficaz dos vários elementos expositivos que permitirá ao museu e aos seus públicos construir uma relação mais frutífera.

Referências

- Academia das Ciências de Lisboa (2001). *Dicionário da língua portuguesa contemporânea*. Lisboa: Verbo.
- Ambrose, T. & Crispin, P. (1994). Some definitions of 'museum'. In: G. Kavanagh (Ed.). *Museum provision and professionalism* (14-16). Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Austin, T. (2012). Scales of narrativity. In L. H. Hanks, J. Hale & S. MacLeod (Eds.). *Museum making. Narratives, architectures, exhibitions* (107-118). Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Batchelor, R. (1994). Not looking at kettles. In: S. Pearce (Ed.). *Interpreting objects and collections* (139-143). Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Chatwin, B. (1989). *Utz*. Nova Iorque: Viking.
- Coxall, H. (1991). How language means: An alternative view of museums text. In: G. Kavanagh (Ed.). *Museum languages: Objects and Texts* (83-100). Leicester: Leicester University Press.
- Desvallées, A., & Mairesse, F. (dir.). (2010). *Concepts clés de muséologie*. Mariemont: Musée Royal de Mariemont e ICOM.
- Hooper-Greenhill, E. (1991). A new communication model for museums. In: G. Kavanagh (Ed.). *Museum languages: Objects and Texts* (47-62). Leicester: Leicester University Press.
- International Council of Museums [ICOM] (2007). Definição de museu [em linha]. ICOM Portugal website, s.d. Acedido em novembro 14, 2013 em: http://www.icomportugal.org/documentos_def,129,161,lista.aspx.
- Hooper-Greenhill, E. (1994). Language and texts. In: *Museums and their visitors* (115-139). Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Kavanagh, G. (1991). Introduction. In: G. Kavanagh (Ed.). *Museum languages: Objects and texts* (1-8). Leicester: Leicester University Press.
- MacManus, P. M. (1991). Making sense of exhibits. In: G. Kavanagh (Ed.). *Museum languages: objects and texts* (33-46). Leicester: Leicester University Press.
- Mason, R. (2011). Cultural theory and museum studies. In S. Macdonald (Ed.), *A companion to museum studies* (17-32). Oxford: Wiley.
- Pearce, S. (1992). Meaning as function. Leicester: Leicester University Press.
- Pearce, S. (1994). Thinking about things. In: *Interpreting objects and collections* (126-132). Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Ravelli, L. (2006). *Museum texts*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Semedo, A. (2005). Políticas de gestão de colecções (Parte I). *Revista da Faculdade de Letras*, IV, 305-322.
- Majewski, J. (coord.) (n.d.). *Smithsonian guidelines for accessible exhibition design*. Washington: Smithsonian Institute.
- The Menil Collection (2008). Menil collection: history / philosophy [em linha]. Acedido em 6 fevereiro 2013, em <http://www.menil.org/about/history.php>.

Joana Ramos

joana.ferreira.ramos@gmail.com

Alienação em contexto patrimonial: Objeto museológico como artefacto ou recurso financeiro – dilemas na preservação, organização e orientação coesa de acervos

O presente artigo baseia-se num ensaio desenvolvido para a unidade curricular de Museus e Museologia no âmbito do Mestrado em Museologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, sob regência da Professora Doutora Alice Semedo.

This article is based on an essay developed in the course unit Museums and Museology within the Museology Masters, at Faculty of Arts and Humanities, University of Porto, under the responsibility of Professor Alice Semedo.

Resumo

Num enquadramento económico desafiante, com limitados recursos financeiros, frequentemente, equipas museológicas são confrontadas com dilemas na luta pela sobrevivência da sua instituição. Com coleções complexas que necessitam de adequadas condições de conservação, recorrentemente, museus são confrontados com défice financeiro. Nas últimas décadas, uma das estratégias utilizadas para enfrentar os desafios foi a alienação de artefactos do acervo museológico. Ainda que rodeada de polémica, condenada e profundamente criticada, a alienação foi instrumento fundamental na sobrevivência de várias instituições patrimoniais. Esta ferramenta poderá inclusive ser utilizada como forma de libertar espaço necessário à aquisição de novos artefactos e igualmente na “recriação” ou remodelação da coleção de um museu. A remoção de artefactos e a aquisição de novos objetos poderá constituir uma estratégia essencial na composição de um acervo coeso, respeitoso da missão do museu, e orientado para as necessidades da comunidade que a instituição serve.

Palavras-chave

Alienação; Museu; Coleção; Gestão museológica

Nota biográfica

Joana Ramos é licenciada em Engenharia Química, com Especialização em Bioengenharia, e mestre em Engenharia Química, com investigação no contexto da microbiologia, pela Faculdade de Engenharia da Universidade Porto. Licenciada em História de Arte e mestre em Museologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Apresenta investigação, no âmbito académico e em protocolo com entidades privadas e públicas, em áreas transversais às ciências exatas, patrimoniais e artísticas. No particular contexto museológico, interessa-se por temáticas relacionadas com conservação preventiva e a gestão museológica. Em paralelo, nos últimos anos, tem desenvolvido trabalho nas áreas da formação e educação.

Abstract

In a challenging economic environment, with limited financial resources, museological teams are often confronted with dilemmas in the struggle for its institution survival. With complex collections that require proper storage conditions, recurrently, museums are faced with financial deficit. In recent decades, one of the strategies employed to address the challenges was the alienation of artefacts from the museums' collection. Although surrounded by controversy, condemned and deeply criticized, the alienation was a key instrument in the survival of several heritage institutions. This tool can also be engaged to free necessary space for new artefacts and in the "recreation" or remodeling of the museum collection. The removal of artefacts and acquisition of new objects could be a key strategy to form a cohesive collection, which respects the museum's mission, and is community oriented.

Keywords

Alienation; Museum; Collection; Museum management

Biographical note

Joana Ramos has a degree in Chemical Engineering, minoring in bioengineering, and a Masters in Chemical Engineering, with research in microbiology by the Faculty of Engineering, University of Porto. BA in Art History and a Masters in Museum Studies by the Faculty of Arts and Humanities, University of Porto. She presents academic research, in protocol with private and public entities, in crosscutting areas of exact sciences, heritage and arts. In the museological context, she is interested in issues related to preventive conservation and museum management. In parallel, in recent years, she has developed work in the education sector.

Introdução

Atualmente, as instituições museológicas são confrontadas com novos dilemas. A nova conjuntura económica, as limitações e condicionantes espaciais do espaço museológico associados aos reduzidos recursos humanos e monetários, influenciam profundamente a complexa realidade deste campo, que luta por se ajustar a um novo enquadramento.

De forma a se adaptar ao novo contexto socioeconómico, muitos museus *apostam* em novas estratégias na superação das suas dificuldades económicas, mas igualmente na otimização das suas coleções, nas quais se inclui a alienação. Uma medida envolvida de polémica, percecionada por muitos como um ataque à integridade das coleções museológicas - o coração de qualquer museu.

A alienação poderá ser implementada por várias razões que serão mencionadas ao longo do ensaio. Independentemente do motivo que leva à eliminação permanente de um artefacto, existem sempre implicações éticas e possíveis dilemas legais. Estes cenários serão refletidos ao longo do artigo, apresentando opiniões polarizadas e moderadas, refletindo sobre os argumentos dos vários interlocutores, especulando sobre os diferentes pontos de vista, com recurso a exemplos concretos.

No final, é apresentada uma pequena reflexão, concluindo com o que se acredita ser um ponto de compromisso, no qual a alienação constitui uma ferramenta importante na melhoria de coleções, na otimização da gestão museológica e, em extremo, na sobrevivência de instituições. Todavia, é um instrumento que deverá ser aplicado com transparência e beneficiando a comunidade.

1. Alienação

1.1 Conceito

Um museu é uma instituição multifacetada que tem como *coração* a sua coleção. Independentemente das diferentes funções que uma instituição museológica assume e a sua respetiva missão, a coleção é um dos alicerces fundamentais do museu, que *vive* através dos seus artefactos. Assim, por definição, um museu apresenta como importante função adquirir e conservar objetos para a posteridade.

A gestão do acervo é uma pedra basilar das operações destas instituições. A gestão de coleções abrange a documentação, preservação, e desenvolvimento do acervo para estudo e exposição (Sullivan, 2003). O desenvolvimento e aperfeiçoamento de uma coleção envolvem tanto a aquisição como a alienação. A política de gestão de coleções e aquisições de artefactos do museu orienta qual a direção que a instituição

deverá optar de forma a concretizar a sua missão. Idealmente, uma política de gestão de coleções deverá debruçar-se sobre o processo de aquisição de artefactos, mas também sobre o processo de *rejeição/abandono* de objetos – a sua alienação (Sullivan, 2003).

Ao definir cuidadosamente as políticas de gestão, um museu pode garantir que mantém apenas os artefactos de mais elevada qualidade histórica e cultural. Contudo, o museu é respeitado, em parte, pelo seu acervo, e frequentemente a sua missão está diretamente ligada à coleta e exposição de objetos para o benefício público, que estimula o crescimento, em alguns casos descontrolado, das suas coleções. Consequentemente poderá haver, e existe, um forte preconceito contra a rejeição de artefactos sobre os quais um museu tem a propriedade legal. Segundo o Código de Ética Profissional do Conselho Internacional de Museus (ICOM, 1996)¹:

Qualquer forma de alienação, seja por donativo, troca, venda ou distribuição exige o exercício de

um julgamento curatorial de extremo cuidado e deveria ser aprovado pela diretoria somente depois de receber aconselhamento legal e de peritos altamente qualificados. (...) exige uma clara obrigação ética de se garantir que as atividades da instituição não prejudicarão, a longo prazo, a sobrevivência de exemplos do material estudado, apresentado ou usado².

A alienação é um processo comum e necessário para museus gerirem as suas coleções e disporem de recursos espaciais e financeiros para futuras aquisições. No entanto, a alienação é controversa, porque quando um artefacto é parte da coleção de um museu transforma-se num objeto protegido (ICOM, 1996).

A alienação poderá manifestar-se em vários formatos, a troca ou transferência para outro museu ou instituição de ensino, a doação, a utilização em investigação destrutiva, a venda, ou ainda o abandono. A maioria dos museus classifica estes métodos nas suas políticas de alienação (Genoways & Ireland, 2003).

¹O *International Council of Museums* (ICOM - Conselho Internacional de Museus) é uma organização não-governamental internacional, sem fins lucrativos, que se dedica a elaborar políticas internacionais para os museus.

²A citação foi recolhida no Código de Ética Profissional do Conselho Internacional de Museus de 1996, na alínea 3, intitulada “*Alienação de Coleções*”, na subalínea 3.1 designada por “*Previsões gerais para a preservação de coleções*”. A tradução utilizada foi recolhida, a 10 de agosto de 2016, em <http://www.revistamuseu.com.br/legislacao/museologia/eticaicom.asp>.

Este processo poderá ser usado para melhorar a qualidade e coesão do acervo, considerando a missão museológica. A alienação poderá também ser implementada na remodelação da coleção, permitindo que objetos *desnecessários* sejam removidos, libertando espaço necessário e providenciando necessários fundos monetários. Tal como acontece com a aquisição de artefactos, a alienação deverá constituir um processo reflexivo, ponderado, que, quando não aplicado adequadamente, poderá colocar em risco a reputação do museu e confiança e apoio dos seus mecenas e público (Edson & Dean, 2003).

De acordo com as diretrizes éticas, os curadores, os diretores, os elementos do conselho de direção de um museu optam pela alienação de um artefacto quando este já não se enquadra na missão do museu (Johnson & Lewis, 2010, p. 110).

1.2 Dimensão ética e legal

Desde 1970, os museus e os seus colaboradores tornaram-se cada vez mais preocupados com a

necessidade de implementar políticas de alienação compatíveis com a sua missão e obrigações legais, tendo em consideração as expectativas do público, ao qual o museu *presta contas* (King, 2001, p. 74).

Um tema tão polémico atrai a atenção dos meios de comunicação, e o debate político sobre o processo de alienação torna-se urgente. Este envolve a participação não só da comunidade museológica, mas igualmente dos tribunais e dos profissionais responsáveis pelo desenvolvimento de legislação e protocolos sustentáveis de alienação que preservem o *bem-comum* (Tam, 2012).

Instituições como a AAM (*Association of American Museums*)³ e a AAMD (*Association of Art Museum Directors*)⁴ e mesmo o ICOM limitam estritamente o uso de fundos da alienação para a aquisição de outros itens para o acervo do museu. Essas organizações pretendem restringir o uso dos recursos da alienação porque, considerando o museu uma instituição sem fins lucrativos, com a missão de beneficiar o público, quando um objeto entra para a sua

³A *American Association of Museums* (Associação Americana de Museus), AAM, agora chamada de *American Alliance of Museums* (Aliança Americana de Museus) é uma associação sem fins lucrativos que se dedicou a unir museus desde a sua fundação em 1906, ajudando a desenvolver padrões e práticas de qualidade, recolha e partilha de conhecimento.

⁴A *Association of Art Museum Directors* (Associação de Diretores de Museus de Arte), AAMD, é uma organização de museus de arte nos Estados Unidos, Canadá e México. As políticas e diretrizes AAMD são muito influentes, dado que são desenvolvidos pelos diretores dos principais museus de arte da América do Norte. Várias publicações da AAMD estabelecem práticas profissionais para os museus de arte.

coleção, os diretores e administradores têm o dever de o proteger e preservar para o usufruto da comunidade (American Association of Museums, 2000).

A alienação no formato de venda de artefactos torna-se particularmente polémica se o museu decidir usar o retorno monetário da venda em despesas operacionais gerais. Ao aplicar o retorno monetário desta forma, do ponto de vista dos seus mecenas e do público, o museu arrisca-se a aparentar tratar a sua coleção como uma reserva de fundos, para ser usada a qualquer momento, independente das preocupações com a integridade do seu acervo. Atualmente, de acordo com o FASB⁵ (*Financial Accounting Standards Board, s.d.*), os museus não têm de capitalizar as suas coleções (isto é, incluí-las como ativos), desde que utilizem os recursos provenientes da alienação para adquirir outros objetos para o seu acervo, ou para a conservação ou preservação das coleções (Genoways & Ireland, 2003).

Esta teoria é igualmente sustentada por outros autores, como por exemplo Stephen Weil, um

académico do departamento de Educação e Estudos de Museus do Smithsonian, que defende que os fundos obtidos pela alienação de artefactos nunca deverão ser usados: “for anything other than acquisition or care of collections (Weil, 1997, p. 89)”. Quando os fundos provenientes da alienação de artefactos são utilizados noutras atividades, que não as anteriores, então a equipa do museu e os profissionais envolvidos estarão a violar o Código de Ética atual da AAM (2000, p. 193).

Com o crescimento do número de alienações, vários autores apresentaram políticas para evitar possíveis conflitos de interesse ou comportamentos antiéticos. Exemplo disto é o livro de Weil (1997) “*A Deaccession Reader*”.

1.3 História recente

1.3.1 Casos de estudo

Museus e organizações profissionais foram confrontados com a complexa realidade da alienação e a sua perceção pública quando o *Metropolitan Museum of Art*, em Nova Iorque,

⁵O *Financial Accounting Standards Board* (FASB) é uma organização americana sem fins lucrativos criada em 1973, para normalizar os procedimentos da gestão e contabilidade financeira de empresas privadas e não-governamentais.

vendeu várias obras importantes⁶, em 1972, para adquirir uma pintura⁷ de Velasquez (Hoving, 1975). Segundo a equipa legal do museu, foi respeitada a política de alienação instaurada desde 1887, que exigia um sistema hierárquico de aprovação interno, o que existiu, mas não a aprovação exterior (Goldstein, 1997, p. 221).

Esta situação polémica, e até esse momento rara, levou o Procurador-Geral do Estado de Nova Iorque a investigar o *Metropolitan*, após o famoso jornal *The New York Times* publicar que o museu tinha vendido pinturas doadas à instituição (Merryman *et al.*, 2007, p. 1271).

Este jornal criticou duramente o museu e a sua opção de alienar alguns dos seus quadros com o intuito de obter recursos monetários. No final, o Procurador-Geral, Louis Lefkowitz, decidiu que a autorregulação foi suficiente, em oposição à intervenção judicial. Esta decisão permitiu aos museus estabelecer as suas próprias políticas de alienação. Entretanto, o *Metropolitan Art Museum*, juntamente com o procurador-geral,

elaborou novas políticas de gestão de coleções estabelecendo o protocolo para a alienação, no qual, ficou determinado que o Museu notificaria o procurador-geral aquando da intenção de alienar artefactos⁸ com o intuito de venda (Merryman *et al.*, 2007).

No ano de 1992, a equipa de gestão do *Glenbow Museum*⁹ em Calgary (Canadá) analisou a previsão de orçamento dos próximos cinco anos, para avaliar as implicações da redução de receitas do setor público e privado. A avaliação foi profundamente negativa. Se a estratégia implementada não fosse alterada, e as despesas não fossem reduzidas, o modelo financeiro determinava que a instituição museológica teria que declarar falência em cinco anos, com um défice acumulado de 7,7 milhões de dólares. Esta situação dramática exigiu uma ação imediata (Ainslie, 1996).

Um ano mais tarde, o *Glenbow Museum* implementou seis estratégias para otimizar o seu funcionamento, reduzindo as suas despesas e

⁶Estas obras tinham sido doadas por Adelaide de Groot, que, no seu testamento, solicita que o Metropolitan não venda as obras do seu legado. No entanto, o documento legal da doação define que esta não apresenta condições de aplicação: “without limiting in any way the absolute nature of this bequest”. Assim, o documento legal sobrepôs-se ao pedido não oficial (In Hoving, 1993, p. 291).

⁷A obra de Velasquez é o retrato de Juan de Pareja. A sua aquisição custou ao museu 5,5 milhões de dólares, na altura uma das obras mais caras até aí vendidas. Tornou-se essencial a venda das restantes obras pois o museu não tinha recursos para a aquisição de um artefacto deste valor.

⁸Esta situação só se aplicava a artefactos vendidos por mais de 5000 dólares.

⁹*Glenbow* é o maior museu no oeste do Canadá, apresentando um acervo profundamente diversificado de aproximadamente 1,3 milhões de artefactos distribuídos por três andares de espaço expositivo, o que corresponde a 93 000 metros quadrados. A informação foi recolhida, a 28 de junho de 2016, em: <http://www.glenbow.org/>.

umentando as suas receitas, entre elas, a alienação de coleções internacionais (Knell, 2004). No início da década de 1990, o museu orientou as suas políticas de aquisição para artefactos históricos do processo de ocupação do noroeste da América do Norte, enquanto, nas décadas anteriores, a coleta de artefactos não se restringiu a uma região geográfica ou período histórico específico. Assim, os responsáveis do *Glenbow Museum* decidiram remodelar as suas coleções, pela transformação do seu acervo. O retorno económico da venda de artefactos menos valiosos foi aplicado num fundo que financiaria novas aquisições de acordo com as novas políticas de gestão de coleções e aquisição de artefactos. A renda deste fundo seria também dedicada ao cuidado e manutenção das coleções nucleares (Knell, 2004).

Uma das curadoras do museu comenta como a alienação foi essencial na salvação económica da instituição mas também o melhor acondicionamento à sua missão:

It was in the context that deaccessioning, one of the six strategies, was seen as a way to augment income to care for the collections, while at the same time refining and focusing our collections. We felt that deaccessioning was a prudent, responsible and realistic approach, given our

current situations and the nature of our collections (Ainslie, 1996, p. 21).

De forma a tornar o processo de alienação transparente foi discutido o protocolo a aplicar, o resultado da discussão foi consensual. Foi discutido que as instituições públicas no Canadá teriam uma oportunidade razoável para comprar objetos, a um preço justo de mercado. As doações privadas foram excluídas por completo. O processo para alienação de cada um dos artefactos neste museu envolveu a seleção dos objetos pelo curador responsável, a aprovação pelo diretor de coleções e pelo comitê de gerenciamento e exigiam ainda a aprovação pelo conselho de diretores (Knell, 2004, p. 236).

A reação do público e dos profissionais do âmbito museológico é frequentemente incoerente, exemplo disso são dois museus canadianos. O *Western Development Museum* apresentou um bom modelo de planeamento do processo de alienação em meados dos anos 1980. Os artefactos alienados foram doados a outras organizações sem fins lucrativos, como museus em Saskatchewan e o material restante foi vendido em leilão público. O retorno monetário obtido foi utilizado para aquisição, catalogação, conservação e restauro dos artefactos do seu acervo. O público e os

profissionais do âmbito museológico responderam bem a este processo de alienação. Em oposição, a alienação de mais de 700 objetos pelo *New Brunswick Museum* levou ao clamor público e a uma investigação pelo governo (Knell, 2004, p. 237).

Em 2003, o *Museum of Northern Arizona* usou o produto da venda de pinturas para superar o seu défice, o que levou a perda de acreditação pela AAM. Apenas com a mudança de diretor de gestão institucional, o museu foi capaz de recuperar a acreditação. Contudo, parece duvidoso que um museu mais proeminente fosse penalizado ao ponto de perder a sua acreditação (Hewitt, 2010).

Uma situação semelhante, mas mais recente, foi a venda privada de pinturas da coleção da *National Academy of Art*¹⁰, em 2008, no valor de 15 milhões de dólares. A instituição vendeu artefactos da sua coleção com o objetivo de obter fundos para subsidiar custos de operação (Pogrebin, 2008). Os vários membros da *National Academy* votaram e o resultado de alienar artefactos foi quase unânime. Este era esperado dado as severas condições financeiras em que se

encontrava a Academia (Hutt, 2010, p. 99-101). Dado que a decisão violava os códigos de ética da AAMD, o Museu removeu-se como membro da Instituição. Esta opção despoletou uma rápida e severa resposta da AAMD, que enviou uma carta de repreensão (Hutt, 2010, p. 102).

A AAMD proibiu todos os seus membros de colaborar com a *National Academy of Art*, isolando-a. A situação tornou-se particularmente grave pelos cortes nas bolsas e subsídios para exposições. Desta forma, a AAMD excluiu a Academia da rede de museus, fragilizando ainda mais a instituição. A AAMD, apesar ter consciência que a *National Academy of Art* estava prestes a entrar em falência técnica por falta de fundos, decidiu usá-la como exemplo para outros museus que concebiam no futuro aplicar o procedimento de alienação para obter fundos de maneio (Dobrzynski, 2011).

No mesmo ano, vários museus e outras instituições de carácter histórico, em situações financeiras desesperantes, tentaram vender alguns dos seus artefactos. Exemplo desta situação foi o *Fort Ticonderoga*, um local histórico em Nova Iorque, que pretendia vender

¹⁰A National Academy of Art, localizada na cidade de Nova York, é uma associação fundada por artistas americanos em 1825, com o intuito de "promote the fine arts in America through instruction and exhibition". O museu abriga um acervo público de mais de 7.000 obras de arte norte-americana dos séculos XIX, XX, XXI. A informação foi recolhida, a 2 de agosto de 2016, em: <http://www.nationalacademy.org/>.

obras de arte para preencher uma lacuna de 2,5 milhões de dólares no seu orçamento (Pogrebin, 2009). Como algumas das instituições estavam em falência técnica foi especulado que, em casos de rutura financeira, a AAMD e os legisladores permitiriam a venda de artefactos. Contudo, esta realidade não foi aprovada e o argumento utilizado para abortar esta hipótese é o conceito de que a preservação da integridade da coleção sobrepõe-se à sobrevivência da instituição museológica (Pogrebin, 2009).

Um exemplo extremo é o do *Philadelphia History Museum* que esteve fechado durante três anos, quando reabriu, exibiu milhares de artefactos de carácter diverso, desde obras de arte a armas de fogo. Contudo, o acervo sofreu um processo extraordinário de alienação de mais de 2000 itens. Estes foram vendidos com vista a contribuir para os fundos necessários a renovação multimilionária do edifício do Museu. Esta situação provocou um debate no campo da ética (Rose, 2008). Viki Sand, a ex-diretora do Museu, afirmou que a renovação foi essencial para criar as condições necessárias à preservação do museu e do seu acervo: “It does no good to conserve an individual object if you put it back into the very environment that caused it to deteriorate in the first place (Sand, tal como citado em Rose, 2008, s.p.)”. Segundo a Diretora,

o antigo Museu não apresentava as condições mínimas de controlo climático, ou adequado sistema de iluminação e só através da renovação de 6 milhões de dólares, as deficiências das instalações foram superadas (Rose, 2008). Segundo Sand, a renovação do Museu permitiu que a comunidade beneficiasse de uma melhor instituição, dado que a missão generalizada dos museus é o usufruto público, então, segundo a perceção da Diretora, a alienação é justificável: “While the amount of money is not insignificant, it gives the museum the opportunity to — in a new way for this city — be a compelling city historic museum (Sand, tal como citado em Rose, 2008, s.p.)”. Sand justifica a decisão tomada referindo que os artefactos não contribuíam para a missão do Museu e que o investimento não é supérfluo ou fora dos princípios éticos: “We're not paying for paint. We're not paying for development salaries. We're paying to create an environment where we can now exhibit the premier collection of Philadelphia material culture (Sand, tal como citado em Rose, 2008, s.p.)”.

Russel Lewis, historiador do *Chicago History Museum*, defende que a sua instituição se opõe à alienação para evitar transmitir uma errónea mensagem a possíveis mecenas. Os patronos poderão pensar que as suas obras serão

possivelmente descartadas no futuro, segundo Lewis: “It can be a slippery slope. Why wouldn't somebody say, 'Why should I give this to you?' What guarantee do I have that you're not going to sell this tomorrow? (Lewis, tal como citado em Rose, 2008, s.p.)”.

Mesmo outras instituições museológicas estão preocupadas com esta escolha. Page Talbott, um dos diretores do *Historical Society of Pennsylvania*, que doou muitos dos artefactos alienados ao *Philadelphia History Museum*, espera que os objetos alienados sejam adquiridos pelos museus da mesma comunidade:

If there are local institutions that care about this patrimony, give them the chance to raise the money to purchase the objects. Take the time to work within the community in a neighborly kind of way. It [deaccessioning] could have been done better (Talbott, tal como citado em Rose, 2008, s.p.).

Contudo, Talbott não refere que a situação económica de muitas instituições locais não permite novas aquisições, e que muitos dos artefactos colocados em leilão poderão não

responder ao projeto museológico dos museus dessa mesma comunidade.

Existem autores com posturas profundamente críticas quanto à alienação, como por exemplo Montebello¹¹ que considera que o processo de alienação consiste na destruição da missão e função base de um museu, colocando em risco a sua identidade: “Our institutions, even though often founded by businessmen in league with civic officials, were not created to make money and vaunt civic identity (Montebello, tal como citado em Kimball, 2012, p. 132)”.

Este é um dos motivos pelo qual os museus estabelecem regras estritas sobre o que podem fazer com os recursos provenientes da alienação de artefactos. A AAMD defende que um museu só pode usar os fundos para adquirir novos artefactos, mas a *American Association for State and Local History* assume uma posição mais moderada. Terry Davis, presidente da associação, confessa: "as long as deaccessioning is done according to institutional policies that have been set ahead of time, for the long-term goal of taking care of collections, it's a perfectly

¹¹Philippe de Montebello foi diretor do *Metropolitan Museum of Art*, em Nova Iorque, entre 1977 e 2008.

fine practice to do (Davis, tal como citado em Rose, 2008, s.p.)”.

Atualmente, alguns museus publicam as suas políticas de alienação e artefactos alienados, outros assumem uma atitude mais discreta e possivelmente mais obscura, com o intuito de evitar o interesse público¹².

2. Reflexão

A alienação, independente dos motivos, é geralmente percebida com alguma desconfiança por associações de museus, museólogos, curadores e ainda pelo público. Um museu é dirigido por seres humanos, as aquisições e a manutenção das coleções são também efetuadas por indivíduos que se esforçam por ser objetivos e profissionais. Todavia, o mundo dos museus é um mundo de paixões e de apego pelos artefactos, afetando a imparcialidade dos profissionais. A percepção pessoal face aos objetos, ainda que involuntária, contamina a profissional com o artefacto.

Inconscientemente, o ser humano apresenta uma predisposição para coletar artefactos que lhe transmitem sensação de segurança e de controlo sobre o mundo em seu redor, operando como agente de memória. Este é um dos motivos que leva o público, os críticos e os curadores a contestarem a alienação.

Outra justificação na luta contra a alienação é a responsabilidade que assola os profissionais quando alienam artefactos que fazem parte da herança cultural e histórica da população que as suas instituições servem. Os profissionais são confrontados com várias questões (de resposta subjetiva e complexa): Quem tem o direito de decidir quais os objetos a alienar e quais a manter? Uma geração tem o direito de decidir sobre a herança da geração seguinte? Qual o verdadeiro valor cultural de um objeto? Como é determinado? A alienação deverá circunscrever-se a instituições públicas que preservarão a herança da comunidade ou o leilão deverá ser aberto a todos os possíveis interessados, inclusive privados estrangeiros? Deverão

¹²O Indianapolis Museum of Art, por exemplo, apresenta no seu *website* uma base de dados muito detalhada, com recurso a imagens, com os seus artefactos alienados. O museu publica também a sua política de alienação com o objetivo de promover a transparência das suas atividades. Contudo, esta não é a política da maioria dos museus, como é o caso do Instituto de Arte de Chicago. Este não publica a lista de objetos alienados no seu *website*. Todavia, no seu relatório de contas anual, sem mencionar especificamente a alienação, menciona receita proveniente da venda de obras de arte. (A informação foi recolhida em: ROSEBAUM, L. (2009). Deaccession Heaven: Indianapolis Museum of Art Does It Right. O artigo foi recolhido, a 24 de junho de 2016, em <http://www.artsjournal.com>.)

instituições como AAM ter controlo das políticas de alienação? Mas essa postura não colocará em risco a soberania dos museus e das suas direções? Estas perguntas não encontram respostas definitivas, levando a um maior número de questões, mas permitem compreender que o processo ainda está em fase de discussão...

Além dos dilemas mencionados anteriormente, existem problemas do foro ético e legal. O processo tem que ser transparente de forma a preservar a confiança do público. Mas como se atinge este objetivo? Deverá ser um sistema autorregulado, em que cada museu apresenta o seu próprio protocolo ou deverá ser definida legalização que se aplica a todas as instituições? No caso de autorregulação, como poderá o público confiar no comportamento ético dos profissionais do museu? Nesta situação, o processo tem de estar completamente aberto ao público e consultores e analistas externos poderão ser uma mais-valia.

A definição de legislação cria problemas, um modelo legal normalizado limita a liberdade de gestão do museu, e não tem em consideração as particularidades de cada instituição museológica. Por outro lado, um processo legal definido tem um impacto positivo no público, inspirando confiança.

Outra questão legal é a alienação de obras doadas. Neste caso, os mecenas poderão não aprovar a utilização dos seus artefactos como recurso monetário. Se escolherem doar a um museu, como poderão confiar que artefacto não será vendido para criar receita? A deturpação de uma doação poderá constituir um conflito contratual entre o museu e o doador.

Um outro dilema é a possibilidade dos profissionais do museu lucrarem com a venda dos artefactos. Esta hipótese poderá ser eliminada estabelecendo protocolos de alienação que proíbam a equipa do museu (e seus familiares) de participar no leilão, evitando assim possíveis más-condutas, o comprador não deverá manter o seu anonimato.

Todas as alienações são envolvidas em polémicas, mas esta realidade intensifica-se quando a receita obtida não é investida na aquisição de novas obras para melhorar a coleção museológica. Quando a receita obtida é investida no edifício que acolhe a instituição, na forma de custos operacionais e/ou de manutenção, surgem problemas. Um museu

deverá ser *autossuficiente*?¹³ Se o não é, como poderá ser no futuro? Se é aberto o precedente de vender artefactos para sustentar o museu quando é que se atinge a situação limite? Quem a determina? A partir de que momento o acervo como um todo está em causa? Quem define como pode ser investido o dinheiro? Como se evita que este não seja aplicado em campos de carácter ético dúbio, como por exemplo, o aumento de salários de profissionais ou prémios e compensações aos gestores de topo? Qual o mais importante, a sobrevivência do museu ou a integridade do acervo?

A preocupação em gerir um museu com o intuito deste ser autossuficiente é um objetivo válido, mas em certos casos difícil de atingir, em particular devido a certas conjunturas económicas. Uma instituição museológica poderá ser sustentável graças ao apoio de mecenas e à participação do público, mas essas condições podem mudar a qualquer momento. Mesmo museus parcialmente subsidiados pelo

estado podem sofrer cortes e experimentar períodos de dificuldades.

Muitos museus que estabeleceram medidas adequadas e otimizaram os seus serviços já se submeteram a mais do que um processo de alienação e mesmo assim estão numa situação de défice, como acontece com o *Glenbow Museum*. Este, em 2012, apresentou novamente (como em 1993) um considerável défice e recorreu novamente a alienação como fonte de receita. Trata-se de um exemplo de uma instituição com um enorme acervo, as suas insuficientes estratégias de otimização tornam a alienação recorrente. Consequentemente, cada vez que este processo se repete a situação torna-se mais polémica. A intervenção de empresas de consultadoria financeira seria uma possível vantagem na melhoria das estratégias de gestão da instituição.

O mecenato é algo irregular dependendo de vários fatores, o mercado, a legislação que determina por exemplo as vantagens financeiras

¹³Na Europa, a realidade da alienação de artefactos é diferente dos EUA e do Canadá, pois muitos dos museus são subsidiados pelo Estado, que os apoia economicamente. No caso de serem museus estatais, o seu acervo é também da responsabilidade do Estado. Assim, o desaparecimento de um museu pela ausência de fundo de maneo não se verifica com tanta frequência na Europa e, consequentemente, os processos de alienação como recurso monetário não são tão comuns. No entanto, o novo enquadramento económico, com cortes nos apoios à cultura, muitos museus, apesar de não poderem alienar os seus objetos como fonte de receita, subsistem em condições terríveis, em que a integridade dos artefactos está em causa, não pela sua venda mas pela sua deterioração, que poderá levar à sua destruição. Em certas situações em que se procurou alienar objetos do acervo de museus, houve intervenção pelo estado, que evitou essa situação.

da doação, etc. A participação do público e o subsídio estatal são também fortemente influenciadas pelo enquadramento económico, condições externas que o museu não controla. Assim, um museu poderá passar por um período benéfico seguido por um período de austeridade. Deste modo, não será condenar o museu à dívida e à possível insolvência proibi-lo de alinear alguns dos seus artefactos em situações excecionais de *stress financeiro*? Negar esta hipótese é assumir uma postura de desconfiança quanto ao potencial da instituição e à sua possível recuperação. Esta postura ignora e minimiza a importância do museu na sua comunidade. No entanto, aceitar ou apoiar estes museus, que em momentos de emergência recorram à alienação, deverá ser acompanhado por exigências, como a implementação de medidas para otimizar a instituição e os seus serviços, aumentando as receitas e reduzindo as despesas.

Os museus são instituições orgânicas e, como tal, têm que aprender a adaptar-se para sobreviver. Neste âmbito, como em outros, as leis de Darwin parecem aplicar-se. Independentemente do público e dos seus profissionais aspirarem a um sistema utópico, em que o museu vale por si e pelo seu acervo e não necessite de ser autossuficiente, casos recentes demonstram que só os mais fortes sobrevivem, e estes são, em

muitos casos, os que melhor se adaptam às novas condições e contextos envolventes. O acervo de um museu é o seu *coração* e como tal essencial à sua sobrevivência. Todavia, muitos artefactos não são essenciais, e a atitude pragmática que visa a sobrevivência do museu irá escolher alienar estes mesmos objetos.

Uma das posturas mais extremas atualmente é a preservação da total integridade da coleção mesmo que esta escolha envolva a dissolução, por insolvência financeira, do museu. Esta opção inspira também forte dose de criticismo, e parece contrária à essência do museu. Apesar de as coleções serem elementos nucleares de uma instituição museológica, as mesmas não constituem a missão, a razão primordial de existir do museu (ainda que sejam essenciais). O bem-estar público sobrepõe-se ao da coleção e, como tal, a manutenção da sua completa integridade parece uma postura extrema e ignorante quanto à *função*, à *razão de ser* das instituições museológicas. Mesmo que o acervo de um museu perca parte do seu valor pela alienação de artefactos, as receitas permitem a sua sobrevivência e conseqüentemente o cumprimento da sua missão.

No caso da desagregação de um museu com objetivo de manter intacto o seu acervo, corre-se o risco de que a coleção seja desintegrada, caso nenhuma outra instituição possa ou queira

receber como um todo o acervo. Numa situação extrema, a coleção poderá passar a propriedade privada. Neste caso, as consequências são severas, a passagem de um artefacto do universo público ao privado leva a que o público generalista não lhe tenha acesso, sendo assim prejudicado. Nestas condições, o bem-estar geral foi lesado.

Em casos em que o acervo é preservado na totalidade, mas sem condições mínimas de segurança e preservação, os artefactos continuam em risco. A sua deterioração é inevitável e a sua perda poderá ser iminente¹⁴. David Gordon refere esta possibilidade e a alienação de apenas alguns artefactos como alternativa:

But what if the consequences of a financial gap are that works of art in the collection are not conserved, are poorly guarded, are not researched and are not accessible because conservators, curators, guards and educators have been laid off? A museum is a collection of activities as well as a collection of art. Suppose that instead of a panic move to sell art because of a crisis, a museum set out a well-conceived

plan that included the sale of works for an operating endowment; and that there was a commitment from donors for the greater part of the needed endowment; and the plan was laid out for open discussion in the local community and national museum world...would that be so terrible? (Gordon, 2009, p. 4).

Dada a complexidade da alienação, não existem respostas infalíveis ou modelos generalistas, é necessário encontrar pontos de compromisso que permitam ao museu cumprir a sua missão. É de apontar que a alienação poderá ser um importante processo de melhoria ou remodelação de coleções desde que ajustado à missão da instituição. Contudo, deverá ser aplicada com base no conhecimento do acervo, na investigação das várias hipóteses e possíveis consequências; deverá ser devidamente justificada. Os profissionais deverão ser responsabilizados pelas suas escolhas e o processo deverá ser transparente e ético. A herança da comunidade deverá ser preservada ainda que afetada. A alienação poderá criar condições para que o museu recupere e retorne

¹⁴David Gordon foi o director da Royal Academy of Arts em Londres.

à sua glória inicial e possa, inclusive, evoluir e melhorar.

Considerações finais

Os museus são instituições complexas e multifacetadas que apresentam missões particulares que procuram o benefício da sua comunidade. Todavia, independentemente da sua missão ou do seu projeto museológico, um museu existe com base no seu acervo. Este é um dos alicerces basilares que o distingue de outras instituições.

A importância da coleção no âmbito museológico levanta graves dilemas quanto à alienação de artefactos. Desde os gabinetes de curiosidades, o intuito do colecionador é ampliar a sua coleção. Nesta linha de pensamento, a alienação de um objeto é um ato blasfemo que contraria o instinto do colecionador e, no caso do museu, coloca em causa a sobrevivência do património público. Contudo, a alienação compartimenta um processo mais complexo do que a *rejeição* aleatória de um artefacto, originalmente, considerado suficientemente valioso para ser integrado na coleção.

A alienação poderá ser usada para melhorar a qualidade e a coesão do acervo, tendo em consideração a missão museológica. Este processo poderá ser implementado para remodelar a coleção, permitindo que objetos *desnecessários* sejam removidos, criando espaço e providenciando imprescindíveis fundos para a aquisição de novos artefactos. Uma das mais polémicas e mais criticadas formas de alienação é a venda com o intuito de usar os fundos para a gestão da instituição, ou para constituir um fundo de maneiio.

Nas situações mais dramáticas, existirão sempre opiniões polarizadas com argumentos válidos. No final, é necessário refletir sobre o museu como instituição orgânica que prioriza o benefício da comunidade. As políticas de alienação deverão ser implementadas para servirem a missão da instituição museológica permitindo-lhe explorar o seu potencial.

Num universo em constante mudança, o museu precisa de se ajustar para sobreviver, desde que o faça num ambiente ético e transparente, beneficiando a comunidade.

RAMOS, Joana (2016). Alienação em contexto patrimonial: Objeto museológico como artefacto ou recurso financeiro – dilemas na preservação, organização e orientação coesa de acervos. Porto, Universidade do Porto, Faculdade de Letras, DCTP, vol. 5, p. 56-74.

Referências

- Ainslie, P. (1996). The deaccessioning strategy at Glenbow, 1992–97. *Museum management and curatorship*, 15 (1), 21-35.
- American Association of Museums [AAM] (2000). Code of ethics for museums [em linha]. *American Association of Museums*. Acedido em agosto 7, 2016, em <http://www.aam-us.org/museumresources/ethics/upload/Code-of-Ethics-for-Museums.pdf>.
- Anderson, G. (2004). *Reinventing the museum, historical and contemporary perspectives on the paradigm shift*. Walnut Creek: AltaMira Press.
- Carter, S. et al. (2011). *The west and beyond*. Edmonton: AU Press.
- Dobrzynski, J. (2011). The academic dilemma [em linha]. *Wall Street Journal*. Acedido em agosto 15, 2016, em <http://www.wsj.com/articles/SB10001424053111903461304576526744239052266>.
- Edson, G. & Dean, D. (2003). *The Handbook for Museums*. Nova Iorque: Routledge.
- Genoways, H. & Ireland, L. (2003). *Museum administration: An introduction*. Walnut Creek: AltaMira Press.
- Glenbow Museum (s.d.). Mission [em linha]. *Glenbow*. Acedido em agosto 9, 2016, em <http://www.glenbow.org/>.
- Goldstein, J. R. (1997). Deaccession: Not such a dirty word. *Cardozo Art & Entertainment Law Journal*, 15.
- Gordon, D. (2009). Museum growth has to be made sustainable. *The Art Newspaper*, 207.
- Hewitt, R. (2010). Deaccessioning [em linha]. *Chicago Art Magazine*. Acedido em agosto 15, 2016, em <http://chicagoartmagazine.com>.
- Hoving, T. (1975). *The chase, the capture: Collecting at the Metropolitan*. Nova Iorque: Metropolitan Museum of Art.
- Hoving, T. (1993). *Making the mummies dance*. Nova Iorque: Simon & Schuster.
- Hutt, S. (2010). *Yearbook of cultural property law 2010*. California: Left Coast Press.
- Janes, R. (2009). *Museums in a troubled world: Renewal, irrelevance or collapse*. Abingdon: Milton Park.
- Johnson, G. & Lewis, R. (2010). *Lessons learned about nonprofit management and finance*. Chicago: Chicago Historical Society.
- Kimball, R. (2012). *Future tense: The lessons of culture in an age of upheaval*. Nova Iorque: Encounter Books.
- King, F. (2011). *A companion to cultural resource management*. West Sussex: Blackwell.
- Knell, S. (2004). *Museums and the future of collecting*. Hampshire: Ashgate Publishing.
- Merryman, J. et al. (2007). *Law, ethics, and the visual arts*. Hague: Kluwer Law International.
- National Academy of Art (s.d.). National academicians [em linha]. *National Academy Museum*. Acedido em agosto 13, 2016, em <http://www.nationalacademy.org>.
- Pogrebin, R. (2009). Bills seek to regulate museums art sales. [em linha]. *New York Times*. Acedido em agosto 7, 2016, em <http://www.nytimes.com/2009/03/18/arts/design/18rege.html>.

RAMOS, Joana (2016). Alienação em contexto patrimonial: Objeto museológico como artefacto ou recurso financeiro – dilemas na preservação, organização e orientação coesa de acervos. Porto, Universidade do Porto, Faculdade de Letras, DCTP, vol. 5, p. 56-74.

Pogrebin, R. (2008). Branded a pariah, the National Academy is struggling to survive [em linha]. *New York Times*. Acedido em agosto 9, 2016, em <http://www.nytimes.com/2008/12/23/arts/design/23acad.html>.

Rose, J. (2008). Philadelphia Museum sells objects to get a face-lift [em linha]. *NPR*. Acedido em julho 13, 2016, em <http://www.npr.org/2011/01/05/132678420/in-philadelphia-a-museum-fundraising-controversy>.

Rosebaum, L. (2009). Deaccession heaven: Indianapolis Museum of Art does it right [em linha]. *CultureGrrl*. Acedido em julho 19, 2016, em https://www.artsjournal.com/culturegrrl/2009/03/deaccession_database_indianapo.html.

Sullivan, L. & Childs, T. (2003). *Curating archaeological collections: From the field to the repository*. Walnut Creek: AltaMira Press.

Tam, S. (2012). Museum we trust: Analyzing the mission of museums, deaccessioning policies, and the public trust. *Fordham Urban Law Journal*, 39 (3).

Weil, S. (1997). *A deaccession reader*. Washington: American Association of Museums.

Liliana Aguiar

liliana.aguiar.museu@gmail.com | liliana.aguiar@cm-maia.pt

Avaliação de projetos de mediação patrimonial em museus: O caso do projeto “Ver, Tocar e Sentir a Maia” do Museu de História e Etnologia da Terra da Maia

O presente artigo baseia-se no Relatório de Projeto intitulado “Ver, Tocar e Sentir a Maia: Um Projeto de Mediação Patrimonial no Museu de História e Etnologia da Terra da Maia”, desenvolvido no âmbito do Mestrado em Museologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, segundo a orientação da Professora Doutora Alice Semedo.

This article is based on the Master's Project Report entitled “Ver, Tocar e Sentir a Maia: Um Projeto de Mediação Patrimonial no Museu de História e Etnologia da Terra da Maia”, developed in the context of the Museology Masters, at Faculty of Arts and Humanities, University of Porto, under the supervision of Professor Alice Semedo.

Resumo

Sendo a sociedade e o seu desenvolvimento o propósito dos museus, os processos de mediação patrimonial e de avaliação são realidades que não podem dissociar-se na definição das políticas e das práticas museológicas. Assim, a investigação desenvolvida incidiu no projeto “Ver, Tocar e Sentir a Maia”, que se assume como um interface entre contextos de aprendizagem e realidades institucionais distintas para educar, em contexto escolar, para o património e para os museus.

O presente artigo dá a conhecer o desenvolvimento desse projeto de investigação e apresenta, na perspetiva dos alunos e dos docentes que participaram no projeto, os resultados da avaliação efetuada, nomeadamente ao nível das aprendizagens, reforçando assim as potencialidades da mediação patrimonial e das instituições de educação não formal na transformação dos indivíduos e a consequente necessidade de criação de espaços de reflexão sobre as políticas e práticas a adotar de futuro.

Palavras-chave

Educação em museus; Mediação patrimonial; Avaliação em museus; *Kits* de objetos; Aprendizagem inspiradora

Nota biográfica

Câmara Municipal da Maia | Museu de História e Etnologia da Terra da Maia (MHETM).

Licenciada em História – Ramo de Formação Educacional pela FLUC, direcionou estudos posteriores para áreas da cultura, da educação e da museologia. Obteve o grau de Mestre em Museologia pela FLUP em 2015, cujo projeto incidiu num estudo de caso relacionado com o projeto de mediação patrimonial “Ver, Tocar e Sentir a Maia”, desenvolvido no MHETM onde exerce funções no âmbito da educação e da mediação patrimonial. Tem como principais interesses de investigação a educação em museus, a mediação patrimonial e a avaliação aplicada à museologia.

Abstract

The society and its development is the purpose of museums, therefore heritage mediation and evaluation are realities that cannot be dissociated from policies and museological practices. The research developed focused on the project "See, Touch and Feel Maia", which assumes itself as an interface between different learning contexts and different institutional realities to educate, in schools, for heritage and museums.

This article describes the development of the research project and presents, from the perspective of students and teachers who participated in the project, the results, particularly in terms of learning, highlighting the potential of heritage mediation and nonformal educational institutions in the transformation of individuals and the consequent need to create spaces to think and to discuss the policies and practices to adopt in the future.

Keywords

Museum education; Heritage mediation; Museum evaluation; Objects handling kits; Inspiring learning

Biographical note

Municipal Council of Maia | Museu de História e Etnologia da Terra da Maia (MHETM).

Degree in History; further studies directed to culture, education and museology. Master in Museology at 2015 with a project focused on a case study related to an heritage mediation project, "See, Touch and Feel Maia", developed in MHETM where she plays functions in education and mediation heritage. Its main research interests are education in museums, heritage mediation and evaluation applied to museology.

Introdução

A participação no desenvolvimento da sociedade é compreendida enquanto fim último dos museus e a sua dimensão educativa como fundamental para pensar esta participação.

Educar implica desenhar e implementar meios necessários para formar e apoiar o desenvolvimento de capacidades tendo como componentes o saber, o saber-fazer, o ser e o saber-ser, conjeturando a transformação (Desvallés, 2013, p. 38). Implica, ainda, propiciar o crescimento dos indivíduos mediante a utilização de estratégias pedagógicas de desenvolvimento e de aprendizagem pela interação e integração sensorial, por exemplo, de um objeto, permitindo a aquisição de conhecimentos e o desenvolvimento de competências ou atitudes que lhe possibilitem efetuar interpretações e correlações, ou seja, uma aprendizagem efetiva. Em museus, este processo acontece em múltiplos espaços de mediação como defendem Semedo (2014, p. 173), Andrade (2012, p. 18) e Davallon (2007, p. 4), nomeadamente nos espaços interpretativos proporcionados pela utilização de recursos e estratégias de mediação, tais como os *kits* de objetos manuseáveis e as sessões de exploração

de objetos. Espaços que promovam uma aprendizagem ativa e baseada na experiência.

No entanto, atendendo à dimensão pedagógica e didática que apresentam os projetos de mediação patrimonial, quando direcionados a públicos específicos como o escolar, e ao contexto de planeamento e desenvolvimento dos mesmos, que se baseia nos conteúdos e objetivos curriculares, os museus têm uma responsabilidade acrescida, pois têm de garantir que a oferta cultural seja útil, válida e dotada de valor para concretizar os propósitos com que foi planeada. A avaliação assume, deste modo, um papel preponderante neste processo. Tem de ser entendida como uma forma de estar ao serviço da política e da prática museológica para auferir as vivências da participação nos projetos recorrendo, para isso, a métodos e técnicas adequados. Só assim é possível aperfeiçoar e legitimar os projetos reconhecendo-lhes valor, mérito e utilidade para o desenvolvimento das pessoas que neles estão envolvidas. Esta preocupação tem sido uma constante em diversos estudos (Hooper-Greenhill, 1994b; Hooper-Greenhill, 1994a; Mitchell, 1996; Wilkinson, 1998; 1992; Hein, 1998; Santos, 2000; Hooper-Greenhill, 2002; Hooper-Greenhill, 2003; Faria, 2007; Foster, 2008; Victor, 2009; Suárez, *et al*, 2013) que reforçam o processo de

avaliação como uma ação necessária se o objetivo é concretizar o propósito com que são desenvolvidos os projetos de mediação patrimonial: educar.

Da oferta cultural do Museu de História e Etnologia da Terra da Maia (MHETM) destaca-se o projeto “Ver, Tocar e Sentir a Maia”, que se centra na comunidade escolar do concelho da Maia e que foi objeto de avaliação desenvolvida no âmbito do Mestrado em Museologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

O presente artigo baseia-se, assim, no projeto de investigação intitulado “Ver, Tocar e Sentir a Maia: Um Projeto de Mediação Patrimonial no Museu de História e Etnologia da Terra da Maia”, que teve como missão conhecer o impacto do referido projeto nos processos de ensino e aprendizagem auferindo o respetivo valor, mérito e utilidade para os seus participantes.

É efetuada uma breve descrição do projeto e são apresentadas as razões da necessidade de avaliação do mesmo, definindo-se a problemática da investigação. Descreve-se todo o processo de desenvolvimento do projeto de investigação, destacando a metodologia utilizada, e apresentam-se os resultados da investigação efetuada.

1. Do projeto à definição da problemática de investigação

1.1 O projeto “Ver, Tocar e Sentir a Maia”

“Ver, tocar e Sentir a Maia” é um projeto de mediação patrimonial que se caracteriza pela sua transversalidade ao nível da Divisão da Cultura e do Turismo (DCT) da Câmara Municipal da Maia (CMM). Resultou da parceria entre o MHETM com o Gabinete de Arqueologia (GA) e tem a colaboração do Maia Welcome Center (MWC) - Turismo da Maia. Destina-se a toda a comunidade escolar abrangendo todos os níveis de ensino.

Tem como características peculiares sete *kits* de objetos arqueológicos organizados de acordo com os grandes períodos cronológicos – paleolítico, neolítico, proto-história e romanização – e com conceitos específicos como a estratigrafia ou ainda, no caso do pré-escolar, áreas temáticas como o Domínio do Conhecimento do Mundo – instituições e profissões. Para além dos *kits* privilegia o manuseamento e a exploração sensorial dos objetos em contexto de sala de aula.

Este projeto tem como objetivos divulgar, sensibilizar e conhecer o património utilizando para o efeito a arqueologia. Surgiu como resposta a várias questões sentidas por parte da instituição, nomeadamente: a) a necessidade da

prática concreta de ideais relacionados com a missão do museu; b) a existência de recursos importantes que não estavam a ser explorados nem conectados à missão do museu; c) a ligação entre os conteúdos e objetivos dos programas curriculares e os recursos existentes na instituição; d) as características da população escolar do concelho da Maia; e) a necessidade de cumprir questões legais subjacentes ao Plano estratégico da CMM e f) o conceito e os contextos de aprendizagem em museus, uma aprendizagem baseada na experiência.

Desenvolve-se em duas atividades interligadas: a) “O Museu vai à escola com a Arqueologia” que consiste em sessões de história e arqueologia em contexto de sala de aula nas quais se exploram conceitos e factos históricos remetendo para o contexto local, recorrendo à exploração sensorial de objetos distribuídos por sete *kits* de objetos manuseáveis (Figuras 1 e 2) de acordo com a época histórica e o tema a tratar dentro dos conteúdos curriculares e b) Visitas guiadas à exposição permanente no MHETM (Figura 3) e à Torre Lidador que dão a conhecer, através das diferentes formas de património, arqueológico, arquitetónico e paisagístico, o povoamento da Terra da Maia no passado e no presente.



Figura 1 _ Kits de objetos MHETM © Liliana Aguiar



Figura 2 _ Kit 1 – Caçadores recolectores do Paleolítico MHETM © Liliana Aguiar



Figura 3 _ Visita Guiada à exposição permanente MHETM © Ana Salazar Reis

1.2 A problemática de investigação

Apesar de reativo, o projeto revelou-se necessário, uma vez que na terceira edição, com a introdução de *kits* de objetos manuseáveis, o número de alunos inscritos passou de 789 para 2896. Este facto não podia, no entanto, ser considerado sinónimo de eficácia. Ficou, porém, demonstrado o crescente interesse da comunidade escolar por projetos que permitem trabalhar a história local utilizando estratégias e recursos diferentes dos habitualmente utilizados. Importava conhecer em profundidades as razões subjacentes a esse interesse.

Os objetivos, generalistas, apresentavam um grande grau de subjetividade. Não se definiram no domínio das aprendizagens pretendidas, nem os resultados esperados foram traduzidos em comportamentos. Hooper-Greenhill (2002, p. 103) refere, a este respeito, a necessidade de concretizar os objetivos, nomeadamente ao nível das aprendizagens, traduzindo-os em comportamentos e verificando o seu impacto algum tempo após a realização das atividades. Fontal Merillas (2003, p. 193) por sua vez, refere que estas atividades apresentam, frequentemente, objetivos débeis, porque generalistas, e dificilmente mesuráveis, como conhecer e sensibilizar, mas proporcionam uma aprendizagem forte.

Não se equacionaram, tão pouco, meios de monitorização dos objetivos de forma a verificar a sua concretização. O número de alunos inscritos era utilizado como indicador de êxito e a avaliação efetuada direcionada aos docentes por questionário genérico e transversal a toda a DCT recorrendo a itens cuja apreciação não gerava evidências quanto às implicações da participação no projeto nos alunos, os utilizadores reais, aos níveis cognitivo, motivacional, afetivo, social e moral, ação necessária, como defendem Bahia e Janeiro (2008, p.8), à verificação de impacto do projeto nos processos de ensino e de aprendizagem. Não permite, portanto, uma avaliação útil, válida, legítima e precisa (Suárez, *et al*, 2013, p. 5), postura que o MHETM pretende implementar para validar a qualidade do projeto, dos seus serviços e da atuação dos técnicos implicados.

A necessidade de repensar e refletir sobre os programas e estratégias do Serviço Educativo (SE) da instituição e a sua atuação foi também uma das prioridades deste estudo. Os museus têm como missão central a sociedade e o seu desenvolvimento mediante uma transformação que se alicerça no exercício das suas funções, nomeadamente a educação. Lewis (2004, p. 12) refere que os museus promovem a sua função educativa no sentido de atrair cada vez mais utilizadores, difundir e consciencializar para o

património. Mas a educação não pode ser utilizada como mera estratégia de marketing com vista a aumentar o número de visitantes (Büninghaus-Knubel, 2004, p. 129), nem ser considerada de importância secundária ou ocupar uma posição e estatuto inferior na hierarquia do museu. A educação é uma das principais metas da política museológica pois promove uma melhor compreensão dos objetos e de outros aspetos da curadoria, assim como da missão científica do Museu (Büninghaus-Knubel, 2004, p. 130). Deste modo, a criação de um SE relevante é imprescindível num museu que se diz orientado para o utilizador. Neste sentido, diferentes autores (Hooper-Greenhill, 1991; Büninghaus-Knubel, 2004) defendem a criação de uma estrutura própria com um programa e uma política educativa que estabeleça o propósito e os objetivos do serviço educativo e que providencie um contexto no qual o serviço possa operar e desenvolver a sua ação, estabelecendo prioridades e linhas de orientação na tomada decisões, nomeadamente ao nível das estratégias educativas.

No MHETM este serviço é apenas aflorado pelo Normativo Interno no artigo 7º quando refere o direito que todos os utilizadores têm de usufruírem desse serviço, sem se esclarecer o que se entende por serviço educativo. No

entanto, as atividades e projetos educativos do museu, principalmente o projeto avaliado, têm contribuído para uma cada vez maior afluência de utilizadores ao Museu e, como tal, deveria ser motivo de análise, contribuindo para a legitimação do SE e definição de uma estrutura própria com política e programa que visasse o seu desenvolvimento a médio e a longo prazo.

Também a necessidade de refletir sobre o papel da ação educativa dos profissionais de educação do Museu, foi uma motivação. Esta profissão continua a ser vista como de menor importância no seio dos museus e mesmo de pouca credibilidade como profissão. Talbot (2005, p. 19) refere-o quando afirma que dentro da comunidade museológica, por razões que considera estruturais, a profissão de educador não é vista como uma profissão. É vista como um apêndice útil ou não. Esta situação precária é mencionada por Camacho (2007, p. 38) que refere, inclusive, a causalidade entre a relevância dada à profissão com a inexistência de condições infraestruturais diversas necessárias à execução das suas funções. Continua a ser uma profissão sem o seu espaço definido, em diferentes níveis.

Os profissionais de educação não podem continuar à margem das decisões do Museu. Especializaram-se em educação, mas são

museólogos, gestores, administradores e curadores (Talboy, 2005, p. 20). Têm, assim, de ser chamados a contribuir com o seu conhecimento para a gestão do museu, uma vez que os utilizadores do museu não são somente consumidores culturais, são participantes de processos de ensino e aprendizagem nos quais constroem conhecimento e desenvolvem valores (Büninghaus-Knubel, 2004, p. 134). Como defende Talboy (2005, p. 24), “education is not about numbers but about enriching lives.”

O conceito de aprendizagem em museus, uma aprendizagem baseada na experiência (Kelly, 2007, p. 67-70), esteve igualmente subjacente a este projeto de investigação. Os museus enquanto locais de educação não formal acrescentam valores especiais ao ensino formal. Conscientes da responsabilidade social inerente à sua atuação, constituem-se como ambientes ricos onde a aprendizagem pode acontecer mediante estratégias de ensino e de aprendizagem direcionadas e centradas no indivíduo e que incitam ao envolvimento ativo,

físico, intelectual e emocional (Hooper-Greenhill, 2007, p. 4). Este potencial educativo do museu tem de ser validado com programas e projetos que sirvam de forma exemplar a comunidade, nomeadamente a escolar, e sejam assentes numa relação de trabalho de proximidade, partilha e confiança recíproca entre os intervenientes neste processo.

Definida a problemática, considerou-se imperativo efetuar a respetiva avaliação. Esta avaliação incidiu na atividade “O Museu vai à escola com a Arqueologia”. Pretendia-se conhecer o impacto do projeto nos processos de ensino e aprendizagem, identificando perceções, motivações e contributos, informação válida e útil que possibilitasse auferir a sua utilidade, valor e mérito e permitisse o seu aperfeiçoamento contribuindo para o desenvolvimento de todos os envolvidos. Pretendia-se, igualmente, criar um espaço de reflexão para o desenvolvimento de programas e estratégias mais proactivas.

Utilizou-se, para o efeito, o modelo *Inspiring Learning for all*, desenvolvido pelo Museum, Libraries and Archives Council (MLA)¹ que é simultaneamente um modelo de avaliação (Figura 4).

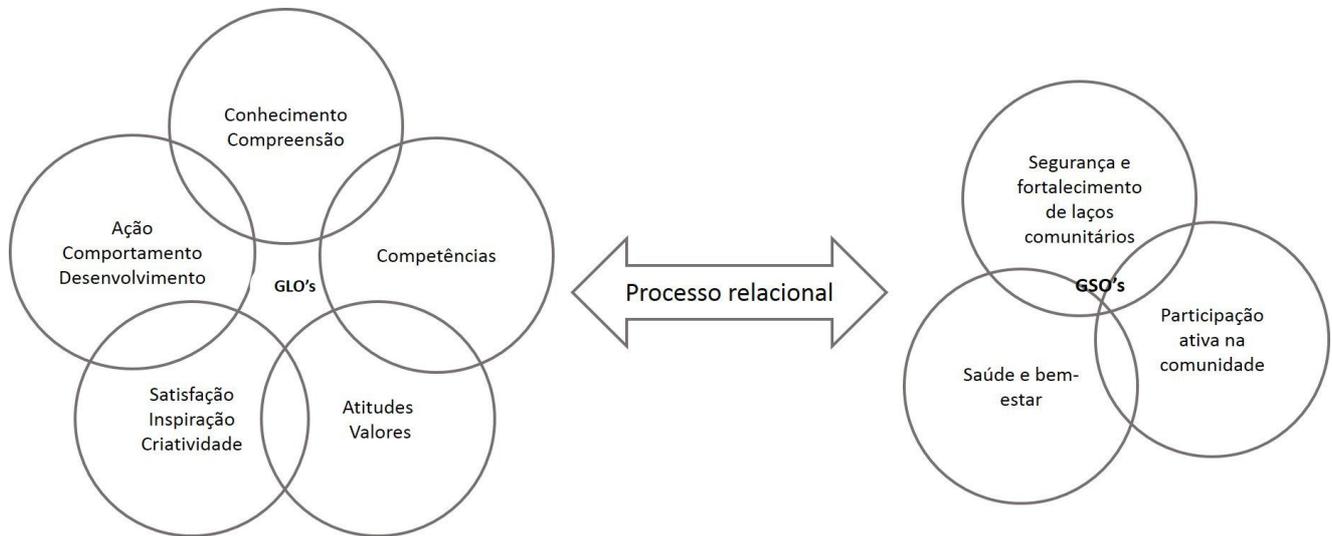


Figura 4 _ Modelo de Aprendizagem Inspiradora (MLA, 2008, s.p.) (adaptação e tradução da autora)

Este modelo assume a aprendizagem como um processo de envolvimento ativo com a experiência implicando o desenvolvimento de competências, conhecimento, compreensão, valores, ideias e sentimentos e defende que a participação em atividades promovidas por estas instituições não formais de aprendizagem traz benefícios para os indivíduos em cinco diferentes domínios, na forma como aprendem e no que aprendem, com resultados cientificamente

comprovados e designados de Generic Learning Outcomes (GLO's) (MLA, 2008, s.p.), assim como para a comunidade, nomeadamente ao nível da coesão social, saúde e bem-estar, com resultados comprovados e designados de Generic Social Outcomes (GSO's) (MLA, 2008, s.p.)

Conhecimento e compreensão; competências; atitudes e valores; satisfação, inspiração e criatividade; atividade, comportamento e

¹Museum, Libraries and Archives Council em <http://www.artscouncil.org.uk/what-we-do/supporting-museums/ilfa/>

desenvolvimento são, simultaneamente, objetivos a definir na planificação de programas e indicadores de que a aprendizagem ocorreu, quando efetuada a avaliação.

2. A metodologia de avaliação

2.1 O método

Perante a problemática definida, enveredou-se por uma abordagem naturalista onde se insere o estudo de caso. Considerou-se ser o adequado para obter informação pertinente que permitisse, mediante uma recolha, análise e descrição intensiva e profunda dos dados (Verna & Mallick, 2005, p. 125), revelar evidências que justificassem o crescente interesse pelo projeto, o tipo de aprendizagens efetuadas, bem como proporcionar a otimização do projeto e um espaço necessário de reflexão das políticas e práticas museológicas a adotar futuramente.

2.2 As técnicas

Atendendo ao método designado, selecionaram-se dois instrumentos de recolha de dados: a entrevista, comumente utilizada na investigação de âmbito qualitativo, e a dinâmica de Grupo Focal, frequentemente utilizada em avaliação de museus. A dinâmica de Grupo Focal ficou adstrita aos alunos e a entrevista aos docentes.

A dinâmica de Grupo Focal tem sido referenciada por vários autores (Rubenstein, 1989; Morgan, 1997; Hooper-Greenhill, 2001; Krueger, 2002; Wooland, 2004; Verna & Mallick, 2005; Berg, 2008) como uma técnica de sucesso na investigação de carácter qualitativo. É uma técnica de recolha de dados que tem como objetivo gerar ideias e conhecimento. Providencia oportunidades que poderão explorar de forma profunda ideias, pensamentos e percepções sobre as experiências de aprendizagem permitindo inclusive a partilha de atitudes, crenças e experiências de uma forma mais aberta mediante a interação de grupo. Pode também ser estruturado em redor dos GLO's, se o objetivo é recolher evidências de aprendizagem (MLA, 2008, s.p.).

Com esta técnica pretendia-se recolher junto dos alunos das turmas seleccionadas evidências sobre percepções e aprendizagens. Pretendia-se conhecer as percepções dos alunos em relação à ida do museu à escola e avaliar os resultados da participação no projeto no domínio das aprendizagens identificando-as, de acordo com o modelo inglês aplicado.

Sendo um projeto que, no momento da investigação, se encontrava a decorrer pelo terceiro ano consecutivo, pretendia-se que a aplicação desta técnica contribuísse para a sua otimização testando os objetivos e identificando

resultados e motivações de aprendizagem. É uma técnica que se adequa para rever ou alterar um projeto que seja recente ou que manifeste aparentes mudanças (Rubenstein, 1988, p. 187).

A entrevista, definida como uma conversa entre duas ou mais pessoas, representa uma interação entre o entrevistador, o entrevistado e o contexto da entrevista (Verna & Mallick, 2005, p. 123). Esta técnica foi selecionada para obter dados qualitativos junto dos docentes sobre as motivações, os contributos e os resultados obtidos com a participação no projeto. Pretendia-se compreender o crescente interesse pelo projeto; avaliar a participação no projeto no domínio das aprendizagens identificando os contributos do projeto para o processo de aprendizagem dos alunos e conhecer as expectativas relacionadas com o projeto e com a própria instituição, inferindo os contributos para a otimização daquele e para a valorização da relação do museu com a comunidade escolar.

Atendendo aos objetivos do estudo, optou-se por uma entrevista semiestruturada de questões abertas, recorrendo a um esquema de orientação desenhado para o efeito, para assegurar que os dados recolhidos fossem relevantes aos objetivos do estudo, para não se perderem oportunidades de recolher elementos

essenciais e para que as evidências não se percam (Verna & Mallick, 2005, p. 124-125).

2.3 A população selecionada

A população selecionada para efetuar este estudo incidiu em trinta e dois alunos e quatro docentes. Dezasseis alunos de duas turmas do 4º ano e respetivos docentes e dezasseis alunos de duas turmas do 5º ano e respetivos docentes da disciplina de História e Geografia de Portugal. Esta seleção teve subjacente o procedimento ético necessário à construção de documentos que assegurava questões fundamentais na investigação (Berg, 2008, p. 53-63) como a participação voluntária; o consentimento informado à direção de agrupamento, docentes e encarregados de educação; a confidencialidade e anonimato; a salvaguarda dos dados recolhidos e a partilha de resultados.

A seleção da população teve como critérios a descentralização, dentro dos níveis escolares selecionados, recorrendo a escolas que fazem parte de agrupamentos escolares diferentes, detentoras de meios diferentes e de áreas de influência também diferentes e a utilização dos mesmos *kits* de objetos manuseáveis, condição necessária para evidenciar as aprendizagens dentro de uma mesma temática em diferentes

anos de escolaridade e poder eventualmente estabelecer analogias entre elas.

2.4 Os resultados

Do tratamento e análise dos dados recolhidos verificou-se que os resultados obtidos se enquadram na panorâmica geral, nacional e internacional, do estado da arte, nomeadamente quando se fala no poder do objeto, dos *kits* de objetos e das sessões de manuseamento e exploração sensorial nos processos de mediação em museus. Constatou-se que tanto os alunos como os docentes têm uma perceção muito positiva em relação ao projeto e à sua participação no projeto.

Na perspetiva dos alunos, a sessão “O Museu vai à escola com a Arqueologia” foi interessante, espetacular e fantástica. Inerente a esta adjetivação encontra-se um fator que é preponderante nos processos de ensino e de aprendizagem – o fascínio – referido pela maioria dos alunos. O fascínio funciona como fator catalisador de entusiasmo e curiosidade, elementos fundamentais à aprendizagem (UCL, 1999, s.p.). Do ponto de vista dos docentes a sessão foi enriquecedora e gratificante.

Esta perceção prende-se com as características do projeto e dos seus contributos para os processos de ensino aprendizagem e que funcionaram como fatores motivadores na adesão ao projeto.

Nas características destacaram-se os recursos e as estratégias utilizadas. Nos recursos evidenciaram os *kits* de objetos manuseáveis. Para além de documentarem a história das pessoas comuns, permitem, através do toque, materializar o passado, algo que fisicamente é inatingível (Shuh, 1999, p. 84; UCL, 1999, s.p.; Kennedy, 2015, p. 1). Por outro lado, promovem um envolvimento que transporta sentimentos e emoções que gera satisfação, conhecimento e compreensão. Esta ligação entre os objetos, as emoções e os indivíduos é um fator determinante na aprendizagem (Falk & Dierking, 2000, p. 137; Dodd, 2014, p.26). Estimular os sentimentos permite a aceitação, e o envolvimento na ação significa que a participação ocorreu e permite que a mente esteja recetiva a novas aprendizagens porque a motivação está subjacente (Hooper-Greenhill, 2007, p. 171-174). Também o facto dos objetos se encontrarem dispostos por temáticas, em *kits* portáteis, é uma excelente forma, como foi referido pelos docentes, de proporcionar a interação dos alunos com as coleções, com os museus e experienciarem os objetos de uma forma diferente. Contribuem para a aprendizagem e/ou consolidação de conteúdos curriculares e para o bem-estar de todos os envolvidos, através do manuseamento dos objetos em sessões exploratórias. Ter a

possibilidade de aceder aos objetos e explorá-los em contexto de sala de aula foi uma mais-valia apresentada por todos os docentes, principalmente do segundo ciclo, uma vez que, atualmente, a logística necessária a uma saída impossibilita-os de efetuar as visitas que os docentes considerariam necessárias a uma aprendizagem ativa e de descoberta. A importância dos objetos e dos *kits* de objetos neste processo de mediação vem sendo apresentada e reforçada por vários autores (Clark, 2002; Talboy, 2005; Ambrose & Paine, 2006; Molyneaux & Stone, 2006; Chatterjee, 2008; Chatterjee & Nobel, 2008; Chatterjee, 2009; Chatterjee, 2011; Ferreira, 2014; Measures e Bland, 2014; Semedo, 2015) e em vários sítios de museus e organizações internacionais que envolvem na aprendizagem e no bem-estar social a utilização dos objetos (UCL, 1999). A deslocação do museu à escola, para além de inculcar o gosto pela história com o manuseamento das fontes, poderá criar condições propícias ao desenvolvimento de uma atitude diferente em relação à instituição, que sairá beneficiada se a reconhecerem como espaço onde se aprende de forma diferente. Talboy (2005, p. 118) refere que os *kits* de objetos, pelas suas características ímpares de portabilidade, versatilidade e especificidade,

têm-se manifestado uma excelente forma de proporcionar experiências de aprendizagem no exterior. Deste modo, os *kits* de objetos são um recurso poderoso no processo porque ativam a construção de significados se aliados a estratégias dinâmicas e ativas como as sessões de manuseamento de objetos.

Nas estratégias destacaram-se o manuseamento e a exploração sensorial dos objetos. A utilização de estratégias que incluam o manuseamento de objetos como forma de aprendizagem ativa, de descoberta e experiencial é fundamental. A utilização dos sentidos é crucial nessas estratégias como defendem Kennedy (2015, s.p.); Belova (2012, p. 117-123); Zeki (2012, p. 109); McGlone (2008, p. 49), ou ainda, Eberbach e Crowley (2005, p. 319). Esta experiência sensorial foi referida por uma das docentes como responsável pela forte envolvência dos alunos, permitindo que a sessão de manuseamento se transformasse numa experiência memorável, inesquecível. Não foi apenas o toque físico nos objetos, mas sim o toque emocional. A aprendizagem foi ativada pelas emoções resultantes da envolvência verificada na relação do aluno com a exploração sensorial, na qual a ligação entre a visão, o toque e o olfato foi fundamental. Esta experiência conduz a um estado de deslumbre que transforma uma

vivência num ato memorável como defende Bolla (2012, p. 158), pois permite estabelecer relações entre o que estava a aprender e os conhecimentos já adquiridos noutros contextos, nomeadamente em contexto de aula, algo frequentemente referido pelos alunos.

As características das sessões de manuseamento de objetos foram indicadas como fatores motivadores na aprendizagem dos alunos e, conseqüentemente, na adesão ao projeto. Os docentes destacaram a presença do mediador, que não o docente, o dinamismo, o envolvimento e a paixão do mediador nas sessões que olhava o objeto para além do aspeto físico e envolvia os alunos na descoberta do mesmo, características e postura que consideram determinantes no processo de aprendizagem, tal como apresenta Ashby (1999-2015, p. 9-13). Este contexto permite uma associação positiva entre a particularidade da sessão, o manuseamento dos objetos, o mediador e a experiência memorável que motiva os alunos a querer aprender mais e a desenvolver competências.

O enquadramento curricular do projeto foi também referido por duas docentes como fator pesado na inscrição das suas turmas no projeto “Ver, Tocar e Sentir a Maia”. Moork (2004, p. 184) refere ser crucial adotar uma abordagem profissional ao sistema escolar pelo desenvolvimento de programas educativos de

acordo com os planos escolares com os quais se eduque para os benefícios da utilização dos museus e para a sua utilização no processo de ensino e aprendizagem. Os contributos ao nível das aprendizagens são também fulcrais e funcionam como fatores motivadores na hora de efetuar a inscrição no projeto.

O projeto “Ver, Tocar e Sentir a Maia” promove aprendizagens em diferentes domínios e com níveis de alcance temporal diferentes. Registaram-se evidências que se enquadram nos diferentes domínios de aprendizagens categorizados de acordo com o Modelo *Inspiring Learning for all* (MLA, 2008, s.p.) e agrupadas temporalmente em três níveis: imediatas, de transição e perspetivadas.

As aprendizagens imediatas são específicas. Deste nível fazem parte o domínio do conhecimento e da compreensão, incluindo factos e informação sobre o saber como ou acerca de algo, e ainda o domínio das competências, que se referem ao saber como fazer algo como refletir, comunicar, observar, manusear e que poderão resultar em emoções fortes que ativam o desejo de aprender mais.

Ao nível do conhecimento e da compreensão, registaram-se, maioritariamente, conhecimentos sobre um assunto específico explorado de acordo com o *kit* escolhido, sobre os objetos e

sobre a história local. Nas competências, destacou-se o desenvolvimento da capacidade de observar e manusear os objetos refletindo sobre a sua importância para produzir conhecimento.

As aprendizagens de transição apresentam-se como ações que indicam que poderão ter existido aprendizagens e têm de ser trabalhadas de forma contínua por toda a comunidade educativa. Deste nível fazem parte as evidências no domínio dos comportamentos e no domínio dos valores, atitudes e sentimentos.

No domínio dos comportamentos destacaram-se, sem diferenças relevantes entre os níveis de escolaridade, o fazer mais de algo como pesquisar para sabere mais e satisfazere a curiosidade suscitada, envolver os outros com a partilha de conhecimentos adquiridos, principalmente a família nuclear, e partir à descoberta do património local incluindo a visita ao Museu. São comportamentos que evidenciam aprendizagens efetuadas.

No domínio dos valores, atitudes e sentimentos, destacou-se a perceção com que ficaram sobre o Museu como uma instituição local de valor e que todos deveriam usufruir. Alguns alunos visitaram o Museu pela primeira vez após a sessão da ida deste à escola com a arqueologia. Hooper-

Greenhill (2007, p. 54) refere que são desenvolvidos valores e atitudes como parte integrante da aprendizagem e que auxiliam na tomada de decisões relacionadas com a forma como vivem a sua vida e que este processo é tanto mais eficaz quanto mais novos forem os sujeitos de aprendizagem, porque podem ser influenciados positivamente.

As aprendizagens perspetivadas manifestam-se sob declarações de intenção futura, provenientes da satisfação resultante de experiências positivas e inspiradoras. Têm, igualmente, de ser trabalhadas para produzir efeitos positivos futuros. Incluem-se nos domínios dos comportamentos; dos valores, das atitudes e sentimentos e da criatividade, inspiração e satisfação. Verificaram-se evidências nos domínios do comportamento e da criatividade, inspiração e satisfação, seguindo-se o domínio dos valores, atitudes e sentimentos. Dentro destes, destacaram-se a inspiração e a alteração de comportamentos relacionados com os museus, perspetivando-se a visita.

Nesta análise foi significativa a diferença entre as evidências por nível escolar. Os alunos do 4º ano referem evidências que se enquadram maioritariamente no domínio da criatividade, inspiração e sentimentos, enquanto os alunos do

5º ano referem evidências de carácter mais comportamental e de valores, atitudes e sentimentos. É uma diferença que reflete a relação entre as vivências e as características do estágio de desenvolvimento em que se encontram. Ativadas as emoções pelo carácter experiencial e inovador das atividades de manuseamento, os alunos do 4º ano sentem-se com responsabilidade acrescida para com o património o que os leva a declarar as suas intenções. Os alunos do 5º ano, com um quadro conceptual mais elaborado proveniente do programa curricular, estabelecem parâmetros de forma a adquirirem novos conhecimentos ou a consolidar os conhecimentos obtidos, pela visita ao Museu, ainda que sob a forma de declaração de intenção, demonstrando uma clara atitude de mudança.

Considerações finais

O conceito de museu tem conhecido alterações frequentes no sentido de se adaptar a uma sociedade cada vez mais exigente e moldada por uma crescente globalização. O desenvolvimento da sociedade, o fim último dos museus, alicerça-se num processo de transformação para o qual contribui o exercício de todas as funções museológicas nomeadamente, a educação.

Educar pressupõe mudança, transformação. Em museus, educação refere-se ao conjunto de

valores, conceitos, saberes e práticas que têm como finalidade o desenvolvimento dos indivíduos mediante a utilização de estratégias pedagógicas e didáticas de desenvolvimento e aprendizagem que permitam a aquisição de conhecimentos e desenvolvimento de competências ou atitudes que resultam da perceção, interação e integração de um objeto (Desvallées, 2013, p. 33) e que permita, numa perspectiva construtivista da aprendizagem, adquirir conhecimentos mas também efetuar interpretações e correlações posteriores.

Em museus, este processo é concretizado através da mediação, entendida como qualquer intervenção realizada com o intuito de estabelecer o contacto entre o que é exposto e o significado que os objetos encerram em si, o conhecimento, mediante estratégias que promovam uma aprendizagem ativa dos públicos. Esse processo tem de possibilitar um envolvimento direto experiencial que desenvolva uma postura crítica que permita relacionar, aplicar e formular hipóteses com base numa correlação entre conhecimentos existentes para que ocorra a mudança, o desenvolvimento e o desejo de aprender. O objeto é, assim, a chave para que a experiência seja a porta para a aprendizagem efetiva que provém de uma experiência baseada na relação que se estabelece com os objetos e as suas

histórias. É esta experiência, na qual está implícita uma vivência e coisas reais, a condição fundamental para uma aprendizagem significativa e relevante. Aprender em museus é um processo inspirador, motivador e entusiasmante porque permite a participação direta independentemente das capacidades de cada indivíduo, promovendo o desejo de aprender mais e de progredir, sendo imprescindível, nestes casos, a utilização de estratégias que primam pela diversão e curiosidade utilizando os objetos que apelam a um envolvimento multissensorial e que proporcionem a vivência e a aprendizagem. Neste contexto inserem-se os *kits* de objetos manuseáveis e a exploração sensorial do projeto “Ver, Tocar e Sentir a Maia”.

A avaliação deste projeto veio lembrar e reforçar as potencialidades da mediação em museus, que utiliza o objeto como o recurso privilegiado para a produção de conhecimento, conferindo-lhe um poder único e insubstituível

no processo educativo dos seus públicos, neste caso específico, o escolar. Atendendo a esta particularidade, alertou igualmente para a necessidade de reflexão no sentido de uma participação mais estreita dos públicos no planeamento museológico, para que a oferta cultural vá de encontro às necessidades sentidas e não ao que as instituições consideram como ideal. Para agir e decidir é imperativo interiorizar que os museus são para as pessoas. A avaliação tem de ser, portanto, uma forma de estar em toda a política e prática museológica.

Assumir esta postura não depende apenas desta constatação, depende, acima de tudo, da capacidade de reflexão, diálogo, partilha e espírito construtivo de todos os implicados. Só assim, os museus poderão contribuir para a mudança da postura de gerações na sua relação com o património, com elas próprias e com a sociedade. Só assim, os museus poderão continuar a exercer o seu papel de agentes transformadores.

AGUIAR, Liliana (2016). Avaliação de projetos de mediação patrimonial em museus: O caso do projeto “Ver, Tocar e Sentir a Maia” do Museu de História e Etnologia da Terra da Maia. *Ensaios e Práticas em Museologia*. Porto, Universidade do Porto, Faculdade de Letras, DCTP, vol. 5, p. 75-95.

Referências

Ambrose, T. & Paine, C. (2006). *Museum basics* (2ª Ed.). Nova Iorque: Routledge.

Bahia, S. & Janeiro, I. (2008). Avaliação da eficácia de programas educacionais em museus: Uma proposta teórica. *Internacional Journal of Developmental and Educational Psychology*, INFAD, 3 (1). Acedido em abril 27, 2015, em <http://hdl.handle.net/10451/2720>.

Andrade, C. D. (2012). Os museus não valem como depósitos de experiências de cultura ou experiências acumuladas, mas como instrumentos geradores de novas experiências. In A. Fontes e R. Gama (Org.), *Mediação em museus: Arte e tecnologia. Reflexões e experiências* (17-19). Acedido em http://gife.issuelab.org/resource/reflexoes_e_experiencias_colecao_arte_e_tecnologia_1o_seminario_o_futuro_mediacao_em_museus_arte_e_tecnologia

Ashby, J. (1999). Lessons in learning: Primary schools, universities and museums. [Em linha]. University College of London (UCL) Website. Acedido em agosto 22, 2015, em <https://www.ucl.ac.uk/museum/learning-resources/highereducation/lessons-in-learning.pdf>.

Belova, O. (2012). The event of seeing: A phenomenological perspective on visual sense-making. In S. H. Dudley.; A.J. Barnes.; J. Binnie (Eds.), *Museum objects experiencing the property of things*. Routledge: Londres e Nova Iorque.

Bolla, P. de (2012). The state of wonder. In S. H. Dudley; A. J. Barnes & J. Binnie (Eds.). *Museum objects experiencing the property of things*. Routledge: Londres e Nova Iorque.

Büninghaus-Knubel, C. (2004). A educação do museu no contexto das funções museológicas. In ICOM – International Council of Museums.. *Como gerir um museu: Manual prático*, 129-144. Acedido em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0018/001847/184713por.pdf>.

Camacho, C. F. (2007). Serviços educativos na Rede Portuguesa de Museus: Panorâmica e perspectivas. In S. Barriga & S. G. Silva. (Coord.). *Serviços Educativos em Cultura* (26-41). Lisboa: Setepés.

Chatterjee, H. J. (2008). Staying essential: Articulating the value of object based learning. *University, Museum and Collections Journal*, 1. Acedido em agosto 22, 2015 em www.ucl.ac.uk/museum/research/object-based-learning-research/.

Chatterjee, H. J & Noble, G. (2008). Enrichment programmes in hospitals: Using museum loan boxes in University College London Hospital. In H. J. Chatterjee (Ed.). *Touch in Museums: Policy and Practice in Object Handling* (215-223). Oxford: Berg Publishers.

Chatterjee, H. J.; Noble, G. (2009). Object therapy: A student-selected component exploring the potential of museum object handling as an enrichment activity for patients in hospitals. *Global Journal of Health Sciences*, 1(2), 42-49. Acedido em agosto 22, 2015, em www.ucl.ac.uk/museums-static/touchandwellbeing/flash/reading-room/essays-and-articles/object-therapy-chatterjee-noble.pdf.

Chatterjee, H. J. (2011). Object-based learning in higher education: The pedagogical power of museums. *University Museums and Collections Journal*, 3. Acedido em dezembro 11, 2014 em <http://edoc.hu.berlin.de/umaci/2010/chatterjee-179/PDF/chatterjee.pdf>.

Davallon, J. (2007). A mediação: A comunicação em progresso?. Universidade de Avignon e da Região de Vaucluse: Laboratório cultura e comunicação. Acedido em agosto 22, 2015 em <http://revistas.ua.pt/index.php/prismacom/article/view/645/pdf>.

Desvallées, A. & Mairesse, F. (2013). *Conceitos-chave de museologia*. S. Paulo: Comité Brasileiro do Conselho Internacional de Museus. Pinacoteca do Estado de S. Paulo: Secretaria de Estado da Cultura. Acedido em dezembro 15, 2014, em http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Key_Concepts_of_Museology/Conceitos-ChavedeMuseologia_pt.pdf.

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

- AGUIAR, Liliana (2016). Avaliação de projetos de mediação patrimonial em museus: O caso do projeto “Ver, Tocar e Sentir a Maia” do Museu de História e Etnologia da Terra da Maia. *Ensaios e Práticas em Museologia*. Porto, Universidade do Porto, Faculdade de Letras, DCTP, vol. 5, p. 75-95.
- Dodd, J. & Jones, C. (2014). Mind, body, spirit: How museums impact health and wellbeing [Em linha]. Leicester: Research Centre of Museums and Galleries. Acedido em agosto 30, 2015, em www.2.le.ac.uk/departments/museumstudies/rcmg.
- Eberbach, C. & Crowley, K. (2005). From living to virtual: Learning from museums objects [Em Linha]. *Curator: the Museum Journal*. Acedido em Dezembro 19, 2014, em http://www.researchgate.net/publication/227662701_From_Living_to_Virtual_Learning_from_Museum_Objects.
- Falk, J. H.; Dierking, L. & Holland, D. G. (1995). What do you think people learn in Museum? In J. Falk & L. Dierking (Ed.), *Public institutions: Establishing a research agenda*. Nova Iorque: Rowman & Littlefield Publishers / American Alliance of Museums
- Falk, J. H & Dierking, L. (2000). Learning from museums: Visitors experience and the making of meaning. Nova Iorque: AltaMira Press.
- Faria, M. L. (2007). Avaliação. In S. Barriga & S. Gomes (Coord.). *Serviços Educativos na Cultura*. Porto: Setepés.
- Ferreira, I. (2014). Objetos mediadores em museus. *MIDAS*, 4. Acedido em julho 16, 2015 em <http://midas.revues.org/676:DOI:10.4000/midas-676>.
- Fontal Merillas, O. (2003). La Educación patrimonial: Teoría y práctica en el aula, el museo e internet. Gijón: Ediciones Trea.
- Foster, H. (2008). Evaluation Toolkit for museums practitioners. East of England Museum Hub: Renaissance east of England – Museums for changing lives [Em Linha]. Acedido em agosto 22, 2015 em www.sharemuseumseast.org.uk/shares/resource-34.pdf.
- GEM - Group for Education in Museums (S/D). Handling Kits/Loan Boxes [Em linha]. GEM - Group for Education in Museums – advancing learning through museums and galleries Web site. Acedido janeiro 30, 2016, em <http://www.gem.org.uk/grassroots/GR%20Resources/makeloansbox.html>.
- Hein, G. E. (1998). *Learning in the museum*. Oxon: Routledge.
- Hooper-Greenhill, E. (1994a). *Museum and their visitors*. Londres: Routledge.
- Hooper-Greenhill, E. (1994b). *The educational role of the museum*. Londres: Routledge.
- Hooper-Greenhill, E. (2002). Avaliação. In C. Mineiro & A. Carvalho (Coord.) *Encontro Museus e Educação* (101-119). Lisboa: Instituto Português de Museus.
- Hooper-Greenhill, E., et al. (2003). What did you learn at the museum today? Evaluation of the impact of the Renaissance in the regions education programme in the three phase 1 Hubs [Em linha]. MLA: Research Center of Museums and Galleries, August, September and October. Acedido em maio 21, 2015, em <https://www2.le.ac.uk/departments/museumstudies/rcmg/projects/what-did-you-learn-at-the-museum-today-1/What%20did%20you%20learn%20at%20the%20museum%20today.pdf>.
- Hooper-Greenhill, E. (2007). *Museums and education: Purpose, pedagogy and performance*. Londres: Taylors and Francis Group.
- Kennedy, A. (2015). The power of objects [Em linha]. Acedido em agosto 22, 2015, em www.wdu/openlearn/education/enhancing-pupil-learning-on-museum-visits/content-section-1.
- Lewis, G. (2004). O papel Educativo dos Museus e o Código de Ética Profissional. In *Como Gerir um Museu: Manual Prático*, 1-12. ICOM – Conselho Internacional dos Museus. Acedido em <http://unesdoc.unesco.org/images/0018/001847/184713por.pdf>
- McGlone, F. (2008). The two sides of touch: sensing and feeling. In H. Chatterjee (Ed.) *Touch in Museums: Policy and Practice in Object Handling*. Oxford: Berg Publishers.

AGUIAR, Liliana (2016). Avaliação de projetos de mediação patrimonial em museus: O caso do projeto “Ver, Tocar e Sentir a Maia” do Museu de História e Etnologia da Terra da Maia. *Ensaios e Práticas em Museologia*. Porto, Universidade do Porto, Faculdade de Letras, DCTP, vol. 5, p. 75-95.

Measures, K. & Bland, A. (2014). Behind Closed Doors: A mini toolkit to unlock an amazing stores experience [Em linha]. Leeds: Heritage Insider. Acedido em janeiro 30, 2015, em <https://marchesnetwork.files.wordpress.com/2012/01/behind-closed-doors-toolkit.pdf>.

Mitchell, S. (1996). *Object Lessons: The Role of the Museums in Education*. Edimburg: Scottish Museums Council, H. M. Stationery.

MLA (2008). Focus Group Guide [Em linha] MLA – Inspiring Learning for all: An improvement framework on museums, libraries and archives Web site. Acedido em maio 2, 2015, em <http://www.inspiringlearningforall.gov.uk/resources/research.html>.

MLA (2008). How we define Learning [Em linha] MLA - Inspiring Learning: An improvement framework or museums libraries and Archives Web site. Acedido em fevereiro 27, 2015, em <http://www.inspiringlearningforall.gov.uk/learning/>.

Moork, P. (2004). Marketing. In *Como Gerir um Museu: Manual Prático*, 175-191. ICOM – Conselho Internacional dos Museus. Acedido em <http://unesdoc.unesco.org/images/0018/001847/184713por.pdf>.

Morgan, D. (2012). The materiality of cultural construction. In S. H. Dudley; A. J. Barnes & J. Binnie (Eds.), *Museum objects experiencing the property of things*. Routledge: Londres e Nova Iorque.

Museums Association (s.d). Collections... Love Museums [Em linha]. Museum Association Website. Acedido em janeiro 30, 2015, em <http://www.museumsassociation.org/campaigns/love-museums/facts-and-figures>.

Museum Galleries Scotland in partnership with Glasgow Museums (s.d.). Hands on: Learning from objects and paintings. A teacher guide [Em Linha]. Museum Galleries Scotland in partnership with Glasgow Museums Web site. Acedido em dezembro 09, 2014, em <http://www.museumgalleriesScotland.org.uk/research-and-resources/resources/advice/publication/323/hands-on-training-pack>.

OMNI Institute (s.d.). Information gathering toolkit: Basic tools for quantitative and qualitative data collection [Em linha]. OMNI Institute Website. Acedido em maio 1, 2015, em <http://www.omni.org/resources?goto=#datatoolkit>.

Pérez Santos, E. (2000). Estudio de públicos en museos: Metodologías e aplicaciones. Gijón: Ediciones Trea.

Pinto, H. (2012). *Educação histórica e patrimonial: Conceções de alunos e professores sobre o passado em espaços do presente*. Tese de Doutoramento, Universidade do Minho, Braga, Portugal. Acedida em dezembro 12, 2014, em <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/19745>.

Ribeiro, M. M. V. (2012). Francisco Ernesto de Oliveira Martins: A Invenção de uma Coleção. In *História da Arte nos Açores*. Angra do Heroísmo: Direcção Regional da Cultura.

Rubenstein, R. (1989). The use of focus group in audience research [Em linha]. Acedido em maio 01, 2015 em <http://informal.science.org/research/ic-000-000-007-821>.

Semedo, A. (2010). Estudos e Gestão de Coleções: Práticas de Formação e Investigação. In M. Granato (Coord.) *Coleções Científicas e de Ensino*. Rio de Janeiro: MAST – Ministério Ciência e Tecnologia.

Semedo, A. (2014). Museum mediators in Europe. Connecting learning in a field of experience. In *Museum Worlds: Advances in Research*, (2) 170-176. Acedido em <http://www.berghahnjournals.com/view/journals/museum-worlds/2/1/air-mw020110.xml>

Semedo, A. (2015). Objetos performativos como ferramenta de aprendizagem de profissionais em museus [Mensagem em linha]. Acedido Janeiro 14, 2015. Comunicação pessoal.

Shuh, J. H. (1999). Teaching yourself with objects [Em linha]. In E. Hooper-Grenhill (Ed.). *The educational role of the museums*. Leicester: Routledge. Acedido em dezembro 11, 2014, em <http://www.google.pt/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&ved=OCCUQFjAB&url=http%3A%2F%2Fisites.harvard.edu%2Ffs%2Fdocs%2Fficb.topic862568.files%2FSupplementary%2520Readings%2Fshuh.pdf&ei=FiyTVcyPFMjaUZ6tg-gC&usg=AFQjCNFNvg2M62kkRDN FE0AxB bnUzBpw&bvm=bv.96952980,d.bGg>.

AGUIAR, Liliana (2016). Avaliação de projetos de mediação patrimonial em museus: O caso do projeto “Ver, Tocar e Sentir a Maia” do Museu de História e Etnologia da Terra da Maia. *Ensaios e Práticas em Museologia*. Porto, Universidade do Porto, Faculdade de Letras, DCTP, vol. 5, p. 75-95.

Suárez, M. A., Gutierrez, S., Calaf, R. & San Fabian, J. L. (2013). La evaluación de la acción educativa museal: Una herramienta para el análisis cualitativo [Em linha]. *Clio* 39. Acedido em fevereiro 28, 2015, em <http://clio.rediris.es/n39/articulos/Calaf.pdf>.

Suaréz, M. Á.; Masachs, R. C. & San Fabian, J. L. (2014). Aprender História a través del patrimonio. Los casos del Museo del Ferrocarril de Asturias y del Museo de la Inmigración de Cataluña. *Revista de Educación*, 365. Acedido em agosto 28, 2015 em <http://www.meed.gob.es/dctm//revista-de-educacion/doi/re365264.pdf?documentId=0901e72b81900714>.

Talboy, G. K. (2005). *Museum educator's handbook*. (2ª Edição). Aldershot: Ashgate.

Talboy, G. (2010). Using museums as an educational resource: An introductory handbook for student and teachers. (2ª Edição). Aldershot: Ashgate.

University College of London (1999). Introduction to object-based learning [Em linha]. University College of London (UCL) Website. Acedido em agosto 22, 2015 em <https://www.ucl.ac.uk/museum/learningresources/object-based-learning>.

Verna, G. K. & Mallick, K. (2005). *Researching education: Perspectives and techniques*. ESA: Taylor and Francis e-library.

Victor, I. (2009). O paradoxo do termo avaliação em museus. Um problema da maior relevância para a museologia contemporânea [Em linha]. *Cadernos de Sociomuseologia*, 25, 105-119. Acedido em outubro 24, 2015, em <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/426>.

Vieira, J. G. (2003). *O Homem e o Mar: Artistas Portugueses do Marfim e do Osso dos Cetáceos – Açores e Madeira – Vidas e Obras*. Lisboa: Intermezzo- Audiovisuais.

Zeki, S. (2012). Art and the brain. In S. H. Dudley, Barnes A. J. & Binnie J. (Ed.) *Museum objects experiencing the property of things*. Londrez e Nova Iorque: Routledge.

Maria Manuela Restivo

mariamanelarestivo@gmail.com

**Têxteis do Sudeste Asiático da coleção da Faculdade de
Letras da Universidade do Porto**

O presente artigo baseia-se na Dissertação de Mestrado intitulada “A coleção de Timor da Faculdade de Letras da Universidade do Porto: uma introdução às artes tradicionais timorenses”, desenvolvida no âmbito do Mestrado em Museologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, segundo a orientação do Professor Doutor Rui Centeno e coorientação da Professora Doutora Alice Duarte.

This article is based on the Master's Dissertation entitled “A coleção de Timor da Faculdade de Letras da Universidade do Porto: uma introdução às artes tradicionais timorenses”, developed in the context of the Museology Masters at Faculty of Arts and Humanities, University of Porto, under the supervision of Professor Rui Centeno and Professor Alice Duarte.

<http://hdl.handle.net/10216/82190>

Resumo

O presente artigo tem como objetivo dar a conhecer a investigação realizada sobre o conjunto de 23 têxteis do Sudeste Asiático pertencentes à coleção da Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP), formada entre 2000 e 2002. Através do estudo de cada objeto, da pesquisa em bases de dados de Museus e do cruzamento de referências bibliográficas, foi possível identificar e inventariar todos os têxteis da coleção, acedendo-se à sua origem geográfica, às técnicas utilizadas na sua produção e à função social que desempenhavam nas sociedades de origem. Espera-se, assim, que a coleção da FLUP seja reconhecida como pertinente e relevante no conjunto de coleções de Timor em Portugal.

Palavras-chave

Têxteis; Timor; Coleção; FLUP

Nota biográfica

É formada em antropologia (licenciatura e mestrado) pela Universidade de Coimbra e em museologia (mestrado) pela Universidade do Porto, com uma dissertação sobre as artes tradicionais de Timor. Estagiou no Museu da Quinta de Santiago, Matosinhos, e no Palácio Nacional da Pena, em Sintra. Desenvolve pesquisas, exposições e projetos na área das artes tradicionais e populares, colaborando com a galeria “Cruzes Canhoto” e com a associação cultural “Casa do Vinhal”, da qual é uma das sócias fundadoras.

Abstract

This article aims to inform the research carried out on 23 textile Southeast Asia from the collection of the Faculty of Arts, University of Porto (FLUP), formed between 2000 and 2002. Through the study of each object, the research in museum databases and bibliographical search, it was possible to identify and inventory all textile collection identifying the geographical origin of each textile, the techniques used in their production and the social role they played in the societies of origin. It is hoped, therefore, that the collection of the Faculty is recognized as pertinent and relevant in the context of Timor collections in Portugal.

Keywords

Textiles; Timor; Collection; FLUP

Biographical note

Maria Manuela Restivo graduated in anthropology from the University of Coimbra and gained a master degree in museology from the University of Porto, with a dissertation on the Traditional Arts of Timor. She had internships at the Museu da Quinta de Santiago, Matosinhos, and at the Palácio Nacional da Pena, in Sintra. She conducts research, curates exhibitions and projects in the field of traditional and popular arts, working with the art gallery “Cruzes Canhoto” and the cultural association “Casa do Vinhal”. She is one of the founding members of the latter.

Introdução

O presente trabalho apresenta os resultados obtidos na investigação realizada, como parte de uma dissertação de mestrado, a um conjunto de têxteis do Sudeste Asiático pertencente à coleção da Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP). Esta coleção – composta ainda por objetos de ourivesaria e esculturas em madeira, perfazendo cerca de 50 objetos – foi recolhida na ilha de Timor entre os anos 2000 e 2002 pelos professores Rui Centeno e Ivo Carneiro de Sousa, docentes na mesma faculdade, no âmbito de um conjunto de visitas institucionais a Timor Leste. Os objetos foram recolhidos em antiquários de Kupang, Bali e Jojakarta ao longo destes três anos. Ainda que o objetivo principal fosse a salvaguarda de objetos da cultura tradicional de Timor Leste que, devido à instabilidade da situação política, corriam o risco de desaparecer, foram também recolhidos alguns têxteis de outros países do Sudeste Asiático, devido às suas qualidades estéticas. Consequentemente, a coleção de têxteis da FLUP contém exemplares de algumas ilhas do Sudeste Asiático, para além de uma maioria com proveniência em Timor Ocidental e Oriental. De todos os têxteis, apenas quatro tinham sido previamente identificados e investigados, sendo que os restantes permaneciam inéditos.

O artigo está dividido em quatro partes: a primeira procura situar o início dos estudos dos têxteis do Sudeste Asiático, destacando as formas de abordagem mais comuns em trabalhos relevantes nesta área; a segunda parte constitui uma introdução aos têxteis do sudeste asiático, suas origens, técnicas e usos sociais, procurando enquadrar esta temática; a terceira parte pretende avançar determinadas características definidoras dos têxteis da ilha de Timor, maioritários na coleção, explorando alguns grupos culturais e seus percursos; a quarta parte avança uma breve análise sobre os têxteis de Timor da coleção da FLUP.

A nível metodológico, foram utilizadas várias abordagens, destacando-se a investigação dos objetos, com base nas metodologias discutidas por Susan Pearce (1992, 1994), o cruzamento de fontes bibliográficas, a consulta de diversas bases de dados de Museus e a discussão com colecionadores de têxteis do Sudeste Asiático.

1. O estudo dos têxteis do Sudeste Asiático: Origens e perspetivas disciplinares

À semelhança do que aconteceu com outras formas de produção material de sociedades não-europeias, o estudo dos têxteis do sudeste asiático é relativamente tardio, apontando-se a década de 70 do século XX como a do início do seu estudo sistemático (Gittinger, 1979, p. 9;

Majlis, 1991, p. 13). A ambiguidade quanto à sua classificação dentro das áreas disciplinares (fora das belas artes, mas também alvo de pouca atenção entre os etnógrafos que estudavam a zona) terá contribuído para o atraso do seu estudo.

Apesar de só recentemente serem alvo de atenção ampliada, alguns investigadores do século XIX, de forma relativamente isolada, tinham já demonstrado interesse em alguns dos têxteis desta região. Em finais do século XIX, no contexto de um interesse generalizado pelas artes nativas, alguns têxteis começaram a ser recolhidos em diversas partes do Sudeste Asiático (Maxwell, 2003, p. 12). Essa recolha foi efetuada maioritariamente por antropólogos holandeses – destacando-se J.A. Loeber, J. E. Jasper e M. Pirngadie ou H.H. Juynboll (Maxwell, p. 12) – que contribuíram diretamente para a formação das coleções de têxteis existentes ainda hoje nos museus holandeses. Ao longo do século XX, nomeadamente nos anos 30 e 40, foram sendo publicados alguns artigos em jornais populares ou de cariz etnográfico, não constituindo, contudo, estudos pormenorizados ou sistemáticos. Os *batiks* de Java foram dos primeiros tipos de têxteis a receber atenção (por J. A. Loeber & Alfred Buhler (Maxwell, p. 12) e a serem estudados autonomamente, facto a que

não deve ser alheia a localização do centro administrativo holandês em Java.

Já no caso português, e apesar da longa presença portuguesa em território asiático, os estudos sobre cultura material são quase totalmente omissos ao longo dos séculos XIX e XX. Ao contrário do que acontecia na Holanda, a antropologia colonial portuguesa era quase exclusivamente do ramo da antropologia física, que em Timor foi marcada pelo debate acerca das origens das populações timorenses (Almeida, 1994). As referências à cultura material são frequentes nos trabalhos de antropólogos do ramo da antropologia física, cujos artigos são escritos sobre uma base empírica fraca (Viegas, 2011, p. 6). Esses artigos tendem a reproduzir generalizações: um tipo de comportamento registado em determinado lugar era visto como representativo de todos os grupos culturais timorenses. Este é o caso, por exemplo, de António de Almeida e dos seus artigos sobre cultura material timorense nos anos 50 do século XX. Não obstante a tendência de generalização pouco sustentada deste autor, os seus artigos (e vídeos) sobre cultura material são importantes pela descrição pormenorizada dos processos de produção dos objetos.

Ruy Cinatti, por sua vez, terá sido a figura que mais contribuiu para o estudo da cultura material

timorense no Portugal colonial (até 1975), destacando-se ainda hoje a importância do seu contributo. O seu estudo centrou-se em duas dimensões: o estudo da arquitetura tradicional (1987) e o estudo dos motivos artísticos e seus significados simbólicos (1987), que ele considerava transversais a toda a produção material timorense. Contudo, e apesar da sua formação em antropologia social, há igualmente na sua obra alguma tendência para a generalização em detrimento da recolha pormenorizada de informação, algo que veio a ser posteriormente apontado como uma das falhas de Ruy Cinatti enquanto investigador (Castelo, 2011, p. 12). A importância de ambos, para além da abordagem da cultura material, reside no registo das práticas sociais e culturais do então Timor Português de meados do século XX. Já no caso do tema aqui em análise, os têxteis, a sua contribuição foi residual, facto extensível à totalidade dos investigadores portugueses que residiram em ou estudaram Timor. Acrescentando a isso a proibição do uso de panos tradicionais, decretada pelo governo português na década de 1950 (Cinatti, 1987, p. 14), conclui-se que a contribuição portuguesa para o estudo da cultura material tradicional timorense foi nula, quando não constituiu mesmo um obstáculo. O interesse pelos têxteis de Timor chega vários anos depois, no contexto do interesse generalizado pelo Sudeste Asiático.

É na década de 1970 que os têxteis do Sudeste Asiático vão assumir uma nova dimensão, iniciando-se um ciclo de investigações, exposições e publicações que tornam esta área geográfica numa das mais importantes na produção de têxteis tradicionais a nível mundial. Historiadores e curadores de museus são os protagonistas desta nova vaga de investigação. A exposição “Splendid Symbols: Textiles and Tradition in Indonesia” que ocorreu em 1979 no Textile Museum em Washington D.C., resultado das investigações de Mattiebelle Gittinger, é considerado um trabalho pioneiro, ditando a orientação de investigações posteriores (Gittinger, 1979). De facto, o catálogo da exposição não só aborda têxteis de várias áreas geográficas da Indonésia, destacando características regionais, como se atende aos usos sociais e religiosos, juntando uma abordagem classificatória, mais próxima da história da arte, com uma abordagem contextual, mais comum nos trabalhos etnográficos. Estes dois tipos de abordagem – artística e etnográfica – vão, em maior ou menor grau, marcar presença em trabalhos posteriores.

As décadas de 1980 e 1990 são marcadas pela multiplicação de investigações e exposições sobre os têxteis do Sudeste Asiático, tendência que se verifica até aos dias de hoje. Muitas das exposições realizadas, bem como a produção dos catálogos correspondentes, têm permitido a

divulgação de coleções de têxteis desta região quer à comunidade científica internacional quer ao público em geral. Com a colaboração de colecionadores privados, alguns museus realizaram exposições significativas, que ajudaram a sedimentar o conhecimento sobre esta área de estudos. Refira-se por exemplo as exposições “Early Indonesian Textiles”, no Metropolitan Museum of Art de Nova Iorque em 1989, “Woven Messages – Indonesian Tradition in the Course of Time”, no Museu Roemer na Alemanha, em 1991 ou “Cultures at Crossroads, Southeast Asian Textiles from the Australian National Gallery” em 1992.

São várias as abordagens utilizadas no estudo desses têxteis: algumas investigações dedicam-se exclusivamente a áreas geográficas específicas, ao passo que outras procuram investigar os pontos em comum, defendendo a coerência do Sudeste Asiático enquanto área cultural. Neste último caso, destacam-se os livros de Michael Hitchcock (1991) e Robyn Maxwell (2003). Ambos se caracterizam por uma abordagem generalizada dos têxteis, no caso de Hitchcock, apenas da Indonésia, e no caso de Maxwell, para toda a zona do Sudeste Asiático. O livro de Hitchcock constitui uma introdução generalizada aos têxteis da Indonésia, abordando várias temáticas ligadas aos têxteis: origens, técnicas, usos e funções sociais. Já o

livro de Maxwell é um dos trabalhos mais completos realizados sobre os têxteis desta zona, focando-se na continuidade da produção têxtil através dos tempos e investigando as influências chinesas, indianas, islâmicas e europeias que contribuíram para a sua singularidade. De facto, a sua conceção é a de que a especificidade e riqueza formal destes têxteis reside na forma como integraram influências externas, construindo, contudo, uma estética própria.

No caso dos estudos dos têxteis de áreas geográficas particulares, são vários os trabalhos que têm sido feitos sobre ilhas específicas. Contudo, destacam-se aqui as investigações realizadas sobre os têxteis de Timor. Um que data de 1997 – “Traditional Textiles of West Timor: Regional Variations in Historical Perspective” de Yeager e Jacobson e outro de 2014 – “Textiles of Timor. Islands in the woven sea” de Joanna Barrkman e Roy Hamilton. O primeiro, tal como é indicado no título, é dedicado exclusivamente a Timor Ocidental e constitui um estudo bastante completo sobre os têxteis da zona ocidental da ilha. Aborda a história da ilha, as diversas ocupações que sofreu e, mais importante, estabelece um padrão classificatório que permite identificar com alguma precisão a proveniência geográfica dos têxteis através dos seus padrões. Já o recente livro de Barrkman e Hamilton defende a unidade

da ilha de Timor no que se refere ao estudo dos têxteis. Partindo do anterior trabalho de Yeager e Jacobson, a análise é estendida a Timor Leste, construindo-se um guia de análise dos têxteis para toda a ilha.

Por outro lado, o livro de Barrkman e Hamilton (2014) aplica a abordagem da história da arte e da antropologia ao estudo dos têxteis de Timor. Fornece não só uma análise pormenorizada dos padrões existentes em toda a ilha por área geográfica, como também desvenda usos e funções sociais dos têxteis, apoiando-se em trabalho de campo realizado em comunidades específicas. De facto, como anteriormente referido, desde os anos 1970 que é detectável uma preocupação relativa não só aos estudos dos padrões e composições dos têxteis, mas também aos seus usos sociais e contextos de utilização. A análise dos usos sociais é, contudo, frequentemente concretizada mais através da leitura de fontes e menos com recurso a trabalho de campo. Tal abordagem não permite o acesso às histórias de famílias e clãs – centrais para o entendimento pormenorizado da produção dos têxteis do Sudeste Asiático – sendo amiúde baseada em generalizações e conjeturas. Por outro lado, como referem Holmgren e Spertus (1989, p. 7), uma análise essencialmente antropológica tende a centrar-se unicamente em localidades muito específicas, analisando os têxteis de acordo com os usos e interpretações

locais, não permitindo a inter-relação entre várias tradições culturais. É na conjugação destas abordagens, a da história da arte e da etnografia, que o livro de Barrkman e Hamilton (2014) se torna exemplar, inaugurando uma forma mais complexa e completa do estudo dos têxteis do sudeste asiático, condizente com as exigências científicas contemporâneas.

2. Têxteis do sudeste asiático: Origens, técnicas e usos sociais

O espaço geográfico normalmente designado por Sudeste Asiático é constituído por dez países: Bornéu, Camboja, Filipinas, Indonésia, Laos, Malásia, Singapura, Tailândia, Vietname e Timor Leste. Trata-se de um território que desde cedo sofreu influências culturais muito diversas, onde coexistem quatro das principais religiões do mundo (cristianismo, islamismo, budismo e hinduísmo). É um território que foi colonizado por quatro potências europeias e onde são faladas uma multiplicidade de línguas e dialetos. Apesar desta diversidade, há alguns pontos em comum nos países desta zona que fazem do Sudeste Asiático uma área cultural singular, útil enquanto categoria analítica.

Ainda que o aparecimento da tecelagem no Sudeste Asiático seja um tema frequentemente estudado nos últimos anos, não é possível datar com precisão em que altura surgiu. De facto, algumas investigações têm feito esforços no

sentido de perceber se o conjunto de técnicas têxteis utilizadas no Sudeste Asiático é autóctone ou se terá sido introduzido por outras culturas. A presença desta zona em diversas rotas comerciais desde, pelo menos, o século XIV, proporcionou à região a influência chinesa, indiana, islâmica e europeia (Maxwell, 2003). O desenvolvimento da produção dos têxteis não é, certamente, alheio aos relacionamentos culturais que as rotas comerciais possibilitavam. A título de exemplo, refira-se a influência dos têxteis indianos, onde se destaca a *patola*, que é frequentemente apontada como central na transformação da produção têxtil de vários países (Gittinger, 1979, p. 15). Certo é que os têxteis tais como os conhecemos hoje são fruto de um aglomerado de inovações técnicas e de influências culturais múltiplas, que foram acontecendo ao longo do tempo, e que contribuíram para a riqueza e complexidade estética dos têxteis do sudeste asiático.

Os têxteis mais antigos atualmente conhecidos datam do século XIV ou XV (Maxwell, 2003, p. 82), mas há evidências da sua existência em tempos muito mais recuados. Julga-se que o tear de cintura, um tear rudimentar que se amarra à cintura, base de toda a produção têxtil do Sudeste Asiático, foi introduzido nesta área na idade do bronze e do ferro (Gittinger, 1979, p. 13). Alguns autores sugerem que a produção

têxtil poderia ter surgido com a cultura Dong Son (500 e 200 AC) (Yaeger & Jacobson 1997, p. 53), o que a tornaria numa prática comum já na antiguidade. O uso generalizado do tear de cintura no Sudeste Asiático, é uma das razões pelos quais os têxteis desta zona são vistos como um grupo coerente, passível de ser analisado em conjunto (*cf.* Maxwell, 2003). As diferentes técnicas de tecelagem terão sido introduzidas - ou iniciadas, consoante se tratasse de técnicas estrangeiras ou autóctones - em diferentes épocas históricas: a técnica do *ikat* é considerada das mais antigas, tendo sido igualmente introduzida na idade do bronze (Gittinger, 1979, p. 17).

Ao nível dos materiais usados na tecelagem, destaca-se a seda e o algodão, ainda que este último seja a fibra predominante. O algodão não é nativo do sudeste asiático, mas é aí cultivado há pelo menos 2000 anos (Fraser-Lu, 1988, p. 20). No século XIX, o algodão fabricado localmente era frequentemente substituído por algodão importado pelas potências europeias, causando o declínio generalizado da produção local de algodão (Fraser-Lu, 1988, p. 20). As fibras vegetais teriam sido amplamente utilizadas, defendendo Sylvia Fraser-Lu que o cânhamo poderia ter sido a fibra têxtil original do sudeste asiático (Fraser-Lu, 1988, p. 23). Para além dessa fibra, há igualmente registo da utilização da

planta de bananeira, do ananás e da folha de palmeira para produzir têxteis (Fraser-Lu, 1988, p. 23-24). James Bennet refere igualmente que as fibras vegetais terão sido a primeira forma de vestuário nesta zona (Bennet, 1998, p. 43).

A produção têxtil, na sua forma tradicional, é composta essencialmente por duas partes: a preparação dos fios (tingimento, fiação) e a tecelagem propriamente dita, ou seja, a união dos fios através do tear. Ainda que a primeira atividade seja frequentemente posta em segundo plano no estudo dos têxteis, em grande parte devido ao crescimento do uso de fibras compradas e não produzidas de raiz, trata-se de um aspeto essencial na produção têxtil tradicional. O tingimento dos fios de algodão com tinturas naturais é um processo complexo que envolve um profundo conhecimento etnobotânico: em Timor foi registado o uso de 79 plantas diferentes no processo de produção (Cunningham *et al*, 2014, p. 89). Julga-se que as plantas antigas e mais utilizadas no sudeste asiático são o indigo para produzir o azul e a morinda para produzir o vermelho, sendo utilizado um tipo de lama para obter um corante

preto (Sacchetti, 2004, p. 8)¹. O número de vezes que os fios são tingidos varia consoante a intensidade da cor pretendida, contribuindo para a formação de várias tonalidades de cor.

Cunningham *et al* (2014, p. 90) refere que o conhecimento das raízes e plantas utilizadas na tradicional tintura do algodão, bem como todos os processos envolvidos, se tem vindo a perder, já que em certas zonas o algodão importado é usado desde a primeira metade do século XX². Por outro lado, não se trata de um conhecimento de carácter meramente prático, mas também cultural, já que alguns processos de preparação de plantas e raízes na produção têxtil envolvem algumas proibições cerimoniais, aliadas à potência ritual das próprias plantas.

No que diz respeito às técnicas de tintura utilizadas, a sua diversidade constitui uma característica da produção têxtil do Sudeste Asiático. As técnicas resistentes à tinta (resist dye) são as mais comuns e as mais características da área, onde se incluem o *batik* e o *ikat*. Ambas constituem técnicas de tintura pelo negativo, ou seja, são isoladas determinadas áreas do têxtil antes de se realizar a tintura; a tintura penetra

¹Esta é a razão pela qual os têxteis tradicionais apresentam essencialmente vermelho, azul e castanho em diferentes tonalidades.

²A introdução de algodão importado na produção de têxteis varia muito entre localizações. Em algumas zonas do sudeste asiático o algodão importado é usado desde o século XIX, ao passo que em outras foi introduzido apenas nas décadas de sessenta ou setenta do século XX, ou até posteriormente. Esta é uma das razões que dificultam a datação dos têxteis: estes podem ser antigos e serem produzidos em algodão de fabrico industrial e tintas químicas ou, pelo contrário, serem recentes, mas serem de produção totalmente tradicional.

nas áreas não cobertas, formando desta forma um padrão. No caso do *ikat*, a tintura é realizada nos fios, e só depois estes são unidos no tear para formar um padrão.

Para unir os fios, é usada a técnica de tecelagem num tear simples, que consiste na união dos fios verticais (teia) com os horizontais (trama), formando a tecelagem plana (plain weave ou tabby waeve). Se o padrão (os fios diversamente tingidos) se encontrar nos fios da teia, trata-se de um *ikat* em teia (warp ikat), se se encontrar nos fios da trama, um *ikat* em trama (weft ikat), e se os dois tipos de fios estiverem tingidos com um padrão, trata-se de um duplo *ikat*. O *ikat* duplo é uma técnica extremamente complexa e exigente, e é comum nas já referidas *patolas* indianas, um tecido de produção indiana, normalmente em seda, muito valorizado pela sua estética e complexidade. O *ikat* em trama e o duplo *ikat* são desconhecidos na ilha de Timor (Barrkman & Hamilton, 2014, p. 40).

Outras técnicas caracterizam os têxteis do Sudeste Asiático: a trama suplementar, a teia suplementar, a trama suplementar descontínua e a passagem suplementar na teia (Figura 1)³.



Figura 1 _ Têxtil da FLUP onde estão presentes diversas técnicas, (FLUP002), Molo Utara, Timor Ocidental

Estas técnicas são utilizadas recorrentemente na ilha de Timor e são caracterizadas pela introdução de fios extra ou suplementares na tecelagem plana, em todo o comprimento do tecido ou apenas em algumas zonas.

Em todo o sudeste asiático, a produção de têxteis é e, ao que tudo indica, sempre foi, uma atividade exclusivamente feminina. As raparigas começam a sua aprendizagem por volta dos 14 anos de idade (Centeno & Sousa, 2001, p. 135), começando pelas tarefas mais simples e progredindo até às mais complexas. A perícia na

³ Existem ainda outras técnicas menos comuns: o entrelaçamento, a tapeçaria e o bordado.

produção de têxteis era considerada uma qualidade importante das mulheres nas sociedades tradicionais, importante na hora de casar.

Apesar das dúvidas quanto ao aparecimento da produção têxtil, o reconhecimento da sua centralidade para as sociedades do Sudeste Asiático é consensual (Gittinger, 1979, p. 15). Os têxteis são usados em tantas ocasiões distintas e apresentam utilizações sociais tão diversas que se pode falar na sua omnipresença nas sociedades tradicionais do sudeste asiático. Nestas sociedades, a grande maioria dos têxteis era produzida para servir de vestuário, quer para a vida quotidiana quer para ocasiões especiais. Os têxteis eram, por norma, pouco transformados: os panos retangulares produzidos pelo tear eram simplesmente enrolados ao corpo para formar a roupa. Os homens amarravam os têxteis à cintura ao passo que as mulheres os amarravam, normalmente, debaixo do braço para formar um vestido, ainda que existam registos de que, antes da colonização e dos valores sociais e morais que inevitavelmente impôs, as mulheres, tal como os homens, usavam os têxteis como saia, mantendo o tronco despido (Gittinger, 1979, p. 192).

Para além do seu uso enquanto vestuário, os têxteis desempenhavam um papel essencial em muitas cerimónias rituais ou religiosas,

nomeadamente nas cerimónias consideradas mais importantes no ciclo de vida ou ritos de passagem: os nascimentos, os casamentos e os funerais. Nestas cerimónias, os têxteis aparecem envolvidos não só na performance da cerimónia, como são também utilizados enquanto objetos de troca. Em algumas comunidades, após o nascimento, o recém-nascido é envolvido num têxtil que é considerado ter qualidades protetoras. Da mesma maneira, nos funerais o morto é enterrado com o seu melhor têxtil ou vários têxteis podem ser colocados em cima do caixão (Yeager & Jacobson, 1997, p. 46). No casamento, os têxteis fazem parte integrante de uma das práticas sociais mais complexas da sociedade timorense: as trocas de bens entre as famílias do noivo e da noiva. O casamento é baseado numa aliança que termina muitos anos depois de a cerimónia ter sido efetivamente realizada. Parte dessa aliança é baseada na troca de bens entre a família da noiva e a família do noivo: a família da noiva fornece têxteis considerados bens femininos, e a família do noivo dá em troca bens considerados masculinos (como por exemplo metal) (Maxwell, 2003, p. 94-95). A inauguração de uma casa sagrada (uma casa onde se guardam bens cerimoniais) é também, em certas sociedades, um momento onde os têxteis estão presentes (Centeno & Sousa, 2001, p. 135).

No Sudeste Asiático a troca de têxteis tem associado tanto um valor simbólico como um valor monetário (Gittinger, 1979, p. 20). Por um lado, os têxteis sempre foram vistos como possuindo valor de troca intrínseco; por outro lado, estão envolvidos quer em trocas cerimoniais quer em trocas comerciais. Tal como refere Campagnolo *et al* (1989, p. 21), “tecer é cunhar moeda”, o que procura atestar o valor de troca dos têxteis. Não é certo que os têxteis mais elaborados e profusamente decorados sejam os mais valiosos, especialmente no que se refere a ocasiões cerimoniais. Foram encontrados casos em que os têxteis mais simples, apenas algodão tecido, transportavam uma carga cerimonial significativa (Maxwell, 2003, p. 9). As características que contribuem para a valorização dos têxteis variam consoante a região, tal como muitas outras características de produção, técnicas e usos sociais dos têxteis no sudeste asiático.

3. Têxteis de Timor: Principais características e motivos

Ainda que a ilha de Timor seja atualmente constituída por dois países, a Indonésia a oeste e

Timor Leste a este, o estudo dos têxteis deve partir da totalidade da ilha, já que a sua separação não leva em conta as realidades étnicas e linguísticas existentes (Bennet, 1998, p. 43; Barrkman & Hamilton, 2014, p. 21). A similaridade dos diferentes grupos culturais justifica-se igualmente pela sua relação com os povos de outras ilhas da Sunda Menor (Barrkman & Hamilton, 2014, p. 21).

A ilha de Timor é constituída por vários grupos culturais, que falam aproximadamente 18 línguas diferentes. Contudo, há dois grupos maioritários, quer em número quer no território que ocupam: os Atoni, a oeste, e os Tétum, a este. Os Atoni eram considerados os habitantes mais antigos da ilha, até que, em meados do século XIV, os Tétum, originários da península da Malásia, terão chegado à ilha para ocupar a zona central, a atual zona dos Tétum (Yeager & Jacobson, 1997, p. 16; Bennet, 1998, p. 43)⁴.

A partir dessa zona, os Tétum foram conquistando os territórios em redor até dominarem os outros reinos (Yeager & Jacobson, 1997, p. 16). Deve-se aos Tétum a criação de uma sociedade hierárquica baseada em reinos e clãs,

⁴Os Atoni são também denominados Atoin Meto ou Dawan e os Tétum são também conhecidos por Tetun ou Belu. Optou-se aqui por usar os nomes mais utilizados na língua portuguesa: Atoni e Tétum.

que vai marcar a organização social timorense nos séculos posteriores. Muitos reinos terão derivado dos Tétum, que estabeleceram desde cedo um conjunto de regras de casamento com vista à formação de alianças (Yeager & Jacobson, 1997, p. 16-17). Os reinos foram variando ao longo dos tempos, em processos de expansão ou extinção, o que torna impossível uma correspondência exata entre a organização territorial do século XV ou XVI com a atual. Contudo, aquando da colonização europeia (holandesa, a oeste, e portuguesa, a este) a organização administrativa do território foi em grande parte baseada em reinos ou divisões étnico-religiosas existentes. Tal possibilitou, ainda que não uma correspondência exata, uma continuidade entre a organização territorial do passado com a do presente.

É nesta perspetiva que se tem vindo a classificar os têxteis de Timor com base em variações regionais. Como acontece noutras partes do sudeste asiático, os padrões e motivos dos têxteis, bem como o seu uso, obedeciam a regras rígidas, e estavam diretamente associados a reinos ou grupos culturais específicos (Yeager & Jacobson, 1997, p. 91). Desta forma, seria possível identificar a proveniência geográfica de um têxtil olhando para os seus padrões, sendo inclusivamente possível, através da interpretação dos motivos, perceber a que clã pertencia. Contudo, à medida que os anos foram

passando, essa identificação foi-se tornando cada vez mais difícil e pouco precisa. Tal facto deve-se a dois motivos fundamentais: à deslocação das populações e à globalização. No primeiro caso, refira-se não só a invasão das potências coloniais como as situações de deslocações forçadas em consequência de guerras ou conflitos territoriais. A invasão japonesa na Segunda Guerra Mundial e, ainda com maior peso, a invasão da Indonésia e as lutas pela independência de Timor Leste terão causado a deslocação de quase dois terços da população, interferindo diretamente na continuidade das práticas culturais (McWilliam & Traube, 2011, p. 9). Por outro lado, o crescimento do mercado global e a produção industrial de têxteis têm contribuído diretamente para a diminuição considerável da produção manual de têxteis e da sua importância em Timor. Mesmo quando são produzidos à mão, tem havido uma tendência para simplificar os motivos de modo a tornar a sua produção mais rápida e economicamente acessível, principalmente nas cidades maiores. Grande parte dos têxteis utilizados para uso diário como vestuário são importados, usando-se os tecidos tradicionais apenas em ocasiões especiais.

Apesar das ressalvas apontadas quanto à classificação territorial dos têxteis de Timor, tal não implica a sua inoperabilidade: a classificação regional continua a ser uma ferramenta essencial

na identificação dos têxteis. Contudo, ela deve ser vista mais como uma indicação da sua possível proveniência do que como uma chave indubitável para a sua interpretação. Usando os livros de Yaeger e Jacobson (1997) e de Barrkman e Hamilton (2014) atrás referidos, é possível identificar muitos dos têxteis de Timor. Os critérios mais importantes a analisar são os padrões e os motivos, a sua distribuição na superfície do têxtil e as cores utilizadas (Barrkman & Hamilton, 2014, p. 41). Ainda que cada região tenha associados padrões próprios, o que torna a sua identificação complexa, há alguns pontos que permitem uma identificação generalizada: os têxteis com o painel central branco são de povos etnicamente Atoni, ao passo que os têxteis com várias barras estreitas são mais comuns em Timor Leste. Na parte ocidental da ilha são frequentes os padrões em *ikat* de larga escala, ocupando grande parte da superfície do pano, enquanto em Timor Leste a decoração em *ikat* está mais frequentemente circunscrita às barras nos seus diversos tamanhos, sem, contudo, implicar uma simplificação dos motivos. Certos motivos, por sua vez, estão presentes em toda a ilha, sendo os mais comuns o motivo do crocodilo e do losango com ganchos (*kaif* ou *makaif*), a que se juntam outros motivos geométricos (Figura 2).



Figura 2 _ Motivo kaif em têxtil da FLUP, (FLUP002), Molo Utara, Timor Ocidental

São três os tipos de têxteis mais comumente produzidos em Timor: os de uso masculino, os de uso feminino e os que são usados nos ombros. Existem também carteiras, cintos e lenços, mas estes são menos frequentes. Há têxteis que são produzidos propositadamente para usos cerimoniais; contudo, trata-se de uma situação rara, já que se costumam utilizar para usos cerimoniais têxteis previamente produzidos para uso como vestuário. Ao contrário do que acontece noutras ilhas do Sudeste Asiático, não existe em Timor a tradição de usar os têxteis para exposição nas casas (Barrkman & Hamilton, 2014, p. 29). Os têxteis são de formato retangular, dado que é a forma produzida pelo tear de cintura. Para formar panos maiores, os panos são cosidos uns aos outros: os têxteis masculinos são constituídos por dois ou três painéis cosidos entre si no sentido da teia, e possuem terminação em franja em cima e em baixo. Os têxteis femininos são formados por dois a quatro painéis unidos no sentido da teia que são cosidos no sentido da trama para formar um tubo (Yaeger & Jacobson, 1997; Barrkman & Hamilton, 2014). Os têxteis de ombros são constituídos por uma pequena faixa,

normalmente contendo os mesmos padrões dos têxteis de uso masculino (Barrkman & Hamilton, 2014)⁵.

Apesar da instabilidade social e política vivenciada na ilha de Timor ao longo do século XX, a produção de têxteis parece continuar como uma atividade comum em algumas zonas da ilha, tanto na parte ocidental como na oriental. Nos últimos anos, parece haver uma crescente preocupação com a produção têxtil na sua forma tradicional, produzida com algodão e tintas naturais (Barrkam, 2013). Esta produção tem vindo a ser incentivada por algumas associações de desenvolvimento local, tal como a Timor Aid ou a ETWA, ambas com projetos ligados aos têxteis. Para estas associações, a produção têxtil constitui não só uma prática artística digna de ser preservada, como é considerada uma forma essencial de independência financeira e emancipação das mulheres de algumas comunidades. Ironicamente, os têxteis de produção totalmente artesanal assumem preços tão elevados que tendem a ser comprados maioritariamente por estrangeiros, enquanto as

populações locais compram e utilizam quotidianamente têxteis mais simples e acessíveis, produzidos com algodão importado e tintas industriais.

4. Têxteis de Timor da FLUP

A coleção da Faculdade de Letras é composta por 23 têxteis de sete regiões diferentes. A maioria (14) é de Timor Ocidental, sendo que apenas três são de Timor Leste. Existem dois têxteis da ilha de Solor, e as ilhas das Flores, Lembata, Roti e Savu contam cada uma com um exemplar. Examinando os têxteis de Timor presentes na coleção da FLUP, é possível perceber a predominância de barras e riscas, seja em Timor Ocidental seja em Timor Leste. De facto, todos os têxteis de Timor presentes nesta coleção possuem riscas. Já nos têxteis de outras ilhas, as riscas não são tão presentes ou são mesmo ausentes. No que se refere às técnicas, 13 dos têxteis foram produzidos maioritariamente através da técnica do *ikat* em teia, enquanto os outros 10 apresentam outras técnicas. A existência de uma mesma técnica em vários dos têxteis de outras ilhas contrasta com a

⁵Estes três tipos de têxteis têm vindo a ser denominados ora pelo nome em Tétum ora pelo nome utilizado na Indonésia, respetivamente *tais mane* ou *selimut* para os homens, *tais fetu* ou *sarong* para as mulheres e *selandang* para os panos dos ombros. Contudo, tem vindo a ser apontada a falta de precisão destes termos (Barrkman e Hamilton 2014, p. 14). Se por um lado os termos utilizados na Indonésia não são precisos, sendo antes uma *anglicização*, no caso de Timor Leste existem muitas outras línguas que não o tétum, pelo que o uso dos termos em tétum não é apropriado para denominar os panos de Timor. Procurar-se-á manter a designação genérica pano de uso masculino ou feminino.

diversidade encontrada nos têxteis de Timor. O exemplar FLUP002, por exemplo, possui três técnicas diferentes. Todos os têxteis terão sido produzidos no século XX, sendo que alguns são claramente da segunda metade e outros poderão ser da primeira metade do século. Apesar da sua pequena dimensão, considera-se que os têxteis da FLUP são representativos da diversidade e riqueza formal dos têxteis do Sudeste Asiático.

Considerações finais

No presente artigo, pretendeu-se dar conta da investigação realizada sobre os têxteis do Sudeste Asiático da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Apesar da impossibilidade de pesquisa de campo, o que implicou um acesso restrito ao contexto cultural, foi possível, através de pesquisa bibliográfica e da procura de objetos similares existentes noutras coleções, identificar e inventariar os 23 têxteis que compõe a coleção da FLUP. Através

desta investigação foi possível perceber a centralidade dos têxteis no contexto das sociedades tradicionais do Sudeste Asiático, nomeadamente nas ilhas da Sunda Menor, verificando-se a sua omnipresença nas práticas quotidianas. Os têxteis de produção manual, com recurso a técnicas e padrões diversificados e amplamente ricos, eram usados como vestuário, mas também marcavam presença em festas, casamentos e funerais. Apesar do interesse pelos têxteis desta região geográfica ser relativamente tardio, a sua valorização nas últimas décadas, principalmente em museus e publicações, tem contribuído para o seu conhecimento e divulgação. Espera-se com este trabalho contribuir igualmente para o aumento do conhecimento desta produção material, ao mesmo tempo que se pretende dar a conhecer a riqueza da coleção de têxteis da FLUP, destacando a sua importância no contexto das coleções de Timor em Portugal.

Referências

- Almeida, A. (1994). *O oriente de expressão portuguesa*. Lisboa: Fundação Oriente/Centro de Estudos Orientais.
- Barrkman, J. (2013). Reaffirming the Kemak culture of Marobo then and now. Dili: Timor Aid.
- Barrkman, J. & Hamilton, R. (2014). *Textiles of Timor. Islands in the woven sea*. Los Angeles: Fowler Museum at UCLA.
- Bennet, J. (1998). Textiles of Timor. Cloth that binds across borders. *Art Asia Pacific*, (18) 43-47.
- Campagnolo, H. et al. (1989). *Povos de Timor, povo de Timor. Vida, aliança, morte*. Catálogo de Exposição. Lisboa: Fundação Oriente.
- Castelo, C. (2011). Ruy Cinati: poeta, agrónomo e etnólogo instigador de pesquisas em Timor. *Actas do colóquio Timor: Missões científicas e antropologia aolonial. History and Anthropology Timor*. Acedido em fevereiro 1, 2015, em http://www.historyanthropologytimor.org/wp-content/uploads/2012/01/16-CASTELO_C.pdf.
- Centeno, R. e Sousa, I. (2001). *Uma lulik Timur. Casa sagrada de oriente*. Catálogo de Exposição. Porto: Reitoria da Universidade do Porto/Faculdade de Letras da Universidade do Porto/Cepesa.
- Cinatti, R. (1987). *Motivos artísticos timorenses e a sua Integração*. Lisboa: Instituto de Investigação Científica e Tropical/ Museu de Etnologia.
- Cinatti, R. (1987) *Arquitectura timorense*. Lisboa: Museu de Etnologia.
- Cunningham, A. et al. (2014). Plants as the pivot: The ethnobotany of timorenses textiles. In J. Barrkman & R. W. Hamilton (Eds.), *Textiles of Timor. Islands in the woven sea*. Los Angeles: Fowler Museum at UCLA.
- Fraser-Lu, S. (1988). *Handwoven textiles of Southeast Asia*. Oxford: Oxford University Press.
- Gittinger, M. (1979). *Splendid symbols. Textiles and traditions in Indonesia*. Oxford: Oxford University Press.
- Hitchcock, M. (1991). *Indonesian textiles*. Berkeley e Singapura: Periplus Editions.
- Holmgren, R. e Spertus, A. (1989). *Early Indonesian textiles from three island cultures: Sumba, Toraja, Lampung*. Nova Iorque: The Metropolitan Museum of Art.
- MacWilliam, A. & Traube, E. (Eds.) (2011). *Land and life in Timor Leste. Ethnographic essays*. Camberra: Australian National University Press.
- Maxwell, R. (2003). *Textiles of Southeast Asia: tradition, trade and transformation*. Singapura: Periplus Editions.
- Majlis, B. (1991). *Woven messages. Indonesian tradition in course of time*. Gottingen: Gottingen Druckhaus.
- Pearce, S (Ed.). (1994). *Interpreting objects and collections*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Pearce, S. (1992). *Museums, objects and collections. A cultural study*. Leicester: Leicester University Press.
- Restivo, M. (2012). Estudo de uma coleção de objetos etnográficos: especificidades dos objetos e modelos de estudo. In M. Asensio, E. Asenjo & Y. Castro, (Eds.). *Nuevos museos, nuevas sensibilidades. Series de investigación Iberoamericana de museología* 3 (4): 121-125. Acedido em fevereiro 15, 2015, em <http://nuevamuseologia.net/wp-content/uploads/2016/01/SiamV4.pdf>.
- Sacchetti, M. (2004). A singularidade dos tecidos na ilha de Timor. *Fundação Oriente* (5). 3-14.
- Viegas, S. (2011). Três etnografias dos anos 1970: os Fataluku. *Actas do Colóquio Timor: Missões científicas e antropologia colonial. History and Anthropology Timor*. Acedido em janeiro 30, 2015, em http://www.historyanthropologytimor.org/wp-content/uploads/2012/02/20-VIEGAS-2011-TIMOR_revRR_VRM20Nov.pdf.
- Yeager, R & Jacobson, M. (1997). *Traditional textiles of West Timor. Regional variations in historical perspective*. Jacksonville: Batuan Biru Production

Recensão Crítica

Susana Rosmaninho

surosmanninho@gmail.com

15ª Bienal de Arquitetura de Veneza: “Reporting from the front” (ou a consciência social dos arquitetos)

Este texto é uma recensão crítica à 15ª Bienal de Arquitetura de Veneza.

This text is a critical review to 15ª Bienal de Arquitetura de Veneza.

Nota biográfica

Susana Rosmaninho é arquiteta, museóloga e produtora cultural. Mestre em Museologia pela FLUP, investigadora do CITCEM, co-fundadora e diretora da associação cultural Contentor e Conteúdo - Associação, responsável pela organização e produção do ciclo de conferências internacional realizado no Porto e Lisboa em 2016 "From Collections to Architectural Museums: Reflections on the Future Museum(s) of Architecture in Portugal", do qual foi a comissária e que vai ao encontro dos seus interesses de investigação.

Elaborou o projeto museológico para o Centro Interpretativo do Vale do Tua em 2015.

Colaborou na organização e produção do ciclo de conferências internacional "Container & Content: intersections between Museology and Architecture", em 2014 e a sua versão nacional em 2013, promovidos pelo Doutoramento e Mestrado em Museologia da FLUP.

Colaborou em três exposições do Programa de Arte e Arquitetura de Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura.

Biographical note

Susana Rosmaninho is an architect, museologist and a cultural producer. She holds a M.A. in Museology from the Faculty of Arts of the University of Porto, is a researcher at CITCEM - Transdisciplinary Research Centre «Culture, Space and Memory», co-founder and director of the cultural association Contentor e Conteúdo - Associação, responsible for the organization and production of the international conferences cycle held in Porto and Lisbon in 2016 "From Collections to Architectural Museums: Reflections on the Future Museum(s) of Architecture in Portugal", of which she was the commissioner and meets her research interests.

Susana elaborated the museological project for the Interpretive Center of Tua Valley in 2015.

Participated in the organization and production of the international conferences cycle "Container & Content: intersections between Museology and Architecture" in 2014 and its national version in 2013, promoted by the Doctoral and Masters programs in Museum Studies at the Faculty of Arts and Humanities, University of Porto.

Susana collaborated in three exhibitions of the Art and Architecture Program of Guimarães 2012 European Capital of Culture.

Ao longo da história, a arquitetura tem sido uma arte ao serviço do poder. O século XX assistiu a uma mudança, com o advento do Modernismo e o surgimento de uma consciência social - se não socialista. Não durou. As vastas extensões de habitação social e edifícios públicos destinados a redefinir a cidade como um lugar mais igualitário provou ser um breve desvio, e, no virar deste novo milénio estávamos de volta a uma tendência global de cultura arquitetónica ao serviço de corporações, instituições e oligarcas.

Neste contexto, a consciência social modernista vai permanecendo, ainda que residual; no entanto, o aparente abandono dos ideais sociais levou a que surgisse uma resposta, uma espécie de questionamento ao que se perde nesta linha de evolução.

Este ano, a Bienal de Arquitetura de Veneza é uma das expressões mais completas desta interrogação que a própria disciplina da arquitetura faz a si própria.

A Bienal é uma vitrina para a teoria, cultura e prática arquitectónica. É um espaço onde o protagonismo da arquitetura em si mesma deverá ser superior a outras questões – como a autoria - e onde deve ser capaz de aferir a capacidade de comunicar para um público mais amplo. Assim sendo, a Bienal é um lugar de tensões, entre o equilíbrio de mostrar o empenho nesta mudança sociocultural presente,

e o desejo dos arquitetos se mostrarem perante os seus pares.

A presente edição da Bienal conta com a curadoria do arquiteto chileno Alejandro Aravena - também vencedor do Prémio Pritzker 2016 – e é uma exposição que corajosamente tenta inverter a lógica do arquiteto estrela – mundialmente reconhecido e premiado – de muitas das edições anteriores. Esta edição, apesar de contar com alguns nomes associados a outros interesses prioritários que não os sociais, é liderada pelos coletivos de arquitetos que experimentam um envolvimento *bottom-up*, de inovações sociais em parceria com instituições da sociedade civil, no fundo os intervenientes que encarnam essa consciência social subjacente. Celebra a capacidade da arquitetura tocar a vida daqueles que mais necessitam – os pobres, os refugiados, os que perderam tudo.

Na Bienal de 2014, a exposição no pavilhão central do Giardini, concebida por Rem Koolhaas, tentou demonstrar a impotência dos arquitetos face à maciça dose de engenhos e engenharias. O visitante era recebido por um enorme sistema de ar condicionado que flutuava acima da entrada revelando a máquina escondida, que no fundo materializava metaforicamente aquilo a que Le Corbusier chamava a “máquina de habitar”, representando muita da essência do movimento moderno. Na atual edição, Aravena

desmantelou esse conjunto maquinal e moldou-o numa experiência escultórica e instalação artística: demonstrando uma alternativa criativa, onde os detritos da construção moderna e contemporânea criam algo belo, além do objeto.

O visitante é então lançado numa viagem à volta do mundo através de soluções engenhosas, críticas e situações de grande complexidade. No percurso das exposições no Giardini e no Arsenale, sucedem-se as propostas arquitetónicas expostas e é possível encontrar desde abóbadas de tijolo projetadas para serem construídas, globalmente, usando mão-de-obra não qualificada e materiais locais, e intervenções inventivas em favelas. A América Latina, Índia e África afirmam-se em relação às potências do hemisfério norte. E há momentos de provocação que fazem realmente pensar no poder da arquitetura. No Pavilhão Alemão (Figura 1) - um

edifício carregado de simbolismo de uma arquitetura fechada de um regime autoritário – onde só existiam duas portas, foram abertos novos vãos nas paredes exteriores e está mantido aberto 24 horas por dia como um símbolo da política de imigração da Alemanha.

Mais ligado à investigação de situações de conflito e guerra há uma sala inquietante de *Forensic Architecture* dedicada à engenharia reversa da destruição, com caminhos de estilhaços traçados com fios, e cuja análise revela exatamente o momento de devastação de casas no Paquistão por *drones* - usando o conhecimento arquitetónico para reunir provas. Nesta sequência, encontramos outra sala com representações da arquitetura dos campos de extermínio nazis. A Polónia ocupou o seu pavilhão com uma espécie de homenagem aos trabalhadores da construção civil que são quem realmente constrói os edifícios.



Figura 1 _ Pavilhão Alemão, 'Making Heimat. Germany, Arrival Country' ©Francesco Galli

No entanto, Aravena também foi inteligente na organização do material que convocou para a exposição central, evitando que o tema e resultado finais da exposição fossem demasiado carregados de uma visão pessimista da arquitetura e da sua função. É uma exposição atrativa. O enquadramento contextual complexo que estas propostas exigem poderia ter levado a uma exposição excessivamente didática,

contudo esta retém impacto visual e sensorial, provocando estímulos ao pensamento pelo seu conteúdo e novidade, como por exemplo, a representação de *Forensic Architecture* que à escala real é muito eficaz em transportar o visitante para uma hipotética situação em que se reveja numa situação semelhante, pensando não só nos moldes da guerra contemporânea, mas também até que ponto é justa uma guerra de *drones* e de bombas cirúrgicas que atacam em segredo. A abóbada de tijolo parabólica do arquiteto paraguaio Solano Benitez é um objeto belo enquanto outra abóbada, ainda mais cénica de *Block Research Group* é uma peça sedutoramente escultural. A proposta de uma casa projetada para ser auto-construída de Anupama Kundoo é também um ponto de ligação aos ideais modernistas, ao explorar o conceito de *Existenzminimum*. Também a Fundação Norman Foster participa neste grande gesto social da bienal com uma abóbada de tijolo concebida como um porto de *drones* para África, uma intrigante combinação de edifício cívico e depósito de entrega, criando uma nova tipologia.

Os pavilhões nacionais são, mais do que nunca, uma amálgama de diversidade. O Leão de Ouro, prémio para o melhor pavilhão, foi atribuído a Espanha pela sua exposição com edifícios inacabados e intervenções pensadas e cirúrgicas em sítios históricos. Sem dúvida, uma das melhores perspetivas sobre a importância do

papel dos arquitetos e da arquitetura. O pavilhão Britânico explora genericamente a mudança de estilos e expectativas de vida e dos seus modelos de financiamento, e não diretamente a peça arquitetónica. A Bélgica reflete sobre a arquitetura do quotidiano e a Áustria debruça-se sobre a crise de refugiados, e neste caso ofereceram parte do orçamento para financiar colchões em abrigos para refugiados.

Esta gama de pensamento ativista, pesquisa e envolvimento social eclipsou os poucos nomes sonantes que estão expostos, como Tadao Ando, Renzo Piano e Peter Zumthor. Assim como outros que aparentemente recusaram envolver-se com a preocupação geral e como resultado, fizeram-se parecer quase irrelevantes. A exposição do Victoria & Albert Museum sobre a cópia pareceu um pouco descontextualizada; no pavilhão Suíço (Figura 2), uma nuvem sólida, para a qual os visitantes podem subir, consegue ser tanto insignificante como admirável.



Figura 2 _ Pavilhão Suíço, 'Incidental Space' ©Andrea Spinelli

Informalmente poderá também pairar uma sensação incómoda de que os arquitetos do hemisfério norte caíram de pára-quedas de forma paternalista, naquilo que é a produção e resolução de problemas no hemisfério sul, não entendendo realmente a complexidade das situações. Alguma crítica mais anónima oriunda dos contextos mais problemáticos sugeriu que esta bienal foi uma oportunidade perdida – uma possibilidade para o hemisfério sul projetar uma agenda radical para a arquitetura antes que o *status quo* seja restabelecido. Por outro lado, não será um caminho fácil que o ativismo *bottom-up* substitua o conhecimento e teoria arquitetónica canónica implantada do hemisfério norte.

Aravena, o primeiro arquiteto do hemisfério sul a dirigir a Bienal, navegou por um caminho inteligente e delicado através das exigências complexas para criar uma exposição envolvente e instigante que reitera o potencial da arquitetura para fazer o bem.

Vizinhaça: Onde Álvaro encontra Aldo (e outros portugueses)

As estrelas do Pavilhão Português (Figura 3) não são os dois nomes incontornáveis do pensamento urbano e arquitetónico presentes no título – Álvaro Siza e Aldo Rossi – mas sim o próprio espaço urbano e o processo projetual.



Figura 3 _ Pavilhão Português, ‘Neighborhood: Where Alvaro Meets Aldo’ © Nicolò Galeazzi

Quatro projetos de habitação social concebidos por Siza – localizados em Veneza, Berlim, Porto e Haia - são os temas de uma série de documentários exibidos ao longo da exposição, complementados pelas respetivas maquetes. Os curadores, Nuno Grande e Roberto Cremascoli, optaram por expor no edifício de habitação inacabado projetado para a ilha de Giudecca em Veneza, mas também selecionaram documentários que dão voz aos utilizadores destes projetos de habitação, permitindo-lhes comentar e expressar a sua opinião franca sobre o que é bom, o que é mau, e o que mudaram nas suas casas ao longo dos anos.

Sente-se uma certa solenidade com a presença de Siza nos diálogos, mas é um arquiteto que conversa com os habitantes das suas obras, em tom descontraído, íntimo em que o arquiteto e o utilizador estão em igualdade e se respeitam mutuamente.

A participação portuguesa não se limita à representação oficial. Numa das salas do pavilhão central do Giardini está representado outro Pritzker, o arquiteto Eduardo Souto de Moura, com a maquete e fotografias da transformação duma das suas primeiras obras da década de 1980, o Mercado de Braga, numa escola de dança e música, onde foi necessário colocar de lado o ego da criação e ter uma abordagem extraordinariamente livre sobre o seu projeto inicial, retirando a cobertura e deixando-o em parte como uma ruína, enquanto se tentava com isto a revitalização do edifício. Também no mezanino do pavilhão central do Giardini, encontra-se a “Fenda”, uma pequena instalação da autoria dos arquitetos Aires Mateus, com a qual pretendem transmitir que a beleza não é uma camada adicional de bom gosto, mas a capacidade de captar e expressar desejos humanos. O espaço escuro revela estudos elegantes de forma e luz.

Também no Arsenale estão presentes obras de quatro arquitetos portugueses com projetos que abordam as preocupações subjacentes ao tema da Bienal. A primeira instalação com que nos deparamos, do lado direito, é a do *atelier* Menos é Mais, formado por Francisco Vieira de Campos e Cristina Guedes, que apresenta o teleférico de Gaia através de dois vídeos exibidos em simultâneo, questionando a possibilidade de utilizar uma encomenda privada para fazer

espaço público. Também com uma obra que liga dois pontos, no lado oposto do mesmo espaço, o arquiteto João Luís Carrilho da Graça mostra o seu projeto da ponte pedonal da Carpinteira na Covilhã através duma maquete e filme em negativo na parede, solarizado ao estilo de Man Ray, enfatizando a sua integração na paisagem.

Mais à frente, o arquiteto Paulo David apresenta a instalação “Madeira”. Explora uma espécie de ruínas invertidas, em dois espaços simétricos delimitados por duas telas que exibem vídeos. Ao centro, os blocos de cinzas vulcânicas suspensos, dos quais emergem dois abrigos, um para descobrir e ensaiar valores de uma (nova) casa – sobre a “turistificação” da Ilha -, e outro que nasce do desejo de desvanecimento do território carbonizado, abordando a questão da preservação da paisagem.

A arquiteta Inês Lobo apresenta a instalação “Pessoas”, que consiste na exploração do seu projeto duma mesquita na zona da Mouraria em Lisboa - local que enfrenta os problemas da decadência urbana e gentrificação – aqui delimitada por uma cortina branca e onde se mostra uma maquete e fotografias.

Para concluir, torna-se importante efetuar uma breve comparação entre a capacidade de discutir o tema proposto nesta edição da Bienal e na anterior, sob o tema “Fundamentals”. A exposição no pavilhão central “Elements of

Architecture” de Rem Koolhaas focou em si mesma quase todo o protagonismo da bienal. Foi aqui ensaiada uma hipotética celebração da modernidade e de tudo o que de revolucionário ela trouxe para a arquitetura, mas deliberadamente, ou não, Koolhaas deixou pouco espaço de interpretação e discussão para as representações nacionais que deveriam trabalhar sobre o tema “Absorbing Modernity 1914-2014”. Pouco se arriscou e na maior parte das vezes o esforço não foi mais além da catalogação – faltando mediação e apresentação de exemplos de edifícios notáveis ou a constatação de uma mudança de modos de vida,

pela sociedade industrial e o desenvolvimento das cidades no pós-guerra.

São exemplos desta estratégia, relativamente pouco ambiciosa, a representação portuguesa que se apresentou com o jornal “Homeland, News from Portugal” e o pavilhão francês que homenageou algumas glórias como Le Corbusier e Jacques Tati. Na presente edição da Bienal, estes papéis praticamente se inverteram e as propostas e reflexões mais interessantes encontram-se espalhadas pelos diversos pavilhões.

Entrevista

Luís Raposo

luisraposo@mнарqueologia.dgpc.pt

**Presidente do International Council of Museums – Europe
Alliance (ICOM – Europe)**

Nota biográfica

Arqueólogo. Especialista em Pré-história Antiga, Museologia e Gestão do Património.

Responsável pelo Departamento de Investigação do Museu Nacional de Arqueologia, Lisboa, Portugal (desde 2013; Diretor entre 1996 e 2012).

Vice-Presidente da Associação Portuguesa de Arqueólogos (desde 2014).

Presidente do International Council of Museums - Europe Alliance (ICOM-Europe) desde 2016. Membro dos Grupos de trabalho do ICOM Evaluation of the Strategic Plan Implementation and Statutes, Internal Rules and Regulations and Governance (desde 2014). Embaixador do ICOM para a criação do ICOM International Training Centre for Africa (processo em progresso desde 2014).

Vice-Presidente da UISPP (International Union of Prehistoric and Proto-Historic Sciences). Membro da Comissão Middle Palaeolithic Bifacial Tools, Backed Bifaces and Leaf Points in Western Eurasia (desde 2013).

Biographical note

Archaeologist. Expert in Ancient Prehistory, Museology and Heritage Management.

Head of the Research Department, National Museum of Archaeology, Lisbon, Portugal (since 2013; Director between 1996 and 2012).

Vice-President of the Portuguese Association of Archaeologists (since 2014).

President of the Regional Alliance of ICOM for Europe (since 2016). Member of the ICOM Working Groups on the Evaluation of the Strategic Plan Implementation and Statutes, Internal Rules and Regulations and Governance (since 2014). ICOM Ambassador for the creation of an ICOM International Training Centre for Africa (process on progress since 2014).

Vice-President of the UISPP (International Union of Prehistoric and Proto-Historic Sciences). Member of the Commission on Middle Palaeolithic Bifacial Tools, Backed Bifaces and Leaf Points in Western Eurasia (since 2013).

Para começar, gostaríamos de lhe agradecer por nos ter concedido esta entrevista e pedíamos que começasse por descrever um pouco o seu percurso profissional. O que o levou à museologia e ao gosto por museus?

Bom, eu fui, sou e penso que serei sempre, antes de tudo, um arqueólogo, ou melhor, um historiador que vê a história a partir das fontes materiais, tendencialmente as do quotidiano. Nunca me vi, ou assumi, como museólogo. Acontece que sou um arqueólogo que trabalha em museus, mais exactamente num museu, o Museu Nacional de Arqueologia (MNA), desde há quase quatro décadas e o fez, e faço, por opção. Com efeito, depois de ter sido durante breves anos professor do Ensino Secundário, onde cheguei a ser orientador de estágio de professores, decidi, quando a oportunidade surgiu, ingressar no quadro de pessoal do MNA, mesmo com prejuízo de outras eventuais carreiras, como a universitária. Fiz assim porque entendia, e entendo, que o Museu é a instituição ideal para juntar teoria e prática, investigação fundamental e investigação aplicada, enfim, produção e divulgação de conhecimentos. O museu é, além disso, por definição, a mais democrática instituição da cultura, aquela que se encontra mais amplamente disseminada no território e a que mais naturalmente abre as portas ao conjunto dos cidadãos. Fiz-me por isso,

na prática, um “homem de museus”. Mas guardo em mim a autenticidade disciplinar que a minha formação em arqueologia me outorga.

A partir da sua experiência na direcção do Museu Nacional de Arqueologia quais considera serem os principais desafios na direcção de um museu?

O principal desafio da direcção de um Museu é o de lhe definir um horizonte estratégico, com respeito pela história da instituição, mas numa permanente procura de novas plataformas de serviço social. Infelizmente, este objectivo maior encontra-se muitas vezes prejudicado pela emergência permanente dos pequenos-grandes problemas do dia-a-dia, que tudo consomem. Certa vez foi-me pedido que, para estudantes de mestrado de museologia, falasse sobre a minha experiência de direcção do MNA e não encontrei forma melhor do que apresentar apenas um esquema com a indicação do que tinha sido uma das minhas jornadas de trabalho, uns dias antes daquele encontro. Junto-o aqui também, para



que se perceba o quanto é diversa e exigente a função de direcção de um museu.

Ultimamente, discute-se muito sobre a questão do diretor-gestor versus o diretor-museólogo. Qual a sua opinião sobre esse assunto? Quais são as principais características que um diretor deve ter?

Posta a questão nesses termos, eu optaria claramente pela primazia do perfil de “director-museólogo”. Mas acrescentaria uma terceira dimensão, a de “director-investigador”, quer dizer, director com conhecimento e capacidade de interrogação sobre as colecções que constituam o acervo da instituição que dirige. Pude já noutras ocasiões dizer que, no meu entendimento, os museus são instituições que assentam numa espécie de tripé: investigação, conservação e educação ou difusão. Todas são importantes e necessárias aos museus. E podem até conhecer, em cada caso concreto, prioridades diversas. Mas, no longo prazo, a boa ordem é a que indiquei acima: a investigação, entendida como conhecimento sempre renovado, sempre interpelante, das colecções, constitui o fundamento dos museus, começando desde logo pela própria política de incorporações. Só se guarda em museus aquilo que, pelo estudo, se considera merecedor de incorporação. Só se conserva o que se incorporou. Só se divulga o que se incorporou e

conservou. As funções de gestão, regressando a elas, são obviamente também muito importantes para o perfil de diretor de museu. São, aliás, cada vez mais importantes. Mas não invertamos a boa ordem das coisas: um diretor de museu deve possuir conhecimentos de gestão, que pode até obter na prática ou em ações de formação profissional, mas não carece ser um gestor. Se a dimensão do museu assim o obrigar, pode possuir um gestor profissional a trabalhar subordinado às orientações estratégicas definidas pelo diretor.

O ICOM é a maior organização internacional de museus e profissionais de museus dedicada à preservação e divulgação do património mundial, existindo já desde 1946. Este ano, foi eleito presidente do ICOM-Europa. Qual é a importância desta organização para os museus? Que prioridades estratégicas apresenta o seu mandato?

Como disseram, o ICOM é a maior e mais representativa organização de museus e profissionais de museus em todo o Mundo. É a Organização Não Governamental reconhecida pela UNESCO como expressão do pensamento deste universo, museus e profissionais de museus. Compõe-se por mais de trinta e cinco mil membros, provenientes de cerca de cento e cinquenta países, organizados em Comitês Nacionais (cerca de cento e trinta) e Comitês

Internacionais ou de Especialidade (mais de três dezenas). Acrescem as chamadas Organizações Afiliadas (entidades independentes, mas reconhecidas pelo ICOM como relevantes para os museus) e as Alianças Regionais, de âmbito continental ou outro. O ICOM-Europa é uma destas Alianças Regionais, a maior (abrange mais de oitenta por cento dos membros do ICOM), constituída por cerca de meia centena de Comités Nacionais, de toda a Europa em sentido muito amplo, já que vai do Atlântico aos Urais e mesmo para lá, no Cáucaso e no Próximo-Oriente. Tendo eu sido eleito há poucos meses, durante a Conferência Geral mundial do ICOM que decorreu em Julho em Milão, tenho como plano, já aprovado pela direcção eleita na mesma ocasião, proceder ao relançamento e ampliação das actividades do ICOM Europa, traduzidas em conferências, seminários, debates, acções de formação e eventuais linhas de cooperação com outras associações similares à nossa. A minha primeira iniciativa neste mandato será uma Conferência Europeia sobre o tema “Museus Nacionais: passado, presente e futuro”, que terá lugar em 28 e 29 de Novembro próximos, na Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa.

Acha que o facto de ser um profissional de origem portuguesa, com uma carreira construída no contexto museológico

português, poderá trazer algumas especificidades ao ICOM-Europa? Pensa que existem diferenças fundamentais entre o contexto museológico português e outros contextos museológicos europeus? Se sim, que diferenças são mais visíveis?

Sim e não a todas as questões postas. Sim, às especificidades da minha candidatura e da situação dos museus portugueses. Nunca um português tinha sido eleito para funções de tão elevada responsabilidade no ICOM e isso dá conta em parte do apreço que existe pelos nossos profissionais de museus e os nossos museus. E sim, também, nós temos as nossas particularidades, tanto no que tal possa ter de positivo (por exemplo, a capacidade de trabalho com poucos meios) como de negativo (a escala pequena do nosso pequeno e muitas vezes paroquial meio). Mas não também, no sentido em que pertencemos e estamos plenamente integrados no mundo dos museus. Seja no plano da formação académica de base, seja no da prática profissional, não somos assim tão diferentes, bem pelo contrário.

Num momento particularmente difícil para a União Europeia (devido às consequências da crise económica, mas também a um certo euroceticismo), de que forma poderão os museus europeus trabalhar em conjunto?

Bom, importa referir antes do mais que o ICOM Europa não se limita à União Europeia (UE) e nesse sentido a problemática desta é em grande parte alheia ao que possamos pensar fazer. Todavia, seja porque a UE constitui um núcleo duro importante da Europa, seja porque grande parte das tensões sentidas no interior da UE dão conta de pulsações civilizacionais muito mais amplas e de grande relevância para os museus, sim, é certo que a situação aqui vivida nos deve merecer a mais atenta análise. Os temas que definimos para as nossas próximas conferências e seminários (museus nacionais, museus regionais e locais, museus comunitários, gestão de museus, etc.) dão aliás conta dessas preocupações, dessas conexões. Agora mesmo começou um projecto promovido pelo ICOM Europa e ICOM LAC (América Latina e Caraíbas), altamente financiado pela UE, precisamente em torno de um tema em que nós, europeus, temos muito mais a aprender do que a ensinar e constitui uma centralidade no tempo de tensões nacionalistas por que passamos, o tema dos “museus comunitários”. Os museus foram sempre, e espero que sempre sejam, ferramentas de diálogo social, por vezes os únicos locais onde conseguem ser postos em cima da mesa e discutidos temas difíceis, incomodativos ou até altamente fraturantes. Esse papel é mais do que nunca crucial no tempo

que corre. Ainda há semanas estive na Bósnia e Herzegovina, onde verifiquei como as organizações de museus, como a Rede dos Museus das Balcãs ou o ICOM do Sudeste Europeu e o próprio ICOM da BeH, constituem algumas das mais dinâmicas e fecundas plataformas de contacto e diálogo ao nível da chamada sociedade civil, neste campo dos museus e da memória.

Portugal tem registado nos últimos anos um acréscimo acentuado de turistas estrangeiros. Acha que os museus portugueses estão preparados para recebê-los convenientemente? O que falta fazer?

Mais uma vez a resposta não pode ser única. Portanto, sim e não ao mesmo tempo. Muitos museus portugueses continuam a não dispor de instrumentos básicos de acolhimento dos estrangeiros, como por exemplo exposições, guias áudio ou catálogos multilingues. Menos ainda terão repensado a sua programação em função desta vaga de turismo. Mas, outros fizeram-no amplamente. Recordo por exemplo, o caso do Museu do traje de S. Brás de Alportel que tem parte significativa da sua atividade suportada pelas comunidades de estrangeiros da zona. Não propriamente turistas, ou pelo menos turistas de sol e praia, mas... importa saber qual o balanço a fazer entre o deve e o haver desse *boom* turístico. É que nem tudo nele é positivo.

Longe disso. Mas isso é toda uma outra questão e constitui até tema do encontro de Outono do ICOM Portugal, no Museu Nacional de Grão Vasco, em Viseu.

Numa sociedade cada vez mais competitiva e onde os dinheiros públicos parecem ser cada vez mais escassos, como vê o papel do Estado na manutenção dos museus públicos? Como vê a relação entre museus públicos e iniciativas privadas, algo que se tem tornado prática comum?

O papel do Estado, materializado em políticas do Poder Central e do Poder Local é absolutamente central na promoção dos museus públicos. Deveria aliás ser importante na promoção dos museus em geral, públicos e privados, posto que estes últimos, na maior parte dos casos, procuram a certificação pública da sua condição de museus (condição de reconhecimento social e de acesso a fundos públicos, nacionais ou europeus). Aquilo que compete ao Estado e este deve fazer encontra-se muito bem definido numa Lei-Quadro dos Museus Portugueses de que assinalámos há pouco uma década e de que, aliás, vai sendo tempo de fazer o balanço da aplicação. Aquilo que me parece, empiricamente apenas, é que houve nesta década retrocessos importantes quanto ao que aí se dispõe dever ser o papel do Estado. Por falta recursos financeiros, dir-se-á, e isso é certo. Mas principalmente,

segundo creio, por falta de exigência e de visão estratégica. Dou-lhes um exemplo apenas: na Lei-Quadro dispõe-se que todos os museus devem possuir uma direção própria: ora, acabámos agora de saber que até ao mais alto nível do Chefe do Estado se deixou com ligeireza de cumprir esta obrigação, posto que foi aceite para o Museu da Presidência da República um regime da direção em tempo parcial, por acumulação com outro Museu Nacional. Entendo que sinais deste tipo são intoleráveis e dão fé de como, parafraseando o primeiro Presidente da República eleito depois de Abril de 1974, conseguimos fazer a Democracia, mas nos esquecemos de fazer cidadãos. Dito isto, é evidente que mesmo na ausência de políticas públicas de museus e de visão estratégica para os mesmos, existe uma enorme margem para a colaboração entre museus públicos e museus ou entidades privadas. Uma dessas áreas de colaboração, que importaria intensificar, seria da programação articulada, em certos casos conjunta, de atividades e nomeadamente de exposições. Todos ganharíamos com tal, sobretudo em metrópoles como o Porto ou Lisboa.

Falou há pouco tempo num artigo no jornal Público na questão dos “equipamentos-bandeira”, ligada com a do conceito de museu ou palácio “nacional”. Qual o pensamento do

ICOM-Europa sobre esta questão? Como se reflete no caso português?

O ICOM Europa, em si mesmo, não tem, nem tem de ter, pensamento oficial sobre essa matéria. Nem sobre essa, nem sobre nenhuma outra, talvez. Deve, isso sim, promover o debate e é isso que será feito na Conferência de Novembro próximo a que me referi já antes. Uma das intervenções nessa ocasião será a do anterior Presidente do ICOM, até Julho passado, Prof. Hans-Martin Hinz, que aí fará uma síntese muito atualizada sobre o conceito e o papel de “museu nacional” no Mundo, desde finais do século XIX até ao presente. Diz ele que passámos por três fases: a dos finais do século XIX e inícios do século XX, em que se pedia aos museus nacionais que ajudassem a formar o sentido de orgulho nacional; a de meados do século XX, em que das certezas se caminhou para as dúvidas (dúvidas quanto a identidades, maiorias e minorias, dúvidas quanto a relações com a natureza), das quais resultavam visões mais universalistas (preocupações com a compreensão e integração do “outro”); e a deste início do século XXI, em que emergem de novo nacionalismos e se pergunta qual o papel dos “museus nacionais”, se o de servir estas novas pulsações, se o de as relativizar em nome dos valores universalistas anteriores. E nós, portugueses e Portugal, perguntar-se-á? Onde nos situamos dentro deste

resumo histórico? Bom, tenho a tese de que possuímos uma situação especial, que decorre de sermos o mais antigo Estado/Nação da Europa, dentro de fronteiras geográficas basicamente estáveis e sem reivindicarmos quaisquer outras. É de tal modo forte o nosso sentido de identidade nacional que nem sequer precisamos de museus para no-lo demonstrar. Por isso nunca tivemos o projeto de fazer um Museu Nacional holístico, salvo em dois momentos particulares do século XIX, depois das Guerras Liberais e depois do Ultimato Inglês e da Bancarrota. Mas passou depressa e a verdade é que nunca tivemos um museu desse tipo. Hoje, menos ainda ele faria sentido. Temos a grande felicidade de vivermos pacificados com a nossa identidade nacional. Coisa rara na Europa e em grande parte do Mundo.

Na sua recente intervenção nas Jornadas Europeias do Património, definiu o Museu de uma forma particularmente interessante, através de três características principais. Pode repeti-las aqui, explicando a importância de cada uma delas?

Agradeço a vossa pergunta. De resto, já antes me tinha brevemente referido ao tema, mas aproveito para o desenvolver mais agora. Vejo museus como uma espécie de "ponte sobre águas turbulentas", usando aqui a célebre expressão que é título de uma canção de Simon

e Garfinkle. Uma ponte para confortar, para aquietar, para juntar, em suma. Lugares para pôr em evidência e discutir assuntos difíceis, tendo em vista a construção de comunidade. Uma ponte com três pilares: pesquisa, conservação e educação.

A investigação constitui o fundamento primeiro. O que permite converter objetos comuns em “peças de museu”. A única racionalidade por trás dessa transfiguração está na investigação. Sem ela, o projeto museológico seria vão. Este é o pilar de entrada, o que permite ligar museus com as coisas reais. Mas uma vez decidida a questão da transfiguração de coisas comuns em objetos de museu, esses objetos passam a constituir o fundamento do museu, a sua razão de existir. Eu estou entre aqueles que permanecem algo conservadores quanto à questão da centralidade das coleções. O que a sociedade exige de museus, no longo prazo, não é tanto que tenham atividades "agitprop", mas que mantenham as suas coleções em boas condições, permitindo usos futuros. As funções de conservação são, pois, fundamentais em museus, constituindo o seu pilar central. Sem ele a ponte entraria em colapso. Mas falta algo mais. Os museus não seriam museus sem um terceiro pilar, o que permite a conexão com a sociedade. Divulgação e educação em seu sentido lato são vitais em museus. A prática atual de colocar os chamados

"serviços educativos" em fim de linha, pedindo a sua contribuição só na fase final de cada projeto, de cada exposição, não é aceitável. Também não é admissível reduzir esses serviços ao trabalho com as escolas, com os visitantes com necessidades especiais ou com as "minorias" em geral. Não, o trabalho educativo deve ser dirigido a todos e constitui o pilar que amarra a ponte à sociedade. Eis, pois, muito sumariamente a visão que tenho de museu, como ponte assente em três pilares.

Quais considera serem as grandes preocupações dos museus europeus nos próximos anos?

Trata-se de uma questão tão vasta que seria impossível responder-lhe neste âmbito. Ainda assim arriscaria dizer que se tratarão de desafios postos a dois níveis. Em termos mais gerais, o do acompanhamento e participação ativa nos grandes fluxos de ideias (e de pessoas) que parecem estar a mudar a Europa, tirando-a de uma fase mais solidária e pacifista para uma outra mais egoísta e combatente, com tudo o que tal pode ter de regresso de velhos fantasmas e de reais cenários históricos de desconfiança e, no limite, de guerra. Em termos mais concretos, o do reforço da cooperação em todos os azimutes, em termos tais que se potenciem e articulem os valores da “velha Europa”, da Europa social, com os “ares do tempo”, que

parecem ser o liberalismo e o mercado. Grandes desafios, portanto, que nem enunciar se podem em meia dúzia de linhas.

Como avalia o ensino e investigação em museologia em Portugal, relativamente ao contexto internacional?

Este será certamente um dos domínios de maior confiança que tenho no futuro dos museus portugueses. Nunca como agora tivemos uma geração tão bem formada, em museologia e bem assim em todas as disciplinas que intersectam a vida dos museus. Apenas lamento a falta de saídas profissionais para muitos desses jovens, no que, visto do lado dos museus, se configura ser um verdadeiro hiato geracional. Os profissionais mais idosos, formados na maior parte dos casos na prática e detentores de saberes também eles preciosos, únicos muitas vezes, estão a reformar-se todos os dias sem poderem “passar o testemunho”, vivendo aliás dramaticamente esse processo. Algo terá de ser feito, e urgentemente, quanto a esta matéria porque os museus são por natureza, e superlativamente, contratos intergeracionais, sendo absolutamente devastador a impossibilidade de transmitir os saberes dos que saem aos que poderiam entrar, aliás em condições muito melhores para prosseguirem e superarem os seus antecessores.

A área dos museus e do património apresenta uma elevada taxa de desemprego, principalmente no caso português. O pouco trabalho existente é de carácter maioritariamente temporário, criando graves problemas de instabilidade profissional. Pensa ser possível reverter esta situação nos próximos anos?

Confesso que não tenho resposta consistente quanto a esta questão. Lamento-o, penalizado e com alguma angústia. Mas algo terá de ser feito, como disse antes. Talvez se pudesse pensar numa linha específica de estágios profissionais em museus, seguidos de incorporação em quadros de pessoal, mesmo que fosse nos termos do princípio dos 2 ou até 3 para 1, que se diz vigorar na Administração Pública, mas que em quase vinte anos acumulados nunca senti ter sido aplicado aos museus. Desafio até a que se façam, museu a museu, as contas para saber quantos funcionários, e nomeadamente quantos técnicos superiores, existiam há vinte anos e quanto existem agora. Verificar-se-á facilmente que o decréscimo não obedece àquela regra, mas talvez à de 5 ou 10 para 1. Para além destes aspectos mais estruturantes, outras medidas de conjuntura poderiam ser tomadas. Por exemplo, a de permitir o fluxo de quadros entre Administração Local e Administração Central na área dos museus.

Para terminar, que conselhos gostaria de dar aos jovens profissionais nesta área?

Quanto andava na escola primária, havia um provérbio no meu livro de leitura que ainda hoje trago comigo: “quem porfia, mata caça”. Quer dizer, insistam, lutem, não desistam facilmente. Procurem “nichos” de realização pessoal e explorem campos novos. Há tempos deslocuei-me de propósito a uma zona da nossa raia porque gostei muito de uns cartazes, simples, ingénuos quase diria, de uns jovens que se tinham aí fixado e procuravam juntar museus e sítios arqueológicos, propondo passeios a quem quisesse lá ir. E eu lá fui e fiquei deslumbrado, quase comovido, com o que vi: um casal de dois jovens recém-licenciados que tinham deixado o litoral e a grande cidade para se fixarem numa

aldeia remota, vivendo simplesmente, com algum apoio de vizinhos e um cãozinho de companhia. Com o recurso da Internet começavam a ter pedidos para passeios, sobretudo do lado espanhol, mas também já em Portugal – e assim conseguiam três em um: ganhar algum dinheiro, embora pouco, exercer os seus conhecimentos e sobretudo ter prazer na vida. Quem me dera que todos os jovens pudessem dizer o mesmo.

