

# ENSAIOS E PRÁTICAS EM MUSEOLOGIA

# 09

Paula Menino Homem, Maria Monteiro, Mariana Espel Oliveira (Eds.)

**U. PORTO**

FLUP FACULDADE DE LETRAS  
UNIVERSIDADE DO PORTO

# ENSAIOS E PRÁTICAS EM MUSEOLOGIA

Volume 09

**TÍTULO**

ENSAIOS E PRÁTICAS EM MUSEOLOGIA

**VOLUME**

09

**COMISSÃO EDITORIAL**

Paula Menino Homem  
Maria Monteiro  
Mariana Espel Oliveira

**REVISÃO CIENTÍFICA**

Alice Duarte  
Alice Semedo  
Elisa Noronha Nascimento  
Maria Manuela Pinto  
Paula Menino Homem

**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**

2020

**ISBN**

978-972-8932-82-4

**DOI**

<https://doi.org/10.21747/9789728932824/en9>

**FOTOGRAFIA DA CAPA**

Inverno  
© Mariana Espel Oliveira

**ALOJADO EM**

Biblioteca Digital da FLUP

# Sumário

## **APRESENTAÇÃO ..... viii**

**BÁRBARA ANDREZ**

*Oralidades e preservação digital de memórias em museus: A produção audiovisual ..... 1*

**DIANA SILVA**

*Contributo para a conservação preventiva da coleção do livro antigo da Biblioteca da Casa José Régio, em Vila do Conde ..... 17*

**LILIANA AGUIAR & MARIANA JACOB TEIXEIRA**

*A educação patrimonial nos museus e o seu processo de avaliação. O caso de estudo da parceria entre a Rede de Museus de Vila Nova de Famalicão e o Projeto “Marka... A Tua Identidade” ..... 36*

**MARIANA ESPEL DE OLIVEIRA**

*Museus – Boas práticas para o Desenvolvimento Sustentável..... 60*

**VANESSA NASCIMENTO FREITAS**

*Entre o espaço e o lugar: As experiências de visita no Parque da Fundação de Serralves..... 81*

**EMANUEL GUIMARÃES**

*Museus em tempo de mudança: A ação do Ecomuseu de Ribeira de Pena no processo das Barragens do Tâmega..... 98*

**VIVIANNE RIBEIRO VALENÇA**

*Apontamentos sobre a formação de Ecomuseus no Brasil..... 117*

## **RECENSÃO CRÍTICA**

**DIANA SILVA**

*Escher - A Maior Exposição do Génio Holandês. De 28 de fevereiro a 28 de julho de 2019. Centro de Congressos Alfândega do Porto..... 137*



# Apresentação

## Apresentação

Eis mais um volume da série Ensaios e Práticas em Museologia; o nono e relativo a 2020!

Que ano difícil para todos! Um ano de aparente inverno (*hibernum*) prolongado, que conduziu à “hibernação” de muitas organizações e respetivos profissionais. O contexto cultural, com especial interesse pelos museus, não foi exceção. Um ano em que o confinamento provocado pela COVID-19 revelou, escancarou e acentuou fragilidades, mais ou menos profundas. Ainda assim, um aparente inverno crucial para o despertar da primavera cultural, pois proporcionou também importantes oportunidades de mudança e adaptação.

Foi, é e será sempre importante enfrentar e promover a salutar mudança! Não obstante, para o fazer com sucesso, são necessários conhecimentos, habilidades e iniciativa para os implementar, enfim, competências, em busca de alternativas para resolução de problemas e contributos úteis para a sociedade. Nesse sentido, nunca como então a importância e oportunidade do projeto Mu.SA - *Museum Sector Alliance* (<http://www.project-musa.eu/pt/>), focado na formação de profissionais de museus em competências digitais e transferíveis, se destacou tanto. O Mu.SA terminou em 2020, em pleno confinamento, e nele vários docentes, 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), participaram ativamente e com papéis de relevo e coordenação. Alguns deles contribuem para este volume, quer como editores quer como autores, embora partilhando, aqui, outras experiências.

Portanto, sempre em linha com o princípio orientador da série, este volume mantém ativa a agregação de estudantes e *alumni* do MMUS, tanto no processo editorial como na disseminação de estudos, aplicados a casos específicos, desenvolvidos no âmbito dos seus Projetos, no 2º ano, contando com a supervisão e revisão científica de diferentes docentes, mas também de creditados profissionais de museus, grande parte *alumni* MMUS, que contribuem, reconhecidamente, para o desenvolvimento dos museus em que trabalham, dos seus territórios e das suas comunidades. A eles se juntam doutorados em Museologia pela FLUP e doutorandos de outras universidades, amigas e aliadas nos objetivos e esforços.

Uma comunidade de prática, profissional e afetuosamente unida, tem sido o que sempre se pretendeu criar e alargar e se mantém como propósito: trans e intergeracional e disciplinar, fortemente enraizada no compromisso para com a área de ação e profissão, crescendo pelo respeito e valorização da diversidade e identidades culturais, de diferentes formações, perspetivas e linhas de pensamento, de diferentes contextos e escalas geográficas.

Agradecendo aos seus colaboradores, a Comissão Editorial deste volume partilha experiências e reflexões que incluem uma diversidade temática e em que:

**BÁRBARA ANDREZ** apresenta, de forma sintética, parte do projeto desenvolvido em contexto do Museu Escolar Oliveira Lopes (MEOL), em Válega, Ovar, no âmbito do MMUS, cujos objetivos incluíram a sistematização de conceitos ligados à memória coletiva, a articulação entre a produção audiovisual e produção digital de testemunhos, como meio de difusão de oralidades e de criação e preservação de memórias individuais. Objetivos que, conforme previsto, resultaram no desenvolvimento de proposta de uma alternativa expositiva para o MEOL;

**DIANA SILVA** manifesta o seu interesse por coleções documentais, especialmente pelo livro antigo, e pela área da conservação preventiva. Neste contexto, também ela partilha, ao nível essencial, o trabalho desenvolvido na Casa de José Régio, em Vila do Conde (CJRVC), no âmbito do MMUS. Os seus objetivos enquadraram-se na área da gestão de risco, tendo resultado num contributo para o inventário associado à coleção e na efetiva diminuição da magnitude do risco de sua perda e/ou dissociação, bem como num conjunto de sugestões, elementares ao nível das políticas e práticas, que poderão contribuir para a preservação da globalidade das coleções documentais da CJRVC;

Formadas em Museologia pelo MMUS, **LILIANA AGUIAR & MARIANA JACOB TEIXEIRA**, atualmente integradas na Rede de Museus de Vila Nova de Famalicão (RMVNF), evidenciam as potencialidades e o papel que os museus podem desempenhar também na educação formal, através da partilha da experiência desenvolvida pela RMVNF em parceria com o Agrupamento de Escolas Camilo Castelo Branco, em Vila Nova de Famalicão. Integrada no projeto “Marka...a tua identidade”, focado no tema “brasileiros de torna-viagem”, tal experiência orientou-se pelo modelo *Inspiring Learning for All* e resultou numa mais-valia para o processo de ensino-aprendizagem em foco;

Os interesses de **MARIANA ESPEL DE OLIVEIRA** centram-se no desenvolvimento sustentável e no potencial contributo dos museus. A sua reflexão chama a atenção para a necessidade de medir e avaliar a sua

real contribuição e para a inerente importância da identificação de modelo ajustado ao objetivo. Nesse sentido, partilha uma síntese do trabalho desenvolvido que fundamentou a preparação do Modelo de Negócio “Usina de Eureka. Museus como Impulsionadores da Inovação”, projeto desenvolvido no âmbito do MMUS;

A partilha de **VANESSA NASCIMENTO FREITAS**, Doutora em Museologia pela FLUP, centra-se no estudo desenvolvido no Parque da Fundação de Serralves, no Porto, relativamente à experiência da visita. Com interesses claros pela área da educação, reflete sobre os conceitos de espaço e de lugar e estuda as perceções dos visitantes, do ponto de vista da descoberta, liberdade e movimento, e do sentimento de pertença, pausa e familiaridade, salientando a importância de tais resultados para o desenvolvimento de soluções estratégicas educativas, artísticas e curatoriais ajustadas aos diferentes perfis de visitantes;

**EMANUEL GUIMARÃES**, também formado pelo MMUS e com responsabilidades de coordenação do Ecomuseu de Ribeira de Pena, concelho onde se encontram o Alvão, o Barroso e o vale do Tâmega, na fronteira entre o Minho e Trás-os-Montes, também se interessa pela ligação dos museus ao desenvolvimento e à comunidade. A experiência que partilha é a da atuação do Ecomuseu, com os seus seis núcleos, no processo de construção das Barragens do Tâmega, em prol da preservação e valorização do património identitário da região e como oportunidade e garante do seu desenvolvimento;

O enfoque de **VIVIANNE RIBEIRO VALENÇA**, doutoranda no programa de Pós-graduação em Museologia e Património da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, é também nos ecomuseus. Museóloga do Ecomuseu Ilha Grande da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, é coordenadora do núcleo do Museu do Cárcere (MuCa), um museu comunitário. O estudo e reflexão que partilha neste contexto centram-se na formação dos ecomuseus no Brasil, salientando que o processo, embora respeite os elementos identitários do ecomuseu (território, património e comunidade), adquiriu especificidades que lhe permitem defender a existência de uma ecomuseologia brasileira;

Por fim, na última secção deste volume, **DIANA SILVA**, formada pelo MMUS e atual doutoranda em Estudos do Património - Especialidade em Museologia pela FLUP, partilha a sua revisão crítica à exposição itinerante “Escher - A Maior Exposição do Génio Holandês”, que esteve aberta para visita na Alfândega do Porto, entre 28 de fevereiro e 28 de julho de 2019, tendo como curadores Mark

Homem, P. M., Monteiro, M. & Oliveira, M. E. (2020). Apresentação. In P. M. Homem, M. Monteiro & M. E. Oliveira (Eds.), *Ensaaios e Práticas em Museologia* (Vol. 09, pp. viii-xi). Porto: FLUP/DCTP/MMUS. <https://doi.org/10.21747/9789728932824/en9ap>

Veldhuysen, diretor da M. C. Escher Company, e Federico Giudiceandrea, um grande especialista na obra do artista.

*Paula Menino Homem, Maria Monteiro e Mariana Espel Oliveira*

# BÁRBARA ANDREZ

[barbaraandrez@gmail.com](mailto:barbaraandrez@gmail.com)

**Oralidades e preservação digital de memórias em museus:  
A produção audiovisual**

## Resumo

Este artigo pretende sistematizar alguns conceitos ligados à memória coletiva, bem como estabelecer ligações entre a produção audiovisual e produção digital de testemunhos como um mecanismo de excelência na difusão de oralidades e da criação e preservação de memórias individuais. Esta reflexão decorre do projeto final de mestrado em Museologia (MMUS), defendido na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, que culminou com o desenvolvimento de uma solução expositiva para o Museu Escolar Oliveira Lopes, tendo a recolha de oralidades potenciado a proposta a que se chegou, adjuvando também o estudo e a gestão de coleções. São, ainda, expostos alguns desafios de preservação digital, evidenciando-se a importância da gestão da informação no contexto de uma abordagem museológica holística e integrada na era da globalização.

## Palavras-chave

Memória; Oralidades; Testemunhos; Produção digital audiovisual; Preservação digital.

## Nota biográfica

Bárbara Andrez é licenciada em Estudos Teatrais, mestre em Criação Artística Contemporânea e mestre em Museologia. Atualmente é técnica superior de ação cultural e espetáculos na Câmara Municipal de Ovar, mas desde 2016 que colabora como museóloga para a Associação dos Antigos Alunos da Escola Oliveira Lopes, no Museu Escolar Oliveira Lopes em Válega, Ovar, onde para além da normal prática museológica, foi a impulsionadora da criação de um Serviço Educativo. A dedicação à prática formativa através da mediação cultural é uma constante no seu trabalho, promovendo a incorporação de práticas artísticas que incentivem a imaginação e o estímulo criativo.

## Abstract

This paper intends to systematize some concepts related to collective memory, as well as to establish a connection between audio-visual production and the digital production of testimonies, as a mechanism of excellence in the dissemination of oralities and the creation and preservation of individual memories. This production follows a part of the master degree's final project in Museology (MMUS), defended at the Faculty of Arts and Humanities in Oporto University, which culminated in an exhibition solution for the Oliveira Lopes School Museum, where recorded oralities enhanced the proposal and also helped the study and management of the collection. Some challenges for digital preservation are also addressed, highlighting the importance of information management in the context of a holistic and integrated approach in museums on a globalization era.

## Keywords

Memory; Oralities; Testimonies; Audio-visual digital production; Digital preservation.

## Biographical note

Bárbara Andrez has a degree in Theatrical Studies and holds a master in Contemporary Artistic Creation and a master in Museology. She currently works in cultural action and production in Ovar's city hall, but since 2016 she has been collaborating as a museologist for the Oliveira Lopes Old Students Association in the Oliveira Lopes School Museum in Válega, Ovar where, besides the normal museological activity, she created an Educational Service. The dedication to practical training and cultural mediation is a constant line in her work, promoting the incorporation of artistic practices by encouraging imagination and creative thrive.

## Introdução

Aos museus do século XXI cabe intervir diretamente na comunidade onde estão inseridos, permitindo uma abordagem ampla e quase universal, capaz de fortalecer ideias e novas aprendizagens informais. As novas tecnologias são sobretudo geradoras de potencialidades, primando através da diferenciação e interação. A crescente utilização da tecnologia e o exponencial acesso à informação democratizada permitiu, desde o início do século XXI, novas abordagens pluridisciplinares em museus e alterou indubitavelmente a forma como se expõem os objetos, como a comunicação é feita e como se estabelecem parcerias entre instituições (Hooper-Greenhill, 1995). Com as tecnologias da informação e comunicação (TIC) permeando também a vida quotidiana, estas mudanças nas instituições museológicas revelam-se cada vez mais, desde a introdução de meios de interação tecnológicos, bem como a adoção de novas políticas de envolvimento dos visitantes tanto no espaço físico, como *online*, até ao estudo e gestão de coleções, na procura de experiências significantes.

Durante a primeira década do século XXI as atividades inscritas na preservação e conservação de objetos e documentos, assim como os perfis profissionais a elas associados,

foram-se adaptando a estas transformações tecnológicas (Pinto, 2014). Se inicialmente o foco se centrava nos novos meios de acesso e na transferência de suportes via TIC, rapidamente se percebeu que também a “produção” informacional digital necessitava de atenção. Emergem, assim, novos e complexos desafios designadamente o da obsolescência tecnológica, fruto do rápido e contínuo desenvolvimento de *hardware* e de *software*. Importa, pois, atender ao aumento crescente de *digital born objects* (objetos “nascidos digitais” ou nado-digitais), incluindo os resultantes de processos de digitalização em massa, tendo em mente que pensar em novos meios de, por exemplo, divulgar e expor as coleções é, também, planejar e implementar a gestão de todo um ciclo de vida, da produção à preservação a longo prazo destas unidades de informação no meio em que foram produzidas – o digital.

Este artigo pretende reunir e elencar um conjunto de reflexões e práticas digitais que poderão ser utilizadas no desenvolvimento de projetos museológicos e de novas práticas de gestão. Baseando-se numa premissa de recolha de oralidades e testemunhos, antevêem-se alguns aspetos de preservação digital potenciadores de novas oportunidades, tendo como foco os “objetos” digitais audiovisuais. Esta sistematização resulta do projeto final do

Mestrado em Museologia (MMUS) na Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP), que culminou na elaboração de uma maquete expositiva para o Museu Escolar Oliveira Lopes, em Válega Ovar, aglutinando estas práticas e estratégias através da recolha e exibição audiovisual.

## 1. O lugar da memória, oralidades e as TIC

O conceito de memória (individual e social) é indissociável do de Património, um termo que, no âmbito cultural e de uma forma simples, significa o conjunto de objetos, construções, marcas que as comunidades produzem, acumulam e preservam para se perpetuarem. A memória espelha a evolução das descobertas e acontecimentos da sociedade humana, não existindo memória coletiva sem memórias pessoais e vivências individuais, partilhadas ou a partilhar, sendo por isso essencial para a afirmação das identidades. A representação do presente, a partir de experiências e factos passados, permite uma significação e um reconhecimento partilhado pelos atores sociais (Jorente, Silva & Pimenta, 2015).

Manuel Castells (2010) considera que, nas diversas sociedades, o ser humano move-se e atua sempre num ambiente simbólico. Para

este autor, o museu situa-se, nos dias de hoje, no centro destas alterações tecnológicas e culturais, fruto de uma sociedade da informação que tem como maior força de comunicação e expressão a Internet. “Os museus são repositórios de temporalidade, os quais constituem simultaneamente um acumulado de tradição histórica e projeção do futuro” (Soares, 2017: 26). Não esquecendo a presente conjuntura, os museus deverão integrar nas suas práticas as realidades tecnológicas e as suas múltiplas expressões. A sua atividade não poderá ser despojada desta projeção do futuro e, para isso, é necessária uma articulação pensada de possíveis meios, tecnologias digitais e, também, uma nova visão holística e integrada da gestão da informação. Estas novas ferramentas possibilitam não só uma nova maneira de gerir, expor e divulgar as coleções, mas também potenciam novas sinergias entre os museus e os seus públicos. De acordo com Castells (2010), na segunda metade dos anos 1990, um novo sistema de comunicação começou a formar-se, fruto de uma globalização e da mediação por computadores. A este novo sistema, que se caracteriza pela integração de diferentes média e pelo seu potencial interativo, denominou-se multimédia. Porém a multimédia depressa deixou o ramo da comunicação eletrónica para se tornar parte integrante da vida quotidiana dos agentes sociais. Todas estas interseções

abriram espaço à criação e à necessidade de gestão da nova e cada vez mais abundante informação digital.

Fruto da gestão e atividade museológica ou da comunidade, esta informação pode resultar:

- Da conversão analógica para um formato digital, onde o agrupamento de dados binários (0 e 1) é processado por computadores ou outros dispositivos – digitalização;
- Ocorrer da criação e utilização exclusiva de computadores, *softwares* ou outros dispositivos – os chamados *digital born objects*.

No âmbito do Património, a UNESCO (2003a) identifica a produção de informação digital como “*human knowledge or expression, whether cultural, educational, scientific and administrative, or embracing technical, legal, medical (...) created digitally, or converted into digital form from existing analogue resources. (...) Digital materials include texts, databases, still and moving images, audio, graphics, software, and web pages, among a wide and growing range of formats. They are frequently ephemeral, and require purposeful production, maintenance and management to be retained*” (UNESCO, 2003a: 13). A referência desta informação digital como “objeto” resulta da sua definição, na perspetiva da preservação,

como uma unidade de informação descrita de uma forma digital e que possui três subtipos: o ficheiro (que corresponde a uma sequência ordenada de *bytes*), o *bitstream* (conjunto contíguo ou não contíguo de *bits* dentro de um ficheiro, como por exemplo tabelas ou gráficos dentro de um ficheiro *word*) e a representação (que corresponde ao conjunto de ficheiro necessários para a apresentação de uma entidade intelectual). Todos os objetos digitais constituem-se como abstrações definidas que pressupõem uma agregação de atributos (Pinto, 2009). O que está, de facto, em causa são as unidades de informação, unidades de sentido, sendo oportuno definir-se a aceção de informação adotada como: “o conjunto estruturado de representações mentais e emocionais codificadas (signos e símbolos) e modeladas com/pela interação social, passíveis de serem registadas num qualquer suporte material (papel, filme, banda magnética, disco compacto, etc.) e, portanto, comunicadas de forma assíncrona e multidireccionada” (Silva, 2006: 25).

De uma forma genérica um objeto (espécie de pacote) digital é uma unidade de informação (unidade de sentido). Esta ampla definição representa um grande desafio à sua preservação. Reconhecem-se, porém características básicas, Thibodeau (2002) distingue três tipos de objetos digitais, ou como

refere originalmente “*layers*” (camadas): o físico, o lógico e o concetual: a camada física é relativa aos computadores e outros dispositivos; a camada lógica engloba os *softwares* e os elementos estruturais e a camada concetual garante a visualização e interpretação pelo humano bem como a essencial metainformação que é capturada/produzida. Pinto (2014) aponta para a pluridimensionalidade da unidade informacional digital/"objeto" que deve ser atendida em todo o fluxo infocomunicacional, da conceção da plataforma digital/processos/produção à preservação e acesso continuado a longo prazo. Em suma, um “objeto” digital em museus deverá assim pressupor, à semelhança do que acontece com as coleções e acervos, uma preservação e inerentes mecanismos de salvaguarda das diferentes camadas da unidade informacional e respetiva metainformação, pois sem esta, nada será possível.

Introduzir a preservação digital e os processos que a implementam, significa entrar no domínio da visão estratégica, a médio e a longo prazo, definindo políticas, planeando uma estratégia global alinhada com a visão da instituição ou organização e o seu contexto (Pinto, 2014). De uma forma geral, a preservação digital assegura que a informação produzida é autêntica e permaneça acessível

garantindo, desde o momento em que a informação é produzida/obtida, a sua utilização em diversos meios, diferentes da base tecnológica original. Insurgindo-se contra a perda, ela garante a acessibilidade ao património digital de diferentes países e comunidades, conservando as suas representações, cultura, língua, entre outras tradições e saberes (UNESCO, 2003b).

Nos museus, movimentos do início do século como os LAM (*Library, Archive, and Museum Collections*) (Hedstrom & King, 2006) ou a comunidade GLAM (*Galleries, Libraries, Archives and Museums*) apontam para o derrubar de barreiras e um processo de convergência entre as chamadas instituições de memória, que hoje beneficiam de modelos concetuais como o CIDOC *Conceptual Reference Model* (CRM) (CIDOC, s/d), dirigido à integração de informação (e metainformação) no campo do património, bem como de um crescente apelo à trans e interdisciplinaridade, convocando áreas como os Sistemas de Informação e as Ciências da Comunicação e da Informação (Passarelli, Malheiro & Ramos, 2014). Os modelos supra referidos só poderão ser efetivamente viabilizados neste contexto e implementados através da aplicação de instrumentos de suporte à gestão dos serviços e das coleções como o SPECTRUM 5.0 (Trust, s/d), no quadro de uma gestão integrada dos

procedimentos e da informação crescentemente suportada por plataformas digitais, potenciando instrumentos como o CRM. Não obstante, a informação nado-digital ou digitalizada, necessitará de ser gerida para se tornar/manter acessível e utilizável.

A importância da tecnologia digital em museus como um meio e alavanca terá sempre um impacto transversal que percorre todo o ciclo de gestão e de concretização da sua Missão. Produção nado-digital, gestão de coleções, interatividade, jogos, realidade virtual/aumentada, digitalizações e coleções disponíveis *online*, tudo é possível, facilitando uma integração alargada de múltiplos utilizadores em estreita interação com as coleções. Pensar numa proposta/projeto em museus é entender uma série de ações, ideias e procedimentos que vão para além de um mero esboço expositivo. É importante equacionar se a inclusão tecnológica ou de recursos multimédia poderá ser potenciadora ou não de novos significados e dinâmicas, antevendo também na fase de planeamento e produção informacional, os requisitos da preservação a longo prazo (Pinto, 2014), envolvendo o acesso continuado e a memória. Acresce que a permeabilidade dos dias de hoje, o acesso democratizado a diversas áreas do conhecimento e a crescente disponibilização tecnológica e de informação, pressupõe uma

polivalência que cruza diferentes áreas, outrora estanques. É frequente os museus convidarem os visitantes para construir a sua própria experiência de uma forma relevante (MacLeod, 2005), podendo também assumir políticas que os encorajem a partilhar objetos e narrativas com outras pessoas (Simon, 2010). Os museus do século XXI deixaram de centrar a sua atividade exclusivamente nas coleções e objetos que albergam. Esta mudança de paradigma, em parte proporcionada pelas TIC transformou a prática museológica de forma mais inclusiva, permitindo uma maior acessibilidade e novas valências sociais e educacionais, das quais resultam participações ativas dos seus visitantes e comunidades (Carvalho, 2016). A expansão da memória coletiva no espaço dos museus começa a ganhar uma nova visibilidade, elevando-se também ao estatuto de memória que se conecta ao espaço digital, suprimindo o espaço físico (Cajazeira & Souza, 2019). Este novo espaço digital, virtualmente ilimitado, com uma capacidade de armazenamento superior a qualquer acervo físico, permite a recuperação de objetos com uma maior facilidade nos acessos e consultas.

Embora os imperativos tecnológicos permitam novas abordagens, é incontornável para as instituições museológicas uma relação imediata entre memória e preservação na sua

atividade. Sem ações contínuas de investigação e sensibilização nas instituições, rapidamente se constatará a iminência do desaparecimento/esquecimento de memórias individuais e coletivas que se relacionam diretamente com a coleção, edifício e comunidade. É importante entender que “as lembranças não estão armazenadas de uma maneira estática no cérebro. São produto de um fluxo eletroquímico, enquanto espaço de mediação entre a experiência e a representação” (Jorente, Silva & Pimenta, 2015: 126).

De acordo com Koçak e Koçak (2012), a repetição é o processo de preservação da memória que protege, através do acesso ao conhecimento, a identidade de um grupo e que deverá basear-se em métodos de reprodução e de transferência. As memórias pessoais são sempre formadas através da comunicação com os outros, permitindo que as vivências em grupos e comunidades ativem também a construção dessas mesmas memórias (Koçak & Koçak, 2012). Uma memória que se define e constrói como coletiva será sempre informação relevante, uma vez que ela moldará a identidade do grupo ou comunidade onde se encontra inserida. Por sua vez, a salvaguarda da identidade coletiva também implica que estas memórias e eventos individuais se mantenham em constante reestruturação.

Segundo Bosch (2016) também o conceito de memória coletiva se edifica a partir de indivíduos dentro de um grupo social. As memórias são parte de um processo cultural de negociação que define os eventos como narrativas mediando culturalmente as informações do passado. Assim, como parte de um processo de negociação cultural, o estudo da memória inclui o recurso a diversas ferramentas, desde fontes históricas, arquivos, textos, até ao estudo das oralidades, entrevistas ou inquéritos (Bosch, 2016) fotografias, filmes, imagens ou documentos escritos. Com o advento das tecnologias potenciaram-se novas oportunidades e um espaço digital de eleição para a formação destas memórias (Bosch, 2016). Falar de memória coletiva e da sua preservação é então garantir a salvaguarda, através da repetição e transmissão para a manutenção da identidade de um determinado grupo social.

Um reflexo deste posicionamento de negociação da memória encontra-se na exposição *Holocaust* no *Imperial War Museum* em Londres, onde uma série de testemunhos de sobreviventes registados em vídeo, acrescentam uma camada emotiva e mnemónica aos objetos expostos, através do *storytelling*. Estas oralidades audiovisuais, tornaram-se num dos mais memoráveis elementos no decorrer da visita, porque

rapidamente se identifica a resistência do espírito humano face a circunstâncias inimagináveis (IWM, s/d). Assim, a recolha e exibição de objetos audiovisuais em forma de testemunhos poderá amplificar a extensão de uma proposta, mas também promover a produção de uma memória individual que se moldará certamente como coletiva, perpetuando e situando as ações num determinado espaço ou tempo.

Dentro da mesma temática, também o *Museum Jewish Heritage - A Living Memorial to the Holocaust* em Nova Iorque apresentou em 2018 um projeto intitulado de *New Dimensions in Testimony* promovido pela *USC Shoah Foundation* e que foi resultado de múltiplas colaborações. Este projeto consistiu na gravação de milhares de respostas a sobreviventes do Holocausto, que culminou numa instalação interativa em que o visitante é manifestamente convidado a participar com perguntas (MJHNYC, 2020). Esta ação direta de pergunta-resposta em tempo real permite, não só aceder à memória e às histórias de cada interveniente, mas também capacita e aguça a curiosidade do visitante que através do uso de um microfone, vê e ouve as suas perguntas respondidas. O sistema recorre à informação audiovisual armazenada e ao reconhecimento e processamento de voz, permitindo que

pequenos trechos de vídeo respondam a cada uma das perguntas em tempo real.

## 2. O Museu Escolar Oliveira

### Lopes: Testemunhos audiovisuais e sua preservação digital

O Museu Escolar Oliveira Lopes (MEOL) localiza-se em Válega, Ovar. O edifício que o acolhe foi outrora a primeira escola primária da freguesia, cuja inauguração se deu a 2 de outubro de 1910, três dias antes da proclamação da República em Portugal. Esta escola manteve-se em funcionamento interrompido até 2012, a par com a atividade museológica, iniciada em 1996.

O projeto desenvolvido teve como eixo orientador o cruzamento da aplicação das tecnologias com a preservação das memórias orais no contexto da conceção de uma proposta expositiva transdisciplinar para o MEOL e iniciou-se com a identificação de necessidades, em particular na urgência da preservação da memória escolar coletiva da comunidade em que se insere o Museu.

Centrado nas memórias de antigos alunos, procedeu-se à recolha de oralidades, ligadas sobretudo às suas vivências escolares e às relações estabelecidas com os professores.

Estas narrativas foram gravadas partindo de uma amostra que considerou 10 testemunhos, com elementos de faixas etárias diferenciadas (dos 35 aos 75 anos) e que permitiu a salvaguarda de memórias desde os anos 1950. Os testemunhos foram recolhidos em formato audiovisual e desdobrados com a ajuda de um guião pré-estabelecido de entrevista semiestruturada.

Os participantes partilharam livremente as suas experiências e todos evidenciaram a questão do respeito pelo professor, discursando sobre as relações de alteridade nos dias de hoje, os castigos da época, a utilização de objetos como os quadros de lousa, as penas, os papéis mata-borrão, os tinteiros, estabelecendo uma ligação direta com alguns dos objetos da coleção do museu. Esta recolha possibilitou a repetição da memória coletiva de um grupo social que se constrói através das vivências pessoais de cada antigo aluno. Um processo que não poderá ficar completo sem a intervenção de mecanismos de exibição que promovam a sua visualização e partilha. Para esse efeito, cada um dos testemunhos foi alvo de edição e pós-produção, pretendendo-se a construção de um fio condutor comum, tendo em consideração a sua reprodução. Na maquete final da proposta expositiva que foi apresentada, estes testemunhos podem ser acedidos através de

televisores, existindo uma ligação entre eles e os objetos expostos, de forma a valorizar a sua compreensão através das experiências partilhadas. Assim, mais do que identificar os objetos de uma coleção, é importante também perspetivar a sua utilização promovendo recursos que permitam a introdução de novos olhares.

Sabe-se que qualquer objeto audiovisual provém da junção de dois elementos que podem ser observados e compreendidos isoladamente: o som e a imagem. Um audiovisual pode ser definido como tudo que pertence ao uso simultâneo ou alternado da visão e da audição e que possui características únicas (Cajazeira & Souza, 2019). Segundo Bravo (2004) um objeto audiovisual é um documento que no mesmo suporte contém imagens em movimento, informação visual com som, sem distinção de um suporte físico de gravação, mas que requer um dispositivo tecnológico para gravação, transmissão, perceção e compreensão. A sua grande característica é a dualidade deste carácter misto e o facto de se veicularem mensagens sobre uma trama espacial e temporal, onde imagens estáticas (*frames*) sequenciam-se constituindo o movimento. Desde o final do século XIX que o audiovisual atravessou inúmeras transformações, permeando diferentes contextos e setores, como por

exemplo a comunicação ou a educação. A grande parte dos materiais audiovisuais produzidos identifica pessoas, lugares e objetos com objetivos específicos de reprodução e de preservação, com vista a capacitar e a melhorar “o processo da comunicação humana” (Cajazeira & Souza, 2019: 125), mas também com o intuito de habilitar novas memórias coletivas. Nos meios culturais, os objetos audiovisuais têm uma grande importância na preservação e salvaguarda, uma vez que podem estabelecer ligações para futuras ações de resgate, elevando a capacidade das instituições de resumo e de indexação para a recuperação da informação (Cajazeira & Souza, 2019).

O LAC (*Libraries and Archives Canada*), entre outras entidades, disponibiliza *online* recursos relacionados com a preservação digital de documentos audiovisuais e elenca os conceitos que estão subjacentes. Das características básicas de qualquer objeto audiovisual, criado digitalmente ou digitalizado (transferido do suporte analógico para o formato digital), revelam-se alguns componentes que deverão ser tomados em consideração na produção audiovisual: *essência*, *codec*, *formato/container/wrapper*, *data compression*, *bit rate*, resolução de imagem, resolução de *scan*, *sample rate* e *bit depth* (LAC, 2018: 1-4). Devido à obsolescência dos

dispositivos, *hardwares*, *softwares* e suportes de registo, também a preservação de objetos audiovisuais a longo prazo representa um desafio. É imperativo uma boa gestão, documentação de apoio e metainformação estruturada para garantir a sua acessibilidade continuada no futuro.

A criação de coleções nado-digitais permite, sem dúvida, o desenvolvimento entre a informação, os profissionais que garantem a sua produção, descrição, armazenamento e o público. Contudo, embora a tecnologia seja um fator de importância, a relação entre a informação e o utilizador/visitante que a recebe deverá ser mais determinante (Cajazeira & Souza, 2019). Os museus usam a sua legitimidade social e a sua possibilidade transformadora para se converterem em espaços de experimentação regulares com os seus públicos (Cagigal, 2017). É inquestionável a potencialidade das coleções digitais e inegável também é valorização dos bens culturais que elas permitem. Contudo, é necessário reconhecer uma continuidade intelectual entre os materiais culturais, históricos e sociais do passado e do presente. No caso da criação de coleções digitais audiovisuais é necessário antever e gerir todo o processo, assim como determinar um plano de gestão da informação e preservação, incluindo os básicos *backups* regulares, que

permitam que a informação se mantenha acessível. Contudo, conforme visto, a pluridimensionalidade a preservar requer mais ao nível de uma política de gestão da informação em contexto museológico.

Caberá à equipa do museu, cada vez mais interdisciplinar e com perfis que incluam competências em gestão da informação e TI, promover a implementação de novas perspetivas e modelos, assumindo a gestão e fluxo das unidades de informação digitais e concretizando as adequadas estratégias a médio e longo prazo. O processo de produção/recolha dos objetos audiovisuais no MEOL teve em consideração a sua preservação e partiu da análise de abordagens teóricas, boas práticas e modelos, nomeadamente o proposto pelo *Digital Curation Centre* (DCC), desenvolvido no âmbito da preservação de dados científicos, que sistematiza de forma sumária um ciclo contínuo de preservação de objetos digitais, divididos por passos e etapas (DCC, 2020). A adoção deste modelo para o caso da preservação dos objetos audiovisuais funciona como instrumento orientador para que no futuro as instituições possam desenvolver uma estratégia e um plano de preservação digital, obtendo um maior controlo na monitorização de ações a partir dos objetos digitais ou analógicos originais, e, numa perspetiva mais macro, integrando-os na

política de gestão da informação e TI (sobretudo ao nível da gestão de procedimentos e de coleções).

Independentemente das reflexões teórico-práticas que se lançaram e das que certamente se irão desenvolver é importante entender que a preservação de qualquer objeto audiovisual acarreta muitas especificidades e limitações, incluindo económicas, requerendo que as políticas a desenvolver no âmbito da gestão da informação atendam, também, de forma particular a questões como a avaliação, seleção e eliminação da informação, seguindo-se o seu armazenamento/alojamento com garantia de acesso e uso continuado a longo prazo.

Acresce que, para uma boa gestão de recursos, é necessário estabelecer uma análise que incida em cada objeto audiovisual. As instituições culturais que lidam com estes objetos obtêm sistemas de gestão com diferentes tipologias, de forma a otimizar recursos, localizando facilmente os objetos. O grande potencial de reutilização dos objetos audiovisuais exige uma descrição e representação detalhada de forma a facilitar a sua recuperação num curto espaço de tempo. Uma descrição deverá incluir no mínimo a caracterização de sequências mais relevantes, nome dos personagens/intervenientes, a identificação de lugares e história ou ação (no caso de documentários, filmes, entre outras)

(Bravo, 2004). Hoje em dia, o elemento base é a existência de uma efetiva política e operacionalização da informação em museus que integre as políticas e estratégias de preservação digital (desde o planeamento do projeto e processo de digitalização ou da produção/recolha digital), em articulação com a política global de preservação e conservação da instituição.

## Considerações finais

Se, por um lado, as ferramentas tecnológicas ao dispor permitem a manipulação infundável, o armazenamento e soluções de criação, é importante entender que, por outro lado, estas soluções e criações serão sempre alvo de inacessibilidade ou obsolescência futura, dada a rápida evolução tecnológica que se vivencia (Sayão & Sales, 2012). Entender estes problemas e tomar decisões conscientes é promover o desenvolvimento das coleções e perceber as suas potencialidades. Mais do que capacitar um museu com nova informação digital e tecnologia, são necessárias ações sobre os objetos criados e garantir a sua salvaguarda e preservação, caso seja essa a decisão. Cabe, pois, a cada museu esta dupla ação. Ao mesmo tempo que potencia os objetos da coleção através da produção/recolha, tratamento de informação

alicerçando a memória individual e coletiva, como por exemplo com a gravação audiovisual de oralidades, deverá também entender os problemas que estas novas unidades de informação digital poderão acarretar, promovendo a sua utilização e gestão integrada. É necessário um esforço concertado de cada instituição no sentido de dinamizar as coleções passadas, mas também de garantir a criação de novas coleções, novos significados e conceber um espaço de diálogo, alterações e mudanças.

De uma forma homóloga a exemplos como os do *Imperial War Museum* e do *Museum Jewish Heritage - A Living Memorial to the Holocaust*, embora numa temática distinta, também na produção audiovisual no MEOL se pretendeu a cristalização de memórias individuais para consolidação da identificação social de uma comunidade/grupo específico. Antevendo não só a contribuição que estes testemunhos podem gerar, também foi equacionado o planeamento e gestão da informação produzida, a sua preservação e dimensão expositiva, com vista a garantir a repetição a gerações vindouras. Mais do que nunca, os museus deverão ser sensíveis aos acontecimentos da atualidade, em prol da preservação da memória de qualquer temática e identidades no futuro.

## Agradecimentos

Alunos da Escola Oliveira Lopes e ao Museu Escolar Oliveira Lopes.

A autora expressa os seus agradecimentos, por todo o apoio prestado, às Prof. Doutoradas Maria Manuela Pinto e Paula Menino Homem, FLUP, à Dra. Susana McKie, à Associação dos Antigos

## Referências

Bosch, T. E. (2016). *Memory Studies. A Brief Concept Paper. Media, Conflict and Democratisation (MeCoDEM)*. Leeds: University of Leeds.

Bravo, B. R. (2004). El documento audiovisual en las emisoras de televisión: Selección, conservación y tratamiento. *Biblios* [Em linha]. 5.

Cagigal, P. (2017). Los museos como mediadores de la memoria en la era digital. *Index, Revista de Arte Contemporáneo*, 03, 22-30. <https://doi.org/10.26807/cav.v0i03.47>

Cajazeira, P. E. S. L. & Souza, J. J. G. D. (2019). Acervo audiovisual e virtualização: As potencialidades da tecnologia digital para a preservação da memória. *Rizoma*, 7, 122-135.

Carvalho, A. (Ed.) (2016). *Museus e Diversidade Cultural: Da Representação aos Públicos*. Lisboa: Caleidoscópio.

Castells, M. (2010). *The Rise of the Network Society*. Malden: Willey-Blackwell.

CIDOC (s/d). *What is the CIDOC CRM?* [Em linha]. CIDOC CRM Conceptual Reference Model. Disponível em: <http://www.cidoc-crm.org> (Consultado: 30/09/2020).

DCC (2020). *Curation Lifecycle Model* [Em linha]. Disponível em: <https://www.dcc.ac.uk/about/digital-curation> (Consultado: 09/09/2020).

Hedstrom, M. & King, J. L. (2006). *On the LAM: Library, Archive, and Museum Collections in the Creation and Maintenance of Knowledge Communities*. Disponível em: <https://www.oecd.org/education/innovation-education/32126054.pdf>.

Andrez, B. (2020). Oralidades e preservação digital de memórias em museus: A produção audiovisual. In P. M. Homem, M. Monteiro & M. E. Oliveira (Eds.), *Ensaios e Práticas em Museologia* (Vol. 09, pp. 1-16). Porto: FLUP/DCTP/MMUS. <https://doi.org/10.21747/9789728932824/en9a1>

Hooper-Greenhill, E. (Ed.) (1995). *Museum, Media, Message*. London, New York: Routledge.

IWM (s/d). *How Holocaust Survivors Rebuilt Their Lives After 1945* [Em linha]. Imperial War Museum. Disponível em: <https://www.iwm.org.uk/history/how-holocaust-survivors-rebuilt-their-lives-after-1945> (Consultado: 10/09/2020).

Jorente, M. J. V., Silva, A. R. & Pimenta, R. M. (2015). Cultura, memória e curadoria digital na plataforma SNIIC. *Liinc em Revista*, 11, 122-139.

Koçak, D. Ö. & Koçak, O. K. (2012). Digitalized Memory and the Loss of Social Memory. *Inter-Disciplinary Press, Critical Issues - Remembering Digitally*, 3-13.

LAC (2018). *Recommendations on Preservation Files for Use in the Digitization of Analog Audio and Video Recordings and Motion Picture Films* [Em linha]. National, Provincial and Territorial Archivists Conference Audiovisual Preservation Working Group. Disponível em: <https://www.bac-lac.gc.ca/eng/about-us/publications/Documents/preservation-file-formats.pdf> (Consultado: 25/04/2020).

MacLeod, S. (2005). *Reshaping Museum Space: Architecture, Design, Exhibitions*. London: Routledge.

MJHNYC (2020). *Museum Jewish Heritage - A Living Memorial to the Holocaust*. Disponível em: <https://mjhnyc.org/exhibitions/new-dimensions-in-testimony/> (Consultado: 15/09/2020).

Passarelli, B., Malheiro, A. & Ramos, F. (2014). *E-Incomunicação: Estratégias e aplicações*. Rio de Janeiro: SENAC.

Pinto, M. M. (2009). *PRESERVMAP: Um Roteiro da Preservação na Era Digital*. Porto: Edições Afrontamento.

Pinto, M. M. (2014). Da preservação de documentos à preservação da informação. In: Z. Duarte (Ed.) *A Conservação e a Restauração de Documentos na Era Pós-custodial*. Bahia: Editora da Universidade Federal da Bahia.

Sayão, L. F. & Sales, L. F. (2012). Curadoria digital: Um novo patamar para preservação de dados digitais de pesquisa. *Informação & Sociedade: Estudos*, 22.

Simon, N. (2010). *The Participatory Museum*. Santa Cruz, California: Museum ZO.

Andrez, B. (2020). Oralidades e preservação digital de memórias em museus: A produção audiovisual. In P. M. Homem, M. Monteiro & M. E. Oliveira (Eds.), *Ensaios e Práticas em Museologia* (Vol. 09, pp. 1-16). Porto: FLUP/DCTP/MMUS. <https://doi.org/10.21747/9789728932824/en9a1>

Silva, A. M. (2006). *A Informação: Da Compreensão do Fenómeno e Construção do Objecto Científico*. Porto: Edições Afrontamento.

Soares, M. F. R. (2017). *Património Digital Hoje: Uma Abordagem em Ambiente Museológico. O Museu Calouste Gulbenkian - Coleção do Fundador*. Doutoramento. Lisboa: Instituto Universitário de Lisboa.

Thibodeau, K. (2002). *Overview of Technological Approaches to Digital Preservation and Challenges in Coming Years* [Em linha]. Washington Council on Library and Information Resources. Disponível em: <https://www.clir.org/pubs/reports/pub107/thibodeau.html> (Consultado: 21/04/2020).

Trust, C. (s/d). *Spectrum-related Resources* [Em linha]. Disponível em: <https://collectionstrust.org.uk/spectrum-resources/> (Consultado: 20/09/2020).

UNESCO (2003a). *Guidelines for the Preservation of Digital Heritage*. Australia: National Library Australia, Information Society Division.

UNESCO (2003b). *Charter on the Preservation of the Digital Heritage*. [Em linha]. Disponível em: [http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL\\_ID=17721&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=17721&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html) (Consultado: 20/09/2020).

# Diana Silva

dianassdsilva@gmail.com

**Contributo para a conservação preventiva da coleção do livro antigo da Biblioteca da Casa José Régio, em Vila do Conde**

## Resumo

Este artigo pretende partilhar, de forma sumária, parte do trabalho desenvolvido no âmbito do Mestrado em Museologia (MMUS) da Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP), tendo como contexto a Casa de José Régio em Vila do Conde e como enfoque a coleção do livro antigo, do século XVI ao século XIX. O objetivo geral era contribuir para a sua conservação preventiva. Mais especificamente, pretendeu contribuir para a diminuição do risco de sua perda, através da revisão e atualização do seu inventário, bem como propor algumas soluções para outros contextos mais gerais de risco. Após breve enquadramento relativo à evolução dos materiais de suporte ao livro, indicam-se os principais agentes que podem contribuir para a sua deterioração. Considera-se o universo de amostra de estudo e a metodologia de trabalho assumida: a pesquisa documental, a pesquisa por inquérito, através de entrevista não formal, e o trabalho de campo. Por fim, apresentam-se os resultados do trabalho desenvolvido e sugerem-se procedimentos básicos de preservação.

## Palavras-chave

Casa José Régio; Vila do Conde; Coleção de livros; Procedimentos de preservação.

## Nota biográfica

Diana Silva é licenciada em Turismo pelo Instituto Superior de Ciências Empresariais e do Turismo (ISCET) e mestre em Museologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP), tendo desenvolvido o projeto intitulado “Contributo Para a Conservação Preventiva dos Livros da Biblioteca da Casa Museu José Régio, em Vila do Conde”, sob a orientação da Prof. Doutora Paula Menino Homem e da Dra. Ivone pereira.

Tem trabalhado como guia turística para diversas agências de viagens e como monitora em várias exposições temporárias e em alguns museus, como o Museu da Farmácia do Porto. Atualmente é doutoranda em Museologia na FLUP.

## Abstract

This article intends to share, in summary form, part of the work developed in the scope of the Master in Museology (MMUS) of the Faculty of Arts and Humanities of the University of Porto (FLUP), having as context the José Régio's House in Vila do Conde and as a focus on antique book collection, from the 16<sup>th</sup> to the 19<sup>th</sup> century. The general objective was to contribute to its preventive conservation. More specifically, it intended to contribute to reducing the risk of its loss, by revising and updating its inventory, as well as proposing some solutions for other more general risk contexts. After a brief overview of the evolution of the support materials for the book, the main agents that can contribute to its deterioration are indicated. The universe of the study sample and the assumed work methodology are considered: documentary research, survey research, through non-formal interviews, and fieldwork. Finally, the results of the work developed are presented and basic preservation procedures are suggested.

## Keywords

José Régio House; Vila do Conde; Collection of books; Preservation procedures.

## Biographical note

Diana Silva has a degree in Tourism from the Higher Institute of Business and Tourism Sciences (ISCET) and a master's degree in Museology from the Faculty of Arts and Humanities of the University of Porto (FLUP), having developed the project entitled “Contribution to the Preventive Conservation of Books at the Library of José Régio Museum House, in Vila do Conde”, under guidance of Paula Menino Homem and Ivone Pereira.

She has worked as a tour guide for several travel agencies and as a monitor in several temporary exhibitions and in some museums, such as the Pharmacy Museum of Porto. She is currently a PhD student in Museology at FLUP.

## Introdução

Este texto baseia-se no trabalho desenvolvido no âmbito do projeto de mestrado em Museologia (MMUS), tendo como contexto a Casa de José Régio em Vila do Conde (CJRVC) e como foco a coleção do livro antigo (Silva, 2018).

A CJRVC (Fig. 1), cuja construção data de finais do século XIX, é um edifício de 3 andares que integra o Museu de Vila do Conde. Não “é um espaço museológico de base, é antes de mais a residência que o poeta escolheu para habitar após a sua aposentação, refletindo a vontade do poeta, no modo e na forma como todos os objetos se encontram dispostos nos diferentes espaços” (Câmara Municipal de Vila do Conde, 2015).



Fig. 1 – Fachada da Casa de José Régio, em Vila do Conde (Câmara Municipal de Vila do Conde, 2015).

A exposição da CJRVC é de carácter permanente. No rés-do-chão, situa-se a sala de arte contemporânea e a loja. No 1º piso, encontra-se o quarto, o escritório e a biblioteca e no, último piso, dois quartos de hóspedes e uma sala de jantar. A casa possui ainda um jardim, onde existe um mirante e um edifício anexo com dois andares, cada um deles composto por uma única divisão.

O acervo inclui diversas coleções e inclui cerca de 7724 objetos. Desse universo, 6650 constituem a coleção documental. Desta, a maioria dos objetos já não se encontra na CJRVC, mas antes na Reserva do Centro da Memória de Vila do Conde (Pereira, 2017).

## 1. Objeto de estudo, objetivos e metodologia

Como objeto de estudo, selecionou-se a coleção do livro antigo, do século XVI ao século XIX, e por dois motivos: Por ser uma das coleções com o inventário mais incompleto, havendo inclusive livros que não constam do mesmo; Pelo facto de muitos livros se encontrarem em acentuado estado de deterioração, necessitando de proposta de intervenção que assegure a sua geral preservação.

Como universo de amostra, definiu-se um conjunto de 67 livros, acondicionados em algum mobiliário do escritório de José Régio, no 1º piso do edifício, mais concretamente na primeira gaveta da Papeleira D. João V e na segunda gaveta da Cómoda de Sacristia.

Os objetivos do estudo definiram-se em função dos motivos apontados, consistindo em: (i) Contribuir especificamente para a melhoria do inventário da coleção, diminuindo, assim, o risco de perda/dissociação; (ii) Contribuir, de forma mais geral, para a preservação da coleção, através de proposta de alguns procedimentos a adotar, tendo como suporte um exercício de identificação de evidências de dano, de forma a aferir quais as que apresentavam maior relevância e a definir as prioridades de intervenção, potencialmente de carácter de aplicação transversal a outros livros.

De forma a atingir tais propósitos, recorreu-se a uma revisão da literatura sobre os materiais que entram na composição dos livros, seus principais agentes de deterioração e evidências de dano, e sobre políticas e práticas de intervenção de preservação. Tal revisão decorreu previamente e em paralelo ao trabalho de campo desenvolvido.

O trabalho de campo implicou a recolha de informação, o mais completa possível, sobre cada livro específico, de modo a complementar

o inventário, para além do contacto direto com o universo de amostra de estudo e a sua inspeção, cuidada mas apenas à escala macroscópica, para identificação e registo das evidências de dano existentes. Complementarmente, desenvolveu-se uma inspeção aos espaços, também para sua caracterização. Tais atividades suportaram o exercício da proposta elaborada. Também de uma importância crucial, as informações recolhidas através do recurso a conversas informais com os funcionários da CJRVC e entrevista semiestruturada à diretora do Museu de Vila do Conde.

## **2. O livro. Materiais e técnicas de suporte à produção**

### **2.1. Breve enquadramento histórico**

Como é natural, ao longo dos tempos, tanto os materiais como as técnicas usadas na produção do livro foram evoluindo e sendo introduzidas modificações.

Muito sinteticamente, a partir de Persuy (1989) sabe-se que as evidências apontam para o aparecimento da escrita na Suméria, em 3500 a.C., e que se usavam placas de argila como seu suporte. Em 2500 a.C., conforme referem

Flieder e Duchein (1993), começou a utilizar-se o papiro, no Egito, que, a partir do século XII, foi sendo gradualmente substituído pelo pergaminho, feito a partir de peles de animais. Por sua vez, este foi sendo progressivamente substituído pelo papel.

Segundo Persuy (1989), o papel terá sido inventado na China por Cai Lun, em 105 d.C., mas o seu processo de produção terá sido mantido em segredo até às invasões muçulmanas, quando alguns prisioneiros o revelaram, durante o cárcere. Para Flieder e Duchein (1993), o papel foi introduzido na Europa entre o século X e o século XI, embora o pergaminho só tenha começado a ser substituído pelo papel a partir do século XIV. No século XVI, o velino já tinha sido quase totalmente substituído pelo papel.

Outros materiais entram na constituição do papel, como: (i) Os colorantes, orgânicos e inorgânicos, usados para dar cor ao papel. Segundo refere Brookfield (1993), os muçulmanos terão sido os primeiros a tingir os seus papéis, chegando mesmo a colorir-los salpicando-os com ouro ou prata. Não obstante, terão sido os chineses e os persas os primeiros a dominar a técnica do marmoreado; (ii) As cargas, que são materiais de origem mineral responsáveis pelo aumento da brancura e estabilidade do papel; (iii) Os produtos de colagem, que era feita com amido

ou gelatina até ao século XVIII e, desde aí, passou a ser maioritariamente feita com resina, sintética, na atualidade.

No que concerne a tintas utilizadas na escrita, sabe-se, através de Persuy (1989), que os mais antigos vestígios remontam ao Egito; a papiros de 2500 a.C.. Flieder e Duchein (1993) referem que, entre o século III e o século V d.C., produziu-se, na China, tinta com negro de fumo através da combustão de substâncias de origem vegetal ou animal. No século V d.C., começaram a ser produzidas tintas com noz-de-galha e vitríolo (um sal que contém ferro): as ferrogálicas (ou ferrogálicas). Só a partir do século XII, começaram a utilizar-se taninos vegetais e sulfato de ferro ou cobre para a produção deste género de tintas (metalogálicas). A sua produção seguia receitas bem definidas e, devido à facilidade da sua preparação e permanência no papel foi adotada na Europa e muito usada na Idade Média e no período Renascentista, especialmente, mas subsistiu até à primeira metade do século XX. Não obstante, as tintas metalogálicas são bastante ácidas, o que provoca a corrosão do papel (Kolar & Strlič, 2006).

Ainda através de Flieder e Duchein (1993), é possível saber-se que, em 1856, surgiu a tinta de alisarina e, em 1860, apareceram as tintas à

base de anilina, muito pouco estáveis à atmosfera e à luz.

Segue-se a impressão, que, conforme refere Brookfield (1993), foi inventada há mais de 1000 anos no Extremo Oriente, mas só no século XV foi adaptada para se usar com as escritas ocidentais. Para esta autora, o maior avanço da impressão terá sido o tipo móvel ocidental, que consistia em uma única letra, que poderia ser montada em palavras e usada diversas vezes. A primeira página impressa por este método foi feita por Johannes Gutenberg na Alemanha, por volta de 1450.

Componente muito importante no livro é também a encadernação, que, segundo Greenfield (1988), terá tido origem no Egito, onde as folhas eram cosidas usando a técnica de perfuração, sem grande precisão, porque a escrita estendia-se para além dos orifícios de costura. No século V, já há evidências (Persuy, 1989) da utilização de placas em madeira, que serviam de capas e evitavam que os cantos dos livros ficassem dobrados. Posteriormente, segundo Greenfield (1988), essas capas de madeira difundiram-se na Europa, onde foram usadas até ao século XVI, acabando por ser substituídas por capas de cartão, feitas inicialmente com cordame recuperado, molhado e prensado ou de papéis de desperdício, tornando a encadernação mais leve.

No que diz respeito ao papel das guardas para a encadernação, as técnicas de sua decoração são duas: a estampagem e o marmoreado, já anteriormente mencionado.

Persuy (1989) considera que a encadernação atingiu o auge da perfeição no século XV, começando a usar-se materiais como o ouro, cores fortes como o vermelho, azul, amarelo e castanho. No século XIX, iniciou-se o processo de industrialização da encadernação e a encadernação em caixa substituiu as anteriores, mantendo-se até aos dias de hoje. Conforme Greenfield (1988), atualmente as capas são feitas de papel de desperdício, pasta de madeira e outros materiais fibrosos, com pouca longevidade.

## **2.2. Principais agentes de deterioração**

Sabe-se, através de Araújo (2010), que há dois grandes tipos de agentes causadores de dano nos livros. São eles: internos ou intrínsecos, que são inerentes ao material e só podem ser prevenidos na altura da conceção do livro; e os externos ou extrínsecos, que estão ligados ao meio ambiente em que o livro se encontra e são do tipo físico-químico ou biológico.

Segundo Flieder e Duchein (1993), os agentes biológicos são de origem vegetal ou animal, onde se incluem os de origem antropogénica. Os agentes do tipo físico-químicos tanto podem ser atmosféricos, como derivados de energia, ou circunstanciais. As alterações físicas são, tipicamente, produzidas pelas radiações, pela temperatura e pela humidade relativa (HR), enquanto as alterações químicas são devidas à poluição atmosférica. Não obstante, os mesmos autores alertam para o facto da radiação ultravioleta (UV) causar também oxidação da celulose, originando a despolimerização e rutura do papel e do couro, a alteração cromática das tintas, que pode manifestar-se através de desvanecimento. Thomson (1981) e Greenfield (1988) salientam que esta ação fotoquímica destrutiva continua mesmo no escuro, após terminada a exposição.

No que diz respeito à temperatura e HR, Thomson (1981) alerta para o facto de se influenciarem mutuamente e as suas oscilações, mesmo durante um período curto, provocarem uma dinâmica de contração e dilatação dos elementos que compõem o papel, que acaba por perder elasticidade, maleabilidade e resistência, além de facilitar o desenvolvimento de microrganismos do tipo fúngico, insetos e até roedores. Aconselha a manutenção de temperatura estável entre os 18° C e os 22° C e a HR a 55%.

Thomson (1981) alerta ainda para a poluição atmosférica, tal como Tétreault (2003), indicando que acelera a deterioração de documentos, por via da acidificação dos papéis e tecidos, da alteração das tintas e corrosão de elementos metálicos, como efeitos de maior relevo.

Os agentes biológicos também possuem uma grande capacidade de deterioração. Entre eles, destaca-se em primeiro lugar o homem, que, segundo Cassares (2009), muitas vezes mesmo bem-intencionado, desenvolve procedimentos de uma forma inadequada que culminam em danos irreversíveis. Outros agentes biológicos são os roedores, que se alimentam de papéis, colas, pergaminhos e couros e danificam num curto espaço de tempo e de forma irreparável, um documento. O mesmo se aplica aos insetos e aos microrganismos.

Os microrganismos podem ser do tipo fúngico, ou de tipo bactérias (Greenfield, 1988). Vivem em simbiose com outros organismos e segregam substâncias, que se difundem e interagem com os diferentes materiais. Para a autora, o ambiente ideal para a proliferação de colónias de microrganismos consiste numa HR de 65% e ausência de circulação de ar. Portanto, de forma a prevenir este cenário, será importante manter a temperatura abaixo dos 21° C, estabilizar a HR nos 50% e garantir uma boa circulação de ar.

No que concerne aos insetos, e de acordo com Florian (1997), os que causam estragos mais importantes nos livros podem ser das seguintes Ordens:

- *Thysanura*, como o *Lepisma Saccharina*, vulgarmente chamado de peixinho-de-prata, que afeta sobretudo as superfícies, quer das encadernações quer dos papéis;
- *Blattodea*, como as baratas e as térmitas, estas da subordem dos *Isoptera*, que vivem em locais sombrios, quentes e húmidos;
- *Psocoptera*, como os *Troctes Divinatorius*, vulgarmente chamados de piolhos dos livros, que se alimentam de colas e peles, mas também, segundo Greenfield (1988), de gomas e fungos;
- *Coleoptera*, da qual, segundo Homem (2016a), devem destacar-se algumas famílias, subfamílias e espécies:
  - *Dermestidae*, conhecidos por dermestestres, atraídos particularmente por material orgânico de origem animal, como couro e pergaminho;
  - *Ptinidae*, com destaque para a subfamília dos *Anobiidae*.

Essencialmente xilófagos, alimentam-se de madeira, preferencialmente, e são chamados vulgarmente de carunchos. A autora destaca ainda a espécie *Anobium punctatum* como a mais comum e a que mais danos causa, quer aos documentos quer ao mobiliário em madeira onde possam estar quer, ainda, às estruturas de soalho ou teto dos espaços onde as coleções permaneçam;

- *Cerambycidae*, chamados de capricórnios, procuram especialmente madeira, na qual as larvas escavam galerias profundas.

Os insetos podem entrar nos edifícios através de janelas e portas mal calafetadas, fendas nas paredes e tetos, ou até pelos sistemas de ventilação. Segundo Cassares (2009), para subsistirem nos museus, os insetos necessitam de conforto ambiental, ou seja, temperaturas entre os 20° C e os 30° C, HR entre 60 e 80% e pouca circulação de ar e fontes de alimentação, que se obtêm também em locais com rotinas de limpeza de manutenção menos frequentes.

### 3. A coleção-amostra alvo de estudo

#### 3.1. Contexto, caracterização e contributo para inventário

A amostra alvo de estudo não possui registo no sistema de gestão adotado pelo Museu de Vila do Conde; o *In Arte*. Existia apenas um registo simples numa Ficha de Recolha de Dados (FRD) em ficheiro *Excel*, considerando os seguintes três campos: Título; Nome do autor; Edição ou ano. Alguns livros, nem desses dados dispunham.

Durante o trabalho de campo, desenvolvido entre outubro de 2017 e maio de 2018, e no sentido de vir a contribuir também para futura migração de dados para o sistema de gestão *In Arte*, foram introduzidas algumas alterações na estrutura da FRD, considerando diferentes campos:

- Separou-se “Edição” do “Ano”, assumindo-os como distintos;
- Foram adicionados os seguintes: Local; Editora; Largura; Altura; Nº de Páginas; Materiais; Danos; e Estado de Conservação.

A cada livro foi atribuído um número, de 1 a 67, conforme a ordem pela qual foram sendo estudados e procedeu-se ao preenchimento da

FRD com a respetiva informação recolhida. Em termos de classificação por categoria de género, podemos ver, na Figura 2, os totais relativos a cada uma.

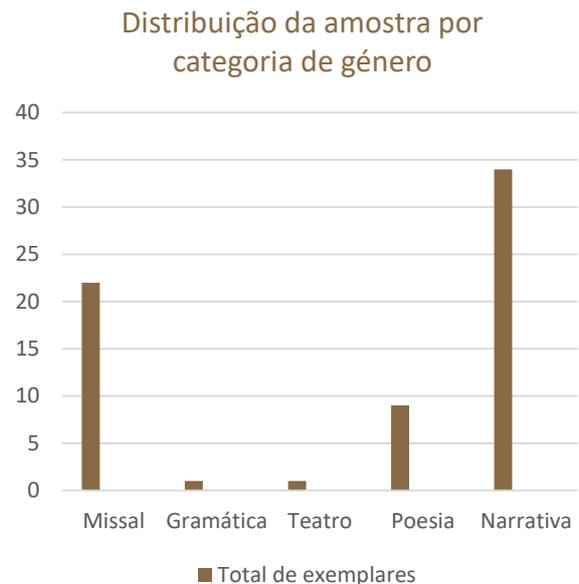


Fig. 2 – Gráfico de distribuição da amostra por categoria de género.

Pode constatar-se que 34 livros fazem parte da subcategoria género “Narrativa”. Inseridos no género “Missal” estão 22 livros. O género “Poesia” agrupa 9 livros e, com apenas um exemplar cada, os géneros “Teatro” e “Gramática”.

Relativamente ao período a que se referem, é possível verificar a sua distribuição na Figura 3.

Recorrendo ao gráfico, verifica-se que 30 livros datam do século XVIII, 23 do século XIX, 7 do século XVII, 1 do século XVI e 6 não têm

informação. Destes 6 livros que não têm informação podemos enumerar dois motivos: (i) O facto de não haver referência à data; (ii) O facto de a data estar ilegível devido ao estado de deterioração do livro.

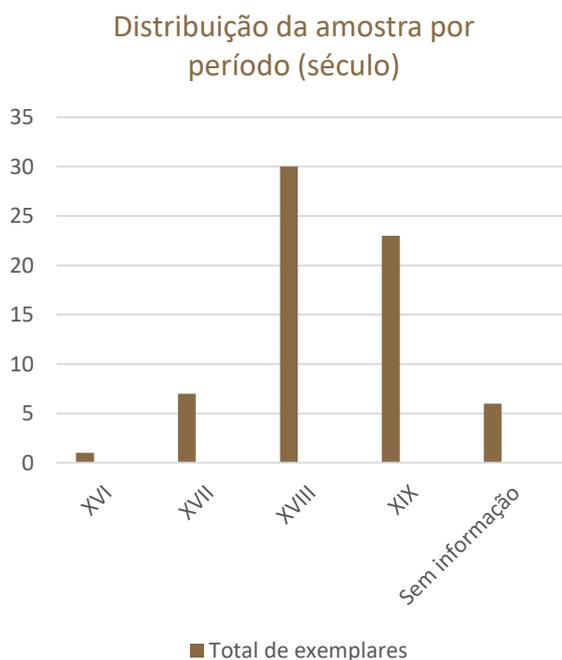


Fig. 3 – Gráfico de distribuição da amostra, por período (século).

Todos os livros tinham, no canto superior direito da página de rosto ou numa das primeiras páginas, um número atribuído pelo Museu. Além desta numeração feita a lápis, diversos livros continham um autocolante na capa, com uma outra numeração, também ela atribuída pelo museu.

Relativamente ao número de páginas, surgiram distintas situações. Em certos casos, o número de páginas escritas coincidia com o número de

páginas numeradas. Noutras situações, o número de páginas escritas era muito superior ao número de páginas numeradas e nesses casos, foi necessário contar as páginas escritas e somar com as numeradas para obter um total de páginas.

A encadernação dos livros é, por norma, feita em cartão revestido a couro ou a velino ou até, em certos casos, meia encadernação, com a parte da lombada revestida a couro e o resto do livro em papel marmoreado. Em alguns livros, a encadernação é só em pele, sem cartão ou outro qualquer material que lhe dê maior rigidez. Numa outra situação, a encadernação é feita em papel vegetal e, em alguns casos, a lombada é protegida com uma tira de tecido.

Registam-se encadernações com o couro tingido a vermelho, a amarelo, a castanho-escuro com *nuances* mais claras, ou castanho-claro com *nuances* mais escuras, e couro preto e branco. No que diz respeito às suas ornamentações, as mais vulgares são as decorações a folha de ouro, com arabescos ou florões.

Muitos dos livros a partir de finais do século XVII têm a lombada titulada a folha de ouro. Essa titulação tanto pode ser feita sobre um rótulo, em pele ou papel, colado posteriormente sobre a cabeça da lombada, ou diretamente sobre a lombada.

Há livros com os cortes a vermelho, preto, marmoreados ou até decorados a folha de ouro.

Existem livros com e sem segundas capas e livros com e sem guardas. Muitos livros têm só contraguardas de fantasia e outros têm contraguardas de fantasia e guardas brancas. O número de guardas também é variável.

Há livros que não têm costeados nem sinal. A espessura dos fólhos também varia de livro para livro e a cor das letras pode ser preta ou vermelha.

Ainda no âmbito do contributo para o inventário, foi importante confirmar se realmente estava correto em termos de número de livros. Na realidade, verificou-se que tal não acontecia.

No caso da papelreira D. João V, constavam do inventário 34 livros. Desses livros, 4 estão perdidos, 3 não faziam parte da coleção pois eram do século XX, e foi descoberto 1 livro que não constava do inventário e deverá ter sido ali guardado por engano. Assim, criou-se, na FRD, um novo campo para este livro, acrescentando-se os dados essenciais. Procurou-se localizar na Biblioteca os livros perdidos, mas sem sucesso.

No que diz respeito à Cómada de Sacristia, estavam 45 livros registados na FRD, sendo que

3 deles não pertenciam à coleção, por serem do século XX, e 1, que só tinha como informação o título e a data, não estava na cómoda. É muito difícil localizar um livro com tão exígua informação. O trabalho desenvolvido serviu, entre outros aspetos, para colmatar esta falha

### **3.2. Evidências de dano e estado de conservação**

A partir de inspeção, à escala macroscópica, de cada exemplar do universo de amostra, foi possível identificar um conjunto de tipologias de dano e constatar a sua distribuição pelo conjunto, conforme se apresenta na Fig. 4.

Devido ao facto de não existirem registos prévios aos que foram desenvolvidos no trabalho de campo, é difícil determinar a altura ou o contexto em que ocorreram alguns danos.

O tipo de dano que tem mais expressão é o desgaste, evidenciado em 62 livros, resultante do seu uso, com uma extensão e intensidade diferenciadas em função de cada um.

Um grande número (60) de livros evidencia linhas de maré, o que se relacionará com a deposição de pó e com níveis elevados de HR.

### Distribuição de tipos de evidências de dano detetadas na amostra

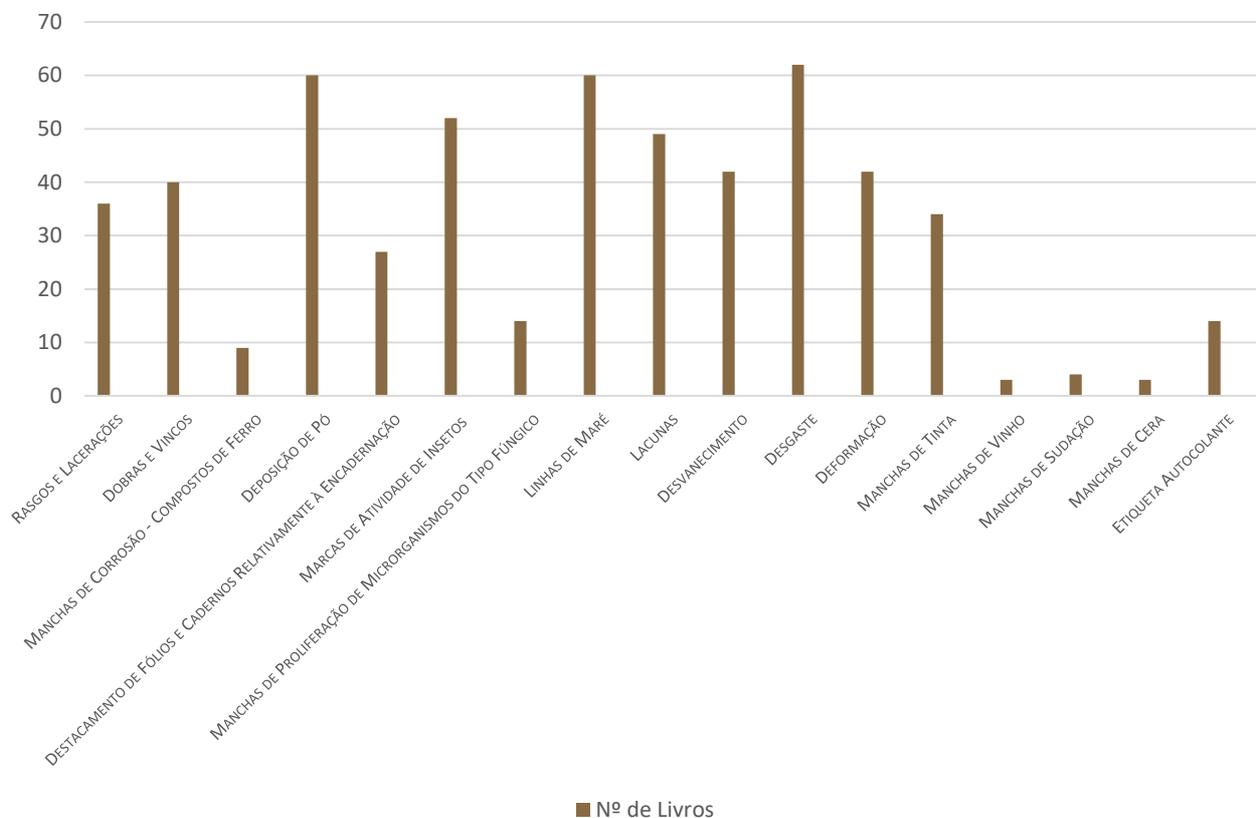


Fig. 4 – Gráfico de distribuição de tipo de evidências de dano detetadas da amostra.

Embora a CJRVC se encontre equipada com desumidificadores, diversos fatores, como a sua localização, perto do mar e do rio Ave, as portas e janelas serem mal calafetadas e algumas terem lacunas, os desumidificadores encherem rapidamente e nem sempre haver pessoal para esvaziar o depósito, e a ventilação não ser a mais ajustada dentro do mobiliário em que os livros se encontram, contribuem para esta realidade. Ressalva-se a possibilidade, de algumas marcas terem sido

formadas antes de integrarem a coleção do poeta.

Relativamente ao pó impregnado e outras sujidades, como diversos tipos de manchas, considera-se que este tipo de dano já será antigo, uma vez que se relaciona com o uso regular dos livros e dado que os livros se encontram acondicionados em gavetões fechados, portanto, ao abrigo da deposição de pó.

As condições ambientais, a natureza dos materiais de suporte à coleção e à estrutura arquitetónica, o tipo de ventilação (natural), as características e o estado de conservação das estruturas que permitem tal ventilação (portas e janelas) e a proximidade a um jardim constituem condições ideais para a presença e proliferação de insetos. Talvez por tudo isso, este é o quarto tipo de dano mais evidenciado, afetando 52 livros. Possivelmente, será um dano anterior às obras de restauro efetuadas na casa, pois, segundo Pereira (2017), em 2004 houve uma infestação de insetos xilófagos.

Foi possível registar a presença de excrementos de insetos em alguns livros. Num deles, para além dos sinais de extensa atividade de insetos, as páginas estavam coladas, havia muita sujidade e foi avistado um pequeno exemplar de *Lepisma Saccharina* a sair da área do fecho do miolo. Esse livro foi isolado dos outros e os funcionários do museu foram avisados do sucedido, para que tomassem as melhores providências.

A seguir aos danos causados por insetos, verifica-se que as lacunas surgem num lugar de destaque, com 49 livros afetados. Este risco está muitas vezes relacionado com a atividade de insetos, mas, em determinados casos, pode dever-se a manipulação incorreta dos livros, o que se considera poder ter ocorrido durante o seu uso, em vida do poeta.

Os danos que se seguem, em escala de manifestação, são a deformação e o desvanecimento, ambos identificados em 42 livros. A deformação relaciona-se, tipicamente, com fenómenos de dilatação por níveis altos de HR e pelo carácter higroscópico dos materiais, conduzindo a dilatações, que se manifestam na forma de papel ondulado e com maior volume. O desvanecimento é causado, entre outros fatores, pela luz e radiação UV. Considera-se que o desvanecimento será um dano já antigo, pois a CJRVC tem filtros de proteção UV e cortinas de pano-cru nas janelas e a iluminação no interior da casa é toda feita por LED, além de que os livros se encontram guardados numa gaveta, ao abrigo da luz.

O dano de tipo dobras e vincos afeta 40 livros. Há dobras que parecem ter resultado do manuseamento e ter sido feitas de forma propositada, para marcar o livro numa determinada página. Outras, principalmente nos cantos, têm a ver com os sistemas de acomodação. Também os rasgos e lacerações, que são evidentes em 36 livros, poderão ter sido provocados por manuseamento incorreto, em uso.

As manchas de tinta (verde, vermelha, azul, roxa ou preta) afetam 34 livros e incluem borrões de tinta derramada, riscos aleatórios, sublinhados e escritos.

O destacamento de fólhos e cadernos relativamente à encadernação afeta 27 livros e pode dever-se à má qualidade das costuras e à atividade de insetos. A proliferação de colónias de microrganismos do tipo fúngico é evidente em 14 livros, tanto nas encadernações em couro, como nos cortes e miolo.

A aplicação de etiqueta autocolante regista-se em 14 livros e foi feita por elementos da equipa da CJRVC, para sua identificação.

A corrosão de elementos metálicos, tipicamente em ferro, verifica-se nos fólhos de 9 livros e está muitas vezes relacionada com a presença de grampos ou cliques ou outros objetos de metal, em contacto com o livro.

As manchas de transpiração/sudação são visíveis no canto inferior direito de 4 livros. Serão danos resultantes do seu uso, tal como as manchas de pingos de cera e manchas de vinho, que afetam 3 livros.

Relativamente ao estado de conservação dos livros da amostra, apenas 12 se identificam em estado de conservação considerado razoável e com prioridade considerada moderada, em termos de intervenção. Com uma prioridade de intervenção urgente identificam-se 22 livros e 33 com uma prioridade de intervenção considerada extrema.

## 4. Proposta de procedimentos de preservação a adotar

Esta proposta está orientada, preferencialmente, para o universo de amostra estudado, mas também para todos os livros guardados nas mesmas condições, isto é, nas gavetas de móveis em exposição. Estes livros em nada contribuem para a exposição, pois não são visíveis para os visitantes nem estes podem abrir gavetas dos móveis e ter acesso a eles. Por esse facto e para melhoria das suas condições de preservação e valorização, sugere-se que sejam depositados no cofre do Arquivo Municipal do Centro de Memória – Museu de Vila do Conde, onde serão acondicionados num ambiente monitorizado e controlado e, a partir do qual, poderão integrar atividades de comunicação e educação.

Recomenda-se também que os livros classificados como de prioridade de intervenção urgente e extrema sejam intervencionados por conservadores-restauradores especializados, de forma a tentar minimizar certos danos. O livro onde foi avistado um exemplar de *Lepisma Saccharina* em plena atividade deverá ser sujeito a intervenção de desinfestação por anóxia com nitrogénio, tal como recomenda Homem (1997), assim como todos os outros que estiveram em contacto com ele e a própria

cómoda onde estava guardado. Em caso de impossibilidade, esta poderá ser desinfestada com biocida à base de permetrina.

Deverá proceder-se à verificação da eficácia dos filtros UV, colocados na CJRVC há mais de 10 anos, e repetir essa verificação de forma periódica. O controlo da abertura/fecho das cortinas em função da incidência da luz solar, evitando-a, é um procedimento a adotar de forma a gerir danos causados por foto-oxidação e a manter alguma estabilidade termohigrométrica.

No que concerne à HR, será benéfico adquirir desumidificadores de maior capacidade, ou assegurar recursos humanos para esvaziar mais frequentemente os depósitos. Desta forma evita-se que se desliguem automaticamente, reduzindo assim o risco de inundação e flutuações termohigrométricas decorrentes do seu ritmo de funcionamento irregular.

Será também importante rever os sistemas de isolamento do edifício, não deixando de garantir a necessária ventilação.

Existe uma estante com livros, no corredor entre o escritório e o quarto de Régio, que suscita especial preocupação. Para além de estar diretamente encostada à parede e em contacto com a humidade existente, fica em frente à janela com vista para o jardim, que se encontra bastante degradada, possuindo

inclusive uma fenda. Pelo contexto de elevado risco, quer ambiental quer relativamente à ação de insetos, propõe-se que os livros sejam retirados e a janela restaurada.

As restantes estantes devem ser afastadas das paredes cerca de alguns centímetros, principalmente aquelas que se encontram junto a paredes que dão para o exterior. Será, ainda, importante protegerem-se os livros das estantes, colocando-se nelas uma proteção frontal, por exemplo em película flexível de acrílico, o que reduziria o risco de deposição de pó.

No que concerne ao acondicionamento dos livros nas estantes, estes devem ser arrumados em pé e com o auxílio de dormentes ou separadores com o intuito de apoiá-los devidamente, deixando uma distância entre si, de forma a permitir ajustada manipulação, alguma ventilação, evitar o desgaste por abrasão e não provocar deformações. Se os livros forem grandes e pesados, o melhor será dispô-los na horizontal. Os livros são, por norma, arrumados com a goteira virada para o interior da prateleira e a lombada para o exterior. Portanto, quando se pretender remover um livro, deve ter-se cuidado para não o puxar pela lombada, pois isso danifica-a.

De forma muito sintética, são enumeradas algumas das sugestões simples e elementares

apresentadas, em sintonia com princípios defendidos por Homem (2013; 2016b):

1. Higiene e limpeza de espaços, mobiliário e coleção, a ser integrada em Plano de Manutenção para a Casa. Salienta-se que:

- O chão e os tapetes deverão ser aspirados, controlando-se o índice de sucção, de forma ajustada à frequência do espaço, ao número de visitantes e ao ritmo de deposição de partículas. Não deverão ser usadas vassouras;
- Todos os móveis deverão ser aspirados e limpos uma vez por semana, com um pano de microfibras ou de tipo *One Wipe*, retirando primeiro os objetos/livros;
- Os livros deverão ser aspirados e limpos uma vez por mês, tendo especial atenção ao corte da cabeça. O aspirador deverá ser de sucção regulável e possuir filtros de tipo *HEPA (High Efficiency Particulate Arrestance)*, que retém as partículas.

2. Manuseamento, acomodação e circulação de livros

- O manuseamento deverá ser feito sempre com as mãos protegidas com luvas de vinilo ou nitrilo, sem pó;

- Quando se colocar um livro sobre outro, deve sempre colocar-se uma proteção de natureza inerte entre eles;
- Os livros de maior tamanho devem ser transportados com as duas mãos, atendendo aos corretos pontos de apoio.

3. Marcação de livros

- Os livros não devem ser marcados com tinta;
- As etiquetas de marcação dos livros devem ser impressas em papel não ácido e devem conter cola solúvel em água;
- Não devem colar-se outros tipos de autocolantes nos livros, devido à composição química da cola e ao facto de causarem manchas.

4. Gestão da atividade de insetos, a ser integrada em Plano de Controle de Pragas

- Deverão ser instaladas armadilhas para deteção de populações e circuitos de entrada e circulação;
- Deverão ser estabelecidas rotinas de inspeção de espaços e coleções;
- Sempre que forem detetadas evidências de atividades de insetos nos livros, estes deverão ser isolados e enviado para desinfestação por anóxia

para o laboratório do Arquivo Municipal do Centro de Memória – Museu de Vila do Conde. O móvel onde o livro está acondicionado, deve ser desinfestado com recurso a biocidos com base em permetrinas.

## Considerações finais

Os objetivos do trabalho desenvolvido em contexto da Casa de José Régio, em Vila do conde, e com enfoque em universo de amostra da coleção do livro antigo, eram contribuir para a melhoria do inventário pré-existente, de forma a minimizar o risco de perda, bem como, a partir do estudo das suas evidências de dano, propor algumas medidas mais gerais que contribuíssem para a sua preservação. Tais medidas poderiam ser de aplicação transversal aos restantes livros.

O trabalho baseou-se em revisão da literatura atendendo às temáticas de interesse, em trabalho de campo, em conversas informais com a equipa e em entrevista semiestruturada à responsável.

Considera-se que os objetivos foram atingidos. Não obstante, no que diz respeito ao inventário e devido à escassez de tempo, não foi possível investigar determinados aspetos, como, por

exemplo e entre outros, a proveniência dos livros, se foram adquiridos pelo poeta ou se lhe foram oferecidos e quem terão sido os antigos donos, para o caso de terem sido oferecidos ou comprados em alfarrabistas. Neste ponto, o contributo do trabalho ficou aquém do pretendido, pelo que o ideal seria que se desse continuidade a esta tarefa, de forma a tornar o inventário o mais completo possível e integrado, por migração dos dados, no sistema de gestão *In Arte*.

## Agradecimentos

A autora expressa os seus agradecimentos à Prof. Doutora Paula Menino Homem, pela sua paciência, orientação, transmissão de conhecimentos e palavras de incentivo, à Dra. Ivone Pereira, Coordenadora do Museu de Vila do Conde, pela disponibilidade e simpatia do acolhimento e do acompanhamento, e a toda a equipa da Casa José Régio, pela amabilidade e auxílio em múltiplas situações.

Silva, D. (2020). Contributo para a conservação preventiva da coleção do livro antigo da Biblioteca da Casa José Régio, em Vila do Conde. In P. M. Homem, M. Monteiro & M. E. Oliveira (Eds.), *Ensaios e Práticas em Museologia* (Vol. 09, pp. 17-35). Porto: FLUP/DCTP/MMUS. <https://doi.org/10.21747/9789728932824/en9a2>

## Referências

Araújo, D. (2010). *Introdução às Técnicas de Acondicionamento e Higienização de Livros Raros e Especiais: Atividades da Oficina de Conservação da Divisão de Coleções Especiais*. Belo Horizonte: Biblioteca Universitária.

Brookfield, K. (1993). *A Escrita, Enciclopédia Visual*. Lisboa: Editorial Verbo.

Câmara Municipal de Vila do Conde (2015). *Casa de José Régio*. Disponível em: <https://www.cm-viladoconde.pt/pages/503> (Consultado: 08/03/2017).

Cassares, N. (2000). *Como Fazer Conservação Preventiva em Arquivos e Bibliotecas*. Vol. 5. São Paulo: Imprensa Oficial, Arquivo do Estado.

Flieder, F. & Duchein, M. (1993). *Livros e Documentos de Arquivo, Preservação e Conservação*. Lisboa: Associação Portuguesa de Bibliotecários, Arquivistas e Documentalistas.

Florian, M.-L. (1997). *Heritage Eaters: Insects and Fungi in Heritage Collections*. London: James & James.

Greenfield, J. (1988). *Como Cuidar, Encadernar e Reparar Livros*. Mem Martins: Edições CTOP.

Homem, P.M. (2016a). *Formas de vida! Formas de “morte” para o Património Cultural?*. Mestrado em Museologia. Riscos, Museus e Vulnerabilidades. Porto: FLUP-MMUS.

Homem, P.M. (2016b). *Sistemas de Gestão Integrada de Risco*. Mestrado em Museologia. Conservação Preventiva. Porto: FLUP-MMUS.

Homem, P. M. (2013). Conservação preventiva em contextos culturais. Recursos tecnológicos para gestão de risco ambiental; poluição. *Revista da Faculdade de Letras - Ciências e Técnicas do Património. Homenagem a Armando Coelho Ferreira da Silva*, XII, 305-317.

Homem, P. M. (1997). *Pestes em Museus: Meios Alternativos de Controlo*. Porto: FLUP - DCTP/LabCR & Rentokil Initial Portuguesa.

Kolar, J. & Strlič, M. (2006). *Iron Gall Inks: On Manufacture Characterisation, Degradation and Stabilisation*. Ljubljana: National and University Library.

Silva, D. (2020). Contributo para a conservação preventiva da coleção do livro antigo da Biblioteca da Casa José Régio, em Vila do Conde. In P. M. Homem, M. Monteiro & M. E. Oliveira (Eds.), *Ensaios e Práticas em Museologia* (Vol. 09, pp. 17-35). Porto: FLUP/DCTP/MMUS. <https://doi.org/10.21747/9789728932824/en9a2>

Pereira, I. (2017). *Informações Orais sobre a Casa José Régio*. Vila do Conde: Centro da Memória.

Persuy, A. (1985). *A Encadernação. Coleção Cultura e Tempos Livres*. 2ª Ed. Trad. de Maria do Carmo Cary. Lisboa: Editorial Presença.

Silva, D. (2018). *Contributo Para a Conservação Preventiva dos Livros da Biblioteca da Casa Museu de José Régio em Vila do Conde*. Relatório de Projeto de Mestrado em Museologia. Porto: FLUP.  
Disponível em: [file:///C:/Users/Diana/Downloads/MMUS\\_2018\\_DianaSilva\\_RelatorioProjeto.pdf](file:///C:/Users/Diana/Downloads/MMUS_2018_DianaSilva_RelatorioProjeto.pdf).

Tétrault, J. (2003). *Airborne Pollutants in Museums, Galleries and Archives: Risk Assessment, Control Strategies and Preservation Management*. Ottawa: Canadian Conservation Institute.

Thomson, G. (1981). *The Museum Environment*. London: Butterworth.

# Liliana Aguiar & Mariana Jacob Teixeira

[lilianaaguiar@famalicao.pt](mailto:lilianaaguiar@famalicao.pt)  
[marianajacob@famalicao.pt](mailto:marianajacob@famalicao.pt)

**A educação patrimonial nos museus e o seu processo de avaliação. O caso de estudo da parceria entre a Rede de Museus de Vila Nova de Famalicão e o Projeto “Marka... A Tua Identidade”**

Aguiar, L. & Teixeira, M. J. (2020). A educação patrimonial nos museus e o seu processo de avaliação. O caso de estudo da parceria entre a Rede de Museus de Vila Nova de Famalicão e o Projeto “Marka... A Tua Identidade”. In P. M. Homem, M. Monteiro & M. E. Oliveira (Eds.), *Ensaios e Práticas em Museologia* (Vol. 09, pp. 36-59). Porto: FLUP/DCTP/MMUS. <https://doi.org/10.21747/9789728932824/en9a3>

## Resumo

Educar significa transformar. Este processo acontece em contextos distintos - formal, não formal e informal – e implica um outro processo: o de ensino-aprendizagem. Em museus educar implica não só potenciar para a aquisição de conhecimentos e competências, mas também promover a mudança de atitudes para com os Museus e o Património mediante recursos e estratégias de mediação que facilitem um envolvimento ativo – físico, intelectual e emocional - dos sujeitos com os objetos e com os bens culturais, nomeadamente no contexto da educação formal. Neste estudo advoga-se que a parceria entre a Rede de Museus de Vila Nova de Famalicão e o Agrupamento de Escolas Camilo Castelo Branco, no âmbito do Projeto “Marka...a tua identidade”, com o tema “brasileiros de torna-viagem”, foi uma mais-valia no processo de ensino-aprendizagem dos alunos visados. Promoveram-se experiências pessoais e educacionais que, atendendo ao modelo de aprendizagem em museus *Inspiring Learning for All*, potenciaram aprendizagens diversas e significativas.

## Palavras-chave

Rede de Museus de Vila Nova de Famalicão; Educação em museus; Parcerias; Brasileiros de torna-viagem; Avaliação.

## Notas biográficas

Liliana Aguiar é licenciada em História pela Universidade de Coimbra e mestre em Museologia pela FLUP em 2015. Exerce funções na Rede de Museus de Vila Nova de Famalicão. Tem como principais interesses de investigação a educação em museus, a mediação patrimonial, a avaliação aplicada à museologia e a história local.

Mariana Jacob Teixeira é ex-militar do Exército Português, licenciada em Arqueóloga e mestre em Museologia, pela FLUP. Exerce funções na Rede de Museus de Vila Nova de Famalicão. Agraciada com o Prémio APOM 2014 na categoria “Prémio Investigação” e condecorada com a Medalha de D. Afonso Henriques – Mérito do Exército.

## Abstract

To educate means to transform. This process takes place in different contexts - formal, non-formal and informal - and implies another process, the teaching-learning one. Educating in museums involves not only the acquisition of new knowledge and competences, but also the promotion of an attitude change towards Museums and Heritage employing mediation strategies and resources through an active involvement, physical, intellectual and emotional, of subjects with objects and cultural goods, namely in the context of formal education. This study supports that the partnership between the Vila Nova de Famalicão Museum Network and the Camilo Castelo Branco School Group, with the project “Marka... a tua identidade” (“Mark...your identity”) and the theme of Portuguese returning emigrants (“brazilian”) contributed greatly to the teaching-learning process of the targeted students. Following the guidelines of the learning model in museums, *Inspiring Learning for All*, this partnership promoted personal and educational experiences that enhanced diverse and meaningful learnings.

## Keywords

Vila Nova de Famalicão Museum Network; Museum education; Partnerships; Returning emigrants - Brazilian; Assessment.

## Biographical notes

Liliana Aguiar has a degree in History from the University of Coimbra and a Master's in Museology from FLUP, in 2015. She works at the Museum Network of Vila Nova de Famalicão. As main research interests, she has education in museums, heritage mediation, assessment applied to museology and local history.

Mariana Jacob Teixeira is a former military officer of the Portuguese Army, with a degree in Archeology and a Master's in Museology from FLUP. She works at the Vila Nova de Famalicão Museum Network. Recognized with the APOM Award 2014 in the “Investigation Award” category and decorated with the D. Afonso Henriques Medal - Army Merit.

## Introdução

O museu tem sido depositário dos testemunhos mais relevantes do Homem no tempo. A sua função ultrapassa o mero contacto dos indivíduos com os objetos, recriando memória e preservando identidades (Pinto, 2011; Aguiar & Pinto, 2017).

O museu público, como o entendemos hoje, é um produto do século XVIII. Ao longo do século XIX alastrou por toda a Europa, servindo interesses políticos e refletindo os interesses dos colecionadores (Hein, 1998). A par desta transformação, emergiu a função Educação como uma necessidade. O Museu do Louvre foi o primeiro museu público a manifestar trabalho nessa área com a produção de catálogos traduzidos em várias línguas. A partir da II Guerra Mundial, o museu passou a ser visto como pertença da sociedade recolhendo a cultura material da coletividade e proporcionando o seu conhecimento e valorização (Pinto, 2011, 2016; Aguiar & Pinto, 2017).

Foi no século XX, na década de 1960, que o conceito de educação em museu começou a mudar, sendo percecionada como trabalho com as escolas. Com a afluência massiva do público escolar aos museus surgiram os designados Serviços Educativos que programavam visitas, formavam monitores e

elaboravam material didático. Na década de 1970, surgiram no Reino Unido os museus itinerantes, concebidos para trabalhar com as escolas em zonas do interior ou na periferia das cidades (Hooper-Greenhill, 1991). Procuravam articular a especialização pedagógica dos técnicos, as coleções e uma corrente educacional dominante na época, que entendia a educação como sendo ativa (Pinto, 2011, 2016; Aguiar & Pinto, 2017).

Nos últimos anos, a natureza e a conceção do papel educativo dos museus evoluiu, sendo entendido, agora, de forma mais ampla e tornando-se parte das políticas culturais. O trabalho do educador do museu expandiu-se integrando-se nos diferentes campos - apoio a equipas de montagem; realização de estudos de públicos; organização de sessões educativas presenciais e à distância. Atualmente, o espaço do trabalho educativo é todo o museu, pois como refere Hooper-Greenhill (1992), a educação passou a ser vista como o motor de todo o museu.

No contexto museológico este conceito de educação - não formal - prende-se com atividades e programas organizados fora do sistema escolar, mas dirigidos para atingir objetivos educativos definidos. No entanto, na relação que o museu estabelece com os seus públicos, a escola tem um papel relevante: é entre a comunidade escolar que a maioria dos

Aguiar, L. & Teixeira, M. J. (2020). A educação patrimonial nos museus e o seu processo de avaliação. O caso de estudo da parceria entre a Rede de Museus de Vila Nova de Famalicão e o Projeto “Marka... A Tua Identidade”. In P. M. Homem, M. Monteiro & M. E. Oliveira (Eds.), *Ensaios e Práticas em Museologia* (Vol. 09, pp. 36-59). Porto: FLUP/DCTP/MMUS. <https://doi.org/10.21747/9789728932824/en9a3>

museus retêm a parte mais significativa da sua atividade cultural e educativa, relacionada com exposições permanentes e temporárias centradas no seu acervo, ou inserida no meio local (Pinto, 2011, 2016; Aguiar & Pinto, 2017). Nakou (2003) lembra que os museus oferecem um ambiente educativo privilegiado para diversas áreas do conhecimento, nomeadamente a História, estimulando o pensamento histórico dos alunos, porque se rodeiam de fontes materiais enquanto evidência da vida de uma comunidade humana no passado. Acrescenta, ainda, que os objetos e imagens, museus e sítios arqueológicos ou históricos, não colocam o tipo de dificuldades linguísticas que as fontes escritas colocam aos alunos quanto à sua interpretação como evidência histórica, pelo menos quando estão isolados do seu contexto histórico concreto.

A educação patrimonial nos museus assume, deste modo, maior relevância porque implica a construção de significado a partir dos objetos com base em recursos e estratégias de mediação, que permitam uma participação ativa – física, intelectual e emocional – dos sujeitos em interação com os objetos.

Sendo espaços educativos e em estreita relação com a comunidade, nomeadamente a escolar, os museus criam mecanismos para ser possível ver e compreender o património. Por isso, a educação patrimonial tem de ser

compreendida como um processo partilhado de ensino e aprendizagem com o património e não como um momento isolado, pois educar com o património faz parte de processos de continuidade (Suárez, 2014). Os museus têm de ensinar a aprender de forma construtivista, valorizando o envolvimento ativo e utilizando o que têm de mais poderoso: os objetos. Neste contexto encontra-se o modelo de aprendizagem em museus *Inspiring Learning for All* desenvolvido, em 2008, pelo *Museum, Library and Archives* (MLA) que assume a aprendizagem como um processo de envolvimento ativo com a experiência e postula que participar em atividades promovidas por estas instituições não formais de aprendizagens traz benefícios para os indivíduos em cinco diferentes domínios, na forma como aprendem e no que aprendem, com resultados cientificamente comprovados e designados de Resultados Gerais de Aprendizagem (Arts Council, s/d). Conhecimento e compreensão; competências; atitudes e valores; satisfação, inspiração e criatividade; ação, comportamento e desenvolvimento são, simultaneamente, objetivos a definir na planificação de programas e indicadores de que a aprendizagem ocorreu, quando efetuada a avaliação.

Aguiar, L. & Teixeira, M. J. (2020). A educação patrimonial nos museus e o seu processo de avaliação. O caso de estudo da parceria entre a Rede de Museus de Vila Nova de Famalicão e o Projeto “Marka... A Tua Identidade”. In P. M. Homem, M. Monteiro & M. E. Oliveira (Eds.), *Ensaios e Práticas em Museologia* (Vol. 09, pp. 36-59). Porto: FLUP/DCTP/MMUS. <https://doi.org/10.21747/9789728932824/en9a3>

Neste contexto, Devallés (2013: 38) refere que educar implica implementar meios necessários para formar e desenvolver as pessoas e as suas capacidades na íntegra, tendo como componentes “o saber”, “o saber-fazer”, “o ser” e o “saber-ser”, conjeturando transformação. Em museus, este processo acontece em múltiplos espaços de mediação, nomeadamente nos espaços interpretativos proporcionados pela utilização de recursos e estratégias de mediação que promovem uma aprendizagem ativa e baseada na experiência.

É nesta perspetiva que a Rede de Museus de Vila Nova de Famalicão (RMVNF) exerce a sua ação e efetua parcerias que permitam, mediante estratégias de mediação, contribuir para uma aprendizagem com significado. É exemplo, a parceria efetuada com o Agrupamento de Escolas Camilo Castelo Branco (AECCB), no ano letivo 2018/19, no âmbito do projeto “Marka... A Tua Identidade”.

Representa o primeiro projeto da RMVNF, no âmbito da função museológica Educação, criado a partir de uma metodologia de mediação, participada e colaborativa, que envolveu as treze unidades museológicas que nesse ano letivo integravam a RMVNF: Casa de Camilo – Museu. Centro de Estudos (CC – M.CE); Casa-Museu Soledade Malvar (CMSM); Museu Bernardino Machado (MBM); Museu Cívico e Religioso de Mouquim (MCRM); Museu

da Confraria de Nossa Senhora do Carmo de Lemenhe (MCNSCL); Museu da Guerra Colonial (MGC); Museu da Indústria Têxtil da Bacia do Ave (MITBA); Museu de Arte Sacra da Capela da Lapa (MASCL); Museu de Arte Sacra da Igreja de São Tiago de Antas (MASISTA); Museu de Cerâmica Artística da Fundação Castro Alves (MCAFCA); Museu do Automóvel (MA); Museu Fundação Cupertino de Miranda – Centro Português do Surrealismo (MFCM – CPS); Museu Nacional Ferroviário – Núcleo de Lousado (MNF-NL).

Partindo do tema “brasileiros de torna-viagem”, a parceria teve como objetivo principal construir um currículo identitário pela articulação do currículo nacional com o conteúdo associado ao património museológico da RMVNF, com treze turmas do 4.º ano do Ensino Básico do AECCB e um total de 273 alunos.

Este artigo pretende apresentar os resultados do processo de avaliação do trabalho desenvolvido ao nível da parceria, procurando-se aferir o mérito, a utilidade e o valor dessas experiências. Apresenta-se o objeto de estudo, a metodologia de avaliação, que utilizou como base o modelo *Inspiring Learning for All* desenvolvido pelo *Museum, Library and Archives* e a metodologia utilizada por Aguiar (2015), e os resultados obtidos na perspetiva dos alunos, docentes e mediadores.

## 1. Objeto de estudo

### 1.1. Projeto “Marka... A Tua Identidade”

O “Marka... A tua identidade”, criado em 2012, é um projeto educativo da responsabilidade do AECCB, em Vila Nova de Famalicão, que tem como objetivo principal uma articulação do currículo nacional com o património local, tendo como público-alvo o primeiro ciclo.

O projeto assume uma metodologia colaborativa que procura ser uma plataforma mediadora entre entidades locais e a escola para potenciar e diversificar a expressão do currículo. Assume-se que os participantes no projeto têm, desta forma, a possibilidade de perspetivar diferentes leituras sobre o seu próprio território e atuar como construtores do conhecimento, intervindo numa reformulação da educação que contribui para a transformação do meio local num contexto onde todos se possam sentir, conscientemente, integrados numa rede de ligações.

Inicialmente, o projeto criou uma relação com mais de uma dezena de clubes e associações locais, ligadas ao desporto, promovendo o contacto dos alunos com diferentes modalidades desportivas. Em 2016, o projeto aportou três eixos de atuação: desportiva;

artística e cultural e científica e tecnológica. Finalmente em 2017, foi implementada uma inovação do processo ao ser criado como objetivo central do projeto a construção de um currículo identitário para o AECCB, articulando o currículo local com o currículo nacional, sempre alicerçado em parcerias com entidades locais. No ano letivo 2017/18, o projeto selecionou o tema “Surrealismo” e criou a sua primeira parceria, neste âmbito, com o Museu Fundação Cupertino de Miranda – Centro Português do Surrealismo, que integra a RMVNF.

### 1.2. Parceria com a Rede de Museus de Vila Nova de Famalicão

A RMVNF, coordenada pelo Município de Vila Nova de Famalicão através da sua Divisão de Cultura e Turismo, foi constituída em 26 de novembro de 2012 pela assinatura da Declaração de Princípios (Câmara Municipal de Vila Nova de Famalicão, 2012).

À luz da Lei-Quadro dos Museus Portugueses, a RMVNF integra museus e coleções visitáveis com diferentes tutelas, e tem como missão “constituir uma estrutura de cooperação, comunicação e apoio aos museus, que

contribua para a compreensão e para o desenvolvimento sustentado do território” (Rede de Museus de Vila Nova de Famalicão, 2019: 14).

Apresenta como objetivos principais: (1) Promover a cooperação para a utilização integrada e descentralizada de recursos humanos, materiais e financeiros; (2) Fomentar a adoção e desenvolvimento de padrões de rigor, qualidade e ética no exercício das práticas museológicas; (3) Potenciar a troca de experiências e conhecimentos entre profissionais dos museus; (4) Divulgar os museus e aproximar a respetiva oferta cultural aos diferentes públicos; e (5) Valorizar o diálogo e explorar conexões entre as coleções e o território, respeitando a identidade e a missão de cada museu.

No ano letivo 2018/19 a RMVNF foi escolhida como entidade parceira para o desenvolvimento do conteúdo local “brasileiros de torna-viagem” no âmbito do projeto “Marka... A Tua Identidade”, envolvendo treze unidades museológicas e treze turmas do 4.º ano do Ensino Básico do AECCB, num total de 273 alunos.

Tendo como ponto de partida o tema “brasileiros de torna-viagem” e a obra “A Brasileira de Prazins” (CC – M.CE) estabeleceu-se articulação com o conteúdo de “O passado

do meio local”, integrados no currículo nacional de Estudo do Meio. Esta articulação pretendia fomentar o conhecimento de personalidades locais associadas ao conceito do “brasileiro de torna-viagem” e o conhecimento do património cultural local. Um dos melhores exemplos desta articulação é o MBM que está intimamente ligado ao tema através do seu edifício – um palacete do século XIX mandado construir por José Francisco da Cruz Trovisqueira (1824-1898), um dos “brasileiros de torna-viagem”, cuja ação teve mais impacto no território -, mas também através do acervo relacionado com o Presidente da República Portuguesa, Bernardino Machado (1851–1944), nascido no Brasil e filho do 1.º Barão de Joane que constitui uma outra figura de relevo neste contexto. Através desta articulação, foi possível contribuir com diferentes perspetivas para a construção de uma identidade local. Desenvolveram-se diversas ações de capacitação dos docentes, alunos e mediadores e uma programação de atividades de mediação educativa.

O projeto organizou-se em três desafios (Tabela 1), destacando-se, na Tabela 2, as sessões n.º 3 e 4 do Desafio I.

Do projeto resultou um livro digital com todos os conteúdos desenvolvidos relativos à formação, aos trabalhos realizados pelos

Aguiar, L. & Teixeira, M. J. (2020). A educação patrimonial nos museus e o seu processo de avaliação. O caso de estudo da parceria entre a Rede de Museus de Vila Nova de Famalicão e o Projeto “Marka... A Tua Identidade”. In P. M. Homem, M. Monteiro & M. E. Oliveira (Eds.), *Ensaios e Práticas em Museologia* (Vol. 09, pp. 36-59). Porto: FLUP/DCTP/MMUS. <https://doi.org/10.21747/9789728932824/en9a3>

alunos no Desafio I e respetivo processo de avaliação, aos resultados artísticos do Desafio II, e ainda, um glossário e as fontes que fundamentam os trabalhos desenvolvidos. O livro digital está disponível *online* em <https://bit.ly/3ezbkHR> [26 de junho de 2020]. Importa ainda referir a curta-metragem (Desafio I, sessão 4 do MNF – NL) criada especificamente para este projeto, realizada pelo 4.º BC da EB Luís de Camões do AECCB, com o apoio do Curso Profissional de Técnico

de Audiovisuais, disponível *online* em <https://www.youtube.com/watch?v=7vqLy9Xcg2g> [26 de junho de 2020].

Ao nível da capacitação dos docentes para o tema e divulgação dos respetivos recursos gerados, a RMVNF e o AECCB organizam anualmente, no início do ano letivo, uma formação de curta duração certificada pelo Centro de Formação de Associação de Escolas de Vila Nova de Famalicão.

Tabela 1. Quadro resumo dos três desafios que constituíram o projeto.

	ATIVIDADE	RESPONSABILIDADE	DATA DE IMPLEMENTAÇÃO
Desafio I	<b>Sessão 1</b> <i>Pedipaper</i> “À descoberta dos brasileiros de torna-viagem”.	Museu Bernardino Machado	Outubro a dezembro 2018
	<b>Sessão 2</b> A História da Brasileira de Prazins.	Casa de Camilo Museu. Centro de Estudos	Outubro a dezembro 2018
	<b>Sessão 3</b> Investigação a partir dos “Dossiers de Personalidades”.	Sala de aula	Novembro 2018 a janeiro 2019
	<b>Sessão 4</b> Oficinas temáticas no âmbito dos serviços educativos dos museus.	13 unidades museológicas da RMVNF	Fevereiro a junho 2019 21 de junho 2019 Cerimónia do lançamento da curta-metragem “Adeus até ao meu regresso”.
Desafio II	<b>Criação de um trabalho artístico</b> no âmbito das atividades de enriquecimento curricular.	Centro Artístico A Casa ao Lado	Novembro de 2018 a abril de 2019

Aguiar, L. & Teixeira, M. J. (2020). A educação patrimonial nos museus e o seu processo de avaliação. O caso de estudo da parceria entre a Rede de Museus de Vila Nova de Famalicão e o Projeto “Marka... A Tua Identidade”. In P. M. Homem, M. Monteiro & M. E. Oliveira (Eds.), *Ensaios e Práticas em Museologia* (Vol. 09, pp. 36-59). Porto: FLUP/DCTP/MMUS. <https://doi.org/10.21747/9789728932824/en9a3>

<b>Desafio III</b>	<p><b>Construção do livro digital</b> que agrega todos os conteúdos do projeto, nomeadamente a formação, os trabalhos realizados no Desafio I e respetivo processo de avaliação, os resultados artísticos do Desafio II, um glossário e as fontes que fundamentam cientificamente os trabalhos desenvolvidos.</p>	<p>Curso Profissional de Técnico de Audiovisuais e Curso Profissional de Técnico de Design Gráfico do AECCB RMVNF</p>	<p>19 de junho 2019 Cerimónia do lançamento do livro digital, na Sala dos espelhos da Escola Secundária Camilo Castelo Branco, que contou com a presença de 250 participantes (alunos, docentes, família dos alunos, profissionais dos museus).</p>
--------------------	---	---	---

Tabela 2. Quadro resumo dos temas da sessão n.º 3 e 4 do Desafio I.

UNIDADE MUSEOLÓGICA	DESAFIO 1   SESSÃO 3 DOSSIER DE PERSONALIDADE	DESAFIO 1   SESSÃO 4 OFICINA
CC – M.CE	Manuel Pinheiro Alves	Oficina viagem-jogo “Diz-me onde vives e dir-te-ei quem és”
CMSM	Joaquim José de Sousa Guimarães	Oficina de escrita criativa “Estórias e memórias de objetos viajantes”
MBM	António Luís Machado Guimarães	Oficina de genealogia “O legado”
MCRM	O Engajado	Oficina de tratamento documental “Em busca de um sonho: a «árvore das patacas»”
MCNSCL	Francisco Alves Ramalho	Visita-oficina “Objetos de memórias que contam histórias”
MGC	O Engajador	Visita-oficina “Caixa de pinho e de sonhos”
MITBA	José Francisco da Cruz, Barão de Trovisqueira	Visita-oficina “Calças brancas em janeiro? Ou é pobre ou é brasileiro”
MASCL	Francisco Inácio Tinoco de Sousa	Oficina roteiro “Juntos por uma causa”

MASISTA	O Abonador	Visita-oficina “Uma mão cheia de nada”
MCAFCA	Bernardo Ferreira da Costa e Sousa, Conde de S. Cosme do Vale	Oficina de cerâmica “Mãos à obra do «brasileiro de torna-viagem»: Bernardino Ferreira da Costa e Sousa”
MA	António Luiz Mendes, Visconde de Gemunde	Visita-oficina “Volta ao mundo em 4 rodas”
MFCM – CPS	Personagem do “brasileiro de torna-viagem”	Oficina artística “Os torna-personagens”
MNF-NL	A viagem do “brasileiro”	Oficina para a realização de curta-metragem “Manuel, adeus e até ao meu regresso!”

## 2. Metodologia

### 2.1. Avaliar em museus: Aferir o mérito, a utilidade e o valor

Avaliar em museus significa recolher, de forma sistemática, informação sobre as atividades e/ou projeto realizados ou em realização que sejam úteis à tomada de decisões sobre continuidades ou melhoramentos. Significa aferir o mérito, a utilidade e o valor dos mesmos (Joint Committee on Standards for Educational Evaluation, 1994; Scriven, 2007; Patton, 2011). Deve ser percecionada como mediadora e construtiva.

Suárez et al (2013) alerta para o que considera ser o fundamento dos processos de avaliação em museus e que se prende com a oferta

cultural. Esta transforma-se num produto dirigido à comunidade, que tem como propósito divulgar o património cultural para que o conheçam, compreendam, conservem e protejam. Falando da comunidade escolar, este produto assume um carácter didático que, frequentemente, vai ao encontro dos programas curriculares e que é por ela consumida. Nesta perspetiva, os museus têm responsabilidades acrescidas, pois têm de garantir que a oferta seja útil, válida e com valor para concretizar os propósitos do seu planeamento. No âmbito da parceria da RMVNF com o projeto “Marka... a tua identidade” implementou-se uma metodologia de avaliação utilizando o modelo *Inspiring Learning for All* desenvolvido pelo *Museum, Library and Archives* em 2008 (e agora desenvolvido pelo *Arts Council England*) e a

Aguiar, L. & Teixeira, M. J. (2020). A educação patrimonial nos museus e o seu processo de avaliação. O caso de estudo da parceria entre a Rede de Museus de Vila Nova de Famalicão e o Projeto “Marka... A Tua Identidade”. In P. M. Homem, M. Monteiro & M. E. Oliveira (Eds.), *Ensaios e Práticas em Museologia* (Vol. 09, pp. 36-59). Porto: FLUP/DCTP/MMUS. <https://doi.org/10.21747/9789728932824/en9a3>

adaptação metodológica efetuada por Aguiar (2015) (Fig. 1).



Fig. 1 – Construção e aplicação dos instrumentos de avaliação. ©RMVNF, 2019.

A avaliação incidiu no desafio I, da responsabilidade da RMVNF, com quatro sessões (ver Tabelas 1 e 2). Pretendia-se aferir o mérito, a utilidade e o valor dessa oferta e,

por isso, privilegiou-se uma metodologia de avaliação naturalista - apontada por Stufflebeam (2001) como um dos melhores modelos a seguir no século XXI, atendendo à cotação obtida de acordo com os critérios de mérito da *Joint Committee Program Evaluation Standards* - que se relaciona com o conceito de aprendizagem como um processo ativo e que permite recolher, no campo, elementos legitimadores que reflitam as experiências e as sensações dos intervenientes recorrendo a métodos qualitativos com a colaboração direta dos avaliados. Foram utilizadas técnicas que privilegiam o contacto direto com o público – alunos, docentes e mediadores - de forma a ser uma avaliação construtiva e participada: a entrevista e a dinâmica de grupo focal (ver Tabela 3).

Tabela 3. Quadro resumo das técnicas de avaliação e respetivos objetivos, por grupos (alunos, docentes e mediadores).

GRUPO	TOTAL	TÉCNICA DE AVALIAÇÃO	OBJETIVOS
Alunos	32	Dinâmica de grupo focal	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Conhecer a perceção que os alunos têm da participação no projeto;</li> <li>2. Avaliar os resultados da experiência identificando as aprendizagens efetuadas nos diferentes domínios de aprendizagem em museus de acordo com o <i>Arts Council England</i> – conhecimentos e compreensão; competências; satisfação,</li> </ol>

			<p>inspiração e criatividade; atitudes e valores; atividade, comportamento e desenvolvimento.</p>
Docentes	4	Entrevista	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Compreender o interesse dos docentes pelo projeto;</li> <li>2. Avaliar a participação no projeto nos domínios das aprendizagens identificando os contributos para os processos de ensino e aprendizagem dos alunos;</li> <li>3. Conhecer as expectativas relacionadas com os projetos colaborativos e com a própria RMVNF inferindo os contributos para a otimização daqueles e para a valorização da relação dos museus com a comunidade escolar.</li> </ol>
Mediadores	12	Dinâmica de grupo focal	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Identificar os pontos fortes e as fragilidades no desenrolar do processo;</li> <li>2. Inferir estratégias de melhoramento de processos futuros.</li> </ol>

### 3. Resultados obtidos

#### 3.1. Perspetiva dos alunos

Com os alunos (Fig. 2), procuramos aferir as perceções em relação à sua experiência de participação no projeto e identificar as aprendizagens efetuadas, conforme se segue:

Objetivo 1 “Conhecer a perceção que os alunos têm da participação no projeto: a experiência foi...; O que mais gostei foi... porque...”.

A experiência foi considerada divertida, espetacular e interessante. Aprender, participar e experienciar novas práticas no âmbito do processo de ensino aprendizagem, foram as razões apresentadas para esta perceção positiva.

O *pedipaper* (desafio I, sessão 1) foi a atividade que os alunos evidenciaram, seguindo-se as oficinas temáticas (desafio I, sessão 4). No caso do *pedipaper*, destacou-se o aprender mais de uma forma diferente e fora do contexto de educação formal. “Andar na rua” ou “estar ao ar livre” foram expressões frequentemente

Aguiar, L. & Teixeira, M. J. (2020). A educação patrimonial nos museus e o seu processo de avaliação. O caso de estudo da parceria entre a Rede de Museus de Vila Nova de Famalicão e o Projeto “Marka... A Tua Identidade”. In P. M. Homem, M. Monteiro & M. E. Oliveira (Eds.), *Ensaios e Práticas em Museologia* (Vol. 09, pp. 36-59). Porto: FLUP/DCTP/MMUS. <https://doi.org/10.21747/9789728932824/en9a3>

referidas pelos alunos. Quanto às oficinas temáticas, destacou-se a experiência - única e diferente - que tiveram oportunidade de vivenciar e com a qual puderam aprender, “...nunca na vida pensei ter uma experiência igual [ser ator num filme] ...foi uma experiência única”. Foi ainda referida a importância de trabalhar em equipa para alcançar os objetivos traçados e o valor do trabalho.



Fig. 2 – Evidências das experiências dos alunos.

©RMVNF e AECCB, 2019.

Objetivo 2 “Avaliar os resultados da experiência identificando as aprendizagens efetuadas nos diferentes domínios de aprendizagem em museus de acordo com o *Arts Council England*”.

Aprender foi o conceito frequentemente referido pelos alunos como a razão para a perceção positiva sobre a sua experiência. As

aprendizagens efetuadas enquadram-se nos diferentes domínios de aprendizagem em museus, identificados e comprovados cientificamente pelo *Arts Council England*: conhecimento e compreensão; competências; ação, comportamento e desenvolvimentos; satisfação, inspiração; criatividade, atitudes e valores e ainda, como destacou Aguiar (2015), em diferentes níveis de atuação e de alcance temporal:

a) Aprendizagens imediatas: referem-se às aprendizagens relacionadas com assuntos concretos – “Aprendi que...”.

Evidenciaram-se aprendizagens relacionadas com os domínios conhecimento e compreensão; atitudes e valores e competências, conforme se segue:

- Conhecimento e compreensão - Destacaram-se aprendizagens sobre o tema “brasileiros de torna-viagem”, tais como: conceitos; personalidades e aspetos relacionados com a intervenção destas personalidades no concelho e na comunidade famalicense; sobre Vila Nova de Famalicão e sobre as instituições museológicas, “Os brasileiros de torna-viagem ajudaram a cidade a crescer...”.
- Competências - Destacou-se a utilização das aprendizagens adquiridas

em contexto diferentes, nomeadamente plataformas educativas proporcionadas pelo Município, “(...) utilizei esses conhecimentos na plataforma + Cidadania”.

- Atitudes e valores - Destacou-se a perceção positiva sobre o território a que pertence, “(...) Famalicão tem uma história grande”.

b) Aprendizagens de transição: referem-se às aprendizagens que se apresentam como ações que indicam possíveis aprendizagens e que, se forem trabalhadas de forma contínua por toda a comunidade educativa, poderão conduzir a aprendizagens concretas a médio e/ou longo prazo – “O que fiz...”. Evidenciaram-se aprendizagens que se enquadram essencialmente no domínio da ação, comportamento e desenvolvimento, conforme se segue:

- Ação, comportamento e desenvolvimento - Destacou-se o fazer mais de algo como pesquisar, para saberem mais e satisfazerem a curiosidade suscitada pelo tema, e envolver os outros com a partilha de conhecimentos adquiridos, principalmente a família nuclear, partindo à descoberta do património local: “Eu expliquei o que estava a fazer

com a escola, o que vi e disse que estava feliz. Disse que tinham que ir ver o que eu vi”.

- c) Aprendizagens perspetivadas: referem-se às aprendizagens que se manifestam sob declarações de intenção futura, provenientes da satisfação resultante de experiências positivas e inspiradoras e que deverão ser trabalhadas para produzir efeitos positivos – “O que pretendo fazer...”.

Registaram-se aprendizagens que se enquadram essencialmente nos domínios da satisfação, inspiração e criatividade; ação, comportamento e desenvolvimento; atitudes e valores, conforme se segue:

- Satisfação, inspiração e criatividade - Destacaram-se intenções relacionadas com o património, nomeadamente o património local, com as instituições museológicas e com o futuro, “(...) dizer aos meus filhos para não ignorarem os museus, pois são importantes para sabermos o que os nossos antepassados fizeram e deixaram”.
- Ação, comportamento e desenvolvimento - Referiram intenções relacionadas com os museus, perspetivando-se a visita, “Pretendo continuar a visitar museus e mostrar a sua importância...”.

- Atitudes e valores - De referir o propósito de valorizar os museus e o lugar onde vivem, bem como mudar a perspetiva do mundo em relação ao conhecimento, “Mostrar ao Mundo que as coisas podem ser vistas de outras formas e maneiras do que apenas só uma”.

### 3.2. Perspetiva dos docentes

No caso dos docentes (Fig. 3), procuramos aferir as motivações que estiveram subjacentes à participação no projeto, percecionando as experiências e a mais-valia, na sua perspetiva, para os processos de ensino-aprendizagem, conforme se segue:

Objetivo 1 “Compreender o interesse dos docentes pelo projeto: motivações, perceções e contributos”.

- Motivações - Destacaram-se o enquadramento curricular na disciplina de Estudo do Meio; a oportunidade que os alunos tiveram de vivenciar experiências únicas em ambientes e contextos que não os de Educação Formal e de trabalharem sentimentos como a identidade e a pertença a Vila Nova de Famalicão. Igualmente a exploração das temáticas por

diferentes mediadores que, para além do dinamismo incutido, demonstram entusiasmo e paixão e que, na opinião dos docentes, são determinantes para uma experiência memorável. Os docentes referem, ainda, a utilização dos recursos patrimoniais locais e as aprendizagens que estas experiências promovem como fatores motivadores para aderir a este tipo de projetos, “(...) foi uma experiência muito enriquecedora para os alunos, porque qualquer coisa que seja sair da escola para aprender, sair da sala de aula, é importante”.

- Perceções - Referem a experiência como enriquecedora, motivadora, inclusiva, significativa, diferenciadora, portanto gratificante. São vários os motivos que apresentam. Desde as estratégias às potencialidades que propicia a todos, em geral, e aos menos afortunados em particular, que viram nesta prática uma oportunidade de usufruírem de uma experiência que, ao nível pessoal e familiar, dificilmente conseguiriam concretizar, “(...) a minha turma tem características pouco usuais, tem uma retaguarda e um meio diferente. Quando converso com a turma para fazer alguma atividade que

saia do ritmo normal do dia a dia, a motivação deles cresce”.

- **Contributos** - Referiram que a participação neste projeto específico teve uma importância essencial na motivação da aprendizagem dos alunos, referindo a possibilidade de os alunos efetuarem diversas aprendizagens. Destacaram, ainda, a consciencialização da possibilidade de repensarem a prática de ensino no sentido da utilização de recursos e de estratégias motivadoras para captar a atenção dos alunos. Verificam-se, portanto, por um lado evidências de contributos centrados diretamente no aluno, mas temos por outro lado, evidências do contributo do projeto centrado nos docentes que viram na sua participação uma oportunidade de melhoria no sentido de beneficiar os seus alunos, “A experiência (...) altera sempre a nossa prática de ensino, esta sim contribuiu muito, porque eu não tinha conhecimento sobre muita da história de Famalicão (...) e se fiquei a conhecer, a minha prática de ensino vai ser diferente, porque já tenho um conhecimento diferente e que não tinha até agora...”.

**Objetivo 2** “Avaliar a participação no projeto nos domínios das aprendizagens identificando os contributos para os processos de ensino e aprendizagem dos alunos”. Os docentes referiram que a participação no projeto contribuiu para o desenvolvimento de aprendizagens distintas.



Fig. 3 – Perspetiva dos docentes sobre o projeto: perceções, motivações, contributos e aprendizagens. ©Liliana Aguiar, 2019.

As aprendizagens referidas enquadram-se nos cinco diferentes domínios de aprendizagem, destacando-se, no entanto, os domínios das atitudes e valores e das competências.

- **Conhecimento e compreensão** - Destacam contributos como a aquisição de novos conhecimentos e o conhecimento específico da história local, o que consideram benéfico, “(...) a primeira abordagem para que eles

ficassem a perceber quem era o brasileiro de torna-viagem. Eles aí ficaram logo muito predispostos para participar no projeto (...) o facto de andarem na rua com atividades e olhar para as casas e tentar distinguir as características das casas do brasileiro de torna-viagem, depois os azulejos, o refletirem, o pensarem (...) portanto estas relações que se estabelecem importantes foi essencial...”.

- Atitudes e valores – Destacou-se o carácter dinâmico e motivador do projeto que incita os alunos a quererem aprender mais sobre a história local, sobre Famalicão, adotando posturas positivas para com a sua terra e para com as instituições museológicas, “Eles estão motivados porque sentem que o património é deles, eles querem dar continuidade e proteger, mostrar que são daqui, mostrar que Famalicão é importante”.
- Competências - Destacaram benefícios da participação no projeto para o desenvolvimento de competências como saber trabalhar em equipa, pesquisar e procurar construir novos conhecimentos, “(...) contribuiu para que pudessem construir o seu próprio conhecimento a partir da sua participação ...”.

- Ação, comportamento e desenvolvimento - Referiram a preocupação em procurar saber mais sobre a sua terra envolvendo a sua família e sentirem-se motivados a participar, “O que eu notei foi uma maior curiosidade sobre as coisas que existiam em Famalicão... Os pais afirmaram que eles perguntaram como era antigamente, ...questionavam muito”.
- Satisfação, inspiração e criatividade - Destacaram o carácter participativo, diferenciador e de descoberta como fonte de fascínio levando a querer aprender mais e a aplicar os seus conhecimentos em trabalhos práticos, “Leva-os a saber que se pesquisarem vão ter um conhecimento maior, acho que os leva a procurar outros conhecimento (...) são sedentos de conhecimento esta temática deu para investigar outras coisas relacionadas com o tema (...) promoveu a curiosidades (...) o fascínio (...) até para o gosto pela história, a forma como a viram foi de descoberta (...) de uma forma lúdica e participativa...”.

As aprendizagens referidas enquadram-se nos cinco diferentes domínios de aprendizagem,

destacando-se, no entanto, os domínios das atitudes e valores e das competências.

- **Conhecimento e compreensão** - Destacam contributos como a aquisição de novos conhecimentos e o conhecimento específico da história local, o que consideram benéfico, “(...) a primeira abordagem para que eles ficassem a perceber quem era o brasileiro de torna-viagem. Eles aí ficaram logo muito predispostos para participar no projeto (...) o facto de andarem na rua com atividades e olhar para as casas e tentar distinguir as características das casas do brasileiro de torna-viagem, depois os azulejos, o refletirem, o pensarem (...) portanto estas relações que se estabelecem importantes foi essencial...”.
- **Atitudes e valores** – Destacou-se o carácter dinâmico e motivador do projeto que incita os alunos a quererem aprender mais sobre a história local, sobre Famalicão, adotando posturas positivas para com a sua terra e para com as instituições museológicas, “Eles estão motivados porque sentem que o património é deles, eles querem dar continuidade e proteger, mostrar que são daqui, mostrar que Famalicão é importante”.
- **Competências** - Destacaram benefícios da participação no projeto para o desenvolvimento de competências como saber trabalhar em equipa, pesquisar e procurar construir novos conhecimentos, “(...) contribuiu para que pudessem construir o seu próprio conhecimento a partir da sua participação ...”.
- **Ação, comportamento e desenvolvimento** - Referiram a preocupação em procurar saber mais sobre a sua terra envolvendo a sua família e sentirem-se motivados a participar, “O que eu notei foi uma maior curiosidade sobre as coisas que existiam em Famalicão... Os pais afirmaram que eles perguntaram como era antigamente, ...questionavam muito”.
- **Satisfação, inspiração e criatividade** - Destacaram o carácter participativo, diferenciador e de descoberta como fonte de fascínio levando a querer aprender mais e a aplicar os seus conhecimentos em trabalhos práticos, “Leva-os a saber que se pesquisarem vão ter um conhecimento maior, acho que os leva a procurar outros conhecimentos (...) são sedentos de conhecimento esta temática deu para investigar outras coisas relacionadas

com o tema (...) promoveu a curiosidades (...) o fascínio (...) até para o gosto pela história, a forma como a viram foi de descoberta (...) de uma forma lúdica e participativa...”.

### 3.3. Perspetiva dos mediadores

Procuramos, igualmente, aferir as perceções dos mediadores (profissionais dos museus) relacionadas com a sua participação no projeto, refletindo sobre práticas presentes e procurando criar estratégias de sucesso em práticas colaborativas futuras, conforme se segue:

Objetivo 1 “Identificar os pontos fortes e as fragilidades no desenrolar do processo”.

Objetivo 2 “Inferir estratégias de melhoramento de processos futuros”.

- Perceções e estratégias - Foi considerada uma experiência positiva. Partilha, interação, disponibilidade, união, envolvimento foram os conceitos referidos para materializar o que sentiram durante o processo. Destacaram o carácter inovador do projeto, realçando a relação do tema “brasileiros de torna-viagem” com as coleções, permitindo-lhes descobrir

potencialidades relacionadas com a utilização dos objetos nos processos de ensino-aprendizagem, assim como a possibilidade de divulgação do museu e do respetivo acervo perante a comunidade.

- As fragilidades prendem-se essencialmente com quatro pontos: limitações; (des)informação; comunicação e juízos de valor. Apontaram como limitações: o tempo; a falta de competências específicas no âmbito da mediação e de conhecimentos específicos relacionados com a temática. Consideraram que, com mais tempo e com formação adequada, os resultados poderiam ser diferentes, mais satisfatórios.
- Para além das limitações, consideram que, em projetos futuros, deverá ser criada uma estratégia de divulgação mais eficaz, apontando como exemplo a diferente postura de alguns docentes do momento da apresentação do projeto, lembrando uma notória “falta de interesse”, e depois durante o projeto, que consideraram “bastante entusiasta”. Consideraram ainda que, em projetos semelhantes, deverá criar-se um canal de comunicação e de proximidade que permita aos museus

ligarem-se com propósitos comuns no âmbito da temática. Referiram que, apesar de ter sido um projeto no qual participaram todas as unidades museológicas da RMVNF, não existiu ligação entre elas.

- Finalmente, chamaram a atenção para uma questão que se prende com juízos de valor efetuados atendendo às características das equipas. No caso específico de uma equipa, sentiram-se excluídos da sessão 4 (desafio I), pois não foram chamados a participar na preparação e implementação da oficina. A equipa responsável pelo desenvolvimento do processo, assumiu que a equipa não teria competências adequadas para o fazer. O facto de os elementos de determinadas equipas não terem formação específica no âmbito da educação em museus, não significa que não consigam, através de formação adequada e direcionada, realizar a atividade. Portanto, é necessário envolver todos desde o início e formar para o processo.

## Considerações finais

O conceito de museu tem-se mostrado uma realidade mutável. Pretende-se que se adapte

a uma sociedade também ela mutável. Contribuir para o desenvolvimento da sociedade é seu fim último. O exercício de todas as funções museológicas, mormente a educação, aspira e pretende potenciar a transformação social.

Educar pressupõe transformar. Em museus, refere-se ao conjunto de valores, de conceitos, de saberes e de práticas que têm como finalidade o desenvolvimento dos indivíduos mediante a utilização de estratégias que permitam uma aprendizagem significativa pela perceção, interação e integração dos objetos. Em museus este processo é potenciado pela mediação, entendida como qualquer ação pensada para estabelecer a ligação entre o que é exposto e o significado que os objetos encerram em si - o conhecimento - mediante estratégias que promovam um envolvimento ativo - físico, intelectual e emocional - do público com os objetos. O objeto é, assim, a chave para que a experiência seja a porta para a aprendizagem efetiva que provém da relação que se estabelece com os objetos e suas histórias. Aprender em museus é, portanto, um processo inspirador, motivador e entusiasmante. Permite a participação direta, promovendo o desejo de aprender mais. É fundamental, assim, a utilização de estratégias que primam pela diversão e curiosidade, utilizando os objetos, e que apelam a um

envolvimento multissensorial proporcionando a vivência e a aprendizagem.

A parceria efetuada entre a RMVNF e o AECCB no âmbito do Projeto Marka... A tua identidade” com o tema “brasileiros de torna-viagem” assentava nesta premissa de que a aprendizagem em museus é um processo inspirador, motivador e entusiasmante e potenciava experiências pessoais e educacionais produtivas, que promoviam aprendizagens diversas e significativas.

Com base nesta premissa, e atendendo a que esta parceria materializa o primeiro projeto da RMVNF no âmbito da função museológica Educação criado a partir de uma metodologia de mediação, participada e colaborativa que envolveu as treze unidades museológicas que nesse ano letivo integravam a RMVNF, tornou-se imperativo avaliar o impacto obtido, aferindo o mérito, o valor e a utilidade do projeto junto de todos os implicados no processo – alunos, docente e mediadores. Utilizou-se, para o efeito, uma metodologia naturalista com técnicas que privilegiaram o contacto direto e participado dos intervenientes para uma avaliação construtiva, procurando recolher elementos legitimadores que refletissem as suas experiências e sensações.

A avaliação incidiu, assim, no Desafio I, da responsabilidade da RMVNF, que contemplava quatro sessões distintas.

Perante a recolha efetuada, evidenciou-se a perceção positiva de todos os intervenientes, em relação à sua experiência. Destacou-se o carácter diferenciador e motivador do projeto nos processos de ensino e aprendizagem. Na perspetiva dos docentes e dos alunos, promoveu aprendizagens diversas que se enquadram nos cinco domínios de aprendizagens, de acordo com o modelo de aprendizagem em museus *Inspiring Learning for All*, e com níveis de alcance temporal também eles distintos. Este processo permitiu, igualmente, a reflexão no sentido de um envolvimento pleno de todos os envolvidos no processo, potenciando ligações construtivas, pois os museus são feitos por pessoas e para as pessoas.

A avaliação deste projeto veio reforçar a importância das parcerias entre instituições com o objetivo maior da transformação social e as potencialidades da mediação em museus, que utiliza o objeto como recurso privilegiado para produzir conhecimento, conferindo-lhe um poder único e insubstituível no processo educativo dos seus públicos, neste caso específico o escolar. A avaliação tem de ser, portanto, uma forma de estar em toda a política e prática museológica. Só assim, os

Aguiar, L. & Teixeira, M. J. (2020). A educação patrimonial nos museus e o seu processo de avaliação. O caso de estudo da parceria entre a Rede de Museus de Vila Nova de Famalicão e o Projeto “Marka... A Tua Identidade”. In P. M. Homem, M. Monteiro & M. E. Oliveira (Eds.), *Ensaios e Práticas em Museologia* (Vol. 09, pp. 36-59). Porto: FLUP/DCTP/MMUS. <https://doi.org/10.21747/9789728932824/en9a3>

museus poderão contribuir para a mudança da postura de gerações na sua relação com o património, com elas próprias e com a

sociedade, e poderão exercer o seu papel de agentes transformadores.

## Referências

Aguiar, L. (2015). *Ver, Tocar e Sentir a História: Um Projeto de Mediação Patrimonial no Museu de História e Etnologia da Terra da Maia*, Dissertação de Mestrado em Museologia. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Disponível em: <https://bit.ly/2Y9vusF> (Consultado: 26/06/2020).

Aguiar, L. & Pinto, H. (2017). El uso de kits de objectos arqueológicos em actividades de educación patrimonial en el museo. In O. F. Merillas et al. (Coord.), *Comunicaciones del III Congreso Internacional de Educación Patrimonial*. Comunidad de Madrid: Publicaciones Oficiales, 8-22.

Aguiar, L. & Semedo, A. (2016). O Museu vai à escola com a Arqueologia: Perceções de alunos e professores. In L. Rosas et al. (Coord.), *Genius Loci: Lugares e Significados*, Porto CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória», Disponível em: <https://bit.ly/3fzpwXY> (Consultado: 26/06/2020).

Agrupamento de Escolas Camilo Castelo Branco (Org.) (2019). *Brasileiros de Torna Viagem*. Vila Nova de Famalicão: Agrupamento de Escolas Camilo Castelo Branco e Câmara Municipal de Vila Nova de Famalicão, Vila Nova de Famalicão. Disponível em: <https://bit.ly/3ezbkxR> (Consultado: 26/06/2020).

Câmara Municipal de Vila Nova de Famalicão (Org.) (2012). Rede Museológica Municipal - Declaração de Princípios, *Boletim Cultural*, III série, 6/7, 381- 390. Disponível em: <https://bit.ly/3dwPDx> (Consultado: 26/06/2020).

Arts Council England (s/d). *Defining Learning, Inspiring Learning for All*. Disponível em: <https://bit.ly/2YMroFY> (Consultado: 26/06/2020).

Rede de Museus de Vila Nova de Famalicão (2019). Definir a missão... da necessidade ao desafio, *Ser e Fazer Museu no século XXI*, 1. Vila Nova de Famalicão: Câmara Municipal de Vila Nova de Famalicão.

Aguiar, L. & Teixeira, M. J. (2020). A educação patrimonial nos museus e o seu processo de avaliação. O caso de estudo da parceria entre a Rede de Museus de Vila Nova de Famalicão e o Projeto “Marka... A Tua Identidade”. In P. M. Homem, M. Monteiro & M. E. Oliveira (Eds.), *Ensaios e Práticas em Museologia* (Vol. 09, pp. 36-59). Porto: FLUP/DCTP/MMUS. <https://doi.org/10.21747/9789728932824/en9a3>

Desvallées, A. & Mairesse, F. (Dir.) (2013). *Conceitos-chave de Museologia*. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, Pinacoteca e Secretaria de Estado da Cultura. Disponível em: <https://bit.ly/37DdBfN> (Consultado: 26/06/2020).

Foster, H. (2008). *Evaluation Toolkit for Museums Practitioners, East of England Museum Hub: Renaissance East of England – Museums for Changing Lives*. Disponível em: <https://bit.ly/2N5ZYFJ> (Consultado: 26/06/2020).

Hein, G. (1998). *Learning in the Museum*. New York: Routledge.

Hooper-Greenhill, E. (1991). *Museum and Gallery Education*. Leicester: Leicester University Press.

Hooper-Greenhill, E. (1992). *Museums and the Shaping of Knowledge*. London: Routledge.

Hooper-Greenhill, E. (2002). Avaliação. In C. Mineiro & A. Carvalho (Eds.), *Atas do Congresso Encontro Museus e Educação*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 101-119.

Joint Committee on Standard for Educational Evaluation (2011). *The Program Evaluation Standards: How to Assess Evaluations of Educational Programs*, 3<sup>rd</sup> Ed.. CA: Thousand Oaks, Sage. Disponível em: <https://bit.ly/2N3TJCv> (Consultado: 26/06/2020).

Lei n.º 47/2004, de 19 de agosto, Diário da República n.º 195, Série I-A, de 19 de agosto de 2004  
Aprova a Lei-Quadro dos Museus Portugueses.

Nakou, I. (2003). Exploração do pensamento histórico das crianças em ambiente de museu. In I. Barca, (Org.), *Educação Histórica e Museus, Actas das Segundas Jornadas Internacionais de Educação Histórica*. Braga: CIEed, U. Minho, 59-82.

Patton, M. Q. (2011). *Essentials of Utilization-focused Evaluation*. EUA: Sage Publications Inc.

Pinto, H. (2011). *Educação Histórica e Patrimonial: Conceções de Alunos e Professores Sobre o Passado em Espaços do Presente*. Tese de doutoramento em Ciências da Educação, especialidade de Educação em História e Ciências Sociais, Universidade do Minho.

Pinto, H. (2016). *Educação Histórica e Patrimonial: Conceções de Alunos e Professores Sobre o Passado em Espaços do Presente*. Porto: CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória».

Aguiar, L. & Teixeira, M. J. (2020). A educação patrimonial nos museus e o seu processo de avaliação. O caso de estudo da parceria entre a Rede de Museus de Vila Nova de Famalicão e o Projeto “Marka... A Tua Identidade”. In P. M. Homem, M. Monteiro & M. E. Oliveira (Eds.), *Ensaios e Práticas em Museologia* (Vol. 09, pp. 36-59). Porto: FLUP/DCTP/MMUS. <https://doi.org/10.21747/9789728932824/en9a3>

Scriven, M. (2007). The logic of evaluation. In H.V. Hansen, et. al. (Eds.), *Dissensus and the Search for Common Ground*, 1-16. Disponível em: <https://bit.ly/2N5ORNh> (Consultado: 26/06/2020).

Stufflebeam, D. L. (2001). Evaluation models, *New Directions for Evaluation*, 89. Disponível em: <https://bit.ly/2N83bF2> (Consultado: 26/06/2020).

Suárez, M. A., Gutierrez, S., Calaf, R. & San Fabian, J. L. (2013). La Evaluación de la acción educativa museal: Una herramienta para el análisis cualitativo, *Clio*, 39. Disponível em: <https://bit.ly/30Q4WOZ> (Consultado: 26/06/2020).

Suaréz, M. Á., Masachs, R. C. & San Fabian J. L. (2014). Aprender História a través del patrimonio. Los casos del Museo del Ferrocarril de Asturias y del Museo de la Inmigración de Cataluña, *Revista de Educación*, 365. Disponível em: <https://bit.ly/2N3luKc> (Consultado: 26/06/2020).

# Mariana Espel de Oliveira

[museologia.gestao@gmail.com](mailto:museologia.gestao@gmail.com)

**Museus – Boas práticas para o Desenvolvimento  
Sustentável**

## Resumo

Os museus no tempo presente assumem um crescente dinamismo com a sociedade. Esta nova realidade exige o contínuo processo de readaptação das suas atividades. Neste contexto, é possível perceber que o assunto Desenvolvimento Sustentável e Museus se torna cada vez mais presente. No entanto, para reconhecer, contribuir ou mesmo saber o que fazer diante deste novo desafio é necessário um conjunto de ações interdisciplinares na busca de modelos, processos e modos de operação que possam contribuir com este novo paradigma. Diante deste desafio, apresenta-se um estudo inicial que intenta chamar a atenção para a necessidade de mensurar a real contribuição dos Museus para o Desenvolvimento Sustentável e sugere a continuidade da investigação com a organização de um processo metodológico que pretende selecionar indicadores para mensurar os níveis de sustentabilidade dos Museus e, com base nestes resultados, preconiza a elaboração de um guia de Boas Práticas para os Museus em Portugal.

## Palavras-chave

Museus; Desenvolvimento Sustentável; Indicadores; OCDE; UNESCO.

## Nota biográfica

Mariana Espel de Oliveira é Mestre em Museologia (FLUP), Pós-graduada em Ciência Política com especialização em Políticas Públicas do Desenvolvimento Sustentável (U.Aveiro) e Bacharel em Administração de Empresas (U.Norte do Paraná). Tem realizado projetos em museologia que contemplam o conceito de Desenvolvimento Sustentável. No mestrado, elaborou um modelo de negócio para museus. Como colaboradora voluntária do Centro para a Inovação, Tecnologia e Empreendedorismo (CITE - INESC TEC), em articulação com o Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória (CITCEM), trabalha em projeto piloto para aplicação do modelo, objetivando reconhecer indicadores para mensurar níveis de sustentabilidade nos museus.

## Abstract

Today's museums assume an increasing dynamism with the society. This new reality requires the continuous process of readjusting its activities. In this context, it is possible to see that the subject of Sustainable Development and Museums is becoming more and more present. However, to recognize, contribute or even know what to do in the face of this new challenge, a set of interdisciplinary actions is needed in the search for models, processes and modes of operation that can contribute to this new paradigm. In the face of this challenge, an initial study is presented that aims to draw attention to the need to measure the real contribution of Museums to Sustainable Development and suggests the continuity of the research with the organization of a methodological process that intends to select indicators to measure the levels of Museums' sustainability and, based on these results, recommends the elaboration of a Good Practices guide for Museums in Portugal..

## Keywords

Museums; Sustainable Development; Indicators; OCDE; UNESCO.

## Biographical note

Mariana Espel de Oliveira has a Master's Degree in Museology (FLUP), a Postgraduate Degree in Political Science with a specialization in Public Policies for Sustainable Development (U.Aveiro) and a Bachelor's Degree in Business Administration (U.Northern Paraná). She has carried out projects in museology that contemplate the concept of sustainable development. During the masters, she developed a business model for Museums. As a volunteer researcher at Innovation, Technology and Entrepreneurship (CITE - INESC TEC), jointly with Transdisciplinary Research Centre «Culture, Space and Memory», (CITCEM) she works on a pilot project to apply this business model and conducts studies in order to recognize indicators to measure the level of sustainability in museums.

## Introdução

O conceito de Desenvolvimento Sustentável no tempo presente faz-se protagonista nas discussões sobre meio ambiente. No entanto, a sua real abrangência é alargada aos três pilares fundamentais, divididos em questões de ordem económica, social e ambiental.

A constituição de um processo de Desenvolvimento Sustentável (DS) não se faz ao nível global. Este processo deve, sim, ser constituído por blocos de atores que, somados, irão gerar um resultado universal. Para isso é necessário reconhecer a atribuição de cada ator para que seja possível delinear processos para obtenção de resultados.

Para reconhecer a correta aplicação de processos que contribuem para o DS é importante organizar um conjunto de indicadores para que seja possível identificar o nível de contribuição de um determinado ator na direção de um resultado esperado. Estes indicadores são dirigidos de forma específica, dependendo da atuação de cada bloco pertencente à sociedade. Diante de um complexo sistema, a criação de um conjunto de indicadores que considera a componente de atuação de um determinado ramo de atividade poderá auxiliar a elaboração de diretrizes que contextualizam conjuntos de boas práticas, viabilizando processos de implementação,

avaliação e acompanhamento e manutenção das atividades.

Atualmente, nas diretrizes do Relatório da UNESCO “*Culture for Agenda 2030*”, os museus são apontados como importantes componentes de dinamização do DS. O relatório reconhece nas atividades destas organizações uma dinâmica social, económica e ambiental passível de cooperação para o desenvolvimento económico, considerando a utilização e conscientização do uso regulado de recursos escassos (UNESCO, 2018).

Sendo os museus um potencial dinamizador para o DS, este texto preliminar apresenta a fase inicial de um estudo em desenvolvimento que pretende justificar e salientar a necessidade de elaborar um facilitador, um Guia Prático para que os Museus possam medir o seu nível de sustentabilidade e ter dados para implementar práticas sustentáveis em um formato mais simplificado e menos oneroso, considerando as restrições orçamentárias, técnicas e de recursos humanos especializados nos museus. Este modelo de mensuração poderá ser um dinamizador na prospeção de financiamentos e promoção de Políticas Públicas (PP) e facilitar a comunicação do impacto positivo ao nível da sustentabilidade que gera para o país. Para isso, será apresentada uma breve revisão da literatura associada ao tema com a contextualização das

temáticas estudadas e uma proposta metodológica para o desenvolvimento do Guia<sup>1</sup>.

## 1. Desenvolvimento sustentável e seu contexto

Para reconhecer a evolução da conceptualização do DS desde o primeiro relatório que definiu as suas diretrizes, no ano de 1987, foram realizadas pesquisas em publicações científicas relacionadas com as disciplinas de Ciência Política, Ciências Sociais, Ciências Ambientais, Administração Pública e Museologia.

Nos conteúdos pesquisados considerou-se o período temporal de 2009 até 2019 e são em grande parte relacionados com a aplicação e análise empírica das Diretrizes do DS.

A literatura consultada, em linhas gerais, aborda a definição do termo baseado no conceito do Relatório *Brundtland* publicado em 1987 e traduzido para Língua Portuguesa em 1991 (Brundtland, 1991). Cabe ressaltar que o Relatório *Brundtland* esteve no centro das

discussões da ONU no período Pós-guerra, em tempos de conscientização sobre ações para preservação do meio ambiente. Deste Relatório surgiu um mini guia de orientação para elaboração de PP entregue aos países signatários da ONU na Cimeira Eco 92 realizada no Rio de Janeiro, Brasil. Em 2002, 2012 e 2015 ocorreram novas cimeiras com a cúpula do Meio Ambiente para analisar e reconhecer resultados, práticas e ensinamentos da aplicação desta agenda desenhada na cimeira Eco 92 (Nações Unidas Brasil, s/d).

No Relatório *Nosso Futuro Comum* (Brundtland, 1991), defende-se que o DS só poderá acontecer com o efetivo reconhecimento do nível de pobreza existente nos diferentes países. Salienta-se, também, que o desenvolvimento económico é o caminho para gerar riqueza. No entanto, evidencia-se que este processo deverá considerar os limites ambientais. A geração de riqueza, desenvolvimento social e preservação ambiental devem ser equitativos, não havendo possibilidade de um se sobrepor ao outro. O apoio para o desenvolvimento económico deverá ser distributivo e considerar a condição de desigualdade aos países em

---

<sup>1</sup> Este trabalho é uma síntese do projeto que foi apresentado no ano de 2019 no Departamento de Ciências Sociais e Políticas do Território da Universidade de Aveiro, no âmbito do mestrado em Ciência Política – Políticas Públicas do Desenvolvimento Sustentável, disciplina Seminário de Investigação em Ciência Política

e compôs a elaboração do Modelo de Negócio “Usina de Eureka. Museus como Impulsionadores da Inovação”, projeto desenvolvido pela autora no âmbito do Mestrado em Museologia (MMUS) da FLUP que pode ser consultado no endereço <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/124517/3/368906.1.pdf>.

desenvolvimento, para assim preencher lacunas de pobreza, que traz constrangimentos às necessidades básicas do ser humano (Brundtland, 1991).

No cenário contemporâneo, a obra de Hopwood, Mellor & O'Brien (2005)<sup>2</sup> “promove atualmente uma estrutura útil para debater as escolhas da humanidade” (p. 49) e defende que as diretivas sugeridas para encontrar soluções que integram o desenvolvimento individual são relevantes, pois permitem que o indivíduo “possa tomar conta, de forma particular do seu progresso” (p.46), sem interdependências.

É de salientar que no ano de 2019, em uma cúpula da ONU em Nova Iorque, foram delineados dezassete objetivos e diretrizes, com base no contexto contemporâneo da sociedade mundial (ONU, 2019). Desde então, as atividades culturais foram reconhecidas como um relevante motor de desenvolvimento da sociedade.

Na publicação *Culture for Agenda 2030* da UNESCO, é possível confirmar a relação entre museus, cultura e DS nas palavras da diretora Audrey Azoulay: “*It is the first international agenda to acknowledge the power of culture for creating decent work and economic growth, reducing inequalities, protecting the environment, promoting gender equality and*

*building peaceful and inclusive societies*” (UNESCO, 2018: 1).

A bibliografia pesquisada relacionada com o conceito de DS está associada à aplicação, discussão e apresentação de resultados que demonstram parâmetros delineados pelo Relatório *Brundtland*. Reconhecido o conceito, será em seguida, apresentada uma cronologia da relação do reconhecimento dos museus como um dinamizador do DS.

## 1.1. Museus e Desenvolvimento Sustentável

O objetivo desta secção consistiu em observar e demonstrar como as atividades nos museus podem responder às demandas dos três pilares do DS, com base nas publicações institucionais da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), do Conselho Internacional de Museus (ICOM), da Organização das Nações Unidas (ONU) e Organização para a Cooperação e Desenvolvimento Económico (OCDE).

Desde o período pós-guerra, surgiram as organizações internacionais de ação intergovernamental que promovem agendas políticas e ações conciliatórias e de

---

<sup>2</sup> Traduções do Inglês pela autora.

problemáticas diplomáticas. Para a defesa e preservação dos museus não foi diferente. Em 1946, o ICOM foi fundado com o objetivo de estabelecer “um marco deontológico que pudesse ser compartilhado entre os museus, um fórum de debates entre profissionais e uma plataforma para questionar e promover o património e as coleções dos museus e outras instituições culturais” (ICOM, 2018: 3). Estas premissas atribuíram ao ICOM uma missão seminal de definir uma espécie de ordenamento que deveria compor a organização de uma instituição museológica, para então guiar na caracterização da sua missão, visão e objetivo.

A última definição do que é um Museu foi publicada em 24 de agosto de 2007 nos Estatutos del ICOM, artigo 3º – “*Definiciones de términos, sección 1, onde pode se leer: “Un museo es una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad abierta al público, que adquiere, conserva, estudia, expone y difunde el patrimonio material e inmaterial de la humanidad con fines de estudio, educación y recreo”* (ICOM, 2007: 3).

O compromisso de estar ao serviço da sociedade pressupõe reconhecer quais os impactos que a sua existência poderá gerar na sociedade e, também, conhecer quais são as necessidades e expectativas além dos muros do museu.

O reconhecimento de diretrizes próximas do conceito do DS nos museus surge nos anos 70 do século XX com uma nova conceptualização da missão do Museu, denominada como Nova Museologia, e foi nos anos 90 do Século XX que as ideias destes conceitos se cruzaram. É possível, então, visualizar um movimento que creditou aos museus práticas como “a participação das comunidades na definição, gestão e socialização dos bens culturais e naturais, centrando a sua prática na construção do museu como projeto coletivo” (Querol & Sancho, 2014: 91). Em “*Sujeitos do património: os novos horizontes da museologia social em São Brás de Alportel*”, os autores apresentam a conceptualização da Nova Museologia, traçando um paralelo com o desenvolvimento do conceito de *Brundtland*.

Ademais, o primeiro reconhecimento institucional do Museu como um potencial bloco para disseminar e contribuir com a implementação de processos que consideram o DS, ocorreu na cimeira denominada “Eco 92”, realizada na cidade do Rio de Janeiro, Brasil. Apesar de ser um importante marco para os museus, esta condição apenas conferia a estas organizações um papel de cunho educacional direcionado às questões ambientais, deixando de lado as relações sociais e económicas pertencentes ao conceito de DS.

Ao analisar a cronologia dos factos, com base na obra *“Museums: An incubator for sustainable social development and environmental protection”* (Gustafsson & Ijla, 2016), é possível perceber que a institucionalização deste novo conceito nos museus ocorreu de forma demasiado lenta. Segundo os autores, foi no relatório “RIO+20”, publicado em 2012, que ocorreu um avanço na elaboração de diretrizes para que o Património Cultural e os Museus fossem promovidos efetivamente como plataformas do DS (Gustafsson & Ijla, 2016). No contexto português foi observada uma situação semelhante. A primeira publicação do ICOM Portugal que aborda o tema é datada de 2015. Nela são delineadas perspetivas para um museu que partilha mais responsabilidades diante das demandas da sociedade que o rodeia. Nas palavras do Presidente do Conselho é possível reconhecer a menção dos três pilares do DS: “destaca o papel que os museus podem desenvolver para sensibilizar o público sobre a necessidade de uma sociedade menos perdulária, mais solidária e que utiliza os recursos com mais respeito pelos ecossistemas” (ICOM, 2015: 4). Para finalizar esta cronologia, é de salientar a publicação da OCDE de novembro de 2018. Trata-se de um importante Guia Prático que apresenta diretrizes para que os museus possam ser organizações mais sustentáveis.

Neste Guia, denominado *“Culture and local Development: Maximising the Impact. Guide for Local Governments, Communities and Museums”* (OCDE & ICOM, 2018), são evidenciados aspetos que relacionam as atividades do museu com os objetivos do conceito de DS. Além da organização conceptual que o Guia oferece, ressalta também aspetos que facilitam a identificação de movimentos já exercidos por outras instituições na sociedade e no seu quotidiano, que contribuem nas diferentes dimensões definidas no Relatório *Brundtland*.

Os trabalhos como o da OCDE, que faz a compilação e documentação de aspetos que auxiliam na organização mais inclusiva nas questões de sustentabilidade é de suma importância, pois, segundo Adams, na obra *“Panorama de Sustentabilidade”* em museus o corpo de funcionários destas instituições nem sempre está preparado para as mudanças advindas deste novo dinamismo do museu no tempo presente. Por este motivo, torna-se necessário a criação de ferramentas descritivas que permitam aos gestores dos museus optar por programas que sejam mais voltados às necessidades do ambiente envolvente (Adams, 2011: 1, *apud* Aureliano, Coan & Filho, 2016: 3734).

Considerando a importância de se ter um guia para direcionar as organizações na

implementação de ações que contribuam para o DS, é relevante identificar indicadores que irão possibilitar o reconhecimento de variáveis nas organizações museológicas que estão relacionadas com os três pilares do DS. Para tal, serão elencados, na próxima secção, conteúdos que demonstram a importância da mensuração e organização de indicadores do DS.

## 1.2. Indicadores do Desenvolvimento Sustentável dos Museus

Na publicação “Medir a Desmaterialização e o Desenvolvimento Sustentável: os Indicadores e os seus Dilemas”, a autora define como parâmetro de mensuração de sustentabilidade “todo tipo de indicador, quantitativos e/ou qualitativos, que procurem interligar as diferentes áreas de desenvolvimento social, ambiental, económico e territorial. Os Indicadores de Sustentabilidade distinguem-se dos indicadores meramente setoriais — como indicadores económicos (ex.: PIB) ou ambientais (ex.: poluição sonora)” (Pires, 2012: 12).

A importância e o objetivo de mensurar o nível de sustentabilidade das instituições museológicas pode ser identificado na relação

de pertinência deste processo, salientadas nas palavras da autora: “os indicadores de sustentabilidade podem ser uma excelente forma de comunicar, sensibilizar e educar, não só a população em geral, mas também políticos, decisores, técnicos e os mais variados agentes económicos, para a necessidade de alterar estilos de vida e comportamentos” (Pires, 2012: 13).

Tais palavras demonstram a motivação e pertinência do estudo proposto, considerando que os museus, sendo organizações públicas ou do terceiro setor, dependem de financiamentos, mecenatos e patrocínios. É possível reconhecer a relevância em demonstrar de forma sistemática os resultados e impactos gerados nas ações que contemplam a sustentabilidade nos pilares económicos, sociais e ambientais.

Outro fator considerável é disponibilizar, ao setor governamental responsável pela tutela de um grupo de museus em Portugal, informação credível que demonstre o efetivo impacto positivo da instituição na sociedade, tendo assim meios de sensibilização para prospeção de recursos adequados para a continuidade de processos sustentáveis.

Esta dinâmica que relaciona os indicadores na prospeção de recursos e validação de novas PP, que contemplem o nível de colaboração no

desenvolvimento sustentável para a sociedade, é descrita no relatório “*Statistic Brief*” (OCDE, 2005).

Outro aspeto que demonstra a pertinência deste estudo está no facto de não ser possível aplicar indicadores universalmente. Conforme explicitado pela OCDE, há necessidade de realizar uma primeira análise com base em indicadores de variáveis já testadas e seleccionadas. No entanto, é expectável que se observem parâmetros mais adequados ao país a ser estudado (OCDE, 2005).

Atualmente, os museus ocupam um espaço significativo na atratividade turística e dinamizam serviços que transcendem as suas funções clássicas. Este reconhecimento dos museus como motores do desenvolvimento económico é aplicável, mesmo sendo estas organizações da tutela do Estado e não tendo na sua missão a geração de lucros.

Estas “novas vias” das instituições museológicas são exploradas de forma bastante elaborada e bem gerida nos museus de modelo anglo-saxónico. Na publicação “*Communicating sustainability priorities in the museum sector*” (Wickhama & Lehman, 2015), os autores apresentam resultados monetários significantes, bem como o impacto económico gerado pelas atratividades dos museus na Austrália. Os números são expressivos e os

autores sublinham a necessidade de promover uma gestão eficiente para dinamizar esta atividade e torná-la sustentável, evitando assim que seja apenas um sucesso sazonal (Wickhama & Lehman, 2015). Segundo os mesmos autores, a sustentabilidade ambicionada só pode ser conquistada de forma estruturada e organizada, planeando o futuro. O contexto explorado nesta obra relaciona o sucesso económico do museu como um dinamizador dos pilares do DS.

É interessante observar que historicamente os museus no início do século XIX receberam financiamentos por parte do governo com a promessa de prestarem serviços efetivos à sociedade, promovendo cursos, atuando como escolas técnicas, entre outros.

Em suma, este contexto é a génese do objetivo deste projeto; demonstrar, de forma sistemática, como uma instituição museológica pode colaborar com o DS. Nas análises de indicadores será evidenciado o que realmente o setor público pode extrair de positivo destas organizações e utilizar de forma estratégica para o DS da sociedade (Wickhama & Lehman, 2015).

Para melhor ilustrar como poderão ser organizados os indicadores para reconhecimento e análise do nível de sustentabilidade, serão apresentados na

Tabela 1 possíveis contextos e formas de interação do museu com o seu macro e microambiente, que poderão resultar em soluções que contribuam para o desenvolvimento da sociedade.

## 2. O estudo

Este estudo propõe a criação de um conjunto de indicadores económicos, sociais e ambientais relacionados com o conceito de DS, capazes de mensurar a contribuição de uma organização museológica no atendimento das PP em Portugal relacionados com o contexto do DS, definidos pelos órgãos intergovernamentais como a ONU, UNESCO e OCDE, das quais o país é signatário. Segundo Galoppín (1996) “um indicador corresponde a

uma interpretação pragmática de uma variável, e esta variável revela informação sobre a condição, atributo de um determinado sistema a ser analisado que prestará dados relevantes para fins de tomada de decisão a algum nível” (p.103)<sup>3</sup>. Para melhor ilustrar a definição do autor sobre o que é um indicador, no caso do DS, é necessário que as variáveis observadas correspondam a fenómenos económicos, sociais e ambientais. Como resultado final, espera-se que este estudo, depois de finalizado, venha a apresentar um guia de Boas Práticas, para que os museus se adequem e possam assim mensurar o seu nível de sustentabilidade e gerar dados para demonstrar a sua real contribuição para o País, no que se refere ao atendimento de PP do DS de forma padronizada.

Tabela 1. Resultados gerados nos museus, a partir de Oliveira (2019: 43) e com base nos dados de OCDE e ICOM (2018).

DIMENSÕES	CONTRIBUTOS
Económica	Criação de empregos
	Contributo no PIB
	Contribuição fiscal
	Criação de <i>startups</i> associadas a incubadoras de museus
	Facilitar e dinamizar o empreendedorismo
	Colocar a localidade como uma opção para a alocação de empresas de diferentes localidades
	Profissionalização do turismo através de prestação de serviços no setor
Social	Regeneração urbana
	Atuar no controle de gentrificação
	Atuar como dinamizador em busca de soluções e políticas públicas nos centros de

<sup>3</sup> Tradução do Inglês pela autora.

	convivência das localidades
	Servir de elo entre Universidade e população para a regeneração de edifícios degradados e de valor cultural
	Atuar como organizador de reuniões entre sociedade e poder político na busca de políticas de organização urbana
	Construção de capital social
	Oferta de cursos e <i>workshops</i> com frequência relacionados com assuntos de interesse da sociedade
	Criar serviços educativos de vários níveis – dando também atenção ao público sénior
	Criação de redes de museus que possibilitem trocas intercomunitárias
	Curadoria participativa e possibilidade de uso para eventos privados
	Catalisador de atividades criativas
	Acessibilidade para portadores de deficiência física
	Reabilitação criminal
	Promoção de atividades com objetivo de propiciar bem-estar e educação ao nível da saúde
Ambiental	Criar programas de conscientização de preservação do meio ambiente
	Criar programações e roteiros temáticos sobre o tema
	Readequar ou construir edifícios de eficiência energética
	Contribuir para a diminuição de uso dos produtos plásticos descartáveis
	Contribuir para a diminuição de uso de tinteiros e papel de impressão
	Considerar uso de papel reciclável em legendas, produção de materiais e outros
	Criar quando possíveis serviços de transportes menos poluentes para dar acesso ao museu

## 2.1. Objetivos

Em 5 de junho de 2019 foi promulgada a Lei 78/2019 em Portugal que aprova o regime jurídico e define a autonomia de gestão dos museus, monumentos e palácios.

O projeto utilizado como base para a elaboração da Lei em agosto de 2018, menciona no primeiro parágrafo que “O XXI Governo Constitucional, nos termos do seu programa, encara a Cultura como um pilar essencial da democracia, da identidade

nacional, da inovação e do desenvolvimento sustentado” (XXI Governo Constitucional de Portugal, 2018: 1).

Apesar do reconhecimento da Cultura como pilar do desenvolvimento sustentado ser um referencial do programa do atual Governo, não foram encontrados na literatura parâmetros específicos de mensuração para auxiliar os museus na adequação dos objetivos delineados no plano do atual Governo, que são a base estrutural da formulação da nova Lei promulgada em 2019.

Em “Desenvolvimento Sustentável e Técnicas de Mensuração”, é salientada a lacuna na elaboração de indicadores específicos de análise do DS para medir diferentes organizações (Rodrigues & Rippel, 2015). Assim, os três objetivos abaixo descritos, visam ser um contributo inicial para a construção de uma ferramenta facilitadora para que os museus possam enquadrar as suas atividades no respeito pelos conceitos do DS:

- Primeiro objetivo: reconhecer quais são as boas práticas internacionais exercidas nos museus que contribuem para o DS, quando considerados os pilares económicos, ambiental e social e adaptá-las ao contexto português;
- Segundo objetivo: desenvolver um conjunto de indicadores para analisar o nível de sustentabilidade dos museus em Portugal;
- Terceiro objetivo: reconhecer os indicadores, mensurar e analisar dados para elaborar um Guia de Boas Práticas para o DS nos museus em Portugal.

## 2.2. Questão de investigação e hipótese de análise

A proposta aqui delineada pretende alcançar os objetivos enunciados investigando quais são

os indicadores adequados para mensurar de forma igualitária o nível de sustentabilidade dos museus portugueses nas dimensões sociais, económicas e ambientais nos museus de tutela nacional, municipal, universitária e de regime fundacional.

Com base na Questão de Investigação que define a problemática de estudo, formulou-se a seguinte hipótese indutiva:

“As diferentes tutelas ou regimes dos museus influenciam na capacidade destas instituições se tornarem mais sustentáveis”.

A hipótese formulada corresponde a uma forma de orientação do processo. Inicialmente pensou-se sobre a necessidade de construir um conjunto de indicadores para os museus em Portugal. Para isso torna-se necessária a observação das variáveis pertencentes aos três diferentes indicadores (económico, social e ambiental) nas organizações museológicas, com base nos modelos que deverão ser utilizados como referência de parâmetros para standardização do DS, somado aos modelos internacionais já estruturados para aplicação de análises do nível de sustentabilidade nos museus.

Neste alinhamento, a hipótese lançada tem como objetivo compreender se o modo de operação das organizações museológicas consoante a sua tutela poderá apresentar

resultados díspares no processo de mensuração do nível de sustentabilidade.

Um exemplo disso pode ser a comparação do modelo de financiamento de um museu de tutela municipal e um de tutela fundacional.

Quando analisado, por exemplo, o indicador social referente ao nível de serviço prestado à sociedade, como projetos educacionais, o contexto de investimento em programas educacionais nos museus fundacionais podem ter maior facilidade de implementação pelo fato da captação de valores monetários para financiamento apresentar um processo menos burocrático que um museu de tutela municipal.

Esta característica poderá corresponder a uma dinamização do processo de investimento em programas educacionais mais afluentes nos diferentes modelos organizacionais, que poderá resultar num possível impacto favorável, nos indicadores sociais.

Definida a problemática deste projeto descrito, será delineada, na secção seguinte, uma sugestão para estruturar a continuidade do estudo.

### 3. Proposta para nova fase do estudo

Na obra “Metodologia da Investigação em Ciências Sociais e Humanas”, define-se que uma variável consiste no estudo de conceitos abstratos que tomam a forma de variável ao associarmos determinados atributos a estas (Coutinho, 2013: 72). Para estes atributos serem passíveis de medição, há necessidade de conferir-lhe uma natureza de valores que podem assumir características quantitativas ou qualitativas.

Numa variável quantitativa a sua valoração será representada por números, já na abordagem qualitativa são descritos tipologias ou classes que podem assumir uma representação entre duas categorias denominadas variáveis dicotómicas ou então entre três ou mais categorias, denominadas poliatómicas (Morais, 2005: 4).

Segundo Almeida e Freire “As variáveis podem ser dependentes, independentes ou parasitas” (*apud* Morais, 2005: 17).

Como variáveis independentes, são considerados os atributos sujeitos a manipulação que poderão condicionar o comportamento dos sujeitos e o resultado do estudo. Já a variável dependente é definida por Morais (2005) “como a característica que pode

ser influenciada quando se manipula a variável independente” (p. 17). A variável parasita é definida pelo autor como uns atributos relacionados as variáveis independentes não considerados na análise e que provocam alterações nos resultados para a variável dependente.

Com base nestas definições foi possível identificar as seguintes especificações de variáveis conforme hipótese sugerida:

“As diferentes tutelas ou regimes dos Museus influenciam na capacidade destas instituições se tornarem mais sustentáveis.”

- Variável dependente: Capacidade destas instituições se tornarem mais sustentáveis;
- Variável independente: Tutela dos museus;

Nesta especificação, como variável dependente, está a capacidade destas instituições se tornarem mais sustentáveis, pois o resultado de um museu apresentar um nível maior ou menor de sustentabilidade poderá estar relacionado com o modelo administrativo da organização. Sendo a Tutela dos museus a variável independente é possível compreender que esta variável altera o resultado da variável dependente.

Em suma, o potencial dos museus se tornarem mais sustentáveis poderá ser influenciado pelo modelo administrativo que a organização possui, utilizando como base os parâmetros de análise de indicadores sociais, económicos e ambientais, conforme dita o conceito de DS. Em Portugal, as tutelas jurídicas e administrativas das organizações museológicas dividem-se em duas categorias podendo ser públicas ou privadas.

Em pesquisa feita no portal do Instituto Nacional de Estatística (INE) foi possível reconhecer a categoria dos museus privados, categoria esta que compreende os museus de propriedade particular, de organismos privados incluindo os museus de regime fundacional (Instituto Nacional de Estatística, s/d). Já os museus públicos segundo a Lei-Quadro dos Museus Portugueses são subdivididos em tutela municipal, nacional ou de tutela das Universidades.

Reconhecidas as especificações das variáveis, o passo seguinte irá demonstrar como deverá ser a operacionalização e medição das variáveis.

### 3.1. Operacionalização e medição das variáveis

Este estudo pretende avaliar qualitativamente aspetos das instituições museológicas, no entanto, serão necessários alguns parâmetros numéricos. Desta forma, o modelo de classificação das variáveis selecionada foi o qualitativo poliatómico (quando são utilizadas mais de duas categorias de análise), com utilização de escala nominal para categorizar as diferentes variáveis independentes. A escolha é justificada pelo facto das variáveis serem de natureza categórica, visto que para cada modelo de tutela será analisada a sua conduta com base em três categorias diferentes, que são, a económica, a ambiental e a social, onde cada categoria apresentará uma série de indicadores para análise. Por um processo de observação e consulta de documentos nas organizações, serão realizadas contagens dos números de ocorrências encontrados em cada indicador.

Com base nesta observação, o processo de operacionalização seguirá para a contabilização dos números de ocorrência em cada categoria. Os dados serão utilizados para criar uma base de dados com objetivo de mensurar o nível de sustentabilidade dos museus de diferentes tutelas e então, reconhecer se a hipótese será positiva ou nula.

### 3.2. Limites temporais, sociais e culturais do estudo

O conjunto de indicadores para análise das três diferentes categorias de variáveis deverá ter como referência o conjunto elaborado para os museus na Austrália, publicados na obra denominada “*Guidelines for policy and practice in museums and galleries*” (2001), e também o “Manual de Diretrizes para o Relatório de Sustentabilidade” (2013), elaborado pela *Global Reporting Initiative* somado à Norma ISO 14000, que oferece parâmetros de medição referente aos impactos ambientais gerados por atividades exercidas em diferentes tipologias de organizações.

O limite temporal determinado para observação considerará os anos de 2018 e 2019. No entanto, poderão existir indicadores que necessitem de uma observação no tempo presente. Como o estudo pretende criar uma componente de análise do nível de sustentabilidade para os museus nacionais, o projeto terá como base de análise museus situados em Portugal.

### 3.3. Metodologia

O estudo deverá ser composto por seis fases, considerando que a fase inicial apresentada

inicialmente nesta proposta foi elaborada com base em pesquisas bibliográficas, que buscaram reconhecer a pertinência e justificar a sua continuidade.

A primeira fase consiste em recolher dados e referências que serão o suporte para reconhecer indicadores para mensuração de nível de DS de organizações. Para esta fase, já foram encontradas três bases de dados que serão referências estruturais para a criação de um conjunto de indicadores de ordem social, económica e ambiental, que deverão ser direcionadas para a realidade das organizações museológicas em Portugal. Este conjunto de indicadores será criado com base na observação das atividades dos museus no país, por este motivo, a segunda fase será a de seleção de casos para análise e observação das atividades dos museus.

Feita a análise, a terceira fase será dedicada à elaboração do conjunto de indicadores customizados para os museus portugueses e realização de entrevistas com os museus selecionados na fase 2. Nesta nova fase, os diferentes níveis de força de trabalho da organização serão chamados para entrevistas e poderão sinalizar possíveis lacunas existentes e também reportar o nível de amigabilidade do conjunto de indicadores onde os resultados serão úteis para a realização do teste de amigabilidade dos indicadores.

Na quarta fase serão então consideradas as informações obtidas dos museus que poderão ser utilizadas na melhoria do conjunto de indicadores. A quinta fase do projeto terá como objetivo testar a hipótese, esperando que o conjunto de indicadores esteja disponível para ser aplicado. Será possível, então, reportar a validade da hipótese, se nula ou positiva. Por fim, a sexta fase irá servir para elaboração de um roteiro de Boas Práticas, para que os museus em Portugal, com base nos dados gerados, possam enquadrar as suas atividades no contexto do DS e, também, as organizações que já estejam enquadradas em níveis satisfatórios possam comunicar o seu nível de sustentabilidade.

O esquema de fases definido para estrutura deste trabalho foi representado sumariamente na Fig. 1. Para cada fase foi definida uma metodologia, organizada na Tabela 2.

### **3.4. Seleção de casos**

O método escolhido para elaboração deste projeto é o Estudo de Caso. Desta forma, a problemática para a seleção de casos, corresponde aos critérios que deverão ser considerados para definir as amostras.



Fig. 1 – Esquema de fases que deverão compor a elaboração do projeto. ©Mariana Espel Oliveira.

Tabela 2. Fases e metodologias para desenvolvimento do estudo.

FASE	METODOLOGIA	DESCRIÇÃO
1	Pesquisa de referências bibliográficas	Temas relacionados aos modelos de conjunto de indicadores do DS direcionados a museus e também modelos de normalização.
2	Estudo de caso múltiplo, que segundo Yin (1994), pode ser conduzido para um dos três propósitos básicos: explorar, descrever e ou ainda explicar	Ponto 1: Será estruturada uma listagem minuciosa das informações recolhidas na Fase 1 e serão observadas através de múltiplas fontes de dados (a ser definida), as atividades dos museus de diferentes tutelas, para então realizar uma correspondência da listagem de indicadores com as atividades dos museus. Ponto 2: Nesta fase será também elaborado o diário de bordo da observação, contendo informação dos conteúdos recolhidos no processo de observação e a pesquisa documental pertinentes ao objetivo do projeto.
3	O processo será feito pelo método de entrevistas	Nesta fase será realizada a construção da base de dados do Estudo de Caso e o processo de apresentação ao quadro de funcionários dos museus para assim testar os indicadores selecionados.
4	Trabalho de campo	Análise e melhoria dos indicadores colocados a teste aos funcionários do museu.
5	Teste de hipótese	Será feita através de uma tabela de frequência de dupla

		entrada, onde cada indicador será quantificado com base na sua ocorrência, ou seja, quando se verificar uma resposta positiva a um determinado indicador a ocorrência será 1, quando a resposta a um determinado indicador for negativa, então a ocorrência será 0. No final do teste será possível reconhecer o número de ocorrências de cada categoria e, assim, reconhecer se existem diferenças nos níveis de DS nas diferentes tutelas de museus.
6	Análise e interpretação de dados	Com base no Estudo de Caso (múltiplos casos) será organizado um guia de Boas Práticas para os museus portugueses. Este guia será elaborado com base na cadeia de evidências obtidas no processo de observação dos museus.

A primeira premissa já foi definida: a necessidade de uma amostra que apresente museus de diferentes tutelas. No entanto, a dificuldade é buscar amostras com maior poder de generalização.

As estruturas de tutela dos museus são bons referenciais, afinal possuem particularidades jurídicas e administrativas que serão semelhantes aos museus de todo país.

No ano de 2018, com base nos dados recolhidos pelo INE, os registos demonstram que havia quatrocentos e trinta e um museus públicos e privados em funcionamento e em 2019, quatrocentos e trinta e seis, como pode ser consultado na Fig. 2.

Com base nestes dados, a proposta de seleção de casos deverá ter como referência, um mapeamento das instituições museológicas em

funcionamento, que deverão ser organizadas por regiões e em seguida serão ordenados os museus segundo a sua tutela.



Fig. 2 – Museu (nº de museus anual) Ano base 2018 e 2019 (Instituto Nacional de Estatística, s/d).

Na região em que houver o conjunto de museus de maior proporcionalidade de diferentes tutelas será escolhido para análise.

Entre este conjunto de museus de determinada região, serão escolhidos dois de cada categoria.

Segundo Yin (1994), nas investigações científicas onde o método utilizado é o Estudo de Caso não é esperado que a generalização dos resultados seja automática. No entanto, o autor propõe que um processo de replicação do estudo em um ou dois locais poderá corrigir esta lacuna, desde que os resultados sejam iguais. Para isto, a proposta para seleção de casos será determinada pelo mapeamento de museus em Portugal, que deverá resultar em um primeiro conjunto de museus para aplicação do teste de hipótese, que será seguido de uma replicação em um segundo conjunto de museus da mesma região.

## Considerações finais

O desenvolvimento inicial deste estudo demonstrou a importância de uma análise de indicadores de DS, em consonância com as diferentes organizações existentes.

Um formato customizado de modelos de análise reduz a complexidade de implementação para organizações como os museus, que, no tempo presente, apresentam inúmeras dificuldades na sua gestão que limitam ações como as deste projeto, que intenta elaborar um modelo de análise com o

objetivo de reconhecer o nível de sustentabilidade do museu e também sugerir parâmetros para que estas organizações implementem ações para colaborar com o DS na sociedade.

Um resultado esperado após a finalização do estudo, é a promoção de ferramentas que possibilitem aos museus demonstrar a sua representatividade e contribuição para as questões de sustentabilidade. O uso desta ferramenta irá permitir que se reportem resultados, demonstrando assim o impacto que gera na sociedade demonstrando a sua representatividade e, assim, reivindicar um aumento nos níveis de financiamento das suas operações.

É importante salientar que os dados e resultados deste estudo e a organização de um Guia de Boas Práticas para um Museu Sustentável poderão contribuir também para elaboração de programas de Políticas Públicas eficientes relacionadas com o DS em Portugal.

## Referências

- Aureliano, L. G., Coan, S. & Filho, E. R. (2016). Panorama da sustentabilidade nos museus. *Blucher Design Proceedings*, 9(2), 3726-3736.
- Brundtland, G. H. (1991). *Nosso Futuro Comum*, 2ª Edição. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas.
- Coutinho, C. P. (2015). *Metodologia de Investigação em Ciências Sociais e Humanas: Teoria e Prática*. 2ª Edição. Coimbra: Editora Almedina.
- Global Reporting Initiative (2013). *G4 – Diretrizes para Relato de Sustentabilidade*. Amsterdão: Global Reporting Initiative Editor.
- Gustafsson, C. & Ijla, A., (2016). Museums: An incubator for sustainable social development and environmental protection. *International Journal of Development and Sustainability*, 5(9), 446-462.
- Hopwood, B., Mellor, M. & O'Brien, G. (2005). Sustainable development: Mapping different approaches, *Wiley InterScience*, 13, 38-52.
- ICOM Portugal (2015). *Boletim ICOM Portugal Série III*. Lisboa: Conselho Internacional de Museus\_Portugal.
- ICOM (2018). *Standing Committee for Museum Definition, Prospects and Potentials*, International Council of Museums.
- ICOM (2007). *Estatutos del ICOM*, International Council of Museums.
- Instituto Nacional de Estatística (s/d). *Museu (n.º de museus anual). Ano base 2018 e 2019*. Disponível em:  
[https://www.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ine\\_indicadores&indOcorrCod=0007518&contexto=bd&selTab=tab2](https://www.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ine_indicadores&indOcorrCod=0007518&contexto=bd&selTab=tab2)
- Querol, L. S. & Sancho, E. (2014). Sujeitos do património: os novos horizontes da museologia social em São Brás de Aportel, *e-Cadernos CES*, 21, 89-112.

Oliveira, M. E. (2020). Museus – Boas práticas para o Desenvolvimento Sustentável. In P. M. Homem, M. Monteiro & M. E. Oliveira (Eds.), *Ensaaios e Práticas em Museologia* (Vol. 09, pp. 60-80). Porto: FLUP/DCTP/MMUS. <https://doi.org/10.21747/9789728932824/en9a4>

Morais, C. (2005). *Escalas de Medida, Estatística Descritiva e Inferência Estatística*. Disponível em: <http://www.ipb.pt/~cmmm/conteudos/estdescr.pdf> (Consultado: 03/02/2019).

Nações Unidas Brasil (s/d). *A ONU e o Meio Ambiente*. Disponível em: <https://brasil.un.org/pt-br/91223-onu-e-o-meio-ambiente>

National Association for Museums and Galleries in Australia (2002). *Guidelines for Policy and Practice in Museums and Galleries*. Annual General Meeting of Museums Australia, Australia.

OCDE (2005). *Statistics Brief*. Paris: Organização para a Cooperação e Desenvolvimento Económico. Disponível em: <https://www.oecd.org/sdd/37669085.pdf> (Consultado: 10/02/2019).

OCDE & ICOM (2018). *Culture and Local Development: Maximising the impact - Launch version Guide for Local Governments, Communities and Museums*. OCDE, ICOM, 2-50.

Oliveira, M. E. (2019). *Usina de Eureka: Museus como Impulsionadores da Inovação*, Mestrado em Museologia. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

ONU (2019). *ONU e o Meio Ambiente*. Disponível em: <https://nacoesunidas.org/acao/meio-ambiente/> (Consultado: 10/02/2019).

Rodrigues, K. F., & Rippel, R. (2015). Desenvolvimento sustentável e técnicas de mensuração. *Revista de Gestão Ambiental e Sustentabilidade*, 4(3), 73-88.

UNESCO (2018). *Culture for the 2030 Agenda: Sustainable Development Goals*. United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000264687> (Consultado: 11/12/2018).

Wickham, M. & Lehman, K. (2015). Communicating sustainability priorities in the museum sector. *Journal of Sustainable Tourism*, 23(7), 1011-1028.

XXI Governo Constitucional de Portugal (2018). *Projeto de Decreto de Lei para Autonomia de Gestão dos Museus, Monumentos, Palácios e Sítios Arqueológicos*. Secretaria da Cultura.

Yin, R. (1994). *Estudo de Caso: Planejamento e Métodos*, 2ª Ed. Porto Alegre: Editora Bookman.

**Vanessa**

**Nascimento Freitas**

[nasfre.vanessa@gmail.com](mailto:nasfre.vanessa@gmail.com)

**Entre o espaço e o lugar: As experiências de visita no  
Parque da Fundação de Serralves**

## Resumo

O artigo reflete a respeito da experiência de visita no Parque da Fundação de Serralves a partir dos conceitos de espaço e de lugar. De um modo geral, o conceito de espaço é relacionado ao movimento, à descoberta e à liberdade, enquanto o conceito de lugar é associado ao pertencimento, à pausa e à familiaridade. Para discutir tais conceitos, foram utilizados dados qualitativos oriundos de entrevistas com 35 visitantes e 9 profissionais da instituição em 2016. Dessa forma, percebe-se que há diferenças de percepção entre visitantes habituais e turistas, sendo que os primeiros tendem a vivenciar o Parque como sendo um lugar e os últimos tendem a realizar experiências de visitas marcadas por elementos típicos do conceito de espaço. A compreensão da existência de múltiplas experiências de visita é fundamental para a construção de distintas estratégias educativas, artísticas e curatoriais adequadas ao perfil dos visitantes.

## Palavras-chave

Espaço; Lugar; Fundação de Serralves; Experiência de visita; Educação em museu.

## Nota biográfica

Vanessa Nascimento Freitas é Doutora em Museologia pelo Departamento de Ciências e Técnicas do Patrimônio da Universidade do Porto, em Portugal (2018). Mestre em Artes (poéticas contemporâneas) pela Universidade de Brasília, UnB (2013). Possui graduação (Licenciatura e Bacharelado) em Artes Plásticas pela UnB (2009/2010). É professora de Artes Visuais da Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal (SEEDF) e, desde 2019, integra a Equipa Gestora responsável pela Política de Educação Patrimonial da SEEDF.

## Abstract

This article reflects on the visiting experience at the Serralves Foundation Park based on the concepts of space and place. The concept of space is related to movement, discovery and freedom, while the concept of place is associated with belonging, pause and familiarity. To discuss such concepts, qualitative data from interviews with 35 visitors and 09 Serralves professionals in 2016. This article concludes that there are differences in perception between regular visitors and tourists, with the former tending to experience the Serralves Park as a place and the latter tending to carry out visiting experiences marked by typical elements of the space. Understanding the existence of multiple forms of visiting experiences is essential for the construction of different educational, artistic and curatorial strategies appropriate to each profile of visitors.

## Keywords

Space; Place, Serralves Foundation; Visiting experience; Museum education.

## Biographical note

Vanessa Nascimento Freitas holds a PhD in Museology from the Department of Heritage Sciences and Techniques of the University of Porto, in Portugal (2018), a Master's degree in Art (contemporary poetics) from the University of Brasília, UnB (2013) as well as a BA in Fine Art from the same institution (2009/2010). She works as professor of Visual Arts at the Secretariat of Education of the Federal District (SEEDF) and since 2019 she has been part of the Management Team responsible for SEEDF Heritage Education Policy.

## Introdução

As reflexões sobre o espaço e o lugar são fundamentais para compreender a existência, a experiência e a vivência humana na contemporaneidade. A partir de perspectivas interdisciplinares, a compreensão desses conceitos auxilia na percepção da natureza das visitas realizadas em espaços museológicos e, conseqüentemente, enriquece as estratégias criativas para o desenvolvimento de processos educativos.

Assim, este artigo reflete a respeito dos conceitos de espaço e de lugar a fim de destacar os sentidos de descoberta e afetividade vivenciadas pelos visitantes de museus e como tais experiências podem orientar estratégias educativas promovidas pelos setores museológicos dedicados à educação.

Para tanto, resgatam-se alguns dados referentes a tese de Doutorado em Museologia<sup>1</sup> (Freitas, 2018), a qual debruçou-se sobre o caso da Fundação de Serralves na cidade do Porto, em Portugal. A investigação dedicou atenção à relação dos visitantes com as obras de arte expostas no Parque de Serralves a fim de identificar potencialidades em

processos de mediação cultural.

Os dados aqui utilizados foram coletados em 2016, junto aos visitantes e profissionais da Fundação de Serralves. Os visitantes, na altura, foram convidados a participar do inquérito, que consistiu em entrevistas semiestruturadas e no preenchimento de questionários entre os dias 14 e 27 de outubro de 2016. Contabilizaram-se trinta e cinco visitantes que aceitaram participar da investigação. Além disso, os profissionais da instituição colaboraram cedendo entrevistas conduzidas a partir de roteiros semiestruturados, totalizando nove entrevistas. Também foi realizada análise bibliográfica e documental, em torno dos principais documentos produzidos ou utilizados pela instituição. As estratégias metodológicas, que tiveram caráter híbrido (Yin, 2003), permitiram criar aproximações entre as motivações e impressões da experiência de visita bem como perceber as representações e avaliação que fazem da instituição, dos serviços e das ferramentas para a visita.

Tais dados são analisados a partir de novos enquadramentos teóricos que possibilitam construir perspectivas sobre a experiência dos visitantes do Parque de Serralves, sejam eles habituais ou eventuais, tais como moradores e

---

<sup>1</sup> Realizada no Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, tendo o título da tese “Entre o Camuflado e o

Desvelado: Potencialidades da Mediação da Arte Contemporânea ao Ar Livre”.

turistas.

A instituição tem ampliado a sua atuação por meio de ações itinerantes e diálogos/projetos interinstitucionais, como a exibição da Coleção de Serralves em autarquias do território português ou a partir de parcerias, tal como a realizada em 2018 com a Fundação Bienal de São Paulo. Além disso, Portugal vem se evidenciando na receção de toda a gente por meio da intensificação do turismo no país<sup>2</sup>. Tal cenário modifica o perfil de visitação, gerando desafios para os seus processos educativos. Na busca por refletir a partir deste cenário, são apresentados alguns trechos das entrevistas e dos questionários acima mencionados, de forma a ilustrar e criar paralelos entre as noções de espaço e de lugar.

A estrutura deste artigo apresenta, na secção 1, reflexões sobre os conceitos de espaço de lugar oriundas do pensamento do geógrafo sino-americano Yi-Tu Fuan. Utilizou-se, ao longo do texto, especialmente o livro “Espaço e lugar: A perspectiva da experiência” (2015). Já “O homem e o espaço” (2019), do alemão Otto Friedrich Bollnow, auxilia a consolidar os sentidos da vivência humana nos espaços, o que colabora na discussão a partir de um olhar interdisciplinar. Por fim, o livro infantil “O

Jardim Secreto”, escrito em 1911 por Frances Hodgson Burnett, ilustra a relação das personagens com um lugar escondido e cria aproximações com o conceito de camuflagem (Freitas, 2018), que caracteriza a exposição das obras de arte no Parque de Serralves.

Na secção 2, contextualiza-se o projeto que antecede a criação da Fundação de Serralves dando destaque especial ao patrimônio natural da instituição. Fazendo uso dos referenciais teóricos indicados na secção 1, percebe-se que o projeto que antecede à Fundação se aproxima das noções de um espaço abstrato, o qual ainda não havia nem a indicação de um local físico e nem o afeto dos moradores da cidade. No entanto, o trabalho que foi desenvolvido desde então posiciona a Fundação e o Parque de Serralves como um lugar no Porto, em Portugal. A instituição vem se consolidando cada vez mais em contexto internacional, tanto pelas atividades ali desenvolvidas quanto pelo crescimento do turismo em Portugal.

Posteriormente, e a partir dessas reflexões, compreende-se que o Parque de Serralves — com seus Jardins e obras de arte — causam nos seus visitantes habituais o afeto e a familiaridade próprios da condição de lugar.

---

<sup>2</sup> Segundo o Conselho Mundial do Turismo e Viagens, em 2019 Portugal teve um aumento de 5,3% no turismo (Antunes, 2019).

Por outro lado, o movimento, a descoberta e a curiosidade daqueles que o visitam pela primeira vez (tais como os turistas) são típicos das experiências com o espaço.

Por fim, na secção 3 destaca-se que as impressões sobre o espaço e o lugar são fundamentais para a construção de processos educativos que façam bom uso das especificidades e motivações de cada visita. Mais do que atrelar conceitos às experiências individualizadas, o objetivo da reflexão aqui proposta é o de destacar as qualidades latentes que podem ser utilizadas em processos educativos a partir das noções de espaço e de lugar.

## 1. O espaço e o lugar

O sol brilhou durante quase uma semana inteira no jardim secreto. Jardim Secreto era como Mary o chamava, quando pensava nele. Ela gostava do nome e gostava mais ainda da sensação de que, quando estava cercada daqueles velhos e lindos muros, ninguém sabia onde ela estava. Era quase como estar fora do mundo e numa espécie de lugar encantado (Burnett, 2013: s/p).

O livro *O Jardim Secreto*, escrito por Frances Hodgson Burnett em 1911, conta a história de

crianças que se transformam a partir da descoberta e da vivência em um jardim escondido. A narrativa é bucólica, permeada de descobertas e profundamente marcada pela afetividade que caracteriza a relação das personagens com um jardim secreto. Tal exemplo, retirado da literatura infantil, permite fazer um paralelo com o pensamento de Tuan (2015), cuja reflexão analisa a natureza da afeição que as pessoas desenvolvem por espaços e lugares.

A publicação da *Poética do Espaço* (2008) de Gaston Bachelard, no final da década de 1950, teve fundamental importância para discussão sobre o espaço, levando a temática à condição de objeto de investigação para compreender a existência humana a partir de uma perspectiva fenomenológica.

Assim, as reflexões sobre o espaço e o lugar são utilizadas em vários campos de estudo, ressaltando a articulação com as formas de utilizar, movimentar e viver. Dessa forma, as discussões sobre o tema em Bollnow (2019) e Tuan (2015) estão centradas nos sujeitos — o primeiro aponta para o espaço vivenciado e o segundo indica a perspectiva da experiência do espaço e do lugar.

O espaço mensurável, com suas coordenadas matemáticas e abstratas, nem sempre encontra correspondência com o espaço

vivenciado (Bollnow, 2019). A partir de seu pensamento, assume-se uma perspectiva da vida em determinado contexto, “trata-se do espaço como meio da vida humana (...) o espaço concreto real, no qual acontece a vida.” (Bollnow, 2019: 16-17), considerando a fluidez e as discontinuidades; a limitação e a extensão infinita; e a construção de significados e deslocamentos. Assim,

Trata-se da relação que surge entre os seres humanos e seu espaço (...) logo, também, da estrutura da própria existência humana, uma vez que esta é determinada por sua relação com o espaço. Nesse sentido, falamos da espacialidade da existência humana. Com esse conceito não estamos querendo dizer que a própria vida – ou a “existência” humana – seja dotada de uma expansão espacial, mas que ela, o que ela é, somente o é na referência a um espaço. Dizemos que ela necessita do espaço para nele se desdobrar (Bollnow, 2019: 20).

As discussões de Yi-Fu Tuan (2015) sobre a perspectiva da experiência diferencia os sentidos dados ao espaço e ao lugar, fundamentando sua reflexão a partir do ponto de vista humano, centrada no sujeito. A realidade é construída por meio da experiência

“que implica a capacidade de aprender a partir da própria vivência” (Tuan, 2015: s/p) — envolvendo, para tanto, sentimentos, pensamentos, sentidos e percepções que são profundamente influenciados pelos aspectos culturais e históricos em que se vive. Além disso, a relação com o espaço e com o lugar é construída de forma relativa e referencial criando um sentido fluido para as relações afetivas, físicas e sensoriais construídas individualmente ou coletivamente.

De um modo geral, “O lugar é segurança e o espaço é liberdade: estamos ligados ao primeiro e desejamos o outro”. Assim, “quando o espaço nos é inteiramente familiar, torna-se lugar”. Dessa forma, “o espaço é experienciado quando há lugar para se mover (...) Para experienciar no sentido ativo, é necessário aventurar-se no desconhecido e experimentar o ilusório e o incerto”. Por outro lado, embora esses dois contextos tenham fluidez e possam ser confundidos, “o que começa como espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor” (Tuan, 2015: s/p). O lugar se relaciona com a segurança, a estabilidade e a familiaridade típicas dos locais onde nos sentimos pertencentes e com os quais desenvolvemos afeto.

Indicando um sentido amplo, complexo e com propósitos suscitado pelas ideias de espaço e lugar assume-se que “Experenciar é aprender; significa atuar sobre o dado e criar a partir dele” (Tuan, 2015: s/p). Assim, a compreensão da natureza da experiência de visita no contexto do Parque de Serralves — juntamente com a arte, com os jardins e com a arquitetura — é fundamental para o desenvolvimento de ações educativas, artísticas, ambientais e curatoriais que valorizem e façam bom uso das qualidades e perspectivas inerentes aos dois conceitos supracitados.

## 2. A Fundação de Serralves

A Fundação de Serralves é uma instituição cultural, privada e de utilidade pública, situada na cidade do Porto, no norte de Portugal. O trabalho por ela desenvolvido abarca, principalmente, a arte contemporânea, o meio ambiente, a arquitetura em uma estrutura complexa aberta ao público. O Museu de Arte Contemporânea, o Parque, a Casa *Art Déco* e a Casa do Cinema Manoel de Oliveira são elementos articulados que compõem e constituem a Fundação.

A história institucional tem sido consolidada desde 1989 e, hoje, Serralves é um ponto incontornável no Porto (e em Portugal) quando se trata de arte contemporânea e assuntos culturais. Os antecedentes que contextualizam a história precedente da Fundação de Serralves indicavam um desejo por parte de artistas e intelectuais, após a Revolução de 25 de Abril<sup>3</sup>, pela criação de uma instituição dedicada à arte produzida na contemporaneidade (Oliveira, 2013).

A escolha do local para a concretização desse projeto cultural levou em consideração os elementos físicos e naturais que o caracterizavam como atraentes ao intento e que, posteriormente, seriam abraçados como fundamentos importantes da instituição. A criação efetiva da Fundação de Serralves deu-se em 1989<sup>4</sup>, consolidando o início desse projeto, criando uma relativa descentralização cultural no país.

Se antes o projeto pretendido configurava-se como um espaço abstrato, hoje se constitui como um lugar no Porto e em Portugal cheio de significados.

---

<sup>3</sup> A Revolução de 25 de Abril, Revolução dos Cravos ou Revolução de Abril, refere-se a um evento da história

política e social de Portugal que depôs o regime ditatorial em 25 de Abril de 1974.

<sup>4</sup> Decreto-Lei 240-A/89, 27 de julho de 1989.

## 2.1. O Parque de Serralves

As características espaciais que conformam a Fundação de Serralves são complexas (Fig. 1). As características do Parque de Serralves oscilam entre o rural e o urbano, em áreas que se comunicam sem perder a independência física e paisagística (Serralves, 2013a: 38).

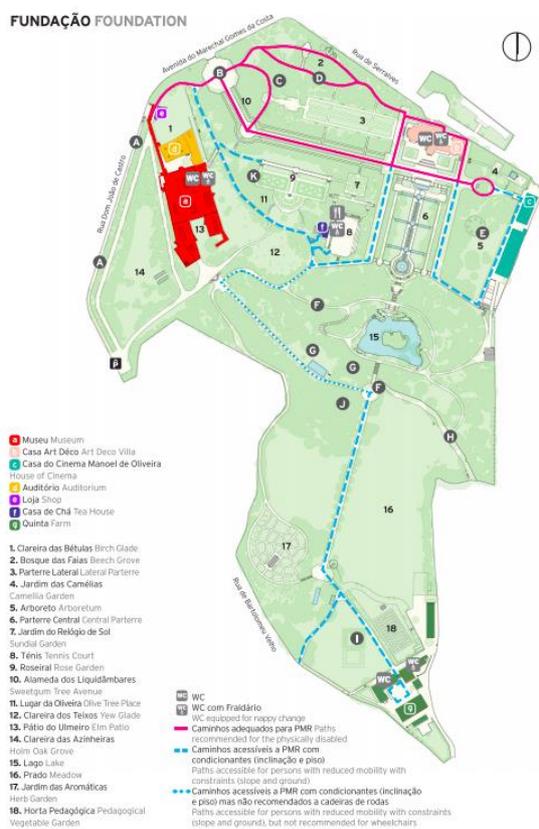


Fig. 1 – Mapa da Fundação de Serralves (Fundação de Serralves, s/d a).

<sup>5</sup> Foi diretor, à época, do Museu de Arte Moderna de Louisiana, na Dinamarca. A instituição foi inaugurada em 1958 e é precursora na tipologia que combina espaços expositivos em área interna ao edifício e nos jardins, na apresentação de arte moderna e contemporânea.

<sup>6</sup> Conforme entrevista com Marta Almeida, então Coordenadora do Serviço de Artes Plásticas de Serralves, realizada no dia 25 de outubro de 2016.

Embora a Fundação de 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 no local, tanto para justificar a sua escolha, como para desenvolver um programa específico para ele. Knud Jensen<sup>5</sup> (1916-2000), na altura, fez um parecer favorável sobre a propriedade de Serralves indicando que seria um “[...] perfeito enquadramento para o museu, um jardim de escultura e talvez um centro de conferência ou música.” (Oliveira, 2013: 212-213) — dando indícios de que o Parque poderia vir a ser um lugar, também, para o encontro com a arte.

Após a consolidação de Serralves, no entanto, a instituição não se assumiu como uma tipologia de jardim ou parque de esculturas<sup>6</sup> como forma de apresentar as obras de arte que são expostas na área externa. Se, nos discursos, a instituição não se declara dentro de categoria específica de exposição da arte ao ar livre, ao apresentar as obras fora dos desenhos históricos dos Jardins assemelha-se à tipologia de parque de escultura<sup>7</sup> (Castro, 201).

<sup>7</sup> Sobre Serralves a autora identifica-o como parque de escultura “no sentido em que as peças permanentes se encontram em espaços fora da área de jardim histórico” (Castro, 2010: 295). Além disso, sobre a definição dessa categoria afirma que: “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

A Capital Europeia da Cultura sediada no Porto em 2001<sup>8</sup> foi importante para a consolidação das obras de arte de forma permanente no Parque. O evento teve como tema “Pontes para o Futuro” (Ganga, 2012), como eixo orientador da programação cultural a temática da paisagem. Dessa forma, a agenda cultural da Fundação de Serralves intitulada "Sobre, em Volta, Dentro da Paisagem"<sup>9</sup> norteou as ações institucionais durante esse período, tendo sido determinante para a consolidação da exposição que encontra-se ao ar livre.

Além disso, as formas de exibir as obras de arte no Parque foram profundamente influenciadas pelo posicionamento do primeiro Diretor Artístico de Serralves, Vicente Todolí Cervera (1958). Para preservar a identidade histórica do Parque, ele apresentou o conceito de camuflagem, que orientaria a forma como a arte seria apresentada. Negou-se, desta maneira, o sentido de cenário e de passividade na compreensão do jardim como pano de fundo para a obra de arte (Dias, 2015).

Contrariando a procura de neutralidade que alguns museus tentam construir nos seus

espaços internos de exibição, a partir da conceção de cubo branco (O'Doherty, 2002), a apresentação das obras no Parque teve 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 e criam uma atmosfera para visitação, tal como será indicado na se o a seguir.

### 3. A visita ao Parque de Serralves

O inquérito realizado *in loco* com os visitantes que saíam do Parque de Serralves teve como objetivo identificar as potencialidades dos processos de media o cultural a partir da

---

coincidem, em geral, com propriedades historicamente constituídas e possuem entradas bem identificadas, por vezes, mais do que uma. O território   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 organiza o e regras próprias” (Castro, 2010: 350).

<sup>8</sup> Para saber mais sobre o Porto como Capital Europeia da Cultura consultar a tese de Rafaela Ganga (2012).

<sup>9</sup> Tr s exposi es realizadas em Serralves naquele momento: *In the Rough: A Paisagem* na Cole o do Museu, que foi o início de onze apresenta es individuais todas elas centradas no tema da paisagem e expressamente concebidas para o Porto 2001; Porto 60-70: Arte de Vanguarda; Dan Graham (individual). Conforme Queirós (2000).

relação dos visitantes com as obras de arte e com a natureza<sup>10</sup>.

Um fator importante a ser destacado é que o período de investigação e inquérito realizado coincidiu com a exposição <sup>11</sup> Joan Miró: Materialidade e Metamorfose, que apresentou a coleção de obras do artista na Casa *Art Déco* impactando sobre a investigação<sup>12</sup>.

O Parque de Serralves é uma das principais áreas verdes de acesso ao público na cidade do Porto e, portanto, proporciona aos visitantes um contexto diferente da ambientação urbana que caracteriza a cidade. Seus moradores usufruem desse local em atividades de visita individual e autônoma ou em grandes eventos abertos ao público, a exemplo do Serralves em Festa<sup>13</sup>. É evidente que, além de ponto de interesse a ser conhecido pelos turistas de toda parte <sup>14</sup>, a Fundação é um

ambiente para os moradores da cidade, conseguindo criar uma atmosfera própria, seja por seu patrimônio natural ou edificado.

Essa visão pode ser destacada na fala de uma das entrevistadas:

(...) Às vezes pergunto-me como na cidade do porto há um espaço tão diferente e nos dá uma visão rural quase num centro urbano como é o Porto. Eu gosto muito. Eu acho que é um dos sítios mais bonitos que nós temos em Portugal (...) <sup>15</sup> (Maria M.)

A percepção da visitante cria escalas diferentes sobre Serralves — o rural local e a beleza referencial para o país. A partir deste paralelo micro e macro, a fala de Maria M. torna-se repleta de significados, que podem ser sintetizadas em dois pontos: Serralves é do Porto e “eu gosto muito” (1) e Serralves é um

<sup>10</sup> Os resultados evidenciaram a relação direta dos indivíduos com os espaços e lugares do Parque de Serralves de forma mais explícita do que com as obras de arte expostas em permanência.

<sup>11</sup> Exposição vigente entre 01 outubro de 2016 e 04 junho de 2017.

<sup>12</sup> A inauguração teve grande repercussão nos meios de comunicação não somente pela importância deste acervo, mas, sobretudo, por evidenciar as disputas político-culturais no país. Esse contexto de debate propiciou um interesse específico entre os visitantes, que desejavam conhecer o objeto de discussão, no caso a exposição. Entre os visitantes entrevistados, observou-se que muitos deles não foram ao Parque tendo como motivação principal as obras de arte ali expostas e seguiram direto para a Casa *Art Déco*. No entanto, a maioria já conhecia Serralves, o que, de certa maneira, justifica, uma visita mais estratégica e pontual.

<sup>13</sup> Conforme indicado no *website* institucional Serralves em Festa “celebra Serralves como um espaço inclusivo da arte contemporânea e da cultura, incorporando ainda o pensamento e práticas ligadas à reflexão sobre o meio ambiente e a paisagem. Este é o maior evento da cultura contemporânea em Portugal e um dos maiores da Europa, com centenas de atividades a decorrer nos vários espaços da Fundação de Serralves” (Fundação de Serralves, s/d c).

<sup>14</sup> Em 2013 recebeu certificado de excelência do *Tripadvisor*. Disponível em: <https://www.serralves.pt/pt/catalogo/a-fundacao-premios-distincoes-e-condecoracoes/2013/> (Consultado: 24/06/2020).

<sup>15</sup> Maria M., visitante inquirida (nº 27), entrevista realizada no dia 21 de outubro de 2016.

sítio em Portugal (2). Se a conceção de Tuan (2015) nos indica que a relação de lugar remete a uma experiência afetiva que reforça os sentidos de pertencimento, é preciso destacar que ela também é relativa na medida em que variam as escalas. Assim, Serralves, o Porto e Portugal são, para ela, lugares pelos quais se afeiçoa de forma fluida e dinâmica.

Os tipos de visita são variados e os recursos do Parque (natural, paisagístico, arquitetónico e artístico), quando combinados, mostram-se favoráveis às diversidades de interesses daqueles que o visitam. As pessoas mais assíduas tendem a não visitar as obras expostas no Parque, porque entram na categoria do que já é conhecido/familiar, isto é, já não sentem necessidade de revê-las. Talvez o fator “novidade” seja, para elas, de certa maneira, uma razão determinante para o reencontro com essas obras. Essa percepção é reforçada pelos inquiridos, conforme é possível verificar abaixo:

(...) de resto eu acho que a natureza é tão forte que as obras acabam por passar despercebidas (...) o jardim é sempre diferente e as obras de arte são passadas para segundo plano e quando elas estão

no outro espaço elas são o motivo da visita (...) <sup>16</sup> (Ana)

(...) hoje nós não fomos atrás das esculturas do Parque, eu já as conhecia, mas é tudo passado. Já não tenho uma memória muito grande do que aí está (...) <sup>17</sup> (Maria S.)

(...) hoje não visitei as esculturas no parque porque já as conhecia, não me debrucei sobre este detalhe. Tinha uma exposição que tinha uma colher cá, há um ou dois anos... e não sei se elas ainda estão aqui (...) <sup>18</sup> (Laise).

Assim, embora a obra de arte, nesse contexto, seja ainda objeto de admiração, ela torna-se menos central em visitas cotidianas ou para convívio dos moradores da cidade. Para tais atividades, os visitantes buscam, frequentemente, outros pontos do Parque.

De acordo com o pensamento de Tuan (2015), o lugar também se constitui como objeto e, portanto, o espaço é definido tanto por lugares como por objetos. Assim, cada obra de arte exposta permanentemente no Parque de Serralves constrói uma atmosfera própria, a

<sup>16</sup> Ana S., visitante inquirida (nº 02), entrevista realizada no dia 14 de outubro de 2016.

<sup>17</sup> Maria S., visitante inquirida (nº 24), entrevista realizada no dia 21 de outubro de 2016.

<sup>18</sup> Laise L., visitante inquirida (nº 31), entrevista realizada no dia 21 de outubro de 2016.

partir das noções de objeto escultórico e de lugar.

A maior parte das obras ali expostas não está nas vias centrais do Parque e é camuflada. Dessa forma, as obras dificilmente são encontradas por visitantes desavisados. Quando encontradas por acaso, no entanto, possibilita a construção do sentido de lugar, na medida em que a obra cria uma pausa momentânea, diminuindo as distâncias entre o espaço e o lugar. É, portanto, dessa maneira que “um único objeto inanimado, inútil em si mesmo, pode ser o centro de um mundo”. No campo da arte, por exemplo, “uma peça de escultura parece encarnar a humanidade e ser o centro de seu próprio mundo”. Assim, sendo o centro de si mesma, “apesar de uma estátua ser um objeto em nosso campo de percepção, parece criar seu próprio espaço” (Tuan, 2015: s/p).

A experiência de visita realizada por motivação turística, embora seja afetada pelas paisagens e objetos que compõe o cenário local, se caracteriza mais pela concepção de espaço do que de lugar, se considerarmos as reflexões de Tuan (2015):

(...) foi muito legal a questão das esculturas no meio do parque... tudo

muito bonito, mas eu não conheço bem a história desse lugar.... se era de alguém (...)<sup>19</sup> (Fernanda D.).

Dessa forma, a experiência de visita da turista Fernanda tem um sentido de descoberta que caracteriza o espaço. Enquanto conceito, esse se aproxima mais da experiência por ela vivida pois “os turistas buscam novos lugares. Em um novo ambiente, são forçados a ver e a pensar sem apoio de todo um mundo de vistas, sons e cheiros conhecidos – em grande parte irreconhecidos” (Tuan, 2015: s/p).

A título de ilustração, a percepção da experiência de visita de Maria M. e Fernanda, indicadas acima, são diferentes em si, pois cada momento é único e irreproduzível, ainda que se tratasse de duas visitas realizadas pela mesma pessoa, em distintos momentos. No entanto, a comparação entre olhares de turistas e moradores trazem informações que permitem refletir sobre a percepção de lugar (familiar, local, conhecido e afetivo) como no caso do/a morador/a e visitante costumeiro, e de espaço (desconhecido, que convida ao movimento), no caso do turista. Tais informações mostram-se relevantes para tratar as questões educativas, artísticas e curatoriais num contexto crescente do turismo no Porto e em Portugal.

---

<sup>19</sup> Fernanda D., visitante inquirida (nº 05), entrevista realizada no dia 15 de outubro de 2016.

### 3.1. A visita à arte no Parque de Serralves

Os pequenos trechos das falas dos visitantes, apresentados acima, é ilustrativo na medida em que exemplifica algumas possibilidades do perfil de visita. As características da exposição da arte apresentada no Parque de Serralves possui potencialidades e desafios para os processos de mediação cultural.

Essa é a única parte da Coleção de Serralves que é exposta em caráter de permanência. Dessa forma, o Serviço Educativo de Serralves (Artes) possui o desafio de (re)trabalhar com visitantes as noções de que a arte não está na lógica da novidade para indicar a possibilidade de que sempre é possível ver (a obra) de uma forma diferente<sup>20</sup>. Quando a coleção é apresentada de forma permanente, ela não desperta o sentimento de urgência, como frequentemente ocorre em exposições temporárias em que há a necessidade de visitar antes que a mesma encerre<sup>21</sup>. Esse cenário mostra-se muito diferente quando se propõe atividades —

educativas, artísticas e curatoriais — para os visitantes habituais ou eventuais.

De certa maneira, o interesse primordial dos visitantes de ver a exposição vigente na Casa ou visitar o Parque é resultado, também, de alinhamento de ações e discursos institucionais. No contexto do Parque de Serralves, o centro das atenções é o Jardim e não as obras — não sendo um parque de escultura, compreende-se, sobretudo, como um parque que contém esculturas<sup>22</sup>.

Dessa forma, a proposta de integrar arte e natureza não teve a intenção de transformar o local numa sala de exposições<sup>23</sup>. Ainda que alguma delas possam contradizer esse posicionamento conceitual<sup>24</sup> que escapam ao conceito de camuflagem, tal argumento aplica-se, principalmente, às obras de arte expostas em permanência. De forma geral, o seu desenho paisagístico tende a enfatizar mais os aspetos naturais que remetem para os elementos históricos, do que, propriamente, a dar destaque às obras que o pontuam.

<sup>20</sup> Conforme entrevista com Denise Pollini, a então Coordenadora do Serviço Educativo da área de artes plásticas de Serralves, realizada em 27 de outubro de 2016.

<sup>21</sup> Conforme entrevista com Denise Pollini, então Coordenadora do Serviço Educativo da área de artes plásticas de Serralves, realizada em 27 de outubro de 2016.

<sup>22</sup> Conforme entrevista com Marta Almeida, então Coordenadora do Serviço de Artes Plásticas de Serralves, realizada no dia 25 de outubro de 2016.

<sup>23</sup> Conforme entrevista com Marta Almeida, então Coordenadora do Serviço de Artes Plásticas de Serralves, realizada no dia 25 de outubro de 2016.

<sup>24</sup> Como é o caso da exposição Anish Kapoor: Obras, Pensamentos, Experiências vigente entre 06 de julho de 2018 e 06 janeiro de 2019.

Um dado contraditório é que a maioria dos visitantes tenha-se mostrado em concordância completa ou parcial com a frase que diz que a observação das esculturas no Parque faz parte integrante da experiência de visita, quando, opostamente, a maioria<sup>25</sup> não foi ao encontro das obras no dia em que foram inquiridos.

Cria-se, desta maneira, uma interseção entre aquilo que acreditam ser parte da experiência de visita — o reconhecimento da fundamental relação entre a arte e a natureza — mas que, em contrapartida, não é um elemento indispensável nas suas visitas.

De forma complementar, uma investigação realizada por Serralves indica a relação intrincada entre os elementos que constituem a identidade da instituição nos interesses do visitante. Isso porque, mediante a resposta dos respetivos inquiridos, percebeu-se a multiplicidade de interesses que faz com que 54,6% dos visitantes indiquem a motivação de desfrutar da experiência de Serralves como um todo. Em contrapartida, 26,8% estiveram motivados para ver as exposições no Museu e apenas 10,1% pretendiam passear pelo Parque (Fundação de Serralves, 2013).

A representação que os inquiridos fazem de Serralves é mais abrangente no

reconhecimento da complexidade física e artística da instituição, ainda que isso não precise necessariamente de ser expresso nas suas decisões e preferências ao longo de uma visita.

Atendendo às prerrogativas que caracterizam a exposição no Parque — isto é, a descrição das obras perante a exuberância da natureza — o trabalho do Educativo (arte) possui desafios para a condução de projetos que envolvam o acervo que está exposto permanentemente ao ar livre. A valorização desse conjunto é delicada, na medida em que é necessário criar estratégias para motivar os visitantes a explorar e, também, a visitar as obras sem lesar o sentido de descoberta que está inerente à conceção de camuflagem das obras de arte no Parque. Além disso, o reconhecimento de uma experiência mais alinhada às características do espaço e do lugar torna-se fundamental para alcançar os anseios dos visitantes habituais e/ou com motivação turística. Estratégias distintas são necessárias para públicos distintos.

---

<sup>25</sup> 29 entre os 35 visitantes inquiridos.

## Considerações finais

Ao longo deste artigo destacaram-se algumas perspectivas fundamentais para compreender a experiência de visita no Parque da Fundação de Serralves a partir dos conceitos de espaço e lugar e como tais informações podem auxiliar na proposição de ações educativas, artísticas e culturais. Para tanto, as concepções de espaço e lugar foram essenciais para a compreensão dos sentidos de descoberta e movimento ou familiaridade e pertencimento.

Apresentou-se o projeto que antecede à instituição, no desejo pela criação de um local destinado à cultura e arte contemporânea no norte de Portugal. Compreende-se que, após a criação da Fundação de Serralves, houve uma valorização dos elementos (paisagísticos, artísticos e arquitetónicos) que consolidaram a identidade institucional fundamental à construção da noção de lugar.

A Fundação de Serralves é um dos principais pontos de interesse da cidade do Porto, na qual os seus moradores apresentam afetividade pelo lugar — que se relaciona com pausa, com a familiaridade e com o pertencimento. Assim, a instituição é um lugar no Porto e em Portugal, a medida em que se coloca como uma das principais referências para a discussão sobre as questões ambientais e artísticas mas,

principalmente pelas referências afetivas que suscita. Além disso, destacou-se que a noção de descoberta e movimento caracteriza mais a experiência com o espaço a partir do olhar do turista. Isto, de um modo geral, sugere outras abordagens no campo da educação, arte e curadoria desenvolvidas na Fundação.

A depender do perfil e motivações dos indivíduos, as experiências de visita podem se aproximar mais da concepção de espaço ou de lugar. Assim, faz-se necessário que os processos de mediação cultural e os projetos educativos, artísticos e curatoriais possam se apropriar das qualidades latentes em cada uma dessas vivências a fim de possibilitar uma visita autónoma, crítica e criativa. Manter a vitalidade das obras de arte, isto é, o interesse que elas podem despertar nos visitantes em querer reviver as experiências com as obras é, sem dúvida, um desafio e uma realidade institucional — que pode criar ferramentas e estratégias para construção de visitas autónomas ou acompanhadas ao longo do Parque.

Por fim, a compreensão do espaço e do lugar é uma das facetas que procura observar e analisar as experiências de visita no Parque de Serralves, na busca por enriquecer a vivência com a arte e a natureza. Criar diálogos e possibilitar experiências para pessoas que são

familiarizadas e tem afeto por um lugar será sempre diferente de suscitar reflexões para os visitantes e turistas que estão descobrindo esse espaço. Discutir quais são as especificidades de cada perfil e quais são pontos de encontro entre eles constituem elementos fundamentais para fazer bom uso das qualidades latentes das experiências e das vivências com a arte e a natureza ali presentes.

## Agradecimentos

Meus agradecimentos à Prof. Doutora Alice Semedo e à Prof. Doutora Elisa Noronha que acompanharam, atenciosamente, a investigação que gerou os dados utilizados para a redação de parte deste artigo. Estendo o 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. Por fim, e não menos importante, agradeço a todos os visitantes e profissionais da Fundação de Serralves que se disponibilizaram a participar da investigação.

## Referências

- Antunes, C. (2019). Portugal está a ter o maior crescimento turístico da Europa. *Expresso*. Disponível em: <https://expresso.pt/economia/2019-10-04-Portugal-esta-a-ter-o-maior-crescimento-turistico-da-Europa>
- Bachelard, G. (2008). *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes.
- Bollnow, O. F. (2008). *O Homem e o Espaço*. Curitiba: Editora UFPR.
- Burnett, F. H. (2013). *O Jardim Secreto*. Editora Penguin Companhia, Edição do Kindle.
- Castro, L. L. O. (2010). *Exposições de Arte Contemporânea na Paisagem - Antecedentes, Problemáticas e Práticas*. Tese de Doutoramento. Porto: Universidade do Porto.

Freitas, V. N. (2020). Entre o espaço e o lugar: As experiências de visita no Parque da Fundação de Serralves. In P. M. Homem, M. Monteiro & M. E. Oliveira (Eds.), *Ensaios e Práticas em Museologia* (Vol. 09, pp. 81-97). Porto: FLUP/DCTP/MMUS. <https://doi.org/10.21747/9789728932824/en9a5>

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. Coimbra: Universidade de Coimbra.

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

Fundação de Serralves (2013). *Estudo de públicos*. Porto: Fundação Serralves. Disponível em: [https://www.serralves.pt/FLIPBOOK/Estudo\\_Publicos/](https://www.serralves.pt/FLIPBOOK/Estudo_Publicos/).

Fundação de Serralves (s/d a). *Apresentação*. Porto: Fundação Serralves. Disponível em: <https://www.serralves.pt/institucional-serralves/fundacao-apresentacao/>.

Fundação de Serralves (s/d b). *Parque de Serralves: Paisagem com Vida*. Porto: Fundação de Serralves.

Fundação de Serralves (s/d c). *Serralves em Festa*. Porto: Fundação Serralves. Disponível em: <https://www.serralves.pt/institucional-serralves/serralves-em-festa/>.

Ganga, R. N. (2012). *Uma Educação (Inter/Multi) Cultural a Três Tempos: Um Ensaio de Imaginação Etnográfica Europeia em Espaços de Arte, Educação e Cultura Contemporânea*. Tese de Doutoramento. Porto: Universidade do Porto.

Oliveira, L. (2013). *Museu de Arte Contemporânea de Serralves: Os Antecedentes, 1974-1989*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda/Instituto de História da Arte, Universidade Nova de Lisboa.

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

Queirós, L. M. (2000). Paisagens para 2001. *Público*. Disponível em: <https://www.publico.pt/2000/04/08/jornal/paisagens-para-2001-142380>

Tuan, Y. (2015). *Espaço e Lugar: A Perspectiva da Experiência*. EDUEL, Edição do Kindle.

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

# Emanuel Guimarães

emanuel.guimaraes@sapo.pt

**Museus em tempo de mudança: A ação do Ecomuseu  
de Ribeira de Pena no processo das Barragens do  
Tâmega**

## Resumo

O museu nascido da Nova Museologia é um museu dinâmico e interventivo, com influência nas dinâmicas da região onde se insere. Além da preservação do património, os museus da atualidade têm uma relação próxima com a comunidade envolvente e contribuem para o desenvolvimento socioeconómico e cultural do território. Perante grandes alterações na paisagem e na sociedade, a capacidade de intervenção dos museus é ainda mais importante de modo a garantir que as grandes mudanças mantêm uma ligação com o passado e que se traduzem de forma positiva no futuro da comunidade e do seu território. O presente artigo pretende dar a conhecer a ação do Ecomuseu de Ribeira de Pena no processo de construção das Barragens do Tâmega, processo de profundas alterações para o território e para a comunidade da região, uma ação centrada na preservação do património representativo da identidade local e na valorização dos bens culturais, enquanto oportunidade de futuro para o desenvolvimento local.

## Palavras-chave

Ecomuseu; Nova Museologia; Identidade Cultural; Paisagem Cultural; Barragens do Tâmega.

## Nota biográfica

Emanuel Guimarães é licenciado em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e Mestre em Museologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Colaborou com o Museu Nacional de Machado de Castro e com a Sé Velha de Coimbra no inventário e conservação de coleções. É técnico superior no Município de Ribeira de Pena onde é responsável pela gestão do património cultural e onde coordena o Ecomuseu de Ribeira de Pena. É ainda responsável por diversas iniciativas de divulgação do património. Tem dedicado especial reflexão à temática dos museus e a sua ligação ao desenvolvimento e à comunidade.

## Abstract

The museum born from the New Museology is a dynamic and interventional museum, with influence on the dynamics of the region where it is located. In addition to preserving heritage, museums today have a close relationship with the surrounding community and contribute to the socio-economic and cultural development of the territory. In the face of major changes in the landscape and society, museums' ability to intervene is even more important in order to ensure that major changes maintain a connection with the past and that they translate positively into the future of the community and its territory. This article intends to make known the action of the Ribeira de Pena Ecomuseum in the construction process of the Tâmega Dams, a process of profound changes for the territory and for the community of the region, an action centered on the preservation of the heritage representing the local identity and valuing cultural assets as an opportunity for local development in the future.

## Keywords

Ecomuseum; New Museology; Cultural Identity; Cultural Landscape; Tâmega Dams.

## Biographical note

Emanuel Guimarães has a degree in Art History from the Faculty of Arts of the University of Coimbra and a Master's Degree in Museology from the Faculty of Arts and Humanities of the University of Porto. He collaborated with the National Museum of Machado de Castro and the Old Cathedral of Coimbra in the inventory and conservation of collections. He is a senior technician in the Municipality of Ribeira de Pena where he is responsible for the management of cultural heritage and where he coordinates the Ribeira de Pena Ecomuseum. He is also responsible for several initiatives to disseminate heritage. He has devoted special reflection to the theme of museums and their connection to development and the community.

## Introdução

A criação do Ecomuseu de Ribeira de Pena teve por base os princípios da Nova Museologia, pressupondo a criação de uma instituição dinâmica e interventiva no contexto da região onde se insere. Para o efeito, tem contado com o envolvimento da comunidade local no desenvolvimento dos seus núcleos e na dinamização das suas atividades. Em contrapartida, o Ecomuseu tem alargado a oferta turístico-cultural da região, por meio da rede de núcleos que o integram e dos roteiros culturais que disponibiliza, mas também por meio da dinâmica cultural que desenvolve e que constitui um fator de atração de público para o território. O contributo do Ecomuseu deixa, assim, de ser apenas cultural, para ser também ambiental, social e económico com influência positiva no desenvolvimento sustentável da região. O desenvolvimento do Ecomuseu assentou numa paisagem tradicional, recheada de valor natural e cultural, que tinha preservado elementos de valor histórico, artístico, literário e etnográfico. Estes representavam elementos de valor identitário que constituíam também fatores de atração de visitantes.

A concessão das Barragens do Tâmega pelo Estado português representou uma alteração profunda na paisagem e nas dinâmicas do

concelho de Ribeira de Pena e da região envolvente. A construção das três barragens do Sistema Eletroprodutor do Tâmega (SET) representava a perda da paisagem tradicional, afetando habitações, propriedades agrícolas, vias de comunicação e monumentos, conduzindo a uma alteração dos hábitos e modos de vida da população. Estas alterações representavam ainda uma perda de espaços e bens associados a memórias e tradições, afetando, deste modo, as características identitárias da comunidade local.

O presente artigo pretende apresentar a intervenção levada a cabo pelo Ecomuseu de Ribeira de Pena durante o processo de construção do SET, tendo em vista a preservação e valorização do património, enquanto meio de defesa da comunidade e de preservação da identidade local. No momento em que as obras se encontram em fase de conclusão e a Barragem de Daivões se prepara para começar a encher a sua albufeira, pretende-se ainda mostrar como a ação do Ecomuseu se centrou na valorização integrada do património local enquanto ativo que, associado à nova paisagem a ser criada, constituirá um fator de desenvolvimento regional.

## 1. O Ecomuseu: Um museu de intervenção

O conceito de museu tem conhecido, nas últimas décadas, mudanças profundas que lhe atribuem uma responsabilidade cada vez maior na sociedade. Na verdade, hoje, o museu define-se como uma instituição ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento (ICOM, s/d; Lei 47/2004), definição que confere a esta instituição a obrigação moral de intervir ativamente na dinâmica cultural, mas também social e económica do meio onde se insere.

Esta componente de intervenção atribuída aos museus começou a delinear-se a partir da década de 1970 com o movimento conhecido por Nova Museologia que se desenvolve em duas vertentes. Conhecida como a vertente francófona, uma primeira linha de pensamento assenta na ideia de ecomuseologia, desenvolvida por Georges-Henri Rivière e Hugues de Varine, e reposiciona o museu enquanto espelho da comunidade e do seu território, base fundamental de uma atividade museológica, cuja ação deve ter em vista o seu desenvolvimento sustentável (Pessoa, 2001). Assume aqui especial relevo a ideia de democratização cultural, devendo a ação do museu proporcionar o acesso ao maior número possível de pessoas por meio de técnicas de

museografia inovadoras e da abertura do museu ao exterior, no sentido de conseguir ir ao encontro das necessidades do público. Outra linha de pensamento, conhecida como vertente anglo-saxónica, apresenta o museu enquanto espaço de crítica, reflexão e questionamento da realidade que melhor se consegue concretizar quanto maior for o âmbito do seu público, das suas práticas e da sua atividade. Ambas as vertentes apresentam um museu centrado nas funções sociais, na participação das populações e numa ação amplamente interventiva (Duarte, 2014). É com base nesta abrangente reflexão que em 1984 a Declaração do Québec vem definir a Nova Museologia como a museologia que primeiramente se preocupa com o desenvolvimento da comunidade, “refletindo as forças condutoras do progresso social e associando-as aos seus planos de futuro” (Davis, 1999: 58). Tal conduziu a uma transformação interna do museu, levando-o a adotar novas formas de comunicação e de relação com o público que é agora um elemento ativo da exposição (Gómez Martínez, 2006), mas levou também a uma transformação da sua relação com o meio onde se insere, aproximando-se da comunidade e intervindo ativamente na evolução da sociedade por meio da socialização das suas

funções que assumem agora uma vertente de serviço público (Valdés Sagüés, 1999).

Neste contexto, a definição dada aos ecomuseus, enquanto reflexos da comunidade e do território que lhe está associado, atribui-lhes um papel ainda mais interventivo, uma vez que assumem uma ação direta nas dinâmicas económicas, ambientais e socioculturais do meio que os caracteriza. Os ecomuseus surgem, assim, como agentes promotores do desenvolvimento sustentável, por meio da valorização do património natural e cultural enquanto elementos geradores de riqueza e de qualidade de vida da comunidade (Nabais, 1993) (Fig. 1).



Fig. 1 – O Museu do Linho, núcleo do Ecomuseu de Ribeira de Pena, que integra a oficina onde as tecedeiras de Limões mantêm a sua atividade. ©Emanuel Guimarães.

O Ecomuseu de Ribeira de Pena é um projeto de iniciativa municipal, nascido do trabalho

desenvolvido junto das coletividades locais, dando resposta a uma comunidade que procura redescobrir e reavivar as suas raízes, ao mesmo tempo que procura preservar e valorizar o património que caracteriza da sua identidade. O concelho de Ribeira de Pena localiza-se na fronteira entre o Minho e Trás-os-Montes, onde se encontram diferentes sub-regiões, como o Barroso, o Alto Tâmega ou a região de Basto, que influenciam a paisagem, os hábitos, os saberes e as tradições. Enquanto museu de comunidade, dedicou-se a conhecer, preservar e valorizar o património cultural material e imaterial que detém maior significado para a população local, em particular nos seus marcos distintivos, e a compreender os pontos de especial interesse para construir o museu que deveria representar a população e interpretar o território. A criação dos seus cinco núcleos, que oferecem um roteiro pelo concelho, foi feita com o envolvimento da comunidade que ainda hoje lhes dá vida. A reconversão de espaços patrimoniais detentores de maior significado e carga simbólica entre os ribeirense e a criação de roteiros culturais complementares à visita dos núcleos permitiu criar uma oferta integrada que, associada a outros espaços de interesse turístico, contribui para a atração de visitantes à região. O Ecomuseu desenvolve ainda uma ação sociocultural, envolvendo a

comunidade e os vários agentes parceiros, e que se traduz num conjunto de iniciativas com o objetivo de promover o território, contribuindo desta forma para o desenvolvimento local.

## 2. As Barragens do Tâmega

Em dezembro de 2007, o Governo português apresentou o Programa de Barragens de Elevado Potencial Hidroelétrico com o objetivo de cumprir as metas energéticas estabelecidas, aproveitando o potencial hidroelétrico nacional ainda por explorar e considerado então uma aposta do país nas energias renováveis. Pretendia-se desta forma reduzir a dependência energética do exterior, ao mesmo tempo que se reduzia até 2020 o potencial hídrico por aproveitar de 54% para 33% (Apa, 2020). O Programa incluía dez locais do Norte e Centro de Portugal que seriam dotados de barragens de elevado potencial hidroelétrico a concessionar em concurso internacional.

Quatro desses locais foram localizados na bacia hidrográfica do rio Tâmega, com influência na área territorial do concelho de Ribeira de Pena: Daivões, Gouvães, Padroselos e Alto Tâmega, compondo a denominada “Cascata do Rio

Tâmega”<sup>1</sup>. Este conjunto de barragens foi concessionado à empresa espanhola Iberdrola S. A., que se encarregaria da sua construção e exploração por um período de 70 anos, mediante o pagamento de um prémio de concessão de 303 milhões de euros (Iberdrola, 2020).

O Relatório de Impacte Ambiental viria a reduzir para três as barragens que viriam a constituir o SET, Daivões, Gouvães e Alto Tâmega, uma vez que a construção da Barragem de Padroselos seria inviabilizada pela descoberta, no Rio Beça, de uma colónia de bivalves conhecida como mexilhão do rio do Norte<sup>2</sup>, espécie rara e protegida pela legislação europeia (Lusa, 2010).

Ao fim de avanços e recuos no Plano Nacional de Barragens, avançaria por fim apenas a construção da Barragem do Tua e duas barragens do SET, cujos trabalhos se vêm a iniciar em 2014. A construção deste complexo de três barragens interligadas obrigou à construção e beneficiação de acessos, construção de pedreiras, estaleiros e outras infraestruturas de apoio às obras, construção dos paredões da represa, das centrais hidroelétricas e dos sistemas de turbinagem de água entre elas, que inclui a construção de um

<sup>1</sup> A Cascata do Rio Tâmega incluía ainda a Barragem de Fridão, cuja construção foi, entretanto, suspensa.

<sup>2</sup> *Margaritifera Margaritifera*.

túnel de sete quilómetros de extensão para ligação entre as barragens de Daivões e Gouvães, além da construção de várias subestações de produção elétrica, postos de corte, edifícios de gestão e corredores de distribuição de energia. A construção atingiu o pico dos trabalhos em 2018, com cerca de 3.500 trabalhadores, estando prevista a conclusão das barragens de Daivões e Gouvães durante o ano de 2020, ano que marcará o início do enchimento das duas albufeiras (Lusa, 2020). Encontram-se neste momento em fase de conclusão os trabalhos de desconstrução de infraestruturas preexistentes e de desmatção da vegetação na zona das albufeiras, cuja operação comercial está prevista para 2021. Apenas os trabalhos de construção da Barragem do Alto Tâmega terão continuidade até 2023, ano em que se prevê a conclusão do SET e a sua total operacionalização (Iberdrola, 2020) (Fig. 2).

Trata-se da construção de um dos maiores projetos hidroelétricos da Europa, o maior dos últimos 25 anos e o maior investimento energético em curso em Portugal, representando um investimento de 1.500 milhões de euros (Iberdrola, 2020). Os seus 1.158 megawatts (MW) aumentarão em 6% a potência instalada em Portugal e permitirão a produção de 1.766 gigawatts-hora (GWh), o

equivalente ao abastecimento dos municípios vizinhos e das cidades de Braga e Guimarães.



Fig. 2 – Esquema de funcionamento do Sistema Eletroprodutor do Tâmega (SET) (Iberdrola, 2020).

O sistema de bombagem reversível entre as barragens (Fig. 3) permitirá gerir o caudal do rio Tâmega de forma a produzir ou armazenar eletricidade, dando vantagem competitiva ao SET (Prado, 2019). A energia excedente em períodos de baixo consumo será utilizada para bombear água de um reservatório menor para um maior, obtendo-se eletricidade que permitirá ajudar a atender às necessidades do mercado durante as horas de maior procura. Apelidado de “Gigabateria do Tâmega”, terá capacidade de fornecer quase 900 MW de

capacidade de bombagem para o sistema elétrico português, implicando um aumento de 30% em relação aos MW de bombagem que o país vizinho possui atualmente. Esta capacidade traduz-se num armazenamento suficiente para fornecer energia limpa a dois milhões de casas portuguesas durante um dia inteiro. Só a capacidade de armazenamento de Gouvães permitirá o abastecimento da Área Metropolitana do Porto durante 24 horas (Iberdrola, 2020).

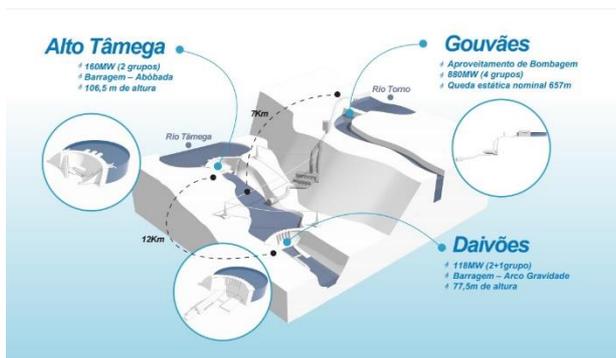


Fig. 3 – Esquema do sistema de bombagem entre barragens do SET (Iberdrola, 2020).

### 3. Os impactos na paisagem e na comunidade

A construção do SET (Fig. 4) abrange uma grande área no contexto do vale do Tâmega onde se insere, com impactos que afetam o território de sete Municípios: Ribeira de Pena, Vila Pouca de Aguiar, Chaves, Boticas, Cabeceiras de Basto, Montalegre e Valpaços.

Dada a dimensão do projeto e a extensão das áreas de albufeira, são muitos os impactos ambientais, socioeconómicos, culturais e paisagísticos que obrigam à adoção de medidas de minimização e de compensação das populações diretamente afetadas.

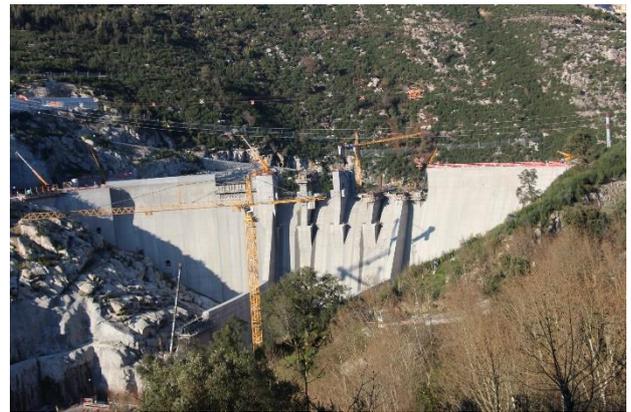


Fig. 4 – A Barragem de Daivões, cujos trabalhos se encontram em fase de conclusão. ©Emanuel Guimarães.

Estes impactos, identificados em contexto de Estudo de Impacte Ambiental, obrigaram a Iberdrola S. A. a implementar um plano de ação socioeconómico de mais de 50 milhões de euros a aplicar em medidas sociais, culturais e ambientais na região de influência das barragens (Iberdrola, 2020).

#### 3.1. Impacto ambiental

O primeiro grande impacto decorrente da construção das barragens é o ambiental,

provocado, por um lado, pela intervenção no leito dos próprios rios e, por outro, pela criação de lagos artificiais. Prevêem-se alterações ao nível do clima provocados pela criação de grandes massas de água, em particular nas zonas de vale rodeadas de zonas de montanha, que se deverão traduzir na redução das amplitudes térmicas, no aumento da humidade do ar, na diminuição da ocorrência de geadas e no aumento da frequência de neblinas e nevoeiros, conduzindo a um clima mais húmido e ameno (Iberdrola, 2010). Há também impactos ao nível da geologia e geomorfologia locais, nomeadamente em termos de alteração da morfologia do terreno, decorrente das obras e das condicionantes na exploração de minerais, dado que muitos filões de interesse mineiro serão inviabilizados (Iberdrola, 2010). Por outro lado, a criação de grandes massas de água deverá conduzir à diminuição da qualidade da água relacionada com a eutrofização, devido à elevada carga de nutrientes, bem como criar impactos negativos ao nível dos sistemas ecológicos, nomeadamente nos ecossistemas aquáticos, em particular no que respeita às espécies migratórias que encontrarão barreiras à migração (Iberdrola, 2010). Também ao nível da flora e fauna terrestre haverá impactos

significativos, em primeiro lugar, devido à redução dos seus habitats, dada a ocupação da área pelas albufeiras; em segundo lugar, pela eliminação de espécies vegetais em larga escala, decorrente da desmatção dessas mesmas áreas. Há ainda a considerar os impactos ambientais ao nível sonoro e da qualidade do ar, decorrentes dos trabalhos de construção, inerentes ao tráfego de viaturas e movimentação de máquinas, entre outros (Iberdrola, 2010).

A identificação destes impactos levou ao estabelecimento de medidas de atenuação, nomeadamente em termos de integração paisagística das infraestruturas e recuperação das áreas afetadas, na definição e restrição de áreas e métodos de trabalhos, bem como no tratamento de materiais residuais da obra<sup>3</sup> ou delimitação de horas, locais e formas de circulação de veículos e máquinas. Há ainda medidas de salvaguarda de espécies arbóreas, nomeadamente em áreas de estaleiro, bem como de espécies animais, nomeadamente pela definição de horas de trabalho, para evitar impactos nos hábitos das espécies, e na criação de corredores e passagens adequadas às necessidades da fauna<sup>4</sup> (Procesl, 2018).

---

<sup>3</sup> Aqui há referência, por exemplo, a formas de transporte, acondicionamento e tratamento.

<sup>4</sup> Especial referência dada ao lobo ibérico, sendo definidas proibições em termos de proximidade das alcateias, da realização de trabalhos em horas de maior

### 3.2. Impacto socioeconómico

A criação das três albufeiras abrange uma grande área de intervenção que inclui zonas habitadas e infraestruturas económicas locais, que serão também afetadas. Prevê-se que sejam afetadas cerca de meia centena de habitações, grande parte de primeira habitação, sendo necessário realojar 52 famílias, das quais 43 só no concelho de Ribeira de Pena. Neste concelho é onde o impacto socioeconómico é mais visível, levando ao desaparecimento de uma aldeia e à redução de outras quatro, além de várias quintas agrícolas no vale do Tâmega (Taveira, 2019). Grande parte da área com potencial agrícola localizada no vale de Ribeira de Pena ficará inviabilizada além de outras áreas com potencial agrícola e florestal nas zonas de albufeira, parte das quais integrantes da Reserva Agrícola Nacional. De referir que esta é ainda uma das principais atividades económicas da região, a par da pecuária, que vê assim também muito reduzida a sua capacidade de produção. Para além dos solos, há ainda o impacto sobre os canais de regadio existentes, em particular no Rio Lourêdo, cujo caudal poderá ser diminuído pelo controlo provocado pela Barragem de Gouvães. O mesmo acontece relativamente à Praia

Fluvial de Vidoedo, a jusante da mesma barragem, que poderá ainda ver a qualidade da água afetada (Iberdrola, 2010).

Além da perda de propriedade e do potencial económico do território, releva aqui o impacto social de perda de identidade, provocada pelo desaparecimento de sítios de forte carga simbólica para as comunidades locais, espaços associados aos antepassados e às histórias e memórias familiares, individuais e coletivas, que representam marcos importantes na definição da identidade local.

Por outro lado, há a considerar os impactos positivos em termos económicos, em particular durante a construção. A construção do empreendimento envolveu cerca de 13.500 trabalhadores (Iberdrola, 2020), dos quais 3.500 trabalhadores diretos, muitos recrutados na região ou por meio de subcontratação de empresas locais. O envolvimento de trabalhadores e empresas extrarregionais levou a um aumento da procura de alojamento e de consumo na restauração e comércio regionais, traduzindo-se também num impacto positivo. Por fim, de considerar que a criação das albufeiras criará uma nova paisagem que se poderá traduzir em novas oportunidades de

---

atividade da espécie e da necessidade de criação de corredores adequados à sua atividade.

desenvolvimento com especial incidência no turismo (Iberdrola, 2010).

A requalificação e criação de novos acessos viários, o realojamento das famílias afetadas e a indemnização dos proprietários alvo de expropriação foram algumas das medidas compensatórias adotadas para atenuar os efeitos negativos acima descritos, complementados com medidas de valorização do território (Iberdrola, 2010; ProceSl, 2020).

### 3.3. Impacto cultural

Evidentemente que a construção do SET não podia deixar de ter um impacto cultural no território, seja pela afetação de património, seja pela alteração da paisagem. Ao nível do património cultural há o impacto direto em mais de uma dezena de sítios de interesse arqueológico ou arquitetónico. São afetadas, desde logo, as estruturas viárias de atravessamento do rio: a Ponte de Arame, imagem de marca do concelho de Ribeira de Pena, datada de 1913, é a mais emblemática por integrar o Roteiro Camiliano; mas também a ponte rodoviária que serve a EN 312, datada de 1963, um dos últimos exemplares construídos em granito pelo Ministério das Obras Públicas; o Pondrado, ponte rodoviária

datada da primeira década do século XX; e a Ponte de Arame de Veral, também suspensa, para referir apenas as mais emblemáticas que serão diretamente afetadas. Neste contexto, é de particular interesse o antigo caminho entre as povoações de Friúme e Ribeira de Baixo, parte da antiga estrada real entre Guimarães e Chaves, que conserva ainda o pavimento de granito marcado por sulcos da passagem de carroças. Trata-se de um caminho de interesse camiliano que integra hoje o percurso pedestre “Caminho do Abade” e que ficará submerso. Também o conjunto megalítico do Alvão de Chã das Arcas, classificado como Monumento Nacional será diretamente afetado, dado que parte das mamoas que o integram se localizam no leito da barragem de Gouvães. Merecem ainda referência: a Casa da Ribeira de Baixo, palacete do século XIX com características únicas na região; a Capela de Nossa Senhora de Copacabana, de estilo barroco; as Almas da Ribeira, estrutura vernacular que se integra no Roteiro Maria Moisés; a Casa de Viela, grande casa agrícola do séc. XIX que conserva ainda várias estruturas rurais de interesse; a Escola de Viela, edifício do séc. XX; e as infraestruturas do início do séc. XX, ligadas à exploração mineira em Viela. Por fim, um conjunto de estruturas vernaculares, que englobam as habitações em arquitetura tradicional bem como moinhos, espigueiros, azenhas, lagares, açudes e poldras,

que irão desaparecer, grande parte no leito da albufeira de Daivões (Iberdrola, 2010; Apa, 2014).

A construção das barragens terá ainda um profundo impacto na paisagem, com alterações significativas ao nível da sua organização estrutural, com principal incidência nas áreas das albufeiras de Daivões e Gouvães. No caso da primeira, irá afetar todo o vale de Ribeira de Pena, marcado pelo sistema agro-silvo-pastoril que caracteriza a Região de Basto onde se insere, e imagem da fronteira entre Trás-os-Montes e o Entre-Douro-e-Minho (Iberdrola, 2010), que lhe valeu o epíteto de “Sintra de Trás-os-Montes” (Cruz & Magalhães, 1993). Além da perda da paisagem identitária da comunidade local pela alteração do leito do rio e o desaparecimento de grande parte da área agrícola e da vegetação ribeirinha que a caracterizava, trata-se também da perda de uma paisagem histórica, imortalizada por Camilo Castelo Branco na sua obra literária e que preservava até agora as principais características desse tempo praticamente inalteradas, atraindo anualmente milhares de visitantes que, percorrendo os roteiros e percursos pedestres, reviviam as histórias camilianas num imaginário de regresso ao passado. No caso de Gouvães, irá afetar o planalto do Alvão, paisagem caracteristicamente transmontana,

marcada pela vegetação serrana e a economia silvo-pastoril que caracteriza a sua comunidade. Tal como na anterior, criará uma alteração profunda na paisagem da Serra do Alvão que marca a identidade da comunidade local.

Neste contexto, as medidas de compensação que foram adotadas visaram a criação de alternativas para a rede viária, nomeadamente através da criação de novos viadutos, e de criação de equipas de prospeção e acompanhamento arqueológico das obras (Iberdrola, 2010). Preconizou-se a realocização de elementos do património mais relevantes, como a Ponte de Arame e a Capela de Nossa Senhora de Copacabana, que foram depois alvo de negociação com a Direção-Geral do Património Cultural (DGPC), a Direção Regional de Cultura do Norte (DRCN) e as Câmaras Municipais, bem como a criação de planos de requalificação para as capelas de Nossa Senhora da Guia e Granja Velha, também afetadas pelo tráfego durante as obras (Apa, 2014). Ao nível da paisagem, foi acautelada a integração paisagística das infraestruturas do SET de modo a diminuir as perturbações visuais, bem como a reintegração das áreas utilizadas em contexto de obra (Iberdrola, 2010). O Percorso Pedestre do Abade foi alvo de requalificação, com a criação de um novo troço alternativo. Outras medidas de

compensação foram alvo de negociação com as Câmaras Municipais e incluíram, por exemplo, obras de requalificação urbanística na sede do concelho de Ribeira de Pena, resultando numa oportunidade efetiva de valorização do território por parte das comunidades locais.

#### **4. A ação do Ecomuseu de Ribeira de Pena: Uma perspetiva de futuro**

Como foi já referido, a Iberdrola S.A. foi incumbida de apresentar um programa de compensação pelos impactos negativos decorrentes da construção das barragens do SET. Para o efeito, foi criado um plano de investimentos no valor de 50 milhões de euros a realizar pela concessionária na região afetada, que garantisse medidas de compensação socioeconómica e cultural de forma integrada a desenvolver com o acompanhamento das entidades locais e regionais (Iberdrola, 2020). Tal incluiu um Plano de Salvaguarda Patrimonial que garantisse a reposição do património afetado ou a compensação pela sua perda, além da sua divulgação, desenvolvido com o acompanhamento da DGPC e DRCN (Apa, 2014).

O concelho de Ribeira de Pena será o mais afetado pela construção do SET, em particular pela construção da barragem de Daivões, cuja albufeira ocupará uma parte importante do seu território, com grandes impactos a nível ambiental, socioeconómico e cultural. Deste modo, a Câmara Municipal de Ribeira de Pena teve um importante papel na definição das medidas de compensação, bem como na execução e acompanhamento de muitas dessas medidas, chamando para tal a intervenção do Gabinete Técnico do Ecomuseu (GTE), particularmente nas questões relacionadas com o Património Cultural. De esclarecer aqui que o GTE integra a estrutura orgânica municipal dado o Ecomuseu ser uma estrutura cultural do Município. Mas houve também uma interação não institucional da sua equipa técnica com os agentes no terreno, que permitiu a entreaajuda dos profissionais e a identificação, salvaguarda e valorização de património que, de outra forma, se teria perdido.

Para acompanhamento dos projetos a desenvolver, foi definida uma linha de pensamento tendo por premissa a ideia de que a barragem constituirá uma oportunidade de valorização do território, sobretudo enquanto potencialidade para o turismo. Para o efeito, a valorização do património cultural permitirá

não só a salvaguarda dos elementos caracterizadores da identidade local, como também a criação de novos locais de interesse turístico que, desenvolvidos de forma integrada, permitirão a valorização turística do território, potenciando o seu desenvolvimento.

Ainda antes do início das obras, a equipa do GTE foi para o terreno realizar o inventário e registo fotográfico do património potencialmente afetado, bem com o registo fotográfico da paisagem. Estes registos foram sendo continuados no decorrer das obras, de modo a seguir as intervenções no património e as alterações na paisagem. Para o efeito foi essencial a boa relação com a equipa de acompanhamento da Iberdrola S.A., bem como da Palimpsesto, empresa de arqueologia responsável pelo acompanhamento das obras e intervenção no património. Neste campo, a boa relação entre equipas permitiu a troca de informações, a identificação simultânea de novas ocorrências e o acompanhamento conjunto das intervenções, possibilitando ao GTE o registo completo de ocorrências e a identificação de bens de interesse para incorporação no Ecomuseu ou para valorização na paisagem. A este nível foi possível a incorporação de um elevado acervo etnográfico destinado à destruição, proveniente dos edifícios vernaculares alvo de

demolição bem como de habitações expropriadas, património que servirá de meio físico para a preservação da memória e identidade local. No decorrer deste processo foi ainda possível o contacto com a comunidade, em particular com as famílias afetadas pelos trabalhos, permitindo a recolha de testemunhos históricos e etnográficos relacionados com os locais afetados.

No decorrer das contrapartidas negociadas pela concessionária com o Município, a DRCN e a DGPC, houve um conjunto de pareceres e propostas dados pelo GTE, alguns por iniciativa da equipa técnica, com vista à salvaguarda e valorização dos locais de interesse patrimonial, de modo a permitir o seu aproveitamento turístico. Como medidas de compensação de índole cultural, foram definidos vários trabalhos de realocação e valorização de património, por vezes não afetado pela barragem. No âmbito do património arqueológico, foram definidas intervenções de restauro, estudo e valorização para o Menir de Alvadia, a Estação de Arte Rupestre de Lamelas, a Ponte de Alvite e o Castro de Seirós, sítios de maior interesse arqueológico do concelho e

maior potencial cultural<sup>5</sup>. Estes trabalhos foram definidos pelo GTE que acompanhará a sua execução. Estas medidas visam a fruição dos sítios arqueológicos e da paisagem de forma integrada, prevendo a criação ou requalificação de percursos pedestres que os integrem, bem como a sinalização, identificação e interpretação dos locais. Em termos do património artístico, foi definido o restauro das capelas de Nossa Senhora da Guia, Granja Velha e do altar-mor da Igreja Matriz de Ribeira de Pena, este último já em execução, trabalhos que têm também o acompanhamento do GTE. No âmbito da requalificação do Percurso Pedestre do Abade, foi definido um novo troço para a zona afetada, que mereceu também parecer do GTE. Foi definida uma nova localização para a Ponte de Arame nas proximidades (Fig. 5), integrando o percurso, bem como a reintegração de outras infraestruturas patrimoniais, algumas ainda em definição, das quais merecem referência a capela de Nossa Senhora de Copacabana e as Almas da Ribeira. O restauro e valorização destes locais permitirá criar novos meios de valorização do património ligado à vida e obra de Camilo Castelo Branco, integrando-o na nova paisagem criada pela albufeira. O

Ecomuseu de Ribeira de Pena viu também beneficiada a sua rede de núcleos museológicos, com o patrocínio de parte das obras de reconversão dos edifícios para a criação do Museu da Escola, do Museu do Volfrâmio e do Museu do Linho assegurado pela Iberdrola S.A., estando ainda prevista uma verba para a requalificação da Casa de Camilo|Friúme e a criação de infraestruturas de apoio à atividade cultural e educativa, intervenção a realizar em breve.



Fig. 5 – Ponte de Arame sobre o Rio Tâmega, ex-líbris turístico do concelho de Ribeira de Pena, alvo de realocação no âmbito dos trabalhos do SET. ©Emanuel Guimarães.

O GTE encontra-se a reorganizar a oferta cultural do território de forma integrada com a restante oferta turística. Para tal, estão a ser

<sup>5</sup> A Ponte de Alvite e a Estação de Arte Rupestre de Lamelas encontram-se classificados, enquanto o Menir de Alvadia está em vias de classificação. O Castro de Seirós foi descoberto há poucos anos e revela grande

potencial para a compreensão da ocupação humana no território, além de se revelar um excelente miradouro para a Barragem do Alto Tâmega.

revisos e atualizados os roteiros culturais e a rede de percursos pedestres, de forma a incluir os novos sítios de interesse bem como a nova paisagem que será criada em breve, estando já em fase de preparação os materiais gráficos destinados à divulgação. Também a programação cultural do Ecomuseu tem definido o aproveitamento dos testemunhos materiais e imateriais recolhidos, nomeadamente através da organização de exposições e outros eventos culturais e da produção de bibliografia.

A intervenção interessada e diligente da equipa técnica do GTE no processo das barragens do Tâmega permitiu o inventário e salvaguarda do património material e imaterial associado à paisagem e à memória coletiva da comunidade, mas também garantir a valorização integrada do património cultural e turístico de modo a transformar este processo numa oportunidade de criar condições para o desenvolvimento local, por meio da valorização do património cultural enquanto complemento ao futuro potencial turístico da barragem.

## Considerações finais

A construção do SET surgiu no território como uma fatalidade, nem sempre muito bem definida ou esclarecida junto das populações locais. Os avanços e recuos que se verificaram ao início deixaram a comunidade local cética, mas, logo que se percebeu a sua inevitabilidade, começou a desenhar-se o futuro do território com as barragens.

Não foi um processo fácil, nem pacífico, sendo constantemente alvo de revisão de modo a servir os interesses dos diferentes intervenientes <sup>6</sup>. Independentemente das compensações financeiras atribuídas, há uma dimensão imaterial que nunca é compensada, respeitante às memórias e vivências da comunidade que caracterizam a sua identidade e que, em parte, se perdem com o desaparecimento da paisagem e dos locais físicos. Esta paisagem, moldada durante séculos pela ação humana para o aproveitamento agrícola e florestal, manteve-se sem alterações profundas até ao fim do século XX, preservando a beleza conjuntural que inspiraram Américo Costa, Esteves Pereira e Camilo Castelo Branco. A mesma paisagem que desaparece agora com a iminência do enchimento da Albufeira de Daivões, o que

---

<sup>6</sup> Ainda recentemente houve um diferendo com os proprietários a desalojar que obrigou a concessionária a

rever o processo de indemnizações a conceder (Lusa, 2020).

acontecerá em breve. Mas a transformação da paisagem traz também novas oportunidades que, se planeadas com tempo, se podem transformar em ativos de valorização do território, contribuindo para o seu desenvolvimento socioeconómico.

Há muito que os museus deixaram de ser instituições fechadas sobre si e se abriram à comunidade e ao meio onde se inserem, assumindo muitas vezes um papel determinante na dinâmica económica, social e cultural das regiões. A Nova Museologia estabeleceu uma ligação indissociável entre os museus e a comunidade local e alargou os meios de intervenção dos museus no território, enquanto agentes ativos da sociedade (Davis, 1999). As próprias comunidades ganham também com os museus quando veem neles um reflexo da sua identidade, proximidade que constitui um fator de desenvolvimento social.

A comunidade local foi, desde o início, envolvida no desenvolvimento do Ecomuseu de Ribeira de Pena, participando ativamente na criação dos seus diferentes núcleos e na dinâmica cultural promovida por este. Conhecer o terreno e ter uma relação de proximidade com a comunidade facilitou a ação do Ecomuseu durante este processo e permitiu-lhe garantir a salvaguarda de património cultural material e imaterial

importante para a salvaguarda da identidade cultural, minimizando as transformações que decorrerão nessa mesma identidade como fruto da transformação profunda da paisagem provocada pelas albufeiras. Por outro lado, garantiu que as ações de valorização do património se transformariam em oportunidades para o futuro, enquanto oferta cultural integrada de apoio às potencialidades que advirão para o turismo, contribuindo para a atração de investimentos e promovendo uma nova dinâmica económica, contribuindo desta forma para o desenvolvimento local.

Não foi objetivo, no contexto deste documento, avaliar as decisões institucionais ou a escolha das medidas de compensação, ou mesmo as tomadas de posição antagónicas que surgiram ao longo do processo, nem abordar o que correu menos bem. Pretendeu-se, sim, apresentar o trabalho desenvolvido pelo GTE para criar uma valorização integrada do património cultural que permitisse a salvaguarda da identidade local e o apoio ao desenvolvimento do território, trabalho prático que poderá servir de exemplo para os profissionais de museus ou do património cultural em processos de dimensão semelhante, em que se veem na necessidade de intervir ativamente nas dinâmicas do território onde os museus se inserem.

Guimarães, E. (2020). *Museus em tempo de mudança: A ação do Ecomuseu de Ribeira de Pena no processo das Barragens do Tâmega*. In P. M. Homem, M. Monteiro & M. E. Oliveira (Eds.), *Ensaio e Práticas em Museologia* (Vol. 09, pp. 98-116). Porto: FLUP/DCTP/MMUS. <https://doi.org/10.21747/9789728932824/en9a6>

## Referências

Apa (2020). *Programa Nacional de Barragens de Elevado Potencial Hidroeléctrico*. [Em linha]. Disponível em: <https://apambiente.pt/index.php?ref=16&subref=7&sub2ref=9&sub3ref=1244> (Consultado: 02/06/2020).

Apa et al. (2014). *Parecer da Comissão de Avaliação: Apreciação do Documento "Atualização do Cumprimento de Condicionantes Impostas no âmbito do Relatório de Conformidade Ambiental com o Projeto de Execução (RECAPE) Previamente ao Licenciamento" - Aproveitamentos Hidroeléctricos de Gouvães, Alto Tâmega e Daivões*. [Em linha]. Disponível em: [http://siaia.apambiente.pt/AIADOC/RECAPE268/ppa402-parecerca\\_elemprevlic3\\_alterabril20142016415165819.pdf](http://siaia.apambiente.pt/AIADOC/RECAPE268/ppa402-parecerca_elemprevlic3_alterabril20142016415165819.pdf) (Consultado: 02/06/2020).

Cruz, M. C. & Magalhães, J. E. (1993). *Monografia do Concelho de Ribeira de Pena*. Ribeira de Pena: Câmara Municipal.

Davis, P. (1999). *Ecomuseums: A Sense of Place*. London: Leicester University Press.

Duarte, A. (2014). Nova Museologia: os pontapés de saída de uma abordagem ainda inovadora. *Revista Museologia e Patrimônio*, 6(2), 99-117. [Em linha]. Disponível em: [https://sigarra.up.pt/flup/pt/pub\\_geral.pub\\_view?pi\\_pub\\_base\\_id=77419](https://sigarra.up.pt/flup/pt/pub_geral.pub_view?pi_pub_base_id=77419) (Consultado: 02/06/2020).

Ecomuseu de Ribeira de Pena (2020). [Em linha]. *Apresentação*. Disponível em: <http://www.ecomuseu-rpena.pt> (Consultado: 02/06/2020).

Gómez Martínez, J. (2006). *Dos Museologías. Las Tradiciones Anglosajona y Mediterránea: Diferencias y Contactos*. Gijón: EdicionesTrea.

Iberdrola (2010). *Aproveitamentos Hidroeléctricos de Gouvães, Padroselos, Alto Tâmega e Daivões: Estudo de Impacte Ambiental – Resumo Não Técnico*. [Em linha]. Disponível em: [http://siaia.apambiente.pt/AIADOC/RECAPE268/32409rnt\\_a2019410151844.pdf](http://siaia.apambiente.pt/AIADOC/RECAPE268/32409rnt_a2019410151844.pdf) (Consultado: 02/06/2020).

Iberdrola (2020). *Sistema Eletroprodutor do Tâmega*. [Em linha]. Disponível em: <http://tamega.iberdrola.pt> (Consultado: 02/06/2020).

Guimarães, E. (2020). Museus em tempo de mudança: A ação do Ecomuseu de Ribeira de Pena no processo das Barragens do Tâmega. In P. M. Homem, M. Monteiro & M. E. Oliveira (Eds.), *Ensaio e Práticas em Museologia* (Vol. 09, pp. 98-116). Porto: FLUP/DCTP/MMUS. <https://doi.org/10.21747/9789728932824/en9a6>

ICOM (s/d). *Museum Definition* [Em linha]. Disponível em: <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/> (Consultado: 02/06/2020).

Lei n.º 47/2004. D.R. I Série-A. 195 (2004-08-19) 5379.

Lusa (2010). Ministério do Ambiente chumba uma das quatro barragens do Alto Tâmega. *Público*. [Em linha]. Disponível em: <https://www.publico.pt/2010/06/22/economia/noticia/ministerio-do-ambiente-chumba-uma-das-quatro-barragens-do-alto-tamega-1443043> (Consultado: 02/06/2020).

Lusa (2020). Enchimento da barragem de Daivões deverá começar a partir de outubro. *A Voz de Trás-os-Montes* [Em linha]. Disponível em: <https://www.avozdetrasosmontes.pt/noticia/27520> (Consultado: 23/06/2020).

Nabais, A. (1993). Nova Museologia: Novas Práticas Museológicas. *Vértice*, 54, 46-50.

Pessoa, F. S. (2001). *Reflexões sobre Ecomuseologia*. Porto: Edições Afrontamento.

Prado, M. (2019). Barragens de Sócrates: O plano pela metade, o encaixe por inteiro. *Expresso* [Em linha]. Disponível em: <https://expresso.pt/economia/2019-04-16-Barragens-de-Socrates-o-plano-pela-metade-o-encaixe-por-inteiro> (Consultado: 02/06/2020).

Procesl (2018). *Aproveitamentos Hidroeléctricos de Gouvães, Alto Tâmega e Daivões: Relatório de Conformidade Ambiental do Projecto de Execução (RECAPE) - Sumário Executivo*. [Em linha]. Disponível em: <http://siaia.apambiente.pt/AIADOC/AIA2148/RNT2148.pdf> (Consultado: 02/06/2020).

Taveira, B. (2019). Iberdrola já não vai realojar famílias em contentores. *Diário de Trás-os-Montes*. [Em linha]. Disponível em: <https://www.diariodetrasosmontes.com/reportagem/iberdrola-ja-nao-vai-realojar-familias-em-contentores> (Consultado: 02/06/2020).

Valdés Sagüés, M. C. (1999). *La Difusión Cultural en el Museo: Servicios Destinados al Gran Público*. Gijón: Ediciones Trea.

# Vivianne Ribeiro Valença

[vivianne.valenca@gmail.com](mailto:vivianne.valenca@gmail.com)

**Apontamentos sobre a formação de Ecomuseus no  
Brasil**

## Resumo

Este artigo aborda sobre a formação de ecomuseus no Brasil, trazendo apontamentos e perspectiva inicial de como esse modelo conceitual de museu surgiu no país, como foi pensado, discutido e criado, e quais são as influências e motivações do uso do termo para as diferentes iniciativas pesquisadas. Realizamos um breve mapeamento das instituições denominadas de ecomuseu, levantamento quantitativo e analisamos os dados a partir dos anos de criação. O processo de formação de ecomuseus no Brasil adquiriu contornos próprios, respeitando os elementos que identificam o ecomuseu - território, patrimônio e comunidade, criando suas diferentes formas de saber e fazer ecomuseus. Consideramos que é possível falar em uma “ecomuseologia brasileira”.

## Palavras-chave

Ecomuseu; Brasil; Ecomuseologia Brasileira.

## Nota biográfica

Vivianne Ribeiro Valença é doutoranda no programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Mestre em Antropologia pela Universidade Federal de Pernambuco - UFPE; Bacharel em Museologia pela Universidade Federal de Pernambuco, graduada em licenciatura plena em História pela UNICAP. É a coordenadora do Museu do Cárcere e museóloga do Ecomuseu Ilha Grande da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ. Atua e tem interesse principalmente nos seguintes temas: Ecomuseu, museu, museologia, sociedade e desenvolvimento, meio ambiente, antropologia, turismo e patrimônio.

## Abstract

This article deals with the formation of ecomuseums in Brazil, bringing notes and initial perspective of how this conceptual model of museum emerged in the country, how it was thought, discussed and created, and what are the influences and motivations of using the term for the different initiatives surveyed. We carried out a brief mapping of the institutions called ecomuseum, quantitative survey and analyzed the data from the years of creation. The process of formation of ecomuseums in Brazil acquired its own outlines, respecting the elements that identify the Ecomuseum - Territory, heritage and Community creating its different ways of knowing and making ecomuseums. We believe that it is possible to speak of a “Brazilian ecomuseology”.

## Keywords

Ecomuseum; Brazil; Brazilian ecomuseology.

## Biographical note

Vivianne Ribeiro Valença is a PhD student in the Post-graduation programme in Museology and Heritage at the Federal University of the State of Rio de Janeiro - UNIRIO, Master in Anthropology by the Federal University of Pernambuco - UFPE; Specialist in Afro-Brazilian History and Culture from the Catholic University of Pernambuco - UNICAP; Bachelor in Museology from the Federal University of Pernambuco, graduated in full degree in History from UNICAP. She is the coordinator of the Museu do Cárcere and museologist of the Ecomuseu Ilha Grande of the State University of Rio de Janeiro - UERJ. She works and is mainly interested in the following themes: Ecomuseum, museum, museology, society and development, environment, anthropology, tourism and heritage.

## Introdução

Desde a década de 1970, o modelo conceitual de ecomuseu, nascido de uma realidade francesa, tornou-se um emblema de identidade comunitária e transformação socioambiental que se disseminou pelo mundo, entre países como Portugal, China, Itália, México e Moçambique e, de forma peculiar, no Brasil, atuando em diferentes frentes, com características próprias de relacionar com suas memórias, territórios e patrimônios.

Os ecomuseus apresentam diferentes fluxos, dinâmicas e processos que são construídas em coletividade e em integralidade numa “ecologia de saberes e fazeres” que se torna ferramenta essencial do que denominamos de Museu Integral em sua plenitude. Apresentamos neste artigo alguns apontamentos sobre a criação de ecomuseus no Brasil e suas características, no intuito de conhecermos diferentes iniciativas, experiências e processos comunitários, contribuindo para o conhecimento, discussão e ampliação de produções sobre este modelo conceitual de museu.

O presente artigo é resultado parcial dos estudos desenvolvidos para a minha tese de doutorado “Ecomuseu Ilha Grande: (Re)pensando conceito, dinâmicas e práticas de um território musealizado”, do Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio –

PPGPMUS, UNIRIO- MAST, sob orientação da Prof. Doutora Tereza Scheiner.

## 1. Início do processo de formação de ecomuseus no Brasil

Podemos organizar o processo de formação de ecomuseus no Brasil a partir de dois eixos principais que influenciaram a constituição, reflexão sobre o tema e atuação no país. São eles: Os Encontros Internacionais de Ecomuseus e Museus Comunitários e as iniciativas pioneiras, mapeadas a partir da pesquisa, que se tornaram disseminadoras do “saber e fazer” ecomuseus no Brasil.

Os Encontros Internacionais de Ecomuseus (EIE) realizados no país tiveram como objetivo discutir e refletir sobre os ecomuseus em todas as suas dimensões, processos e práticas, desenvolvendo debates e trocas entre diferentes comunidades, representantes de diversas áreas acadêmicas, e instâncias públicas, que contribuiriam para configurar o cenário ecomuseológico brasileiro. Foram realizados cinco encontros, cada um com suas especificidades e processos de discussão.

O I EIE foi realizado em 1992, no Rio de Janeiro, e teve como objetivo principal trazer a proposta do ecomuseu como alternativa de desenvolvimento sustentável influenciado

pelas discussões da Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e o Desenvolvimento, também conhecida como Rio 92, Eco-92 ou Cúpula da Terra, e estudar a possível implantação do primeiro ecomuseu da cidade do Rio de Janeiro, que foi chamado de Ecomuseu de Santa Cruz.

O II EIE foi realizado em 2000, no Rio de Janeiro, e teve como tema “Comunidade, Patrimônio e Desenvolvimento Sustentável”. Discutiu as bases de uma reflexão relativa ao caráter sustentável das iniciativas museológicas de cunho comunitário e apoiadas sobre o patrimônio local. Nesta ocasião, foram tratados os objetivos, as estratégias, os métodos de participação e o conceito de museu educador-libertador.

O III EIE foi realizado em 2004, no Rio de Janeiro, com o tema "Comunidade, Patrimônio compartilhado e Educação", e teve como objetivos apresentar e organizar coletivamente um projeto de guia prático dos métodos de gestão participativa considerando sua concepção, execução, relação com o desenvolvimento e avaliação para os ecomuseus e museus comunitários e a proposta de criação da Associação Brasileira de Ecomuseus e Museus Comunitários (ABREMC).

O IV EIE foi realizado em 2012, no Estado do Pará, e teve como tema “Patrimônio e Capacitação dos Atores do Desenvolvimento

Local”. Buscou sensibilizar a comunidade museal para os processos museológicos protagonizados pelas comunidades, por uma partilha de experiências entre profissionais, voluntários, pesquisadores, estudantes e observadores, focando na prática como ferramenta de produção e democratização do fazer museológico.

O V EIE foi realizado em 2015, no Estado de Minas Gerais, com o tema “Iniciativas museológicas comunitárias: construindo caminhos para o bem-viver”. Teve como proposta compreender como essas instituições museológicas contribuem para o bem viver, além de verificar como se organizam, se financiam e colaboram para a preservação do patrimônio cultural e a consolidação das iniciativas museológicas brasileiras de base comunitária.

Os EIE fortaleceram as reflexões e apontaram caminhos para compreendermos as diferentes vertentes de discussões e formações deste modelo conceitual de museu no país. Estes encontros impactaram e influenciaram diretamente sobre o pensar e fazer ecomuseus no Brasil, contribuindo decisivamente para o que iremos chamar de pensamento ecomuseológico brasileiro.

## 2. Mapeamento dos ecomuseus no Brasil

No intuito de compreendermos o cenário ecomuseal brasileiro, realizamos um levantamento do quantitativo e análise do processo de criação de museus que se autodenominam e utilizam o termo ecomuseu.

O estudo dos dados levantados foi estruturado a partir de quatro análises: 1ª - Análise quantitativa por região; 2ª - Análise do ano de criação; 3ª - Principais motivações de utilização do termo ecomuseu.

### 2.1. Análise quantitativa por região

A partir da análise quantitativa é possível ter uma noção da quantidade de ecomuseus criados no Brasil. Embora já se tenham realizado alguns levantamentos anteriores de iniciativas de ecomuseus e museus comunitários no país pela ABREMC, pela Rede de Museologia Social e alguns trabalhos acadêmicos, não existem, até ao momento, dados atualizados, analisados e publicados, especificamente sobre os ecomuseus.

A partir da Fig. 1, é possível ter uma noção da distribuição da quantidade de ecomuseus no

Brasil por região e analisarmos os dados levantados.



Fig. 1 – Ecomuseus no Brasil por região. ©Vivianne Valença.

A região Sudeste concentra mais de metade dos ecomuseus no Brasil. Com 26 ecomuseus, evidencia uma enorme diferença relativamente às demais regiões. O Sul aparece em segundo lugar, com 12 ecomuseus. Por sua vez, o dobro do registrado no Nordeste, que aparece em terceiro lugar. Uma possível explicação para esses números poderá relacionar-se com o processo histórico de ocupação territorial brasileiro, o reconhecimento patrimonial, a densidade demográfica, a urbanização e organização social, principalmente presente na região Sudeste. O Rio de Janeiro é o estado que mais possui ecomuseus em todo o país.

Todavia, é importante registrar que o gráfico relativo à distribuição de ecomuseus reproduz, de certa forma, a situação de dispersão geográfica dos museus pelas regiões e estados

brasileiros, conforme se visualiza no mapa da Fig. 2.



Fig. 2 – Mapa da dispersão geográfica dos museus brasileiros em 2010 (IBRAM, 2014).

A primeira vertente explicativa para esse resultado seria pela influência do primeiro Curso de Museologia criado no país, na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), que foi e é responsável por pesquisas e debates sobre a ecomuseologia, através dos trabalhos de professores e seus alunos, na discussão de modelos conceituais de museus, dando destaque aos ecomuseus e museus de território, bem como aos museus comunitários. Destacamos as discussões nos cursos de museologia e do Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS) da UNIRIO/MAST. É importante lembrar que até 2004 o Brasil contava com apenas dois cursos de museologia: na UNIRIO e na

Universidade Federal da Bahia (UFBA). Com o Programa de Apoio ao Plano de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (Reuni), surgiu a proposta de criar, entre outros, o curso de museologia em outras instituições públicas.

A segunda vertente seria o pioneirismo da discussão acadêmica e profissional desenvolvida no I EIE, onde se discutiu sobre os ecomuseus, organização e participação comunitária, meio ambiente e ações locais, entre vários outros temas, a nível internacional. Essas reflexões e experiências se articulavam entorno da proposta de criação do primeiro ecomuseu no Rio de Janeiro, o Ecomuseu de Santa Cruz. Este foi, sem dúvida, um grande espaço de contribuição sobre o tema e aproximação de comunidades organizadas que almejavam a valorização das suas memórias, patrimônios e território. A criação e existência do Ecomuseu de Santa Cruz - a partir da mobilização da comunidade organizada através do Núcleo de Orientação e Pesquisa Histórica de Santa Cruz (NOPH) e o apoio da prefeitura do Rio de Janeiro (que acabou encampando e institucionalizando o Ecomuseu) – foi uma forte influência para outras comunidades e serviu de modelo para a criação de outros tantos ecomuseus por todo o Brasil.

A segunda região do Brasil que apresenta maior quantidade de ecomuseus é a Região Sul. Santa Catarina possui 6 e Rio Grande do Sul 5

ecomuseus. Estes números se relacionam com a mobilização de algumas comunidades para a preservação de sua memória e patrimônio histórico, que vem de longa data, articuladas por alguns profissionais da área influenciados pela ecomuseologia ou pela museologia social. É estranho que o estado do Paraná possua apenas um ecomuseu – o Ecomuseu de Itaipu, o primeiro do Brasil. Por esse pioneirismo, se esperava que exercesse uma influência em outras comunidades, em seus processos organizativos e museológicos. Não obstante, parece que isso não ocorreu. Possivelmente explicado pelo fato de que este primeiro ecomuseu resultou de uma demanda empresarial e não de um processo de luta ou mobilização a partir das bases comunitárias locais.

A terceira é a Região Nordeste, com 6 ecomuseus, destacando o Estado do Ceará com 3, seguido de Alagoas, Maranhão e Piauí, com apenas um ecomuseu cada. Os números do Ceará podem ser explicados pela crescente atuação de historiadores e profissionais que estudam e atuam em museus – grupos organizados que trabalham com memórias locais, sejam indígenas, pescadores ou artesãos. Entretanto, é de se estranhar que a Bahia, onde há o segundo curso mais antigo de graduação em museologia do Brasil, não conte com nenhum ecomuseu registrado com esta denominação. Também nos estados de

Pernambuco (que conta inclusive com pós-graduação cujo tema é Museus, Identidades e Comunidades) e Sergipe. Isso pode representar, por um lado, o pouco destaque da ecomuseologia e, por outro, a influência da museologia social na região Nordeste, tendo enfatizado o fortalecimento dos processos de criação e consolidação dos museus comunitários em suas variadas formas e denominações. Não obstante, esta investigação foge aos limites do presente estudo.

A quarta região é a Centro-Oeste, destacando o Distrito Federal que também se justifica pela influência do curso de graduação em museologia da Universidade de Brasília (UNB), que promove a articulação com alguns processos organizativos das comunidades locais e/ou relacionados com a atuação de alguns de seus docentes.

Por fim, a região que tem menos ecomuseus é a Região Norte e os dois registros ocorrem no estado do Pará. Mais uma vez, neste caso, parece que a existência do bacharelado em museologia na Universidade Federal do Pará (UFPA) tem uma importância na criação desses ecomuseus, bem como de outros museus comunitários, além da capacidade de organização das comunidades locais.

## 2.2. Análise a partir do ano de criação

Nas décadas de 1980 e 1990, tivemos os “ecomuseus pioneiros” no Brasil, que desbravaram um “terreno” ecomuseológico desconhecido, que puseram em prática ideias trazidas da Europa. Os primeiros ecomuseus possuíam uma característica que tinha forte influência europeia, a partir das experiências do Ecomuseu do Creusot na França, das ideias de Hugues de Varine e de George Riviére, e que serviram de exemplo para que os demais pudessem criar outros ecomuseus. Havia ainda uma forte preocupação com a ecologia e a preservação do meio ambiente.

Em 1987 foi criado o Ecomuseu de Itaipu, considerado como o primeiro ecomuseu brasileiro e da América Latina, a partir de um projeto encomendado por uma grande empresa estatal a Itaipu Binacional – responsável pela gestão da Hidrelétrica de Itaipu.

O Ecomuseu de Itaipu foi criado por meio de um processo tradicional, um projeto da museóloga Fernanda Camargo Moro. Pretendia-se associar a imagem da empresa com a preocupação da preservação ambiental, ou como a própria definia, “museologia ambiental”. Essa proposta era fundamentada nas ideias apresentadas por Hugues de Varine,

que tornou-se referência para os Ecomuseus brasileiros criados a partir das iniciativas comunitárias. Entretanto, aquilo que significa Ecomuseu no Brasil foi se configurando em modelos próprios de reflexão e atuação.

Segundo Varine (1987), o ecomuseu assegura as funções de coleta, pesquisa, conservação, interpretação, apresentação e explicação de um conjunto coerente de elementos naturais e culturais, representativos de um meio ambiente. Exprime as ligações entre o homem, sua obra e a natureza, ao longo do tempo e do espaço, em relação a um determinado território, e abrange todos os bens de interesse científico e cultural, reconhecidos e representativos do patrimônio da região.

Em 1988 foi criado o Ecomuseu da Fazenda Boa Vista, que, de acordo com os seus responsáveis, seria o segundo ecomuseu brasileiro, localizado no município de Roseira, no Vale do Paraíba Paulista, numa antiga propriedade que foi engenho de açúcar no final do século XVIII e fazenda cafeeira no século XIX. Em 20 de março de 1978, por decreto do governo federal, a fazenda Boa Vista foi transformada em Refúgio Particular de Animais Nativos e em uma reserva ecológica. Ambos integram a área sob proteção ambiental de Roseira Velha, criada pela Prefeitura Municipal de Roseira e a área sob proteção especial da Secretaria do Meio Ambiente do Estado de São Paulo. O acervo é

constituído por móveis, pinturas, esculturas, enfim, objetos diversos do patrimônio da Fazenda Boa Vista e das famílias Trannin, Pasin e Paula Santos.

A década de 1990 representou a grande emergência e discussão sobre ecomuseus de forma mais direta e reflexiva. O debate em torno das questões ecológicas e da necessidade de preservação do meio ambiente torna-se cada vez mais amplo, culminando com a realização da Rio 92. Há uma junção entre a preocupação ambiental e os movimentos sociais, que integram as bandeiras de saneamento básico, saúde, melhoria das condições de vida e de reconhecimento de suas demandas locais de forma integrada com o global. A defesa da sua identidade e da preservação de seu patrimônio cultural, histórico e ambiental também são destacadas. Esse momento, de crescimento, tem uma influência direta a partir dos encontros de discussão sobre ecomuseus, tendo como referência a criação do Ecomuseu de Santa Cruz, que impulsionou novas iniciativas preocupadas com a comunidade do seu território. Esses seriam o que propomos denominar “ecomuseus disseminadores”, que serviram de exemplo e tornaram-se agentes consultores de outras iniciativas e processos museológicos que aderiram a denominação de ecomuseu e que têm um caráter explicitamente comunitário. Nos permitem

identificar essa década como um momento de efetiva implantação da ideia de ecomuseu no Brasil. Essa década marca o início do pensamento ecomuseológico brasileiro, que agregou profissionais nacionais e internacionais para discutir a temática a partir de encontros internacionais de ecomuseus, conforme referido.

O Ecomuseu do Quarteirão Cultural do Matadouro de Santa Cruz (ou simplesmente Ecomuseu de Santa Cruz, como é conhecido) foi criado pela Lei nº 2453 de 1995 e integra a estrutura da Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro. Foi o primeiro ecomuseu do Estado do Rio de Janeiro e o mais conhecido e emblemático dos ecomuseus criados na década de 1990. A sua origem remonta a 1983, a partir da criação do Núcleo de Orientação e Pesquisa Histórica (NOPH), liderado por Odalice e Walter Priosti articuladores e militantes ligados a história, memória e educação. Coube ao NOPH a articulação com a comunidade no processo de criação do Ecomuseu de Santa Cruz desde o final da década de 1980.

Em 1997, foi criado o Ecomuseu de Ribeirão da Ilha, em Florianópolis. Este é um caso curioso. O museu foi criado originalmente, em 1971, como um museu tradicional, privado, voltado para a preservação do patrimônio local na comunidade de Ribeirão da Ilha, até que em

meados da década de 1990, a partir da aproximação com o meio acadêmico, com o poder público e possibilidade de captação de recursos, os responsáveis optaram por alterar a denominação para ecomuseu, demonstrando que tenha sido influenciado pelas discussões e modelos já criados no país.

Neste mesmo ano, foi criado o Ecomuseu Laboratório Interativo de Educação Ambiental, que tem caráter privado e está localizado no município de Chapecó. Atualmente desenvolve o Programa de Educação Ambiental da Prefeitura de Chapecó através de projetos que envolvem entidades sociais e ambientalistas e escolas das redes pública e privada, visando a melhor qualidade de vida para os cidadãos.

Em 1998 foram criados o Ecomuseu do Cerrado e o Ecomuseu da Ilha da Pólvora e, em 1999, foi criado o Ecomuseu Rural de Barra Alegre /Instituto da Imagem e Cidadania.

O Ecomuseu Ilha Grande teve início em 1999, com apresentação e discussão do projeto original com a comunidade local, associações de moradores, setores da universidade, órgãos ambientais, organizações não-governamentais (ONG) e outras instituições. Em 2007, foi oficialmente criado pela reitoria da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Possui 4 núcleos: Museu do Cárcere, Museu do Meio Ambiente, Parque Botânico e

Centro Multimídia. O Ecomuseu Ilha Grande é um ecomuseu e um museu universitário, cuja missão é incorporar a comunidade como sujeito do processo de conservação e desenvolvimento sustentável do território da Ilha Grande, por meio da preservação, pesquisa, valorização e difusão da história, memória, cultura e identidade locais, bem como do patrimônio natural, material e imaterial, promovendo a reflexão e a ação consciente.

### **2.3. Anos 2000, expansão e consolidação**

A partir dos anos 2000 constata-se um grande aumento no número de ecomuseus no Brasil. Do total de 50 ecomuseus, 43 foram criados a partir deste ano.

A década de 2000/2009 representou a maior quantidade de criação de ecomuseus no país, merecendo destaque os anos de 2006 a 2009. A grande quantidade de criação de ecomuseus no país tem clara relação com três processos paralelos:

1. O acúmulo dos movimentos sociais, em virtude da luta e organização por determinadas comunidades desde a década de 1980 e que, em alguns casos, se afirma numa agenda

cultural ampla, com afirmação de identidade e preservação da memória e patrimônio local;

2. A definição de uma política cultural mais abrangente respeitando a diversidade cultural e a valorização da participação política das comunidades, que foi desenvolvida pelo governo de Luiz Inácio da Silva – Lula vinculado ao Partido dos Trabalhadores (PT) em 2003 até 2011. Teve como proposta implantar um modelo de gestão do Estado mais presente e participativo na sociedade chamado em seu governo de “Cultura como Política de Estado”. Neste sentido, destacamos a criação da Política Nacional de Museus (2003), a criação do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), em 2009, e seus projetos, como o Pontos de Memória e Cultura, que reforçou as possibilidades democráticas para os museus existentes e para a criação e institucionalização de iniciativas e processos museológicos de base comunitária;

3. Relacionada ainda com a segunda, a ação militante de profissionais de museus em defesa da ecomuseologia e da museologia social, numa perspectiva do museu enquanto instrumento de transformação social. É o caso da criação da Rede de Museologia Social no Estado do Rio de Janeiro que tem como objetivo promover a conexão e a troca de experiências entre comunidades populares, movimentos sociais e instituições que atuam

no campo da memória, patrimônio e cultura. Surge com o intuito de potencializar a memória como fator de inclusão e transformação social, integrando e dando voz às diversas iniciativas e narrativas históricas que compõem o Rio de Janeiro.

É possível afirmar que foi no período entre 2006 e 2009 que mais foram criados ecomuseus no Brasil, com pelo menos 16 novos ecomuseus. Tal período representaria um momento de acúmulo de experiências ecomuseológicas e comunitárias, a partir dos movimentos sociais e organização das comunidades. Trata-se do processo de redemocratização, de afirmação das lutas sociais por direitos, reconhecimento de suas demandas e afirmação de identidades locais, iniciado ainda ao final na ditadura militar e que avançou após a Constituição de 1988.

Até 2003 havia uma ausência de política federal que orientasse a intervenção do Estado, por meio de políticas públicas, em relação ao setor museal. Inexistiam instrumentos legais para o setor, resultando na carência de informações da realidade museal brasileira, dificultando a sua consolidação nas agendas de políticas setoriais e na criação da sua própria política.

A redefinição da noção de políticas culturais foi essencial para o desenvolvimento de iniciativas museológicas mais democráticas e que

visassem a adoção de abordagens participativas na ampliação do conceito de cultura. Foi desenvolvida a partir de um olhar antropológico, que incluía não apenas as artes e as letras, mas também os modos de vida, os direitos humanos, os costumes e as crenças, a interdependência das políticas nos campos da cultura, da educação, das ciências e da comunicação e a necessidade de levar em consideração a dimensão cultural do desenvolvimento (Partido dos Trabalhadores, 2002).

Como destacamos, os museus foram ganhando espaço, refletindo no fortalecimento das instituições de memória, na organização e sistematização do cenário museológico brasileiro. Isso se deu com a criação e desenvolvimento da Política Nacional de Museus já citada, que incidiu na construção do Sistema Nacional de Museus (SNM), do Cadastro Nacional de Museus (CNM), Estatuto de Museus, culminando na criação do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM/MinC) em 2009. (Valença, 2014)

A Política Nacional de Museus (PNM) é pautada por sete princípios orientadores e sete eixos programáticos. Cada eixo possui, ainda, entre quatro e oito subitens. A construção da PNM contou com ampla participação de representantes da área de museus e de áreas afins. O lançamento da PNM em 2003

representou a concretização das linhas anunciadas da política cultural do governo Lula, o que, por sua vez, significou uma mudança de postura do Ministério da Cultura, que passou a adotar uma política abrangente para contemplar todos os museus brasileiros, independentemente da sua vinculação institucional.

Foram adotados sete princípios orientadores para a elaboração da PNM:

1. Estabelecimento e consolidação de políticas públicas para os campos do patrimônio cultural, da memória social e dos museus, visando à democratização das instituições e do acesso aos bens culturais;
2. Valorização do patrimônio cultural sob a guarda dos museus, compreendendo-os como unidades de valor estratégico nos diferentes processos identitários, sejam eles de caráter nacional, regional ou local;
3. Desenvolvimento de práticas e políticas educacionais orientadas para o respeito à diferença e à diversidade cultural do povo brasileiro;
4. Reconhecimento e garantia dos direitos das comunidades organizadas de participar, com técnicos e gestores culturais, dos processos de registro e proteção legal e dos procedimentos

técnicos e políticos de definição do patrimônio a ser musealizado;

5. Estímulo e apoio à participação de museus comunitários, ecomuseus, museus locais, museus escolares e outros na Política Nacional de Museus e nas ações de preservação e gerenciamento do patrimônio cultural;
6. Incentivo a programas e ações que viabilizem a conservação, a preservação e a sustentabilidade do patrimônio cultural submetido a processo de musealização;
7. Respeito ao patrimônio cultural das comunidades indígenas e afrodescendentes, de acordo com as suas especificidades e diversidades (Ministério da Cultura, 2003: 9).

O conjunto dos princípios deixa evidente o caráter democrático que se pretendia adotar para a gestão dos museus no Brasil, buscando unificar e consolidar uma política de Estado para essa área. Ressaltamos os princípios 4, 5 e 7 que explicitam a importância da participação das comunidades organizadas na gestão do patrimônio cultural – entendido como pertencente a elas próprias – ao lado de gestores e técnicos. E incentiva abertamente a organização e criação de ecomuseus e museus comunitários, ao lado de outros modelos participativos, como sujeitos do processo de

preservação e gerenciamento do patrimônio cultural no Brasil (Valença, 2014).

O IBRAM surge com a missão de construir e organizar os anseios da comunidade museológica que iam desde melhorias de infraestrutura das instituições, articulação e intercâmbio institucional, ampliação e democratização de acesso do público e pelo aprimoramento dos sistemas de informação, até a batalha pelo direito à memória, garantindo o empoderamento social daqueles que historicamente foram considerados subalternos e expropriados do direito de narrar suas próprias histórias e construir seus próprios patrimônios. Com isso, o IBRAM atua como mediador dessas demandas reunindo recursos para transformar, progressivamente, o panorama museológico brasileiro (Ferreira, 2010).

O IBRAM investiu na criação do Programa Pontos de Memória, visando à formulação de políticas públicas aplicáveis às ações de museologia social. O programa reúne um conjunto de ações e iniciativas de reconhecimento e valorização da memória social, de modo que os processos museais protagonizados e desenvolvidos por povos, comunidades, grupos e movimentos sociais, em seus diversos formatos e tipologias, sejam reconhecidos e valorizados como parte

integrante e indispensável da memória social brasileira<sup>1</sup>.

Iniciou-se uma mobilização nacional, envolvendo gestores, coordenadores, dinamizadores de processos museológicos desta vertente, bem como especialistas da museologia brasileira, e se concretizou a partir da criação de uma representação nacional que constituiria o Conselho Gestor do Sistema Brasileiro de Museus (SBM)<sup>2</sup>, a chamada Associação Brasileira de Ecomuseus e Museus Comunitários (ABREMC).

A ABREMC foi fundada no âmbito do III Encontro Internacional de Ecomuseus e Museus Comunitários, no Rio de Janeiro (Santa Cruz) em 15 de setembro de 2004. Surge de uma articulação comunitária liderada por Odalice Priosti para tentar preencher uma representação nacional dos ecomuseus e museus comunitários. Este encontro representou o amadurecimento de discussões que se iniciaram com o I EIE, em 1992, e seguiram no II EIE, no ano 2000, que se desdobram numa importante articulação com atores e instituições filiadas às “novas museologias” e tornou-se uma demanda dos ecomuseus, museus comunitários, museus

territórios e similares como forma de afirmação e valorização na área dos museus no país.

Cabe destacar sua atuação como incentivadora da formação de ecomuseus e outras diferentes formas de museus comunitários. Uma das características dos ecomuseus brasileiros é a diversidade e ação criativa. Cada um nasce de acordo com suas características locais e os desejos da comunidade. A ABREMC procura dar uma orientação geral, mas a ideia fundante é a comunidade local ser protagonista desse processo, de preferência participando de uma gestão compartilhada.

Para Priosti (2010), a criação da ABREMC demonstra uma maior receptividade e mesmo o reconhecimento de processos museológicos comunitários em situação de igualdade aos demais museus.

Portanto, não há dúvida de que as duas primeiras décadas do século XXI foram as de grande expansão e consolidação dos ecomuseus no Brasil. Não obstante, esse processo não foi efetivamente nacional ou homogêneo, pois teve uma grande concentração no sudeste, sul e parte do nordeste. Embora a preocupação ecológica esteja presente, objetivamente, foi a busca de

<sup>1</sup> Portaria n.º 315, de 6 de setembro de 2017.

<sup>2</sup> Decreto n.º 8.124, de 17 de outubro de 2013. No artigo 19 no artigo 5º Parágrafo 1º, de 05 de novembro de 2004 que institui o SBM. É regulamentado pelo Decreto n.º

8.124, de 17 de outubro de 2013. No artigo 19 no artigo 5º. Parágrafo 1º., “XI um (representante) de entidade de âmbito nacional representativa dos ecomuseus e museus comunitários.”

afirmação de uma identidade, da preservação da memória, de um modo de vida e o desenvolvimento local que motivou a criação de ecomuseus neste período. Cabe observar ainda a importância do apoio dos poderes públicos e universidades nesse processo.

### 3. Principais motivações de utilização do termo ecomuseu

Foi possível identificar diferentes razões, concentradas em quatro motivações principais de criação:

1. Utilizam o termo a partir do conceito de ecomuseu inspirado na proposta de museu e patrimônio integral, interligando os conceitos de comunidade, patrimônio e território. Neste caso, trata-se de uma opção teórica-conceitual e demonstra a influência de um museólogo na sua formação. É o caso da maioria dos ecomuseus no Brasil;
2. Escolhem o termo ecomuseu por questões ambientais, influenciados pelo substantivo “eco” – a partir de sua relação com o meio ambiente, tendo como referência a ecologia e a preservação ambiental. É o exemplo do Ecomuseu de Itaipu e do Ecomuseu

Laboratório Interativo de Educação Ambiental;

3. Empregam o termo por questões políticas e interesses institucionais. Como o caso do Ecomuseu de Ribeirão da Ilha;
4. Utilizam o termo para exaltar a participação comunitária e interesses coletivos vivenciados no cotidiano, com os seus saberes, suas relações de afeto, de poder e de luta nos processos de musealização e gestão compartilhada do patrimônio na finalidade de promover o desenvolvimento sustentável dos grupos culturais.

Os ecomuseus no Brasil, no que se referem a musealização do território, podem ser classificados em relação as iniciativas de criação que surgem a partir:

- Das comunidades organizadas que visam a valorização dos interesses coletivos, com o objetivo de preservar seu meio ambiente, cultura e memórias que o identifiquem no território e grupo. É o caso de ecomuseus criados como afirmação de identidade e valorização do território, como o Ecomuseu de Sepetiba e Ecomuseu de Manguinhos, Ecomuseu da Colônia Z3 (Pelotas), Ecomuseu do Maranguape e outros, que têm um cunho de base

comunitária, a favor do desenvolvimento das comunidades locais a partir de movimentos e redes de memória;

- De grupos de professores acadêmicos que conhecem o conceito e, por realizarem pesquisas no território ou junto à comunidade, a mobilizam para a preservação do lugar e suas memórias. É o caso do Ecomuseu Pedra Fundamental de Brasília;
- De órgão público municipal/estadual e federal. Podem ser criados (ou institucionalizados) por prefeituras municipais, como o Ecomuseu de Santa Cruz, ou o Ecomuseu da Amazônia;
- De iniciativa de universidades públicas, que se articulam com as comunidades locais, como o Ecomuseu Ilha Grande, pela UERJ, o Ecomuseu da Pólvora, pela UFRGS ou o Ecomuseu do Delta do Parnaíba, pela UFPI;
- De interesse privado (empresa ou pessoa física). Neste contexto, é possível identificar algumas variantes, como: o Ecomuseu de Itaipu, criado por uma empresa, a Itaipu Binacional; o Ecomuseu da Cultura do Vinho, criado por vitivinicultores de Bento Gonçalves, integrando o “Parque Temático do Vinho Dal Pizzol”; o Ecomuseu Univali, criado por uma universidade privada, a

Universidade do Vale do Itajaí; o Ecomuseu Dr. Agobar Fagundes, criado por sua viúva; o Ecomuseu da Fazenda Boa Vista, criado a partir da iniciativa familiar.

Assim, podemos identificar diferentes motivações e formas de organização e, certamente, elementos singulares ao lado de comuns a todas as iniciativas mapeadas. Mas fica claro que há uma configuração peculiar na definição dos ecomuseus Brasileiros, com uma multiplicidade de agentes e características, mantendo a base comum da ação comunitária, do patrimônio e do território.

## Considerações finais

No Brasil, o conceito e a criação de ecomuseus foi ganhando proporção, a ponto de chamar a atenção do próprio teórico do termo, Hugues de Varine, que considera que o Brasil está liderando o caminho e trazendo uma museologia própria, referindo-se ao país como um dos grandes líderes da nova museologia e apropriadores do termo e conceito de ecomuseu (Varine, 2013).

A partir dos apontamos apresentados, consideramos que é possível falar em uma “ecomuseologia brasileira”, ou seja, a apropriação da ideia de ecomuseu por um

conjunto de profissionais e lideranças de movimentos sociais no processo de construção museológica. O processo de formação de ecomuseus no Brasil adquiriu contornos próprios, mesmo que respeitando os elementos gerais que identificam a categoria “ecomuseu”. Muitos desses processos de

organização local tiveram motivações, atores e projetos distintos em vários pontos. A adoção do termo ecomuseu mostrou sua potência, importância e significado, considerando de forma ampla o seu papel aglutinador da comunidade, do patrimônio (seja ele histórico, cultural ou ambiental) e do território.

## Referências

Chagas, M. (1987). *Museu: Coisa Velha, Coisa Antiga*. Rio de Janeiro: UNIRIO.

Ferreira, J. (2010). *Vontade de Museu, Vontade de Memória – Caminhos e Avanços do Panorama Museal Brasileiro. Política Nacional de Museus: Relatório de gestão 2003 -2010*. Brasília: Ministério da Cultura, Instituto Brasileiro de Museus.

Gil, G. (2003). *Discurso do Ministro Gilberto Gil no Seminário Cultura XXI, 20 de março de 2003, Fortaleza, Ceará*. Disponível em: <http://www.revistamuseu.com.br/emfoco/emfoco.asp?id=1529> (Consultado: 10/05/2020).

IBRAM (2014). *Audiência Pública Direito à Memória. Direito à Memória e seus Instrumentos de Gestão e Planejamento*. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus.

Ministério da Cultura (2003). *Política Nacional de Museus – Memória e Cidadania*. Brasília: Ministério da Cultura. Disponível em: [https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2010/02/politica\\_nacional\\_museus\\_2.pdf](https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2010/02/politica_nacional_museus_2.pdf)

Moutinho, M. (1993). Sobre o conceito de Museologia Social. *Cadernos de Sociomuseologia*, 1(1), 7-9.

Moutinho, M. (2007). Definição evolutiva de Sociomuseologia. XII Atelier Internacional do MINOM. *Cadernos de Sociomuseologia*, 28(28), 1-22.

Nascimento Junior, J. (2009). Museus como agentes de mudança social e desenvolvimento. *Musas - Revista Brasileira de Museus e Museologia*, 4, 148-162.

Nascimento Junior, J. (2010). *Museu – Lugar de Encontro, Espaço Público, Campo de Construção. Política Nacional de Museus: Relatório de Gestão 2003 -2010*. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus.

Partido dos Trabalhadores (2002). *A Imaginação a Serviço do Brasil – Programa de Políticas Públicas de Cultura*. S. Paulo: Resoluções de Encontros e Congressos & Programas de Governo - Partido dos Trabalhadores.

Priosti, O. M. (2010). *Memória, Comunidade e Híbridação: Museologia da Libertação e Estratégias de Resistência*. Tese de Doutorado em Memória Social. Programa de Pós-Graduação em Memória Social. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

Rangel, M. F. (2012). Museologia e patrimônio: Encontros e desencontros. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, 7(1), 103-112.

Rivière, G. H. (1985). Definición evolutiva del ecomuseo. *Museum. Imágenes del ecomuseo. Museum* 148, XXXVII (4), 182-183.

Scheiner, T. C. (1998). *Apolo e Dionísio no Templo das Musas; Museu: Gênese, Ideia e Representações na Cultura Ocidental*. Dissertação de Mestrado em Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Scheiner, T.C. (2012). Repensando o museu integral: Do conceito às práticas. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, 7(1), 15-30.

Soares, B. C. B. (2015). A invenção do Ecomuseu: O caso do Écomusée du Creusot Montceau-les-mines e a prática da museologia experimental. *MANA*, 21(2), 267-295.

Song, X. (2005). How the theory and practice of ecomuseums enrich general museology. In: *Communication and Exploration. Guyang, China. Ecomusei del Trentino. Documenti di Lavoro*, 37-42.

Valença, V. R. (2014). *Qual o Museu Que Nós Queremos? A Relação Indivíduo-Museu no Processo Participativo do Museu da Abolição (2005-2013)*. Dissertação de Mestrado em Antropologia. Recife: UFPE.

Valença, V. R. & Scheiner, T.C. (2019). *Musealização e patrimonialização na Ilha Grande: A experiência do Ecomuseu Ilha Grande*. [Em linha] Florianópolis: XX ENANCIB. Disponível em: <https://conferencias.ufsc.br/index.php/enancib/2019/paper/viewFile/887/674>.

Valença, V. R. (2020). Apontamentos sobre a formação de Ecomuseus no Brasil. In P. M. Homem, M. Monteiro & M. E. Oliveira (Eds.), *Ensaio e Práticas em Museologia* (Vol. 09, pp. 117-135). Porto: FLUP/DCTP/MMUS. <https://doi.org/10.21747/9789728932824/en9a7>

Varine, H. (1987). *O tempo social*. Trad. e coord. Fernanda Camargo Moro e Lourdes Novaes. Rio de Janeiro: Eça.

Varine, H. (2013). *As Raízes do Futuro: O Patrimônio a Serviço do Desenvolvimento Local*. Porto Alegre: Medianiz.

**RECENSÃO**

**CRÍTICA**

# Diana Silva

dianassdsilva@gmail.com

**Escher - A Maior Exposição do Génio Holandês**  
**De 28 de fevereiro a 28 de julho de 2019**  
**Centro de Congressos Alfândega do Porto**

Silva, D. (2020). Escher - A Maior Exposição do Génio Holandês. De 28 de fevereiro a 28 de julho de 2019. Centro de Congressos Alfândega do Porto. In P. M. Homem, M. Monteiro & M. E. Oliveira (Eds.), *Ensaio e Práticas em Museologia* (Vol. 09, pp. 137-144). Porto: FLUP/DCTP/MMUS. <https://doi.org/10.21747/9789728932824/en9r1>

### **Nota biográfica**

Diana Silva é licenciada em Turismo pelo Instituto Superior de Ciências Empresariais e do Turismo (ISCET) e mestre em Museologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP), tendo desenvolvido o projeto intitulado “Contributo Para a Conservação Preventiva dos Livros da Biblioteca da Casa Museu José Régio, em Vila do Conde”, sob a orientação da Prof. Doutora Paula Menino Homem.

Tem trabalhado como guia turística para diversas agências de viagens e como monitora em várias exposições temporárias e em alguns museus, como o Museu da Farmácia do Porto. Atualmente é doutoranda em Museologia na FLUP.

### **Biographical note**

Diana Silva has a degree in Tourism from the Higher Institute of Business and Tourism Sciences (ISCET) and a master's degree in Museology from the Faculty of Arts and Humanities of the University of Porto (FLUP), having developed the project entitled “Contribution to the Preventive Conservation of Books at the Library of José Régio Museum House, in Vila do Conde”, under the guidance of Professor Paula Menino Homem.

She has worked as a tour guide for several travel agencies and as a monitor in several temporary exhibitions and in some museums, such as the Pharmacy Museum of Porto. She is currently a PhD student in Museology at FLUP.

## Introdução

A exposição itinerante “Escher - A Maior Exposição do Génio Holandês”, esteve aberta para visita na Alfândega do Porto, entre 28 de fevereiro e 28 de julho de 2019. Foi organizada pela *M. C. Escher Foundation* em conjunto com o *Arthemisia Group*, que se assume como a empresa italiana líder na produção, organização e montagem de exposições de arte (*Arthemisia Group, s/d*), tendo como curadores Mark Veldhuysen, diretor da *M. C. Escher Company*, e Federico Giudiceandrea, um grande especialista na obra do artista.

A proposta curatorial da exposição, descrita no seu painel introdutório, consistia em “oferecer uma retrospectiva dos esboços enigmáticos e dos projetos paradoxais de M. C. Escher, começando com as suas primeiras gravuras e desenhos realistas inspirados na natureza e paisagens de Itália (...)”.

A exposição era composta por 135 trabalhos originais, distribuídos por 5 corredores, de forma cronológica e tendo em conta as influências e estilos que marcaram as duas fases da vida do artista: Antes de 1937, com as primeiras xilogravuras, litografias e desenhos realistas inspirados pela natureza e pelas paisagens italianas, durante o tempo em que M. C. Escher viveu e viajou por lá; Após 1937, com as estruturas matemáticas,

metamorfoses, ciclos, paradoxos geométricos e tesselações inspiradas pelas tesselações mouriscas do Palácio de Alhambra, no seguimento da segunda viagem de Escher ao Sul de Espanha.

O último corredor incluía trabalhos que Escher fez por encomenda e obras de outros artistas inspirados pela arte de Escher, como por exemplo Robert Fathauer, Peter Raedschelders e John Pakovsky. A exposição terminava com os filmes *Night at the Museum: Secret of the Tomb*, de Shawn Levy e *Inspirations*, de Cristóbal Vila, também eles influenciados pelo trabalho do artista.

Mauritz Cornelis Escher nasceu a 17 de junho de 1898, em *Leeuwarden*, e faleceu a 27 de março de 1972, em *Hilversum*, no norte da Holanda. Viveu cerca de 12 anos em Roma, onde entalhou diversas paisagens. Em 1937, mudou-se para a Bélgica e abandonou os temas naturalistas e as paisagens para se dedicar à investigação da cristalografia, das tesselações, da regularidade, das estruturas matemáticas, da representação de objetos impossíveis e do infinito. Durante a sua vida fez 448 litografias, xilogravuras e gravuras em madeira e mais de 2000 desenhos e esboços. (*M.C. Escher Foundation & M.C. Escher Company, s/d*).

## Reflexão crítica

A origem da palavra Curadoria vem da palavra latina *Curare*, que significa tomar conta. Para Alegria (2013), os curadores são os cuidadores e os protetores dos objetos, para além de serem também os responsáveis por comunicar a mensagem pretendida pela exposição. A curadoria é um processo exigente e moroso, que envolve muita pesquisa, estudo, planeamento e escolhas. Uma das escolhas mais importantes é o local onde será realizada a exposição, que, conforme salienta Rosmaninho (2015 e 2016), transferirá significado à própria exposição, influenciando também a forma como o público a assimila. A escolha para esta exposição foi o edifício da antiga Alfândega do Porto, que se destaca tanto pela sua imponência arquitetónica, como pelos usos ao longo da história. Atualmente, este edifício está intimamente ligado à cultura, educação e organização de eventos, pois acolhe o Museu dos Transportes e Comunicações, disponibiliza um Centro de Formação e um Centro de Congressos e Exposições (Alfândega do Porto, 2017).

O espaço escolhido para a realização da exposição foi uma sala ampla, de paredes brancas. Os curadores criaram nesta sala, um itinerário expositivo, através da construção de cinco corredores, o que, para além de auxiliar

na orientação do visitante, tornou o ambiente mais acolhedor. Também optaram por tapar as janelas, impedindo a entrada de luz natural, sendo a iluminação feita através de fontes de luz artificial. Essa iluminação foi feita de uma forma cuidadosa e moderada, que, segundo Barker (2014), é essencial para uma contemplação mais concentrada por parte do visitante.

Outro aspeto que os curadores tiveram em conta foi o das cores utilizadas nas paredes da exposição. Mantiveram o branco das paredes ao redor da sala e selecionaram o cinza e o vermelho para as paredes que tinham sido construídas propositadamente para expor os objetos e delimitar o itinerário da exposição. Através de Gorton (2017), sabe-se que são necessários cerca de 90 segundos para as pessoas, após interagirem com um determinado produto, formalizarem uma impressão, que, maioritariamente, se baseia apenas na cor. Segundo Belcher (1997) e Gorton (2017), as cores branco e cinza são vistas como neutras. O branco não interfere com a interpretação das obras e devido ao facto de refletir a luz, ajuda a iluminar o ambiente e faz os espaços parecerem maiores. O cinza é passivo e cria um ambiente mais sóbrio. Já o vermelho é considerado uma cor quente e excitante, associada ao amor, podendo aumentar a atenção ou o nervosismo.

O contraste entre estas 3 cores gera uma espécie de equilíbrio, pois se, por um lado, o vermelho estimula, por outro, a passividade do branco e do cinza tranquiliza.

Também a temperatura e o som são elementos de grande relevo e que interferem com o conforto e o envolvimento dos visitantes. Nesta exposição a temperatura era agradável e o som dos diversos suportes audiovisuais era o adequado, por um lado, para se perceber a explicação e, por outro, para não interferir na contemplação das obras do artista.

Relativamente à dinâmica expositiva, como já foi referido anteriormente, estava ordenada cronologicamente e consoante as temáticas abordadas, o que, segundo Barker (2014), é uma das formas típicas de organização de coleções de um museu, acabando por auxiliar na compreensão do desenvolvimento da produção artística de Escher.

No que concerne aos suportes expositivos, destacam-se:

- O painel introdutório à exposição, que fazia uma pequena síntese da obra de Escher, definia a proposta curatorial, a estrutura e o sequenciamento da exposição;
- Os painéis informativos, que introduziam e contextualizavam, de forma temporal e espacial, as obras,

sempre acompanhados por uma fotografia impactante, a qual segundo Lidchi (1997) e Greenberg, Ferguson e Nairne (2005), naturalizava os textos, tornando-os mais persuasivos;

- O catálogo da exposição, as diversas fotografias e frases autobiográficas de Escher, dispersas pelas paredes ao longo do discurso expositivo;
- Os audioguias, os vídeos explicativos e as etiquetas que acompanhavam as obras, com a sua designação, ano de criação, nome do autor e da fundação detentora das obras.

É de referir que todos estes suportes eram bilingues, contendo explicação em português e inglês. Para além disso, os recursos humanos contratados para assegurarem a vigilância do local, disponibilizavam-se a esclarecer as diversas dúvidas dos visitantes.

Handler (1992), Lidchi (1997) e Goulding (2000), salientam que os curadores devem encontrar formas e métodos de captar o interesse e a atenção dos visitantes, o que se verificou nesta exposição, através do recurso constante a audiovisuais e a atividades de carácter imersivo, que convidavam o visitante a colocar-se no papel do artista ou a ser parte integrante da obra de arte. Estas atividades foram importantes para dinamizar a exposição e envolver o visitante, ajudando-o a interpretar

as obras e a perceber-las com uma maior proximidade sensorial.

Relativamente à forma de expor, os trabalhos estavam distribuídos ao longo das paredes, formando uma, duas ou 3 linhas, de maneira mais ou menos espaçada, conforme o destaque que os curadores pretendiam dar a cada obra. Para além disso, colocaram bancos em frente a determinadas obras, de forma a permitir ao visitante a sua contemplação com mais atenção.

“*Escher - A maior Exposição do Génio Holandês*” caracterizou-se, por fim, como uma exposição de modelo híbrido por ter englobado

elementos discursivos e imersivos. Os elementos discursivos (legendas, painéis informativos, som, fotografias, imagens, filmes, etc), em sintonia com Sitzia (2016), fomentam a reflexão e o espírito crítico, criando conhecimento através de informação cognitiva. Os elementos imersivos (atividades imersivas) criam conhecimento através da experiência concreta, vivenciada na primeira pessoa e da informação afetiva dela retirada. A conjugação de ambos contribuiu para uma melhor experiência do visitante, tornando-a mais completa e estimulante.

## Referências

- Alegria, T. S. (2013). *O Papel da Curadoria como Difusora da Arte Contemporânea*. Ponta Delgada: Universidade dos Açores, Departamento de História, Filosofia e Ciências Sociais. Disponível em: <https://repositorio.uac.pt/bitstream/10400.3/3202/1/DissertMestradoResumoIndIntrodTSRA2014.pdf> (Consultado: 20/12/2020).
- Alfândega do Porto (2017). *Sobre Nós*. Disponível em: <https://www.ccalfandegaporto.com/pt/sobre-nos/> (Consultado: 26/07/2019).
- Arthemisia Group (s/d). *Past International Exhibitions – 2019. Escher*. Disponível em: <https://www.arthemisia.it/en/home/> (Consultado: 26/07/2019).
- Barker, E. (2014). *Contemporary Cultures of Display*. New Haven & London: Yale University Press & The Open University. Disponível em:

Silva, D. (2020). Escher - A Maior Exposição do Génio Holandês. De 28 de fevereiro a 28 de julho de 2019. Centro de Congressos Alfândega do Porto. In P. M. Homem, M. Monteiro & M. E. Oliveira (Eds.), *Ensaios e Práticas em Museologia* (Vol. 09, pp. 137-144). Porto: FLUP/DCTP/MMUS. <https://doi.org/10.21747/9789728932824/en9r1>

[https://gallowayexploringart.files.wordpress.com/2014/08/barker\\_intro\\_cont-cult-display.pdf](https://gallowayexploringart.files.wordpress.com/2014/08/barker_intro_cont-cult-display.pdf)  
(Consultado: 10/08/2020).

Belcher, M. (1997). *Organización y Diseño de Exposiciones: Su Relación con el Museo*. Madrid: Ediciones Trea. Disponível em: <https://vdocuments.net/michael-belcher-clases-de-exposiciones-en-los-museos.html> (Consultado: 18/11/2020).

Gorton, A. E. (2017). *Is Wall Color Significant to Museum Visitors? Exploring the Impact Wall Color in an Exhibit has on the Visitor Experience*. Washington: University of Washington. Disponível em: [https://digital.lib.washington.edu/researchworks/bitstream/handle/1773/39770/Gorton\\_washington\\_02500\\_17381.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://digital.lib.washington.edu/researchworks/bitstream/handle/1773/39770/Gorton_washington_02500_17381.pdf?sequence=1&isAllowed=y) (Consultado: 29/11/2020).

Goulding, C. (2000). The museum environment and the visitor experience. *European Journal of Marketing*, 34(3/4), 261-278.

Greenberg, R., Ferguson, B. W. & Nairne, S. (Ed.) (2005). *Thinking About Exhibitions*. London and New York: Routledge.

Handler, R. (1992). On the valuing of museum objects. *Museum Anthropology*, 16(1), 21-28.

Lidchi, H. (1997). The poetics and the politics of exhibiting other cultures. In S. Hall (Ed.), *Representation, Cultural Representations and Signifying Practices* (Cap. 3, pp. 151-222). London: Sage Publications.

M.C. Escher Foundation & M.C. Escher Company (s/d). *Exposition Escher | Alfândega Convention Center Porto*. Disponível em: <https://mcescher.com/escher-in-porto-till-july-28th-2019/> (Consultado: 26/07/2019).

Rosmaninho, S. (2015). Da representação de um conteúdo ausente: A exposição da Arquitetura. In P. M. Homem, F. Couto, E. Freitas & J. Ramos (Eds.), *Ensaios e Práticas em Museologia* (Vol. 04, pp. 69-85). Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, DCTP. Disponível em: <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/13772.pdf> (Consultado: 14/10/2020).

Rosmaninho, S. (2016). 15ª Bienal de Arquitetura de Veneza: “Reporting from the front” (ou a consciência social dos arquitetos). In P. M. Homem, A. Temudo, E. Freitas & M. M. Restivo (Eds.), *Ensaios e Práticas em Museologia* (Vol. 5, pp. 114-121). Porto: Faculdade de Letras da Universidade

Silva, D. (2020). Escher - A Maior Exposição do Génio Holandês. De 28 de fevereiro a 28 de julho de 2019. Centro de Congressos Alfândega do Porto. In P. M. Homem, M. Monteiro & M. E. Oliveira (Eds.), *Ensaíos e Práticas em Museologia* (Vol. 09, pp. 137-144). Porto: FLUP/DCTP/MMUS. <https://doi.org/10.21747/9789728932824/en9r1>

do Porto, DCTP. Disponível em: <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/14651.pdf> (Consultado: 14/10/2020).

Sitzia, E. (2016). Narrative Theories and Learning in Contemporary Art Museums: A Theoretical Exploration. [Em linha]. *Stedelijk Studies*, 6, 1-15. Disponível em: [https://stedelijkstudies.com/wp-content/uploads/2016/06/Stedelijk-Studies\\_Narrative-Theories\\_Sitzia.pdf](https://stedelijkstudies.com/wp-content/uploads/2016/06/Stedelijk-Studies_Narrative-Theories_Sitzia.pdf) (Consultado: 14/10/2020).



A

## ENSAIOS E PRÁTICAS EM MUSEOLOGIA 09

Respeita o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa

(De 1990, aprovado pela Resolução da Assembleia da República n.º 26/91, de 23 de agosto, e ratificado pelo Decreto do Presidente da República n.º 43/91, de 23 de agosto)

Procura incorporar as Web Content Accessibility Guidelines  
(WCAG 2.0)

É protegida pela Licença Internacional  
*Creative Commons Atribuição-NãoComercial-Compartilha Igual 4.0*  
(Detalhes da licença:  
[creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/))



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