

ENSAIOS E PRÁTICAS EM MUSEOLOGIA

08

Paula Menino Homem, Diana Silva, Gabriel Graça (Eds.)



U. PORTO

FLUP FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DO PORTO

ENSAIOS E PRÁTICAS EM MUSEOLOGIA

Volume 08

TÍTULO

ENSAIOS E PRÁTICAS EM MUSEOLOGIA

COMISSÃO EDITORIAL

Paula Menino Homem
Diana Silva
Gabriel Graça

REVISÃO CIENTÍFICA

Alice Duarte
Alice Semedo
Elisa Noronha Nascimento
Paula Menino Homem
Pedro Borges de Araújo

EDIÇÃO

Universidade do Porto / Faculdade de Letras (FLUP) /
Departamento de Ciências e Técnicas do Património (DCTP) /
Mestrado em Museologia (MMUS)

LOCAL DE EDIÇÃO

Porto

ANO

2019

ISBN

978-972-8932-82-4

VOLUME

08

ARRANJO GRÁFICO

Diana Silva
Gabriel Graça

FOTOGRAFIA DA CAPA

Museu do Papel Terras de Santa Maria, Paços de Brandão
@Paula Menino Homem

ALOJADO EM

Biblioteca Digital da FLUP

Sumário

APRESENTAÇÃO *vii*

ANDREIA SANTOS

Famílias e museus: uma relação emergente **1**

ZORNITSA HALACHEVA

O museu como local de promoção de bem-estar a visitantes com demência e seus cuidadores **18**

INÊS COSTA

Construção da história de um cofre indo-português..... **36**

VANESSA NASCIMENTO FREITAS

Mediação da arte ao ar livre em três perspectivas..... **53**

INVESTIGAÇÃO – REFLEXÕES E EXPERIÊNCIAS (INTER)NACIONAIS

VIVIANE PANELLI SARRAF

O legado teórico de Waldisa Rússio para a museologia internacional **66**

ANDREA HOFSTAETTER

Objetos propositivos para a aprendizagem em artes visuais **90**

Apresentação

Apresentação

Eis o oitavo número da Ensaio e Práticas em Museologia!

Tal como é princípio orientador da série, envolve ativamente estudantes e *alumni* do Mestrado em Museologia (MMUS), integrado no Departamento de Ciências e Técnicas do Património (DCTP) da Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP), quer no processo editorial quer na partilha de trabalhos desenvolvidos no âmbito das unidades curriculares do 1º ano e dos seus Estágios, Projetos e Dissertações, no 2º. Todos com a supervisão e revisão científica de diferentes docentes e, nalguns casos, também de reconhecidos profissionais de museus, grande parte *alumni* MMUS, alguns também doutorados em Museologia pela FLUP, aos quais se juntam outros, de diferentes formações, geografias, experiências, contextos e perspetivas profissionais.

Enfim, uma comunidade de prática que cresce, amadurece e floresce com base em sentimentos de identidade, resiliente perante adversidades, destemida perante desafios, mais forte e enriquecida pelas dinâmicas interações interdisciplinares e intergeracionais com a grande e diversa comunidade (inter)nacional dos Museus, do Património, no seu conceito integral, e áreas de interface. Feliz na partilha e no contributo para o setor e para a Sociedade. Uma Sociedade onde jovens anseiam por formas criativas de aprender, famílias buscam contextos de felicidade conjunta, seniores, tipicamente mas outros também, sofrem de problemas cognitivos, alguns indivíduos se destacam pelo seu desempenho, onde objetos se produzem e passam de mão em mão, secularmente...

E qual o papel dos Museus? Este volume explora algumas das suas potencialidades, em fases de desenvolvimento distintas, numa pluralidade temática, em que:

ANDREIA SANTOS manifesta os seus interesses gerais pela função social e educativa dos museus e seus reflexos na qualidade da experiência vivenciada pelos visitantes, e foca os seus interesses específicos nas famílias e na programação dedicada, oferecida pelos museus. Neste contexto, apresenta, de forma sintética, o trabalho desenvolvido no âmbito do seu estágio decorrido na Casa-Museu Marta Ortigão Sampaio, integrada na rede do Museu da Cidade do Porto. Um trabalho que mereceu um prémio da Associação Portuguesa de Museologia (APOM2019), na categoria Estudo sobre Museologia. Algo que enche de orgulho o MMUS, mais ainda por não ser caso único. Para além de discutir o conceito de família em contexto museológico e de apresentar as suas estruturas, procura entender as motivações das famílias para a visita e respetivos comportamentos, bem como as

relações que se estabelecem. No contexto específico da Casa-Museu Marta Ortigão Sampaio, apresenta, fundamentando, a sua proposta de dinamização de atividade para famílias;

ZORNITSA HALACHEVA partilha, também de forma sumária, o trabalho que desenvolveu no âmbito da quinta edição do programa museológico Pela Arte Restaurar Memórias, Desenhar Sorrisos, uma parceria entre o Museu Nacional de Soares dos Reis e o Hospital Psiquiátrico Magalhães Lemos. O seu objetivo foi estudar o nível de bem-estar que públicos com demência conseguiam alcançar, bem como o dos seus cuidadores informais, integrando e marcando a posição, a nível geral, dos museus no processo progressivo de transformação das instituições no que diz respeito à inclusão, e nos avanços, quer ao nível do pensamento crítico quer das metodologias, na abordagem a pacientes do foro psiquiátrico e respetivos cuidadores informais;

INÊS COSTA apresenta metodologia de estudo de objeto específico e integrado no acervo do Museu Nacional de Machado de Castro: um pequeno cofre indo-português. Pretende demonstrar que, mesmo havendo pouca documentação e informação relativa ao objeto, é possível contribuir para o conhecimento do seu percurso histórico, da sua produção à sua exposição/reserva no museu, através da sua caracterização formal, material e decorativa e respetivo estudo comparativo com outros objetos de características idênticas, documentação credível e enquadramento cronológico conhecido;

VANESSA NASCIMENTO FREITAS, a partir da relação entre a arte e o meio ambiente, apresenta os principais enquadramentos de que fez uso para refletir sobre mediação cultural, discutindo as suas potencialidades e limitações, considerando as perspetivas institucionais, expositivas e de experiência de visita: o parque da Fundação de Serralves, no Porto, e os jardins do Instituto Inhotim, em Brumadinho, no Brasil. Partilha, assim, as principais questões que abordou em contexto da sua tese de Doutoramento em Museologia, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Reflete sobre o setor educativo de ambas as instituições e os processos de mediação da arte ao ar livre, nos aspetos paisagísticos, espaciais e sensoriais;

VIVIANE PANELLI SARRAF, beneficiando de apoio como Jovem Pesquisador FAFESP, tem vindo a desenvolver investigação focada em Waldisa Rússio Camargo Guarnieri, que partilha no essencial. Com base em Fundo dedicado, sedado e preservado no Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de S. Paulo, Brasil, objetiva identificar o seu percurso profissional e a sua influência na fundamentação da Museologia como disciplina científica, a nível internacional, enfim, o seu legado teórico. Assim, a partir da organização e sistematização da documentação existente no Fundo

e de pesquisa de campo, que permitiu a identificação de documentação complementar, identificam-se relações pessoais e profissionais, áreas de atuação profissional e produção teórica;

ANDREA HOFSTAETTER explora as potencialidades dos museus na concepção e produção de objetos de aprendizagem para o ensino das Artes Visuais na Educação Básica. Fundamentando-se em discussão do ponto de vista conceptual de referência, reflete sobre as concepções de ensino/aprendizagem que valorizam a dimensão criativa e a implicação, no processo de aprender, do próprio sujeito e apresenta dois materiais educativos desenvolvidos com instituições museológicas em Porto Alegre, Brasil: o jogo Conhecendo o Acervo do MACRS, com o Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, e o jogo Museu Portátil, com o Núcleo Educativo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli_MARGS.

Paula Menino Homem, Diana Silva e Gabriel Graça

Andreia Santos

andreia.net5@hotmail.com

Famílias e museus: uma relação emergente

Resumo

Caracterizados como espaços de memória e cultura, os museus apresentam uma função social e educativa cada vez mais vinculada. Perante isto, torna-se necessário afirmar a sua ligação com os diferentes públicos, através de estratégias que permitam oferecer uma experiência museológica de maior qualidade. Embora apresentem um peso significativo no número de visitantes em museus, as famílias são um dos públicos para os quais ainda poucos museus oferecem programação específica. O presente artigo pretende apresentar, de forma breve, o trabalho desenvolvido no âmbito do Estágio acolhido pela Casa-Museu Marta Ortigão Sampaio. O tema - Famílias em Museus: Proposta para a Casa-Museu Marta Ortigão Sampaio - teve como principal objetivo a apresentação de uma revisão sumária da bibliografia sobre a temática das famílias como visitantes de museus e o desenvolvimento de uma proposta de uma atividade para famílias, remetendo para os estudos já realizados neste campo. A metodologia contemplou, assim, a revisão bibliográfica sobre o tema, a recolha de dados e diagnóstico sobre programas e atividades para famílias oferecidos pelos museus integrantes da rede do Museu da Cidade do Porto e a identificação de casos de “boas práticas” em termos nacionais e internacionais, a integração numa equipa de trabalho dedicada às famílias e a observação e participação em atividades promovidas pelos serviços educativos desses mesmos museus.

Palavras-chave

Famílias; museus; motivações e comportamentos; setor educativo.

Nota biográfica

Andreia Santos é licenciada em História com minor em Geografia (2015) pela FLUP e Mestre em Museologia (2018) pela mesma instituição. Desenvolve funções no Turismo da Universidade de Coimbra. Em 2019 ganhou um prémio pela Associação Portuguesa de Museologia na categoria de Estudo sobre Museologia.

Abstract

Characterized as spaces of memory and culture, museums have an increasingly strong social and educational function. Given this, it is necessary to affirm its connection with different audiences, through strategies that allow to offer a higher quality museum experience. Although they have a significant weight in the number of visitors to museums, families are one of the audiences for which few museums offer specific programming. This article intends to present, briefly, the work developed within the Internship hosted by Casa-Museu Marta Ortigão Sampaio. The theme - Families in Museums: Proposal for the Casa-Museu Marta Ortigão Sampaio - had as its main objective the presentation of a summary review of the bibliography on the theme of families as visitors to museums and the development of a proposal for an activity for families, referring to studies already carried out in this field. Thus, the methodology included a literature review on the subject, data collection and diagnosis on programs and activities for families offered by the museums of the Museu da Cidade do Porto network and the identification of cases of “good practices” in national and international terms, the integration in a work team dedicated to families and the observation and participation in activities promoted by the educational services of these same museums.

Keywords

Families; museums; motivations and behaviors; education sector.

Biographical note

Andreia Santos has a bachelor's degree in History with a minor in Geography (2015) and a master's degree in Museology (2018), both by FLUP. At the moment has functions in the University of Coimbra Tourism. In 2019 won an award by the Portuguese Association of Museology in the category of Study on Museology.

Introdução

O conceito, funções e responsabilidades dos museus têm-se alterado ao longo dos tempos, como consequência das mudanças sociais, políticas e culturais. Estas alterações originaram uma nova tipologia de museu, onde este deixa de ser encarado apenas como um local de armazenamento de objetos para também passar a ser identificado como local de aprendizagem. Esta mudança tem levado o museu a dedicar uma maior atenção ao seu público, respondendo às suas diversidades, necessidades e anseios, adotando, para isso, políticas e práticas mais ligadas a este e recorrendo a diferentes e novas estratégias de comunicação (Moderno, 2016, pp. iii, 9; Studart, 2000, p. 14).

Contudo, se os museus pretendem proporcionar experiências significativas aos seus visitantes, é necessário, em primeiro lugar, conhecê-los (Studart, 2000, p. 15). Perante isto, e no âmbito do projeto de redefinição de políticas e práticas de educação para os Museus pertencentes à rede do Museu da Cidade do Porto, coordenado pela Professora Doutora Alice Semedo (2017-18), foram criados três grupos de trabalho dedicados, cada um, a um determinado segmento de público considerado como prioritário numa primeira fase de intervenção –

famílias, seniores e escolas secundárias e profissionais. O objetivo destes grupos passava por criar espaços de reflexão e problematização desse segmento, reconhecendo motivações e identidades próprias. Esta reflexão e maior conhecimento permitiria depois a elaboração de um documento de apoio e o desenvolvimento de competências de trabalho específicas (*toolkits*). As equipas de trabalho integraram técnicos desses Museus e estagiárias do Mestrado em Museologia, pelo que neste caso se integrou o grupo de trabalho para as famílias.

Resultando do Relatório de Estágio intitulado “Famílias em Museus: Proposta para a Casa-Museu Marta Ortigão Sampaio”, orientado pela Professora Doutora Alice Semedo e pela Doutora Inês Ferreira, este artigo tem como objetivo apresentar, de forma sumária, a pesquisa e trabalho realizado no âmbito do Estágio desenvolvido na Casa-Museu Marta Ortigão Sampaio, no período de 15 de janeiro a 27 de abril de 2018.

Desta forma, o principal objetivo de trabalho remeteu para a produção de estratégias e programas para famílias, pelo que primeiramente se realizou um diagnóstico e levantamento daquilo que já estava a ser feito neste âmbito, quer nacional quer internacionalmente, e claro, com destaque

para os museus da rede do Museu da Cidade do Porto. Este objetivo acabou por ser alcançado com a proposta de uma atividade, dividida em visita orientada e visita oficina, e de um desdobrável. Contudo, para chegar a este mesmo objetivo foi necessário traçarem-se objetivos mais específicos, nomeadamente:

- Explorar o conceito de “família”, de forma a entender as suas estruturas e composições;
- Perceber a presença das famílias nos museus: motivações, comportamentos e necessidades;
- Demonstrar a relação família-museu, enunciando os seus benefícios e desafios;
- Compreender o que tem sido feito a nível de programas e atividades para famílias nos museus, em especial nos Museus que integram a rede do Museu da Cidade do Porto.

Posto isto, nas próximas páginas será feita uma apresentação sumária dos conteúdos do Relatório de Estágio, seguindo a organização do mesmo. Iniciando assim pelo enquadramento teórico, aborda-se a problemática e os conceitos associados à temática em causa, seguindo-se para a enunciação dos aspetos relacionados com a parte prática do Relatório,

nomeadamente com o estágio realizado na Casa-Museu Marta Ortigão Sampaio, e por último, apresenta-se a proposta de atividade e desdobrável para famílias pensado para a Casa-Museu.

1. Família ou famílias?

Para se conseguir perceber as dinâmicas da presença familiar nos museus foi necessário, em primeiro lugar, perceber quem são as famílias que os visitam. Mas antes de se partir para a discussão das suas características, estruturas e composições, era crucial ter presente o significado de “família”.

Iniciando pela definição da própria palavra “família”, e recorrendo a um dicionário, tem-se que esta é usada quando se pretende falar de grupos com características idênticas, quer sejam de pessoas, coisas, taxonómicos ou de línguas. Como o grupo de interesse para a investigação era o grupo familiar, ou seja, um grupo de pessoas, levou-se a exploração deste conceito para o âmbito da sociologia. Nesse âmbito, e através da revisão bibliográfica, percebeu-se que a definição tida como clássica era apresentada na obra *Social Structure* de George Murdock, em 1949. Contudo, facilmente se percebeu que essa é uma definição que se encontra desatualizada, não

tendo aplicação perante as estruturas familiares que se encontram na sociedade atual (Amaro, 2006, p. 13). Ainda no âmbito da sociologia, a família é apontada como a unidade social onde ocorrem os processos de socialização mais importantes na vida de cada indivíduo, nomeadamente a construção da sua identidade (Giddens, 1997, citado em Coelho, 2008, p. 15; Gomes, 2015, p. 15).

Mas, mais uma vez, o interesse fulcral era saber como definir família em contexto museológico, questão também levantada por Santos (2014, p. 17) na sua dissertação de mestrado. E a verdade é que esta questão é muito importante, não só pelo motivo apontado, mas também pela razão de os museus e restantes instituições culturais diferirem na forma como definem e encaram os grupos familiares que os visitam. A leitura de diferentes estudos de caso permitiu entender que, e embora a estrutura da definição varie de museu para museu ou entre investigadores, o consenso está em apresentar as famílias como grupos que visitam museus em conjunto e que contém, no mínimo, uma criança e um adulto. Sendo assim vistos como grupos multigeracionais (Santos, 2014, p. 17).

Desta forma, percebeu-se que a definição do termo irá depender se estamos a falar da própria palavra “família”, se falamos de família como grupo social ou ainda se estivermos a

falar de família no contexto museológico. Como Dias (2015, p. 9) aponta, a família, enquanto conceito, cobre uma grande diversidade de experiências e relações, pelo que “o termo família designa uma variedade de formas de organização da vida em comum, as quais são distintas em função dos contextos históricos, sociais e culturais em que se inscrevem” (Dias, 2015, p. 9), pelo que durante a investigação procurou-se entender as várias definições atribuídas a este termo. No entanto, qualquer que seja a definição atribuída a este termo, é crucial que esta incorpore os diferentes tipos e estruturas familiares, devendo, para tal, ser suficientemente abrangente (Borun, Cleghorn e Garfield, 1995, p. 262).

No que toca aos tipos de família, e de forma mais ampla, foi possível compreender a distinção entre a família nuclear, constituída por pais e filhos, e a família extensa, quando a família nuclear se junta a outros parentes como avós, tios, primos; e entre a família de orientação, onde o indivíduo nasce e é criado, e a família de procriação, quando o indivíduo sai da família de orientação para criar a sua própria (Amaro, 2006, p. 71). Quanto às estruturas familiares, sabe-se que estas foram múltiplas no decorrer de diferentes séculos, resultantes de ambientes distintos (Osswald, 2015, p. 34). Assim, encontramos atualmente

famílias com diferentes formas, composições e tamanhos, pelo que Gomes (2015, p. 15) apresentou uma lista com 21 estruturas

familiares possíveis de serem encontradas na sociedade contemporânea, e que podem ser consultadas na Tabela 1.

Tabela 1 – Estruturas familiares (Fonte: Gomes, 2015, p. 15).

Designação	Composição
Família díade nuclear	Casal sem filhos
Família grávida	A mulher está grávida, independentemente da restante estrutura
Família nuclear ou simples	Pais e filhos
Família alargada ou extensa	Progenitores e filhos que coabitam com ascendentes ou descendentes, consanguíneos ou não
Família com prole extensa ou numerosa	Família com jovens de idades muito diferentes, independentemente da restante estrutura
Família reconstruída, combinada ou recombinada	Família com nova união conjugal, com ou sem descendentes de relações anteriores
Família homossexual	União conjugal entre duas pessoas do mesmo sexo
Família monoparental	Um progenitor e filhos
Família <i>dança a dois</i>	Família constituída por familiares de sangue ou não, sem relação conjugal ou parental – avós e netos; tios e sobrinhos
Família unitária	Pessoa que vive sozinha independentemente de relação conjugal sem coabitação
Família de coabitação	Pessoas que vivem juntas sem qualquer relação parental ou conjugal
Família comunitária	Várias famílias que coabitam (seitas, ciganos, comunas)
Família hospedeira	Receção temporária de elemento exterior à família
Família adotiva	Adoção de outras crianças
Família consanguínea	Existe uma relação conjugal consanguínea
Família com dependente	Elemento dependente dos cuidados dos outros
Família acordeão	Cônjuges ausentes por períodos prolongados

Família flutuante	Elementos mudam constantemente de habitação ou o progenitor muda constantemente de parceiro
Família múltipla	Certo elemento integra mais do que uma família
Família com fantasma	Falecimento de alguém, rapto ou desaparecimento que impede o normal funcionamento da restante família
Família descontrolada	Elemento da família tem problemas crónicos de comportamento

Percebendo assim, de forma breve, as diferentes vertentes do conceito de “família” e reconhecendo que existem diferentes tipos e estruturas familiares, torna-se cultural e socialmente mais apropriado discutir “famílias” do que “a família” (Sterry e Beumont, 2005, p. 6). Posto isto, foi possível avançar para a presença deste grupo nos museus, procurando entender as suas motivações e comportamentos durante a visita aos mesmos.

2. As famílias como visitantes de museu

Para o trabalho em causa não bastava conhecer quem são os grupos familiares que visitam museus, era necessário também compreender a forma como as visitas familiares decorrem, permitindo conhecer mais aprofundadamente esse público e perceber as dinâmicas das suas visitas, nomeadamente as motivações, comportamentos e necessidades. É claro que cada caso é um caso, mas a leitura de alguns

estudos realizados permitiu registar certos apontamentos.

Para além de uma experiência coletiva, a visita em família é também apontada como uma experiência individual (Jonchéry e Biraud, 2014, p. 88), sendo tanto um ato social como um ato de aprendizagem. As famílias visitam museus por diversos fatores, mas o principal é claramente para passarem tempo em família, interagindo e convivendo, e onde se pretende sempre que exista diversão e entretenimento, mas também aprendizagem e descoberta. O interesse das crianças é também uma das motivações mais apontadas (Semedo, Ganga e Rocha, 2018, p. 68; Wu, 2007, p. 12).

Independentemente das razões que levam as famílias a visitar museus, são os seus comportamentos durante a visita que denunciam a sua experiência museológica. Esses comportamentos vão variar conforme os interesses e expectativas de cada um, a familiaridade com o museu, a idade das crianças e as relações estabelecidas entre os

membros da família. Embora sejam vários, os comportamentos familiares na visita ao museu são muitas vezes sistemáticos, ordeiros e previsíveis (Falk, 1991, p. 50; Hilke, 1989, p. 121; Jonchéry e Biraud, 2014, p. 90). No entanto, o comportamento mais comum é o de passar pelas exposições, olhando e parando apenas quando avistam algo que desperta o seu interesse (Choya, 2008, p. 17), naquilo que Diamond (1986, p. 144) designou de *shop around*. Na sua pesquisa, esta autora observou 22 comportamentos familiares, divididos entre as categorias “aproximar e afastar”, “observar”, “manipular”, “ler”, “mostrar e informar”, “discutir”, “interagir com outros grupos”, “outros” (Diamond, 1986, pp. 143, 146). Quanto aos comportamentos parentais/dos adultos, em específico, Brown (1995, pp. 67-68) identificou oito tipos: zelador, suporte, ajudante, iniciante, assistente, parceiro, líder e demonstrador.

Vários estudos mostram que a visita ao museu é condicionada por certas necessidades, a que as famílias não são exceção (Hooper-Greenhill, 1998, p. 140). Quando um grupo familiar planeia visitar um museu, ele considera diversos aspetos, por exemplo as despesas com transporte; o horário do museu; o tempo de espera para entrar; o preço dos bilhetes; o acesso físico (rampas e/ou elevadores); a existência de bengaleiro; a oferta de atividades

para toda a família; locais para o cuidado das crianças, como é o caso de um WC com fraldário; locais para descansar e para alimentação (Santos, 2014, p. 19). Estas necessidades adquirem a forma de desafios para os museus, que ao serem ultrapassados acabam por reforçar a relação entre estes e as famílias que os visitam.

2.1. A relação família-museu

Vista a importância de conhecer os grupos familiares que visitam museus, interessou de seguida compreender os moldes em que a relação família-museu se apresenta.

Numa era em que as famílias mudam tão rapidamente e precisam continuamente de encontrar a sua identidade, em que os museus se deparam com a urgência de atrair públicos e apoios para justificarem a sua função na sociedade, o desenvolvimento da relação entre museus e famílias pode ser extremamente benéfico para ambos. (Ferreira, 2001, p. 11).

Esta relação é, assim, de simbiose, apresentando benefícios para cada uma das partes, pelo que é uma relação que deve

crescer e evoluir no futuro (Ferreira, 2001, p. 14).

Para as famílias, o museu é um bom local para se partilhar conhecimentos e valores e onde se consegue perceber melhor os interesses, capacidades, comportamentos e ritmos de cada elemento, mas em especial das crianças, por ser um local que estimula a curiosidade e criatividade. Já para os museus, é benéfico desenvolver e manter uma relação com as famílias, pois estas são um grupo significativo no número de visitantes, para além de que é no seu seio que se incutem as práticas culturais nas crianças (os futuros visitantes de museus). Para além disto, o museu ganha ao cativar e a programar para famílias pois contraria a imagem de ser um lugar elitista e não adequado a crianças (Ferreira, 2001, pp. 9-10; Ferreira, 2005, pp. 55-57; Santos, 2014, pp. 3-4, 20).

Mas se esta relação apresenta benefícios, apresenta também os seus desafios. De forma geral, o museu quando recebe famílias é desafiado a pensar os seus conteúdos museológicos, exposições, atividades e restantes serviços de forma apelativa e relevante para as novas estruturas familiares, permitindo a participação de qualquer elemento da família, e para isso, mediando as diferenças entre as necessidades dos adultos e as das crianças (Hood, 2008, p. 151; Hooper-

Greenhill, 1998, p. 34; Denver Art Museum, 2013, p. 17).

Por seu lado, os desafios para as famílias quando visitam o museu podem incidir em três momentos distintos: o antes, durante e o pós visita. Antes da visita, o desafio para os grupos familiares pode passar por realizar uma pesquisa sobre o museu, conhecendo previamente o seu espaço e funcionamento; durante a visita, a família tem um desafio muito importante, o de não considerar apenas os interesses e necessidades das crianças, mas sim o de todos os elementos familiares; já na pós-visita, a família tem o desafio de discutir, em conjunto, aquilo que viu e vivenciou no museu (Blue Star Families, sem data, p. 2; Denver Art Museum, 2013, p. 17; Guggenheim, 2016, p. 3).

Segundo Gaskins (2016, p. 451), alguns museus têm debruçado uma maior atenção no reconhecimento e resposta aos interesses, capacidades e necessidades dos seus públicos, tendo noção que as famílias os veem, cada vez mais, como um espaço adequado para aproveitarem o seu tempo livre. Na realidade, é esta a ação que se espera dos museus, que identifiquem as necessidades e carências das famílias, tornando os seus espaços e serviços adequados à sua receção (Santos, 2014, p. 19). Ou seja, que se tornem espaços *family friendly*, onde as famílias são bem-vindas.

Um museu que pretenda ser *family friendly* deve, primeiramente, conhecer as famílias que o visita; olhar para o seu espaço e pensar se a acessibilidade e conforto físico, cultural e psicológico estão assegurados; estabelecer relações entre o seu acervo e a vida familiar, ou pensar em temas cativantes para as famílias, e que possam ser desenvolvidos com o seu acervo; divulgar-se como espaço aberto e de suporte a qualquer estrutura familiar. Essa “amizade” será depois sentida pelas famílias através da acessibilidade e do espaço físico do museu, na atitude e comportamento dos seus profissionais e na programação pensada para si.

É neste âmbito que entra a importância dos estudos de público, responsabilidade social dos museus, tal como descreve o artigo 57º da Lei Quadro dos Museus Portugueses. A sua aplicação permite uma melhor compreensão da experiência museológica familiar (Stuart, 2000, p. 16), permitindo aos museus oferecer experiências mais significativas e relevantes para as famílias que os visitam.

3. Aplicar na prática: programação para famílias

A revisão bibliográfica sobre a temática permitiu compreender que a visita familiar ao

museu é recheada de oportunidades e potencialidades, mas que ainda assim, a oferta destinada especificamente para este grupo, quer em termos de bibliografia, programação ou materiais de apoio, é muito reduzida (Ferreira, 2001, p. 8). Terminando a revisão dos conteúdos mais teóricos e da temática em causa, a segunda parte do Relatório remeteu para a parte prática do trabalho, nomeadamente para os aspetos relacionados com o estágio realizado na Casa-Museu Marta Ortigão Sampaio.

Como local de acolhimento desse estágio, interessa fazer uns breves apontamentos de contextualização à Casa-Museu Marta Ortigão Sampaio, que se localiza na Rua Nossa Senhora de Fátima, no Porto, num edifício dos anos 50. Foi a figura que lhe dá nome, Marta Ortigão Sampaio, juntamente com o marido, Armando Sequeira, que encomendou a construção do edifício aos arquitetos José Carlos Loureiro e Pádua Ramos. Marta Ortigão acabaria por falecer em 1978, data em que, conforme o seu testamento, as suas coleções privadas foram legadas à Câmara Municipal do Porto. No testamento era ainda deixado o pedido que essas coleções constituíssem o recheio do edifício da Rua Nossa Senhora de Fátima e que aí se criasse o Museu de Artes Decorativas S.O.S.S. (Sousa Ortigão Sampaio Sequeira) (Almeida, 2003, p. 16; Câmara Municipal do

Porto, 1996, p. 14). A Casa-Museu apresenta uma exposição permanente que recria os ambientes e espaços onde Marta Ortigão e a família terão vivido, num acervo distribuído por três áreas temáticas essenciais: a pintura, a coleção de ourivesaria e as artes decorativas (“Casa-Museu Marta Ortigão Sampaio”, 2010).

O estágio na Casa-Museu Marta Ortigão Sampaio começou pela integração na Casa-Museu, conhecendo-se a equipa, as salas de exposição, as coleções e, simultaneamente, a entender o serviço educativo: a equipa, o funcionamento e as propostas educativas. O cronograma de estágio foi elaborado contemplando quatro momentos essenciais, que no fundo se traduziram nas tarefas e atividades a desenvolver: pesquisa e consulta documental, obtendo mais conhecimento sobre a problemática, mas também sobre a instituição de acolhimento; o acompanhamento e auxílio nas ações educativas promovidas pelo serviço educativo da Casa-Museu; a participação e presença em *workshops* e conferências, permitindo o contacto e descoberta de outras realidades museológicas; e a integração no grupo de trabalho para famílias, desenvolvido no contexto de reestruturação do sector de educação do Museu da Cidade do Porto e onde foi possível estabelecer um contacto importante com profissionais de museus.

Ora, as atividades realizadas no decorrer do estágio permitiram o reconhecimento dos espaços e do funcionamento da Casa-Museu, ao mesmo tempo que permitiram o contacto com o público que o visita. Este facto foi extremamente importante para a proposta de atividade e desdobrável, uma vez que para se desenvolverem programas e atividades nos museus é crucial entender de que maneira as famílias contemporâneas se organizam, uma vez que essa organização tem influência nas motivações, interesses e necessidades durante a visita (Santos, 2014, p. 18).

3.1. Proposta de atividade e desdobrável

Perante o cenário apresentado e como resultado do estágio realizado, propôs-se uma atividade para famílias, para aplicação na Casa-Museu Marta Ortigão Sampaio, sob a forma de visita orientada articulada com uma visita oficina, e de um desdobrável como material de apoio.

A atividade proposta, *A arte de retratar – Uma visita com Aurélia de Sousa*, teve como tema o retrato, e o pretendido a nível de objetivos gerais, mas entendendo que cada uma das componentes tem os seus objetivos específicos, era dotar a Casa-Museu com uma

oferta específica para famílias e potenciar a relação entre estas e a Casa-Museu e a sua coleção de retratos.

A visita orientada, e daí o subtítulo da atividade, foi proposta de forma a assentar na metodologia do *roleplay*, onde alguém encarnando a pintora Aurélia de Sousa orientaria os visitantes pela exploração dos retratos expostos na Casa-Museu. Já a proposta da visita oficina tinha como base a construção de uma máquina fotográfica estenopeica, ou *pinhole*, como geralmente é conhecida, e depois o desafio de cada família criar o seu próprio retrato, seguindo uma das técnicas que Aurélia de Sousa utilizava – o de se fotografar primeiro na pose em que pretendia ser (auto)retratada e só depois realizar o (auto)retrato no suporte pretendido.

Considerando que as famílias têm horários que podem não ser compatíveis com os horários dos museus, e do seu *staff*, ou que, em outras situações, podem não ter interesse em participar nas atividades oferecidas, optou-se por também criar um desdobrável como material de apoio às visitas familiares. O principal objetivo para o seu desenvolvimento foi fornecer conteúdos e exemplos de exercícios de exploração, para que as famílias pudessem, ao seu ritmo, explorar alguns dos retratos expostos na Casa-Museu.

Considerações finais

Seguindo a organização do Relatório de Estágio, iniciou-se este artigo com a definição de “família”, entendendo-se que a mesma é um grupo social diversificado, com diferentes características e estruturas entre si. Verificou-se também que a definição em contexto museológico aponta a família como sendo um grupo multigeracional que contém, no mínimo, uma criança e um adulto. No entanto, considera-se que esta não é a definição mais acertada, uma vez que não inclui todas as estruturas familiares presentes na sociedade atual e apresentadas na tabela 1. Por este motivo julga-se pertinente que os museus reconsiderem a sua definição de família, de forma a incluir as diferentes e novas estruturas familiares.

A mudança nas estruturas familiares traduz-se em famílias com novos interesses e necessidades. Uma vez que a composição familiar acaba por influenciar as motivações e necessidades do grupo durante a visita, os estudos de público são extremamente importantes, para que os museus conheçam quem os visita e consigam oferecer experiências relevantes para essas audiências. E embora cada família possa ter as suas razões pessoais para visitar museus, percebeu-se que existem motivações comuns e com um maior

peso na decisão final, nomeadamente a procura de momentos em família, para entretenimento e interação social, mas também para aprender. De facto, acredita-se que a visita decorre da concordância entre os vários interesses dos membros da família, existindo um cruzamento de várias motivações (Santos, 2014, p. 21).

Durante a visita ao museu, os grupos familiares, como qualquer outro visitante, poderão sentir necessidades específicas, que por vezes, quando previamente identificadas, podem influenciar a decisão final em visitar ou não o museu. Os museus devem colocar-se no lugar das famílias, com o objetivo de as conhecerem melhor, reconhecendo e respondendo às suas necessidades e interesses, numa tentativa de cativar mais famílias, e também para se tornarem espaços “*family friendly*”. A este nível denota-se que alguns museus não apresentam muitas famílias

como visitantes, pois o maior desafio permanece ainda na escolha de estratégias e metodologias corretas e na programação que devem oferecer para se tornarem espaços cativantes para os grupos familiares. A Casa-Museu Marta Ortigão Sampaio é um exemplo desses museus, pois as famílias têm pouco peso como visitantes, tendo sido esta a maior motivação para a proposta de atividade que se apresentou.

Concluindo, as famílias são constituídas por indivíduos com diferentes interesses e capacidades (físicas, económicas, intelectuais), de diferentes idades, ocupações e trajetórias. De forma geral, são dos segmentos de público com maior peso no número de visitantes em museus, e visitam estes espaços com objetivos específicos. Estas características podem tornar as famílias num grupo desafiante de ser servido, mas ao mesmo tempo, conferem-lhe uma certa importância para investigação.

Referências

Almeida, M. L. S. (2003) *Uma relação prazenteira com o aprender. Os serviços educativos de museus: a Casa-Museu Marta Ortigão Sampaio* [em linha]. Mestrado. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/42958> (Consultado: 20 agosto 2019).

Amaro, F. (2006) *Introdução à sociologia da família*. Lisboa: Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas.

Santos, A. (2019). Famílias e museus: uma relação emergente. In P. M. Homem, D. Silva & G. Graça (Eds.), *Ensaios e Práticas em Museologia* (Vol. 08, pp. 1-17). Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras, DCTP.

Blue Star Families (s.d.) *Blue star museums parent toolkit* [pdf]. EUA: Blue Star Museums. Disponível em: https://www.arts.gov/sites/default/files/BSM-Parent_Toolkit.pdf (Consultado: 20 agosto 2019).

Borun, M., Cleghorn, A. e Garfield, C. (1995) "Family learning in museums: a bibliographic review", *Curator*, 38(4) [em linha]. Disponível em https://www.academia.edu/6908950/Family_Learning_in_Museums_A_Bibliographic_Review (Consultado: 20 agosto 2019).

Brown, C. (1995) "Making the most of family visits: some observations of parents with children in a museum science centre", *Museum Management and Curatorship*, 14(1), pp. 65-71.

Câmara Municipal do Porto (1996) *Casa-Museu Marta Ortigão Sampaio: exposição da coleção de pintura*. Porto: Câmara Municipal do Porto.

Câmara Municipal do Porto (ed.) (2016) *Brochura serviço educativo* [pdf]. Porto: Câmara Municipal do Porto.

Câmara Municipal do Porto (ed.) (2018) *Brochura serviço educativo* [pdf]. Porto: Câmara Municipal do Porto.

"Casa-Museu Marta Ortigão Sampaio" (2010) *Casas com História*, episódio 2. RTP, 30 janeiro 2010.

Choya, M. (2008) *Family learning in museums: an observational study of the handling activities at the horniman museum* [em linha]. Mestrado. Universidade de Gotemburgo. Disponível em: https://gu.se/digitalAssets/1170/1170141_Dissertation_Maria.pdf (Consultado: 20 agosto 2019).

Coelho, A. R. (2008) *Experiências de visita a um centro de ciência: um estudo qualitativo sobre o público não-escolar do pavilhão do conhecimento - ciência viva* [em linha]. Mestrado. ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa. Disponível em: <https://repositorio.iscte-iul.pt/handle/10071/1440> (Consultado: 20 agosto 2019).

Denver Art Museum (2013) *Kids & their grownups: new insights on developing dynamic museum experiences for the whole family* [pdf] Denver: Denver Art Museum. Disponível em <https://denverartmuseum.org/about/research-reports> (Consultado: 20 agosto 2019).

Santos, A. (2019). Famílias e museus: uma relação emergente. In P. M. Homem, D. Silva & G. Graça (Eds.), *Ensaaios e Práticas em Museologia* (Vol. 08, pp. 1-17). Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras, DCTP.

Diamond, J. (1986) "The behavior of family groups in science museums", *Curator*, 29(2) [em linha].

Disponível em:

https://www.researchgate.net/publication/227981872_The_Behavior_of_Family_Groups_in_Science_Museums (Consultado: 20 agosto 2019).

Dias, I. (2015) *Sociologia da família e do género*. Lisboa: PACTOR – Edições de Ciências Sociais, Forenses e Educação.

Falk, J. H. (1991) "Analysis of the behavior of family visitors in natural history museums: the national museum of natural history", *Curator*, 34(1), pp. 44-50.

Ferreira, I. (2001) *À descoberta dos museus do Porto: um programa para famílias*. Relatório de programa. Porto.

Ferreira, I. (2005) "As famílias e os museus – uma aprendizagem em conjunto" in Domingues, A., Silva, I., Lopes, J. T. e Semedo, A. (orgs.) *A cultura em ação: impactos sociais e território*. Porto: Edições Afrontamento, pp. 55-61.

Gaskins, S. (2016) "Children's learning in museums with their families", *25th International museology and rescue excavation symposium*, pp. 451–472. Disponível em:

https://www.researchgate.net/publication/319553058_Children%27s_Learning_in_Museums_with_their_Families (Consultado: 20 agosto 2019).

Gomes, C. (2015) "A família hoje", *Revista Portuguesa de Bioética: cadernos de bioética*, 22, pp. 9-22.

Guggenheim (2016) *Tips for parents* [pdf]. Nova Iorque: The Solomon R. Guggenheim Foundation.

Disponível em <https://www.guggenheim.org/wp-content/uploads/2016/07/guggenheim-tips-for-parents-2016.pdf> (Consultado: 20 agosto 2019).

Hilke, D. D. (1989) "Strategies for family learning in museums", *Visitor Studies*, 1(1) [em linha].

Disponível em <http://informal.science.org/strategies-family-learning-museums> (Consultado: 20 agosto 2019).

Hood, M. G. (1989) "Leisure criteria of family participation and nonparticipation in museums", *Marriage & Family Review*, 13(3–4), pp. 151–169.

Santos, A. (2019). Famílias e museus: uma relação emergente. In P. M. Homem, D. Silva & G. Graça (Eds.), *Ensaio e Práticas em Museologia* (Vol. 08, pp. 1-17). Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras, DCTP.

Hooper-Greenhill, E. (1998) *Los Museos y sus visitantes*. Gijón: Ediciones Trea.

Jonchéry, A. e Biraud, S. (2014) “Musées en famille, familles au musée: de l’expérience de visite des familles à des politiques muséales spécifiques”, *Informations Sociales*, 181 [em linha]. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-informations-sociales-2014-1-page-86.htm>UR (Consultado: 20 agosto 2019).

Moderno, A. L. (2016) *Famílias no museu: Uma intervenção através do teatro no museu da comunidade concelhia da Batalha*. Mestrado. Instituto Politécnico de Leiria [em linha]. Disponível em: <https://iconline.ipleiria.pt/handle/10400.8/2313> (Consultado: 20 agosto 2019).

Murdock, G. (1949) *Social Structure* [em linha]. Oxford: Macmillan Co. Disponível em <https://archive.org/details/socialstructurem00murd> (Consultado: 20 agosto 2019).

Osswald, H. (2015) “A Compreensão Histórica da Família”, *Revista portuguesa de bioética: cadernos de bioética*, 22, pp.31-42.

República Portuguesa (2004) “Lei Quadro dos Museus Portugueses”, *Diário da República* n.º 195/2004, Série I-A de 2004-08-19. Disponível em <https://dre.pt/pesquisa/-/search/480516/details/maximized> (Consultado: 20 agosto 2019).

Santos, J. C. (2014) *Públicos dos museus: um estudo qualitativo sobre as visitas em família – o caso do museu da eletricidade* [em linha]. Mestrado. ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa. Disponível em: <https://repositorio.iscte-iul.pt/handle/10071/9424> (Consultado: 20 agosto 2019).

Sterry, P. e Beumont, E. (2005) *Family group visitors to museums and art galleries in the UK: Victoria & Albert museum* [em linha]. Relatório. Disponível em: https://www.vam.ac.uk/_data/assets/pdf_file/0008/178748/family_groups_phase1_2005.pdf (Consultado: 20 agosto 2019).

Studart, D. C. (2000) *The perceptions and behaviour of children and their families in child-orientated museum exhibitions* [em linha]. Doutorado. University College London. Disponível em: <http://discovery.ucl.ac.uk/1318009/1/313336.pdf> (Consultado: 20 agosto 2019).

Santos, A. (2019). Famílias e museus: uma relação emergente. In P. M. Homem, D. Silva & G. Graça (Eds.), *Ensaio e Práticas em Museologia* (Vol. 08, pp. 1-17). Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras, DCTP.

Wu, K. (2007) “What do families with children need from a museum?”, *Cultural Policy, Criticism and Management Research*, 2 [online]. Disponível em:
https://culturalpolicyjournal.files.wordpress.com/2011/05/ejournal2_wu.pdf (Consultado: 20 agosto 2019).

Zornitsa Halacheva

zorihalacheva@gmail.com

O museu como local de promoção de bem-estar a visitantes com demência e seus cuidadores

Resumo

O presente artigo tem como objetivo dar a conhecer a minha investigação realizada no âmbito do Mestrado em Museologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Analisa o nível alcançado de bem-estar por públicos com demência e seus cuidadores informais no Museu Nacional Soares dos Reis, no âmbito da quinta edição do programa museológico **Pela arte restaurar memórias, desenhar sorrisos**, cuja existência resulta de uma parceria entre o Museu Nacional de Soares dos Reis e o Hospital Psiquiátrico Magalhães Lemos.

Palavras-chave:

Demência; Bem-estar; Museu Nacional de Soares dos Reis; Hospital Magalhães Lemos.

Nota biográfica

Zornitsa Blagoeva Halacheva é artista plástica. Nasceu na Bulgária em 1987 e mudou-se para o Porto em 2012. Há cerca de dois anos que dinamiza atividades de expressão plástica no Centro Hospitalar Conde de Ferreira. É mestre em Museologia, pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. O seu projeto final procurou compreender as dificuldades e os efeitos de bem-estar de um programa museológico dedicado a públicos com demência.

Abstract

The present article is based on my investigation realized throughout my Master classes of Museum Studies in Porto University. In it I research how a group of people with dementia and their family caregivers obtain well-being throughout a participation in the museum program **Pela arte restaurar memórias, desenhar sorrisos**. The program is promoted by Magalhães Lemos Psychiatric Hospital and it is developed in Museu Nacional Soares dos Reis.

Keywords

Dementia; Well-being; Museu Nacional Soares dos Reis; Magalhães Lemos Psychiatric Hospital.

Biographical note

Zornitsa Blagoeva Halacheva is a visual artist. She was born in Bulgaria in 1987 and she is living in Porto, since 2012. Presently, she is promoting art activities in Conde de Ferreira Psychiatric Hospital and working on daily bases with people with mental disorder. In 2019 she has concluded her Master degree of Museum Studies at Faculty of Arts and Humanities, Porto University. Her final project is a study of a museum program dedicated to publics with dementia.

Introdução

O presente artigo baseia-se na Dissertação de Mestrado intitulada “Encontros com as artes visuais no museu: Promoção de bem-estar em visitantes com demência e seus cuidadores informais”, desenvolvida no âmbito do Mestrado em Museologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Apresenta os resultados obtidos numa investigação de cariz etnográfico que acompanhou a realização de um programa museológico dedicado a públicos com demência. A pesquisa cruza três áreas científicas: museologia, saúde mental e artes, áreas em que tenho interesse pessoal e em que me estou a especializar. Nesse estudo, além dos meus conhecimentos teóricos em ensino artístico e museologia, tomei também proveito das minhas competências práticas no trabalho com pessoas com perturbações neurocognitivas nas instalações do Centro Hospitalar Conde de Ferreira (CHCF) — o meu atual emprego.

O artigo está dividido em três partes: a primeira procura situar o leitor perante as mudanças no setor museológico, mais concretamente na transformação dos museus de instituições segregadoras em instituições mais abertas e acolhedoras para todos os subgrupos que compõem a sociedade (ICOM – UNESCO,

1972); a segunda parte constitui uma contextualização sobre os avanços do pensamento psiquiátrico ao longo dos últimos dois séculos, bem como mudanças em prol dos pacientes psiquiátricos e do seu tratamento mais digno e humano; a terceira parte procura destacar os resultados alcançados pelo programa museológico, realizado no Museu Nacional de Soares dos Reis e abrangendo um grupo de três pessoas com demência e seus três cuidadores informais.

Para poder concretizar este estudo de caso utilizei a ferramenta de observação direta e participante porque considerei imprescindível manter uma interação próxima com os atores sociais em questão. Utilizei igualmente as ferramentas de inquéritos de satisfação aplicados aos membros do programa e consultei documentos complementares diversos, disponibilizados pelo Hospital Magalhães Lemos (HML). Os dados registados em diário de campo e grelhas de observação foram posteriormente examinados através de análise de conteúdo. A triangulação com as restantes ferramentas de recolha de informação ajudou-me a consolidar as minhas interpretações e a criar uma visão mais completa sobre o impacto do programa museológico.

1. A função social do museu e a sua aproximação a diversos públicos

Nos primeiros museus públicos, os objetos eram provenientes de coleções privadas. Estas coleções raramente tinham sido apresentadas publicamente, e, se o fossem, isso acontecia preferencialmente em circuitos fechados. Nos poucos casos em que estes objetos raros e exóticos foram mostrados publicamente, visava-se sobretudo a disseminação do poder régio.

No século XIX deu-se a nacionalização das coleções nobres e a abertura dos primeiros museus públicos. No auge da afirmação dos Estados-nação foram aplicadas várias medidas de “transformação do ainda camponês feudal num verdadeiro cidadão da República” (Hooper-Greenhill, 1994, p. 231). Pretendia-se a melhoria das condições da vida e a elevação do espírito das populações. Assim, os museus e as outras instituições públicas foram utilizados como ferramentas educativas, no sentido mais vulgar da palavra (Bennett, 1995).

Durante a época dos impérios coloniais modernos, o objetivo da exposição pública das coleções era ainda semelhante – a legitimação do poder dos governadores, apresentando as conquistas ultramarinas através de exposições e

feiras públicas. A diferença consistia no facto de o público ser tendencialmente mais alargado. Aqui, é importante frisar que o público ocidental se tinha autoafirmado como único e exclusivo, segregando assim as populações não-europeias (Bennett, 1995).

Verifica-se, portanto, que apesar da aparente democratização do seu acesso, o museu não é ainda um lugar frequentado por todos. A descontextualização dos objetos musealizados e a ausência de guias interpretativos, resultam na exclusão de pessoas não equipadas com as ferramentas adequadas para a devida decodificação das obras e dos objetos expostos. Por estas razões, os primeiros museus públicos ficavam ainda muito longe do ideal do acesso igualitário e da representação democrática.

A partir da década de 1960, a Nova Museologia veio refletir sobre o estado da situação e propor novas soluções para o antiquado modelo museológico. Este movimento reformador atua em duas direções: uma primeira, dando mais relevância ao museu enquanto instituição social, intensificando a relação com os seus públicos; e uma segunda, focando-se mais fortemente nas suas práticas museográficas (Duarte, 2014).

Desconstruindo as práticas então em vigor, o movimento da Nova Museologia combate a

representação autoritária e a segregação de temas e grupos sociais, propondo novas vias de desenvolvimento mais democráticas e holísticas para os museus. Assim, uma das novas abordagens consiste na revisão crítica das suas coleções, questionando os princípios através dos quais elas foram construídas e potenciando os seus usos e valores patrimoniais junto das populações locais (Corsane, 2005). Outra das abordagens utilizadas consiste na transformação do museu num palco de discussão dos problemas atuais das próprias comunidades em que se insere (ICOM – UNESCO, 1972). Paralelamente, é também repensado o papel do museu enquanto lugar de representação de vários públicos. Desta forma, procura-se o estabelecimento de contacto e aproximação a grupos até então marginalizados e sub-representados no museu, entre os quais pessoas em situação social desfavorável (Duarte, 2014) e portadores de alguma deficiência física ou perturbação cognitiva.

2. A mudança nos paradigmas da psiquiatria e a aproximação entre os setores das artes e da saúde mental

O período do Alienismo (século XVIII - XIX)

refere-se à emergência dos primeiros hospitais psiquiátricos especializados e ao facto da "loucura" começar a ser considerada doença. Os "desassisados" ou "alienados" tornaram-se foco de interesse científico para a nova disciplina da psiquiatria, cunhada pelo famoso médico francês Philippe Pinel. Nos primeiros laboratórios e escolas adjacentes aos hospitais psiquiátricos, foi dado início à investigação e classificação das doenças do foro mental (Gramary, 2011).

Simultaneamente, com o desenvolvimento da psiquiatria, foram trilhados os primeiros passos em direção à Terapia Ocupacional. Após a revolução francesa e num clima muito mais humanista, os primeiros "alienados" foram libertados das suas correntes e foram expostos a várias terapias recreativas: passeios ao ar livre, trabalho agrícola, tarefas de limpeza e manutenção, ofícios e tratamentos balneários, entre outros (Carvalho et al., 1996). Estas terapias foram promovidas pelos seus efeitos positivos sobre a disposição física e psicológica dos doentes, nomeadamente: alívio dos pensamentos destrutivos, reintegração social e estimulação da mente e dos sentidos (Gramary, 2011).

Percebe-se então que, conforme se dá o avanço da psiquiatria, o tratamento dos doentes mentais passa por várias fases. Começou-se por métodos punitivos como, por

exemplo, sangrias, purgantes, coma causada por insulina, contaminação com malária, correntes e camisas de força (Carvalho et al., 1996). Com a viragem para o século XX, as suas práticas passam por intervenções ainda invasivas, como os eletrochoques e as lobotomias, alternados com métodos mais pacíficos, nomeadamente a psicanálise e a hipnose. Cada uma destas vias de tratamento alimentava grandes esperanças quanto ao alívio dos doentes mentais. As diferentes tentativas justificavam-se pela ausência de qualquer outra solução melhor.

Os primeiros medicamentos foram sintetizados apenas no fim de século XIX e início de século XX, mas as primeiras drogas psicotrópicas apareceram muito mais tarde - a partir dos anos de 1950 do século XX. Os medicamentos fizeram com que muitos portadores de doença mental pudessem deixar os asilos, apesar de ficarem dependentes dos medicamentos durante toda a sua vida (Gramary, 2011).

Durante a década de 1960 e início dos anos de 1970 apareceu o movimento antipsiquiatria. Este movimento autorreflexivo e autocrítico foi liderado pelos próprios psiquiatras e baseava-se na crítica à psiquiatria convencional, questionando os seus "fundamentos, os seus objetivos, o conceito fundamental de doença mental e também a fronteira entre a loucura e o bom senso" (Crossley, 1998, p. 877). O

movimento de antipsiquiatria também defendia a desinstitucionalização dos pacientes psiquiátricos, a favor da emergência de vários serviços ambulatoriais e comunidades fora dos asilos.

Atualmente a tendência é para que a farmacoterapia, que trata dos sintomas ditos positivos do transtorno mental, seja combinada com várias terapias alternativas, como por exemplo: teatro, discurso dramático, expressão plástica, dança e movimento, terapia multissensorial, etc. Estas terapias alternativas tratam os sintomas ditos negativos da doença mental, nomeadamente o impacto sobre a vida do doente e os seus relacionamentos com o mundo interior e exterior.

A preocupação com a reintegração social das pessoas com transtorno mental tem conduzido a uma oferta diversificada de atividades, tanto dentro como fora das portas dos hospitais psiquiátricos. Nas primeiras décadas do século XXI, diversas propostas, entre as quais visitas e programas museológicos voltados para públicos com doença mental, foram desenvolvidas em parceria entre unidades de saúde e instituições museológicas (Camic and Chatterjee, 2013). Essas novas práticas abrangem, entre outras coisas, percursos comentados pelos museus e galerias, sessões de interação com as obras/objeto expostos no

museu, sessões de desenho junto de obras de arte, narrativa dramática, etc. Todas elas visam o relacionamento emocional com as obras musealizadas, a estimulação cognitiva e sensorial, bem como a socialização dos pacientes.

3. O programa: "Pela arte restaurar memórias, desenhar sorrisos"

Tendo em vista os meus objetivos, comecei a investigação efetuando um levantamento das boas práticas museológicas, realizadas à escala global e local, dedicadas a públicos com demência. Entre as várias iniciativas que iam surgindo, dou aqui destaque em particular a um programa do Museu de Arte Moderna (MoMA), de Nova Iorque já que ele foi a fonte inspiradora do programa que acompanhei como estudo de caso.

Em 2007, o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA) lançou um projeto pioneiro para públicos com demência. "Meet me" é um programa educativo que facultava a pessoas com demência e seus cuidadores informais o acesso às artes. Dedicava-se à exploração das coleções do museu através de visitas comentadas. A eficácia do projeto foi devidamente avaliada pela Universidade de Nova Iorque – centro de

investigação por excelência do envelhecimento e demência – e os resultados são divulgados na página oficial do museu.

Ao longo dos anos, o programa conseguiu demonstrar o seu contributo para a "melhoria da qualidade de vida, através de estimulação cognitiva, comunicação, crescimento pessoal e participação" (MoMA, 2008). Graças aos resultados encorajadores do programa e à disponibilização de recursos a serem usados em outros programas museológicos, o modelo do MoMA foi reproduzido em muitos outros museus.

O passo seguinte no meu processo de pesquisa foi averiguar sobre a possibilidade de observar mais de perto um daqueles programas museológicos, tentando perceber os efeitos das suas práticas concretas sobre a disposição dos públicos em questão. Nesta etapa, a minha principal dificuldade foi encontrar um programa museológico local, desenhado para pessoas com demência que, ao mesmo tempo, aceitasse a minha colaboração como observadora participante. Nesta procura, fiquei a saber do programa que o Museu Nacional Soares dos Reis (MNSR) vinha desenvolvendo desde há cinco anos com o Hospital Magalhães Lemos (HML). Depois, tive a oportunidade de ser nele integrada e fiquei a acompanhar a sua edição de 2018. Neste ano,

o programa envolveu três pessoas com demência e seus três cuidadores informais.

Pela Arte Restaurar Memórias, Desenhar Sorrisos, o programa museológico selecionado como estudo de caso e onde me inseri, replica o modelo do MoMA. Visa facilitar o acesso às artes por parte de pessoas com demência, promover a sua integração social, estimular cognitivamente os participantes, fortalecer as suas competências sociais e as relações entre eles e os seus familiares. Pretende também proporcionar uma experiência partilhada num ambiente seguro. O programa tem sido organizado desde 2013, com edições consecutivas, tendo vindo a ser continuamente ajustado e aperfeiçoado¹. Em cada ano foram recolhidos alguns dados estatísticos e, a partir deles, elaborado um resumo e posters da respetiva edição. A ideia da realização deste programa museológico deve-se à psicóloga Humbertina Maia e à terapeuta ocupacional Teresa Pinheiro e surge no contexto das atividades regulares de terapia ocupacional levados a cabo no Hospital Magalhães Lemos, dinamizadas pelas duas técnicas. Em sequência dessa intenção, foi estabelecido um protocolo entre o Hospital Magalhães Lemos e o Museu Nacional Soares dos Reis. A técnica mediadora

Maria Lobato Guimarães e, dois anos mais tarde, o artista plástico Jorge Coutinho, do serviço educativo do museu, tornam-se os dois responsáveis pela efetivação do programa. Este consiste na realização de 17 sessões semanais no museu, das quais metade são percursos comentados pelas obras de arte selecionadas e a outra metade são sessões no ateliê do serviço educativo. Ambos os tipos de sessões foram guiados pelos referidos técnicos do museu especialistas em públicos com Necessidades Educativas Especiais.

Os participantes no programa são selecionados, de entre os pacientes do Departamento de Psicogeriatrics (DPG) do Hospital Magalhães Lemos, por uma equipa multidisciplinar. Cada um destes profissionais, entre os quais psicólogos, psiquiatras e terapeutas ocupacionais, elabora uma lista das pessoas mais apropriadas no seu entender para participarem no programa. Em geral, estas pessoas têm de responder a uma série de requisitos: ser autónomas, com uma certa mobilidade, algumas capacidades de visão e audição, e ter algum familiar que as possa levar e ir com elas ao museu. Para usufruírem ao

¹ No mesmo ano de 2018, nas comemorações do Dia Mundial de Saúde Mental, foi inaugurada no Museu Nacional Soares dos Reis uma exposição com obras artísticas de pessoas com transtorno mental de todo o

país. Esta exposição foi promovida pelo Programa Nacional para a Saúde Mental da Direção-Geral de Saúde (Direção-Geral da Saúde, 2013).

máximo do programa, não podem encontrar-se num estado grave de demência.

A edição de 2018 do programa **Pela Arte Restaurar Memórias, Desenhar Sorrisos** contou com a participação total de seis participantes: três pessoas com demência – estágio leve e moderado de demência – e três cuidadores informais - duas filhas e um marido. Só dois destes pares se mantiveram até ao fim do programa, por causa da degradação do estado de saúde da outra das pessoas com demência. Alguns já tinham frequentado as terapias expressivas organizadas no hospital pela psicóloga e terapeuta ocupacional.

O programa desenvolveu-se entre 21 março e 18 de julho. As 17 sessões decorreram às quartas-feiras, entre as 10:15 h e as 12:30 h, com sessões alternadas de ateliê e percursos comentados pelas salas do museu. Durante o programa foram visitadas, para além do ateliê, as salas de artes decorativas, as de artes plásticas, a de escultura, a de exposições temporárias, a reserva de tecidos, o pátio do museu e os seus jardins. A edição de 2018 contou, pela primeira vez, com uma sessão de dança, organizada pela associação *Coreto*², e uma sessão de leitura, proporcionada por Humbertina Maia. O programa terminou com

um almoço de grupo. Para além deste almoço, em julho, foi também realizado um segundo, em setembro, na casa de um dos pares participantes no programa e a seu convite.

Com todo o material obtido através da observação direta e participante, realizei uma análise das experiências das pessoas no museu, atendendo aos dois grupos: o dos cuidadores informais e o das pessoas com demência. Devido às suas diversas expectativas, interesses e objetivos, a experiência dos dois grupos variou bastante.

As Tabelas 1 e 2 procuram resumir as vantagens e as desvantagens proporcionadas por cada um dos dois tipos de sessão do programa, a primeira, em relação ao grupo dos cuidadores informais e, a segunda, em relação ao grupo das pessoas com demência.

Procurando fornecer algum pormenor sobre o material sistematizado nas tabelas, é possível tecer alguns comentários. O resumo dos resultados demonstra que, por um lado, os cuidadores informais estiveram mais inclinados para a obtenção de estimulação intelectual no museu, conseguindo sobretudo obter novos conhecimentos e consolidar os antigos.

² A Coreto é uma associação que recolhe, promove e divulga artes e culturas tradicionais entre os quais música, dança, cantares e costumes. A sua ação manifesta-se em cursos, ações de formação, tertúlias,

palestras, seminários, exposições, residências artísticas e espetáculos. Entre as suas variadas ações formativas, destaca-se um projeto em parceria com o Hospital Magalhães Lemos, da autoria de Fátima Ramos.

Tabela 1 - Vantagens e desvantagens proporcionadas por cada um dos dois tipos de sessão no programa sobre o grupo dos cuidadores informais.

	Vantagens	Desvantagens
Percursos comentados	<ul style="list-style-type: none"> • Estimulação cognitiva: consolidação de conhecimentos prévios e aquisição de novos conhecimentos • Estimulação sensorial: apreciação estética, atenção • Contacto social 	<ul style="list-style-type: none"> • Interrupção do percurso por necessidade de auxiliar o seu familiar
Ateliês	<ul style="list-style-type: none"> • Componente lúdica • Relaxamento • Orgulho do resultado final 	

Tabela 2 - Vantagens e desvantagens proporcionadas por cada um dos dois tipos de sessão no programa sobre o grupo das pessoas com demência.

	Vantagens	Desvantagens
Percursos comentados	<ul style="list-style-type: none"> • Contacto social • Estimulação sensorial: apreciação estética, atenção • Valor emocional: evocação de memórias • Estimulação cognitiva: atenção, raciocínio 	<ul style="list-style-type: none"> • Desconforto físico e ambiental • Obras não adequadas
Ateliês	<ul style="list-style-type: none"> • Envolvimento e orgulho do resultado final 	<ul style="list-style-type: none"> • Passividade • Frustração

Por sua vez, as pessoas com demência apresentaram mais clara tendência para a valorização da experiência emocional, sobretudo a evocação de memórias e o contacto social. Contudo, apesar desta distinção geral, não é possível uma separação radical entre experiência racional versus experiência emocional. Essas duas experiências coexistem em diferentes proporções, complementam-se e, às vezes, afetam-se uma à outra nas pessoas de ambos os grupos. Seja como for, no museu, todos os tipos de experiência, sejam elas corporais, emocionais, cognitivas ou todas em conjunto, são procuradas, validadas e encorajadas.

Para o alcance destes resultados positivos contribuíram de forma decisiva as técnicas de dinamização de grupo, usadas pelos mediadores do museu, nomeadamente o humor e a autoironia, a partilha de histórias pessoais e o uso de elogios. Através da disseminação de conhecimentos por intermédio de várias técnicas discursivas e meios interpretativos, como histórias e reproduções de detalhas das pinturas comentadas, os mediadores conseguiram cativar emocional e intelectualmente os participantes no programa.

Ao longo das sessões pude verificar como as condições físicas, psicológicas e ambientais podem influenciar a experiência dos

participantes no programa, confirmando também a observação de Falk & Dierking (1992) quanto a tudo o que acontece antes, durante e a seguir à visita ao museu ter reflexos nessa experiência.

No caso dos cuidadores informais, apesar dos seus constrangimentos serem menores, ainda se destacaram alguns transtornos devido a algumas infelicidades que lhes tinham acontecido antes das sessões no museu (muita por mau estacionamento atribuída a uma das cuidadoras e um incidente com óleo fervente que acabou por queimar as mãos de outra cuidadora). Por outro lado, ao longo das sessões no museu foi-se percebendo que os cuidadores nunca se podiam esquecer dos seus familiares e que estavam sempre atentos caso estes exprimissem algum desconforto. Portanto, muitas vezes os cuidadores tinham de sacrificar os seus interesses e curiosidades e interromper os seus momentos de diversão no museu, para auxiliar os respetivos familiares.

Apesar desses constrangimentos, os cuidadores puderam gozar de um ambiente de entreajuda e de responsabilidade partilhada, pelo facto serem apoiados psicologicamente pelos seus colegas, que se encontravam em situação idêntica, e, ao mesmo tempo, serem aconselhados pela psicóloga.

Neste aspeto, eram as atividades de ateliê que mais conseguiam distrair os cuidadores informais e aliviá-los parcialmente da sobrecarga de atenção aos parentes, uma vez que aqui os seus familiares tinham todas as condições necessárias para realizarem a tarefa solicitada, sem ser preciso deslocá-los para lado nenhum. Por outro lado, o ateliê proporcionava uma experiência lúdica também para os cuidadores informais. Sobre as atividades do ateliê, alguns dos seus comentários são relevantes: "vou agora usar as mesmas cores, mas quero obter outro efeito". Dedicavam-se também a mostrar, comparar e fotografar as suas criações, manifestando claro orgulho. Produziram grande quantidade de medalhões e postais, os dois produtos finais resultantes das sessões de ateliê. Todos estes comportamentos deixavam claramente perceber o seu envolvimento nas atividades desenvolvidas. E nos questionários de satisfação a que responderam, os cuidadores informais atribuíram valores máximos aos ateliês.

Ao longo dos percursos comentados anotei indicadores de estimulação intelectual e envolvimento dos cuidadores informais. A afirmação de um deles: "estou a tornar-me uma expert em museus", procurando referir a

sua pesquisa no internet sobre alguns dos artistas abordados ao longo das sessões, e a sua observação "de longe vê-se tal e qual como de perto" sobre um dos quadros na sala dedicada ao movimento de Romantismo, mostrou claramente o entusiasmo em relação às descobertas feitas em torno das obras de arte abordadas no museu. Outro cuidador brilhou com os seus conhecimentos técnicos acerca das temáticas abordadas nas obras de arte e também relativos às técnicas artísticas e aos materiais usadas para a realização destas obras de arte. Nas sessões de percurso comentado, estes dois cuidadores aproximavam-se frequentemente por iniciativa própria às obras de arte (abordadas e não abordadas nas sessões), tirando fotografias, lendo as legendas, apontando e fazendo comentário ou exprimindo opinião. No questionário de satisfação, aplicado no fim do programa, os dois cuidadores atribuíram o valor máximo ao ponto relativo ao alcançar de novas competências/conhecimentos³.

Uma das cuidadoras, sendo mais tímida no início do programa, ganhou autoconfiança e protagonismo ao longo das sessões de percurso comentado e de ateliê.

Já no caso das pessoas com demência os constrangimentos eram maiores, devido às

³ Como já referido, o terceiro par de cuidador informal e pessoa com demência desistiu do programa, antes de ele

terminar, por causa da deterioração da saúde da pessoa com demência.

limitações causadas quer pelo transtorno neurocognitivo, quer pelos efeitos secundários dos medicamentos. De modo geral, os problemas de saúde e os resultantes desconfortos físicos e psicológicos são os incómodos que mais afetam a disposição e a vida dos participantes. As pessoas que vivem com demência sofrem e têm uma imensa dificuldade em lidar com a sua própria vida. Além da doença, os tratamentos farmacológicos a que são sujeitas causam os mais diversos efeitos secundários: sonolência, apatia, sensação de frio/calor extremos, sede, anemia, dores de cabeça, etc.

Quanto às condições físicas e ambientais do espaço do museu, detetei em várias ocasiões que podiam ser causa de incómodo, tanto na sala de acolhimento, como ao longo dos percursos comentados. Um dos constrangimentos do ponto de encontro onde nos reuníamos antes do começo da cada sessão, por exemplo, era o facto dos sofás serem almofadados e baixos, o que causava algum desconforto físico às pessoas com demência, já que também tinham certa idade e dificuldades em levantar-se. Por outro lado, nem todas as salas do museu tinham bancos que pudessem ser utilizados perto da obra comentada. As cadeiras, posteriormente fornecidas, eram deslocadas de sala em sala,

pelos funcionários do museu ou pelos próprios participantes no programa.

Igualmente relevantes eram as condições de temperatura do museu. As pessoas com demência e, em geral, as pessoas com idade avançada, têm mais sensibilidade em relação às baixas temperaturas. As salas do antigo palacete, construídas com blocos de granito, mantem um ambiente bastante fresco, mesmo nos meses de primavera e verão. Essa situação causava bastante desconforto numa das pessoas com demência.

Já ao longo dos percursos comentados, também foram sentidas algumas dificuldades em interpretar alguns quadros impressionistas demasiado pequenos, com pormenor não legível de perto e, outros, executados na técnica de *chiaroscuro* e lacados, os quais brilhavam quando expostos à iluminação. A observação destas obras foi constrangedora para as pessoas com demência, se bem que o brilho também fosse incomodativo para o resto dos participantes, mas estes podiam desviar-se facilmente. Para tentar resolver o problema, a técnica do museu procurava que se chegassem para que se chegassem mais perto dos quadros.

Contudo, os inconvenientes foram compensados pela rica experiência sociorecreativa que o museu proporcionou. Em

primeiro lugar, os participantes no programa acabaram por se sentirem como um grupo, em resultado do tempo passado em conjunto no museu. Esta sensação de coesão ajudou à transformação do museu num lugar amigável e numa zona de segurança e conforto para todos. Em segundo lugar, alguma agenda social dos participantes foi restaurada. As sessões regulares fizeram com que se sentissem comprometidos com uma responsabilidade social. A integração no grupo e o ambiente amigável criado fizeram com que estes encontros sociais se tornassem desejados e esperados.

Por outro lado, durante os percursos comentados, as pessoas com demência foram capazes de criar laços emocionais com as obras de arte abordadas. Estes laços emocionais ou o *valor emocional*, como designado por Botton & Armstrong (2014), é a manifestação de determinadas emoções em resultado de identificação com as obras de arte ou com alguns dos elementos delas. A evocação de memórias diz respeito ao potencial emocional das obras de arte. Apesar dos participantes com demência terem a memória de curto prazo afetada pela doença, no museu, eles foram capazes de evocar memórias de longo prazo, provocadas pela observação das obras de arte abordadas ou pelas histórias contadas pela mediadora acerca destas obras. Assim sendo,

nos percursos comentados duas das pessoas com demência lembraram-se de episódios do seu passado. Uma das três participantes revelou uma memória sobre o escultor José Rodrigues, provocada por uma escultura parecida com a obra do referido artista, e outra das participantes contou a história sobre um acidente com uma estátua valiosa na sua casa, em torno da escultura *Viscondessa de Vinhó e Almedina*, da autoria de António Soares dos Reis.

Além de despertar emoções, as peças de arte expostas no museu são igualmente capazes de estimular sensorialmente, através das suas qualidades estéticas. A distinção e a apreciação estética são faculdades atribuídas ao ser humano. Estas faculdades interpretativas são capazes de despertar respostas sensoriais e neurocognitivas. Neste aspeto, no museu, uma das participantes ficava desperta e geralmente encantada com as qualidades estéticas das obras selecionadas. Os comentários que exemplificam de forma mais flagrante a relação desta participante com as peças de arte eram: "Espetacular!", "Que lindo!", "Olha, que beleza!".

Quanto à estimulação cognitiva, era perceptível que ao longo dos percursos comentados as pessoas com demência estavam bastante atentas ao discurso da mediadora, fazendo perguntas e dando respostas à técnica do

museu. Uma das senhoras mostrou criatividade e imaginação particular através dos seus comentários: notou o destacamento da parede numa das salas de escultura, achando que parecia fazer parte do conjunto escultórico, e mostrou clara compreensão sobre o processo de modelação de uma escultura em mármore.

Convirá lembrar que as pessoas com demência sofrem muitas vezes de *agnosia* (dificuldade em interpretar uma informação sensorial) e de *apraxia* (dificuldade em executar algumas tarefas motoras) para além de terem a memória instantânea danificada pela doença. Em virtude de todas estas limitações, elas precisam de atenção e auxílio especial, nomeadamente aquando da execução de atividades manuais. Devido ao declínio das suas funções executivas e à consciência que muitas vezes têm disso, forçar os participantes a fazer determinada tarefa, pode frustrá-los e causar “afeto negativo”, manifestado por ansiedade e mal-estar. Os autores Kinney e Rentz (2005) vão até mais longe, afirmando que forçar à ação pode incutir nas pessoas a sensação de “tristeza”, causada pelo confronto com as suas limitações. Confirmando este diagnóstico, era bastante notória a falta de vontade para participar nas atividades manuais de uma das participantes com demência.

Mas, a participação numa atividade significativa – seja ela de práticas manuais ou discussão de obras de arte – é capaz de desviar a atenção do desconforto físico e/ou psicológico causado pela demência (Arts Council England, 2007). Assim sendo, alguns dos efeitos positivos sentidos pelas pessoas são a sensação de prazer e/ou satisfação pela tarefa bem-feita e a melhoria da autoestima (Kinney, J., Rentz, 2005). Em confirmação disso, uma das participantes com demência demonstrava empenho e claro divertimento aquando das atividades manuais no ateliê, exibindo orgulho pelo resultado final do seu trabalho.

Considerações finais

O presente artigo, alicerçado na minha dissertação de Mestrado em Museologia e por isso cruzando as áreas da arte, do museu e de doença mental procurou destacar o potencial de um programa museológico moldado pela dimensão artística – tanto na sua vertente de criação, como na vertente de apreciação de obras de arte – em termos do aumento do bem-estar para um grupo específico de visitantes do museu. Toda a investigação resultou dos meus interesses como artista e formadora no Ateliê de Expressão Plástica do Centro Hospitalar Conde de Ferreira, onde

procuro comunicar através das artes com portadores de transtorno mental. No final, os resultados alcançados permitiram reconhecer o potencial do museu de arte como lugar capaz de fornecer os recursos apropriados para a realização desta desejada comunicação.

O artigo começa com um resumo das mudanças verificadas nos paradigmas da museologia e da psiquiatria – a primeira, em direção a uma maior preocupação com a representatividade das suas produções e maior acessibilidade dos seus visitantes, e, a segunda, em direção a um tratamento mais humano, integral e menos estigmatizante. Tratou-se de ajudar a descortinar uma forma possível de colaboração e parceria entre as instituições museológicas e as unidades de saúde mental.

Na sua terceira parte, o artigo procurou explicitar como seis pessoas – três com demência e os seus cuidadores informais – viram o seu bem-estar aumentado no museu, pela participação no programa intitulado **“Pela arte restaurar memórias, desenhar sorrisos”**. A síntese apresentada reúne as minhas interpretações sobre os dados recolhidos através de uma observação direta e participante, procurando, ao mesmo tempo, resumir as vantagens e as desvantagens dos dois tipos de sessão que compõem o programa no museu – sessões de percurso comentado e sessões de ateliê.

Ao longo do processo de investigação, compreendeu-se que o museu se pode tornar uma instituição muito menos estigmatizante do que já foi e que ganhou a capacidade de promover tanto experiências cognitivamente estimulantes, como situações de relaxamento e de bem-estar. Ainda assim, percebeu-se também que os percursos comentados e as atividades manuais no ateliê não são uma panaceia garantida para se alcançar o bem-estar, e que, apesar dos esforços realizados, a experiência museológica pode permanecer não gratificante devido a algum desconforto físico e psicológico ou, então, devido a limitações cognitivas das pessoas implicadas.

Em simultâneo, constatou-se que, na sua vertente de integrador social, o museu foi capaz de criar uma experiência bastante benéfica para as pessoas com demência e seus cuidadores informais.

É possível concluir que o museu tem variadas respostas para oferecer aos seus diversos públicos. Com o apoio de ferramentas apropriadas, como mediadores empenhados e conhecedores dos públicos com demência, bem como atividades acessíveis e desenhadas para construir laços emocionais com as obras de arte, a instituição museológica pode desempenhar funções sociais bastante significativas. Este potencial dos museus deve ser aproveitado na constituição e oferta de

programas adaptados para atingir vários tipos de públicos.

Espero que o presente artigo possa servir como referência para todos os interessados no assunto das artes e da saúde mental em Portugal, e também como testemunho dos constrangimentos e dos efeitos benéficos que podem resultar de programas museológicos desenhados para públicos com doença de foro mental e seus cuidadores informais.

Referências

Arts Council England (2007) *A prospectus for arts and health*. London.

Bennett, T. (1995) *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London: Routledge.

Botton, A. & Armstrong, J. (2014) *El arte como terapia*. London: Phaidon Press Limited.

Camic, P. M. and Chatterjee, H. J. (2013) "Museums and art galleries as partners for public health interventions," *Perspectives in Public Health*, 133(1), pp. 66–71. doi: 10.1177/1757913912468523.

Carvalho, F., Rocha, A., Alemida, D., Lopes, G., Rocha, J., Teles, J. & Silva, M. J. (1996) *Hospital Conde de Ferreira – Breve História*. Porto: s./ed.

Corsane, G. (2005) *Heritage, Museums and Galleries*. London: Routledge.

Crossley, N. (1998) "R. D. Laing and the British anti-psychiatry movement: A socio-historical analysis," *Social Science and Medicine*, 47(7), pp. 877–889. doi: 10.1016/S0277-9536(98)00147-6.

Agradecimentos

A realização desta investigação não seria possível sem o apoio do corpo docente de Museologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP); sem os conselhos dos meus orientadores: Alice Duarte e Pedro Borges de Araújo; e sem os contributos dos serviços de Psicogeriatrics do Hospital Magalhães Lemos (HML) e dos técnicos do Museu Nacional Soares dos Reis. Por último, mas não menos reconhecida, agradeço a todos os participantes no Programa, pela sua boa vontade em me terem aceite no grupo e pela sua disponibilidade e colaboração.

Halacheva, Z. (2019). O museu como local de promoção de bem-estar a visitantes com demência e seus cuidadores. In P. M. Homem, D. Silva & G. Graça (Eds.), *Ensaio e Práticas em Museologia* (Vol. 08, pp. 18-35). Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras, DCTP.

Duarte, A. (2014) “Nova Museologia : os pontapés de saída de uma abordagem ainda inovadora,” *Revista Museologia e Patrimônio*, 6(2), pp. 99–117.

Falk & Dierking (1992) *The Museum Experience*. Washington: Whalesback Books.

Gramary, A. (2011) *Luzes e sombras do alienismo em Portugal : actas / 1º Colóquio de História da Psiquiatria do Centro Hospitalar Conde de Ferreira*. Porto: Santa Casa da Misericórdia do Porto.

Hooper-Greenhill, E. (1994) *Museums and their Visitors*. London: Routledge.

ICOM – UNESCO (1972) *Mesa redonda sobre la importancia y el desarrollo de los museos en el mundo contemporáneo: Mesa Redonda de Santiago de Chile*.

Kinney, J., Rentz, C. (2005) “Observed well-being among individuals with dementia: Memories in the Making© an art program, versus other structured activity,” *American Journal of Alzheimer’s Disease and Other Dementias*, 20(4), pp. 220–227.

MoMA (2008) *The MoMA Alzheimer’s Project: Making Art Accessible to People with Dementia A Guide for Museums*.

Inês Costa

inesrcosta6@hotmail.com

Construção da história de um cofre indo-português

Resumo

Um museu pode construir a sua história através do estudo de seus objetos. Saber a sua origem, os métodos de produção, os locais onde já estiveram e como foram parar à instituição museológica onde se encontram. Este artigo tem como objetivo mostrar como é possível realizar o estudo do percurso de um objeto sobre o qual não existe muita informação documental, sendo necessário optar por métodos alternativos, e usando como exemplo um cofre indo-português presente na coleção do Museu Nacional de Machado de Castro (MNMC). Estes métodos consistiram na caracterização material e formal do cofre, fazendo-se a sua descrição e identificando os materiais e tipologia decorativa, comparando com outros exemplares semelhantes que possuíam mais informação em catálogos e fontes manuscritas, traçando-se, assim, o seu percurso, da produção em Guzerate à exposição no MNMC.

Palavras-chave

Museu Nacional de Machado de Castro; Estudo de coleções; Cofre indo-português.

Nota biográfica

Inês Costa é licenciada em Conservação e Restauro pela Faculdade de Ciências e Tecnologias da Universidade Nova de Lisboa (2016), e mestre em Museologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (2018). Atualmente está como estagiária de Conservação e Restauro no Museu Regional da Guarda.

Abstract

A museum can build its history through the study of its objects. Know their origin, the production methods, the places where they have been and how they got to the museological institution where they are. This article aims to show how it is possible to study the course of an object about which there is not much documental information, being necessary to choose alternative methods, and using as an example an Indo-Portuguese chest present in the collection of the National Museum of Machado de Castro (MNMC). These methods consisted of the material and formal characterization of the chest, making its description and identifying the materials and decorative typology, comparing it with other similar examples that had more information in catalogues and manuscript sources, thus tracing its path, from production in Gujarat to exposure at MNMC.

Keywords

Museu Nacional de Machado de Castro; Collections Study; Indo-Portuguese chest.

Biographical note

Inês Costa graduated in Conservation and Restoration at the Faculty of Science and Technology of the Nova University Lisbon (2016) and holds a master's degree in Museology from the Faculty of Arts and Humanities of the University of Porto (2018). Presently is working as an intern in Conservation and Restoration in the Museu Regional da Guarda.

Introdução

A história de um museu pode ser construída através dos seus objetos e coleções e das relações que eles formam ao longo dos anos (Alberti, 2005). As coleções de museus são compostas por centenas ou até milhares de objetos, e cada um tem a sua própria história. Quando e onde foi a sua origem? Em que locais já “viveu”? Que momentos chave teve? Como é que o clima político e social o afetou? Fazer estas questões, como se da elaboração da biografia de uma pessoa se tratasse (Kopytoff, 1986), é uma das opções que permite estudar um objeto, construindo o seu percurso desde o momento da sua criação até o presente.

O estudo de um objeto não reside apenas na sua caracterização formal e técnica. É também necessário reunir informações que possibilitem a sua contextualização e valorização (Pearce, 1994). Quando não existem fontes e registos associados que permitam realizar esta tarefa, isto pode tornar-se um desafio, pelo que é necessário encontrar outras maneiras de construir o percurso e história do objeto. A partir disto, confere-se valor e significado ao objeto para além do material, enriquecendo a informação presente nas coleções do museu (Pearce, 1994).

Este artigo pretende descobrir o percurso e a consequente história de um dos cofres indo-

portugueses da coleção do Museu Nacional de Machado de Castro, através não só da informação que existe sobre o mesmo, que é insuficiente, mas também aproveitando a informação disponível acerca de outros cofres existentes da mesma tipologia, alguns com fontes mais seguras da sua origem, e mais documentação. Isto irá permitir caracterizá-lo, inserindo-o num determinado período da história e da arte indo-portuguesa.

A metodologia utilizada para o desenvolvimento deste trabalho assentou na pesquisa documental, fazendo-se uma revisão da documentação já existente sobre o cofre indo-português em foco. Foi também reunida informação relativa a outros cofres da mesma tipologia, assim como os métodos de produção e contexto histórico. Através deste método de pesquisa, é possível caracterizar o contexto dos objetos estudados e o seu percurso ao longo da história, mesmo quando a informação existente é escassa.

1 – Cofres indo-portugueses em tartaruga e prata

1.1 – Contexto temporal e espacial

O século XV e XVI foram marcados principalmente pelas viagens e conquistas

marítimas e pelo crescente império marítimo português, motivado por uma mistura de fatores religiosos, económicos, estratégicos e políticos. No reinado de D. Manuel I, foi entregue a Vasco da Gama a missão de concluir a viagem marítima até à Índia, que prosseguiu a exploração após o cabo da Boa Esperança, apesar de dificuldades e limitações. A chegada a terras indianas deu-se a 20 de maio de 1498 (Bethencourt, 1998), graças à colaboração de um navegador muçulmano, com vastos conhecimentos, a mando do sultão de Melinde. Em 1499, a nau *Bérrio* deu entrada nas águas do Tejo, dando motivos para celebração, pois concluía-se a primeira viagem de ida e volta até à Índia, realizada por navegadores vindos pelo Atlântico. Após esta viagem inaugural, os navegadores portugueses nunca tiveram problemas em repetir a rota nas suas viagens comerciais.

Portugal nunca quis dominar territorialmente a Índia, interessando-se apenas pelo comércio, e não pela produção de bens, como acontecia noutras províncias Ultramar. Goa tornou-se o grande centro político e administrativo daquele tempo, sendo o local de habitação do governador, vice-rei e bispo. Era também o local onde estavam sediadas as sedes religiosas e ponto de chegada e partida (Bethencourt, 1998).

Ao contrário do que ocorreu noutros territórios do ultramar, houve uma grande assimilação a nível social e cultural, tanto pelo povo indiano como pelo povo português, convivendo em harmonia. Um dos campos onde isto é melhor refletido é na arte. Surge o estilo indo-português, que incorpora elementos de ambas as culturas, dando lugar a criações harmoniosas, em reflexo da sociedade.

Um tipo de objetos que nasceu desta união foram os objetos em carapaça de tartaruga, bastante populares no século XVI, e muitos foram adquiridos por membros das cortes reais para integrarem as suas coleções, nas chamadas *Kunstkammer* (câmaras maravilha), sendo considerados símbolos de estatuto e riqueza. Os cofres, executados num dos materiais mais cobiçados da época e portadores de uma beleza singular, conseguida através da junção de formas ocidentais com a aptidão dos artesãos indianos e do contraste da cor viva da carapaça de tartaruga com as guarnições em prata, eram objetos procurados e encomendados pelas classes sociais mais elevadas, principalmente a nobreza e clero.

O registo mais antigo da existência de um cofre em tartaruga e prata, datado de 1546, provém do inventário oficial da Alfândega de Diu, e menciona “um cofrinho do reino, outro de madeira coberto de madrepérola e um terceiro em tartaruga e prata”, sendo este utilizado

para guardar dinheiro (Pinto, 1991). Após esta data existem vários registos de cofres desta tipologia, nomeadamente entre 1577 e 1580, em que o cardeal D. Henrique ofereceu vários presentes ao sultão de Marrocos, dos quais constavam três cofres em tartaruga e prata, assim como em inventários de bens deixados por membros da nobreza (Vinhais et al., 2008). Também existem registos de dois cofres, em 1569, nos arquivos da Torre do Tombo, transcritos em 1744 por António Caetano de Sousa “Hum cofrinho de tartaruga tumbado, guarnecido de prata com fechadura e chave (...) Outro cofre de tartaruga mayor razo, e o tampaõ de meyas canas guarnecido todo de prata (...)”.

Os cofres seriam, muito provavelmente, confeccionados em Guzerate, norte da Índia, local onde, segundo o navegador francês François Pyrard de Laval (1578-1623), existia uma grande produção de pequenos objetos, utilizando como matéria-prima a carapaça de tartaruga, que era previamente polida. As guarnições eram executadas em prata.

Em Portugal e Espanha eram objetos altamente apreciados, tendo funções essencialmente litúrgicas, como caixa de hóstias ou relicários, pelo que a maioria provém de igrejas ou conventos. Também poderiam ser utilizados

como guarda jóias de membros da nobreza e burguesia.

1.2 – Materiais e técnicas

O material era obtido a partir da camada exterior da carapaça da tartaruga-de-pente (*eretmochelys imbricata bissa*), oriunda da região Indo-Pacífica, sobretudo em zonas costeiras, com água límpida, o que facilitava a sua captura. No século XVI, eram capturadas principalmente na zona das Maldivas, o que explica a facilidade com que se obtinha este material em Guzerate. Esta carapaça era composta por placas sobrepostas, normalmente de cor amarela com algumas manchas, e não podia ser usada diretamente na produção de objetos de arte. Eram escolhidas as placas de acordo com a sua coloração (Gleich, 1999) e o material era aquecido em água salgada a ferver, tornando-o deveras maleável, o que permitia a união de vários fragmentos, obtendo o formato desejado após o arrefecimento (Gleich, 1999). Isto dava um aspeto um pouco tosco e nada atraente aos objetos, sendo por isso necessário eliminar as irregularidades através da raspagem do material e do seu polimento com uma lixa muito fina, de forma a evitar o aparecimento de riscos. O passo final era polir

novamente a superfície com uma mistura abrasiva (Gleich, 1999).

Este material era muito cobiçado e um símbolo de estatuto e exotismo, descrito pelo navegador francês Pyrard como “...algo infinitamente belo depois de ter sido polido” sendo “por essa razão procurada por todos os indianos, reis e cortesãos de posses (..) que a utilizam para fazer cofres e caixas com guarnições de prata”.

A origem da prata utilizada nesta tipologia de cofres é desconhecida, mas teria a mesma qualidade que aquela utilizada em Portugal (Silva, 1966). As guarnições seriam produzidas e aplicadas em Goa, cidade notória pela produção de artigos de luxo na época, de acordo com o cronista Diogo do Couto (1534-1616). Eram decoradas com técnicas de cinzelamento, vazamento e repuxamento da prata, criando um baixo-relevo, geralmente colocadas na vertical ou horizontal, fixas à superfície em tartaruga através de pregos ou pequenos alfinetes de prata e, para além da sua componente decorativa, teriam também como propósito o reforço das arestas do cofre.

A forma típica consiste num corpo paralelepipedal, embora se possa denotar que nos exemplares mais antigos, a tampa tem poucos elementos decorativos e tem uma

forma de tronco piramidal, uma característica que foi bastante difundida no oriente islâmico aquando a chegada dos portugueses (Silva 2001). Nos mais recentes é trifacetada, com guarnições em prata, podendo ser, ou não, ondulada (Silva, 2004). Os fechos têm, por norma, uma forma quadrangular, oval ou de escudo, uma ornamentação com motivos vegetalistas e a lingueta continha muitas vezes a representação de um lagarto, com cabeça virada para baixo e cauda enrolada, com a simbologia de “perigo” ou “castigo”, um motivo de origem portuguesa já verificado em cofres de couro portugueses anteriores a este período (Silva, 2001).

A decoração insere-se perfeitamente nas características da arte e ourivesaria indo-portuguesa, consistindo em motivos fitomórficos e zoomórficos, muitas vezes estilizados e intercalados entre si, com espirais, entrelaçados, pequenos animais e criaturas da mitologia (Silva, 1966). Existem cofres que apresentam guarnições em prata em grande parte da sua superfície, no entanto, existem outros com decoração mais simples, focada apenas nas dobradiças e fechaduras.

Esta tipologia de cofres produzidos em território indiano por artesãos nativos, seguia os protótipos europeus em termos de estrutura e formato, nomeadamente da

Península Ibérica (Vinhais et al., 2008), embora se denote uma influência marcadamente Mogol nos elementos decorativos. Os artesãos, apesar de respeitarem as indicações e influências dos seus clientes, continuavam a introduzir estilos e elementos da sua cultura, criando uma fusão entre a arte portuguesa e a arte mogol.

1.3 – Exemplos de cofres indo-portugueses

Para se realizar a caracterização e contextualização do cofre presente no Museu Nacional de Machado de Castro, foi feito um levantamento dos exemplares conhecidos em instituições museológicas nacionais e internacionais, assim como de coleções particulares e leiloeiras. Tendo em conta que podem existir mais exemplares com colecionadores que não querem divulgar o seu acervo, os cofres abrangidos neste levantamento não englobam todo o universo existente, mas são uma ajuda preciosa na caracterização do cofre que está a ser estudado. Para a pesquisa realizada, apenas foram considerados aqueles em que os únicos materiais utilizados foram carapaça de tartaruga e prata (excluindo os que foram executados noutros materiais, como madeira revestida a carapaça de tartaruga), de origem

indo-portuguesa, compreendidos entre os séculos XVI e XVIII.

Em Portugal, estes objetos tinham as igrejas como um dos destinos principais, uma vez que muitos dos que são conhecidos provêm de acervos e tesouros de antigas igrejas e conventos. Nestes contextos, a sua principal função seria servir de relicário. Existem ainda vários exemplares provenientes de famílias que os venderam ou doaram a instituições.

O cofre presente na coleção do Museu de São Roque, parte da Santa Casa da Misericórdia, anteriormente integrante no Altar das Relíquias dos Santos Mártires da Igreja de São Roque (Silva, 1993), possui as fontes documentais mais antigas e fiáveis: o inventário da Igreja Inaciana de 1603, após a doação de D. João Borja, e que refere a sua existência anteriormente a 1588 (Silva, 1996). Tem uma decoração muito simplista, com guarnições de prata apenas nas dobradiças e ferrolho e o formato em urna baseado no protótipo islâmico, o que pode permitir enquadrar outros cofres com este formato nos meados do século XV. A sua originalidade reside na escassa decoração que possui, uma característica quase inexistente noutros exemplares conhecidos. Apresenta uma superfície cor de laranja viva, em que as uniões entre as várias placas são impercetíveis. Em

2006, um cofre com características semelhantes, mas com guarnições nos cantos e uma pega no topo, foi vendido pela leiloeira Cabral Moncada Leilões, por 125 000 euros, o que demonstra que ainda hoje são altamente valorizados e apreciados como peças decorativas (Cabral Moncada Leilões, 2019a).

Outro cofre que também se destaca pela simplicidade, é o do Museu Alberto Sampaio, comprado ao Antiquário Teixeira Bastos. Tem apenas como decoração elementos vegetalistas (em que o ferrolho está em falta) na fechadura, e a pega, trabalhada de modo a parecer uma serpente, e pequenas aplicações cravadas em forma de flores (Cunha, 1999).

O cofre da Casa de Antiquidades São Roque, do século XVI, mostra também características proto islâmicas, como o formato em urna, e uma tampa mais alta, mas já exhibe guarnições mais elaboradas e trabalhadas, ao longo das arestas.

Um cofre ainda hoje pertencente à Diocese do Funchal, já exposto em várias exposições nacionais e internacionais (Arquipélagos, 2016), apresenta uma coloração mais escura e uma decoração simples, com guarnições estreitas e pouco trabalhadas nas arestas do cofre e a meio da tampa. Possui apenas uma pega no cimo da tampa e, no ferrolho, aparece

representado um lagarto de cabeça virada para baixo e cauda encaracolada.

Existem mais exemplares que ainda se encontram sob a tutela de Igrejas, como é o caso dos integrados nos acervos da Igreja Paroquial do Montijo e da Diocese de Lisboa (anteriormente na Igreja de Barbadinhos da Graça), que ainda desempenham a sua função original de relicário. O último tem uma característica particular, em que a carapaça de tartaruga é pintada com policromia enriquecida a ouro, uma influência clara da arte mogol cortesã (Silva, 1996).

Outro objeto patente numa coleção particular, não nomeada, já presente em exposições de arte indo-portuguesa, tem um formato típico, mas apresenta duas características fora do comum: uma pega com duas cobras representadas em semicírculo, viradas uma para a outra, e uma fechadura com um brasão, provavelmente da família que fez a encomenda. Este último pormenor é, até agora, único em objetos desta tipologia, incrementando o seu valor (Henriques, 2009). No Museu Nacional de Machado de Castro, existem dois cofres: aquele no qual este artigo se foca, e um outro do século XVII, que se encontra em pior estado de conservação, estando por isso em reserva. Este último tem como origem o Tesouro da Sé que foi

incorporado no Museu em 1913, e apresenta uma coloração mais escura, com guarnições com decorações fitomórficas em todas as arestas, e querubins a adornar a face dianteira e os pés. A lingueta, ao contrário da maior parte dos cofres desta tipologia, não apresenta uma representação de um lagarto.

A coleção particular de Pedro Aguiar Branco detém atualmente três cofres com estas características, que divulgaram através de catálogos e exposições. O primeiro, um exemplar do século XVI, foi comprado à leiloeira Cabral Moncada Leilões e pertenceu anteriormente a outras duas coleções particulares. É um exemplar já com evidências de alteração, com várias manchas escuras. As guarnições estão concentradas principalmente nos cantos e na tampa, com motivos vegetalistas. O segundo, também do século XVI, apresenta uma coloração mais clara, mais semelhante à de outros produzidos nesta época, e guarnições em faixa. O último, dos finais do século XVI, foi utilizado originalmente como guarda joias (Crespo, 2019) e tem uma decoração simples, esquemática, que lembra as gravuras decorativas do Renascimento (Crespo, 2019), mostrando a união da arte europeia com a arte mogol.

O exemplar pertencente à Igreja da Nossa Senhora da Conceição, em Portimão, dos finais

do século XVI, inícios do século XVII, apresenta uma coloração escura, com uma fechadura em forma de escudo, o ferrolho na típica forma de lagarto e uma decoração mais simples, com várias chapas de prata, equidistantes a percorrer a estrutura do cofre. O cofre do Museu Nacional Soares dos Reis apresenta uma decoração semelhante, mas com uma fechadura quadrangular e com quatro pequenos pés em forma de leão, podendo assumir-se que são da mesma época.

Nos livros de registos de entrada do Mosteiro de São Lourenço de El Escorial, consta que a Imperatriz Maria de Áustria ofereceu ao seu irmão, Filipe II, a 2 de novembro de 1597 dois cofres em tartaruga com guarnições em prata (Vinhais et al., 2008). Teriam dimensões maiores que o normal para este tipo de objetos, uma coloração clara e guarnições altamente trabalhadas com elementos fitomórficos e zoomórficos. Outro objeto com dimensões semelhantes é o que se encontra no Victoria and Albert Museum, adquirido em 1919 por um colecionador americano em San Sebastian, que o doou à instituição em 1959 (Victoria and Albert Museum, 2016). A galeria de arte de Jorge Welsh possui um exemplar muito belo, do século XVI também, com tonalidades claras, guarnições e cantoneiras com decoração vegetalista e o ferrolho com a forma típica de lagarto (Vinhais et al., 2008). O

cofre da coleção José Lico também apresenta características muito semelhantes a estes e ao do Museu Nacional de Machado de Castro, com uma coloração meia avermelhada e guarnições minuciosamente trabalhadas. Na leiloeira Cabral Moncada Leilões foi vendido também um com elementos muito semelhantes a este grupo de cofres (Cabral Moncada Leilões, 2019b).

A Arquidiocese de Évora tem no seu inventário dois cofres desta tipologia, que outrora tiveram funções de relicário. Um dos exemplares, do qual se data a produção entre finais do século XVI e inícios do século XVII, já apresenta uma decoração mais elaborada, com elementos fitomórficos e as guarnições a estenderem-se ao longo das suas arestas, com um ferrolho em forma lagarto de cabeça virada para baixo, com cauda encaracolada. Tem um comprimento um pouco inferior à média dos outros cofres já referidos e possui um detalhe diferente: uma cruz de prata que assenta sobre uma lâmina do mesmo material no topo da tampa. Este pormenor, apesar de não ser único, uma vez que está presente em cofres de outros materiais, poderá ter tido como propósito o reforço da ideia da sua função como relicário. O outro exemplar, datado do século XVIII, tem guarnições muito simples e localizadas apenas nos pés, cantos, ferrolho, pega e dobradiças (Arquidiocese de Évora, 2014). Por comparação

com outros exemplares tardios, do século XVIII, pertencentes ao Museu dos Biscainhos, à Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves, ao Museu do Oriente, e à coleção particular de Fernando Távora, verifica-se que nesta época as decorações eram menos elaboradas e as placas de prata ocupavam uma menor superfície da carapaça de tartaruga, que também apresentava tonalidades mais escuras.

Para além destes exemplares em que foi possível recuperar mais informação e imagens ilustrativas, existem referências a objetos desta tipologia no Mosteiro de Santa Clara em Medina de Pomar, Burgos e no Palazzo Pitti em Florença, parte da coleção Medici (Vinhais et al., 2008), o que mostra que não eram apreciados só em Portugal e estavam presentes em vários pontos da Europa. No Museu de Évora existe também um cofre com estas características, mas não foi encontrada informação sobre o mesmo. Não obstante, considerando as semelhanças decorativas, pode assumir-se que seja do século XVI e que tenha sido utilizado como relicário.

Após o estudo dos vários cofres conhecidos e com registos que permitem identificar as datas em que foram produzidos ou incorporados em coleções, é possível definir sumariamente três períodos de produção distintos:

- produção inicial de meados do século XVI, em que os cofres se aproximavam mais dos protótipos islâmicos, com pouca decoração e formato em urna;
- produção dos finais do século XVI e inícios do século XVII, em que os cofres têm um comprimento maior e tampas mais baixas. As guarnições também são mais trabalhadas, começando a incorporar mais elementos fitomórficos e zoomórficos e ocupando uma maior superfície do cofre;
- produção final, mais próxima do século XVIII, em que a carapaça de tartaruga tem uma coloração mais escura e as guarnições, apesar de trabalhadas, ocupam muito pouco espaço, normalmente apenas os cantos, a fechadura, o ferrolho, as pegas e as dobradiças.

Tendo em conta estes fatores e as semelhanças em termos decorativos, pode colocar-se o cofre do Museu Nacional de Machado de Castro em estudo como pertencendo ao segundo período de produção, entre os finais do século XVI, inícios do século XVII.

2 – Caso de estudo: o cofre indo-português da coleção do Museu Nacional Machado de Castro

O cofre indo-português presente na coleção do Museu Nacional de Machado de Castro (Fig. 1) possui forma paralelepipedal, tendo o corpo principal com 21,7 cm de comprimento, 8,5cm de altura e 10,2cm de largura.



Fig. 1 – Cofre em tartaruga e prata do Museu Nacional de Machado de Castro, n.º de inventário MNMC6121/O65. © Inês Costa

A sua tampa é ondeada, tendo como dimensões 21,7cm de comprimento, 4,4cm de altura no seu ponto mais alto e 10,2cm de largura, estando, no entanto, dividida em quatro secções, cada uma com cerca de 21,7cm de comprimento 1,1cm de largura. Está assente em quatro pés, e é composto por dois materiais distintos: carapaça de tartaruga polida, que

constitui as faces, fundo e tampa do cofre, e prata, em que são executadas as guarnições. Estes materiais causam um contraste visual entre si, tornando este objeto mais belo e delicado.

As lâminas de carapaça de tartaruga polida possuem uma cor escura, com tons de laranja avermelhados e algumas manchas castanhas, e são orladas nas arestas por guarnições de prata recortada, fixas através da utilização de pregos de cabeça estrelada. As placas de prata utilizadas na zona superior do cofre têm uma largura ligeiramente inferior às existentes na base.

Os ornatos estão intercalados harmoniosamente, consistindo essencialmente em elementos fitomórficos, entrelaçados com folhagem, e elementos zoomórficos, como corses, lagartos e cobras.

Nos cantos do cofre, sobrepondo-se às lâminas de prata inferiores que percorrem o seu comprimento, existe uma outra guarnição em prata (presumivelmente para o reforço dos cantos) que causa o prolongamento dos elementos decorativos, percorrendo a totalidade da altura (Fig. 2).

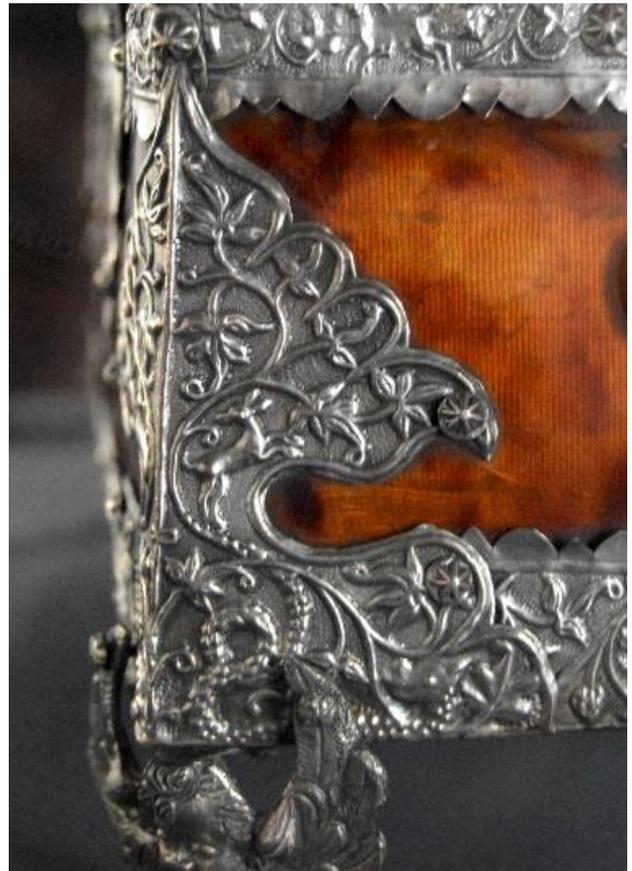


Fig. 2 – Pormenor dos elementos decorativos nas guarnições dos cantos. © Inês Costa

As três dobradiças do cofre, que unem a tampa ao corpo principal, encontram-se na parte posterior (Fig. 3), e apresentam uma decoração fitomórfica delimitada por enrolamentos, seguras por pregos de cabeça estrelada. As laterais contêm duas pegas incisadas, simulando serpentes, presas ao cofre através de duas argolas, que assentam sobre lâminas de prata de forma hexagonal.

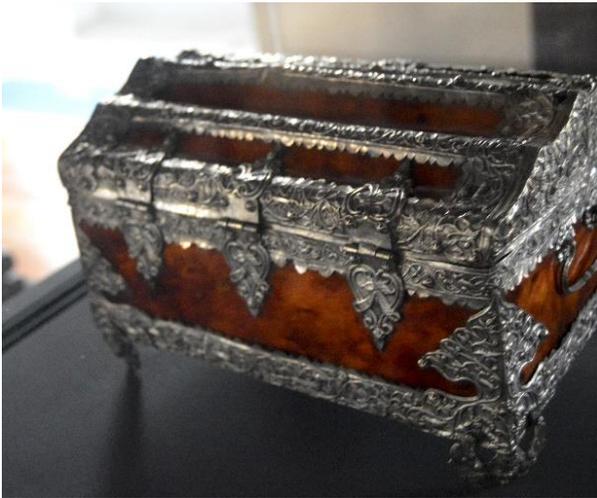


Fig. 3 – Traseira do cofre, com dobradiças.

© Inês Costa

O fecho e o ferrolho, talvez os elementos do cofre que mais saltam à vista, estão localizados na face frontal do cofre. O fecho tem uma forma quadrangular, delimitado por ornamentação zoomórfica, com oito cobras a deitar a língua de fora, duas entrelaçadas entre si em cada uma das faces. O centro, relevado, tem como decoração elementos fitomórficos e um pequeno pássaro de perfil. A fechadura localiza-se na parte inferior, centrada. O ferrolho, por sua vez, tem uma lingueta com uma representação de um lagarto escamado, característica comum nesta tipologia de objetos, com uma cauda encaracolada (Fig. 4), e no seu prolongamento apresenta decoração fitomórfica, delimitada por enrolamentos.

Em cada um dos cantos, o cofre assenta sobre um pé de prata, executado na forma de um querubim com uma pequena cabeça apoiada

sobre as mãos, e um par de asas que encaixam diretamente no cofre, fixos novamente por pregos de cabeça estrelada.

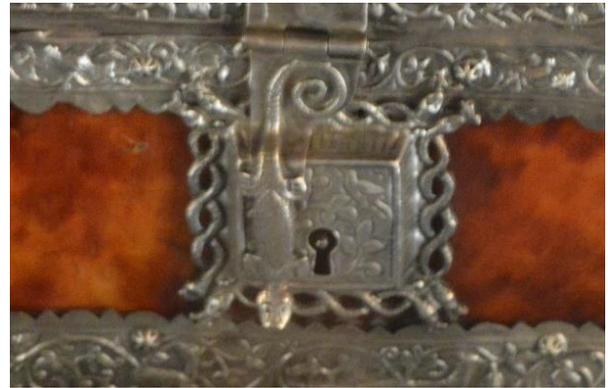


Fig. 4 – Pormenor da lingueta em forma de lagarto. © Inês Costa

O interior é carapaça de tartaruga polida, sem decorações, e contém uma almofada com quatro borlas e galões de ouro, forrada de seda lavrada.

Com base na documentação existente, é possível que este exemplar tenha sido produzido no Guzarate, local onde, como foi mencionado anteriormente, a carapaça de tartaruga polida era utilizada na confeção de vários objetos (Vinhais et al., 2008). As guarnições terão sido aplicadas posteriormente em Goa, como sugere Diogo do Couto, na sua obra *O Soldado Prático* (1570). Não existem registos documentais do motivo e data da sua encomenda, quem fez o pedido ou o seu destinatário, mas como estes cofres eram altamente apreciados, especialmente nas igrejas (Vinhais et al., 2008), poderá ter sido

adquirido por um doador ou por uma família abastada para usar como dote para a entrada de uma jovem para a ordem das clarissas. O período da sua produção deve rondar os finais do século XVI, graças à datação mais precisa e registos existentes de exemplares semelhantes.

Inicialmente, integrou o acervo do Convento de Santa-Clara-a-Nova (Flores et al., 2004) e pode ter sido uma doação ou um dote de entrada de uma das clarissas. Tinha frequentemente uma função litúrgica, como caixa de hóstias ou relicário (Alarcão, 2005). Fez parte do Tesouro da Sé, tal como grande parte do acervo dos conventos e mosteiros da zona de Coimbra e arredores, após a extinção das ordens religiosas em 1834, embora não conste nos inventários realizados pelas clarissas em 1891 e 1893 (AUC, 1893). Assume-se que terá sido transferido anteriormente para o Tesouro da Sé.

Em 1911, após a morte do bispo D. Manuel de Bastos Pina, o Tesouro da Sé foi transferido por António Augusto Gonçalves para o recém-fundado Museu Machado de Castro. Desde a sua entrada no museu, não existem registos precisos sobre a sua localização ao longo dos anos (se esteve em exposição ou em reserva), mas, em 1992, constou na Exposição de Ourivesaria dos Séculos XVI e XVII realizada no museu (IPM, 1992), e consta no seu catálogo.

Encontra-se em exposição permanente no museu na sala de mobiliário dos séculos XVI-XX, desde da sua reabertura em 2011, após as obras de requalificação do espaço museológico.

Considerações finais

Através da comparação do cofre com outros semelhantes presentes noutras instituições e coleções, foi possível delinear o percurso que o exemplar presente no Museu Nacional de Machado de Castro teve desde a sua criação. Para isto, foi feita uma comparação dos fechos, dobradiças e outros elementos decorativos com cofres produzidos no Guzerate e Goa, permitiu não só atribuir o seu local de origem, mas também datar mais precisamente a época em que terá sido produzido dentro do período de execução destes cofres (do século XVI ao século XVIII). Foi também possível compreender o uso que teria originalmente, como relicário ou caixa de hóstias, atribuindo-lhe um significado que vai para além de objeto museológico.

Isto demonstra, que mesmo quando a informação sobre um objeto museológico é praticamente inexistente, ao compará-lo com exemplares semelhantes é possível escrever a sua história e contextualizá-lo.

Referências

Alarcão, A. (2005) *Museu Nacional Machado Castro – Roteiro*. Lisboa: Instituto Português dos Museus.

Alberti, S. J. M. M. (2005) Objects and the Museum in *Isis*. 559-571.

Arquipélagos (2016) *Banco de Imagens* [Online]. Disponível em:

<http://www.arquipelagos.pt/arquipelagos/newlayout.php?mode=imagebank&details=1&id=32619>

[Consultado: 17 de novembro de 2016].

Bethencourt, F. e Chaudhuri, K. (1998) *História da Expansão Portuguesa – vol. I: A Formação do Império (1415-1570)*. Navarra: Círculo de Leitores.

Cabral Moncada Leilões (2019a) *Top Antiguidades e Obras de Arte – 4ª Posição* [Online]. Disponível em: <https://www.cml.pt/top/antiguidades-e-obras-de-arte/arte-lusiada-e-colonial/4/cofre>.

[Consultado: 15 junho 2019].

Cabral Moncada Leilões (2019b) *Lote 178 – Cofre com Tampa Polifacetada*. Disponível em:

<https://www.cml.pt/leiloes/2009/106-leilao/sessao-unica/lote-178/cofre-com-tampa-polifacetada>.

[Consultado: 15 junho 2019].

Couto, D. (2009) *O Soldado Prático*. Coimbra. Angelus Novus: Centro de Literatura Portuguesa da Universidade.

Crespo, H. M. (2019) *A Arte de Colecionar: Lisboa, a Europa e o Mundo na Época Moderna (1500-1800)*. Lisboa: AR|PAB.

Cunha, M. S. (1999) *Os espaços de um império - Catálogo*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.

Cunha, M.S. (1998) *Construtores do Oriente Português*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.

Curtis, N. G. W. (2006) Universal Museums, museum objects and repatriation: the tangled stories of things in *Museum Management and Curatorship* 21. 117-127.

Costa, I. (2019). Construção da história de um cofre Indo-Português. In P. M. Homem, D. Silva & G. Graça (Eds.), *Ensaio e Práticas em Museologia* (Vol. 08, pp. 36-52). Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras, DCTP.

E-Cultura (2019) *Cofre de Tartaruga* [Online]. Disponível em: <https://www.e-cultura.sapo.pt/artigo/12373>. [Consultado: 15 junho 2019].

Felgueiras, J. (1996) 'A Family of Precious Gujarati Objects', in Silva, N.V. (ed.) *The Heritage of Rauluchantim*. Lisboa: Museu de São Roque, pp. 137-138.

Flores, J. M. C. S. e Silva, N.V. (2004) *Goa e Grão-Mogol*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Gleich, M. (1999) *História Ilustrada das Antiguidades – Guia básico para Antiquários, Colecionadores e Apreciadores de Arte*. Singapura. Nobel. 252-253.

Inventário da Coleção MNMC; Ourivesaria Sécs XVI e XVII. Lisboa: IPM, 11/1992.

Inventário das Imagens, Alfaias e Demais Objetos encontrados no extinto Convento de Santa Clara de Coimbra (Cota III-1^a-16-2).

Inventário do Convento de Santa Clara de Coimbra Adicional (Cota III-1^a-16-2).

Kopytoff, I. (1986) 'The Cultural Biography of Things' in Appadurai, Arjun (ed.) *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge. Cambridge University Press. 64–91.

Museu de São Roque (2016) *Cofre-Relicário* [Online]. Disponível em <http://www.museudesao Roque.pt/pt/colecoes/arte-oriental/cofrerelicario.aspx>. [Consultado: 17 de novembro de 2016].

Pearce, S. M. (1994) 'Object as meaning; or narrating the past' in Pearce, S. M. *Interpreting Objects and Collections*. Londres. Routledge. 19-29.

Pinto, M. H. M. (1991) *De Goa a Lisboa, catálogo da exposição*. Portugal/Bruxelas. Europália 91. 42

Pyrard, F. (1611) *Voyage de Pyrard de Laval aux Indes Orientales (1601-1611)*. Chandeigne.

Rodrigues, A. M. (2001) *Outro Mundo Novo Vimos*. Lisboa. Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses; Inapa. 138.

Silva, M. M. C. (1966) *A Arte Indo-Portuguesa*. Lisboa. Edições Excelsior.

Silva, N. S. (1996) *A Herança de Rauluchantim*. Lisboa. Museu de São Roque. 192.

Costa, I. (2019). Construção da história de um cofre Indo-Português. In P. M. Homem, D. Silva & G. Graça (Eds.), *Ensaio e Práticas em Museologia* (Vol. 08, pp. 36-52). Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras, DCTP.

Silva, N. V. (1993) *No Caminho do Japão: Arte Oriental nas Coleções da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa*. Lisboa. Museu de São Roque. 52-53.

Silva, N. V. (2004) 'Pedras Preciosas, Joias e Camafeus: a viagem de Jacques de Coutre de Goa a Agra', in Flores, J. M. C. S., Silva, N.V. (ed.), *Goa e Grão-Mogol*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Silva, N. V., Trnek, H. (2001) *Exotica: Os Descobrimentos Portugueses e as Câmaras de Maravilhas do Renascimento*. Lisboa. Museu Calouste Gulbenkian.

Sousa, A. C. (1744) *Provas da historia genealogica da casa real portugueza, tiradas dos instrumentos dos archivos da Torre do Tombo, da serenissima casa de Bragança, de diversas cathedraes, mosteiros, e outros particulares deste reyno – vol. 3*. Lisboa. Officina Sylviana.

Victoria and Albert Museum (2016) *Casket* [Online]. Disponível em: <http://collections.vam.ac.uk/item/O70805/casket-unknown/>. [Consultado: 16 novembro 2016].

Vinhais, L., Welsh, J. (2008) *Arte Expansionista. Objetos Contemporâneos e Posteriores*. Lisboa: Jorge Welsh Books.

Vanessa

Nascimento Freitas

nasfre.vanessa@gmail.com

Mediação da arte ao ar livre em três perspectivas

Resumo

Este artigo tem como objetivo apresentar, brevemente, as principais questões que foram tratadas na tese de Doutoramento em Museologia intitulada “Entre o Camuflado e o Desvelado: Potencialidades da Mediação da Arte Contemporânea ao ar livre”. A investigação foi realizada no âmbito do Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto e finalizada em 2018. O estudo dedicou-se aos casos da Fundação de Serralves (Porto, Portugal) e do Instituto Inhotim (Brumadinho, Brasil) cujas obras expostas no Parque e nos Jardins, respetivamente, foram os principais enquadramentos para refletir sobre a mediação cultural. A partir da relação entre a arte e o meio ambiente os três pontos abordados procuram indicar as potencialidades da mediação nas perspectivas institucionais, expositivas e de experiências de visita.

Palavras-chave

Mediação Cultural; Arte Contemporânea; Jardins; Fundação de Serralves; Instituto Inhotim.

Nota biográfica

Vanessa Nascimento Freitas é Doutora em Museologia pelo Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Universidade do Porto (2018); Mestre em Arte - na linha de pesquisa de Poéticas Contemporâneas no Departamento de Artes da Universidade de Brasília (2013) onde concluiu, também, a graduação em Artes Plásticas (Licenciatura, 2009; Bacharelado, 2010). É professora na Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal (Brasil) onde atualmente compõe a equipa técnica de Educação Patrimonial (GEAPLA/SUBEB).

Abstract

This article aims to briefly present as the main issues that were addressed in the Doctorate in Museology entitled “Between Camouflage and Unveiled: Potentialities of the Mediation of the Contemporary Art to the Free”. An investigation was carried out within the Department of Heritage Sciences and Techniques of the Faculty of Arts and Humanities, University of Porto, and completed in 2018. The study dedicated to the cases of the Serralves Foundation (Porto, Portugal) and the Inhotim Institute (Brumadinho, Brazil). Park and Gardens, respectively, were the main frameworks for reflecting on cultural mediation. From the relationship between art and the environment, the three points approached seek to indicate the potentialities of mediation in the institutional, exhibition and visiting experiences perspectives.

Keywords

Cultural Mediation; Contemporary Art; Gardens; Serralves Foundation; Inhotim Institute.

Biographical note

Vanessa Nascimento Freitas holds a PhD in Museology from the Department of Heritage Sciences and Techniques of the University of Porto (2018); Master in Art - Contemporary Poetics research in the Department of Arts of the University of Brasilia (2013) where he also completed the degree in Fine Arts (2009 / 2010). She is a teacher at the State Department of Education of the Federal District (Brazil) where she currently composes the technical team of Heritage Education (GEAPLA / SUBEB).

Introdução

Este artigo tem como objetivo apresentar, brevemente, as principais questões que foram tratadas na tese de Doutorado em Museologia intitulada “Entre o Camuflado e o Desvelado: Potencialidades da Mediação da Arte Contemporânea ao Ar Livre” (Freitas, 2018) e realizada no Departamento de Ciências e Técnicas do Patrimônio da Universidade do Porto.

A investigação debruçou-se sobre os casos da Fundação de Serralves situada no Porto (Portugal) e do Instituto Inhotim localizado em Brumadinho (Brasil) — focando-se no conjunto de obras de arte que estão expostas no Parque e nos Jardins como espaços de mediação cultural. As diferenças e semelhanças entre esses dois casos, seja nos aspetos institucionais e socioculturais, possibilitaram a construção de um olhar investigativo interessado em perceber as potencialidades da mediação a partir do encontro entre a arte e o meio ambiente.

Os resultados da investigação são oriundos de quatro procedimentos metodológicos principais: (1) referências bibliográficas institucionais, académicas e publicações disponíveis *online* sobre o tema; (2) entrevistas semiestruturadas com os profissionais que trabalham ou trabalharam nas instituições

estudadas; (3) entrevistas semiestruturadas com os visitantes, bem como o preenchimento de um questionário estruturado em torno da experiência de visita em cada uma das instituições; (4) observação não participativa de visitas acompanhadas por mediadores juntos das obras de arte. O estudo é fundamentalmente qualitativo (Flick, 2009) de procedimentos metodológicos híbridos (Uin, 2003) e orientou-se, teoricamente, a partir das reflexões da museologia crítica e da arte-educação.

Quais são as potencialidades e as limitações da mediação da arte ao ar livre? Essa é questão orientadora da investigação. Para responder à pergunta foi necessário identificar as aproximações e os distanciamentos entre a arte e a natureza nos aspetos institucionais, expositivos e de experiência de visita a partir de três subquestões: De que maneira a organização institucional se reflete sobre os processos de mediação da arte ao ar livre? Como o posicionamento dos objetos artísticos no Parque e nos Jardins, de cada uma das instituições investigadas, influencia nos processos de mediação? Como é que as práticas de mediação podem fazer uso das potencialidades oriundas da relação entre a arte e a natureza nas experiências de visita?

Assim, identificaram-se três pontos para reflexão. O primeiro mostra como a

organização do setor educativo dentro da estrutura institucional pode criar situações de aproximação ou distanciamento entre o campo da arte contemporânea e do meio ambiente. O segundo refere-se à forma de exposição das obras ao ar livre que, a depender das características, pode refletir nas formas de se encontrar, mediar e se relacionar com a arte. As particularidades essenciais dessa exibição se referem à forma como as obras estão camufladas no Parque de Serralves e desveladas nos Jardins de Inhotim; o terceiro tópico conclusivo mostra que a experiência de visita num espaço que integra a arte e a natureza pode proporcionar vivências ligadas ao lazer e à construção de significados, sendo capaz de reorientar as práticas educativas.

Esses três tópicos serão apresentados, na sequência, a fim de criar um panorama geral das principais reflexões tratadas na investigação.

1. Setor educativo

A maneira como os setores educativos são organizados na arquitetura institucional, em cada um dos casos investigados, se reflete no desenvolvimento de ações e projetos dedicados às aprendizagens que envolvem a arte e o meio ambiente. Na realidade, a

arquitetura institucional não explica, por si só, os trabalhos de mediação que são desenvolvidos. No entanto, indica a disponibilidade a uma abordagem mais interdisciplinar ou especializada.

Algumas reflexões teóricas colaboraram na compreensão da educação no âmbito institucional. A identificação de culturas institucionais (Padró, 2003; Hall 1997; Semedo, 2006) é fundamental para pensar o desenvolvimento de práticas museológicas a partir do reconhecimento de que há uma tendência para reproduzir hábitos compartilhados e comuns entre os profissionais. Se é natural repetir velhos costumes e práticas viciadas, passa a ser necessário transitar para outros territórios — ainda que incertos — a fim de criar novos costumes que possam ser incorporados em práticas museológicas mais coerentes com os questionamentos do seu tempo. O novo institucionalismo (Kolb & Flückiger, 2013) como um modelo museológico contemporâneo, auxilia a repensar as estruturas e a programação cultural, afirmando o museu como espaço de produção, pesquisa e debate, numa agenda mais diversificada, independente e/ou complementar às exposições vigentes. Além disso, viragem educacional (Hoff, 2013; 2014; O'Neill & Wilson, 2010; Acaso, 2011; Mörsch, 2013)

colabora para o movimento lento e processual do campo artístico e curatorial em direção aos compromissos com a educação nos museus.

O Serviço Educativo de Serralves é composto por duas equipas que trabalham de forma paralela e relativamente independente, uma dedicada ao meio ambiente e outra à arte. Os profissionais, dedicados à arte, que têm o contacto mais direto com os visitantes possuem formação variada. Assim, pelas experiências prévias que possuem, desenvolvem trabalhos especializados a partir das competências e habilidades que lhes são próprias e de acordo com as demandas institucionais. Dessa forma, Serralves não assume um papel de formador de mediadores/as, enquanto projeto continuado, na medida em que são os próprios colaboradores que partilham entre si as informações relativas aos projetos culturais a serem desenvolvidos. A ausência de programas de capacitação para esses profissionais é refletida na forma como as obras expostas no Parque são abordadas pela equipa de arte-educação. De um modo geral, no Parque os temas relacionados ao meio ambiente aparecem nos processos de mediação nos aspetos paisagísticos, espaciais e sensoriais.

A união dos núcleos dedicados à arte-educação e à educação ambiental que compõe a Gerência de Educação em Inhotim, agrega

interdisciplinaridade às práticas de mediação. Antes dessa reestruturação organizacional, que ocorreu em 2015, as equipas de mediadores/as eram especializadas. Por essa razão, foi necessário organizar uma formação continuada que capacitasse a equipa para desenvolver ações que articulassem conteúdos relacionados com ambos os acervos. Dessa forma, para além das questões espaciais e paisagísticas relacionadas com a arte que se encontra ao ar livre, a mediação em Inhotim aborda de forma interdisciplinar os conteúdos artísticos. As especificidades das espécies botânicas e as questões ligadas ao meio ambiente fazem parte do repertório dos mediadores, dando um passo em direção a uma conceção descentralizada ao nível dos conteúdos.

As duas maneiras que estruturam os setores educativos apresentam potencialidades e limitações. Por um lado, uma relação mais aproximada permite o desenvolvimento de ações interdisciplinares e descentralizadas. Por outro, a possibilidade de ter grupos que desenvolvem trabalhos paralelos permite o aprofundamento de questões próprias das áreas. Mais do que apenas um desenho institucional, a mediação, mais ou menos descentralizada, torna-se produtiva a partir do momento em que seus processos sejam

capazes de construir saberes e experiências significativas aos participantes.

2. Exposição em parques e jardins

O segundo ponto analisado se relaciona com a forma como a arte habita os jardins de cada uma das instituições.

Embora Serralves não tenha surgido a partir de um programa que propusesse o desenvolvimento de exposição ao ar livre, o Parque solicitaria uma reflexão sobre os usos que seriam feitos do lugar, tanto para justificar a escolha desse espaço como para desenvolver um programa específico para ele. Após a sua consolidação, é bem verdade que a instituição não se assumiu como uma tipologia de jardim/parque de escultura enquanto forma de apresentar as obras que são expostas neste espaço. Ao nível discursivo a instituição não define o Parque a partir de uma categoria museológica específica. No entanto, o estudo de Laura Castro (2010, p.295) identifica-a na tipologia de parque de escultura¹.

Ao negar, para si, a ideia de jardim ou parque de escultura opunha-se, também, ao sentido de cenário e de passividade na compreensão da paisagem como pano de fundo para a obra de arte (Dias, 2015, p.354). Contrariando a procura de neutralidade que muitos museus tentam construir nos seus espaços internos de exibição, a partir da conceção de cubo branco (O'Doherty, 2002), a apresentação das obras em Serralves parte de uma lógica oposta. As obras apresentadas estão localizadas nos jardins e procuram, de um modo geral, integrar-se na paisagem circundante. É, pois, a partir desta noção que o termo e o conceito de camuflagem (que se relaciona com a ideia de ocultar, esconder, disfarçar) estão impregnados na conceção da maioria das peças que ali se encontram. O posicionamento do primeiro Diretor Artístico de Serralves, Vicente Todolí, foi fundamental para a manutenção da identidade histórica do Parque. Na sua gestão foi consolidado o conceito de camuflagem que orientaria a forma como a arte habitaria esse espaço.

A fim de compreender melhor a exposição ao ar livre corrente no Parque de Serralves o conceito de camuflagem foi analisado através

¹ “Do ponto de vista formal e estrutural, o parque de escultura define-se pela ocupação de um território coerente, não obstante a diversidade de atmosferas que pode conter, delimitado por fronteiras perfeitamente reconhecíveis que coincidem, em geral, com propriedades historicamente constituídas e possuem entradas bem identificadas, por vezes, mais do que uma.

O território é vedado por muros, gradeamentos ou barreiras naturais. Estes aspetos garantem-lhe a aparência e a consistência de núcleos museológicos e atravessar a sua entrada equivale a penetrar num universo com uma organização e regras próprias.” (Castro, 2010 p.350).

de três categorias denominadas como isolamento, materialidade e transitoriedade. Estas dimensões enfatizam aspetos relacionados com a descoberta e a surpresa, e dão um perfil particular à experiência de visita. Tais características são potencialmente interessantes nos processos de mediação, por outro, mostram-se desafiadoras na medida em que a camuflagem cria o inesperado no encontro com os objetos artísticos. A imprevisibilidade acaba por exigir dos processos de mediação a construção de novas estratégias na abordagem de objetos frequentemente familiares para os seus visitantes habituais. Sendo um conjunto de obras em exposição permanente, a renovação e atualização na maneira como são abordadas torna-se imprescindível para a valorização desse acervo e ressignificação de experiências.

Inhotim, por sua vez, apresenta-se como um modelo distante daquele dos museus fechados e urbanos. Constitui-se como um espaço que possibilita uma vivência marcada pela relação espacial entre a arte, a natureza e a arquitetura, sendo esses elementos fundamentais na conceção da identidade institucional. Considerando as suas dimensões, é possível identificar as galerias e os pavilhões como objetos arquitetónicos expostos nos

Jardins. Dessa forma, são, ao mesmo tempo, a morada e a vizinhança das obras de arte.

Diante da imprecisão de autodefinição, e da tentativa de se distanciar da conceção de Inhotim como um museu tradicional, a ideia de “museu campos”², de certa maneira, enfatiza a conceção alargada do espaço cultural. Adicionalmente, também é compreendido como “museu-parque” que combina a exibição da obra de arte tanto ao ar livre como também nos pavilhões e galerias circunscritas por um ambiente natural (Ribeiro, 2016, p.117).

As obras que se encontram nos Jardins de Inhotim não possuem um conceito expositivo claramente apresentado pela instituição. Fazendo um contraponto com a camuflagem, no caso de Serralves, denominou-se o conjunto exposto em Inhotim como desvelado — no sentido de evidenciar a maneira proeminente como muitas obras se relacionam com os seus espaços. Por aproximação e visando perceber as especificidades da arte que se desvela ao longo dessas paisagens, identificaram-se quatro categorias de análise: escala, uso de suportes, usufruição e integração.

Em muitos casos, as obras expostas em Inhotim desvelam-se ao visitante a partir do impacto e do convite à interação espacial e física com o

² Conforme entrevista com Rodrigo Moura, o então Curador do Instituto Inhotim, realizada no dia 21 novembro de 2015.

objeto artístico. Este desvelar, de certa maneira, mostra-se como um fator positivo nos processos de mediação ao evidenciar-se, muitas vezes, na paisagem, podendo suscitar um interesse prévio e predisposição à interação com as obras. No entanto, pode ser, igualmente, muito desafiador para os processos de mediação, na medida em que o deslumbramento irrefletido no encontro com a arte e com a paisagem se pode traduzir numa interação acrítica.

Independentemente de ser orientado a partir do camuflar ou do desvelar, é importante ter em mente a necessidade de construção de um olhar ampliado que permita o desenvolvimento de processos de mediação que possam pensar na obra e no lugar em que está situada — ressaltando os aspetos da paisagem, da natureza e dos seus contextos situacionais ao invés de tomar tais circunstâncias como cenários neutros.

3. Experiências de visita

A terceira dimensão analisada levou em consideração as especificidades institucionais dos casos estudados ao nível paisagístico que reforçam os aspetos ligados ao lazer criativo e reflexivo. Ao ar livre, isto é, fora dos enquadramentos dos edifícios museológicos,

há uma atmosfera mais descontraída na relação dos visitantes com as obras de arte, que pode ser refletida nas práticas de mediação, sobretudo quando utiliza de estratégias que usam o corpo, os movimentos e a apropriação dos espaços.

Um aspeto importante é que as visões institucionais influenciam, de certa maneira, a condução do trabalho educativo no enquadramento da arte contemporânea ao ar livre. A conceção da arte com potencial interativo e a natureza como exemplificação do belo, em conformidade com o olhar do fundador Bernardo Paz, estão refletidas nos acervos artístico e botânico do Instituto Inhotim. Em contrapartida, os discursos e as ações desenvolvidos pela Gerência de Educação de Inhotim são fundamentadas em ações experimentais e baseadas na reflexão em torno da arte contemporânea.

Por outro lado, o aspeto camuflado das obras de arte no Parque de Serralves reflete-se nos discursos institucionais, que não se evidencia na programação cultural em geral nem na rotina de trabalho desenvolvida pelo Serviço Educativo. Esse relativo isolamento pode ser resultado tanto das dinâmicas culturais do Museu de Serralves, que ofuscam esse acervo exposto permanentemente, quanto a um posicionamento institucional que coloca as obras em condição de camuflagem,

estimulando a descoberta autónoma das mesmas. Os projetos educativos com foco nas obras expostas ao ar livre têm sido ainda incipientes em Serralves, necessitando, sobretudo, da incorporação de projetos continuados para se dedicar à arte exposta no Parque.

É preciso evidenciar que tanto na Fundação de Serralves como no Instituto Inhotim, as obras de arte expostas ao ar livre não são, de forma isolada, o objeto de motivação principal que leva os visitantes a ambas as instituições — conforme dados recolhidos em campo. As qualidades paisagísticas e as áreas verdes são valorizadas nos aspetos estéticos e de lazer. Identificaram-se que os fatores vinculados ao tempo e à dimensão são condicionantes na experiência de visita à Inhotim. Em Serralves, por sua vez, se percebem os aspetos relacionados com a espontaneidade e o afeto na relação entre a arte e a natureza.

Sobre os pormenores ligados ao lazer criativo e à mediação, identificou-se uma limitação que deve ser levada em consideração no fomento de práticas de mediação. Embora se reconheça que ao ar livre a atmosfera é menos formal, percebem-se, nos casos empíricos, importantes limitações e formas de cerceamento que se refletem na experiência de visita e, conseqüentemente, nos processos de mediação. Em Inhotim tais restrições

expressaram-se por meio da definição de regras de conduta que estão expressas na entrada da instituição e que inibem hábitos típicos de jardins. De certa forma, estas diretrizes limitam a experiência de visita ao contacto com os acervos ou programação específica em vez de fomentar a instituição como espaço de convívio, lazer e de apropriação por parte dos visitantes, em contradição com o que é apresentado na sua proposta institucional. No caso de Serralves, tais limitações referem-se ao isolamento de algumas obras que estão no Parque — cuja preocupação com a sua conservação e preservação foi traduzida a partir de cercas em torno das obras. O isolamento dos objetos artísticos, no entanto, pode alterar a forma como os visitantes interagem com o acervo exposto no jardim, modificando os conceitos originais das obras de arte.

De um modo geral, as experiências com as obras de arte ao ar livre têm-se mostrado potencial na incorporação de práticas artísticas e performáticas como forma de refletir sobre, e principalmente, a partir da arte.

Considerações finais

Ao longo deste artigo apresentaram-se as principais reflexões sobre as potencialidades

da mediação da arte ao ar livre, a partir do estudo da Fundação de Serralves e do Instituto Inhotim. Para tanto, os aspetos institucionais, expositivos e de experiência de visita foram os pontos abordados, indicando os principais resultados da investigação.

A primeira questão se refere à organização do setor educativo na arquitetura institucional cuja aproximação e o distanciamento das áreas de arte e de meio ambiente se reflete na construção das práticas de mediação. A segunda trata da exposição ao ar livre onde identificou-se que as características expositivas, seja camuflada ou desvelada, criam elementos importantes para estabelecer o encontro com a arte. Por fim, o terceiro aponta para a necessidade integrar os acervos artístico e ambiental na proposição de momentos de mediação fundamentados em processos artísticos e performáticos.

Acima de tudo, lançou-se algumas reflexões a respeito das potencialidades da mediação da arte ao ar livre não para fundar diretrizes mas, sobretudo, para indicar que o encontro entre a arte e o meio ambiente conforma um cenário rico na proposição de ações de mediação. Assim, faz-se necessário a valorização dos

aspetos ambientais, artísticos e contextuais a partir da construção de projetos continuados. Além disso, deve-se considerar que, se esses espaços de afeto convidam ao lazer, ao ócio e à contemplação, esses elementos podem ser utilizados como estratégias para construção de saberes e experiências significativas.

Agradecimentos

Deixo aqui meus agradecimentos às minhas orientadoras do Doutorado em Museologia Alice Semedo e Elisa Noronha. Estendo meu reconhecimento ao corpo docente, discente e demais profissionais que compõe o Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Referências

Acaso, M. (2011), *Perspetivas: Situación Actual de La Educación en Los Museos de Artes Visuales*, Fundación Telefónica, Madrid.

Castro, L. L. d. O. (2010), *Exposições de Arte Contemporânea na Paisagem - Antecedentes, Problemáticas e Práticas*, Tese de Doutoramento em Arte, Universidade do Porto, Porto, Portugal.

Dias, A. M. (2015), *O Melhor Lugar é a Memória: um Estudo Sobre o Papel da Coleção nos Museus de Arte Contemporânea — Museu de Arte Contemporânea de Serralves e Museu de Arte Moderna de São Paulo*, Tese de Doutoramento em Arte, Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal.

Flick, W. (2009), *Introdução à Pesquisa Qualitativa*. Artmed, Porto Alegre.

Freitas, V. N. (2018), *Entre o Camuflado e o Desvelado: Potencialidades da Mediação da Arte Contemporânea ao Ar Livre*, Tese de Doutorado em Museologia, Universidade do Porto, Porto, Portugal.

Hall, S. (1997), *A Centralidade da Cultura: Notas Sobre as Revoluções Culturais do Nosso Tempo*. *Educação & Realidade* v. 22, nº2, Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação — ANPEd, Porto Alegre, pp. 15-46.

Hoff, M. (2013), *Mediação (da Arte) e Curadoria (Educativa) na Bienal do Mercosul, ou a Arte Onde Ela "Aparentemente" Não Está*. *Revista Trama Interdisciplinar*. Recuperado em: <http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tint/article/view/5543> (acedido em 20 de agosto de 2017).

Hoff, M. (2014), *A Virada Educacional nas Práticas Artísticas e Curatoriais Contemporâneas e o Contexto de Arte Brasileiro*, Dissertação de Mestrado em Arte, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Kolb, L. and G. Flückiger. (2013), *New Institutionalism Revisited*. *Oncurating Journal*. Recuperado em: <http://oncurating-journal.de/index.php/issue-21-reader/new-institutionalism-revisited.html#.Va5g5XiGVjc> (acedido em 20 de agosto de 2017).

Freitas, V. N. (2019). Mediação da arte ao ar livre em três perspectivas. In P. M. Homem, D. Silva & G. Graça (Eds.), *Ensaio e Práticas em Museologia* (Vol. 08, pp. 53-64). Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras, DCTP.

Mörsch, C. (2013), *Contradicting Oneself: Gallery Education As Critical Practice Within The Educational Turn in Curating*. In K. Kaijatuuri, L. Kokkonen and N. Sternfeld. Newcastle (eds) *It's All Mediating: Outlining and Incorporating the Roles of Curating and Education in The Exhibition Context*, Cambridge scholars publishing, UK, pp. 8-19.

O'Neill, P. & M. Wilson (2010), *Curating and the Educational Turn*. Open Editions and de Appel, Amsterdam.

O'Doherty, B. (2002), *No Interior do Cubo Branco. A Ideologia do Espaço da Arte*. Martins Fontes, São Paulo.

Padró, C. (2003), "La Museología Crítica como una Forma de Reflexionar Sobre Los Museos como Zonas de Conflicto e Intercâmbio". In J.P. Lorente & D. Almazán (eds.), *Museología Crítica y Arte Contemporáneo*. Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, pp.51-70.

Ribeiro, I. d. S. (2016), *Arquitetura de Museu-parque: Os Pavilhões Expositivos do Instituto Inhotim*, Tese de Doutorado em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal.

Semedo, A. (2006), "Práticas Narrativas na Profissão Museológica: Estratégias de Exposição de Competência e Posicionamento da Diferença". In A. Semedo & J. T. Lopes (eds.), *Museus Discurso e Representações*, Edições Afrontamentos, Porto, pp.69-93.

Uin, R. K. (2003), *Estudo de Caso: Planejamento e Métodos*, Bookman, Porto Alegre.

INVESTIGAÇÃO

**REFLEXÕES E EXPERIÊNCIAS
(INTER)NACIONAIS**

Viviane Panelli Sarraff

vsarraff@gmail.com

**O legado teórico de Waldisa Rússio para a museologia
internacional**

Resumo:

Esse artigo apresenta um apanhado geral sobre a breve trajetória profissional de Waldisa Rússio Camargo Guarnieri (1935-1990) no cenário cultural brasileiro e sua influência na fundamentação da Museologia como disciplina científica em âmbito internacional. A pesquisa docente que resulta na organização e sistematização das informações sobre o legado teórico de Waldisa para a museologia internacional, está sendo realizada no Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, onde está salvaguardado o Fundo Waldisa Rússio Camargo Guarnieri que contém aproximadamente 25 mil documentos. Também estão sendo investigados documentos provenientes de outras instituições nas quais Guarnieri atuou, como a Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo e o Museu de Arte de São Paulo.

Palavras-chave

Waldisa Rússio Camargo Guarnieri; Museologia; Participação; Patrimônio Cultural; Acesso.

Nota biográfica

Pesquisadora Colaboradora do IEB-USP/Pesquisadora Responsável e Principal do Auxílio Jovem Pesquisadora FAPESP, Pós Doutora em Museologia pela USP, Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, Mestre em Ciência da Informação pela ECA-USP, Especialista em Museologia pelo CEMMAE-USP. É coordenadora do GEPAM – Grupo de Estudo e Pesquisa de Acessibilidade em Museus, Fundadora e Consultora da Empresa Social Museus Acessíveis, Professora Convidada do Programa de Pós Graduação Interunidades em Museologia da USP e do Curso de Especialização em Acessibilidade Cultural da UFRJ. Foi a criadora e curadora do Centro de Memória Dorina Nowill da Fundação Dorina Nowill para Cegos.

Auxílio a Pesquisa Jovem Pesquisador FAPESP – Processo n.º 2016/1522-4.

Abstract:

This article presents an overview of the brief professional career of Waldisa Rússio Camargo Guarnieri (1935-1990) in the Brazilian cultural scene and its influence on the foundation of Museology as a scientific discipline in an international context. The research that results in the organization and systematization of information about Waldisa's theoretical legacy for international museology is being carried out in the Archive of the Institute of Brazilian Studies of USP, where the Waldisa Rússio Camargo Guarnieri Fund is preserved, containing approximately 25,000 documents. The investigation is running also with documents from other institutions in which Guarnieri worked, as the Foundation School of Sociology and Politics of São Paulo and the Museum of Art of São Paulo.

Keywords

Waldisa Rússio Camargo Guarnieri; Museology; Participation; Cultural Heritage; Access.

Biographical note

Collaborating Researcher at IEB-USP / Principal and Responsible Researcher for Young Aid Researcher FAPESP, Post-Doctorate in Museology by USP, PhD in Communication and Semiotics by PUC-SP, Master in Information Science by ECA-USP, Specialist in Museology by CEMMAE- USP. She is the coordinator of GEPAM - Study and Research Group on Accessibility in Museums, Founder and Consultant of the Social Company Accessible Museums, Invited Professor of the Postgraduate Interunit Program in Museology at USP and of the Specialization Course in Cultural Accessibility at UFRJ. She was the creator and curator of the Dorina Nowill Memory Center of the Dorina Nowill Foundation for the Blind.

Young Researcher FAPESP Research Grant - Process No. 2016 / 1522-4.

Introdução

O projeto de pesquisa “O Legado Teórico de Waldisa Rússio para a Museologia Internacional”, realizado sob minha coordenação no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, propõe a investigação, análise, sistematização e desenvolvimento de estratégias de reconhecimento da contribuição teórica e empírica da museóloga.

O principal objetivo da investigação é a sistematização da produção da autora, bem como o seu impacto em diferentes contextos: regional, nacional e internacional. Também consideramos de grande importância a difusão de seu legado em diferentes ações como na participação e organização de eventos acadêmicos, intercâmbios de docência, participação e organização de publicações e realização de oficinas criativas.

Nas ações cotidianas eu e minha equipe de bolsistas de Treinamento Técnico, Iniciação Científica, estagiários e voluntários, com supervisão técnica da equipe de colaboradores do Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, trabalhamos na organização, descrição e conservação preventiva do Fundo Waldisa Rússio, composto de aproximadamente 25 mil documentos acondicionados em 400 caixas, na pesquisa

bibliográfica e empírica sobre a produção teórica e empírica da autora, nas ações de difusão e nas colaborações em parceria com instituições que participaram da trajetória profissional de Waldisa.

1. Organização/Sistematização do Fundo Waldisa Rússio e Documentação Complementar - metodologia de arquivos pessoais

Para alcançar os objetivos propostos e resultados esperados na pesquisa é necessário realizar uma série de procedimentos para que as dimensões de preservação e difusão do legado de Waldisa se tornem acessíveis e conhecidos pelas comunidades de interesse.

A investigação sobre seu legado teórico que também considera toda sua trajetória empírica desenvolvida em órgãos públicos, instituições museológicas brasileiras e internacionais e em conselhos e comitês da área de museologia e preservação do patrimônio tem como principal fonte o Fundo Waldisa Rússio (coleção de documentos) salvaguardada no Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, que por sua vez é a instituição sede da pesquisa.

A equipe de bolsistas, estagiários e voluntários sob minha coordenação trabalha diariamente no processamento técnico e na pesquisa dos documentos do Fundo de arquivo e na coleção especial de livros que pertenceram a Waldisa e se encontram na Biblioteca do mesmo instituto. Mas além da organização e descrição dos documentos sob guarda do IEB-USP também realizamos investigação em outras instituições que contaram com a colaboração da museóloga e em gravação de depoimentos de diferentes atores que tiveram relações profissionais e pessoais com a mesma – familiares, colegas de trabalho, ex-alunos, ex-estagiários e parceiros de conselhos e comitês nacionais e internacionais.

A metodologia adotada para organização do Fundo Waldisa Rússio e descrição dos documentos segue as diretrizes da área de Ciência da Informação, Arquivística, Museologia e Estudos para Obra em Arquivos Pessoais. Essa metodologia é adotada para todos os fundos organizados ou em fase de organização no Arquivo do IEB-USP com a supervisão técnica de colaboradores e pesquisadores especializados.

O Quadro de Arranjo é uma das principais ferramentas dessa metodologia que tem como objetivo sistematizar a organização do acervo

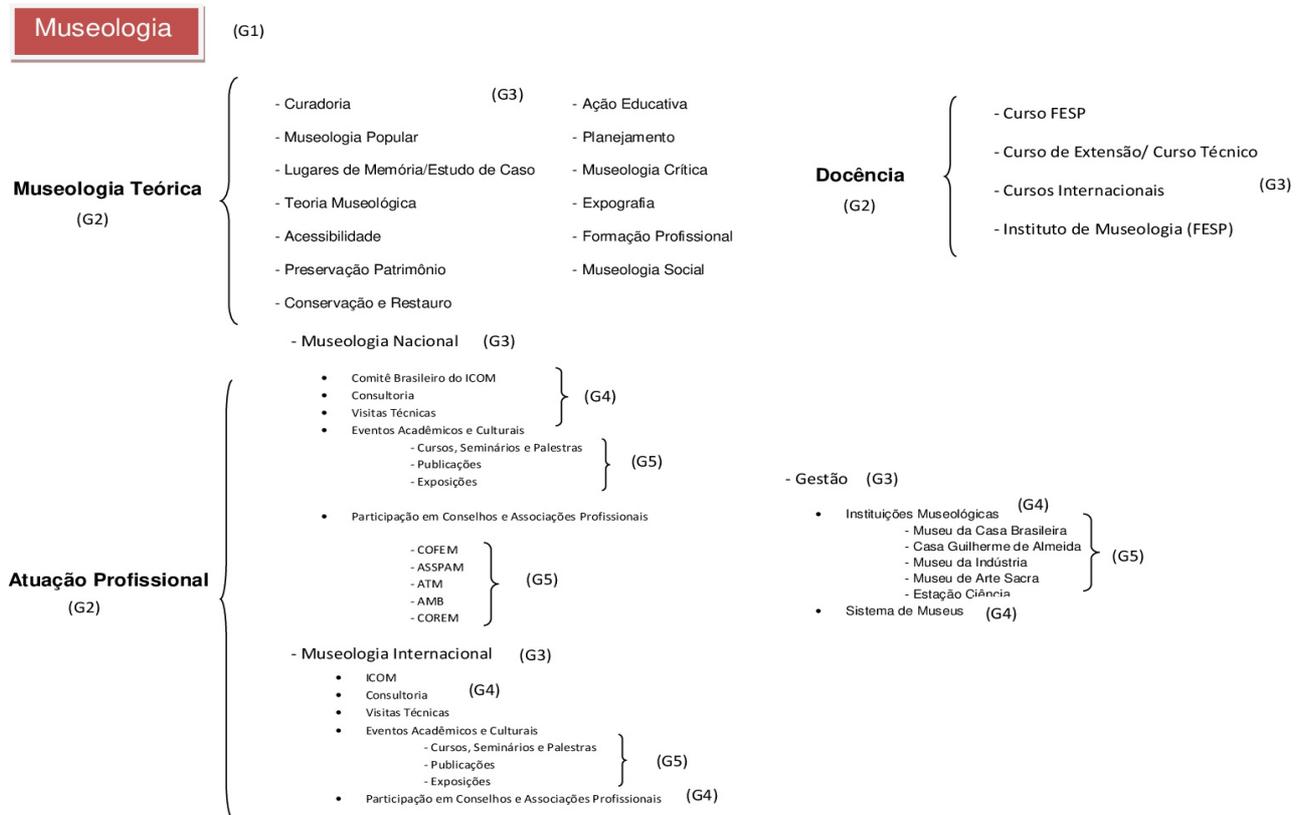
por grupos que definem a atuação ou vocação do fundo em questão. O quadro de arranjo do Fundo Waldisa Rússio está em fase de consolidação desde o início do projeto, levando em consideração sua produção teórica, as frentes de atuação profissional, referenciais bibliográficos e empíricos de sua obra, além da documentação relacionada à vida pessoal e familiar e universos de interesse da museóloga.

Até o presente momento se convencionaram cinco grupos, organizados de forma hierárquica. Estes grupos buscam refletir, organizar e classificar os documentos do Fundo.

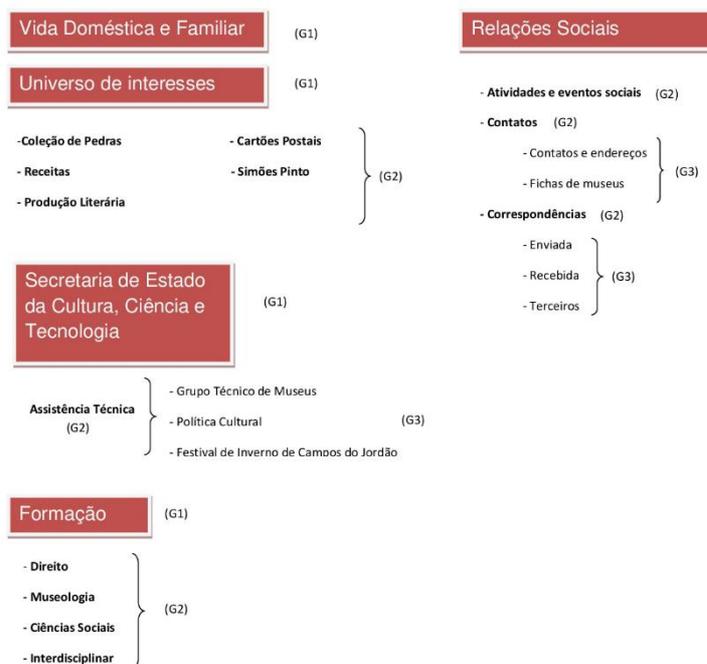
Este quadro é inserido no SGA - Sistema de Gerenciamento de Acervo do Arquivo do IEB-USP e nele os documentos são individualmente descritos e indexados nos grupos de arranjo existentes no Quadro.

Cada grupo e seus respectivos subgrupos foram descritos e definidos segundo os diagramas apresentados abaixo, na Fig. 1A e B. Para orientar a classificação temática dos documentos segundo a metodologia criamos um manual que pode ser consultado no Drive do projeto ou ter acesso a definição de cada grupo ao clicar sobre seus títulos no SGA.

QUADRO DE ARRANJO: WALDISA RÚSSIO (IEB-USP)



A



B

Fig. 1A e B – Diagramas do quadro de arranjo do Fundo Waldisa Rússio até maio de 2019. Ao longo do desenvolvimento da pesquisa, ele passa por pequenas alterações.

Outra atividade constante da pesquisa é o inventário do Fundo que está sendo realizado desde o início do projeto, de forma periódica, considerando o grande volume de documentos, aproximadamente 25 mil, e as características de acondicionamento dos mesmos: uma parte separados em caixas por tipologias de suporte (fotografias, cadernos, documentos em papel, cartões postais), que não estava organizada de forma sistematizada para facilitar o acesso a temáticas específicas, e

outra parte sem uma lógica coerente de organização, com diferentes tipologias de documentos agrupadas por atividades ou períodos não especificados.

Ao realizar o inventário a equipe faz uma breve listagem dos documentos ou conjuntos presentes em cada caixa de acondicionamento para alimentação de uma planilha (Fig. 2) e controle de novos agrupamentos a partir da reclassificação dos documentos.

Caixa	Tema Geral	Assunto	Observação	Data	Responsável
92	Caixa 106 - Museu da Indústria	Museu da Indústria	Documentos administrativos como projetos, ofícios, relatórios anuais de 1979 a 1981	17/01/2019	Paula
93	Caixa 107 - Museu da Indústria	Museu da Indústria	Cópia do doutorado de Waldisa sobre o projeto do Museu da Indústria, documentação relacionada às oficinas infantis e do seminário sobre o papel do deficiente na sociedade.	17/01/2019	Paula
94	Caixa 108 - Museu da Indústria	Estação Ciência	Projetos da Estação Ciência - São Paulo e Minas Gerais	17/01/2019	Paula
95	Caixa 118 - GTM	Grupo Técnico de Museus	Documentos numerados e descritos - WR-GTM-0001 a WR-GTM-0050		Paula
96	Caixa 119 - GTM	Grupo Técnico de Museus	Documentos numerados e descritos - WR-GTM-0051 a WR-GTM-0082		Paula
97	Caixa 120 - GTM	Grupo Técnico de Museus	Documentos numerados e descritos - WR-GTM-0051 a WR-GTM-0117		Paula
98	Caixa 121 - GTM	Grupo Técnico de Museus	Documentos a Cadastrar		
99	Caixa 130 - Documentos não	Cursos, Eventos e Palestras: Docência: Pro	CX03 V03.24 - Correspondência Inês Coutinho "Cegos podem ver exposição de Arte" - Museu Mineiro CX 03 V 02.05 - Planejamento de Seminário sobre Pessoas com Deficiência e Museus em papel timbrado CX 03 V02.06 - Planejamento Ano Internacional da Criança/Museu da Criança CX 03 V02.08 - Notas Manuscritas sobre referências para museu (parece ser Museu da Criança) - muitas Versões: Insignia-Finância e Gaveteira - datilografados - supostamente de Antonio Rubbo Muller CX 03 V03.08 - Boneco Folhetos IMSP e Evento Declaração Diretos do Homem. - Notas manuscritas sobre Curso de Museologia em Espanhol com nomes de professores e temas tratados CX 03 V03.09 - Postal de Waldisa a FHC solicitando apoio a regulamentação da Lei de Museólogo e apoio CX 03 V03.11 - Texto de Waldisa em Tcheco para publicação de museu em Brno [tradução google docs - - Documentos, declarações e atestados de trabalhos diversos. CX 03 V03.16 - Carta com contrato e direitos autorais para Gal sobre publicação de seu texto sobre uso CX 03 V03.16 - Relatório de participação no congresso "Patrimônio e Políticas Culturais para el Siglo XXI CX 03 V03.21 - Correspondência Estação Ciência sobre Projetos da Estação Ciência + Currículos e Planos CX 03 V03.24 - Recortes de Jornal sobre exposição para pessoas com deficiência no Museu Mineiro, Mus CX 03 V03.26 - Folheto Curso de Museologia Popular. CX 03 V03.27 - Proposta para museu universitário de Ciências da USP - s.d CX 03 V03.28 - Carta de Sofka para Waldisa relatando decisões do Board e sua participação. CX 03 V03.29 - Organograma da Secretaria de Estado da Cultura, Ciência e Tecnologia - 1976 - Consta div	13/02/2019	Aline

Fig. 2 – Aspetto da planilha de inventário do Fundo Waldisa Rússio.

A partir desse processo de inventário está sendo possível aproximar os conjuntos de temáticas existentes no quadro de arranjo

proposto, seguida de uma descrição um pouco mais detalhada da documentação contida em cada caixa, especificando resumidamente

tipologias documentais, estado de conservação e temáticas.

2. Pesquisa de campo

A pesquisa de campo realizada pela equipe do projeto tem três frentes de atuação: gravação de depoimentos com pessoas físicas, que pode ser complementada pelo empréstimo de documentos para digitalização; pesquisa em centros de documentação, arquivos e bibliotecas de outras instituições e visitas técnicas em instituições de interesse.

Desde o início do projeto foi possível realizar um conjunto significativo de ações de pesquisa de campo que compõe atualmente a Documentação Complementar da pesquisa, que recebe o mesmo tratamento documental dos materiais do Fundo Waldisa Rússio do IEB-USP e nos auxilia a compreender a trajetória de Waldisa em seus diferentes contextos de atuação.

A Gravação de Depoimentos com pessoas físicas e empréstimo de documentos para digitalização se inicia com a preparação prévia da equipe com a elaboração de um roteiro de entrevista de acordo com a relação que o entrevistado teve com Waldisa e realizada no Arquivo do IEB-USP, na residência ou nas instituições onde atuam essas pessoas.

Os profissionais e familiares que colaboraram com o trabalho até junho de 2019 constam da listagem seguinte:

- Leda Xavier Teles. Irmã de Waldisa e detentora de seus direitos autorais;
- Ruth Rússio. Cunhada de Waldisa e moradora da residência que pertencia a Waldisa. Doou a máquina de datilografia de Waldisa para o Arquivo do IEB-USP;
- Pierina Camargo - Museu Lasar Segall. Ex-aluna e monitora do Curso de Especialização em Museologia da FESP-SP;
- Maria Cristina Oliveira Bruno. Docente e ex-Diretora do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP/Pesquisadora Associada do Projeto Jovem Pesquisador. Ex-aluna do Curso de Especialização em Museologia da FESP-SP;
- Osmar de Almeida - Museu de Antropologia do Vale do Paraíba – Jacareí;
- Giselle Paixão. Ex-aluna e professora do Curso de Especialização em Museologia da FESP-SP;
- Elly Ferrari - Instituto de Estudos Brasileiros da USP. Ex-aluna do Curso de Especialização em Museologia da FESP-SP;
- Julio Abe Wakahara. Arquiteto e Museólogo, criador do Museu de Rua;

- Gael de Guichen. Diretor Emérito do ICCROM. Professor-convidado do Curso de Especialização em Museologia da FESP-SP;

- Diná Jobst. Diretora do Departamento de Museus e Arquivos da Secretaria Estadual de Cultura (aposentada). Ex-pesquisadora do Grupo Técnico de Museus criado por Waldisa Rússio na Secretaria Estadual de Cultura. Ex-aluna do Curso de Especialização em Museologia da FESP-SP;

- Paulo Santiago. Fundador e Diretor do Museu Memórias do Bixiga, que foi "adotado" pela turma de 1982 do Curso de Especialização em Museologia, sob coordenação de Waldisa;

- Rosana Ramos. Ex-estagiária da sala para crianças pequenas da Estação Ciência (projeto criado por Waldisa);

- Adriana Ramos. Ex-estagiária da área de comunicação visual da Estação Ciência (projeto criado por Waldisa);

- Lucia Astudillo. Ex-Presidente do ICOM LAM e Diretora do Museu dos Metais de Cuenca – Equador;

- Maria Teresa Gomes Ferreira. Ex-Diretora dos Museus Gulbenkian - Portugal e co-autora dos verbetes em português do *Dictionarium Museologicum* com Waldisa;

- Célio Turino de Miranda. Ex-Secretário de Cultura de Campinas e ex-Secretário de Diversidade e Identidade Cultural do Ministério da Cultura. Foi aluno de Waldisa no Curso de Museologia Popular.

Os resultados das pesquisas realizadas em centros de documentação, arquivos e bibliotecas de outras instituições contribuem para a coleta de Documentação Complementar ao Fundo Waldisa Rússio. Até o momento, foram realizadas pesquisas presenciais ou remotas nas seguintes instituições:

- CEDOC da Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo que mantém sob sua guarda um conjunto documental sobre a atuação de Waldisa na Instituição nomeado como “Ilustres da FESP – Waldisa Rússio” contendo 22 caixas. Cerca de 250 documentos selecionados em nossa investigação foram digitalizadas em alta definição pela equipe do departamento e já estão descritos e indexados no SGA;
- Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo – Esse arquivo reúne um conjunto muito importante de documentos em papel e registros audiovisuais relacionado a produção cultural na cidade de São Paulo entre as décadas de 1960 e o início dos anos

2000. Frente ao prévio conhecimento da existência de documentação ligada à atuação de Waldisa Rússio foram realizadas pesquisas neste setor da instituição. A quantidade de documentos encontrados foi pequena, mas de grande relevância para a contextualização da atuação de Waldisa: um folheto catalogado como Press Release da Semana do Brincar promovido pelo Museu da Indústria e algumas fitas cassetes e transcrições sobre uma pesquisa da relação entre arte e educação em São Paulo nas décadas de 1950 a 1980, contendo uma entrevista e sua respectiva transcrição com Pietro Maria Bardi, então diretor do MASP no ano de 1979, discorrendo sobre a relação entre museu e ensino no que dizia respeito aos cursos promovidos pelo museu com menção ao curso de Especialização em Museologia realizado em parceria com a FESP-SP no período. O acesso a esse material foi aprovado pela instituição que providenciou as reproduções desejadas por meio de gravação em CD e cópias digitais;

- Pesquisa Biblioteca/Arquivo do MASP - A primeira turma do Curso de Especialização em Museologia foi realizada em parceria entre o MASP e a FESP-SP, entre os anos de 1978 e 1980. Em 1978 e início de 1979 as aulas e demais atividades acadêmicas do curso ocorriam no espaço do museu, que desde aquele período e até hoje é um dos museus com coleção e ação cultural mais significativos do Brasil. A nossa investigação realizada na Biblioteca e Arquivo Histórico do museu analisou a documentação relacionada à tramitação deste convênio, a realização do curso e a exposição "Tropa, Tropeiro, Tropeirismo", realizada no final de 1978 pelos alunos do Curso.

A quantidade considerável de documentos que foram considerados relevantes para o projeto, foram separados e enviados à solicitação de digitalização do MASP, tendo em vista a política institucional que apenas permite a reprodução pelo pesquisador de documentos produzidos originalmente com a finalidade de divulgação.

Essa documentação já foi descrita e sistematizada dentro do grupo "Documentação Complementar" no SGA.

- Museu Casa Guilherme de Almeida - Museu Casa do escritor modernista Guilherme de Almeida criada por Waldisa Rússio por designação do Secretário de Cultura do Estado de São Paulo, durante sua atuação como Assistente Técnica desse órgão. Realizamos a pesquisa na documentação histórica da instituição onde foram digitalizados os processos e documentos sobre a atuação da museóloga na criação do museu na casa anteriormente habitada pela família de Guilherme de Almeida;
- NUMMUS - Núcleo de Memória da Museologia da UNIRIO – A UNIRIO é a universidade brasileira que recebeu o primeiro curso de graduação em museologia do Brasil, que ao entrar para o âmbito acadêmico se tornou a Escola de Museologia. Waldisa além de colaborar como docente convidada e em outras atividades acadêmicas manteve relações profissionais com docentes e ex-alunos Escola. O NUMMUS, por sua vez, preserva coleções de documentos de professores e ex-alunos que passaram pela escola. A investigação em diferentes coleções onde foram identificados alguns documentos de grande importância

relacionados as interlocuções de Rússio com a Escola de Museologia.

As visitas técnicas realizadas pela equipe do projeto nas instituições e lugares relacionados a atuação de Waldisa são organizadas de acordo com o interesse mútuo da instituição e do projeto. Até o presente momento foram visitados:

- **Museu Memórias do Bixiga** - O projeto contou com o apoio de Waldisa na década de 1980, tendo elaborado um projeto museológico para o espaço, além de ter contribuído com a ponte entre o Museu e o Curso de Museologia da Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo, de forma que os alunos do Curso foram estagiários durante o ano de 1982 no Museu Memória do Bixiga, tratando e catalogando o acervo. No acervo do Museu é possível encontrar objetos de toda sorte como brinquedos, instrumentos de parto, livro de tombo da Vai-Vai, utensílios de cozinha, além de documentação e fotos de moradores do bairro que tendo falecido ou deixado a região, deixaram seus objetos de vida com Armandinho Puglisi e Paulo Santiago, seus fundadores. Segundo Paulo, um de seus fundadores ainda

vivo, os objetos expostos hoje, em sua maioria, foram aqueles tratados e identificados pelos alunos do Curso de Museologia na década de 1980. Atualmente, o projeto da instituição prevê o desenvolvimento do modelo de Museu-bairro, já explicitado no plano museológico de 1980 redigido por Waldisa;

- **Centro Cultural Ocupação Ouvidor 63 (edifício da Secretaria de Estado da Cultura que abrigou o Instituto de Museologia da FESP entre 1985 e 1992)**

- Visitamos a Ocupação cultural Ouvidor 63, um prédio de 13 andares, ocupado há cerca de 4 anos por artistas de diversas áreas. O térreo conta com um brechó e um espaço de apresentações, na garagem há um laboratório de revelação fotográfica e um espaço de marcenaria. O restante dos andares são espaço de moradia e de produção cultural dos artistas. Os andares e seus respectivos moradores acabam se distribuindo na ocupação de acordo com a expressão artística pela qual se identificam, desta forma, por exemplo, o quinto andar é dedicado a residência dos músicos. A Ocupação oferece programação cultural pública e gratuita. Quando apresentada a motivação de

nossa visita baseada na ocupação do quarto e quinto andar do prédio pelo Instituto de Museologia, Ricardo revelou desconhecer essa ocupação especificamente, mas nos apontou que o edifício havia abrigado a Secretaria de Cultura décadas atrás. Como resultado positivo desse contato foi realizada uma oficina criativa para os moradores da Ocupação e comunidade de interesse com o tema “Museus Democráticos e Obra Aberta” desenvolvidos por Waldisa em sua coordenação e docência do Curso de Museologia;

- **Museu Antropológico do Vale do Paraíba** - A criação desse museu foi proposta por um grupo de jovens da cidade com consultoria e orientação voluntária de Waldisa Rússio durante a década de 1980. O planejamento da visita técnica foi realizado com antecedência para melhor aproveitamento de nosso tempo na cidade. Para tanto preparamos roteiros de entrevista para gravação de depoimento de Osmar Almeida, um dos jovens da cidade que propuseram a criação do museu e que ainda é colaborador do museu, e para condução de conversa com as antigas tecelãs da Fábrica de Tapetes Santa Helena que

estariam no museu para nos mostrar a fabricação artesanal de tapetes com tear manual. Além disso, levamos conosco documentos e fotos digitalizados relacionados as visitas técnicas a Fábrica Santa Helena realizadas por Waldisa e outros profissionais ligados as atividades do Museu da Indústria para que os entrevistados pudessem nos ajudar a identificar os retratados nas imagens ou acrescentar outras informações. Também pudemos conhecer o Arquivo Histórico de Jacareí, que foi criado no município por sugestão de Waldisa Rússio, para que o tratamento e disponibilização de documentos históricos relacionados a história da cidade tivesse autonomia em relação ao museu que tinha como missão a preservação do patrimônio material e imaterial das atividades humanas no Vale do Paraíba.

3. Ações de difusão

As ações de difusão do projeto vem ocorrendo desde o início de 2018 com o objetivo de divulgar os resultados preliminares da pesquisa e aproximar as proposições teóricas de Waldisa Rússio com diferentes públicos: profissionais e

pesquisadores interessados em temas correlatos e estudantes e demais beneficiários de ações culturais e de preservação do patrimônio.

Nessas ações incentivamos que os bolsistas e demais membros da equipe do projeto proponham novas atividades e se envolvam na elaboração das propostas, sejam elas de caráter teórico ou criativo. Nesse sentido é possível afirmar que essa oportunidade mostrou resultados positivos, uma vez que o legado de Waldisa pode ser compartilhado com diferentes beneficiários em situações de caráter informativo e criativo ampliando o alcance do projeto para além das fronteiras científicas.

A seguir apresentamos a relação de ações de difusão realizadas pelos membros do projeto até fevereiro de 2019:

- **História Viva/Arquivo IEB-USP** – Seminário de apresentação do projeto “O Legado Teórico de Waldisa Russio Camargo Guarnieri” com visita técnica as dependências do Arquivo do IEB-USP, 2018. **Local:** Instituto de Estudos Brasileiros - Universidade de São Paulo;
- Seminário **"O legado de Waldisa Rússio: liderança, formação, ética profissional e pesquisa em**

museologia" – 10º Encontro Paulista de Museus - SISEM/ Acam Portinari e Arquivo IEB, 2018. Local: Memorial da América Latina - SP.

Oficinas:

- **Curadorias Participativas:** Diretrizes para desenvolvimento de exposições e ações educativas com participação do público, 2018. Evento: Seminário Internacional Acessibilidade em Museus e Espaços Culturais: desafios e inspirações. **Local:** Centro de Pesquisa e Formação - SESC-SP; Cidade: São Paulo;
- **Pequenos Museus, 2018. Local:** IEB USP. Ateliê realizado com 15 jovens da Ong Vocação;
- **Habitáculo, 2018. Local:** Museu Lasar Segall. Ateliê realizado com 13 crianças de 4 e 5 anos;
- **Museus Democráticos e Obra Aberta, 2018. Local:** **Ocupação do Ouvidor 63.** Ateliê realizado com 15 pessoas, moradores da Ocupação e interessados;
- **Cadernos de Campo, 2018. Local:** **IEB - USP.** Ateliê realizado para 20 bolsistas, estagiários e voluntários do Arquivo IEB-USP.

4. Trajetória profissional e acadêmica de Waldisa Rússio

Ao longo da investigação, reunindo os resultados preliminares das diferentes frentes de pesquisa, foi possível produzir uma cronologia da trajetória profissional e acadêmica da museóloga que nos orientam em toda a revisão de sua obra e realizações empíricas. Essa linha do tempo tem sido bastante utilizada para ampliar a difusão de sua obra nas diferentes atividades realizadas pelo projeto.

A seguir, apresentamos a cronologia atualizada até o presente momento:

1969 - 1974

- Atua como secretária da Comissão de criação do Festival de Inverno de Campos do Jordão, coordenada por Mozart Camargo Guarnieri;

1975 - 1977

- Participa da criação da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo e se torna Assistente Técnica do primeiro secretário José Mindlin;
- Atua como Assistente Técnica do Secretário da Cultura Max Feffer, onde desenvolve propostas de Políticas e Ações Culturais em todo o Estado de São Paulo;

- Diretora/Técnica em Administração de museus do Estado: Museu de Arte Sacra, Museu da Casa Brasileira, Casa Guilherme de Almeida;
- Cria e coordena o Grupo Técnico de Museus da Secretaria Estadual de Cultura – SP;
- Realiza pesquisa de mestrado sobre a situação dos museus em países em desenvolvimento - no Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais da FESP-SP;
- Inicia sua colaboração com o Comitê Brasileiro ICOM, do qual é nomeada delegada regional;

1978 - 1982

- Realiza pesquisa de doutorado sobre um museu de indústria para o Estado de São Paulo no Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais da FESP-SP;
- Cria, coordena e atua como professora do Curso de Especialização em Museologia no MASP em convênio da FESP-SP a convite de Pietro Maria Bardi (após a conclusão da 1ª turma o Curso passa a ser realizado somente na FESP);
- Assume a direção do projeto do Museu da Indústria da Secretaria de Estado da Indústria, Comércio, Ciência e Tecnologia – O primeiro museu brasileiro com múltiplas sedes e proposta de desenvolvimento sustentável;

- Realiza reflexões teóricas e desenvolve exposições, projetos educativos e seminários (dentro das propostas do Museu da Indústria e da docência no Curso de Especialização em Museologia) sobre a inclusão de parcelas da população excluídas dos museus e do universo cultural (pessoas com deficiência, afrodescendentes, populações indígenas, crianças, pessoas de pouca escolaridade/analfabetos);
- Se envolve com representantes brasileiros do Movimento de Inclusão Social das Pessoas com Deficiência e é convidada a proferir palestras em eventos da área de inclusão social e acessibilidade universal;
- Se torna membro do ICOFOM - International Committee for Museology do ICOM para o qual contribui com reflexões sobre o estabelecimento da museologia como ciência;

1983 - 1985

- Cria a ASSPAM - Associação Paulista de Museólogos e a ATM - Associação de Trabalhadores de Museus;
- Eleita membro da diretoria/ Board do ICOFOM - ICOM International;
- Participa intensamente do movimento pela regulamentação da profissão de museólogo, junto ao poder legislativo brasileiro

(conseguem a regulamentação pela lei 7287 em 1984);

- Realiza vasta produção teórica e intercâmbio científico com autores da Museologia internacional como Zbynek Stránsky, Anna Gregorová, Judith Spielbauer, Marta Arjona, Peter Van Mensch, Vinos Sofka, Gael de Guichen, Mathilde Bellaigue, muitos dos quais conhece nas reuniões e assembléias do ICOFOM;

- Atua como consultora da criação do Sistema Brasileiro de Museus dentro do âmbito do Ministério da Cultura recém-criado;

- Se envolve com representantes brasileiros e grupos de discussão sobre a preservação do Patrimônio Imaterial e dos Territórios Culturais e com movimentos políticos como o das Diretas Já!;

- Elabora o projeto do Instituto de Museologia - como departamento autônomo da FESP-SP e estabelece parceria com a Secretaria Estadual de Cultura de São Paulo para cessão de espaço no edifício da Rua do Ouvidor, 63 para realização de aulas, laboratórios, biblioteca e área administrativa do mesmo;

1986 – 1990

- Ministra cursos de Museologia em outros estados do país (Minas Gerais, Bahia e Goiás) e

em países latino-americanos (Peru, Venezuela e México);

- Realiza vasta produção teórica e intercâmbio científico com autores e da área de Preservação do Patrimônio Cultural como Nestor Garcia Canclini, Antonio Augusto Arantes, Felipe Lacouture;

- Participa da redação dos termos em Português do Dictionarium Museologicum - publicação da UNESCO para criação de um vocabulário controlado da área de museologia em 17 idiomas;

- Nomeada presidente do Centro Cultural e de Amizade Brasil-China;

- Participa da elaboração de inúmeros projetos de museus (Museu da Criança, Museu da Riviera de São Lourenço, Museu do Instituto Agrônomo de Campinas, Museu de Antropologia do Vale do Jacareí, Museu de Ciências da USP);

- Elabora o plano museológico, a exposição inaugural "O homem, o planeta e a vida" e o projeto de ação educativa da Estação Ciência;

- Participa na organização, publicação e profere palestra no Simpósio Patrimonio y Políticas Culturales para el Siglo XXI junto ao INAH – México;

- Cria e organiza o I Encontro Latinoamericano de Museus no Memorial da América Latina com convidados nacionais e internacionais;
- Convidada para ministrar o módulo de Teoria Museológica da Oficina de Cultura da UNESCO em Havana - Cuba (falece no México – semanas antes do início do curso).

Além da cronologia acima apresentada, foi possível iniciar um levantamento de ações desenvolvidas na trajetória da autora que confirmam seu legado teórico e empírico em âmbito nacional e internacional.

5. Waldisa Rússio e seu legado teórico

Waldisa Rússio (1935-1990) se graduou em direito pela Escola de Direito do Largo São Francisco; obteve os títulos de mestre e doutora em Ciências Sociais pela Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo - sendo a primeira pesquisadora no Brasil a defender dissertação e tese de pós graduação na área de Museologia. Atuou profissionalmente como funcionária pública concursada do Governo do Estado de São Paulo, onde ocupou cargos de documentação, administração, assistência técnica administrativa e diretoria técnica na Secretaria

Estadual de Cultura e na Secretaria da Indústria, Comércio, Ciência e Tecnologia; recebeu a titulação de Museóloga pelo ICOM-BR (Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus) após a defesa de sua dissertação de mestrado; foi a criadora, coordenadora e professora do Curso de Especialização em Museologia que ocorreu inicialmente com convênio entre a Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo e o Museu de Arte de São Paulo a convite de Pietro Maria Bardi, então diretor do museu, e após a conclusão da primeira turma foi integrado entre os cursos de pós graduação lato-sensu da FESP-SP.

Waldisa concentrou sua atuação profissional como museóloga em atribuições de gestão de museus, coordenação de curso e professora na área de museologia. Durante o desenvolvimento de sua carreira conquistou um lugar de destaque para a produção intelectual brasileira nas áreas de museologia, preservação do patrimônio cultural e políticas culturais.

Sua contribuição teórica teve grande importância no desenvolvimento de conceitos sobre a Museologia como Disciplina Científica, principalmente junto ao grupo fundador do ICOFOM - Comitê Internacional para Museologia do ICOM, do qual também foi membro da direção entre os anos de 1983 e

1986. Os esforços empenhados pelos membros e associados desse comitê, advindos das mais diversas nacionalidades, no início de sua instituição no final da década de 1970, tinham como objetivo comum posicionar a produção teórica da museologia entre as ciências humanas e sociais para garantir que os estudos, pesquisas e iniciativas na área ganhassem status científico e relevância profissional possibilitando o desenvolvimento da área. As oportunidades acadêmicas, científicas e profissionais que podem ser usufruídas hoje pelos profissionais de áreas diversas que atuam no âmbito profissional ou de pesquisa no universo dos museus é devido a esses atores responsáveis pela formação do ICOFOM e pelo fomento das discussões teóricas acerca do campo. Nosso cenário atual, graças a esse passado recente, é composto por programas de pós graduação, mestrados profissionais, cursos de graduação, cursos técnicos, linhas de atuação e pesquisa, reconhecimento profissional e relevância na sociedade de forma geral.

Considerando as contribuições de Waldisa nesse movimento fundador podemos destacar dois artigos de sua autoria: “Methodologie de la Museologie et la Formation Professionnelle/Système de la Museologie”

publicado no Icofom Study Series em 1983 e “Interdisciplinarity in Museology” publicado no MuWop 2 (Museological Working Papers) de 1981 que apresentaram conceitos que influenciaram textos, reflexões e publicações inerentes ao período de reconhecimento da Museologia como Ciência de caráter interdisciplinar contrariando a concepção de que se tratava apenas de uma área técnica e que carecia de proposições teóricas.

Confirmando sua contribuição para o campo encontramos referências a seus conceitos e proposições teóricas em publicações brasileiras e estrangeiras. Como exemplo apresentaremos abaixo algumas citações e menções em textos de diferentes autores e períodos comprovando a validade das proposições apresentadas pela autora.

A 9ª edição da publicação *Muzeologické Sesity* (Fig. 3) do Moravske Museum da University Purkyne em Brno, Tchecoslováquia – Organizado pelo Prof. Zybnek Stransky, um dos membros fundadores do ICOFOM e que posteriormente se consolidou como um dos principais teóricos da Museologia do Leste Europeu, apresenta uma citação completa do texto “Museologia e Interdisciplinaridade” publicado em inglês no Muwop 2.

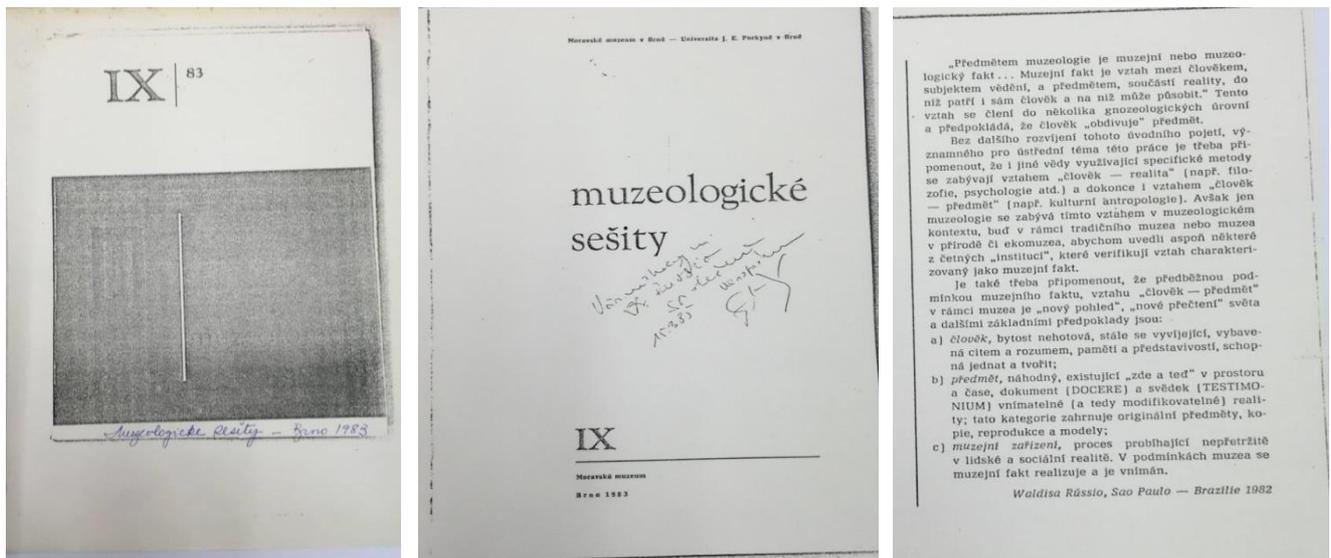


Fig. 3 – Cópias xerográficas da capa, folha de rosto e citação de texto de Waldisa Rússio da publicação “Muzeologické Sesity” de Moravske Museum de Brno.

Uma importante referência que deflagra a influência da autora na apresentação de novos conceitos e fundamentos para a Teoria Museológica é a citação sobre sua definição de Fato Museal apresentada por Mairesse e Desvallées, autores fundamentais da Escola Francesa, que participaram de encontros e publicações internacionais com Rússio nas décadas de 1970 e 1980 e que se dedicaram na década de 2000 a propor reflexões sobre a atuação do movimento fundador da Museologia como ciência interdisciplinar e seus desdobramentos temáticos:

Cette nouvelle approche de la muséologie trouve pour des années son ciseleur sous la plume d'Anna Gregorova: «La muséologie est une Science qui

examine le rapport spécifique de l'homme avec la réalité et consiste dans la collection et la conservation, consciente et systématique, et dans l'utilisation scientifique, culturelle et éducative d'objets inanimés, matériels, mobiles (surtout tridimensionnels) qui documentent le développement de la nature et de la société » et « le musée est une institution qui applique et réalise le rapport spécifique homme-réalité. » (Gregorova, 1980:20-21.) Les autres membres du comité comprennent très vite qu'un vrai tournant est pris et, à des nuances près, adoptent le même point de vue. Cette relation spécifique qui soutient la muséalisation du monde par l'homme est décrite par Waldisa Rússio

comme « fait muséal » ou par Friedrich Waidacher comme « muséalité » et se présente comme l’objet principal de l’étude de la muséologie : «Même les plus anciennes traces d’activités humaines nous permettent de présumer que nos ancêtres voulaient préserver des témoins matériels de leur monde et les transmettre à la postérité» (DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. Sur la muséologie. In: *Culture & Musées*, n°6, 2005).

Outra contribuição fundamental da autora foi sua participação como autora dos verbetes em língua portuguesa da 3ª edição do *Dictionarium Museologicum*, publicação criada pela UNESCO. Nessa edição a publicação ampliou seu escopo anterior incluindo novos idiomas como o espanhol e o português. O trabalho de pesquisa, análise, revisão e redação dos verbetes em língua portuguesa tiveram como autoras Maria Teresa Gomes Ferreira, Diretora dos Museus Gulbenkian de Lisboa e Waldisa Rússio, convidadas pelos organizadores da publicação Istvan Eri e Béla Vegh. Esse dicionário tinha como objetivo de produzir um vocabulário controlado para a área de Museologia em 17 línguas, incluindo o Esperanto.

Nessa colaboração, Gomes Ferreira e Rússio, estreitaram suas relações profissionais que resultaram também na consultoria e acompanhamento de projetos educativos e de ação cultural nos Museus Gulbenkian, submetidos a avaliação e experiência de Waldisa para ampliar seu caráter social e inclusivo. Durante gravação do depoimento de Maria Teresa Gomes Ferreira em dezembro de 2018 em sua residência em Lisboa para o repositório de memória oral do projeto “O Legado Teórico de Waldisa Rússio para a Museologia Internacional”, a atuação de Waldisa como consultora e colaboradora das ações sociais dos Museus Gulbenkian foram confirmadas, além da grande admiração pela qualidade da pesquisa desenvolvida para a redação da versão em língua portuguesa dos verbetes do *Dictionarium Museologicum*.

Entre os anos de 1984 e 1987, período concomitante a produção, lançamento e distribuição do *Dictionarium Museologicum*, Waldisa passa a empenhar esforços na interlocução com profissionais e teóricos das áreas de Museologia e de Preservação do Patrimônio de países latinoamericanos participando do movimento de criação do Comitê Regional do ICOFOM na América Latina. Nesse período ministra cursos e disciplinas específicas para profissionais de museus do Perú, Equador, Venezuela e México. Integra a

comissão organizadora e científica do Simpósio Patrimonio y Políticas Culturales para el Siglo XXI com Antonio Augusto Arantes (UNICAMP - Brasil/ICOMOS, Unesco) e Nestor Garcia Canclini (Universidad Autónoma Metropolitana no México) realizado pelo INAH - Instituto Nacional de Antropología e Historia do México. Nesse âmbito estabeleceu relações profissionais com teóricos da América Latina como Yani Herreman (Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía - México), Marta Arjona (Representante de Cuba na Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial/CENCREM - Centro Nacional de Conservación, Restauración y Museología), Felipe Lacouture (Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía - México) e Nestor Garcia Canclini (Universidad Autónoma Metropolitana de Mexico).

No Brasil, a partir de 1985, passa também a atuar como professora convidada de diversos cursos de especialização e extensão em instituições de ensino e órgãos públicos: UFBA - Universidade Federal da Bahia, UFG - Universidade Federal de Goiás, Sistema Estadual de Museus de Minas Gerais, Prefeitura de Ribeirão Preto e Secretaria de Cultura do Pará.

Em âmbito internacional colaborou com a formação de profissionais em cursos ministrados junto ao Ecomusée le Creusot Montceau Les Mines na França e aos Museus Gulbenkian em Lisboa - Portugal instituições nas quais também auxiliou analisando e realizando assessoria de projetos educativos e de ação cultural com pleno apoio de suas então diretoras Maria Teresa Gomes Ferreira (Museus Gulbenkian) e Mathilde Bellaigue (Ecomusée le Creusot Montceau Les Mines).

Os principais temas de seus cursos e disciplinas foram: Museologia Social, Teoria Museológica, Administração de Museus, Museologia Popular, Preservação do Patrimônio Industrial, Educação em Museus, Acesso aos Museus e Formação Profissional.

Mesmo tendo uma agenda repleta de compromissos acadêmicos fora da cidade de São Paulo, continuou sua atuação, de forma intensa, na coordenação do Curso de Especialização em Museologia (FESP-SP/Instituto de Museologia de São Paulo), na diretoria do Instituto de Museologia, na docência de disciplinas do curso, orientação de dissertações de mestrado e outras atribuições inerentes de sua atuação docente. Os alunos do curso, se beneficiaram das interlocuções nacionais e internacionais de Waldisa, podendo ter aulas teóricas e práticas com profissionais

de grande relevância como Nise da Silveira, Maurício Segall, Mathilde Bellaigue (diretora do Ecomusée Le Creusot - Montceau Les Mines - França), Vinos Sofka (presidente do ICOFOM e diretor do Historiska Museum de Stocolmo), Gael de Guichen (presidente do ICCROM e responsável pelas escavações e abertura ao público da Gruta de Lascaux e da Caverna de Altamira), sendo que na parceria estabelecida com o ICCROM obtinha anualmente o empréstimo de equipamentos de controle de luminosidade, umidade e agentes de deterioração de coleções de última geração, e formava agentes multiplicadores para supervisionar trabalhos técnicos dos alunos em museus de São Paulo e de outras cidades brasileiras.

Entre os resultados preliminares da pesquisa teórica e bibliográfica nos documentos do Fundo Waldisa Rússio do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, que é a instituição sede da pesquisa, e na Documentação Complementar investigada em diferentes instituições museológicas, de ensino e pesquisa e organizações da área de museologia e preservação do patrimônio, também está sendo possível estabelecer uma listagem de conceitos originais criados por Rússio ao longo de sua trajetória e novas tendências da área de museologia apresentados no universo cultural brasileiro

com a devida contextualização e interpretação considerando nossas questões sociais e culturais. Esses conceitos tem sido debatidos com outros pesquisadores e estudantes em ações de intercâmbio acadêmico, aulas e publicações como as conferências e palestras ministradas em universidades parceiras (UNIRIO - Escola de Museologia, Rio de Janeiro, Brasil; Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, Portugal e Universidade do Porto, Porto, Portugal) para que seja possível realizar uma análise imparcial e ampla de sua atuação na criação de novas teorias para a museologia em âmbito internacional.

Considerações finais - Novos conceitos de Rússio para a Museologia

Conforme afirmado na primeira parte desse texto, Waldisa Rússio foi uma das autoras responsáveis pela consolidação da Museologia como Disciplina Científica Interdisciplinar no movimento empreendido pelos membros do ICOFOM no período compreendido entre o final da década de 1970 e início da década de 1980. Além da conceituação do “Fato Museal” e de sua afirmação sobre ser ele o objeto de estudo da museologia em textos que apresentam reflexões sobre a relação dos

visitantes nos museus e territórios culturais musealizados com o patrimônio cultural, Rússio desenvolveu outras reflexões em linhas de pensamento complementares e aproximou tendências da Nova Museologia e da Museologia Social para a realidade dos museus brasileiros, realizando assim uma espécie de antropofagia científica¹.

O Fato Museal permanece ainda como a principal contribuição da autora para a Teoria Museológica. O conceito apresentado inicialmente em artigos publicados pelo ICOFOM no Muwop 2 e em algumas edições do Icofom Study Series passa a ser um objeto de estudo independente a partir de seu texto inédito “O Objeto da Museologia” do ano de 1983, redigido para ser publicado na 3ª edição do MuWop – Museological Working Papers do Comitê Internacional, mas que por circunstâncias diversas nunca chegou a ser lançado. O texto permaneceu guardado entre os documentos de trabalho da autora, em um caderno de estudos e somente encontrado e

analisado no início da presente pesquisa em 2018.

Nos anos seguintes Waldisa reapresenta o conceito de Fato Museal em trabalhos e palestras proferidas em contextos regionais no âmbito do movimento de preservação do patrimônio imaterial e museologia social no Brasil e no Simpósio Políticas Culturales para el Siglo XXI no México que reunia figuras de referência na área de países Latinoamericanos.

Os resultados da pesquisa relacionados a produção teórica de Rússio, nos mostraram outros conceitos originais de autoria ou co-autoria da autora. São eles: “Museologia Popular”; “Museologia como Ciência Interdisciplinar”; “Museólogo como trabalhador social”; “Acessibilidade em Museus – adequações para inclusão de novos públicos”; “Museologia participatória”. No entanto ainda estamos trabalhando na gênese de seu processo de criação e nos estudos para obra para que seja possível afirmar se trata-se de criação ou colaboração.

¹ Essa afirmação toma como referência o Movimento Modernista dos artistas e intelectuais brasileiros no início do século 20 que usava o termo “Antropofagia” para se

referir a apropriação das tendências estrangeiras na arte, produção cultural e intelectual para a realidade social de nosso país.

Referências

ARAUJO, Léa Blezer. *A tecitura de uma museologia paulista: tramas do ensino pós-graduado em São Paulo*. Dissertação (Mestrado em Museologia). Programa Interunidades em Museologia, Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, 2017.

ARAUJO, Marcelo Mattos; BRUNO, Maria Cristina Oliveira (Org.) *A Memória do pensamento museológico contemporâneo: documentos e depoimentos*. São Paulo: Comitê Brasileiro do Icom, 1995.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira (Org.). *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional*. São Paulo: Pinacoteca do Estado/Secretaria de Estado da Cultura/Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2010.

CURY, Marília Xavier. Museologia - marcos referenciais. In: Cadernos do CEOM - Ano 18, nº21 - *Museus: pesquisa, acervo, comunicação*. Chapecó: UnoChapecó, 2008.

DE CARVALHO, Luciana Menezes. Waldisa Rússio e Tereza Scheiner – dois caminhos, um único objetivo: discutir museu e museologia. *Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS Unirio | MAST*, v. 4, n. 2, 2011, p. 147-158.

DESVALLÉES, André, MAIRESSE, François, (eds). *Conceitos-chave de Museologia*. Tradução e comentários de Bruno Brulon Soares e Marilia Xavier Cury. Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 2013.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. Sur la muséologie. *Culture & Musées*, v. 6, n. 1, 2005, p. 131-155.

GOUVEIA, Inês. *Waldisa Rússio e a política no campo museológico*. Tese (Doutorado em Museologia e Patrimônio). Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro; Museu de Astronomia e Ciências Afins – Mast, Rio de Janeiro, 2018.

Sarraf, V. P. (2019). O legado teórico de Waldisa Rússio para a museologia internacional. In P. M. Homem, D. Silva & G. Graça (Eds.), *Ensaio e Práticas em Museologia* (Vol. 08, pp. 66-89). Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras, DCTP.

INSTITUTO DE MUSEOLOGIA DE SÃO PAULO. *Jornal do Instituto de Museologia de São Paulo – Edição em Homenagem a Waldisa Rússio Camargo Guarnieri*. São Paulo, Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo, 1991

LOPEZ, André Porto Ancona. *Como descrever documentos de arquivo: elaboração de instrumentos de pesquisa*. Como Fazer. São Paulo: Arquivo do Estado, Imprensa Oficial, 2002. Vol. 6.

MUSEU DA INDÚSTRIA COMÉRCIO E TÉCNOLOGIA – Centro Social Mario França de Azevedo. *Percepção e criação*. São Paulo, 1980. Texto Waldisa Rússio Camargo Guarnieri.

RÚSSIO, Waldisa. *Um Museu de Indústria em São Paulo*. São Paulo: Museu da Indústria, Comércio e Tecnologia, 1980. 28p (Coleção Museu e Técnicas n. 6).

RÚSSIO, Waldisa. Interdisciplinarity in museology. *Museological Working Papers – MuWoP*, n. 2, 1981, p. 56-57.

RÚSSIO, Waldisa. Methodology of museology and professional training. *Icofom Study Series – ISS 1*, 1983, p. 114-125.

RÚSSIO, Waldisa. La muséologie et la formation : une seule méthode. *Icofom Study Series – ISS 5*, 1983, p. 32-39.

SEGALL, Maurício. *Controvérsias e Dissonâncias*. São Paulo: EDUSP, 2011

SARRAF, Viviane Panelli; BRUNO, Maria Cristina Oliveira de. Cultural heritage, participation and access. *Museum International* n. 257-260 – Museum Collections make Connections. Paris: Icom and Blackwell Publishing Ltd., 2015.

SARRAF, Viviane Panelli. *Acessibilidade em Espaços Culturais: mediação e comunicação sensorial*. São Paulo: EDUC, FAPESP, 2015.

SARRAF, Viviane Panelli. *Preservação, acesso e participação no patrimônio cultural: o legado teórico e empírico de Waldisa Rússio Camargo Guarnieri*. in: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros n. 71, 2018, p.304-324.

Andrea Hofstaetter

andreahto@terra.com.br

Objetos propositivos para a aprendizagem em artes visuais

Resumo

Este artigo tem como tema a concepção e produção de objetos propositores de aprendizagem para o Ensino de Artes Visuais na Educação Básica, explorando as suas potencialidades em museus. Além de discutir os conceitos de material didático e objeto de aprendizagem, a pesquisa é pautada pelos conceitos de objeto propositor, objeto de aprendizagem poético, professor propositor e pedagogia do evento. Através do estudo desses conceitos se processa uma reflexão sobre concepções de ensino e aprendizagem que consideram a dimensão criativa e a implicação do próprio sujeito no processo de aprender. Os materiais educativos criados para diferentes contextos podem também ser pensados como prática poética, convidando a experiências estéticas, poéticas e investigativas. A noção de pedagogia como evento leva a pensar na criação de espaços de diálogo, abertos à participação e à discussão, onde as ações e relações poderão ocorrer de maneira não programada e eruptiva. Os principais autores referenciais nessa abordagem são: Miriam Celeste Martins, Tatiana Fernández e Dennis Atkinson. São apresentados dois materiais educativos criados junto a instituições museológicas localizadas em Porto Alegre, RS, Brasil.

Palavras-chave

Ensino de Artes Visuais; Objeto propositor; Objeto de aprendizagem poético; Pedagogia do evento; Materiais educativos.

Nota biográfica

Doutora (2009) e Mestre (2000) em Artes Visuais, com ênfase em História, Teoria e Crítica pelo PPGAV / IA / UFRGS; Licenciada em Educação Artística, habilitação em Artes Plásticas pela FEEVALE, NH, em 1994. Professora Associada do Departamento de Artes Visuais, IA, UFRGS. Integrante do GEARTE - Grupo de Pesquisa em Educação e Arte, FACED/UFRGS. Membro da ANPAP - Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Pós-doutoranda FACED/UFRGS.

Abstract:

The theme concerning this article is the conception and production of learning proposer objects for the teaching of Visual Arts in Primary School, exploring its potentiality in museums. Besides discussing the concepts of didactic material and the learning object, the research is guided by the concepts of the proposer object, poetic learning object, proposer teacher and pedagogy of the event. Through the study of these concepts, there is careful thought on teaching and learning conceptions which consider the creative dimension and the individual's involvement oneself in the learning process. The educational materials created for different contexts can also be thought of as poetic practice, and proposes aesthetic, poetic and investigative experiences. The idea of pedagogy as an event leads to the creation of dialogue spaces, open to participation and discussion, where actions and relations might take place in a non-planned and eruptive manner. The main referential authors in this approach are: Miriam Celeste Martins, Tatiana Fernández and Dennis Atkinson. Two educational materials are presented and these were developed together with museum institutions located in Porto Alegre, RS, Brazil.

Keywords

Teaching of Visual Arts; Proposer object; Poetic learning object; Pedagogy of the event; Educational materials.

Biographical note

Visual Arts Doctorate Degree (2009) and Master's Degree (2000) with emphasis on History, Theory and Critics by PPGAV / IA / UFRGS; Degree in Art Education, qualification in Plastic Arts from FEEVALE, NH, 1994. Associate Teacher with the Visual Arts Department, IA, UFRGS. Integrating member of GEARTE – Grupo de Pesquisa em Educação e Arte, FACED/UFRGS (Research Group in Education and Art). Member of ANPAP – National Association of Plastic Arts Researchers). Post-doctorate student at FACED/UFRGS.

Introdução

O projeto de pesquisa de pós-doutoramento em desenvolvimento na Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, junto à Linha de pesquisa Arte, Linguagem e Currículo, vinculada ao Programa de Pós-graduação em Educação, intitula-se Um objeto propositor poético: objetos de aprendizagem e referenciais artísticos. Este artigo apresenta alguns dos conceitos referenciais para o projeto e alguns resultados de produções de materiais educativos anteriormente executados e que dialogam com as atuais proposições de criar um material específico, entendido como objeto propositor poético.

Pretende-se, em linhas gerais, através dessa pesquisa, promover a reflexão sobre processos de educação em artes visuais, intermediados por objetos de aprendizagem poéticos, estimulando a pesquisa e a produção/criação de materiais pedagógicos para o ensino de artes a partir de uma perspectiva pautada na ação poética do/a professor/a propositor/a.

A investigação em torno das ideias de material educativo ou didático, de objeto propositor e de inclusão da dimensão poética na criação desses materiais se desdobra numa trajetória que teve início em 2009. Desde então se busca conceitos que possam fundamentar esse

trabalho, com vistas à proposição de situações de aprendizagem em Artes Visuais, entendendo-se que a produção de conhecimento se dá na interação entre sujeitos e na diversidade de experiências.

A ideia de pedagogia do evento ou do acontecimento corrobora para a conceção de propostas e de materiais educativos a elas ligados como atuação ou proposição poética, colaborando na criação de espaços de diálogo, participação, discussão e até de dissenso.

Esses conceitos e formas de entender a função do professor ou educador propositor são importantes para refletir sobre a criação de materiais a serem utilizados em diferentes contextos educativos, tal como a escola e outros espaços de ação educativa, como museus, instituições culturais e locais alternativos de exposição de obras artísticas.

O projeto de pesquisa está articulado à atuação no ensino, no Curso de Graduação de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e também à atuação no projeto de extensão Núcleo de criação de objetos de aprendizagem para artes visuais – NOA, em atividade desde 2012. Serão apresentadas nesse texto duas produções realizadas através dessa articulação entre pesquisa, ensino e extensão.

1. Conceitos referenciais

A ideia de objeto propositor perpassa todo o trabalho, sendo o conceito chave para pensar e executar projetos de criação, uso e avaliação de materiais educativos em todos os âmbitos de atuação. A autora referencial para este conceito é Miriam Celeste Martins, que teve como inspiração a produção da artista brasileira Lygia Clark. Essa ideia aproxima o que se entende como material educativo ou didático daquilo que se compreende como produção ou proposição artística.

Lygia Clark elaborou, durante os anos 60 e 70, algumas proposições artísticas participativas, utilizando objetos que chamou de sensoriais ou relacionais. Essas ações convidativas à participação direta do público no acontecimento da obra ou da proposição artística, transformaram o entendimento do próprio conceito de objeto artístico e mesmo de autoria da obra, já que a mesma somente passa a existir através da participação e da ação de outras pessoas que não somente a artista propositora. A obra passa a ser um acontecimento em que o acaso se faz presente e em que a experiência é a própria obra.

A apropriação dessa ideia torna possível entender objeto propositor de situações de aprendizagem como “suporte, aberto e múltiplo, para o desafio de promover

encontros significativos com a arte e a cultura” (MARTINS, 2005, p.94). Os objetos propositores serão elementos de mediação entre sujeitos e produções da arte e da cultura visual. Além de proporcionar experiências estéticas, atuarão no desenvolvimento da imaginação, na ativação da memória, na elaboração de pensamento crítico e poderão ampliar as capacidades de percepção e de interpretação da realidade e de suas representações, sejam visuais ou de outra ordem.

Uma atuação educativa pautada por outro modo de compreender os materiais didáticos transforma as relações entre os sujeitos aprendizes e entre estes e os saberes de diferentes áreas de conhecimento, tornando o processo de aprendizagem um processo ativo e autoral. Vale lembrar que a concepção de materiais didáticos sempre estará vinculada a concepções de ensino e de aprendizagem. Objetos propositores pressupõem compreender que a aprendizagem se dá através de processos participativos, envolventes, conectados com a vida, pela interação com o outro e com o meio, implicando em transformação e atuação sobre os conhecimentos.

Ligado a esse conceito nos interessa também pensar no professor como propositor. O professor propositor e a professora

propositora são agentes no processo de ensino aprendizagem igualmente ativos e comprometidos em formular propostas instigantes e solicitantes da ação dos aprendizes. De acordo com a autora Solange Utuari:

Ter experiências significativas com arte, fazer curadoria e criar ações mediadoras são desafios colocados hoje para o professor. E quando o professor passa da figura que executa aulas de arte para aquele que escolhe, arranja e media acervos artísticos com focos em conceitos e processos, ele deixa de ser um professor que dá aulas de arte para ser um educador que propõe percursos estéticos, poéticos, artísticos e educativos. Mas qual a grande diferença? Quando damos aulas não sabemos se o outro quer recebê-la. Quando convidamos os alunos a uma trajetória o seduzimos a compartilhar um processo de ensino e aprendizagem em sistema colaborativo. Não estamos à frente da sala de aula e sim ao lado do aluno compartilhando descobertas. Nesta concepção de aula de arte o professor é um propositor de percursos (UTUARI, 2012, p. 55, 56).

O professor propositor não “dará aulas”, mas comporá e trilhará percursos de aprendizagem

com os aprendizes. E também criará materiais para participarem do processo de aprender, de forma a que realizem a mediação entre arte, cultura e conhecimentos. As experiências serão compartilhadas, assim como acontece com as proposições artísticas, em que somos convidados a construir e compartilhar experiências. A tarefa do professor propositor é provocar encontros produtivos em que todos participam da produção de conhecimentos.

Essa ideia de professor propositor pode ser transposta para a função de educador em qualquer espaço extraescolar. O educador propositor em espaços museológicos também é desafiado a criar situações de aprendizagem, potencializando diálogos com exposições e objetos artísticos. A mediação nesses espaços também ocorrerá de acordo com concepções de aprendizagem e poderá ser um convite a trilhar percursos poéticos, estéticos e criativos.

Outro conceito que baliza o trabalho é o de objeto de aprendizagem poético (OAP), referenciado principalmente pela pesquisa de doutoramento de Tatiana Fernández, defendida em 2015 e intitulada *O evento artístico como pedagogia*. Os OAP são entendidos como uma forma de desterritorialização do conceito de Objeto de Aprendizagem (OA) e de uma suposta concepção de ensino-aprendizagem a ele relacionado, pensando-se no seu surgimento,

ligado ao uso das tecnologias na educação. Ocorre uma reversão da ideia inicial de OA, ao fazer sua transposição para um território poético. A referência principal para essa reversão conceitual é o pensamento de Deleuze e Guattari.

Em conexão com as ideias de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2007) sobre os agenciamentos maquínicos, apresentamos os Objetos de Aprendizagem Poéticos (OAP), como máquinas para construir territórios de subjetivação em contextos de educação. Trata-se da apropriação da concepção de Objetos de Aprendizagem (OA), que aparece no começo do século XXI na literatura associada, por uma parte, ao uso de novas Tecnologias de Informação e Comunicação (TIC) na educação, geralmente por pesquisadores do campo das mídias digitais, tecnologia e educação; e por outra, ao discurso da denominada Economia da Aprendizagem (Learning Economy) (FERNÁNDEZ e DIAS, 2015, p. 2).

Inicialmente, a concepção de OA corresponde a uma visão mecanicista e econômica da aprendizagem, podendo "ser instrumentos de hegemonização na educação, enquanto os OAP apontam processos de singularização que conduzem à pluralidade, ocupando o espaço

conceitual da educação e da arte por caminhos invisibilizados" (Idem). Ou seja:

Os OAP são, portanto, objetos especialmente pensados para reinventar e reconstruir conhecimento que continua a se transformar. Isso significa provocar novas formas de pensar e se relacionar com os conhecimentos. Assim, pensar na construção de OAP já é, em si mesmo, um ato poético que exige pensar nas dimensões em que acontece a experiência estética e pedagógica (FERNÁNDEZ e DIAS, 2015, p. 9).

Os objetos de aprendizagem poéticos, como dispositivos sensíveis, provocam encontros e novos agenciamentos entre os sujeitos, os objetos, os espaços, os processos e resultados das aprendizagens. Abrem-se ao inusitado, possibilitam contágios, contaminações e hibridações, que, por sua vez, podem mudar as formas de aprender e conhecer (FERNÁNDEZ e DIAS, 2015).

De acordo com Fernández, existem poucos objetos de aprendizagem criados para o ensino de artes visuais e aqueles que estão disponíveis na rede ou de outra forma, não estão abertos à criação poética e à invenção. Muitos até mesmo deixam de lado a experiência estética. Estruturam-se a partir de um modelo cientificista que pretende transmitir certo

conteúdo e testam a aprendizagem com respostas previamente programadas, que serão consideradas certas ou erradas. Esse modelo pouco contribui a uma aprendizagem significativa das visualidades porque omite a importância da imaginação, do diferente, do dissidente, do subjetivo e do coletivo na construção do conhecimento e do saber visual. A reflexão crítica e a produção poética não encontram lugar nestas situações (FERNÁNDEZ, s/d).

Através da criação e do uso de OAP, cuja conceção estabelece paralelos com ações artísticas propositivas, educadores em artes visuais passam a “compreender sua prática pedagógica como uma prática criativa e poética da mesma maneira que o estudante possa pensar seu estudo como um ato criativo e poético” (FERNÁNDEZ, s/d, s/p).

A ideia de pedagogia como acontecimento ou como evento, referenciada em Dennis Atkinson e também utilizada por Tatiana Fernández, vem contribuir com a intenção de criar um espaço aberto à participação e à discussão, onde as ações e relações poderão ocorrer de maneira não programada e eruptiva. Para Atkinson as situações educativas são espaços políticos e de dissenso, nos quais pode irromper o novo, o inesperado e até o indesejável. Um evento ou acontecimento é

algo que perturba o estabelecido, porque é da ordem do aqui e agora e, talvez, do ainda não.

Um evento, nessa perspetiva, é considerado como um distúrbio, uma rutura na forma usual de pensar e atuar. Dessa forma, pode precipitar a aprendizagem, porque requer o estabelecimento de novas relações entre o que é conhecido e o que ainda não é. Um evento nunca ocorre isoladamente. Está sempre encadeado a outros eventos.

Pensar a aprendizagem como evento ou acontecimento tem relação com uma conceção de aprendizagem relacional. O conhecimento se produz na relação entre vários elementos. Dessa forma não pode ser entendido como verdade pré-determinada. Alain Badiou, citado por Dennis Atkinson denomina de “procedimento da verdade” aquilo que é provocado nesses encontros. Ensinar e aprender não se trata de estabelecer verdades, mas de encontrar verdades produzidas nos diálogos entre muitos, que, por sua vez, poderão ser transformadas a partir de outros diálogos e encontros. A cada evento de aprendizagem se produzirão reprocessamentos de verdades encontradas anteriormente.

Dennis Atkinson propõe o que chama de anti-pedagogia, no sentido de haver uma necessidade de rompimento com a

normatização na educação. Toda norma prevê comportamentos e resultados, não abrindo brechas para o imprevisto e imprevisível. E a riqueza do que se precipita no evento é justamente aquilo que não foi previamente programado através da norma.

Atuar nos vazamentos do imprevisível que se processa nos acontecimentos ou eventos envolve situações de risco. Pressupõe lidar com aquilo que surge inesperadamente e que pode até não ter sido desejado, porque implica em aceitar o que vem do outro. Esses pensamentos não são estranhos ao campo da produção artística. Toda proposição poética carrega em si algo da ordem do ainda-não. No campo da educação em arte, portanto, podem-se potencializar os diálogos a partir de uma perspectiva que considera a dimensão aberta dos encontros com objetos artísticos e com aquilo que podemos produzir a partir dos mesmos, no encontro com o outro.

A criação de materiais educativos, em nosso percurso investigativo, é pautada pelas intenções de produzir encontros abertos e significativos com proposições e pensamentos artísticos, através de objetos propositores poéticos, porque produzidos através de ação criadora. E essa é uma possibilidade aberta, quer em espaços escolares, quer em espaços museológicos ou em quaisquer outros espaços educativos.

2. Criação de jogos junto a instituições museológicas

A seguir, serão apresentados dois materiais educativos em formato de jogos, criados pelo NOA – Núcleo de criação de objetos de aprendizagem para artes visuais, em parceria com dois museus localizados no município de Porto Alegre, estado do Rio Grande do Sul, Brasil: o Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul – MACRS e o Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli - MARGS.

A criação dos dois materiais foi acompanhada da reflexão sobre os conceitos anteriormente tratados, intencionando criar objetos propositores de ações e diálogos, que produzam conhecimento e pensamento crítico a partir das obras artísticas presentes nesses museus, através de uma parte de seu acervo. Em ambos os casos, procurou-se constituir a proposta de material através de uma ideia central articuladora de conceitos e conhecimentos mais específicos. No caso do material criado junto ao MACRS a ideia principal foi constituir uma visão panorâmica sobre a diversidade de formas de produção e pensamento artístico presentes na arte contemporânea e potencializar discussões a partir dos conceitos presentes nas obras selecionadas do acervo, para a composição do jogo. No caso do MARGS pretendeu-se, como

perguntas específicas sobre as obras do jogo, identificadas por tarja e verso vermelhos, 64 cartas com afirmações ou perguntas gerais sobre as obras do jogo, identificadas por tarja e verso amarelos, ficha com apresentação e regras, e um livreto com todas as afirmações e perguntas sobre as obras, indicando a que obra devem ou podem se referir (Fig. 2).



Fig. 2 - Experimentação do jogo. @ Andrea Hofstaetter

O foco do jogo desenvolvido são as obras de arte, suas categorias e as possibilidades de discutir os limites conceituais entre as técnicas e suportes através do diálogo entre os participantes, e da reflexão proporcionada pela dinâmica do jogo. Sendo assim, ao desenvolvermos o objeto em forma de cartas, nos ocupamos em criar um *design* que não prejudicasse a apreciação das imagens e reservasse espaço para a ficha técnica das obras, além de um pequeno parágrafo sobre o artista ou obra. Optamos por utilizar o tamanho de um papel A5, maior que o convencional para um baralho de cartas, e usar

como base um fundo branco, para não contrastar com as reproduções fotográficas (Fig. 3).



Fig. 3 - Carta do jogo. @ Andrea Hofstaetter

A fim de que o material possa ser utilizado para outras modalidades de jogos, ficando a critério dos usuários, cada categoria é separada por cores distintas e as cartas numeradas de 1 a 8, além de apresentarem uma barra na parte de baixo, indicando a categoria à qual determinada obra pertence. Introduzir esses elementos permite que os jogadores criem novas associações e explorem as dinâmicas de jogo, sendo possível jogar diferentes jogos a partir do mesmo material.

Para que as categorias não sejam identificadas durante a distribuição das cartas, o verso das cartas que apresentam os artistas e suas obras é identificado pela cor azul e pelo padrão desenvolvido especialmente para este material, formado pelo logotipo do museu, além do nome do jogo. Já as demais cartas de perguntas e proposições, apresentam o mesmo padrão, porém em cores distintas, de modo que o mediador do jogo possa identificar e localizar a correspondência da carta no livreto informativo que acompanha o material.

Pretende-se com essas cartas de perguntas e afirmações diversas criar a dinâmica do jogo, pois são elas que promovem a ação e o diálogo entre os jogadores. Ao ser sorteada uma carta com proposições gerais - cartas amarelas, o jogador pode, por exemplo, se deparar com a seguinte afirmação sobre as obras: "Faz nos lembrarmos de um brinquedo da infância". Nesse momento todos os jogadores são instigados a buscar em suas cartas alguma obra que se relacione com essa afirmação e mostrá-la ao grande grupo. É esse movimento que gera o debate e a conversa entre os participantes, pois cada jogador defende a relação da sua obra escolhida, com a afirmação sorteada. No caso do mediador sortear uma carta vermelha, com proposições específicas sobre uma das categorias, como podemos perceber nessa proposição pertencente à categoria de

Instalação e Intervenção: "O corpo faz parte dessa obra", a ação de selecionar as obras se restringe aos participantes que possuem cartas pertencentes à categoria sorteada. Mas igualmente promove o diálogo, uma vez que uma mesma afirmação pode se relacionar com mais de uma obra.

A dinâmica do jogo se constitui de maneira a promover a aprendizagem e o desenvolvimento intrapessoal e interpessoal, a estimular o processo de socialização e expressão, além de criar momentos de questionamentos, de debates, de argumentação e de incentivar o olhar atento e perceptivo dos jogadores sobre as obras de arte, de forma criativa e ao mesmo tempo crítica. Sempre que for jogado o jogo acontecerá de forma distinta, singular. Os participantes podem, inclusive, acrescentar mais questões indagadoras às cartas do jogo. Cada momento de jogo decorrerá como evento aberto às construções de pensamento possíveis e necessárias naquele momento.

2.2. Jogo Museu portátil - MARGS

Durante os anos de 2016 a 2018 foi produzido, em parceria com o Núcleo Educativo do MARGS, o jogo educativo denominado Museu portátil. Este foi concebido como um objeto

propositor para ser utilizado dentro e fora do museu, no espaço da escola ou em outros espaços, sendo um meio de provocar interações com obras do acervo do mais importante Museu do Estado do Rio Grande do Sul, situado em Porto Alegre/RS.

Através do jogo, estudantes ou outros públicos interessados poderão conhecer e refletir sobre alguns trabalhos artísticos de diferentes tempos e locais geográficos, relacionados a algumas das temáticas presentes no campo da arte no decorrer da história e na contemporaneidade. O jogo pretende provocar a troca de ideias e de conhecimentos, e a ação criativa e imaginativa dos participantes. As noções de curadoria e expografia são condutoras dessa ação participativa, estimulando a criação de relações entre obras, imagens, conceitos e ideias sobre arte.

O jogo demanda o cumprimento de desafios, de forma colaborativa, propondo um exercício introdutório aos conceitos e práticas de curadoria e de expografia. É um jogo de tabuleiro, que tem por referência a própria planta baixa do Museu, e por objetivo elaborar uma proposta de exposição a partir de imagens de peças de seu acervo. Os desafios são denominados de Missões curatoriais.

Alguns critérios de escolha para a seleção das obras constantes no jogo foram: abrangência

histórica; produções de diferentes contextos; vários tipos de manifestações artísticas visuais, realizadas com diversos materiais e técnicas; obras mais e menos conhecidas do público em geral. Buscou-se reunir obras a partir das seguintes categorias: desenho, pintura, escultura, gravura, fotografia, vídeo, objeto e apropriação, instalação e intervenção, performance.

O jogo é composto por 140 imagens de obras, selecionadas do acervo, a partir das quais se estabeleceram alguns temas gerais, de acordo com suas características, tais como: paisagem urbana, corpo, memória, cotidiano, feminino, natureza morta, formas e cores. Esses temas foram os disparadores da criação das Missões curatoriais. Pensou-se num jogo de tabuleiro com uma dinâmica que permitisse buscar um conjunto de obras para o cumprimento da Missão curatorial e que, ao mesmo tempo, oportunizasse o diálogo, a interação e a colaboração entre os jogadores.

Optou-se por desenvolvê-lo a partir da planta baixa do museu, em tamanho A2, adaptando seu design a um modo de apresentação similar a outros jogos de tabuleiro convencionais e disponíveis no mercado, de maneira que a sua jogabilidade pudesse ser intuitiva. Para facilitar e proporcionar partidas mais fluídas algumas adaptações na planta baixa foram realizadas, a exemplo de transformar o tabuleiro em um

distintos, um em cada carta, a partir dos quais os jogadores são desafiados a elaborar uma proposta de exposição. Os temas apresentados nas cartas, como já mencionado, foram definidos a partir de uma observação detalhada sobre as peças selecionadas para

integrar o jogo. Buscou-se relacionar os temas a assuntos recorrentes e contemporâneos no contexto das Artes Visuais. Na Fig. 7, apresentam-se alguns exemplos de Missões curatoriais.

Monte uma exposição com imagens que apresentem elementos arquitetônicos.	Monte uma exposição com imagens que reportem a memórias.	Monte uma exposição com a temática "identidades culturais".	Monte uma exposição com imagens que abordem a temática da identidade desconhecida/velada/oculta.	Monte uma exposição com obras, produzidas por mulheres, que apresentem corpos.
Monte uma exposição com imagens de corpos masculinos.	Monte uma exposição com imagens de paisagens abstratas.	Monte uma exposição com paisagens realistas.	Monte uma exposição com obras de diferentes materiais e que não sejam figurativas.	Monte uma exposição utilizando obras que contenham linhas.
Monte uma exposição onde a forma esteja presente em objetos tridimensionais.	Monte uma exposição com obras que tenham formas geométricas.	Monte uma exposição colorida e ao mesmo tempo com obras que não sejam só pinturas.	Monte uma exposição com obras de tonalidades próximas	Monte uma exposição com obras que lembrem o universo infantil.

Fig. 7 - Carta com imagem do acervo do MARGS. @ Andrea Hofstaetter

Para o cumprimento da Missão curatorial há referência a sete salas de exposição do espaço do museu que compõem as cartas "espaço expositivo". Antes de cumprir a Missão curatorial, os jogadores selecionarão um espaço expositivo e criarão sua proposta de exposição adequada a esse espaço. Outros elementos que fazem parte do jogo são: 16 cartas surpresa que

objetivam criar uma dinâmica maior no jogo, acelerando ou dificultando a locomoção do jogador no tabuleiro; 42 fichas de autorização para identificar a circulação dos jogadores pelas salas expositivas; seis pinos coloridos para identificação dos jogadores; um dado; um livreto com dados das obras; um livreto com apresentação do jogo e as regras (Fig. 8).



Fig. 8 - Carta com imagem do acervo do MARGS. @ Andrea Hofstaetter

No livreto que apresenta as regras do jogo, foram disponibilizadas informações sobre o uso do jogo como objeto educativo e uma breve reflexão sobre os temas curadoria e expografia. Pretende-se, desse modo, motivar discussões e estudos sobre artes visuais, indo para além da ação de jogar. Espera-se que os usuários sejam motivados a utilizar o jogo como meio desencadeador de múltiplas ações.

Nas experimentações do jogo, se tem verificado que cumpre as funções desejadas, de disparador de diálogos, discussões, reflexões e interações entre os participantes. O jogo tem possibilitado a criação e a invenção, pois os temas curatoriais suscitam relações inusitadas

entre as imagens das obras e cada grupo de jogadores responde de modo singular à sua utilização. Uma das características destacadas por jogadores é que a cada edição de jogo, uma nova experiência acontece. Sempre que o jogo for jogado novamente, outra situação será criada e outras ideias surgirão no contato com as obras.

Considerações finais

Algo que chama a atenção de educadores interessados em produzir outras narrativas no espaço escolar e em outros espaços educativos, é a falta de materiais propositivos, que tornem

possível compartilhar e gerar novas ideias, proporcionando a criação de experiências significativas e relações diversas entre sujeitos e entre diferentes campos do conhecimento.

A busca e estudo de conceitos que nos ajudem a pensar nesse tipo de material têm sido muito profícuos e desafiantes, ajudando a constituir um campo de referências e a fundamentar a criação de algumas propostas concretas. É importante compartilhar os resultados dessa busca, incentivando outros educadores a também se empenharem na produção de seus próprios materiais de trabalho. Em cada situação de trabalho docente é possível projetar e executar algumas propostas de materiais lúdicos e objetos propositores que poderão

transformar as relações e os espaços de aprendizagem.

Cabe ainda mencionar a importância de aproximar o trabalho docente e educativo ao que se opera no campo das proposições artísticas, em que somos convidados a participar da feitura da obra. Pode-se pensar a conceção e a produção de objetos de aprendizagem ou material didático para Artes Visuais como ato criativo, levando a experiências de aprendizagem singulares e significativas – ou mesmo pensadas como experiências artísticas de aprendizagem, já que situadas em terreno poético e tendo como objeto de estudo a produção artística.

Referências

ATKINSON, Dennis. Pedagogy of the Event. Disponível em: <https://www.kettlesyard.co.uk/wp-content/uploads/2014/12/onn_atkinson.pdf>. Acesso em 18 de agosto de 2018.

FERNÁNDEZ MÉNDEZ, Maria del Rosario Tatiana. O evento artístico como pedagogia. Tese de Doutorado. Brasília: Universidade de Brasília, Instituto de Artes, PPGArte, 2015.

FERNÁNDEZ, Tatiana. Objetos de aprendizagem poéticos para o ensino das artes visuais. Brasília: Universidade de Brasília, s/d. Objeto de aprendizagem digital. Disponível em: <http://www.estagiodeartista.pro.br/artedu/oap_oficina/index_oapnew.htm>. Acesso em 24 de agosto de 2018.

Hofstaetter, A. (2019). Objetos propositivos para a aprendizagem em artes visuais. In P. M. Homem, D. Silva & G. Graça (Eds.), *Ensaio e Práticas em Museologia* (Vol. 08, pp. 90-106). Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras, DCTP.

FERNÁNDEZ, Tatiana; DIAS, Belidson. Objetos de aprendizagem poéticos: máquinas para construir territórios de subjetivação. Santa Maria/RS: Anais do 24º Encontro Nacional da ANPAP, 2015, p.3481-3495.

MARTINS, Mirian Celeste (Org). *Mediação: Provocações Estéticas*. São Paulo: Universidade Estadual Paulista – Instituto de Artes. Pós-Graduação. V.1, n.1, out. 2005.

UTUARI, Solange. O professor propositor. In: Anais do 23º Seminário Nacional de Arte e Educação: Arte e Educação: Os desafios do professor de arte no mundo contemporâneo. Montenegro: Ed. da FUNDARTE, 2012, p. 53-59.



A

ENSAIOS E PRÁTICAS EM MUSEOLOGIA 08

é protegida pela Licença Internacional

Creative Commons Atribuição-NãoComercial-CompartilhaIgual 4.0

Detalhes da licença:

creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/



Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0
International License (CC BY-NC-SA 4.0)