ENSAIOS E PRÁTICAS EM MUSEOLOGIA 11

Paula Menino Homem | Juliana Bittencourt | Louise Palma

U.PORTO
FLUP FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DO PORTO

ENSAIOS E PRÁTICAS EM MUSEOLOGIA Volume 11

TÍTULO
ENSAIOS E PRÁTICAS EM MUSEOLOGIA

VOLUME
11

COMISSÃO EDITORIAL
Paula Menino Homem
Juliana Bittencourt
Louise Palma

COMISSÃO DE 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
2022

ISBN
978-989-9082-16-8

DOI
https://doi.org/10.21747/978-989-9082-16-8/112022

FOTOGRAFIA DA CAPA
Negativos. Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema
© Louise Palma, 2019

ALOJADO EM
Biblioteca Digital da FLUP

RESPONSABILIDADE
No caso de inclusão de elementos protegidos por direitos de propriedade intelectual, a obtenção da respetiva autorização é da responsabilidade exclusiva dos autores.

Sumário

Apresentação……*viii*

Andreia dos Santos Diogo

Estudo de uma pulseira romana do Museu Monográfico de Conimbriga – Museu Nacional .. 1

Daniela Maria Ribeiro

O recenseamento dos documentos fotográficos do Fundo José Mesquita e Herdeiros como contributo para a sua conservação preventiva..... 19

Francisca Antunes Guimarães

Representações e narrativas da vida privada através de uma sala de jantar: (Re)Criação de memórias 48

Juliana Bittencourt

FEUPmuseu: Vivências de um estágio académico 65

Louise Palma

Conservação preventiva de Arte Contemporânea. O problema dos polímeros sintéticos, a partir de um caso de estudo 82

Mariana Espel

Porcelana Monte Sião, a produção artesanal de ontem, hoje e sempre. Proposta de indicadores para processo de classificação de bens culturais como património imaterial .. 108

Entrevista a Mariana Jacob Teixeira

Formação académica em Museologia e percursos profissionais. Reflexos e reflexões..... 138

Entrevista a Marília Xavier Cury

Experiências profissionais colaborativas e formação académica em Museologia. 150

Apresentação

Homem, P. M., Bittencourt, J. & Palma, L. (2022). Apresentação. In P. M. Homem, J. Bittencourt & L. Palma (Eds.), *Ensaios e Práticas em Museologia* (Vol. 11, pp. *viii-x*). Porto: FLUP/DCTP/MMUS. https://doi.org/10.21747/978-989-9082-16-8/112022apr

Apresentação

Eis mais um volume da Ensaios e Práticas em Museologia; o 11º e relativo a 2022, ano em que celebra o seu 11º aniversário!

O Mestrado em Museologia (MMUS) da Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP) recorda, assim, o 1º volume da sua série monográfica, lançado em 2011. Em boa hora, pois tem permitido a divulgação de algum do trabalho desenvolvido pelos estudantes, muitos deles já profissionais de museus, como alunos e como *alumni*, no seio da academia e dos museus, em prol de um desenvolvimento conjunto e em sinergia.

Nesse sentido, assinala-se que a 2ª avaliação externa e independente ao MMUS, por parte da Agência de Avaliação e Acreditação do Ensino Superior (A3ES), agendada para janeiro deste ano, decorreu efetivamente no final desse mês e resultou, novamente, na acreditação do MMUS sem quaisquer condições, agora por um período de 6 anos. Um resultado que a todos enche de orgulho e felicidade, não obstante o acréscimo da responsabilidade, sempre assumida como compromisso.

Assim, uma nova versão da estrutura do ciclo de estudos foi aprovada e implementada desde o início do corrente ano letivo 2022/23, a 12 de setembro. Espera-se que as mudanças adotadas se ajustem melhor ao perfil atual de estudantes, às exigências, atuais e emergentes, do setor profissional e da qualificação dos seus profissionais. A todos os que colaboraram no processo, um profundo agradecimento.

De forma mais específica e orientada para este volume, a Comissão Editorial agradece também aos seus colaboradores, pela partilha de experiências e reflexões que incluem uma diversidade temática e em que:

Andreia do Santos Diogo apresenta como objeto de estudo uma pulseira com uma estrutura em ouro e ornamentação com contas. Encontrada durante escavações arqueológicas nas ruínas, integra a coleção do Museu Monográfico de Conimbriga – Museu Nacional. A partir de revisão de literatura selecionada e da sua observação, apresenta alguns apontamentos sobre os seus materiais e técnicas de fabrico, articulando-os com a sua história e simbologia;

Interessada por acervos fotográficos, **Daniela Maria Ribeiro** partilha parte do estudo e atividade prática que desenvolveu no estágio realizado no âmbito do MMUS a partir dos documentos que integram o Fundo José Mesquita e Herdeiros, sob a salvaguarda do Centro Português de Fotografia. Salienta a importância da sua documentação relativa a suportes materiais, processos fotográficos e evidências de alteração e dano para a tomada de decisão relativa a medidas para sua conservação preventiva;

Atualmente motivada em estudar a relação entre os objetos como património pessoal e suas potencialidades enquanto ferramenta terapêutica, **Francisca Antunes Guimarães** partilha uma reflexão sobre contextos de exposição em casas-museu, tendo como foco a questão da apresentação *versus* representação de narrativas da vida privada, a partir de uma sala de jantar, uma das diferentes temáticas que desenvolveu na sua dissertação, no âmbito do MMUS;

Juliana Bittencourt salienta momentos das suas vivências no estágio realizado em contexto do museu da Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto (FEUPmuseu), no âmbito do MMUS. Em paralelo à apresentação e reflexão crítica sobre as atividades de estágio desenvolvidas, no plano da sua programação expositiva, concentra-se no modelo museológico assumido pela Unidade de Museu e na sua consolidação enquanto serviço para a comunidade FEUP e museu universitário para a sociedade;

Considerando o interesse que os polímeros sintéticos, os ditos plásticos, suscitam no contexto da arte contemporânea, **Louise Palma** estuda a sua natureza e deterioração, a partir do caso da instalação Colecionador Português e a Arte da Masturbação

(natureza morta com obras de Julião Sarmento e de Rui Chafes) (1997), de Paulo Mendes, para suporte de medidas para sua conservação preventiva. Em articulação, aborda questões relacionadas com a apropriação de objetos de diversos materiais e a intenção do artista;

Procurando contribuir para a diminuição da complexidade inerente aos processos de candidatura de bens culturais a património imaterial, **Mariana Espel** propõe um conjunto de indicadores que visam identificar parâmetros que poderão responder às diretrizes de classificação. Aplica-os num estudo de caso, tendo como objeto de análise a produção artesanal da Porcelana Monte Sião, no Estado de Minas Gerais, Brasil, que se mantém desde 1959.

Por fim, na última secção deste volume, duas entrevistas: a **Mariana Jacob Teixeira** e a **Marília Xavier Cury**. Em foco, a partilha de experiências e reflexões críticas relativas à formação académica, competências e à sua importância para os percursos profissionais. Uma honra, poder beneficiar da generosa disponibilidade!

Paula Menino Homem, Juliana Bittencourt e Louise Palma

Andreia dos Santos Diogo

andreia.net5@hotmail.com

Estudo de uma pulseira romana do Museu Monográfico de Conimbriga – Museu Nacional

Diogo, A. S. (2022). Estudo de uma pulseira romana do Museu Monográfico de Conimbriga – Museu Nacional. In P. M. Homem, J. Bittencourt & L. Palma (Eds.), *Ensaios e Práticas em Museologia* (Vol. 11, 1-18). Porto: FLUP/DCTP/MMUS. https://doi.org/10.21747/978-989-9082-16-8/112022a1

Resumo

Encontrada durante escavações arqueológicas nas ruínas e integrando a coleção do Museu Monográfico de Conimbriga – Museu Nacional, a pulseira objeto de estudo apresenta uma estrutura base em ouro e ornamentação com contas, constituindo um belíssimo exemplar de joalharia romana. A partir da sua observação, a olho nu e com recurso a lupa binocular, e da revisão de literatura selecionada, apresentam-se alguns apontamentos sobre os seus materiais, técnicas de fabrico e ainda de história e simbologia que lhe possam estar associadas. A metodologia adotada seguiu os conhecidos modelos para o estudo de objetos/artefactos de Edward Fleming (1974), Jules Prown (1982), Robert Elliot et al. (1994) e Susan Pearce (1994). Como principal resultado apresenta-se a divergência de opiniões quanto ao material das contas presentes na pulseira.

Palavras-chave: Joalharia romana; Pulseira em ouro e contas; Museu Monográfico de Conimbriga – Museu Nacional; Estudo de objeto.

Abstract

Found during archaeological excavations in the ruins and integrating the collection of the Monographic Museum of Conimbriga – National Museum, the bracelet object of study presents a base structure in gold and ornamentation with beads, constituting a beautiful example of roman jewellery. Through observation, with the naked eye and using a stereoscopic microscope, and from the selected literature review, some notes are presented on the materials, manufacturing techniques, history and symbology that may be associated with the bracelet. The methodology adopted followed the well-known models for the study of objects/artefacts of Edward Fleming (1974), Jules Prown (1982), Robert Elliot et al. (1994) and Susan Pearce (1994). The main result is the divergence of opinions regarding the material of the beads present in the bracelet.

Keywords: Roman jewellery; Gold bracelet and beads; Monographic Museum of Conimbriga **–** National Museum; Object study.

Nota biográfica

Andreia dos Santos Diogo é licenciada em História com Menor em Geografia (2015) pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto e Mestre em Museologia (2018) pela mesma instituição. Em 2019 foi premiada pela Associação Portuguesa de Museologia na categoria “Estudo sobre Museologia”.

Biographical note

Andreia dos Santos Diogo has a degree in History with a minor in Geography (2015) from the Faculty of Arts and Humanities of the University of Porto and a Master's in Museology (2018) from the same institution. In 2019 she was awarded by the Portuguese Association of Museology in the category “Study on Museology”.

Introdução

No contexto da unidade curricular Estudo e Gestão de Coleções, do Mestrado em Museologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, foi lançado aos estudantes o desafio de estudar um objeto museológico. No presente caso, a escolha desse objeto acabou por recair no âmbito da joalharia, nomeadamente numa pulseira de ouro romana da coleção do Museu Monográfico de Conimbriga – Museu Nacional (MMC – MN). Com este texto, pretende-se a partilha sumária dos aspetos essenciais do estudo desenvolvido. Após a indicação dos objetivos e da metodologia inerente ao estudo, apresenta-se, de forma breve, contexto das ruínas de Conimbriga, local onde a pulseira foi encontrada, e do Museu Monográfico, onde se encontra em exposição. Como resultados, apresenta-se a pulseira objeto do estudo, focando na sua descrição, materiais e técnicas de fabrico, história e simbologias e relações. Por último, tecem-se algumas considerações finais e indicam-se as referências utilizadas.

1. Objetivos

A nível de objetivos, e de forma a reunir o máximo de informação sobre o objeto, elencaram-se os seguintes:

- Descrever o objeto, evidenciando a diferença entre aquilo que se vê a olho nu e o que se vê recorrendo a uma lupa binocular;
- Identificar os materiais que o constituem;
- Identificar os seus processos de fabrico;
- Localizar o objeto no tempo e no espaço;
- Entender a sua simbologia, na época romana e atualmente;
- Perceber as relações que estabelece com outros objetos e com os seus observadores.

2. Metodologia

A metodologia de trabalho assentou em três momentos. Em primeiro lugar foi necessário elaborar um modelo que orientasse o estudo do objeto. Para isso, em muito contribuiu a análise dos modelos de estudo para objetos/artefactos dos autores Edward Fleming (1974), Jules Prown (1982), Robert Elliot et al. (1994) e Susan Pearce (1994). O modelo elaborado, e adaptado destes últimos, embora se encontre organizado por fases, não apresenta uma direção obrigatória na elaboração das ideias, uma vez que se considera que o estudo de um objeto pode começar por qualquer uma das suas fases. Esta sugestão de modelo encontra-se esquematizada na Tabela 1, juntamente com a proposta de algumas questões que se podem colocar ao objeto, de forma a obter as informações pretendidas.

Tabela 1 – Proposta de modelo para o estudo da pulseira em ouro, a partir dos modelos de Edward Fleming (1974), Jules Prown (1982), Robert Elliot et al. (1994) e Susan Pearce (1994).

Fases	Questões
Descrição (dimensões, materiais, articulação do objeto, forma, construção)	Quanto mede? Quanto pesa? De que materiais é feito? Como é feita a organização desses materiais? Que forma apresenta? Por quantas partes é constituído? Que métodos foram usados na sua construção?…
História (função, uso, proveniência)	Qual a sua função? Mantém essa função nos dias de hoje? Apresenta marcas de uso? Qual a sua origem? Como chegou ao local onde se encontra atualmente?…
Simbologias e relações (comparação com objetos semelhantes, relação com o ambiente, contexto atual e com o observador)	Qual o seu significado? O que representa? Como interage com o ambiente à sua volta? Que ambiente é esse? E com o observador? Que emoções/sentimentos desperta? Existem objetos semelhantes? O que nos dizem?...
Observação direta do objeto aliada à consulta de literatura científica	

Elaborado o modelo, seguiu-se para o segundo momento: A recolha e leitura de literatura científica sobre a temática da joalharia romana, sobretudo sobre a pulseira em estudo. Já o terceiro e último momento remeteu para a observação direta do objeto, inicialmente a olho nu e, depois, através de uma lupa binocular.

3. O contexto: As ruínas e o Museu Monográfico de Conimbriga – Museu Nacional

De acordo com Alarcão (1999), as origens de Conimbriga, em Condeixa-a-Velha, a sul de Coimbra, situam-se algures entre o II e o I milénio a.C. e os vestígios arqueológicos mais antigos descobertos nas ruínas desta cidade datam do século IX. A instalação dos romanos nesta zona verificou-se durante a reestruturação do governo de Hispânia e o estabelecimento de Emerita Augusta (atual Mérida em Espanha) como capital da Lusitânia. Através de Correia e Ruivo (2012-13) e de Coelho (2016), sabe-se que, embora os primeiros apontamentos a revelar interesse pelas ruínas desta antiga cidade romana possam ser encontrados em escritos do século XVI, foi apenas a partir de 1929 que as escavações arqueológicas ganharam um caráter sistemático.

Com a descoberta, em 1939, da atual Casa dos Repuxos e perante a qualidade dos mosaicos aí encontrados, levantou-se o problema da sua salvaguarda e da generalidade dos vestígios arqueológicos. A solução chegaria com o Professor Vergílio Correia, colocando-se a hipótese de se construir um museu em Conimbriga (Alarcão, 1989). Este acabaria por ser inaugurado no ano de 1962 com a missão de: (i) Assegurar a proteção e conservação das ruínas, promovendo a sua exposição pública; (ii) Promover e prosseguir a investigação arqueológica; (iii) Prestar serviços ao público no domínio da conservação e restauro; (iv) Contribuir para a gestão do território e desenvolvimento local (Correia & Ruivo, 2012-2013, p. 142).

O Museu Monográfico de Conimbriga – Museu Nacional (MMC – MN) é a instituição responsável pelas ruínas, com elas constituindo um todo orgânico e institucional (Correia, 2008). Encontrando-se entre os lugares mais reconhecidos da Hispânia Romana, Conimbriga é considerada a maior e mais bem conservada estação arqueológica romana de Portugal (Coelho, 2016). A pulseira, objeto de estudo, provém de escavações arqueológicas realizadas antes de 1962 (França, 1969, p. 17) e integra a coleção do MMC - MN.

4. Joias romanas. Pulseiras

Segundo Cardozo (1961), desde o Paleolítico que se usam objetos de adorno, como colares com conchas de moluscos, vértebras de peixes e dentes de animais (p. 51). No Eneolítico e alvores da Idade do Bronze surgiram as primeiras joias de ouro, cobre e prata, começando-se também a utilizar artigos de vidro como adorno. A tendência para a necessidade de adorno e embelezamento pessoal é algo caraterístico de todos os tempos e povos (pp. 50, 52).

O uso de joalharia na Antiguidade Clássica era reservado, predominantemente, ao sexo feminino e consistia em diademas, ornamentos para o cabelo, brincos, pendentes e colares, anéis, pulseiras e enfeites na roupa. Os pins, as fíbulas, os broches e os botões podiam também ser considerados como joalharia, caso fossem feitos com metais preciosos (Higgins, 1961). As mulheres exibiam sempre uma joia ou adorno, de acordo com as modas que eram ditadas em Roma pela casa Imperial (Garcia, 1999), chegando a usar, em simultâneo, vários pares de brincos e diversos anéis em todos os dedos das mãos (Alarcão & Ponte, 1994).

Os conjuntos de joias encontrados nas sepulturas e ainda achados em sítios arqueológicos permitem conhecer o que seriam os exemplos da joalharia utilizada na Lusitânia romana (Correia et al., 2013). Embora em Conimbriga não se tenham encontrado joias valiosas e os objetos de ouro, ou até de prata, sejam raros, é possível entender os hábitos, gostos e crenças do povo romano, o seu nível e origem social, através dos objetos de adorno expostos no MMC - MN, nomeadamente colares, anéis e pulseiras (Alarcão & Ponte, 1994). Não obstante, não é possível estabelecer uma linha coerente de evolução da joalharia romana conhecida em Portugal e, portanto, em Conimbriga, em parte devido ao facto de, no conjunto geral, se encontrarem peças de produção regional e outras provavelmente importadas, fruto das típicas movimentações de bens e pessoas na altura (Correia et al., 2013).

Quanto às pulseiras, em sintonia com França (1969), ou, em modo geral, aos anéis colocados nos braços e pernas (p. 48), o seu uso constituiu-se um costume desde os povos mais antigos. No entanto, as opiniões quanto ao seu uso na época romana são

distintas. A referida autora (França, 1969) afirma que as pulseiras não só eram usadas pelas mulheres romanas como também foram objeto de adorno masculino, onde imperadores como Calígula ou Nero fizeram uso delas (p. 49). Por seu lado, Correia et al. (2013, p. 145) consideram que, no período romano, a pulseira não era um objeto muito comum, não sendo particularmente prezado.

Relativamente ao processo de fabrico, as pulseiras eram semelhantes aos colares, apenas mais curtas, e eram feitas de ouro, prata, bronze, ferro, marfim, âmbar, coral, vidro, pasta vítrea, entre outros materiais. Algumas eram abertas e aderiam ao braço por simples pressão, enquanto outras eram constituídas por dois segmentos cujas extremidades, de grossura desigual, penetravam uma na outra. Quanto ao tipo de fecho, este podia fazer-se de diferentes formas, através de anéis, ganchos, discos, cabeças de animais, ou por uma grande gema (Correia et al., 2013, p. 135; França, 1969, pp. 49-51).

Em Conimbriga, a maioria das pulseiras encontradas é modesta (Alarcão & Ponte, 1994). É possível organizá-las segundo o material principal e agrupá-las, depois, de acordo com a sua forma e/ou fecho, tal como exposto na Tabela 2.

Tabela 2 - Organização das pulseiras encontradas em Conimbriga em função do seu material e tipo de fecho, de acordo com França (1969, pp. 51 – 61).

Material	Grupos de pulseiras
Bronze	Fecho em gancho Fecho por torção De aro com decoração linear De remate serpentiforme
Vidro	De aro liso e secção em D De aro canelado De aro torcido
Prata	De aro cilíndrico
Ouro e Pedras	De elos de ouro decorada
Osso	Filiforme

5. A pulseira, objeto de estudo. Resultados.

5.1. Descrição

"Cadeia de elos decorados com contas discoides de cor verde sombrio; remata, num dos lados, por um gancho; no outro, por um pingente troncocónico de cor vermelho sombrio" (Museu Monográfico de Conimbriga, 1965). É desta forma que o objeto de estudo é descrito na sua ficha de inventário A 399, realizada em maio de 1965 pelo Professor Jorge Alarcão, o que, de certa forma, acaba por representar aquilo que se observa à primeira vista, sem se impor grande detalhe descritivo.

Como mostra a Figura 1, a estrutura base desta pulseira é constituída por uma cadeia de aros de ouro, ornamentada por cinco contas em vidro (ou em berilo) e terminando numa das extremidades com um gancho e na outra com uma granada. Pesa 1,18 g e, quando totalmente estendida, mede 15,5 cm. A figura mostra ainda a forma como o objeto se apresenta quando exposto no MMC - MN.

Figura 1 - Pulseira romana em ouro e ornamentada com contas. Em primeiro plano a placa de identificação da pulseira, na vitrina onde se encontrava exposta, com o número 407, em 2016. Em segundo plano, a pulseira, com destaque para o gancho no lado esquerdo e o pingente do lado direito. MMC – MN © Andreia Diogo, 2016.

A olho nu, a cadeia de ouro não apresenta marcas de uso ou danos, mas o mesmo não acontece quando examinada com recurso a lupa binocular, onde as marcas se tornam evidentes, constituindo-se por "arranhões" no material, alguns aparentando uma certa profundidade.

Embora pareça estar construída seguindo um padrão, é possível observar, em dois momentos, um desvio no mesmo, havendo uma sequência de três aros de ouro quando se deveria observar uma sequência de dois aros, um segmento linear de ouro, e depois outros dois aros. Para além deste desvio no padrão da cadeia principal, há ainda a referir que os aros não têm todos a mesma largura, nem são completamente circulares. De igual forma, as estruturas lineares também não apresentam o mesmo comprimento ao longo da cadeia, o que pode ter diversas justificações.

Relativamente aos ornamentos da pulseira, nomeadamente as contas, estas já não se apresentam na sua totalidade, mas isso não impossibilita a compreensão da sua disposição pela cadeia, uma vez que parece claro que em cada segmento linear de ouro se deveria encontrar uma pequena conta, como evidenciado, por exemplo, na pulseira/colar romana da coleção do The British Museum, com o número de museu 1917, 0601.2754 (Marshall, 1911; The British Museum, 2022b).

Estas contas não são completamente idênticas umas às outras e não mantiveram a estrutura arredondada supostamente inicial, pelo que algumas apresentam falta de material. De igual modo, apenas é possível perceber que a superfície das contas é rugosa com o auxílio de uma lupa. Quatro das cinco contas apresentam cor verde, enquanto a quinta, que se encontra mais perto da extremidade com o pingente, apresenta uma cor claramente mais azulada.

Já a granada, posicionada numa das extremidades da pulseira, não apresenta quaisquer tipos de marcas, nem mesmo quando observada à lupa, apresentando uma cor vermelho-sangue. Relativamente ao gancho, para além de algumas marcas no material e visíveis à lupa, não se detetam quaisquer outros danos ou irregularidades, pelo contrário, tem-se a realçar a forma muito precisa com que foi elaborado.

5.1.1. Materiais

Tal como referido anteriormente, o objeto de estudo é constituído por ouro na sua estrutura base, por uma granada, como pingente, e por contas de vidro ou berilo. Os próximos parágrafos apresentam uma breve descrição de cada um destes materiais. Infelizmente, não é possível enunciar com exatidão de que material, ou variedade no caso da granada, se trata nem a sua proveniência.

Ouro

Situado no grupo onze da tabela periódica, com símbolo Au e número atómico 79, o ouro é muitas vezes associado à designação de «vil metal» (Cardozo, 1957, p. 6). Desde os tempos mais antigos que é um metal valorizado (Oliver, 1966), devido à sua raridade e incorruptibilidade (p. 269). Durante a época Imperial foi extraído das minas peninsulares com muita abundância e, embora os romanos o aplicassem na joalharia, vasos e estátuas, a maioria era amoedado (Cardozo, 1957, p. 19).

Em Portugal existem vários vestígios de exploração do ouro, embora, em certos casos, não se consiga provar que os trabalhos eram romanos por falta de achados arqueológicos. Porém, das minas onde é possível ter essa certeza, sabe-se que entre as mais importantes estão as localizadas em Tresminas, em Vila Pouca de Aguiar (Alarcão, 1988).

Granada

Na joalharia antiga, as pedras/gemas eram usadas em conjunto com o ouro ou individualmente, formando, elas próprias, artigos de adorno. Nos tempos romanos eram usadas pelas suas qualidades mágicas e decorativas, pois acreditava-se que detinham poderes (Higgins, 1961).

A granada presente na pulseira em estudo constitui um bom exemplo deste tipo de adereço. Sendo um grupo de silicatos isomorfos de vários minerais, apresenta uma dureza de 6,5 - 7,5 na escala de Mohs e fórmula química genérica $X_3Y_2(SiO_4)_3$ onde X corresponde a cálcio (Ca), ferro (Fe), magnésio (Mg) ou manganês (Mn), o Y a alumínio

(Al), crómio (Cr) ou ferro (Fe), o Si a silício e O a oxigénio (Laboratório Nacional de Energia e Geologia, 2020).

Alarcão (1988, p. 140) afirma que as únicas pedras semipreciosas de cuja exploração existe prova em Portugal são as granadas do Suímo, extraídas na região de Belas em Sintra, e que, segundo Cachão et al. (2010, p. 3), eram da variedade Piropo.

Vidro ou berilo

As contas que a pulseira apresenta suscitam algumas dúvidas quanto ao seu material, uma vez que alguma bibliografia refere que são feitas de vidro, exemplo de França (1969) e de Alarcão e Ponte (1994), enquanto outra, mais recente, nomeadamente Correia et al. (2013), indica tratar-se de berilo.

O vidro antigo era um composto de sílica (SiO_2), óxido de cálcio (CaO) e carbonato de sódio (Na_2CO_3) (Higgins, 1961), usado não só no fabrico de pulseiras e anéis, mas sobretudo para imitar pedras semipreciosas e para fazer contas. Estas podiam apresentar variadas formas e cores (Alarcão & Ponte, 1994).

Já o berilo é um ciclossilicato de berílio (Be) e alumínio (Al), com dureza 7,5 - 8 na escala de Mohs e que existe em cristais transparentes cuja variedade de cores deu origem a diferentes designações, por exemplo Gochenite (sem cor), Morganite (rosa), Água-marinha (azul-esverdeado), Heliodoro (amarelo) ou Esmeralda (verde), entre outras (Klein & Dutrow, 2012, p. 588). Das pedras usadas na joalharia antiga salienta-se a Água-marinha, rara e tipicamente usada pelos romanos (Higgins, 1961).

5.1.2. Procedimentos e técnicas de fabrico

A joalharia clássica romana era naturalista e figurativa, confecionada em linhas planas e simples ou com motivos florais elaborados, usando técnicas decorativas como a filigrana e a granulação (Marques, 2014). Já os processos técnicos do trabalho do ouro não sofreram grandes alterações desde o II milénio a.C. até ao período do auge romano, com exceção de algumas ferramentas. As principais a serem usadas eram

bigornas de metal ou pedra, martelos, estampas e moldes, cinzéis, tenazes, abrasivos, entre outros.

No caso de o ouro ter como destino a elaboração de joalharia, para além de passar por todo o processo inicial de exploração e preparação, teria ainda de passar pelos processos decorativos, podendo estes envolver a adição do mesmo metal, a adição de outras substâncias ou a remoção de metal (Higgins, 1961).

No caso específico da pulseira em estudo, não é, obviamente, possível contactar o seu fabricante e questioná-lo sobre os procedimentos e técnicas usadas na sua criação, pelo que qualquer interpretação que se faça neste âmbito deriva de uma observação dos métodos gerais romanos no trabalho e criação de joias. De igual forma, não existem dados que permitam saber quem terá sido o fabricante desta peça, uma vez que a mesma não apresenta qualquer marca de autoria.

5.2. História

A palavra pulseira remete, automaticamente, para um adereço de pulso (ou de tornozelo), o que significa que a palavra em si é suficiente para imaginar o objeto e a uma das suas principais funções – a ornamentação.

Fabricada na época romana, numa cronologia situada algures entre o século I a.C. e o século V d.C., e qualquer que tenha sido a sua função primordial (ornamentação e/ou proteção), a pulseira em estudo não exerce mais a mesma. Conhece-se a cronologia para o seu fabrico e sabe-se, de forma geral, os procedimentos e técnicas usados para tal, fruto de se saber quais os materiais que a constituem. No entanto, não existem dados que possibilitem localizar no espaço esse fabrico, se terá sido no território ou redondezas de Conimbriga ou em qualquer outro lugar com artesãos romanos, embora as suas matérias-primas existissem e fossem exploradas em Portugal, como visto anteriormente. De igual forma não se sabe por quem, nem por que motivos foi adquirida.

Embora não seja possível chegar ao seu local de criação, é possível estabelecer uma cronologia e proveniência desde que foi considerada achado arqueológico, pelo que, "o Senhor Loreto diz que o pai a encontrou na zona C,10 sob a lanterna" (Museu Monográfico de Conímbriga, 1965). Esta zona corresponde ao peristilo da Casa de Cantaber, no complexo das ruínas de Conimbriga, que, tendo sobrevivido até à época final da cidade romana, foi atribuída a Cantaber, uma família notável que poderia estar envolvida na administração de Conimbriga, tendo em conta o tamanho da casa e o conjunto termal privado (Alves, 2020, pp. 6-7). A pulseira viria depois a integrar a coleção do Museu Monográfico, tendo saído temporariamente das instalações deste para integrar a exposição *Hispânia el legado de Roma*, em Saragoça em 1998 e em Mérida em 1999 (MatrizNet, 2010).

No entanto, o défice metodológico verificado nessa altura, não havendo relatórios das escavações que tiveram lugar, não permite estabelecer uma data precisa para a descoberta desta pulseira. A indicação de que a mesma foi encontrada na zona C,10 da Casa de Cantaber, resultado de escavações antigas e anteriores a 1962, juntamente com a informação de que se realizaram escavações na área dessa casa entre 1873 e 1899 e mais tarde, entre 1930 e 1944 (Alves, 2020, p. 15), leva-nos, hipoteticamente, a acreditar que a descoberta arqueológica se possa ter dado num desses períodos.

5.3. Simbologias e relações

Tentando responder a algumas questões sobre o objeto em estudo, nomeadamente quanto aos aspetos que apontam para tratar-se de uma peça de joalharia romana, apresenta-se, nesta última fase, a sua comparação com objetos semelhantes, quer da coleção do MMC - MN, quer de coleções de outras instituições museológicas. Aborda-se também a nossa relação com o objeto, como visitante do museu, elencando alguns dos sentimentos e emoções que desperta em nós, apreciando-o à luz dos nossos dias.

A ficha de inventário deixa perceber que a pulseira se encontraria na vitrina 11 do museu, catalogada com o número 407. Atualmente encontra-se na vitrina "Adorno

pessoal" com o número 58, sendo o único exemplar em ouro nessa vitrina, pelo que as restantes são de outros materiais, nomeadamente bronze ou prata. Esteticamente, estas pulseiras também não se assemelham ao exemplar, no entanto, a sua presença transmite a ideia de variedade de materiais, formatos e cores da joalharia romana. O facto de não se terem encontrado em Conimbriga mais exemplares de pulseiras de ouro pode corroborar a ideia de Correia et al. (2013) de que a joalharia não foi o meio privilegiado de expressão da riqueza entre os romanos, mesmo que se apresentasse constituída por materiais valiosos, como é o caso.

Por outro lado, comparando este exemplar com outros existentes em coleções, por exemplo do The British Museum, é possível encontrar peças semelhantes, embora em tipologias diferentes, isto é, encontram-se mais facilmente colares com sistema de fecho, material, forma e ornamento semelhantes aos observados no objeto de estudo, do que propriamente pulseiras ou braceletes (Marshall, 1911; The British Museum, 2022a).

Observando esta pulseira, numa ótica de visitante, ela desperta certos sentimentos e sensações. No caso, provocou, primeiramente, uma sensação de contraste, quando comparada com os outros exemplares de adorno presentes na mesma vitrina, ostentando um ar mais "frágil", devido ao seu reduzido tamanho e espessura do material. O segundo foi, em oposição, a modernidade, devido ao facto de lembrar as pulseiras que se usam atualmente, como se o standard de fabrico não se tivesse alterado. Outro intelecto despertado foi a imaginação. Olhar para a pulseira e na nossa mente criar a sua história, imaginando como e quem terá sido o/a seu/sua portador/a, a forma e motivação para ter sido adquirida, a cobiça a que terá sido sujeita ou pelo contrário, a forma banal como poderá ter sido vista.

São estes pequenos fragmentos de imaginação e sensações que se sentem ao observar o objeto que evidenciam o nosso fascínio por ele e o desejo de o observar um pouco mais. Ao mesmo tempo, percebemos as simbologias que lhe atribuímos hoje em dia, que poderão corresponder, ou não, às simbologias que lhe eram associadas na altura em que fora criado.

Considerações finais

Apresentou-se como principal objetivo para este texto, a partilha de informação relativa ao estudo de uma pulseira em ouro, considerando para tal, três fases: descrição, história, simbologias e relações. Ao longo da primeira fase a atenção centrou-se nos aspetos físicos do objeto, fazendo nota da sua forma, articulação, dimensões, materiais e construção. Na segunda fase tentou-se traçar a sua função, uso e possível proveniência. Já a terceira, e última fase, remeteu para as simbologias associadas ao objeto, estabelecendo-se relações com o ambiente onde se encontra, a comparação com objetos semelhantes, elencando ainda algumas das sensações que a sua observação desperta.

Ao longo do texto colocaram-se, por vezes, algumas situações hipotéticas, ou seja, assume-se a especulação, uma das etapas propostas por Prown (1982) no seu modelo de estudo. Essas situações hipotéticas, em forma de questões, resultaram da falta de dados exatos, mas considera-se serem necessárias para o estudo de um objeto. O colocar mais questões leva a que se procurem respostas e é nessa procura que se consegue, muitas vezes, afinar certos detalhes importantes ou, até, encontrar respostas a questões que ainda não tinham sido formuladas. Tal verificou-se, a título de exemplo, ao abordar os materiais da pulseira, pois o facto de se saber que o pingente é uma granada levou-nos à procura de informação sobre esse material. Foi nessa procura que se percebeu que existem vários tipos de granadas, e, embora se tenha procurado informação sobre cada um desses tipos, a certeza da variedade presente na pulseira continua por atingir. De igual forma, tem-se o facto de não ser possível perceber a quem pertenceu a pulseira e, portanto, não se saber o tipo de uso que sofreu, quantas vezes foi usada, em que situações, etc.

Reconhece-se, assim, que alguns temas não foram abordados tão profundamente como esperado, não tendo sido possível obter a resposta a todas as questões presentes no modelo de estudo. Mais uma vez, devido à falta de dados disponíveis e dos meios para os obter, mas também da inexperiência neste tipo de estudo. No entanto, há que reconhecer a importância deste tipo de exercício, pelo que se

considera tratar-se de uma prática interessante para a observação e estudo mais pormenorizado dos objetos museológicos, aquando das visitas a museus.

Colocar ao objeto as questões apresentadas na Tabela 1, ou quaisquer outras, irá permitir que se pense no objeto em determinadas situações e contextos, despertando a curiosidade para a sua história, funções, uso e simbologias.

Agradecimentos

Ao Museu Monográfico de Conimbriga, na figura do seu diretor à altura do estudo, o Doutor Virgílio Hipólito Correia, pelo auxílio prestado, nomeadamente ao permitir o acesso ao objeto de estudo e aos recursos para o seu correto manuseamento e estudo.

À Professora Doutora Alice Semedo, regente da unidade curricular Estudo e Gestão de Coleções do Mestrado de Museologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, por ter proposto o exercício aos seus estudantes.

Referências

Alarcão, A. (1989). O sítio de Conimbriga e o seu Museu Monográfico. *Museum*, *161*(1), 22-24.

Alarcão, A. (1999). Conimbriga. In Ministerio da Educação e Cultura (Ed.), *Hispania el legado de Roma: En el Año de Trajano (475-479)*. Primera.

Alarcão, A. & Ponte, S. (1994). *Museu Monográfico de Conímbriga: Colecções*. Instituto Português de Museus.

Alarcão, J. (1988). *O domínio romano em Portugal*. Publicações Europa-América.

Alves, R. A. R. (2020). *A Casa de Cantaber em Conímbriga: Estudo do espólio das campanhas de escavação de 1979-1998* [Relatório de Estágio, Universidade de Coimbra]. Repositório digital da Universidade de Coimbra. http://hdl.handle.net/10316/93799

Cachão, M., Fonseca, P. E., Carvalho, R. G., Carvalho, C. N., Oliveira, R., Fonseca, M. M. & Mata, J. (2010). A mina de granadas do Monte Suímo: De Plínio-o-Velho e Paul Choffat à actualidade. *Revista Electrónica de Ciências da Terra*, *18*(20), 1-4. http://mcprojectos.fc.ul.pt/suimo/Cachao_et_al_2010_Suimo_CG.pdf

Cardozo, M. (1957). Das origens e técnicas do trabalho do ouro e sua relação com a joalharia arcaica peninsular. *Revista de Guimarães*, *67*(1-2), 5-46. https://www.csarmento.uminho.pt/site/s/rgmr/item/56856#?c=0&m=0&s=0&cv=0

Cardozo, M. (1961). Pulseiras antigas de vidro encontradas em Portugal. *Revista de Guimarães*, *71*(1-2), 50-63.

Coelho, F. M. M. (2016). *O sítio arqueológico de Conímbriga: Proposta de um novo museu* [Dissertação de Mestrado, Universidade de Coimbra]. Repositório digital da Universidade de Coimbra. http://hdl.handle.net/10316/30909

Correia, V. H. (2008). Conimbriga: Oitenta anos de um projeto. *Al-Madan*, *II*(16), 71-81. http://hdl.handle.net/10400.26/28004

Correia, V. H. & Ruivo, J. (2012-2013). Conímbriga: História, gestão e protecção de uma cidade romana. *Arqueologia & História*, 64-65, 141-152. http://hdl.handle.net/10400.26/19557

Correia, V. H., Parreira, R., & Silva, A. C. F. (2013). *Ourivesaria arcaica em Portugal - O brilho do poder*. Clube do Coleccionador dos Correios.

Elliot, R. et al. (1994). Towards a material history methodology. In S. M. Pearce (Ed.), *Interpreting objects and collections* (pp. 109-124). Routledge. https://is.muni.cz/el/1423/jaro2013/SAN105/um/Susan_Pearce_Interpreting_Objects_and_Collection.pdf

Fleming, E. M. (1974). Artifact study: A proposed model. *Winterthur Portfolio*, 9, 153-173. http://jnsilva.ludicum.org/Marta2.pdf

França, E. A. (1969). Anéis, braceletes e brincos de Conímbriga. *Conímbriga*, 8, 17-64. https://digitalis-dsp.uc.pt/handle/10316.2/45909

Garcia, R. C. (1999). La Joyería. In Ministerio da Educación e Cultura (Ed.), *Hispania el legado de Roma: En el Año de Trajano (pp. 377-383)*. Primera.

Higgins, R. A. (1961). *Greek and roman jewellery*. Methuen.

Klein, C. & Dutrow, B. (2012). *Manual de ciências dos minerais* (R. Menegat, Trad.). Bookman. https://dageoufba.files.wordpress.com/2013/08/manual-de-cic3aancia-dos-minerais-klein-e-dutrow.pdf

Laboratório Nacional de Energia e Geologia. (2020-2022). *Bases de dados – Mineralogia*. https://geoportal.lneg.pt/pt/bds/geobases/

Marques, I. V. L. R. A. (2014). *Estudo para aplicações de filigrana portuguesa em acessórios de moda*. [Dissertação de Mestrado, Universidade de Aveiro]. Repositório Institucional da Universidade de Aveiro. https://ria.ua.pt/handle/10773/13187

Marshall, F. H. (1911). Catalogue of the jewellery, Greek, Etruscan, and Roman, in the Departments of Antiquities, British Museum. The Trustees of The British Museum. https://archive.org/details/catalogueofjewel00brit

MatrizNet. (2010). *Ficha de inventário*. http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=101346

Museu Monográfico de Conimbriga. (1965). *Inventário geral.* Número A 399.

Oliver, A. (1966). *Greek, Roman, and Etruscan jewelry*. The Metropolitan Museum of Art Bulletin, 24(9), 269-284. http://www.metmuseum.org/art/metpublications/the_metropolitan_museum_of_art_bulletin_v_24_no_9_may_1966#

Pearce, S. M. (1994). Thinking about things. In S. M. Pearce (Ed.), *Interpreting objects and collections* (pp. 125-132). Routledge. https://cpb-us-w2.wpmucdn.com/portfolio.newschool.edu/dist/2/14941/files/2017/06/Interpreting_Objects_and_Collections-qtv11g.pdf

Prown, J. D. (1982). Mind in matter: An introduction to material culture theory and method. *Winterthur Portfolio*, *17*(1), 1-19. https://www.jstor.org/stable/1180761

The British Museum. (2022a). *Collection online*. https://www.britishmuseum.org/collection

The British Museum. (2022b). *Necklace; bracelet*. https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1917-0601-2754

Daniela Maria Ribeiro

daniconographia@gmail.com

O recenseamento dos documentos fotográficos do Fundo José Mesquita e Herdeiros como contributo para a sua conservação preventiva

Ribeiro, D. M. (2022). O recenseamento dos documentos fotográficos do Fundo José Mesquita e Herdeiros como contributo para a sua conservação preventiva. In P. M. Homem, J. Bittencourt & L. Palma (Eds.), *Ensaios e Práticas em Museologia* (Vol. 11, pp. 19-47). Porto: FLUP/DCTP/MMUS. https://doi.org/10.21747/978-989-9082-16-8/112022a2

Resumo

Este texto descreve o processo de recenseamento dos documentos fotográficos do Fundo José Mesquita e Herdeiros, que está sob a salvaguarda do Centro Português de Fotografia. Esta foi uma das tarefas executadas durante o estágio realizado no âmbito do Mestrado de Museologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Apresenta-se a metodologia adotada para o desenvolvimento do recenseamento e partilham-se os resultados em termos de informações referentes à constituição das espécies fotográficas do fundo, sendo identificados os materiais de suporte, os formatos e os processos fotográficos, além das evidências de alteração e dano. Partilham-se, ainda, as alterações à metodologia de recenseamento, propostas e assumidas no processo, concretamente no registo dessas informações. Os resultados obtidos são apresentados sistematizados em gráficos e tabelas e fornecem informação geral relativa à constituição e estado de conservação do fundo. Estes dados podem contribuir para a gestão do fundo, no sentido da sua mais informada acessibilidade e conservação preventiva, suportando mais rigorosamente a tomada de decisão quanto a estratégias de intervenção a adotar.

Palavras-chave: Centro Português de Fotografia; Documentos fotográficos; Fundo José Mesquita e Herdeiros; Recenseamento; Conservação Preventiva.

Abstract

This text describes the census process of photographic documents from the José Mesquita e Herdeiros Fund, which is under the protection of the Portuguese Centre of Photography. This was one of the tasks developed during the internship carried out within the framework of the Master in Museology at the Faculty of Arts and Humanities of the University of Porto.

The methodology adopted for the development of the census is presented and the results are shared in terms of information regarding the constitution of the photographic species of the fund, identifying the support materials, formats and photographic processes, in addition to evidence of alteration and damage. The changes to the census methodology proposed and assumed in the process, specifically in the recording of this information, are also shared. The results obtained are presented systematically in graphs and tables and provide general information regarding the constitution and state of conservation of the fund.
These data can contribute to the management of the fund, in the sense of its more informed accessibility and preventive conservation, supporting more strictly the decision-making regarding the intervention strategies to be adopted.

Keywords: Portuguese Centre of Photography; Photographic documents; José Mesquita and Heirs Fund; Census; Preventive conservation.

Ribeiro, D. M. (2022). O recenseamento dos documentos fotográficos do Fundo José Mesquita e Herdeiros como contributo para a sua conservação preventiva. In P. M. Homem, J. Bittencourt & L. Palma (Eds.), *Ensaios e Práticas em Museologia* (Vol. 11, pp. 19-47). Porto: FLUP/DCTP/MMUS. https://doi.org/10.21747/978-989-9082-16-8/112022a2

Nota biográfica

Daniela Ribeiro é mestre em Museologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP), pós-graduada em Gestão de Bens Culturais pela Fundação Getúlio Vargas (FGV-SP) e licenciada em História pela Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Atua há dez anos como investigadora na área da iconografia, sendo responsável pela investigação e licenciamento de imagens para livros de Arte, História e manuais escolares.

Biographical note

Daniela Ribeiro holds a master's degree in Museology from the Faculty of Arts and Humanities, University of Porto (FLUP), postgraduate in Cultural Property Management from Getúlio Vargas Foundation (FGV-SP), and a bachelor’s in History from the University of São Paulo (FFLCH-USP). She has been working as a researcher in the field of iconography for ten years, being responsible for research and licensing of images for Art, History, and school textbooks.

Introdução

De acordo com o Conselho Internacional de Museus - Comité para a Conservação (International Council of Museums - Committee for Conservation - ICOM-CC), o termo "conservação", num sentido lato, refere-se a todas as medidas e ações destinadas à salvaguarda do património cultural tangível, garantindo a sua acessibilidade às gerações presentes e futuras (ICOM-CC, 2008). Essas medidas e ações podem ser enquadradas em três campos de atuação: a conservação preventiva, a conservação curativa e o restauro.

Assim, para o ICOM-CC (2008), no âmbito da conservação curativa são aplicadas ações diretamente sobre um objeto ou um conjunto de objetos, com o objetivo de deter ou fazer regredir um processo de alteração em curso, ou reforçar a sua estrutura. O restauro também pressupõe a execução de ações diretamente sobre um objeto, mas, neste caso, o objeto já sofreu uma alteração ou dano que comprometeu a sua leitura e interpretação, apesar de se encontrar físico-quimicamente estável. Portanto, o objetivo do restauro é recuperar a sua compreensão, leitura e, potencialmente, uso. A conservação preventiva distingue-se por se orientar para o contexto dos bens culturais. Engloba medidas de planeamento e ações que visam minimizar os riscos para os acervos. São citadas como exemplos de ações no âmbito da conservação preventiva as relacionadas com o inventário, manuseamento, embalagem, transporte, segurança, gestão ambiental, prevenção e planeamento de emergência, para além da formação e treino de equipas, consciencialização pública e o respeito pelas normas legais.

Visando o desenvolvimento de competências profissionais no âmbito da conservação preventiva, optou-se por concluir o Mestrado em Museologia (MMUS) da Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP) com o desenvolvimento de um estágio, de forma que se pudesse conhecer as políticas e práticas de uma instituição dedicada à preservação do património e desenvolver, a partir da prática, o conhecimento teórico adquirido ao longo do ciclo de estudos.

Este texto apresenta o processo de recenseamento dos documentos fotográficos do Fundo José Mesquita e Herdeiros (JMH), que está sob a salvaguarda do Centro Português de Fotografia (CPF). São apresentados os objetivos pelos quais se orientou, a metodologia adotada e os resultados obtidos, discutindo-se a sua contribuição para a conservação preventiva do fundo documental objeto de estudo. Para além desta, todas as outras atividades desenvolvidas durante o estágio, bem como os seus resultados, constam no relatório de estágio "Contributo para um plano de conservação preventiva dos documentos fotográficos do Fundo José Mesquita e Herdeiros" (Ribeiro, 2020).

1. O Centro Português de Fotografia

Dado o interesse particular pela preservação e divulgação de acervos fotográficos, o Centro Português de Fotografia (CPF) foi escolhido como instituição acolhedora para a realização do estágio.

Instituído em 1997, através da promulgação do Decreto-Lei n.º 160/97 e sob a tutela do Ministério da Cultura, o CPF tinha, entre outras, atribuições funcionais relacionadas com a preservação e promoção do património fotográfico nacional, a fomentação da produção nacional e sua divulgação em Portugal e no exterior, bem como a divulgação da cultura e produção fotográfica estrangeira no país, e a formação de técnicos e investigadores dedicados à produção, preservação, história e teoria da fotografia (Decreto-lei n.º 160/1997, Artigo 3º).

O Decreto-Lei n.º 93/2007 criou a Direcção-Geral de Arquivos (DGARQ), que assumiu as atribuições do Instituto dos Arquivos Nacionais/Torre do Tombo (IAN/TT) e do CPF.

Em 2012, no contexto do Programa de Reestruturação da Administração Central do Estado (PRACE) Português, o CPF passou a integrar a Direção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas (DGLAB), criada a partir da fusão da Direção-Geral do Livro e das Bibliotecas com a Direção-Geral dos Arquivos (Decreto-Lei n.º 103/2012).

As atuais atribuições da instituição são estabelecidas pela Portaria n.º 192/2012, Artigo 6º, que destaca o papel da instituição enquanto arquivo nacional, responsável pela salvaguarda e divulgação do acervo, mas também como um centro de referência na elaboração de normas e procedimentos técnicos para o tratamento arquivístico do acervo.

2. O objeto de estudo

Para acolhimento e enquadramento do estágio, o CPF manifestou interesse pelo Fundo José Mesquita e Herdeiros (JMH) como objeto de estudo e intervenção.

De acordo com a ficha de pré-inventário elaborada a partir das informações recolhidas por profissionais do CPF em 2016, durante visitas técnicas à casa da família por ocasião da proposta de doação, este fundo era composto por cerca de 7799 documentos fotográficos, produzidos entre as décadas de 1920 e 1980 (CPF, 2018). Agrega imagens de temáticas variadas - espaços urbanos da cidade do Porto e arredores, eventos políticos e sociais, além de imagens familiares – registadas pelos fotógrafos José Marinho da Costa Mesquita (1890-1969), José Eduardo do Amaral da Costa Mesquita (1924-1974) e João Paulo da Cunha Mesquita (1965). José Marinho trabalhou para as casas fotográficas Bazar Barbosa Leão & Mesquita e Bazar Electro-Fotográfico e, no final da década de 50, fundou a casa fotográfica José Mesquita & Filho, Lda. Também atuou como repórter fotográfico do Jornal de Notícias, entre 1920 e 1956. O seu filho, José Eduardo, trabalhou sempre na casa fotográfica José Mesquita & Filho, Lda. João Paulo, neto de José Mesquita, trabalhou na casa fotográfica da família nos anos 80. A partir de 1989, a casa fotográfica é adquirida, na sua totalidade, por um sócio da família, que a integra a noutra de maior dimensão (CPF, 2018).

Através da troca de mensagens por e-mail entre a família de José Mesquita e o CPF, sabemos que o Fundo JMH foi entregue ao CPF a 24 de outubro de 2018 e, desde então, encontrava-se no Depósito Sujo a aguardar intervenção.

3. Objetivos

Com o objeto de estudo definido, foram estabelecidos os objetivos do estágio. Como objetivo geral, esperava-se conhecer as políticas e práticas de preservação adotadas pelo CPF, colocando-as em prática, em articulação com o aprofundamento do conhecimento teórico adquirido ao longo do ciclo de estudos.

Como objetivos específicos foram definidos os seguintes: Recenseamento e higienização mecânica das espécies fotográficas do fundo; Identificação dos materiais componentes e dos processos fotográficos; Identificação dos processos de alteração e evidências de dano e; Elaboração de um contributo para o plano de conservação preventiva do fundo.

4. Metodologia - dinâmica inerente ao processo de recenseamento

A representação e o acesso a um acervo são possíveis através da elaboração de instrumentos que representem a sua realidade informacional, conhecidos como instrumentos de pesquisa ou de acesso à informação. Ribeiro (1998), ao propor um modelo teórico para a definição de tipologias dos instrumentos de acesso à informação, explica que a caracterização destes instrumentos deve considerar: (i) O seu âmbito de abrangência, que pode variar de acordo com o nível de análise escolhido; (ii) A sua estrutura interna; (iii) Os seus pontos de acesso à informação e; (iv) A sua finalidade, pois há instrumentos que também são elaborados para auxiliar no controlo do acervo.

Há três níveis de análise possíveis para a elaboração destes instrumentos. Uma análise mais abrangente, de 1º nível, que considera a totalidade do arquivo, ainda que se possam considerar as suas seções e subseções. Esta análise resulta num guia do arquivo ou guia temático. Numa análise mais exaustiva, de 3º nível, em que cada documento e ato informacional (ou unidade de informação) são descritos de forma individualizada. Esta análise resulta num catálogo (Ribeiro, 1998). Numa análise de 2º

nível, são consideradas as séries arquivísticas e as unidades que não compõem uma série. Esta análise, em sintonia com Ribeiro (1998),

> "pode descer até à enumeração das unidades de instalação (maços, caixas, etc.) que constituem as séries, mas não até aos documentos ou aos actos informacionais individualmente, a não ser nos casos em que estes se apresentam isolados, isto é, quando não integram qualquer série" (p. 34).

O recenseamento é um instrumento que resulta de uma análise de 2º nível e é elaborado visando, sobretudo, o controlo do acervo. Através do recenseamento, é possível conhecer a extensão do acervo, a sua localização, os documentos que contém e seu estado de conservação.

O recenseamento realizado foi orientado pela "Instrução de Trabalho IT 037 – Recenseamento de Documentos Fotográficos" (IT 037), documento elaborado pela arquivista do CPF Aida Olímpia Freitas Ferreira (CPF, 2011).

Este documento apresenta o recenseamento como uma

> "operação administrativa que consiste em determinar o número de documentos de um fundo/coleção, com discriminação de data, dimensão, suporte, conteúdo, âmbito, conservação, etc.; Inscrição de dados, registo. Inventário de documentos, máquinas, etc., susceptíveis de serem requisitados no âmbito de um fundo/colecção. Rever, examinar. Enumerar" (CPF, 2011, p. 10).

A IT 037 orienta o preenchimento da Folha de Recenseamento de Dados (FRD), uma tabela cujos campos foram baseados nas recomendações da Norma Geral de Descrição Arquivística [ISAD(G)] e da SEPIADES [SEPIA (*Safeguarding European Photographic Images for Access) Data Element Set*] - *Recommendations for Cataloguing Photographic Collections* (CPF, 2011).

A ISAD(G) estabelece que o objetivo da descrição arquivística é "identificar e explicar o contexto e o conteúdo da documentação de arquivo, a fim de promover a sua acessibilidade. Este objetivo é conseguido através da elaboração de representações precisas e adequadas, organizadas de acordo com modelos predeterminados" (IAN/TT, 2002, p. 9). As recomendações SEPIADES (2003), por sua vez, orientam-se especificamente para a preservação e digitalização de coleções fotográficas.

Sendo um instrumento que resulta de uma análise de 2º nível, durante o recenseamento do Fundo JMH foi feita a enumeração[1] e descrição por Unidade de Instalação (U.I.) e não por espécie. Uma U.I. é uma "unidade básica de acondicionamento e cotação das unidades arquivísticas. São unidades de instalação caixas, livros, maços, pastas, rolos, etc." [IPQ, 2005, conforme citado em Arquivo de Ciência e Tecnologia - Fundação para a Ciência e a Tecnologia (ACT-FCT), 2018, p. 13].

Para o recenseamento do Fundo JMH não foram consideradas como U.I. as caixas de cartão utilizadas pela família para o transporte e entrega do fundo, pois estas caixas não faziam parte da organização original da coleção. Sabe-se que, em, pelo menos, uma ocasião, os herdeiros tiveram de realocar os documentos em novas caixas[2].

Foram consideradas como U.I. e enumeradas as caixas menores, os envelopes, os maços e as espécies sem acondicionamento. De acordo com a IT 037, "quando o documento não está instalado numa u.i. é ele próprio considerado u.i." (CPF, 2011, p. 3), devendo, portanto, ser descrito de forma isolada. No entanto, em função do

[1] Esta enumeração é feita quando não há uma codificação/referenciação original feita pelo colecionador/produtor (CPF, 2011).

[2] Sónia Pinto Bastos, técnica superior responsável pela subárea de Aquisições da área de Arquivística do CPF, informa que os documentos do fundo foram inspecionados pela equipa de profissionais do CPF no apartamento de um dos membros da família Mesquita. Meses após esta inspeção, ocorreu uma inundação no local, o que exigiu a realocação dos documentos em novas caixas.

volume de provas fotográficas[3] encontradas nesta situação e visando agilizar os registos, a arquivista Aida Ferreira propôs o agrupamento das espécies não-acondicionadas. Este agrupamento respeitou os seguintes critérios:

- Procurou-se reunir os registos fotográficos de uma mesma temática. Esta identificação deu-se a partir de carimbos e informações manuscritas no verso das provas, além da identificação dos ambientes e personagens retratados;
- Imagens sem informações foram agrupadas por afinidade de temas, tais como, eventos militares, casamento e bailes de Carnaval.

Por fim, as imagens que não se enquadravam nos dois critérios acima foram agrupadas considerando as suas características: material de suporte, processo fotográfico e formato.

Os dados recolhidos durante o recenseamento foram registados na FRD, que sofreu algumas alterações para se adequar aos objetivos do trabalho realizado, o que potenciou a melhoria geral da gestão da informação.

Na parte superior da FRD há uma secção-resumo (Figura 1) composta pelos campos: Unidade de instalação; Datas extremas; Quantidade de fotografias/Tipo de unidade de instalação; Quantidade de tiras; Suporte; Material necessário para acondicionamento; Conteúdo e; Conservação, que pode ser usada para apresentar informações gerais de grandes U.I., isto é, U.I. que contém em si U.I. menores.

A esta secção segue-se outra com os campos a serem preenchidos para cada U.I. (Figura 2): Nº de Referência; Tipo de U.I; Numeração Original; Inscrições, Legendas ou anotações na U.I.; Data(s); Dimensão - com as subdivisões em Quantidade de Imagens, Quantidade de Tiras e Formato; Suporte - com as subdivisões em Material, Polaridade,

[3] "Prova Fotográfica. Designação geral que engloba todas as imagens positivas em papel, opacas, impressas por acção da luz sobre uma substância fotossensível, a partir de um negativo ou positivo transparente" (Pavão, s.d. a, p. 20).

Cor, e Processo Fotográfico; Âmbito e Conteúdo; Conservação – com as subdivisões em Estado geral e Tratamentos a efetuar; e Notas.

Unidade de instalação	Gaveta 4
Datas extremas	1967 - 1974
Quantidade de fotografias/Tipo de unidade de instalação	290 fotogramas em 4 envelopes e 5 caixas com positivos e negativos
Quantidade de tiras	
Suporte	Provas de contacto em papel (286) e vidro (4)
Material necessário para acondicionamento	
Conteúdo	Pessoas - Família. Reproduções de barcos - Museu de Marinha
Conservação	No geral, em bom estado

Figura 1 – Exemplo de preenchimento da secção-resumo do modelo de FRD do CPF (a partir de CPF, 2011, p. 10).

1	2	3	4	5	6.1			6.2				7	8a	8b	9
					Dimensão			Suporte					Conservação		
Nº de Referência	Tipo de U.I.	Numeração Original	Inscrições, Legendas ou anotações na U.I.	Data(s)	Quantidade de Imagens	Quantidade de Tiras	Formato	Material	Polaridade	Cor	Processo Fotográfico	Âmbito e Conteúdo	Estado geral	Tratamentos a efetuar	Notas

Figura 2 – Campos de recenseamento relativos a cada U.I. do modelo de FRD do CPF (a partir de CPF, 2011, p. 2).

Os campos relativos à Conservação estão em processo de revisão pelos profissionais do CPF. A avaliação genérica do estado, que antes atribuía valores como Excelente, Muito Bom, Bom, Razoável e Mau, não é mais realizada durante o recenseamento dada a dificuldade em se atribuir um único valor a uma U.I. que pode conter documentos com distintos estados de conservação.

Portanto, para o recenseamento do Fundo JMH, foi utilizada a FRD, cujos campos são indicados na Figura 3, fornecida pela arquivista Aida Ferreira.

Nº de Referência	Tipo de U.I.	Numeração Original	Inscrições, Legenda ou anotação na U.I.	Data(s)	Dimensão		Suporte				Âmbito e Conteúdo	Conservação	Notas	Notas
					Quantida de Imagens	Formato	Material	Polari dade	Cor	Processo Fotográfico				

Figura 3 - Modelo de FRD fornecida por Aida Ferreira para o recenseamento dos documentos fotográficos do Fundo JMH ©CPF, 2020.

Como mencionado, durante o desenvolvimento do trabalho e em função do volume de espécies do fundo em processamento, verificou-se a necessidade de ajustar a FRD em uso. Assim, incluíram-se duas colunas, assinaladas a vermelho na Figura 4, concretamente para informação relativa a: Quantidade por formato; e Marcas/Modelos dos suportes plásticos.

Nº de Referência	Tipo de U.I.	Numeração Original	Inscrições, Legenda ou anotação na U.I.	Data(s)	Dimensão			Suporte				Âmbito e Conteúdo	Conservação	Marcas/Modelos dos suportes plásticos	NOTAS
					Quant. Imagens	Quant. por formato	Formato	Material	Polaridade	Cor	Proc. Fotogr.				

Figura 4 - Modelo de FRD alterada, com os campos incluídos destacados a vermelho, para melhor adequação ao recenseamento do Fundo JMH e melhoria geral da gestão da informação ©CPF, 2020.

A inclusão do campo Quantidade por formato como uma subdivisão do campo Dimensão foi feita para que se modificasse a forma de preenchimento da tabela. Ao invés de registar em uma única linha todas as informações referentes aos documentos fotográficos daquela U.I. (por exemplo, no campo Formato indicar todos os formatos verificados _ 6x6 cm; 9x 12 cm, e, no campo Material, todos os materiais de suporte verificados _ Vidro; Plástico – nitrato), passou a registar-se essas informações em linhas separadas, buscando descrever em cada linha da tabela um conjunto de documentos que apresentassem a mesma constituição, isto é, mesmo formato, suporte, polaridade, cor e processo fotográfico.

Assim, se houvesse documentos com um mesmo formato, mas suportes distintos, repetia-se a informação do formato em linhas separadas para que se pudesse distinguir a quantidade de documentos de cada suporte, conforme exemplo na Figura 5.

Portanto, um registo de uma U.I. passou a conter várias linhas. Para além de resultar num registo mais pormenorizado e alargado, melhorando a gestão da informação, o

volume de trabalho, em si, pouco se alterou, pois não houve um incremento do trabalho realizado, apenas uma diferença na forma como as características dos documentos recenseados foram registados.

16	8	6 x 9 cm	Plástico	N	PB	G/S
	8	6 x 9 cm	Papel	P	PB	G/S

Figura 5 – Detalhe do preenchimento da FRD (U.I. 222), apresentando a quantidade total de imagens (16) e a quantidade por formato, formato, material, polaridade, cor e processo fotográfico ©Ribeiro, 2020.

A opção por este tipo de registo deu-se pela possibilidade de usar o recurso Filtro do programa Excel, onde as informações foram registadas, para combinar e contabilizar os dados dos distintos campos. Agora, por exemplo, é possível saber a quantidade exata de imagens positivas coloridas em suporte de papel no formato 9 x 12 cm que há no Fundo JMH.

As informações assim recolhidas podem ser úteis à tomada de decisão quanto a estratégias de intervenção. Cada formato, material e processo fotográfico tem necessidades próprias, pelo que é importante que se possa compilar e combinar estes dados, de modo que se possa conhecer de forma mais detalhada a constituição do fundo.

A segunda proposta de alteração apresentada foi a da inclusão de um campo para o registo das Marcas/Modelos dos suportes plásticos. O recenseamento foi feito a partir de uma observação à escala macroscópica e a caracterização dos materiais de suporte, dos processos fotográficos e das evidências de alteração e dano, baseou-se na literatura especializada, mais especificamente em Davison (2006), Fearn (2002), Lavédrine (2003), Mustardo & Kennedy (2004), Pavão (1997), Pénichon (2013) e Reilley (1993). Não foram realizados testes invasivos para a distinção dos suportes plásticos. Portanto, quando possível, esta distinção foi feita a partir das inscrições dos

fabricantes nos suportes, dos códigos recortados nos bordos[4], das marcas de dano características de cada material, da datação das imagens, dos processos fotográficos, dos formatos[5] e do modelo do suporte. Um instrumento que auxiliou esta tarefa foi a lista de referências elaborada por Elodie Texier-Boulte e Marie Beutter-Panhard (2006), na qual identificaram os plásticos utilizados em modelos de negativos salvaguardados no acervo do Museu do Quai Branly.

O preenchimento dos demais campos seguiu as instruções da IT 037 (2011). Concretamente, no campo:

- **Número de Referência**, registaram-se os números atribuídos às U.I., tanto às grandes quanto às pequenas nelas contidas, uma vez que o fundo não apresentava uma numeração original atribuída pelos produtores;

- **Tipo de U.I.**, foi identificada a tipologia do acondicionamento (caixa, envelope, maço) ou se aquele conjunto, originalmente, se encontrava sem acondicionamento[6];

- **Numeração Original**, não obstante terem sido poucos os registos verificados neste fundo, foram registadas as numerações originais das espécies localizadas naquela U.I.;

- **Inscrições, Legendas ou anotações na U.I.**, foram registadas informações manuscritas ou carimbadas nas U.I.;

- **Data**, podem indicar-se as datas registadas ou inferidas, observando a forma como cada informação deve ser indicada de acordo com a IT 037 (2011). No recenseamento realizado, dado o volume da documentação a ser processada e do tempo disponível, não foi feita nenhuma investigação externa para identificar

[4] A tabela utilizada para a leitura dos códigos está reproduzida no Anexo 2 de Ribeiro (2020).

[5] Sabe-se, por exemplo, que o nitrato de celulose não foi utilizado na produção de suportes cromogéneos nem na produção de filmes nos formatos 16 mm ou 8 mm (Patkus & Foley, 2006).

[6] Durante a higienização, processo realizado em paralelo ao recenseamento, mas que não será abordado neste texto, foi providenciado o acondicionamento provisório destas espécies.

as datas. Registaram-se as datas inscritas nas espécies ou nos pedidos de ampliação contidos em alguns envelopes;

- **Dimensão**, foram registados, nas suas subdivisões, o número total de documentos fotográficos dentro da U.I., as quantidades por formato e os distintos formatos;

- **Suporte**, foi registado o material de suporte (vidro, papel ou plástico, buscando sempre que possível identificar o tipo de plástico utilizado), a polaridade da imagem registada [isto é, se positiva (P) ou negativa (N)], a cor [imagem em preto e branco (PB) ou a cor (C)], e o processo fotográfico. Neste fundo, os processos fotográficos identificados foram gelatina e sal de prata (G/S), gelatina e sal de prata com viragem a sépia (G/S sépia) e cromogéneo (Cromog.);

- **Âmbito e Conteúdo**, descreveu-se de forma genérica o conteúdo das imagens. Algumas informações foram retiradas das inscrições localizadas nas U.I.;

- **Conservação**, foram registadas as ocorrências verificadas em cada suporte e processo fotográfico. Como já referido, este registo baseou-se numa observação à escala macroscópica e no referencial teórico da literatura especializada – principalmente em Reilly (1993), Pavão (1997), Lavédrine (2003) e Davison (2006). Para esta caracterização foi utilizada a terminologia apresentada no documento "Descrição do estado de conservação de uma espécie fotográfica" elaborado por Luís Pavão (s.d. b) e utilizada pelo CPF;

- **Notas**, foram registadas outras informações consideradas pertinentes. No contexto do trabalho realizado, este campo foi utilizado para registar informações inscritas ou carimbadas no verso das provas, para indicar a existência de documentos não fotográficos dentro das U.I. e para registar as espécies segregadas por apresentarem evidências de síndrome de vinagre[7].

[7] Processo de deterioração que ocorre quando é elevada a acidez dos suportes plásticos de acetato de celulose.

5. Apresentação e discussão de resultados

Foram recenseadas 781 U.I. que contêm um total de 9964 espécies fotográficas, isto é, 2165 espécies para além do total previsto no pré-inventário, elaborado em 2016. Ainda assim, salienta-se que este valor não representa o total do fundo, uma vez que não foi possível concluir, no período académico do estágio, a sua higienização e recenseamento.

Os resultados obtidos permitem caracterizar as espécies fotográficas do Fundo JMH considerando o seu material de suporte e o processo fotográfico – gelatina e sal de prata (Figura 6) e cromogéneo (Figura 7).

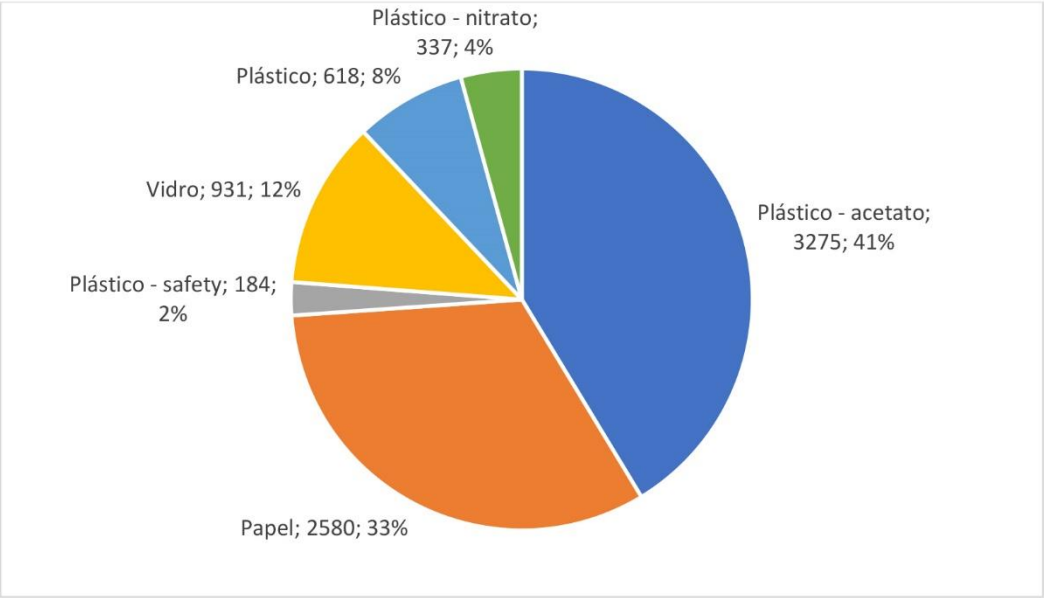

Figura 6 – Caracterização das espécies fotográficas recenseadas considerando o material de suporte e o processo fotográfico gelatina e sal de prata, em números absolutos e percentagens.

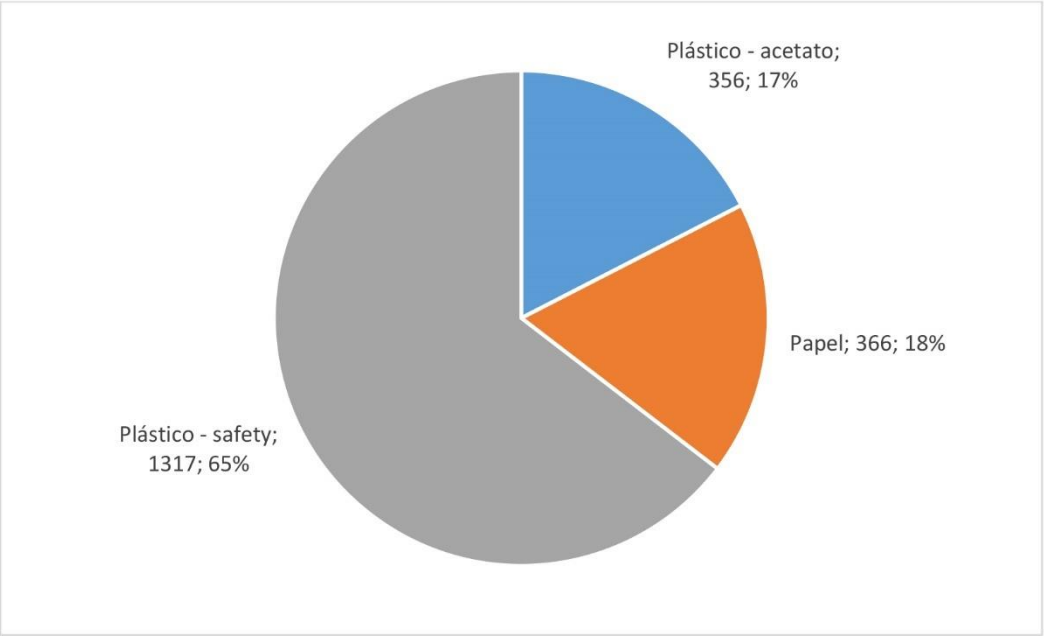

Figura 7 – Caracterização das espécies fotográficas recenseadas considerando o material de suporte e o processo fotográfico cromogéneo, em números absolutos e percentagens.

Nestas representações os suportes plásticos são distinguidos em nitrato de celulose (identificado na Figura 6 como nitrato), acetato de celulose (identificado na Figura 6 como acetato), *safety* [que não pode ser um nitrato, mas pode ser um acetato de celulose ou poliéster, de acordo com Pavão (1997)], e plástico, quando não foi possível identificar a partir da observação macroscópica o tipo de plástico utilizado. Esta distinção dos plásticos é necessária em função do processo de deterioração que cada tipo apresenta – e que está relacionado com a sua composição. Há, portanto, necessidades distintas de embalagem e armazenamento para cada tipo.

Para efeitos de comparação, apresenta-se, na Tabela 1, a compilação destes dados em números absolutos.

O recenseamento realizado permitiu indicar números exatos no que se refere a constituição das espécies – formatos, materiais de suporte e processos fotográficos, mas o mesmo não é possível em relação à caracterização das evidências de alteração e dano.

Tabela 1 – Quantidade de espécies recenseadas por suporte e processo fotográfico.

Processo fotográfico / Material do suporte	Gelatina e sal de prata	Cromogéneo
Plástico - acetato	3275	356
Papel	2580	366
Plástico - *safety*	184	1317
Vidro	931	0
Plástico	618	0
Plástico - nitrato	337	0

Como o recenseamento considera a U.I. e não a descrição de cada espécie, registaram-se as evidências de alteração e dano verificadas num mesmo conjunto de imagens - isto é, imagens que apresentem o mesmo formato, material de suporte e processo fotográfico -, sem, no entanto, especificar quantas imagens dentro deste conjunto apresentam cada tipo de evidência de alteração e dano.

Os dados compilados nas Tabelas 2, 3 e 4 não consideram o formato, mas indicam a quantidade de U.I. afetadas por cada evidência de alteração e dano, considerando o material de suporte e o processo fotográfico. Ainda que não seja possível apresentar as evidências de alteração e dano em números absolutos, é possível ter uma ideia da extensão destas evidências sobre o fundo a partir das quantidades de U.I. afetadas. Deve considerar-se que as condições ambientais e de armazenamento inadequadas afetam todas as espécies a elas submetidas, desencadeando processos de alteração e dano.

Conforme se pode observar na Tabela 2, as principais evidências de alteração e dano disseminadas entre os documentos em suportes plásticos são a formação de espelho de prata, a presença de fungos e sujidades (partículas de pó e poeira). Entre os suportes de papel (Tabela 3), destacam-se o encurvamento, a sujidade, a formação de

espelho de prata, o *foxing* e a marcação de carimbos no verso das provas. Entre os suportes de vidro (Tabela 4), os principais processos de alteração e dano verificados são a sujidade, a formação de espelho de prata, a presença de fungos, o amarelecimento da imagem e a formação de manchas castanhas.

Tabela 2 – Evidências de alteração e dano detetadas nas imagens de prata e cromogéneas, nos distintos suportes plásticos. Os números apresentados indicam a quantidade de U.I. em que se verificaram

Processo/Suporte / Alteração/dano	Gelatina e sal de prata / Acetato de celulose	Cromogéneas / Acetato de celulose	Gelatina e sal de prata / Plástico *safety*	Cromogéneas / Plástico *safety*	Gelatina e sal de prata / Nitrato de celulose	Gelatina e sal de prata / Não identificado
Adesão à embalagem				2		
Adesão de elástico						1
Adesão de papel	1		1	1	2	2
Adesão entre espécies	5	2				
Amarelecimento	34		5	1	24	20
Bolhas	25					
Canais	15					
Corte	1					1
Dedada	33	7	1	9	2	20
Desgaste	9			1	2	4
Destacamento da emulsão					3	
Desvanecimento	5	3		9		4
Desvio de cor		1		12		
Encurvamento	45	4	3	6	8	8
Espelho de prata	139		13		35	66
Fita-cola	2					1
Fungos	134	43	15	73	39	70
Inscrição/marcação a tinta	14		1		4	3
Lacunas	9		1	2	12	1

Manchas amarelas/castanhas	18	1	1	9	17	4
Manchas azuis/rosas	64					
Manchas de humidade	30	3	3	2	15	10
Manchas verdes	1	2		1		
Ondulação	24					
Opacidade	2					1
Riscos	4		2	1		
Sujidade	128	37	13	72	37	
Vidros dos caixilhos/de proteção partidos				2	1	1
Vinco	7					1

Tabela 3 – Evidências de alteração e dano detetadas nas imagens de prata e cromogéneas em suporte de papel. Os números apresentados indicam a quantidade de U.I. em que foram verificadas.

Processo/Suporte / Alteração/dano	Gelatina e sal de prata/ Papel	Cromogéneas/ Papel	Processo/Suporte / Alteração/dano	Gelatina e sal de prata/ Papel	Cromogéneas/ Papel
Adesão ao envelope		1	Encurvamento	400	22
Adesão entre espécies	4	14	Espelho de prata	192	
Agrafo	1		Fissuração	2	
Amarelecimento	85	42	*Foxing*	173	17
Argola de metal	2		Fungos	18	
Carimbo no verso	134		Inscrição/marcação a tinta	10	1
Clipe		1	Lacunas	8	
Colado em cartão	3		Manchas amarelas/castanhas	21	
Corte	5		Manchas azuis		1
Dedada	21	1	Manchas de humidade	21	12
Desgaste	16		Manchas rosas	2	

Desvanecimento	7	42	Risco	2	
Desvio de cor		35	Sujidade	345	15
Destacamento	1		Vinco	32	

Tabela 4 – Evidências de alteração e dano detetadas nas imagens de prata em suporte de vidro. Os números apresentados indicam a quantidade de U.I. em que se verificaram.

Processo/Suporte / Alteração/dano	Gelatina e sal de prata/ Vidro	Processo/Suporte / Alteração/dano	Gelatina e sal de prata/ Vidro
Adesão de papel	10	Fraturas	23
Adesão entre espécies	11	Inscrição/marcação a tinta	18
Amarelecimento	49	Lacunas	46
Bolhas	2	Lascas	3
Dedada	34	Manchas castanhas	48
Destacamento da emulsão	34	Manchas de humidade	39
Desvanecimento	3	Manchas rosas	5
Espelho de prata	129	Opacidade	2
Fissuras	1	Riscos	2
Fita-cola	2	Selado com fita	1
Fungos	115	Sujidade	131

A partir de Pavão (1997), sabe-se que a formação do espelho de prata é um dos resultados da oxidação da prata[8] que compõe as imagens a preto e branco – imagens registadas através do processo fotográfico gelatina e sal de prata. A oxidação da prata é desencadeada, sobretudo, pela humidade relativa alta, acima dos 40%, podendo

[8] A oxidação da prata também pode resultar no desvanecimento da imagem a preto e branco pela diminuição dos grãos de prata (Pavão, 1997).

também ser desencadeada pela presença de gases oxidantes no ambiente. A presença de fungos é mais uma evidência das condições ambientais inadequadas às quais as espécies do fundo foram submetidas, pois a sua proliferação ocorre sob condições de temperatura e humidade relativa elevadas e deficiente ventilação. A sujidade aderida à superfície é outra evidência de que as espécies estiveram submetidas a condições de temperatura e humidade relativa elevadas. Essas condições amolecem a gelatina presente na emulsão. Com este amolecimento, as sujidades depositadas sobre os documentos penetram na emulsão e ficam aderidas a ela com o arrefecimento. Lavédrine (2003) corrobora esta situação.

O encurvamento das espécies fotográficas pode resultar da "retenção da posição de enrolado ou encarquilhado de uma prova ou filme" (Pavão, s.d. a, p. 8), ou dos efeitos das condições ambientais sobre os materiais que constituem as distintas camadas de um documento fotográfico. A gelatina - presente na emulsão e na camada de barita de algumas provas - é o componente de uma fotografia que está mais sujeito a alterações em função da humidade relativa do ambiente, dada a sua capacidade de absorver até 20% do seu peso em vapor de água (Lavédrine, 2003). Assim, alterações na humidade relativa podem provocar a contração ou expansão das camadas que contêm a gelatina, levando ao encurvamento das espécies em suportes plásticos ou de papel, ou à ondulação dos bordos das provas. Nas espécies em suporte de vidro, que é um material rígido, a contração da emulsão pode levar ao destacamento desta do suporte (Pavão, 1997).

O *foxing* é caracterizado pela formação de pontos castanhos na superfície de uma prova e pode resultar da presença de fungos e/ou da presença de partículas metálicas de ferro no papel que entraram em corrosão. Em ambos os casos, a humidade relativa alta é um fator determinante (Pavão, s.d. a; Victoria & Albert Museum, s.d.).

Ainda de acordo com Pavão (1997), o amarelecimento dos suportes plásticos derivados de celulose resulta da deterioração química destes materiais, que têm tendência para perder os grupos laterais utilizados na modificação da celulose, e o surgimento de manchas amarelas ou castanhas nas imagens a preto e branco resultam

da sulfuração da prata. Este processo é desencadeado pelo enxofre presente nos produtos utilizados durante a revelação da imagem e que não foram devidamente removidos.

As causas que desencadearam as demais evidências de alteração e dano verificadas podem ser consultadas no relatório apresentado por Ribeiro (2020). Buscou-se, aqui, destacar as causas das evidências verificadas no maior número de U.I. e é possível perceber como foram determinantes as condições ambientais e o acondicionamento inadequados.

Com relação aos riscos de dano como resultado da ação humana, destaca-se a presença de carimbos e inscrições no verso das provas. Estes elementos, importantes porque podem contribuir para a identificação das imagens registadas, constituem, em simultâneo, um risco para elas, pois a tinta pode penetrar no suporte e ficar visível no lado da imagem, interferindo na sua leitura (Lavédrine, 2003).

Ao recenseamento e à higienização mecânica a seco seguem-se as seguintes etapas de intervenção: (i) Classificação arquivística, que visa a identificação da organização original do fundo e conta com as informações fornecidas pelos herdeiros; (ii) Conservação, que inclui a higienização por via húmida e intervenções de conservação curativa necessárias à estabilização das espécies; (iii) Seleção para a digitalização; (iv) Digitalização; e, (v) Descrição de séries/caixas e/ou documentos simples. Por fim (vi), o acondicionamento e o armazenamento definitivos.

Acredita-se que os resultados obtidos nesta etapa do recenseamento contribuem para o planeamento da intervenção a adotar e para as prioridades a estabelecer.

Para já, as espécies afetadas pela síndrome de vinagre foram separadas para evitar a contaminação das demais e há indicação de que serão alvo de intervenção prioritária de conservação curativa. Ficou evidente que muitas U.I. contêm espécies afetadas por proliferação de microrganismos, de tipo fungos, e sujidades aderidas. Em algumas espécies fotográficas, a intervenção de higienização por via mecânica não foi eficaz na

sua remoção. Assim, as espécies em causa serão submetidas a intervenção de higienização, desta vez, por via húmida e assumida por profissionais especializados. Há, ainda, indicação de que 2119 espécies em suporte plástico estão a ser avaliadas para que se possa determinar o tipo de plástico utilizado. Esta caracterização poderá ser feita a partir de testes de amarelecimento, de flutuação ou de polarização. Esta identificação também poderá ser feita por comparação com outras espécies cujo suporte já tenha sido identificado noutros fundos/noutras instituições. O CPF, poderá ainda elaborar uma tabela identificando os plásticos utilizados por marca, modelo e formato, a exemplo da tabela elaborada pelas profissionais do Museu du Quai Branly, Texier-Boulte e Beutter-Panhard (2006).

Se a conservação curativa poderá contar apenas com informações mais gerais, que indicam a quantidade de U.I. afetada por cada processo de alteração e dano, as etapas finais de acondicionamento e armazenamento, no âmbito da conservação preventiva, contarão com dados absolutos, indicados por Ribeiro (2020), no que se refere à constituição das espécies recenseadas, que requerem diferentes soluções no que diz respeito quer às condições ambientais quer aos materiais e sistemas de embalagem.

Há três níveis de acondicionamento (Pavão, 1997). O primeiro é o da embalagem individual, que está em contato direto com as espécies. O segundo é o das caixas e álbuns que agrupam as espécies por formato. O terceiro é o do mobiliário, isto é, dos armários e estantes que organizam as caixas e os álbuns dentro do espaço do arquivo.

Para se definir o material a ser utilizado para a embalagem individual, devem conhecer-se as características, vulnerabilidades e comportamentos dos materiais constituintes dos documentos a serem armazenados, bem como dos materiais considerados para a produção das suas embalagens e as reações de sua interação.

No CPF e de acordo com Ilda Zabumba (comunicação pessoal a 9 de julho de 2020):

- As espécies em suportes plásticos são organizadas por formato e acondicionadas em: (i) Envelopes de papel - se necessário, utiliza-se papel

alcalino para a redução da acidez das espécies – e, caixas de cartão; (ii) Bolsas de poliéster e álbuns de conservação. As espécies em suporte plástico são armazenadas no Depósito Frio. As espécies em suporte de nitrato de celulose e as espécies deterioradas em suporte de acetato de celulose são mantidas em arcas no *frost*;

- As espécies em suporte de papel podem ser armazenadas em: (i) Envelopes de papel e caixa; (ii) Bolsas de poliéster, cartão de estabilização e álbum de conservação; (iii) Passe-partout e mapoteca; (iv) Bolsas de poliéster feitas à medida. Destas espécies, aquelas com imagens a PB são armazenadas no Depósito Geral e aquelas com imagens cromogéneas são armazenadas no Depósito Frio;

- As espécies em suporte de vidro são acondicionadas individualmente em envelopes de papel isento de ácidos, de quatro abas. Estes envelopes são produzidos a partir de uma única folha de papel, cortada em cruz, e dispensam o uso de cola, de acordo com o recomendado por Pavão (1997). São organizados por formato em caixas de conservação e armazenados no Depósito Geral.

Nas salas de arquivo, os álbuns e as caixas são mantidos em estantes metálicas compactas e deslizantes que, fechadas, ocupam menos e espaço e protegem as espécies da deposição de partículas e da incidência de luz. Ainda por Ilda Zabumba (comunicação pessoal em 9 de julho de 2020), sabe-se que o CPF dispõe de três salas de arquivo designadas Depósito Sujo, onde se encontram as espécies não higienizadas, Depósito Geral e Depósito Frio. No Depósito Geral encontra-se a maior parte das espécies tratadas e higienizadas, à exceção das espécies em suportes plásticos e a cor que, como já informado, são mantidas no Depósito Frio. Os Depósitos Sujo e Geral são mantidos a 18 °C de temperatura com variações inferiores a ± 2 °C, e 45% de humidade relativa com variações ± 5%. O Depósito Frio é mantido a 7 °C sem variações, com humidade relativa de 40% com oscilações aceitáveis de ± 5%.

Considerações finais

Sendo o recenseamento um instrumento de controlo e caracterização de acervos documentais, é importante pensar em estratégias de registo que contribuam para a obtenção do máximo possível de informações nesta etapa inicial de intervenção, no sentido de possibilitar um mais fácil acesso e uma mais rigorosa e sustentada tomada de decisão de intervenção.

O recenseamento realizado permitiu conhecer a constituição do Fundo JMH no que se refere à constituição dos seus documentos fotográficos. Embora não tenha sido possível realizar uma descrição detalhada do estado de conservação de cada espécie, foi possível identificar e registar as principais evidências de alteração e dano, o que permitiu perceber a sua disseminação pelo fundo a partir da quantidade de U.I. afetadas.

Pelas informações fornecidas pelos herdeiros, sabe-se que as espécies estiveram armazenadas em condições inadequadas à sua preservação durante muitos anos. Através do recenseamento, foi possível verificar as alterações e danos daí resultantes, perceber a extensão em que o fundo foi afetado, planear, implementar e programar medidas para sua maior estabilidade.

Considera-se que o trabalho desenvolvido cumpriu os objetivos, geral e específicos, estabelecidos. À estudante foi oferecida a oportunidade de atuar no início do processo de intervenção de um fundo vasto e diverso, que exigiu um aprofundamento no domínio do conhecimento de literatura especializada, propiciou a prática, o aprimoramento da perceção e o desenvolvimento de competências para a resolução de problemas. A higienização mecânica, a seco, realizada - procedimento não abordado neste texto - propiciou melhores condições de armazenamento às espécies, ainda que provisórias. Durante o recenseamento, foram identificados os materiais componentes e dos processos fotográficos utilizados para o registo das imagens, foram identificados os processos de alteração e dano e registadas as suas evidências. Por fim, foi apresentada uma proposta de melhoria do sistema de recolha e registo dos dados

obtidos durante o recenseamento, por forma a que estas informações possam ser utilizadas no planeamento fundamentado das etapas subsequentes de intervenção.

Agradecimentos

A autora expressa os seus agradecimentos à Professora Doutora Paula Cristina Menino Duarte Homem, Prof. Auxiliar da FLUP, à Técnica Superior Ilda Lumena Abelha Zabumba, responsável pela área da Conservação e Restauro do CPF, e à Técnica Superior Aida Olímpia Freitas Ferreira, responsável pela área da Arquivística, subárea Classificação, Avaliação e Descrição em Arquivística do CPF, pela orientação nos estudos e acompanhamento do estágio realizado.

Referências

ACT-FCT (2018). *Glossário de termos arquivísticos*. Arquivo de Ciência e Tecnologia - Fundação para a Ciência e a Tecnologia https://act.fct.pt/wp-content/uploads/2018/09/Gloss%C3%A1rio-ACT-Outubro2018.pdf

CPF (2011). *Instrução de trabalho IT 037 – Recenseamento de documentos fotográficos*. Centro Português de Fotografia [não publicado].

CPF (2018). *José Mesquita e Herdeiros*. Centro Português de Fotografia. https://digitarq.cpf.arquivos.pt/details?id=1258920

Davison, S. (2006). *Conservation and restoration of glass* (2nd Ed.). Butterworth-Heinemann.

Decreto-Lei n.º 160/97 do Ministério da Cultura (1997). *Diário da República*, I Série-A, nº 144.

Decreto-Lei n.º 93/2007 do Ministério da Cultura (2007). *Diário da República*, I Série, nº 63

Decreto-Lei n.º 103/2012 da Presidência do Conselho de Ministros (2012). *Diário da República*, I Série, nº 95.

ECPA (2003). *SEPIADES Recommendations for cataloguing photographic collections. European Commission on Preservation and Access*. https://www.ica.org/sites/default/files/WG_2003_PAAG_SEPIADES-Cataloguing-photographic-collections_EN.pdf

Fearns, S. (2002). Continued studies in the deterioration of glass. *Conservation Journal*, 42. http://www.vam.ac.uk/content/journals/conservation-journal/issue-42/continued-studies-in-the-deterioration-of-glass/

ICOM-CC (2008). *Terminology to characterize the conservation of tangible cultural heritage*. International Council of Museums - Committee for Conservation. https://journals.openedition.org/ceroart/2794?file=1

IAN/TT (2002). ISAD(G): *Norma geral internacional de descrição arquivística: Adoptada pelo Comité de Normas de Descrição, Estocolmo: Suécia, 19-22 de Setembro de 1999*. Instituto dos Arquivos Nacionais/Torre do Tombo. http://arquivos.pt/wp-content/uploads/sites/11/2010/08/isadg.pdf

Lavédrine, B. (2003). *A guide to the preventive conservation of photograph collections*. Getty Publications.

Mustardo, P. & Kennedy, N. (2004). Preservação de fotografias: Métodos básicos para salvaguardar suas coleções. In Eridan Leão e Sandra Baruki (Eds.), *Cadernos técnicos de conservação fotográfica* (2, pp. 17-27). Rio de Janeiro: FUNARTE.

Patkus. B. & Foley, L. (2006). Session 5: Care and handling of photographs – Film supports. In NEDCC, *Preservation 101: Preservation basics for paper and media collections – online textbook*. Northeast Document Conservation Center. https://www.nedcc.org/preservation101/session-5

Pavão, L. (1997). *Conservação de colecções de fotografia*. Lisboa: Dinalivro.

Pavão, L. (s.d. a). *Glossário*. https://www.lupa.com.pt/site/ficheiros/46Glossario.pdf

Pavão, L. (s.d. b). *Descrição do estado de conservação de uma espécie fotográfica* [não publicado].

Pénichon, S. (2013). *Twentieth-Century color photographs: Identification and care*. Los Angeles: Getty Publications.

Portaria n.º 192/2012 da Presidência do Conselho de Ministros e Ministério das Finanças (2012). *Diário da República*, I Série, nº 117.

Reilly, J. M. (1993). *IPI storage guide for acetate film*. Image Permanence Institute. https://s3.cad.rit.edu/ipi-assets/publications/acetate_guide.pdf

Ribeiro, C. F. A. (1998). *O acesso à informação nos arquivos. Parte II: Os instrumentos de acesso à informação*. Universidade do Porto. Tese de Doutoramento. https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/7058/4/fribeirovol02000061437.pdf

Ribeiro, D. M. (2020). *Contributo para um plano de conservação preventiva dos documentos fotográficos do Fundo José Mesquita e Herdeiros*. Universidade do Porto. Relatório de Estágio. https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/130356

Texier-Boulte, E. & Beutter-Panhard, M. (2006). *Identification des supports souples en nitrate et acetate de cellulose: D'après le fonds de négatifs photographiques du musée du Quai Branly*. https://francearchives.fr/file/e58297536a26e9d45a9e3ec759bf6633a5a3bba0/4-MQB-TEXIER-BEUTTER-identificationsupport2006%281%29.pdf

Victoria & Albert Museum (s.d.). *Caring for your books and papers*. http://www.vam.ac.uk/content/articles/c/caring-for-your-books-and-papers/

Francisca Antunes Guimarães

fmaguimaraes@gmail.com

Representações e narrativas da vida privada através de uma sala de jantar: (Re)Criação de memórias

Guimarães, F. A. (2022). Representações e narrativas da vida privada através de uma sala de jantar: (Re)Criação de memórias. In P. M. Homem, J. Bittencourt & L. Palma (Eds.), *Ensaios e Práticas em Museologia* (Vol. 11, pp. 48-64). Porto: FLUP/DCTP/MMUS. https://doi.org/10.21747/978-989-9082-16-8/112022a3

Resumo

O texto aborda uma das áreas temáticas estudadas em contexto da dissertação "A Baixela de Bordalo Pinheiro. Contributo para projeto expositivo e respetiva gestão de risco", desenvolvida no âmbito do Mestrado em Museologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Partindo de questões levantadas ao projetar a exposição de uma sala de jantar numa casa-museu, procura-se refletir sobre apresentação versus representação de narrativas da vida privada em casas-museu. Propõe-se uma nova abordagem na comunicação, não a tratando apenas um plano físico do espaço encenado, mas uma representação que irá abranger diferentes camadas que podem constituir um momento e um *locus* distintos no tempo, abrindo um diálogo entre múltiplas áreas de estudo.

Palavras-chave: Casa-museu; Sala de jantar; Representação; Exposição; Autenticidade.

Biografia

Francisca Marçal Antunes Guimarães é licenciada em História da Arte e mestre em Museologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP). Interessada em história da arte, artes decorativas e museologia, atualmente encontra-se motivada em estudar a relação entre os objetos como património pessoal e suas potencialidades enquanto ferramenta terapêutica.

Abstract

The text deals with one of the thematic areas studied in the context of the dissertation "Bordalo Pinheiro's table silverware. Contribution to an exhibition project and respective risk management", developed within the scope of the Master in Museology at the Faculty of Arts and Humanities of the University of Porto.

From questions raised when designing the exhibition of a dining room in a house museum, the text tries to reflect on presentation *versus* representation of narratives of the private life in house museums. A new approach to communication is proposed, not only dealing with a physical plane of the staged space but a representation that will cover different layers that may constitute a different moment and *locus* in time, opening a dialogue between multiple areas of study.

Keywords: House Museum; Dining room; Representation; Exhibition; Authenticity.

Biographical note

Francisca Marçal Antunes Guimarães has a degree in Art History and a Master's in Museology from the Faculty of Arts and Humanities of the University of Porto (FLUP). Interested in art history, decorative arts, and museology, she is currently motivated to study the relationship between objects as personal heritage, and their potential as a therapeutic tool.

Introdução

Por efeito dos diversos e apressados acontecimentos numa Europa do século XIX em transformação, que impulsionaram todo um fenómeno de modificação da vida privada e doméstica, o espaço conferido às refeições – a sala de jantar – acompanhará as mudanças de paradigmas nas camadas da vida pública e privada, manifestadas com sofisticação na sua inter-relação. O novo destaque conferido a este lugar reforça a sua relevância na esfera cultural e social da época em questão, tema aqui abordado através de uma vertente museológica a partir de um caso de estudo: o projeto expositivo de uma coleção e sala de jantar, numa casa-museu.

Ao longo deste estudo, verificou-se a importância da concretização de uma investigação mais alargada em relação à sala de jantar e ao potencial que esta possui num contexto interpretativo e participativo no museu e, por conseguinte, refletiu-se acerca da sua apresentação, representação e encenação com o fim de, através das narrativas e histórias que uma sala de jantar encerra em si, permitir um envolvimento inclusivo do público, com esse espaço. Assim, procura-se demonstrar as oportunidades que uma perspetiva de diferentes vivências (neste caso, de uma determinada elite) numa familiar tipologia de sala que ainda é comummente partilhada hoje em dia – uma sala de jantar – apresenta, no contexto museológico.

A coleção em estudo é composta por uma baixela de prata (1899-1904) fabricada pela casa portuense Reis & Filhos (Anónimo, 1904) e pelos respetivos estudos e desenhos preparatórios da autoria de Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905), assim como por alguns objetos de apoio (mobiliário que continha e complementava a baixela), que se encontravam na casa dos doadores desta coleção, os Terceiros Viscondes de S. João da Pesqueira.

A casa-museu em questão trata-se do Paço do Bispo do Porto, espaço aberto ao público em 2016 com o objetivo de permitir o acesso dos visitantes aos vários salões da ala nobre do edifício, acesso este que lhes fora interdito durante séculos. Ora, esta casa-museu constitui um espaço bastante específico e de difícil categorização por se

tratar de um palácio onde habitam, ainda hoje, alguns prelados da cidade e que abarca história religiosa, cultural, arquitetónica e artística, sendo que aqui se opta pela associação à tipologia de casa-museu, cujos fundamentos e princípios partilha.

Ainda que o conceito de casa-museu subentenda uma separação formal entre os dois lugares, a premissa dos museus com esta tipologia é idêntica à assumida pelo Conselho Internacional de Museus [International Council of Museums - ICOM (2022)], partilhando ambos uma história comum onde é possível "identificar momentos, factos, coleções, espaços e edifícios em que casa e museu se cruzam, confundem e autoalimentam" (Moreira, 2007, p. 35). Assim, a casa-museu reúne as funções de educação e conservação do museu, com as conotações cognitivas, comunicativas e emocionais da casa que, ao serem combinadas, validam e fortalecem-se (Pavoni, 2001).

A coleção – a baixela em prata e respetivos desenhos preparatórios – que motivou a preparação do novo espaço expositivo (Sala de Jantar) no Paço do Bispo foi apresentada na dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Museologia da FLUP (Guimarães, 2020). Sendo que a referida coleção não se encontrava devidamente estudada, apresentou-se publicamente também nesta dissertação um primeiro estudo da coleção através duma extensa investigação bibliográfica e documental sobre a sua génese, sobre os seus encomendantes, fabricantes, *designer*, sobre a tecnologia de suporte aos objetos que a compõem e, por conseguinte, sobre o contexto histórico-cultural circundante a todos os anteriores. Este último tópico será, então, o ponto de partida para um mais extenso desenvolvimento neste texto, apresentando reflexões que consolidam a leitura de uma exposição de artes decorativas (neste caso, artes de mesa) à luz da museografia presente na essência de uma casa-museu e suas possíveis reinterpretações. Ou seja, apesar dos temas contemplados no projeto expositivo apresentado na mencionada dissertação serem mais abrangentes[9], a problemática discutida aqui será a da representação de um *modus vivendi* através de uma sala de

[9] Os próprios Viscondes, a arte da ourivesaria portuguesa e a Casa Reis, a baixela, o autor dos desenhos Rafael Bordalo Pinheiro e o papel do *design* no quotidiano.

jantar e a possibilidade de assegurar a essência da coleção ao deslocá-la de um espaço físico, a casa original, para o do museu. Reflete-se, assim, acerca da diferença entre apresentação e representação, pensa-se acerca da especulação e procura pela autenticidade, e até que ponto o museu pode encenar memórias, mesmo quando não existem numerosos registos das mesmas.

Por não ter sido possível encontrar documentação suficiente para clarificar os hábitos e o quotidiano de uma das figuras centrais responsáveis por esta coleção – o casal de encomendantes, os Terceiros Viscondes de S. João da Pesqueira – recorreu-se a uma investigação realizada através de fotografias e da leitura de jornais, revistas, correspondência, livros e revistas que mencionam e retratam o *modus vivendi* de uma determinada elite no século XIX (Guimarães, 2020). É por meio dos diferentes relatos integrados no universo sociocultural em que se inseriam, e aludindo à importância conferida a um determinado conjunto rituais, objetos e utensílios destinados à sala de jantar, que se demonstra, também, a importância da interdisciplinaridade entre a museologia e estudos socioculturais no campo da projeção de exposições, particularmente em casas-museu que, através de recursos cenográficos, reinventam memórias a partir das coleções que apresentam.

1. Conhecer a atmosfera e o *modus vivendi* numa casa burguesa do século XIX

Tal como Perrot (1990) refere, no século XIX a ideia de privacidade fora elaborada com bastante sofisticação, onde a tentativa de estabelecer uma coerência entre a esfera pública e privada constituiu um desafio no panorama da alta-burguesia, a "pequena elite do nascimento ou da fortuna (…)" para quem foi "(…) a vida privada, no decurso do século XIX, um fenómeno essencialmente burguês" (Mattoso, 2011, p. 7). O mundo ocidental encontrava-se num momento decisivo de mudança de paradigmas, marcado pelas premissas levantadas pelo Iluminismo, anunciando uma maior consciência individual que irá atingir o seu apogeu no final do século, como consequência das novas formulações políticas motivadas pelo espírito da Revolução Industrial. Muitos

outros fatores derivados das apressadas transformações no século XIX permitiram restruturar os padrões do quotidiano em torno de uma maior valorização pessoal, contribuindo largamente para um maior apetite pela sumptuosidade. Naturalmente, propaga-se um conhecimento mais amplo de diferentes realidades externas e, consequentemente, internas: o próprio eu. Com isto, o individualismo floresceu e emergiram novas atitudes que vão ao encontro do próprio corpo (que o levaram a novas formas de falar, vestir, comer e lavar) e, por conseguinte, ao espaço privado (Perrot, 1990). Assim, a casa burguesa, cujas fachadas e espaços interiores exprimiam as gradações da hierarquia social, nível de riqueza e dignidade, era o lugar da privacidade por excelência (Mattoso, 2011, p. 27). E, ao estreitar-se a fronteira entre o íntimo e o público, a casa torna-se o reflexo de gostos e posses: uma extensão da identidade dos seus proprietários que incita a que os seus convidados a conheçam, observem e nela participem, através de convívios e da própria decoração apresentada nos salões das casas. Mota (2011) refere este destaque como uma "tentativa de definição de uma identidade, [em que] tanto homens como mulheres encontram no lar formas de reforçar a sua vontade de expressão individual através da decoração" (p. 524).

Relativamente à organização espacial de uma casa, Mattoso (2011) refere que esta era concretizada de um ponto de vista racional e "adaptada aos diferentes momentos do dia-a-dia, estrutura que caracteriza uma certa tipologia de residências burguesas" (p. 8). Um perfeito exemplo é o caso em estudo, i.e., a sala de jantar, que se afirma no século XIX como uma divisão independente sendo que, até ao momento, não existia propriamente um espaço exclusivamente destinado ao ato de refeição, naturalmente também por não lhe ser conferido tanta importância. Portanto, isto reflete-se na variedade e complexidade de novas regras de etiqueta e hábitos à mesa, que surgem fruto das novas tendências implementadas por uma recente sociedade individualista e cosmopolita (Guimarães, 2020). Este espaço rapidamente se transforma no cenário de diversos rituais, que ligam uma nova sociedade à anterior (Perrot, 1990). Assim, a sala de jantar assume uma mística especial envolvendo os seus atores e vestindo-se

conforme cada ocasião, numa configuração coletiva (comunitária) ou privada (familiar).

Simultaneamente, observa-se a ostentação definida através dos objetos levados à mesa e criação de novas tipologias, concentrando a sua exibição na própria sala (na mesa e no mobiliário envolvente que igualmente ganha maior relevância, aperfeiçoando e desenvolvendo novas tipologias), enchendo-se de criatividade: "*Here the family put itself on display for its guests. It displayed its silver and exhibited the centerpiece it had commissioned from a fashionable goldsmith*" (Perrot, 1990, p. 367). Seguindo as tendências da época, as refeições reinventaram-se com esplendor e surpreendente aparato, primor culinário e artístico, pretendendo impressionar convidados, sendo moldadas e metamorfoseadas conforme as ocasiões. Apesar de tudo, a sala não deixa de ser um lugar privado onde quotidiano também surge destacado, valorizando momentos comuns e repetitivos aos quais é atribuído um valor sentimental, assinalando o ritmo da vida. Desta forma, Mota (2011) refere que a sala de jantar, porque relacionada com um ritual familiar, se assume com um caráter privado, não obstante ser uma divisão da casa que recebe, pontualmente, o público.

2. (Re)Interpretar um *modus vivendi* através de uma exposição

Ao longo do século XX, os temas da vida privada e quotidiana foram alvo de grande entusiasmo por parte dos museus, já que despertaram transformações no mundo da arte, contribuindo para eliminar a barreira entre os museus e a vida íntima, ao tornar o dia-a-dia num lugar-comum (Guimarães, 2020). As próprias casas-museu ganharam destaque a partir da segunda metade do século XIX devido ao aparecimento de museus de artes aplicadas que, quando surgiram, optaram por adotar a atmosfera de um ambiente caseiro, com mobília, de forma a contextualizar os objetos e, assim, auxiliar os visitantes a alcançar uma melhor compreensão dos mesmos (Pavoni, 2001). Paralelamente, a já mencionada "valorização dos espaços interiores, a propósito do culto da casa e da sua abertura ao público, surgiu como pretexto motivador para a

crescente adaptação de casas – casas, ateliês, palácios, estúdios, etc. – a museus" (Guimarães, 2020, p. 40). Em síntese, o século XIX ficou marcado por transmitir essa relação: "*a house rich in history and steeped in the past; and a museum imitating the environment of the house the better to display its own treasures*" (Pavoni, 2001, p. 16) em que o fascínio *voyerista* em irromper na vida privada de alguma personalidade ou comunidade, acaba por convertê-la em vida pública – ao expô-la, fica inevitavelmente transformada num quadro sujeito a ser observado por qualquer pessoa, num produto pronto a ser consumido, uma representação (Guimarães, 2020). E é através do espaço expositivo que esta tendência é esclarecida, sendo lá que se estrutura, contextualiza e organiza a perceção de como os objetos são observados e experienciados, relacionando-os com a sua história e com a missão do museu.

De forma a minimizar o impacto da tendência consumista-*voyeur*, Gordon (2010) defende que é necessário encontrar o equilíbrio ideal entre o histórico e o pessoal e íntimo, sendo que cabe à função de cada museu o determinar individualmente. A forma de como expor a vida privada depende invariavelmente da própria missão e objetivos do museu e requer um espaço organizado, no qual se demonstram as relações entre os diferentes objetos, sem os descontextualizar e criando um convite imersivo ao visitante, para testemunhar um momento específico num tempo passado sem se perderem as relações intrínsecas entre os objetos e a sua significância.

3. Apresentação *versus* representação

Preservar uma essência "fossilizada" (Pinna, 2001, p. 4) de uma memória onde se privilegia a inalterabilidade do espaço e onde "cada objecto ou espaço privado exposto é suporte de evocação de um passado comum" (Moreira, 2007, p. 302), torna-se num maior desafio ao mover a coleção de um lugar (i.e. a casa originária da coleção), para outro (a casa-museu). No caso de estudo, a sala de jantar transfigura-se no reflexo de uma realidade através de um outro meio artificial, em parte ficando descontextualizada (Roque, 2011) porque irá simular um espaço específico, porém

deslocado, tratando-se duma sala que não existia no percurso expositivo e nunca funcionou no espaço em questão. Contudo, não se trata de uma adulteração espontânea do passado ou da distorção voluntária da memória de uma casa, na medida em que se considera viável reconstituir fielmente este espaço recriando um contexto próximo do original "através da reutilização de fragmentos do tempo de acção" (Moreira, 2007, p. 319) (como o mobiliário, objetos, pequenos apontamentos como jornais, fotografias, entre vários) e, desta forma, fundamenta-se a contextualização da sala de jantar através de um circuito de relações semânticas e visuais. Assim, o projeto expositivo da Sala de Jantar (Guimarães, 2020) consistiu numa proposta de apresentação, representação e encenação, com o fim de permitir uma interpretação e acesso livre e inclusivo aos visitantes, imaginar memórias e expandir a coleção, atendendo também ao destaque conferido a esta divisão, que marcou cultural e socialmente uma época, explorando diferentes narrativas.

Por não se deter um conhecimento mais alargado acerca do dia-a-dia dos anteriores proprietários da baixela, torna-se indispensável atender aos fatores que refletem acerca de vivências passadas e recorrer aos registos fotográficos (Figura 1) da sala de jantar dos Viscondes, que apresentam um quase indiscutível realismo social que provoca alguma tensão, já que a verosimilhança tornou a fotografia num meio, indisputavelmente, credível (Jones, Craddock & Barker, 1990).

Assim, evoca-se a sua memória através de "provas físicas e documentais concretas, podendo produzir uma cópia válida através de métodos rigorosos e não especulativos" (Moreira 2007, p. 320) e obtendo uma reprodução desse espaço através da distribuição do mobiliário tal como se encontrava na sala de jantar original, permite-se o enfoque na exposição da baixela disposta na mesa, tal como evidenciam os registos fotográficos, e na restante atmosfera presente na sala. O foco na integridade da coleção pretende manter o seu significado inalterado (i.e. o mais próximo possível do autêntico) e representar as motivações da sua exposição, que neste caso são as de dar a conhecer uma coleção de artes decorativas através de uma sala de jantar, prestando

homenagem aos doadores da mesma e ao contentor (museu) que a abriga a coleção, mas focando-se na experiência do visitante em primeiro lugar.

Figura 1 – Registos fotográficos. Perspetivas da sala de jantar do palacete da Rua D. Manuel II no Porto, dos Terceiros Viscondes de S. João da Pesqueira com Mesa, Cadeiras e Baixela (entre 1904 e 1925). © Arquivo da Diocese do Porto, 2020.

Desta forma, o ambiente que o museu recria para os objetos não se converte numa esfera totalmente artificial pois não os isola do seu âmbito original, pelo contrário: enquadra-os, mantendo as suas relações mútuas e oferecendo uma perspetiva que pode "estruturar e complementar o conhecimento, desvendar significados e símbolos" (Roque, 2011, p. 13), respeitando a autenticidade da coleção. "Ainda que os objetos que as impulsionam [memórias coletivas] não sejam autobiográficos, estes promovem um composto de perspetivas passíveis de serem individualizadas por estranhos que, quando as contemplam, confrontam e relembram o espectador (...) de momentos" (Guimarães, 2020, p. 41) e mesmo compreendendo que esta sala de jantar não irá refletir os valores ou formas de viver de uma sociedade inteira, representa a essência de uma identidade, tal como Gorgas (2001) refere: "*Seen as active or discursive social*

objects, house museums express values and meanings which are not shared by everybody living in the same period, but which have been used as representing the essence of historical identity" (p. 11). Assim, potencia-se um conceito amplo de aprendizagem que possibilita aos visitantes construírem a sua experiência, através da simbiose de influências entre o espaço e objetos, entre factos e estórias, que, quando se complementam, tornam o passado inteligível (Donnelly, 2002).

Por tudo isto, é crucial lembrar que a recriação de um espaço numa casa-museu não é totalmente inócua já que "uma sala não é um espaço hermético e, consequentemente, existe um processo de encenar cada espaço, de forma a que este represente um determinado tema. Essa escolha cenográfica, não é inocente constituindo a força motriz da comunicação numa casa-museu" (Guimarães, 2020 p. 47). Nem uma casa, nem um museu, permanecem continuamente estáticos e análogos. Por isso, o museu deve aceitar e assumir que existe uma certa ilusão no processo de construção da sala de jantar pois, ao ser movida para um museu e disposta num contexto expositivo, a coleção e os objetos que a compõem são transformados, adquirindo novos significados. "Desta forma, eles são a *representação* duma história e não a *apresentação* exata dum momento *per se*." (Guimarães, 2020 p. 47), como também defende Canclini (1991, citado em Gorgas, 2001, p. 11): "*As a result, the quest for authenticity is not the final purpose of research in, and the restoration and dissemination of, heritage. What is aimed at is the reconstruction of historical verisimilitude*".

4. Desafios na representação da sala de jantar

Conforme Butcher-Younghans (1993) refere, recriar um espaço de época corretamente requer especial atenção a vários fatores: "*re-creating historic period rooms is an exacting task that, unless all the original furnishings are still in place, requires considerable research, planning, and financial resources*" (p. 196). De forma a que estes se articulem, é essencial definir o planeamento da exposição, aliando a

curadoria, conservação, interpretação e serviços educativos, assim, salvaguardando a preservação, proteção, apresentação e interpretação da coleção (Guimarães, 2020).

A sala é o *locus* da exposição, que irá refletir "aspetos tão pessoais, como, por exemplo, a forma de se situar no mundo, transportando os visitantes para os tempos desse quotidiano que suscita interesse e curiosidade" (Ponte, 2017, p. 116).

Desta forma, pretende-se que a sala de jantar materialize o quotidiano vivido não só pelas personalidades que lá habitaram, mas abrindo possibilidades a partir das próprias experiências pessoais e da perceção de cada visitante. "*Many visitors go to historic houses to savor the feeling of historical surroundings and to admire the furnishings of the interiors. They enjoy the sense of being cast back in time — of strolling through rooms essentially frozen in the past*" (Butcher-Younghans, 1993, p. 196).

Conforme referido, a organização deste espaço deve corresponder a um processo cujo objetivo final não é apenas a procura pela autenticidade, mas o restabelecimento da sua verosimilhança histórica, como defende Canclini (1991, citado em Gorgas, 2001, p. 11): "*We are more interested in processes than in objects, and we are interested in them not for their capacity to remain pure, always authentic, but because they represent certain ways of seeing and experiencing the world and life per se*".

Contudo, como tem vindo a ser discutido, a intenção de encenar uma sala de jantar deve obedecer a vários fatores. Por se estar a falar de um edifício histórico, as propriedades físicas do lugar e das suas salas são os únicos elementos que são, ao mesmo tempo, suporte e objeto do discurso museológico (Rico, 2014). Atendendo a este fator, para estabelecer a nova sala será determinante aceitar os condicionalismos que resultam do percurso de visita prévio, em que a própria arquitetura do edifício e as salas já percorridas pelo visitante possuem narrativas próprias, já apreendidas pelo visitante, no momento em que chega à recente sala. Para isso é necessário que este espaço clarifique o discurso e se apresente como uma sala que não contorna ou evita as interferências com as salas anteriores, mas que as inclua, compreenda e assuma

(Guimarães, 2020). O museu não pode ser alterado para se adaptar a eventuais discursos e narrativas, mas deve preservar as que já existem articulando-as com a nova sala a ser projetada mantendo o contexto e coerência: "*Context is the background visitors need to know in order to be able to understand the message and its relative importance historically*" (Donnelly, 2002, p. 54).

Por todos estes motivos percebe-se que a criação da nova sala é um processo que envolve mecanismos de reapropriação que "funcionam como filtros de transformação do património existente em material museológico, utilizados individualmente ou combinados entre si, para expor e comunicar" (Moreira, 2007, p. 316). Podemos considerar estes filtros segundo vários aspetos que vão desde os objetos que compõem a coleção (talheres, fruteiras, mesa, cadeiras...), aos recursos expositivos (textos, fotografias, sons, iluminação...) e que se encontram definidos e caraterizados em: i) Planeamento interpretativo, a estrutura que articula as ligações emocionais e intelectuais entre o visitante e os significados inerentes à exposição, e que descreve aquilo que o visitante irá experienciar, numa tentativa de estimular os sentidos e a despertar imaginação (Butcher-Younghans, 1993) e; (ii) *Design*, o que materializa e agrega as noções anteriores e dá forma ao atributo essencial invocado neste projeto – o da comunicação entre o visitante, lugar e objeto, dando materialidade aos valores mencionados anteriormente e criando um ambiente favorável para que estes sejam apreendidos através da criação de circuitos, disposição dos objetos, iluminação, entre outros (Guimarães, 2020).

Em suma, é através destes mecanismos que se pretende minimizar o impacto da sala de jantar ter sido transferida de um contentor para outro, aceitando e apresentando esse fator não como um condicionalismo, mas como uma opção assumida que permitiu a que a sala e a sua coleção se mantenham uma fiel representação da sua essência e verosimilhança histórica. Para isto, propõe-se que o museu recorra a ferramentas que fomentem a estimulação dos sentidos, como a disposição de objetos comuns do dia-a-dia (como um jornal sobre a mesa, um chapéu na cadeira, os pavios das velas queimados) ou instalações como as que Bryk (2002) carateriza como

"*moment-in-time installation*" (p. 146) sendo que este tipo de solução, alcançada através do planeamento interpretativo, transporta o ambiente para uma outra dimensão ao acrescentar camadas detalhadas por via de outros objetos e efemeridades como a música a tocar, particularidades que "*brings people's activities into the third dimension*" (Bryk, 2002, p. 146). Assim, excluindo ao máximo interferências como painéis expositivos, legendas, entre outros, aposta-se numa experiência imersiva, familiar e íntima de partilha de vivências e estórias, que apenas uma casa consegue oferecer. Consequentemente, desperta-se a curiosidade do visitante ao ser cativado pelos ambientes realistas e cuidadosamente detalhados enquanto assimila o conceito de aprendizagem proposto pelo museu, estimulando-o a procurar saber mais, já fora da experiência (através de ferramentas interpretativas fornecidas pelo museu como folhas de sala, catálogos, *website*, etc.) levando o conhecimento consigo muito para além do museu (Guimarães, 2020).

Considerações finais

As casas-museu são percecionadas pelos seus visitantes como testemunhos credíveis de uma era, um momento específico congelado no tempo, documentando vivências passadas de uma ou várias personalidades ou grupos. A apresentação desse passado levanta inevitavelmente questões, sendo que os objetos foram deslocados do seu contexto original para a exposição e porque, mesmo se tratando de uma casa-museu, nenhuma estória ou lugar é estanque, tampouco se pretende que o seja, de forma a não limitar a interpretação, aprendizagem ativa e imaginação dos visitantes.

Ajustando o discurso entre privado e público à esfera das casas-museu, foram consideradas ferramentas nas diversas camadas no discurso expositivo, que levam a esclarecer narrativas e transmitir de forma clara o ambiente descrito. Para desenhar a sala de jantar no contexto museológico, foi crucial atender às várias possibilidades de perceção do espaço, sendo imperativa uma investigação aprofundada de forma a esclarecer motivações, hábitos, rotinas. Ao encenar essa sala num espaço museológico

distinto do seu local de origem, ilustraram-se os paradoxos inerentes na questão da autenticidade. Se, por um lado, se abre um canal de diálogo entre o passado e o presente e se possibilita algo que, de outra forma, não teria sido possível (a exibição de uma coleção que, se não fosse transferida da sua casa original e exposta no museu, não seria nunca conhecida pelo público e consequentemente estudada, cuidada e conservada), por outro revela-se a inconsistência da sua autenticidade através dessa representação. Ainda assim, os limites entre o autêntico e o encenado são ténues porque o que é falso num contexto, acaba por ser legítimo num outro: ao *apresentar* a sala de jantar num contentor que nunca foi o seu (casa-museu Paço do Bispo) incorre-se numa adulteração do passado físico / material daquela coleção, mas ao atentar aos inúmeros fatores mencionados de forma a garantir a sua fiel *representação*, abrem-se as possibilidades para a compreensão fiel de uma época passada, de um grupo social e do seu *modus vivendi*, partilhando estórias e proporcionando o acesso direto aos visitantes à própria essência do lugar e dum momento passado.

Desta forma, no âmbito das casas-museu considera-se que deve ser estimulada uma nova abordagem às coleções deslocadas da sua localização original para o museu, passando por olhar o passado através de novas lentes e aceitar as apresentações não como uma verdade única, mas como representações. Estas representações são assim validadas através de um conjunto de ferramentas como a museologia e museografia, que compreendem, entre outros, a investigação, observação, e todos os mecanismos que permitem que estas sejam inteligíveis e fidedignas, e que permitam elucidar os visitantes perante uma determinada "encenação" de um momento passado. A busca pela autenticidade deve ser feita através das narrativas entre os objetos e a própria experiência pessoal de cada visitante, sendo o museu o mediador.

Referências

Anónimo (1904). *Uma baixella manoelina*. Reis & Filhos.

Bryk, N. V. (2002). "I wish you could take a peek at us at the present moment": Infusing the historic house with characters and activity. In Donnelly, J. F. (Ed.) *Interpreting historic house museums* (pp. 144-168). Altamira Press.

Butcher-Younghans, S. (1993). *Historic house museums: A practical handbook for their care, preservation*. Oxford University Press.

Donnelly, J. F. (2002). *Interpreting historic house museums*. Altamira Press.

Gordon, T. S. (2010). *Private history in public: Exhibition and the settings of everyday life.* AltaMira Press

Gorgas, M. R. (2001). Reality as illusion, the historic houses that become museums. *Museum international: Historic house museums*, *53*(2), 10-15.

Guimarães, F. (2020). *A baixela de Bordalo Pinheiro. Contributo para projeto expositivo e respetiva gestão de risco*. [Dissertação de Mestrado]. Faculdade de Letras, Universidade do Porto.

ICOM (2022). *Museum definition*. https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/

Jones, M., Craddock, P., & Barker, N. (1990). *Fake? The art of deception*. British Museum Press.

Mattoso, J. (2011). *História da vida privada em Portugal: A Época Contemporânea*. Círculo de leitores.

Moreira, M. R. (2007). *Da casa ao museu: Adaptações arquitectónicas nas casas-museu em Portugal*. [Dissertação de Mestrado]. Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.

Mota, N. (2011). At home com a burguesia do Porto. Fronteiras entre o público e o privado. In Santos, C. (Coord.) *Família, espaço e património* (pp. 519-545). CITCEM.

Pavoni, R. (2001). Towards a definition and typology of historic house museums. *Museum international: Historic house museums*, *53*(2), 16-21.

Perrot, M. (1990). *A history of private life. Volume IV: From the fires of revolution to the Great War*. Belknap Press.

Pinna, G. (2001). Introduction to historic house museums. *Museum international: Historic house museums*, *53*(2), 4-9.

Ponte, A. (2017). Casas-museu – Locais onde o património material e imaterial confluem numa comunicação orquestra. In Carvalho, A. C. (Ed.), *Anais dos encontros Brasileiros de palácios, museus casas e casas históricas: 2014-2017* (pp. 114-126). Curadoria do Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo.

Rico, J. (2014). *As exposiciones en los edificios históricos - La enseñanza del patrimonio religioso. Artículos y conferencias*. JCR21 OFFICE Editions.

Roque, M. I. (2011). *O sagrado no museu*. Universidade Católica Editora.

Van Mensch, P. (2012). Catching the space between the objects. In W. V. Hoof (Ed.), *Catching the spirit - Theatrical assets of historic houses and their approaches in reinventing the past* (pp. 13-19). ICOM/DEMHIST.

Juliana Bittencourt

juvibit@gmail.com

FEUPmuseu: Vivências de um estágio académico

Bittencourt, J. (2022). FEUPmuseu: Vivências de um estágio académico. In P. M. Homem, J. Bittencourt & L. Palma (Eds.), *Ensaios e Práticas em Museologia* (Vol. 11, pp. 65-81). Porto: FLUP/DCTP/MMUS. https://doi.org/10.21747/978-989-9082-16-8/112022a4

Resumo

Este texto apresenta-se como um relato crítico sobre as vivências de um estágio académico realizado na Unidade de Museu da Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto (FEUP). Em paralelo à reflexão sobre as atividades de estágio desenvolvidas, no plano de sua programação expositiva, considerou-se, de uma maneira particular, o modelo museológico assumido pela Unidade de Museu e a sua consolidação enquanto um museu universitário e um serviço à comunidade FEUP. Esta análise fundamenta-se num estudo sobre os museus universitários, realizado no âmbito do Mestrado em Museologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP), centrado em questões que dizem respeito às funções, desafios e contextos próprios a tais instituições. O contributo sublinha a importância do estágio académico na formação de futuros museólogos.

Palavras-chave: Unidade de Museu FEUP; Museu universitário; Exposições.

Abstract

This paper describes the experiences of an academic internship at the Museum Unit of the Faculty of Engineering of the University of Porto (FEUP). Besides the critical reflection on the internship activities accomplished at the exhibition programme, particular consideration was given to the museological model assumed by the Museum Unit and its consolidation as a university museum and a service to the FEUP community. This analysis is based on a study on university museums, carried out within the scope of the Masters in Museology at the Faculty of Arts and Humanities of the University of Porto, centred on questions concerning the functions, challenges and contexts specific to such institutions. The contribution underlines the importance of the academic internship in the training of future museologists.

Keywords: FEUP Museum Unit; University Museum; Exhibitions.

Nota biográfica

Juliana Bittencourt possui um Bacharelato em Administração, com foco em economia criativa e marketing, pela Escola Superior de Propaganda e Marketing no Rio de Janeiro, Brasil. É mestre em Museologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto em Portugal, tendo desenvolvido o projeto intitulado “Centro Interpretativo do FEUPmuseu: contributo para a sua criação e para uma política de exposição”, sob a orientação da Prof. Doutora Elisa Noronha.

Biographical note

Juliana Bittencourt has a bachelor’s degree in Business, with an emphasis in marketing and creative industries, from the Escola Superior de Propaganda e Marketing, Rio de Janeiro, Brazil. In additional, a master’s degree in Museology from Faculty of Arts and Humanities of Porto University (FLUP), Porto, Portugal – with the project entitled “Centro Interpretativo do FEUPmuseu: contributo para a sua criação e para uma política de exposição”, under guidance of Prof. Elisa Noronha.

Bittencourt, J. (2022). FEUPmuseu: Vivências de um estágio académico. In P. M. Homem, J. Bittencourt & L. Palma (Eds.), *Ensaios e Práticas em Museologia* (Vol. 11, pp. 65-81). Porto: FLUP/DCTP/MMUS. https://doi.org/10.21747/978-989-9082-16-8/112022a4

Introdução

Museus universitários são instituições comprometidas com a salvaguarda dos testemunhos tangíveis e intangíveis da atividade humana relacionados com o ensino superior. Representam a comunidade académica, os seus valores e realizações, bem como os seus modos de transmissão de conhecimento e capacidade de inovação (Council of Europe, 2005). Fundamentados em três pilares ou orientados por três propósitos – ensino, investigação e exposição pública do seu acervo –, os museus universitários são, porém, mais do que agentes na preservação de uma memória coletiva institucional e mais do que meros intérpretes das suas coleções: são lugares que potencialmente contribuem para a construção da cidadania, de modo a promover o diálogo e a discussão sobre as problemáticas contemporâneas (Santos, 1994; Delicado, 2004; Semedo, 2005; Bittencourt, 2021).

Enquanto instituições permanentes ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, os museus universitários desempenham funções comuns a museus de outras tipologias: adquirir, conservar, pesquisar, comunicar e exibir o património da humanidade e do seu meio envolvente com fins de educação, estudo e deleite (ICOM, 2007). Ou seja, para além dos seus objetivos e necessidades estarem relacionados com os valores da instituição a qual pertence, um museu universitário deve: (i) Cumprir as funções de um museu; (ii) Preservar a memória científica, histórica e institucional da universidade e; (iii) Comunicar o património universitário à sociedade (Bittencourt, 2021).

As universidades, por sua vez, são instituições dinâmicas e a sua produção científica repercute diretamente na construção de um património identitário, singular e diverso (Lourenço, 2005), sendo as coleções dos museus universitários um reflexo dos programas de ensino e investigação de cada universidade (Taub, 2003). Neste sentido, cada museu universitário possui coleções únicas (Kozak, 2007). Esta natureza singular e diversa das coleções universitárias incita a transdisciplinaridade de agentes a desempenhar funções e a assumir responsabilidades nos museus universitários. Museólogos, investigadores, professores e alunos de variadas áreas do conhecimento,

e diretores das faculdades são alguns dos agentes envolvidos (Clercq & Lourenço, 2003).

Outra transdisciplinaridade observada nos museus universitários reside na intersecção entre dois universos distintos: o património e a ciência. Contudo, são dois universos unidos pela construção e transmissão do conhecimento (Lourenço, 2005). O património universitário é interpretado ou resinificado pelos agentes envolvidos, quer nas investigações associadas à criação de uma exposição em um museu universitário, quer em atividades em sala de aula (Almeida, 2002). As práticas museológicas, em museus universitários ou em museus de outras tipologias, envolvem um trabalho interdisciplinar e multidisciplinar que necessita da participação da comunidade do museu para que o mesmo se mantenha vivo e ativo. E o património cultural tem uma ação importante neste processo, ou seja, é "através da implementação de ações museológicas socialmente engajadas que o património cultural cumpre uma de suas funções primordiais: suscitar a criação de novos conhecimentos" (Figurelli, 2012, p. 53). Portanto, o museu universitário constitui-se como a ponte de comunicação entre o património científico e cultural da universidade e a sua comunidade académica e/ou sociedade. Além disto, com a finalidade de compreender o passado, divulga a memória e auxilia na construção de um futuro do museu e da instituição académica (Bittencourt. 2021).

É importante ressaltar também que há uma diversidade de modelos institucionais desempenhados pelos museus universitários, como: coleções visitáveis, núcleo museológico, centro interpretativo, centro de documentação, galeria e gabinete de curiosidade (Bittencourt, 2021).

Uma das particularidades da Unidade de Museu da Faculdade de Engenharia do Porto está relacionada com o seu atual modelo institucional. Integrado nos Serviços de Documentação e Informação da FEUP (SDI), a Unidade de Museu divide as suas funções em dois âmbitos: O FEUPmuseu, um serviço à comunidade FEUP de salvaguarda do seu património museológico e; O Àgora, serviço de promoção das atividades culturais da comunidade FEUP. Foi no âmbito do Àgora que se realizaram as

atividades do estágio académico que originou esta reflexão, nomeadamente as atividades desenvolvidas no contexto de três exposições: "Outros retratos e auto-retratos", "A intersecção de duas linhas paralelas" e "Formas escondidas: Revelar o interior da madeira"[10].

1. Unidade de Museu

Os Serviços de Documentação e Informação (SDI) da Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto (FEUP) são formados pela: Unidade de Arquivo; Unidade Biblioteca; Unidade de Museu e; Unidade de Serviços Eletrónicos. A sua gestão ocorre de modo integrado e colaborativo. Internamente, organiza-se por divisões, as divisões por unidades e, por fim, as unidades por equipas. Desta forma, equipas diferentes podem contribuir para diferentes processos, o que corresponde a uma lógica integrada GLAM (*Gallery, Library, Archive and Museum*). Pondera-se que este modelo horizontal, colaborativo e integrado permite um número reduzido de funcionários. Logo, as competências desempenhadas por cada um podem atender a diferentes serviços que os SDI prestam à comunidade da FEUP. Uma vez que se trata de serviços, o seu volume dependerá da demanda exigida pela comunidade FEUP (Bittencourt, 2020).

A Unidade de Museu é responsável pela gestão do património museológico da FEUP, pelas atividades culturais e pela exploração dos acervos documentais de responsabilidade dos SDI. Estas responsabilidades, por sua vez, são comunicadas à comunidade FEUP através de dois serviços: FEUPmuseu e Àgora. Enquanto o FEUPmuseu está relacionado com o património museológico, o Àgora relaciona-se com as atividades de teor cultural. A Unidade de Museu possui como valores as dimensões colaborativa, participativa e experimental, um reflexo dos valores dos SDI.

[10] A exposição estava prevista para acontecer entre os dias 26 de fevereiro até o dia 27 de março de 2020 na sala polivalente da Biblioteca. No entanto, devido a pandemia a exposição permaneceu em exposição até o dia 14 de maio de 2020.

A Unidade de Museu preocupa-se em promover a história e a memória da comunidade académica da FEUP e a sua produção científica, de modo a inspirar e incentivar a comunidade FEUP a novas reflexões e projetos científicos.

Assumindo um papel de mediador do património da Faculdade em questão, a Unidade de Museu compreende que nem todos os membros da comunidade FEUP, e nem todos os seus visitantes, são engenheiros. Logo, procura trabalhar de maneira colaborativa, participativa e experimental propondo em suas atividades e exposições uma reflexão crítica e contemporânea sobre a Engenharia e a cultura que cerca a comunidade FEUP (Bittencourt, 2020).

Na Biblioteca da FEUP, há um espaço polivalente, localizado no piso 0, para a realização de exposições, divulgação de projetos de investigação, concurso de fotografia e projetos artísticos (Bittencourt, 2020). A gestão deste espaço é da competência dos SDI. É neste sítio, o espaço polivalente, onde grande parte das vivências do estágio ocorreu (Figura 1).

Figura 1 - Espaço polivalente na Biblioteca da FEUP. ©Juliana Bittencourt, 2019.

2. Atividades de estágio

As atividades apresentadas nesta reflexão foram desenvolvidas durante o estágio académico realizado no âmbito do Mestrado em Museologia (MMUS) pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP). O estágio foi acolhido pela FEUP, tendo sido essencial para o desenvolvimento do projeto de conclusão do ciclo de estudos, intitulado "Centro Interpretativo do FEUPmuseu: Contributo para a sua criação e para uma política de exposição" defendido em outubro de 2020.

É importante destacar que o estágio foi perturbado pela COVID-19. O distanciamento social obrigatório tornou o desenvolvimento do projeto mais complexo, de modo a influenciar na recolha dos materiais, execução de atividades, definição dos objetivos e das metodologias empregadas. Ainda assim, o cumprimento dos seus objetivos não sofreu interferências (Bittencourt, 2020).

Apesar dos constrangimentos sofridos, as atividades realizadas foram essenciais para uma maior compreensão sobre como a Unidade de Museu se manifesta como mediadora das atividades científicas produzidas na FEUP, sobre o seu relacionamento com a comunidade, o modelo executado como serviço da Faculdade, e as dinâmicas estabelecidas em torno das coleções de ensino e investigação que gere. Ou seja, o estágio possibilitou não apenas uma vivência, mas também a compreensão de como a comunidade FEUP é grande influenciadora das atividades desempenhadas pela Unidade de Museu (Bittencourt, 2020).

O estágio teve início na manhã do dia 16 de dezembro de 2019, quando foi possível conhecer as equipas da Unidade de Museu e Biblioteca, bem como, o *campus* da FEUP. Além disso, foi possível participar de duas atividades sob a supervisão da técnica superior Susana Medina, museóloga, e que acompanhou igualmente todas as outras atividades realizadas: A desmontagem da exposição "Outros retratos e auto-retratos" e a montagem da exposição "A intersecção de duas linhas paralelas".

A primeira exposição em questão foi um projeto fotográfico de Renato Roque, concebido a partir de imagens da retina humana, usadas para a deteção de retinopatia diabética. Estas foram obtidas no contexto do projeto SCREEN-DR50, liderado por Aurélio Campilho, Professor da FEUP e Investigador Coordenador do Centro de Investigação em Engenharia Biomédica no Instituto de Engenharia de Sistemas e Computadores, Tecnologia e Ciência (INESC TEC), Laboratório Associado e incubadora instalada na FEUP. A exposição foi realizada na então sala polivalente da Biblioteca da FEUP, entre os dias 14 de novembro e 16 de dezembro de 2019. Em paralelo ocorreram duas palestras organizadas pelo professor Aurélio Campilho na Biblioteca da Faculdade sobre o projeto SCREEN-DR50 (Bittencourt, 2020).

As tarefas executadas para a desmontagem desta exposição foram o manuseamento e a remoção dos elementos expositivos das paredes, a sua embalagem e acondicionamento (Figura 2). Para tal, foram seguidas as orientações recebidas sobre as melhores práticas a serem adotadas, considerando o orçamento permitido e o tipo de material expositivo a ser acondicionado.

Figura 2 - Elementos expositivos embalados. ©Juliana Bittencourt, 2019.

Selecionados os materiais que seriam descartados ou preservados para uma próxima exposição, procedeu-se ao armazenamento dos preservados.

Esta atividade exemplificou como a Unidade de Museu se constitui como ponte de comunicação entre o património científico e cultural da universidade e a sua comunidade académica. Neste caso, é importante frisar que a Unidade de Museu participou da logística de montagem e desmontagem, garantiu a mão de obra para executar os processos, a divulgação e elaborou o cronograma expositivo na sala polivalente da biblioteca. A exposição foi itinerante e concebida pelos investigadores do INESC TEC, percorrendo diversos espaços culturais e académicos em Portugal. Encerrou o percurso itinerante em casa, na FEUP.

A segunda exposição foi a primeira mostra pública dos trabalhos de Joaquim Filipe Faria, membro integrante da Orquestra Clássica da FEUP, como pintor. A exposição esteve na sala polivalente da Biblioteca e teve sua inauguração no dia 18 de dezembro de 2019 a 10 de janeiro de 2020 (Bittencourt, 2020).

Para a execução da montagem desta exposição, a sala polivalente foi limpa e desinfetada pela equipa de limpeza da FEUP e os plintos foram organizados conforme o percurso expositivo planeado por Susana Medina e Joaquim Filipe Faria. Em seguida, os quadros foram posicionados sobre o pavimento, para se poder visualizar o percurso expositivo. Neste momento, foram feitas algumas alterações em relação aos plintos e a ordem dos quadros para obter uma exposição mais fluida e atrativa para os visitantes. Os quadros foram manuseados e fixados nos plintos com elementos eficientes, seguros e discretos, de modo a não causar distúrbio visual à exposição ou um eventual acidente. A execução das atividades decorreu de maneira semelhante à descrita na primeira atividade. Portanto, assente as orientações e demonstrações, através de um processo didático, foi possível realizar tais atividades.

Esta situação exemplifica a aproximação da Unidade de Museu com a comunidade e o seu desempenho como serviço nos processos museológicos da FEUP. Joaquim Filipe Faria procurou a Unidade de Museu para realizar a primeira mostra pública de seus

trabalhos artísticos. Em uma ação colaborativa, o artista e Susana Medina construíram um percurso expositivo para exibi-los na sala polivalente. Além dos recursos humanos disponíveis e do planeamento museográfico da exposição, a Unidade de Museu disponibilizou plintos, legendas, cartazes e participou do processo de divulgação da exposição.

A terceira e última atividade executada no âmbito do estágio foi a produção da exposição "Formas escondidas: Revelar o interior da madeira", também no espaço polivalente. A exposição reuniu uma seleção de peças em madeira torneada, fruto do trabalho artesanal de Fernando Nunes Ferreira, antigo Professor Catedrático e Diretor do Departamento de Engenharia Eletrotécnica e de Computadores da FEUP (Bittencourt, 2020).

Nesta atividade, foi possível acompanhar e participar de vários dos processos de planeamento e montagem da exposição. Iniciou no dia 17 de fevereiro de 2020 com a seleção das peças. O professor Fernando Nunes Ferreira recebeu parte da equipa - Susana Medida, Paulo Jesus (Comissariado Cultural da FEUP) e Juliana Bittencourt (então estagiária) – em sua casa para a seleção e fotos das peças a serem expostas. Também ocorreu, de forma bastante informal e carismática, uma explicação sobre os objetos e a história do percurso do professor como artesão.

No dia 18 de fevereiro, a sala polivalente e os plintos foram limpos e desinfetados pela equipa da FEUP. No dia 19 de fevereiro, os plintos foram posicionados conforme o planeamento do percurso expositivo. Outra atividade também executada neste dia foi o restauro dos plintos, uma vez que algumas partes estavam desgastadas e sem tinta. No dia 20 de fevereiro, foi feita a receção das peças e, em seguida, foram acondicionadas em uma sala de apoio, no espaço polivalente. No dia 24 de fevereiro, as peças foram colocadas nos plintos conforme o percurso expositivo desenhado e, em seguida, foram revistas pelo professor Fernando Nunes Ferreira e por Susana Medina. No dia 26 de fevereiro, os últimos detalhes na organização da exposição foram revistos. As atividades executadas estavam relacionadas com a organização de alguns elementos expositivos, como a disposição das fotos nos plintos (como demonstra a

Figura 3) e a finalização da folha de sala (desenvolvida pela então estagiária), que foi impressa e colocada no início do percurso expositivo. A inauguração ocorreu às 17h30 com a presença da comunidade FEUP - com alunos, funcionários, coordenadores e antigos professores.

Figura 3 - A estagiária organizando fotografias (elementos expositivos) durante o processo de montagem da exposição. ©Fernando Pontes, 2020.

A exposição estava prevista para acontecer entre os dias 26 de fevereiro e 27 de março de 2020. Estava programada ainda uma visita guiada pelo autor no dia 7 de março, que foi adiada devido à Covid-19 e acabou por não acontecer. Como alternativa e durante o período de isolamento, foi concebida uma visita guiada virtual por meio do "Café FEUP com Vida", para unir a comunidade FEUP num momento de grandes incertezas e dificuldades. Susana Medina e Paulo Jesus estiveram no espaço no dia 14 de maio, mantendo as devidas normas de segurança, para mostrar os objetos enquanto o Prof. Nunes Ferreira explicava o processo de criação e desenvolvimento das peças e as suas respetivas histórias (Bittencourt, 2020). A exposição manteve-se por um período mais alargado que o previsto, com a expectativa de um retorno breve das atividades no *campus* da Faculdade e de que a comunidade FEUP a pudesse visitar. No entanto, o

hiato foi maior do que se esperava e optou-se por recolher as peças e entregar ao Prof. Nunes Ferreira.

Além destas atividades executadas na sala polivalente, foram realizadas visitas de estudo às coleções museológicas da Faculdade em questão. O FEUPmuseu, o então responsável pela gestão das coleções, trabalha de forma transversal respeitando as polivalências pedagógicas, de investigação e patrimoniais, que os objetos podem conter (Bittencourt, 2020). Caracterizado como um museu de estrutura polinucleada, parte do seu acervo encontra-se exposto em grandes vitrinas e disperso entre os Departamentos, sem cumprir com uma narrativa expositiva. A partir de Medina (2012) toma-se consciência de que as vitrinas visam expor o acervo, criar visibilidade e aproximação com a comunidade FEUP e que as coleções do FEUPmuseu estão organizadas em sete grupos disciplinares, correspondentes aos Departamentos e Serviços da FEUP: Engenharia Química, Informática, de Minas, Metalúrgica, Civil, Electrotécnica e Mecânica. O FEUPmuseu possui uma reserva no sexto andar da Biblioteca, onde acolhe as atuais doações dos professores e académicos da FEUP.

Ao longo do estágio foi possível perceber os motivos pelos quais o FEUPmuseu se caracteriza como um museu polinucleado e as dinâmicas estabelecidas entre a Unidade de Museu e os departamentos. É essencial para os valores da FEUP que as coleções permaneçam nos seus respetivos departamentos, já que se entende que a aproximação com os objetos é uma mais-valia para os alunos, em termos de conhecimento e inspiração para novas investigações. Desta forma, a FEUP mantém muitos dos seus artefactos como parte integrante das aulas e das investigações. As coleções do FEUPmuseu são consideradas híbridas, com valor pedagógico, científico e museológico, possuindo, portanto, um papel importante na transmissão de ensino e no processo de produção de conhecimento científico e patrimonial. De modo a valorizar todas as valências existentes, mitigar conflitos em relação à tutela e às respetivas responsabilidades no âmbito da gestão das coleções, foi constituído um conselho consultivo com representantes de cada Departamento junto com um representante da Unidade de Museu (Bittencourt, 2020).

Considerações finais

As vivências do estágio permitiram compreender alguns dos pontos descritos pela literatura dos museus universitários que pareciam, até então, um tanto abstratos, tal como o facto de um museu universitário desempenhar funções comuns a outras tipologias de museus. À primeira vista, o museu universitário possui um modo singular de se apresentar à sociedade. Isto ocorre devido às dinâmicas próprias de ensino e investigação universitária, aos valores de cada universidade e às funções básicas que um museu deve desempenhar. Em outras palavras, cada museu universitário está associado ou comprometido com um contexto distinto e próprio e, consequentemente, atua neste contexto podendo assumir uma variedade de modelos institucionais (Bittencourt, 2021). No entanto, o modelo institucional de um dado museu universitário não interfere nas funções comuns a museus de outras tipologias: adquirir, conservar, pesquisar, comunicar e exibir o património da humanidade e do seu meio envolvente com fins de educação, estudo e deleite (ICOM, 2007).

Além disso, foi possível perceber que, muitas vezes, os museus universitários são definidos como um serviço que atende as necessidades da comunidade académica, de modo a executar as suas funções, competências e saberes, no âmbito da museologia. E muitas vezes, os museus universitários manifestam-se como agentes de produção científica e mediadores de ideias. Como ocorreu nas atividades apresentadas, enquanto a Unidade de Museu apoiou as atividades executadas no âmbito dos saberes da Museologia, em consonância com as necessidades de cada atividade na construção expositiva, também cumpriu a sua função como mediadora entre as atividades científicas e a comunidade FEUP. A Unidade de Museu compreende que nem todos os que fazem parte da comunidade FEUP, e tampouco os seus visitantes, são engenheiros. Logo, é importante que seja usada uma linguagem menos técnica da engenharia, de modo a tornar o processo de construção do conhecimento mais acessível à comunidade como um todo.

Constituído como um instrumento de serviço no âmbito museal para a comunidade FEUP, a Unidade de Museu empenha-se em desenvolver um encontro entre os seus

objetivos estratégicos - promover, apoiar e colaborar para a salvaguarda, o estudo e a divulgação do património museológico da FEUP - estipulados pela Faculdade e se consolidar diante da comunidade como um agente produtor e divulgador de conhecimento no contexto museológico da Faculdade. Nota-se este empenho, por exemplo, durante as restrições impostas pela pandemia de COVID-19. Mesmo com as alterações no cronograma das atividades a serem realizadas na sala polivalente, houve um grande esforço por parte da equipa dos SDI em promover atividades que pudessem unir, inspirar e incentivar a comunidade FEUP frente às dificuldades impostas pela pandemia.

As vivências foram também uma mais-valia para a realização do projeto de mestrado, que resultou numa contribuição para a instituição ao desenvolver uma política de exposição para o novo centro interpretativo do FEUPmuseu. Este documento visa orientar o desenvolvimento das exposições neste novo espaço e valorizar o património da FEUP. O projeto de mestrado apresentou ainda um diagnóstico da Unidade de Museu no que diz respeito às suas particularidades como museu universitário, tendo contribuído para a criação do Regulamento do FEUPmuseu – que, naquele momento, estava em fase de desenvolvimento. Outro relevante contributo do projeto desenvolvido foi documentar informações sobre a história, a gestão e a dinâmica da Unidade de Museu, frente os desafios de pertencer a uma Faculdade, através de uma entrevista realizada com a superior técnica Susana Medina, a então responsável pela Unidade de Museu.

Realizar processos museológicos num espaço em que prevalece o novo é uma ação paradoxal. No entanto, são processos importantes para compreender o passado, divulgar a memória e auxiliar na construção de um futuro (Bittencourt, 2021). Desde 2004, a Unidade de Museu vem se constituindo como um museu universitário frente as necessidades e obrigações de uma instituição museológica e da Faculdade em questão. Por fim, as vivências aqui relatadas corroboram com o entendimento de que o desenvolvimento de um estágio no âmbito da formação académica em museologia contribui para a formação do indivíduo como futuro museólogo e possibilita

experiências e estímulos para o início de uma carreira na área. Ao mesmo tempo, constatam que as instituições de acolhimento são também beneficiadas neste processo, seja através de novas perspetivas sobre as atividades desempenhadas, seja por disporem de mão-de-obra qualificada e, principalmente, de estudos académicos que contribuem para o desenvolvimento das lacunas existentes e das suas potencialidades enquanto museus.

Agradecimentos

A autora expressa os seus agradecimentos à Prof. Doutora Elisa Noronha, pelo imenso suporte, paciência e dedicação, à coordenadora técnica do FEUPmuseu, Dra. Susana Medina, pela disponibilidade, incentivo e carinho, e a toda a equipa dos SDI da FEUP, pelo acolhimento e auxílio em múltiplas situações.

Referências

Almeida, A. M. (2002). Os públicos de museus universitários. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, 12, 205-217.

Bittencourt, J. (2020). *Centro Interpretativo do FEUPmuseu: Contributo para a sua criação e para uma política de exposição.* (Dissertação de Mestrado em Museologia, Universidade de Porto). Disponível em: https://repositorioaberto.up.pt/handle/10216/130231

Bittencourt, J. (2021). Centro Interpretativo do FEUPmuseu: um espaço de encontro. In P. M. Homem, B. Andrez, G. Soares, & L. Amaral (Eds.), *Ensaios e Práticas em Museologia* (Vol. 10, pp. 37-58). Porto: FLUP/DCTP/MMUS. https://doi.org./10.21747/978-989-9082-06-9/102021a3

Clercq, S. W., & Lourenço, M. C. (2003). A globe is just another tool: Understanding the role of objects in university. In UMAC (Ed.), *University museums and collections*.

ICOM Study Series (Vol.11, pp. 4-6). Disponível em: https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/11_ICOM-UMAC.pdf

Council of Europe (2005). *Recommendation of the Committee of Ministers to member states on the governance and management of university heritage (Adopted by the Committee of Ministers on 7 December 2005 at the 950th meeting of the Ministers' Deputies).* Strasbourg, Council of Europe, European Union. Disponível em: https://wcd.coe.int/ViewDoc.jsp?id=1954741&Site=CM

Figurelli, G. R. (2012). Articulação entre educação e museologia. In G. R. Figurelli (Ed.), *Cadernos de sociomuseologia: O público esquecido pelo serviço educativo* (Vol. 44, pp. 37-64). Lisboa: Universidade Lusófona. Disponível em: https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/2872

International Council of Museums [ICOM] (2007). *ICOM Statutes, adopted by the 22nd General Assembly in Vienna, Austria, on 24 August 2007*. Disponível em: https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museumdefinition/

Kozak, Z. (2007). *Promoting the past, preserving the future: British University heritage collections and identity marketing* (PhD Thesis, University of St Andrews). Disponível em: http://hdl.handle.net/10023/408

Lourenço, M. C. (2005). *Entre deux mondes. La spécificité et le rôle contemporain des collections et musées des universités en Europe / Between two worlds: The distinct nature and contemporary significance of university museums and collections in Europe* (Thèse de Doctorat, Histoire des Techniques, Muséologie, Conservatoire National des Arts et Métiers. École Doctorale Technologique et Professionelle. Paris). Disponível em: https://webpages.ciencias.ulisboa.pt/~mclourenco/chapters/MCL2005.pdf

Medina, S. (2012). *Museus da Universidade do Porto: Diagnóstico*. Documento não publicado. Porto: FEUP.

Medina, S. (2014). Museu FEUP: estratégias e métodos para a gestão de

produtos do conhecimento. In A. Semedo, E. N. Nascimento & R. Centeno (Coords.), *Atas do seminário internacional - O futuro dos museus universitários em perspetiva* (pp. 123-132). Porto: Universidade do Porto. Disponível em: https://hdl.handle.net/10216/76434

Santos, M. C. T. M. (1994). Documentação museológica, educação e cidadania. *Cadernos de sociomuseologia*, *3*(3), 79-92. Disponível em: https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/308.

Semedo, A. (2005). Que museus universitários de ciências físicas e tecnológicas? In A. Coelho & A. Semedo (Coord.), *Colecções de ciências físicas e tecnológicas em museus universitários: Homenagem a Fernando Bragança Gil* (pp. 265-281). Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto - Secção de Museologia do Departamento de Ciências e Técnicas do Património. Disponível em: http://hdl.handle.net/10216/21193

Taub, L. (2003). The history of science through academic collections. In UMAC (Ed.), *University museums and collections. ICOM Study Series* (Vol.11, pp. 14-16). Disponível em: https://icom.museum/wpcontent/uploads/2018/07/11_ICOM-UMAC.pdf#page=14

Louise Palma

louisepalma@gmail.com

Conservação preventiva de Arte Contemporânea. O problema dos polímeros sintéticos, a partir de um caso de estudo

Palma, L. (2022). Conservação preventiva de Arte Contemporânea. O problema dos polímeros sintéticos, a partir de um caso de estudo. In P. M. Homem, J. Bittencourt & L. Palma (Eds.), *Ensaios e Práticas em Museologia* (Vol. 11, pp. 82-107). Porto: FLUP/DCTP/MMUS. https://doi.org/10.21747/978-989-9082-16-8/112022a5

Resumo

Neste texto, pretende-se abordar a conservação preventiva em contexto da arte contemporânea, com especial interesse pelos polímeros sintéticos usados, vulgarmente designados por plásticos, a partir da instalação *Colecionador português e a arte da masturbação (natureza morta com obras de Julião Sarmento e de Rui Chafes) (1997)*, de Paulo Mendes, em reserva no Museu de Arte Contemporânea de Serralves, no Porto, desde 1998. Para além de questões relacionadas com a apropriação de objetos de diversos materiais e a intenção do artista, consideram-se os plásticos utilizados na produção de brinquedos, especialmente daqueles que integram o objeto de estudo. Objetiva-se a sua caracterização, em termos de natureza e deterioração, para proposta de medidas essenciais que contribuam para a sua conservação preventiva. A metodologia assentou na investigação documental temática e na observação da obra, à escala macroscópica. Partilham-se os resultados e conclui-se pela complexidade do tema e necessidade de maior índice de investigação.

Palavras-chave: Polímeros sintéticos/plásticos; Arte contemporânea; Museu de Arte Contemporânea de Serralves; Estudo de coleções; Conservação preventiva.

Abstract

This paper intends to address the topic of preventive conservation in the context of contemporary art, with a special interest in the synthetic polymers used, commonly known as plastics, based on the installation *Portuguese collector and the art of masturbation (still life with works by Julião Sarmento and Rui Chafes*) (1997), by Paulo Mendes, in storage at the Serralves Museum of Contemporary Art, in Porto, since 1998. In addition to questions related to the appropriation of objects made of different materials and the artist's intention, the plastics used in the production of toys are considered, especially those that are part of the object of study. The objective is to study their nature and deterioration, to propose measures that may contribute to their preventive conservation. The methodology was based on thematic documentary research and observation of the work, on a macroscopic scale. The results are shared and it is concluded by the complexity of the subject and the need for a greater investigation index.

Keywords: Synthetic polymers/plastics; Contemporary art; Serralves Museum of Contemporary Art; Study of collections; Preventive conservation.

Palma, L. (2022). Conservação preventiva de Arte Contemporânea. O problema dos polímeros sintéticos, a partir de um caso de estudo. In P. M. Homem, J. Bittencourt & L. Palma (Eds.), *Ensaios e Práticas em Museologia* (Vol. 11, pp. 82-107). Porto: FLUP/DCTP/MMUS. https://doi.org/10.21747/978-989-9082-16-8/112022a5

Nota biográfica

Louise Palma é Mestre em Museologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP), desde 2020. Integrou a equipa da Rede de Museus de Vila Nova de Famalicão entre 2021 e 2022. Ao longo do percurso académico, explorou temáticas em torno da educação em museus e da arte contemporânea, tendo desenvolvido práticas nos serviços educativos da Casa São Roque - Centro de Arte Contemporânea e da Casa da Arquitetura, no Porto. Em 2018 concluiu o curso de Mestrado em História da Arte, Património e Cultura Visual, também na FLUP. Entre 2011 e 2017, atuou como jornalista no Rio de Janeiro.

Biographical note

Louise Palma has a master's degree in Museology from the Faculty of Arts and Humanities at the University of Porto (FLUP), since 2020. She worked at the Museum Network of Vila Nova de Famalicão between 2021 e 2022. Throughout her academic career, she explored themes more related to education in museums and contemporary art, having developed practices in the educational services of Casa São Roque-Centro de Arte Contemporânea and Casa da Arquitetura, in Porto. In 2018, she completed the master's course in History of Art, Heritage and Visual Culture, also at FLUP. Between 2011 and 2017, she worked as a journalist in Rio de Janeiro.

Palma, L. (2022). Conservação preventiva de Arte Contemporânea. O problema dos polímeros sintéticos, a partir de um caso de estudo. In P. M. Homem, J. Bittencourt & L. Palma (Eds.), *Ensaios e Práticas em Museologia* (Vol. 11, pp. 82-107). Porto: FLUP/DCTP/MMUS. https://doi.org/10.21747/978-989-9082-16-8/112022a5

Introdução

Este contributo assenta num estudo realizado em 2019, no âmbito da unidade curricular de Conservação Preventiva, do Mestrado em Museologia (MMUS) da Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP), que teve como objeto de estudo a instalação *Colecionador português e a arte da masturbação (natureza morta com obras de Julião Sarmento e de Rui Chafes)* (1997), de Paulo Mendes. A obra faz parte da coleção privada de Ivo Martins, possui vários componentes em polímeros sintéticos, geralmente designados por plásticos, e encontra-se em depósito na reserva no Museu de Arte Contemporânea de Serralves, no Porto, desde 1998.

Tendo sido exposta apenas duas vezes após a sua aquisição[11], enquadra-se nos dados estatísticos apresentados por Shashoua (2014, s.p.), que demonstra que a maioria dos plásticos das coleções passa a maior parte do tempo em reserva e que, sendo assim, a estratégia de sua preservação não deve esquecer este contexto e deve concentrar-se em prever e adiar os processos de deterioração durante esses longos períodos.

Visando contribuir para a conservação preventiva das obras que integram polímeros sintéticos, os ditos plásticos, com especial interesse pelo contexto da arte contemporânea, este texto apresenta questões gerais acerca da sua conservação preventiva e foca-se nos polímeros utilizados no fabrico de brinquedos, apresentando as suas características tecnológicas e comportamentais genéricas. Apresentada a obra objeto de estudo, procura relacioná-la com a apropriação de objetos de diversos materiais e a "intenção" do artista, para além de caracterizar especificamente os polímeros sintéticos que compõem os seus bonecos para, no fim, sugerir medidas para a sua conservação preventiva, aplicáveis a outras obras com polímeros similares.

[11] Em 2001, na exposição *321 m² – Trabalhos de uma colecção particular*, Círculo de Artes Plásticas de Coimbra (Faria, 2001, pp. 18-19) e em 2018, na *Zero em Comportamento: Obras da coleção de Serralves*, no Museu de Arte Contemporânea de Serralves (Rosendo, 2018, pp. 270-271).

Como metodologia, foi realizada uma investigação documental, considerando a revisão da literatura científica de referência sobre o tema e a documentação associada à obra, com a sua ficha de inventário como ponto de partida. Para além disso, beneficiou-se das informações orais transmitidas de forma livre pelos profissionais que lidam com a obra. Os diferentes dados obtidos foram comparados com os resultantes da observação direta e limitada à escala macroscópica da obra, desenvolvida no âmbito de uma visita técnica à reserva do Museu de Arte Contemporânea de Serralves, que foi acompanhada pelo responsável pela Gestão de Coleções da instituição. Nesse contexto, foram identificados os materiais constitutivos e observados pormenores acerca do seu estado de conservação.

1. Conservação preventiva no contexto da arte contemporânea

O contexto da arte contemporânea tem vindo a assistir a uma mudança de paradigma quanto às práticas de gestão das suas coleções, assumindo, cada vez mais, os princípios e objetivos inerentes à conservação preventiva e adotando o veiculado pelo American Institute for Conservation (AIC), que a define como:

> *"the mitigation of deterioration and damage to cultural property through the formulation and implementation of policies and procedures for the following: appropriate environmental conditions; handling and maintenance procedures for storage, exhibition, packing, transport, and use; integrated pest management; emergency preparedness and response; and reformatting/duplication"* (2022, §10).

Por um lado, reflete-se quanto à preservação da materialidade da obra de arte. O que, antes, dizia respeito apenas aos conservadores, passa a envolver todos os profissionais da área técnica dos museus, uma vez que as políticas e práticas de conservação preventiva tornam-se prioridade nas instituições (Mendonça, 2015, p. 21). Por outro, observa-se a incorporação de novos materiais e a "infinita possibilidade de associação entre eles" (Carvalho, 2015, p. 19) nas obras de arte, levando à modificação de práticas

de conservação e restauro, relacionadas com a preservação da autenticidade material conferida pelo tempo. Pode dizer-se, ainda, que a conservação da arte contemporânea tem um ponto nevrálgico: A manutenção do significado autêntico da obra de arte, isto é, da intenção do artista ao empregar determinados materiais, onde o que prevalece é uma ideia, um conceito (Carvalho, 2015, p. 20).

Desta forma, as metodologias tradicionais de conservação tiveram que ser repensadas e os novos modelos, que incluem a participação ativa dos artistas e das partes interessadas, passaram a ser aplicados nos museus dedicados à arte contemporânea, tal como Wharton (2005) salienta. A oportunidade de estar com os artistas e conhecer o contexto da sua criação "torna possível acessar a informação relevante para pôr em prática estratégias de conservação adaptadas às necessidades de cada proposta e contribuir para sua transmissão a gerações futuras" (Vellosillo, 2015, p. 111). Assim, a produção de documentação em torno da obra, através de investigação documental, entrevistas, registos em fotografia e em vídeo, torna-se primordial para a preservação, conservação e o restauro, tendo em conta não só a parte material, mas também o conceito desenvolvido pelo seu autor. No caso das instalações, a documentação ganha ainda mais força, visto que a sua montagem pode exigir uma orientação mais precisa.

Do ponto de vista material, a complexidade ética e filosófica que envolve as questões ligadas à conservação da arte contemporânea resulta, muitas vezes, num conflito para equilibrar a intenção do artista e as medidas entendidas como as mais adequadas para a conservação de um objeto.

Importa referir que o nascimento da arte contemporânea remete à década de 1960 (Millet, 1997), a mesma época em que artistas passaram a integrar polímeros sintéticos, os plásticos, nas suas obras de forma mais recorrente, como matéria-prima ou como componente dela (Shashoua, 2008). Segundo Catherine Millet (1997), o movimento permitiu todos os tipos de processos e materiais – desde objetos da vida quotidiana ou destinados ao uso industrial às matérias naturais e perecíveis. "Precisamente, a arte que os conservadores de museu designam como

'contemporânea' é a arte que, pela natureza dos seus materiais e processos, os obriga a modificar profundamente o seu papel e o seu modo de trabalho" (p. 16).

Assim, junto à ruptura dos tradicionais modos de fazer, a arte contemporânea trouxe ainda um novo paradigma do ponto de vista conceitual das produções artísticas, transformando a maneira como se via a conservação até então. No entanto, a consciência de que era preciso revisar diretrizes e modos de atuação em relação à conservação desses novos materiais só se deu diante da sua rápida deterioração ou destruição – e, em Portugal, esta noção é ainda mais recente (Ávila, 2007, p. 1).

2. O caso dos polímeros sintéticos, mais vulgarmente designados por plásticos

Por material plástico, considera-se aquele que permite que a sua forma física seja alterada, quando submetido a uma tensão, e essa propriedade designa-se por plasticidade (Lima, 2004, p. 34).

De acordo com Mossman (1997), apesar da utilização de materiais conhecidos como polímeros naturais plásticos – nomeadamente o âmbar, o chifre, a carapaça de tartaruga e o betume, que foram moldados pelo Homem para diferentes finalidades – datar do ano 2000 a.C., os polímeros sintéticos plásticos são considerados uma tecnologia recente. Isto porque os plásticos semi-sintéticos só foram desenvolvidos a partir do século XIX, quando a indústria começou a adaptar-se para suprir a escassez de materiais naturais, e o primeiro plástico totalmente sintético surgiu no início do século XX (p. 3). Assim: "*Plastics (...) began to take on characteristics of their own – they were lighter than metal, with good electrical properties, and capable of being shaped by various molding techniques and mass produced*" (p. 4).

O rápido crescimento da aplicação dos polímeros sintéticos, que ficaram e são vulgarmente conhecidos apenas por plásticos, deveu-se, em sintonia com Shashoua (2008, p. 17): (i) À sua versatilidade e habilidade de adaptação a necessidades técnicas

específicas; (ii) À pouca ou nenhuma necessidade de acabamento, pintura ou polimento; (iii) À baixa densidade comparada com outros materiais, o que reduz o consumo de combustível na produção; (iv) Às excelentes propriedades de isolamento térmico e elétrico e; (v) À segurança e higiene para a embalagem de alimentos. Em paralelo, também essa gama de materiais passa a relacionar-se com as coleções museológicas, quer como suporte a artefactos quer como recursos usados na sua preservação, tanto em contexto de reserva como de exposição (Madden & Learner, 2014).

No entanto, a sua evolução tecnológica vem sendo mais rápida do que os avanços na investigação acerca dos seus processos de alteração e deterioração e, consequentemente, de conservação, preventiva e curativa. Até ao início da década de 1970, acreditava-se que os plásticos eram duráveis e indestrutíveis, mas a evidência de que eram, no fundo, materiais instáveis começou a aparecer através de sinais de deterioração, conforme Morgan (1994, citado em Shashoua, 2008, p. 10).

Yvonne Shashoua (2008) relaciona este tempo de estabilidade com o período de indução após o fabrico, durante o qual nenhuma alteração física ou química pode ser detetada. Considera que ele é seguido pelo período em que o dano irreversível pode ser observado e medido (p. 9). No entanto, para Mariano et. al (2015), tal período não pode ser determinado cientificamente, porque depende da composição do polímero (pp. 122-123).

2.1. Caracterização material

Quimicamente, os plásticos são polímeros – substâncias compostas por longas cadeias de moléculas repetidas (monómeros), formadas predominantemente por átomos de carbono e hidrogénio (Mossman, 1997, p. 1). Todo o plástico é formado por um polímero de base, que lhe dá o nome, e por aditivos, que modificam as propriedades

inerentes da base, de acordo com a finalidade de uso do produto final (Fenn & Williams, 2018).

Quando formados por apenas um tipo de monómero, os polímeros são chamados homopolímeros. Já quando apresentam uma combinação de monómeros (e, logo, de suas respetivas propriedades), são conhecidos por copolímeros. Os polímeros são classificados ainda entre termoplásticos e termofixos (ou termoendurecíveis), de acordo com a permanência ou a impermanência da sua forma quando aquecidos. Enquanto os termoplásticos não sofrem alteração química na sua composição e, logo, podem ser moldados várias vezes, os termofixos alteram-se de maneira irreversível. Para Fenn e Williams (2018), esta classificação pode ser útil para identificar diferenças entre as propriedades de deformação, compressão, solubilidade, exsudação, fusão e resistência.

Relativamente aos aditivos, é importante ter em conta que, ao serem incorporados nos polímeros, eles não só alteram as suas propriedades físicas e químicas, como também a estabilidade do produto final e a sua longevidade. A adição dessas substâncias permite uma variedade maior de produtos a partir do mesmo polímero, promovendo propriedades e comportamentos diferentes, que têm por finalidade facilitar a manufatura, aumentar a flexibilidade, dar cores, texturas e resistência à chama (Madden & Learner, 2014).

Enquanto plastificantes, preenchedores, lubrificantes e modificadores de impacto, agem nas propriedades físicas dos polímeros, os antioxidantes, estabilizadores de temperatura e de luz e retardadores de chamas alteram as suas propriedades químicas.

2.2. Fatores de risco e deterioração

De maneira geral, por deterioração do plástico entende-se qualquer alteração que afete as suas propriedades ou função. Contudo, no caso das coleções museológicas, a

deterioração deste material vai além das mudanças, incluindo a perda da forma e do significado (Shashoua, 2008, p. 151).

Em comparação com outros materiais encontrados em museus, os plásticos têm uma vida menor, pois apresentam sinais de deterioração entre 5 e 35 anos depois da sua produção (Shashoua, 2008, p. 11) e, de maneira geral, podem ser surpreendentemente frágeis quando estão deteriorados (Fenn & Williams, 2018).

Apesar de todos os agentes de deterioração atingirem os plásticos, alguns deles agem de modo mais específico. Relativamente aos agentes não-específicos – nomeadamente dissociação, pestes, água e fogo – Fenn e Williams (2018) apontam que as estratégias de conservação preventiva são gerais, considerando as coleções compostas por outros materiais. No entanto, merecem maior atenção os agentes reconhecidos como específicos: Forças físicas, poluentes, luz e radiação ultravioleta (UV), temperatura (T) incorreta e humidade relativa (HR) incorreta. Portanto, o armazenamento ideal para plásticos leva em conta suportes fortes e acolchoados em condições bem ventiladas, frescas, escuras, secas e não oxidantes (Fenn & Williams, 2018).

É importante ter em conta que diferentes tipos de plásticos comportam-se de diferentes formas diante da ação dos agentes de deterioração. E os sinais da sua deterioração são muitos. Relativamente aos fatores físicos, os plásticos são vulneráveis à deterioração pelo uso mecânico, que pode causar a perda ou redução de significado e função dos objetos (Fenn & Williams, 2018). Também a migração dos aditivos pode causar deterioração física, uma vez que, ao se transferirem para a superfície do objeto, alteram não só a sua aparência, mas ainda a sua textura e rigidez, alerta Shashoua (2008).

Shashoua (2008) atenta, ainda, para a possibilidade de formas de deterioração física, como fraturas ou riscos, poderem criar microclimas nos objetos, que podem potenciar a deterioração química do objeto nesses locais específicos. Pela mesma autora, sabe-se que da interação com o ambiente, dependendo das suas condições, pode resultar descoloração, formação de manchas, amolecimento e viscosidade da superfície, por

exemplo. A sua deterioração deriva, principalmente, da reação dos plásticos com o oxigénio, o ozono, a água, a temperatura elevada e as radiações eletromagnéticas, principalmente as UV e as nos limites do visível (luz). Isto ocorre porque "*these factors provide sufficient energy and appropriate environments to break selected chemical bonds present in polymers and additives*" (Shashoua, 2008, p. 162).

Para Shashoua (2008), as radiações (luz e UV) são o fator mais prejudicial para os plásticos, pois provocam alterações químicas e colorimétricas. Os corantes desvanecem. Porém, considera que este é um fator amplamente controlado no ambiente dos museus e identifica a temperatura elevada como a causa mais provável da deterioração de plásticos em coleções, dando origem à termólise (deterioração térmica), que reduz as suas propriedades físicas, químicas ou elétricas. Já o oxigénio aparece envolvido na maior parte das reações dos plásticos, uma vez que "*polymers and additives can either react directly with molecular oxygen (known as autoxidation) or react with another reactive material derived from oxygen*" (p. 171). Esteticamente, a oxidação manifesta-se através da redução da resistência à tração e da flexibilidade, na fragmentação, na descoloração e na ruptura das superfícies, em fissuras e no aumento da porosidade. Em *Museum Environment* (1986), Garry Thomson já apontava para a ameaça para os materiais sintéticos por parte da presença de dióxido de enxofre (SO_2), ozono (O_3) e dióxido de nitrogénio (NO_2) – considerados poluentes gasosos, que contêm oxigénio na sua composição. A presença de água pode levar a reações químicas como a polimerização por condensação ou hidrólise, mas os polímeros ficam mais sensíveis à água em função do seu envelhecimento.

Por fim e em sintonia com Fenn e Williams (2018), a deterioração causada por agentes biológicos pode ocorrer, mas de forma secundária, já que consideram que, apesar dos polímeros sintéticos não serem vulneráveis à ação de fungos, os resíduos de óleo, a proteína e a celulose em contato com os polímeros podem ser. Os mesmos autores alertam para o facto de alguns plásticos poderem, em determinadas circunstâncias, afetar materiais próximos, assumindo que:

> "*All plastics degrade over time, as do all organic materials but, for most plastics, the damage is mainly restricted to the plastic itself, not to its neighbors. These "benign plastics" are not dangerous to the collection unless they have absorbed harmful volatile compounds that are subsequently desorbed*" (s.p.).

Devido à complexidade da sua composição química, os plásticos podem apresentar fraquezas ainda pouco conhecidas ou inesperadas, tornando-se materiais desafiadores sob o ponto de vista da conservação – cuja área de investigação orientada especificamente para os objetos de plástico é reconhecida formalmente desde 1991 (Shashoua, 2008). Uma vez que o processo de deterioração pode ser interrompido ou revertido, é papel da conservação preventiva diminuir os seus efeitos através da tomada de decisões, principalmente relativas à reserva e à exposição dos objetos que os integram.

3. O objeto de estudo

Em linhas gerais, pode descrever-se a instalação *Colecionador português e a arte da masturbação (natureza morta com obras de Julião Sarmento e de Rui Chafes)* como sendo constituída por três partes (Figura 1): (i) Uma mesa em inox que serve de base para; (ii) Uma caixa menor, que, por sua vez, serve de palco para a ação de; (iii) Brinquedos de plástico mecanizados. O cenário de uma sala de estar é constituído por peças de brinquedos típicas de casa de bonecas e dois bonecos: uma Barbie e um Action Man. O seu sistema de mecanização é composto por um pequeno circuito elétrico, que ativa movimentos masturbatórios do boneco através de um sensor de presença ou de um dispositivo manual tipo *on/off*.

No que diz respeito aos suportes, esta instalação, criada em 1997, segue os padrões de uma série desenvolvida por Paulo Mendes em 1995, que marca o início da incorporação de brinquedos de plástico na sua obra.

Figura 1 - *Colecionador português e a arte da masturbação (natureza morta com obras de Julião Sarmento e de Rui Chafes)* ©Filipe Braga.

Para a exposição *Heaven Inc.*, realizada no Círculo de Artes Plásticas de Coimbra (CAPC), o artista concebeu duas peças mecânicas utilizando Barbies e Kens – *Kiss me stupid/35 years of love*[12] e *Naked Kiss/Fucking television*[13]. A ideia de produzir novas instalações mecanizadas acabou resultando numa última peça, nomeadamente *Colecionador português e a arte da masturbação (natureza morta com obras de Julião Sarmento e de Rui Chafes)*[14], que faz parte da coleção privada de Ivo Martins, em depósito no Museu de Arte Contemporânea de Serralves, no Porto, desde junho de 1998.

[12] Adquirida para a Coleção da Fundação de Serralves em 1998.

[13] Segundo Paulo Mendes, a obra já não existe, uma vez que desapareceu no armazém (comunicação pessoal, dezembro 20, 2018). No entanto, o artista possui documentação sobre a mesma.

[14] Originalmente, a instalação fazia parte da instalação Galeria Portugal, criada em 1997, a propósito de uma exposição da Galeria Graça Fonseca, em Lisboa, mas foi dissociada da instalação completa.

A escolha de Paulo Mendes pela utilização de objetos industriais relaciona-se não só com a apropriação de formas na sua obra, mas também com "a relação [estabelecida] com as linguagens da comunicação social e da cultura de massas, designadamente a música pop, a banda desenhada, a publicidade e o design" (Melo, 1998, p. 68). Mendes é um dos principais artistas da geração de 1990, conhecida por distanciar-se das tradições académicas da década anterior[15], através da utilização de novas linguagens artísticas e do constante questionamento ao panorama estabelecido, transgredindo a ordem estabelecida no contexto artístico em Portugal (Melo, 1998).

O contraste, relativamente ao material, também ficou por conta da utilização subversiva dos brinquedos de plástico, produzidos em larga escala para o público infantil a partir da década de 1950. Portanto, além do impacto visual, nota-se a desconstrução do lugar-comum do brinquedo de plástico como artefacto social quando este é colocado ao serviço da ideia do artista. Como resume Catarina Rosendo (2018), Paulo Mendes recorre aos maiores estereótipos do feminino e do masculino produzidos pela sociedade de consumo ocidental "para expor e inverter os códigos interpretativos associados a práticas e objetos comuns" (p. 271).

Ainda que a constituição da instalação apresente vários tipos de materiais[16], o plástico é predominante, presente nas peças de brinquedo e nos bonecos, constituindo o foco de maior interesse deste contributo.

Fortemente regulada na União Europeia – e, consequentemente, em Portugal – a utilização de plásticos no fabrico de brinquedos segue parâmetros padronizados em relação às propriedades físicas, mecânicas, químicas, elétricas e radioativas

[15] Até à década de 1980, em que a arte em Portugal era marcada pela tradição disciplinar, limitada ao uso da pintura, do desenho, da escultura e da fotografia como plataformas na linguagem artística.

[16] Na parte visível da instalação encontra-se também papel-cartão e papel fotográfico. A caixa que serve de suporte para o dito cenário é feita de aglomerado de madeira revestido de fórmica na parte de baixo e aço inoxidável na parte de cima. Nela estão os motores de movimento, que foram adaptados de brinquedos telecomandados.

determinados pela Directiva 2009/48/CE (Directiva 2009/48/CE de 18 de junho do Parlamento Europeu e do Conselho relativa à segurança dos brinquedos, 2009).

Assim, a partir de Lord (2004), sabe-se que, desde os anos 1980[17], a boneca Barbie tem braços feitos em EVA (copolímero de acetato-vinilo de etileno), o tronco em ABS (acrilonitrilo butadieno estireno) e as pernas em PVC (cloreto de polivinilo) e PP (polipropileno), especificamente nas articulações dos joelhos. A cabeça é feita de composto PVC de maior dureza, onde os olhos e boca são pintados. Os filamentos de cabelo são em PVDC (copolímero de cloreto de polivinilideno, mais concretamente *Saran*) e são costurados à máquina.

A boneca utilizada na instalação está vestida e calçada também com polímeros sintéticos plásticos, não identificados, mas, muito provavelmente, também em compostos de vinilo, mais concretamente: Uma calça rendada e uma espécie de parka cor-de-rosa, sapatos de tacão alto, também cor-de-rosa, e brincos compridos.

Quanto aos tipos de plástico que compõem o Action Man presente na instalação, não foi possível chegar a conclusões concretas, devido à falta de referências específicas sobre o assunto. No entanto, com base na história do fabrico de figuras de ação (Action Man, s.d.), trabalha-se com a probabilidade de que o ABS também tenha sido utilizado na modelagem do corpo, enquanto plásticos mais macios, como o PP e o PE (polietileno), devem ter sido usados para moldar pequenos acessórios. Já as roupas desse tipo de boneco são comummente produzidas com *Rayon* (triacetato de celulose, fibra semi-sintética de celulose) e PA (poliamida, mais concretamente *Nylon*), enquanto o cabelo é feito de fibra sintética derivada do vinilo, chamada *Flock*. A genitália do boneco foi implantada pelo artista.

[17] De acordo com M. G. Lord (2004), a composição química da Barbie foi modificada em resposta às leis ambientais europeias, após os anos 1980. Desde então, não é produzida exclusivamente em PVC.

Assim e para fins da sua conservação preventiva, torna-se necessário conhecer e entender algumas características relativas a estes polímeros, nomeadamente ao PVC, PE, PP, PS (poliestireno) e ao ABS.

3.1 Caracterização dos polímeros sintéticos/plásticos presentes na instalação

O PVC é polimerizado a partir do monómero cloreto de vinilo e a sua produção varia de acordo com a dureza desejada, podendo ir do muito rígido (PVC-U) ao muito macio e flexível (PVC-P). O uso de aditivos (plastificantes, estabilizantes, lubrificantes, pigmentos, cargas, fungicidas) confere uma extensa variedade de aplicações (Shashoua, 2008). Os tipos de deterioração sofridos pelo PVC são o endurecimento, a deformação e a migração de plastificantes para a superfície, o que a torna viscosa (Ayerbe & Vieira, 2015, p. 180). De acordo com Thomson (1986), a deterioração do PVC pela ação da temperatura elevada ou das radiações é acompanhada pela libertação do cloreto de hidrogénio, dando origem a ácido clorídrico (p. 155) e, por isso, ele é considerado um polímero perigoso. A partir de Fenn e Williams (2018), sabe-se que, nas coleções, é comum aparecer sob a forma de acessórios de fantasia flexíveis (como cintos ou couro artificial), de acessórios rígidos, puxadores e fechos, de joalharia, em brinquedos e ainda como folhas e filmes. Quando contém plastificante, o PVC é considerado um material instável e, para evitar a sua migração, recomenda-se o acondicionamento numa caixa que crie um microambiente saturado para evitar a troca de ar. Para além disso, não deve haver contacto com metais (ferro, zinco, cobre), pois o PVC, ao mesmo tempo que é um agente corrosivo, pode também ser descolorido por eles (Ayerbe & Vieira, 2015, p. 180).

O PE pertence ao grupo das poliolefinas, podendo ser de alta densidade (HDPE), que é rígido ou semiflexível, ou de baixa densidade (LDPE), que é macio e flexível. Os tipos de deterioração que apresenta são deformações, rasgos, fissuras, além do material se tornar quebradiço (Ayerbe & Vieira, 2015, p. 185). É considerado um polímero

relativamente estável, sendo bastante utilizado no acondicionamento e reserva, tanto no formato de espuma para o transporte quanto de caixas de plástico.

O PP é um termoplástico semelhante ao polietileno, que também pertence ao grupo das poliolefinas. Porém, é mais rígido. Abrasões e deformações são os seus principais tipos de deterioração (Ayerbe & Vieira, 2015, p. 187), mas é considerado estável, não necessitando de medidas complexas de conservação. Por isso, é aplicado em forma de filme com diferentes gramagens, utilizado em pastas e também em forma de caixa (Fenn & Williams, 2018).

O PS é um termoplástico produzido através da polimerização do monómero estireno. Apesar de frágil, pode ser fortalecido para produzir poliestireno de alto impacto (HIPS), com a incorporação de butadieno. Ainda que estável, apresenta baixa resistência mecânica, fissuração e deformação quando deteriorado. É utilizado ainda no acondicionamento, em embalagens para proteção de poeira e outras sujidades. Nas coleções museológicas, aparece em forma de acessórios de louças de brinquedo (Mossman, 1997) e brinquedos, plásticos duros, geralmente transparentes (como fechos, alças, joias, botões), em estojos de eletrodomésticos, carros modelo, comboios e aviões, além de ser utilizado também em recipientes, embalagens e espuma de isolamento (Fenn & Williams, 2018).

O ABS é a combinação dos monómeros acrilonitrilo, butadieno e estireno, que dão a este copolímero um pouco de cada um de seus componentes: enquanto o estireno confere uma superfície brilhante e impermeável, o butadieno permite uma maior flexibilidade, mesmo a temperaturas baixas, e o acrilonitrilo confere melhores propriedades mecânicas e promove a fixação de corantes e pigmentos. É um plástico leve, globalmente rígido. Entretanto, a sua rigidez pode ser controlada pelo tamanho da sequência de butadieno (Sampaio, 2016, p. 2). Nas coleções museológicas aparece sob os mesmos formatos que o PS (Fenn & Williams, 2018). A foto-oxidação é um dos principais mecanismos de sua deterioração. É altamente sensível à radiação UV, cuja exposição pode resultar em descoloração, fragilidade e desintegração. Relativamente à

luz solar, apresenta média sensibilidade e a sua exposição resulta numa leve descoloração e ligeira fragilidade (Fenn & Williams, 2018).

4. Medidas essenciais de conservação preventiva

As condições responsáveis por acelerar a deterioração dos polímeros sintéticos/plásticos podem estar presentes tanto no fabrico e no uso dos objetos quanto na sua reserva ou exposição.

> *"All plastics are degraded to varying extents by exposure to ultraviolet and visible radiation, heat, oxygen and water, most commonly in the form of water vapour in air. Some pollutants act as degradation agents, whether they occur in the surrounding air, are off gassed by storage and display materials, present as residues of manufacture (for example, excess, unreacted monomer) or produced as degradation products by the plastic itself. Minimizing exposure to degradation factors and providing stable environmental conditions will slow the rate of breakdown" (Shashoua, 2008, pp. 194-195).*

Contudo, considera-se que os polímeros sintéticos são materiais complexos e constituem um desafio para a conservação preventiva, já que uns são mais suscetíveis a determinados agentes específicos de deterioração do que outros. Por isso, é benéfico considerar o controlo desses agentes para cada tipo de polímero.

No caso das coleções museológicas, a investigação acerca da identificação dos polímeros sintéticos perde importância na escala de prioridades, principalmente quando as obras se encontram estáveis e em bom estado de conservação. Diante da escassez de recursos, comum aos museus, cabe aos gestores de coleção tomar as decisões, que vão desde as condições de acondicionamento, reserva e exposição, levando em conta os resultados da avaliação dos riscos e as orientações convenientes para cada tipo de material.

Os comportamentos distintos apresentados pelos polímeros sintéticos resultam na inexistência de uma estratégia única, que possa ser aplicada à reserva de todos os seus tipos. Assim, a falta de parâmetros específicos para a reserva de objetos em ou com polímeros sintéticos/plásticos faz com que os museus adotem padrões aplicados à maioria dos objetos da coleção relativamente ao controlo ambiental, isto é: HR estável a cerca de 50%; T também estável, entre 18 °C e 20 °C; Iluminação praticamente nula, não ultrapassando níveis de iluminância entre 50 e 100 lux e eliminação de radiação UV (Shashoua, 2014). Não obstante, para além da definição de limites de iluminância considera-se que, em sintonia com os alertas de Thomson (1986) e de Homem (2006-7), atendendo aos efeitos cumulativos e irreversíveis da luz, será muito importante atender à dose luminosa a que os objetos são sujeitos. No que diz respeito aos poluentes, Shashoua (2014) salienta a possibilidade de utilização de adsorventes (como carbono ativo, a sílica gel e os zeólitos, instalados em sistemas de filtro ou aplicados localmente) para sua eliminação. Atendendo à ação também do oxigénio no processo de alteração dos materiais defende-se a sua manutenção em contextos de anoxia, ambientes em que se promove a remoção e substituição do oxigénio por nitrogénio, em sintonia com a investigação de Hansen (1998) e Maekawa (1998), ou ambientes de onde é apenas removido por absorsores específicos, como o Ageless Z©, tal como informa Homem (2013).

Apesar dessas orientações, foi possível observar na literatura científica consultada que é praticamente inviável a reserva dos polímeros sintéticos separadamente, sob as condições específicas que cada um exige, principalmente quando os objetos são compostos por mais do que um tipo de polímero.

Relativamente ao contexto de exposição, as medidas de conservação preventiva seguem os padrões recomendados para os agentes de deterioração que apresentam maiores riscos para estes materiais. De maneira geral, os padrões adotados pelas instituições levam em conta não apenas a diminuição da taxa de deterioração dos objetos, mas também as complexas interações entre eles, as pessoas e os ambientes. Para Ashley-Smith (2018), muitas vezes a longevidade da coleção é sacrificada em

benefício do bem-estar dos visitantes, uma vez que a temperatura e o nível de iluminância são determinados com base nas preferências humanas, por exemplo.

Sabendo-se que a luz é necessária para a visualização dos objetos, mas causa deterioração das superfícies, com alterações visíveis, tipicamente, ao nível da sua cor, a forma mais efetiva de reduzir o dano, tendo como base a lei da reciprocidade e de acordo com Thompson (1986), seria reduzir tanto a iluminação quanto o tempo de exposição do objeto (p. 19). Outro fator que o autor considera que deve ser levado em conta é a filtragem do *spectrum* da radiação, da luz natural e artificial. Para além dos filtros para UV, que devem diminuir a entrada de radiação inferior a 400 nm, deve levar-se em conta o calor que algumas lâmpadas podem provocar, especificamente as mais antigas e de halogéneo, elevando a temperatura e diminuindo a HR (p. 43).

Para Nathan Stolow (1981), a temperatura tem importância secundária relativamente à HR: "*As long as the RH is constant, at say 50 per cent, the variation in temperature from, say, 15 to 22 °C, is of secondary consequence to the dimensions of the object*" (p. 14). Fenn e Williams (2018), por sua vez, relatam que os altos coeficientes de expansão térmica dos plásticos fazem com que as mudanças bruscas de temperatura provoquem *stress* físico, que aumenta proporcionalmente à espessura do objeto. Por isso, as mudanças lentas e controladas da temperatura devem ser mantidas a partir da mudança gradual da temperatura externa. Também é importante ter em conta que o aumento de temperatura aumenta a reação com o oxigénio e que PE, PP, PS e PVC flexível são suscetíveis à oxidação (Fenn & Williams, 2018).

Ainda que os polímeros sintéticos apresentem uma baixa taxa de absorção de vapor de água, a manutenção de uma HR constante é importante porque, à medida que a HR ambiente aumenta, o seu teor de humidade também aumenta, provocando aumento de volume em alguns tipos de polímeros. Quando aumentam de volume, tornam-se mais flexíveis e perdem resistência física, além de ficarem mais suscetíveis às reações químicas provocadas pela água. Por outro lado, com a diminuição da HR, à medida que os polímeros perdem água, tornam-se mais quebradiços e frágeis. A circulação de ar

pode ser uma forma de evitar bolsas de HR elevada localizadas, além de inibir o crescimento de fungos e dissipar contaminantes atmosféricos (Stolow, 1981).

Em relação aos contaminantes, pode dizer-se que o efeito da poluição do ar mais conhecido é o depósito de partículas nas superfícies, que provoca a descoloração ou escurecimento das mesmas. Vale ter em conta que todos os plásticos são suscetíveis aos efeitos dos contaminantes, mas aqueles que desenvolvem superfícies pegajosas devido à migração de aditivos como plastificantes, como é o caso do PVC, merecem uma atenção maior (Fenn & Williams, 2018). Este polímero sofre ainda com poluentes atmosféricos ácidos, como o dióxido de enxofre e o dióxido de nitrogénio, que podem acelerar a deterioração, especialmente em condições húmidas.

Como já referido, o ozono pode provocar fissuração dos plásticos. No entanto, no caso dos metais – presentes na parte mecânica do objeto de estudo – a precipitação de poluentes ácidos pode provocar corrosão (Thomson, 1986). Em ambientes fechados, especialmente aqueles com má circulação de ar, a concentração de poluentes deve ser levada em conta. A limpeza inadequada dos sistemas de ventilação permite a disseminação de esporos e bactérias no ar. Assim, para Pierce et. al (1990) a ventilação filtrada é a melhor forma de manter o ar interior limpo, em concordância com Nathan Stolow (1981).

É relevante ter em conta que, ao abordar a possibilidade de exposição do objeto, também deve ser considerada a possibilidade de empréstimos para outras instituições, o que ocasiona o seu transporte, manuseamento e exposição noutras instituições. Tal contexto reforça a importância da documentação como uma das ferramentas essenciais para a conservação preventiva, em sintonia com o defendido por Homem (1989).

Relativamente às forças físicas, inerentes ao transporte e ao manuseamento, por exemplo, Fenn e Williams (2018) salientam que é importante ter em conta que: Os polímeros flexíveis, como o PE, PP e PVC flexível, podem sofrer deformações permanentes sob pressão; O PS pode fraturar, facilmente, por impacto; O PE, PP e PS

podem fraturar por *stress* ambiental, associado a forças físicas e; Todos os plásticos deteriorados são muito frágeis e suscetíveis à fratura.

No caso do objeto de estudo, verifica-se que se encontra em bom estado de conservação.

Considerações finais

O estudo que se partilha teve como objetivo pensar nas questões que envolvem a conservação preventiva aplicada à arte contemporânea a partir da instalação *Colecionador Português e a Arte da Masturbação (Natureza Morta com Obras de Julião Sarmento e Rui Chafes)*, de Paulo Mendes. Considerando-se o seu bom estado de conservação e as condições ambientais controladas em que se encontra, em reserva no Museu de Arte Contemporânea de Serralves, foi desenvolvida uma revisão da literatura científica essencial e de referência acerca dos polímeros sintéticos, vulgarmente designados por plásticos, por serem os materiais com maior expressão no objeto e no sentido de melhor os entender para apontar medidas que permitam a manutenção do seu bom estado, portanto, minimizando a sua deterioração e prolongando o seu tempo de vida.

Sabendo-se que a preservação dos acervos é um processo infinito (Michalski, 2004, p. 60), espera-se contribuir para a área da conservação preventiva da arte contemporânea, especialmente no que diz respeito às obras constituídas por polímeros sintéticos. Por serem foco de estudos muito recentes, cujo progresso é lento, tais materiais que integram as coleções de museus estão, cada vez mais, a dar sinais de deterioração e precisam ganhar a atenção dos profissionais.

Como observa Thomas Learner (2009), a incorporação de materiais não-tradicionais na arte torna a tomada de decisões mais complexa e, desta forma, a investigação acerca destes materiais apresenta-se como um caminho para facilitar o trabalho no campo da conservação preventiva.

Não se pode esquecer, ainda, que o museu é um sistema dinâmico, que engloba pessoas e objetos, e que faz interface com um mundo de climas políticos e meteorológicos em constante mudança. Ashley-Smith (2018) sublinha que "*Each object is part of a network that connects the collection, the building, visitors, staff, directors, funders, and politicians*" (s.p) e, por isso, não se podem gerir condições ambientais de um museu sem levar em conta a componente humana envolvida.

Agradecimentos

A autora expressa os seus agradecimentos ao Museu de Arte Contemporânea de Serralves, na figura da sua direção e dos seus profissionais, pelo interesse no acolhimento do estudo, pelo acesso à instalação e por todas as informações facultadas. Agradece, ainda, ao artista Paulo Mendes e ao colecionador Ivo Martins pelos contributos dados para a realização deste trabalho e, por fim, à Prof. Doutora Paula Menino Homem pela sua supervisão e revisão científica.

Referências

Action Man (s.d.). *History*. https://www.actionman.com/history.php

American Institute for Conservation. (s.d.). *Conservation terminology*. https://www.culturalheritage.org/about-conservation/what-is-conservation/definitions

Ashley-Smith, J. (2018). Challenges of managing collection environments. *Conservation Perspectives, The GCI Newsletter*, *33*(2). http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/newsletters/33_2/feature.html

Ávila, M. J. (2007). A conservação da arte contemporânea: Um novo desafio para os museus. *APHA Boletim*, 5, 1-9. https://www.apha.pt/wp-content/uploads/boletim5/3-MariaJesusAvilaConservacao.pdf

Ayerbe, J. & Vieira, L. (2015). Glossário. In Ayerbe, J. & Vieira, L. (Ed.). *Acervo em plástico da Pinacoteca: Problemáticas de conservação e restauro*. Pinacoteca de São Paulo.

Carvalho, H. F. de. (2015). Uma metodologia de conservação e restauro para arte contemporânea. In Freire, C. (Org.). *Arte contemporânea: Preservar o quê?* (pp. 17-29). Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

Directiva 2009/48/CE de 18 de junho do Parlamento Europeu e do Conselho relativa à segurança dos brinquedos. *Jornal Oficial da União Europeia* de 2009-06-30, L170/1-37 https://eur-lex.europa.eu/legal-content/PT/TXT/PDF/?uri=CELEX:32009L0048

Faria, O. (2001, 7 de abril). Uma colecção é um ser vivo. *Público*, 18-19. Disponível em: http://www.ivomartins.net/PDFS/2001_ivo_martins_entrevista_milfolhas.pdf

Fenn, J. & Williams, S. R. (2018). *Caring for plastics and rubbers*. Canadian Conservation Institute. https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/preventive-conservation/guidelines-collections/caring-plastics-rubbers.html

Hansen, E. F. (1998). Protection of objects from environmental deterioration by reducing their exposure to oxygen. In S. Maekawa (Ed.), *Oxygen-free museum cases* (pp. 7-15). The Getty Conservation Institute.

Homem, P. M. (1989, 21 e 22 de outubro). *Cuidados preventivos de conservação na recolha, reserva e na exposição de objectos etnográficos* [Apresentação em conferência]. I colóquio sobre Etnologia e Folclore, Centro de Estudos Regionais, Coimbra, Portugal.

Homem, P. M. (2006-7). Ferramentas inovadoras para monitorização ambiental e avaliação de danos para objectos em museus, palácios, arquivos e bibliotecas: A exposição luminosa e os dosímetros LightCheck®. *Revista da Faculdade de Letras Ciências e Técnicas do Património*, V-VI, 225-240.

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*, XII, 305-317.

Learner, T. J. S. (2009). Modern and contemporary art: New conservation challenges, conflicts, and considerations. *Conservation perspectives. The GCI Newsletter*, *24*(2). http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/newsletters/24_2/feature.html

Lima, M. E. C. C. (2004). *Aprender ciências: Um mundo de materiais. Livro do professor.* Editora UFMG.

Lord, M. G. (2004). *Forever Barbie: The unauthorized biography of real doll*. Walker Books.

Madden, O. & Learner, T. (2014). Preserving plastics: An evolving material, a maturing profession. *Conservation Perspectives. The GCI Newsletter*, *29*(1). https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/newsletters/29_1/preserving.html

Maekawa, S. (1998), Design and construction of the GCI's hermetically sealed display and storage case. In S. Maekawa (Ed.) *Oxygen-free museum cases* (pp. 31-45). The Getty Conservation Institute.

Mariano, C. V., Schossler, P., Carneiro, T. C. & Mendonça, V. de (2015). Conservação de plásticos na Pinacoteca do Estado de São Paulo. In Ayerbe, J. & Vieira, L. (Ed.). *Acervo em plástico da Pinacoteca: Problemáticas de conservação e restauro* (pp. 121-142). Pinacoteca de São Paulo.

Mendonça, V. (2015). A necessidade de identificar e documentar os materiais constitutivos das obras de acervos institucionais. In Ayerbe, J. & Vieira, L. (Ed.). *Acervo em plástico da Pinacoteca: Problemáticas de conservação e restauro* (pp. 21-26). Pinacoteca de São Paulo.

Melo, A. (1998). *Artes plásticas em Portugal: Dos anos 70 aos nossos dias*. Difel.

Michalski, S. (2004). Conservação e preservação do acervo. In Boylan, P. J. (Ed.). *Como gerir um museu: Manual prático* (pp. 55-98). International Council of Museums. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000184713

Millet, C. (2000). *A arte contemporânea* (J. Chaves, Trans.). Instituto Piaget.

Mossman, S. (1997). *Early plastics: Perspectives 1850-1950*. Leicester University Press.

Rosendo, C. (2018). Notas às obras. In Nicolau, R. & Ribas, J. (Ed.). *Zero em comportamento: Obras da coleção de Serralves* (pp. 270-271). Fundação de Serralves.

Sampaio, L. K. (2016). *Acrilonitrilo-Butadieno-Estireno: Eficácia e durabilidade de dois tratamentos oxidativos para restaurar superfícies foto-oxidadas e de um revestimento protetor de radiação UV*. [Dissertação de Mestrado, Universidade Nova de Lisboa]. Repositório Universidade Nova: http://hdl.handle.net/10362/20337

Shashoua, Y. (2008). *Conservation of plastics materials science, degradation and preservation*. Butterworth-Heinemann.

Shashoua, Y. (2014). A safe place. *Conservation perspectives. The GCI Newsletter*, *29*(1). 13-16. https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/newsletters/29_1/storage.html

Stolow, N. (1981). *Conservation standards for works of art in transit and on exhibition*. UNESCO.

Thomson, G. (1986). *The museum environment* (2nd Ed.). Butterworth-Heinemann.

Vellosillo, A. V. (2015). Projetos para desenvolver a participação do artista e entender e preservar a sua mensagem, experiências e resultados. In Freire, C. (Org.). *Arte contemporânea: Preservar o quê?* (pp. 111-121). Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

Wharton, G. (2005). The challenges of conserving contemporary art. In Altshuler, B. (Ed.), *Collecting the new: Museums and contemporary art* (pp. 163-178). Princeton University Press.

Mariana Espel

museologia.gestao@gmail.com | mraeo@usinaeureka.com.br

Porcelana Monte Sião, a produção artesanal de ontem, hoje e sempre. Proposta de indicadores para processo de classificação de bens culturais como património imaterial

Espel, M. (2022). Porcelana Monte Sião, a produção artesanal de ontem, hoje e sempre. Proposta de indicadores para processo de classificação de bens culturais como património imaterial. In P. M. Homem, J. Bittencourt & L. Palma (Eds.), *Ensaios e Práticas em Museologia* (Vol. 11, pp. 108-137). Porto: FLUP/DCTP/MMUS. https://doi.org/10.21747/978-989-9082-16-8/112022a6

Resumo

Atualmente, o património cultural já não é apenas uma representação física contida em objetos, edifícios e sítios arqueológicos ou naturais. Instituições responsáveis pela sua salvaguarda e classificação lançam um novo olhar sobre diversas representações culturais e atividades sociais, reconhecendo-as formalmente como património cultural imaterial. No Brasil e desde o ano 2000, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) desenvolve programas de classificação de Bens Culturais Imateriais. Os processos para candidatura são complexos, por ser necessário transcrever o que se sente. Diante desta nova demanda, apresenta-se um conjunto de indicadores que objetivam identificar parâmetros existentes num determinado bem cultural imaterial que poderão responder às diretrizes de classificação do IPHAN. Os indicadores foram aplicados num estudo de caso em que o objeto de análise foi o modo de produção artesanal da Porcelana Monte Sião que se mantém, desde 1959, no Estado de Minas Gerais, Brasil.

Palavras-chave: Património cultural imaterial; Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN); Indicadores de classificação de património cultural; Produção artesanal; Porcelana Monte Sião.

Abstract

Currently, cultural heritage is no longer just a physical representation contained in objects, buildings and archaeological or natural sites. Institutions responsible for their safeguarding and classification take a fresh look at various cultural representations and social activities, formally recognizing them as intangible cultural heritage. In Brazil and since the year 2000, the National Historic and Artistic Heritage Institute (IPHAN) has been developing programs for classifying Intangible Cultural Assets. The classification processes are complex due to the need to have to transcribe what you feel. Faced with this new demand, a set of indicators is presented that aim to identify existing parameters in each intangible cultural asset that may respond to IPHAN classification guidelines. The indicators were applied in a case study where the object of analysis was the artisanal production of the Porcelain Monte Sião, which has been maintained since 1959 in the State of Minas Gerais, Brazil.

Keywords: Intangible cultural heritage; National Historic and Artistic Heritage Institute (IPHAN); Cultural heritage classification indicators; Artisanal production; Monte Sião Porcelain.

Espel, M. (2022). Porcelana Monte Sião, a produção artesanal de ontem, hoje e sempre. Proposta de indicadores para processo de classificação de bens culturais como património imaterial. In P. M. Homem, J. Bittencourt & L. Palma (Eds.), *Ensaios e Práticas em Museologia* (Vol. 11, pp. 108-137). Porto: FLUP/DCTP/MMUS. https://doi.org/10.21747/978-989-9082-16-8/112022a6

Nota biográfica

Mariana Espel 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 do 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, com objetivo de reconhecer indicadores para mensurar níveis de sustentabilidade nos museus.

Biographical note

Mariana Espel 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. Norte do Paraná). She has carried out projects in museology that contemplate the concept of sustainable development. During her master's, she developed a business model for museums. As a volunteer researcher at Innovation, Technology and Entrepreneurship (CITE - INESC TEC), jointly with the Transdisciplinary Research Centre «Culture, Space and Memory» (CITCEM), she works to recognize indicators to measure the level of sustainability in museums.

Introdução

A classificação do Património Cultural imaterial passou a ser uma realidade no Brasil no ano 2000 (Instituto do Património Cultural Histórico e Artístico Nacional, 2020, p. 10) pela ação do Instituto do Patrimônio Cultural Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), instituição subordinada ao Poder Executivo Federal que regula e promove a preservação e divulgação do património cultural nacional. No âmbito internacional, em 2003 a Convenção aprovada na 32ª Conferência Geral da UNESCO (Organização das Nações Unidas para Educação, a Ciência e a Cultura) passou a recomendar aos Estados signatários a promoção de ações para salvaguarda do património cultural imaterial (Organização das Nações Unidas para a Educação Ciência e Cultura, 2003). Não obstante, a partir de Choay (2014), sabe-se que a UNESCO dedica exaustivos trabalhos para promover e recomendar iniciativas e programas que norteiam a proteção do Património Cultural mundial já desde 1972 (Choay, 2014, pp. 224 e 225).

Um olhar mais atento ressalta relevantes representações culturais e atividades sociais que são dignas de proteção. Exemplo é o caso de estudo que se partilha, que chama a atenção para um modo produção artesanal de porcelana, considerada como única no seu processo e nas suas características estéticas, mantida desde 1959 no município de Monte Sião, Minas Gerais, Brasil.

Identificado o interesse deste modo de fazer artesanal, procurou-se reconhecer características que respondam positivamente às diretivas do IPHAN, no sentido de suportar eventual candidatura a registo como património cultural imaterial, com potencial de aplicação, ajustável, a outros casos.

1. Enquadramento e objetivo

A partir de 2000, o IPHAN, como instituição responsável pela salvaguarda do património cultural brasileiro subordinada ao Poder Executivo Federal no Brasil, passou a reconhecer como Património Cultural imaterial os costumes, saberes,

manifestações culturais e religiosas que, por não serem materiais, sofriam com a falta de parâmetros e programas de fomento para a sua preservação e continuidade. Com o Decreto-Lei 3.551, de 4 de agosto de 2000 cria-se (…) "o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI) e se instituí o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial" (Instituto do Património Cultural Histórico e Artístico Nacional, 2020, p. 62).

É de salientar que o Decreto-Lei antecede a Convenção da UNESCO para salvaguarda do Património Cultural Imaterial. Em 2006 e pelo Decreto-Lei 5.753 de 12 de abril de 2006, as recomendações da UNESCO foram incorporadas na Legislação Brasileira (Instituto de Preservação do Patrimônio Histórico Cultural e Artístico Nacional, 2006, p. 35). Em muitos casos, os saberes-fazeres, expressões, práticas que remetem à história, à memória e à identidade de um povo, complementam o património tido como monumento e auxiliam numa melhor compreensão da história contida num determinado conjunto patrimonial material, para além de permitirem uma comunicação mais fidedigna da realidade (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2012, p. 12). Por serem imateriais, muitas características culturais acabam por não ter o devido reconhecimento e apoio para a sua salvaguarda.

Outro motivo prejudicial, entre outros de ordem material, é a falta de partilha do conhecimento ou, mesmo, a ausência de interessados em manter uma certa tradição (Instituto do Património Cultural Histórico e Artístico Nacional, 2020, p. 13). Na publicação referenciada, é possível ler sobre a importância da participação da sociedade civil nos processos de indicação e salvaguarda do bem cultural imaterial e a fundamental disseminação de conhecimento, principalmente entre associações de moradores, de artesãos e entre outros grupos que não possuem um corpo técnico formado para impulsionar processos para elaboração da salvaguarda e reconhecimento de determinado bem cultural.

No entanto, no desenvolvimento da investigação que resultou neste estudo de caso, não foram encontrados parâmetros organizados para direcionar e facilitar a execução de uma análise de viabilidade sistemática para reconhecer a pertinência ou não de um pedido de classificação ao IPHAN. As suas diretrizes e normas, publicadas para orientar

uma candidatura, são de ordem exclusivamente qualitativa e os exemplos utilizados de registos já realizados abordam temas variados, o que dificulta a identificação de parâmetros para replicação de um modelo de análise nas diversas opções temáticas para classificação.

Ao reconhecer esta lacuna, o desenvolvimento deste estudo demonstrou-se pertinente, tendo como objetivo sugerir um conjunto de indicadores para facilitar o processo de análise preliminar de viabilidade de uma proposta para inserção nos registos nacionais do IPHAN.

A proposta de uma ferramenta facilitadora corrobora a prática preconizada no Plano de Salvaguarda do IPHAN, delineada na publicação *Património cultural imaterial. Saber mais* (Instituto do Património Cultural Histórico e Artístico Nacional, 2012, p. 29), que chama a atenção para a necessária participação de diversos agentes comunicadores de bens culturais intangíveis, tendo em vista a dimensão geográfica do País e a sua diversidade cultural.

Neste entendimento, a literatura consultada permite identificar, pelo menos, dois motivos que justificam a elaboração deste estudo de caso. O primeiro, relaciona-se com a necessária participação de diversos atores nestes programas, seja no Brasil ou em países que dedicam ações para salvaguarda do património cultural imaterial. Um exemplo está no capítulo 1 da obra *A companion to heritage studies* que defende "a inclusão de práticas de conhecimento e gestão acessíveis como elementos fundamentais para uma abordagem nova, mais justa e inclusiva" (Logan, Máiréad & Kockel, 2016 p. 14. Tradução nossa). Neste mesmo capítulo da obra acima citada, no subitem intitulado *Holistic and inclusive heritage* , os autores salientam a necessidade de descentralização dos esforços de reconhecimento do património cultural, nomeadamente quando se fala do património imaterial e enfatizam a necessidade de promover condições que facilitem o acesso ao conhecimento, para que comunidades de diferentes culturas possam ser capacitadas para reconhecer e comunicar uma determinada representação cultural ou atividade social que é cara ao seu ambiente cultural (Logan, Máiréad, & Kockel, 2016, pp. 15-17).

Já o segundo motivo tem a ver com a escassez de recursos. Segundo Kockel (2007, citado em Logan, Máiréad & Kockel, 2016, p. 11), ao depender de financiamento público, os processos para a salvaguarda de um determinado património, seja ele material ou imaterial, deixou de ter o seu valor calculado pela sua representatividade cultural e passou a ter a sua valorização medida pela necessidade de recursos financeiros para a sua manutenção. O autor evidencia que muitas escolhas foram guiadas pelo custo e não pela qualidade e que é necessário lançar um novo olhar sobre todo o sistema de classificação do património cultural. Saber se determinada classificação de um bem cultural poderá, na atualidade e no futuro, ser sustentável e a sua real representatividade são perguntas imprescindíveis, que têm de ser respondidas no tempo presente. Kockel afirma, ainda, que ferramentas que facilitem um processo de análise poderão auxiliar na redução de injustiças e evitar que sejam deixados de lado apoios para preservação de bens culturais representativos para a sociedade.

Este estudo de caso pretende ser um contributo para tal.

2. Metodologia

O desenvolvimento do estudo foi dividido em três fases e teve como ponto de partida a formulação do problema a explorar. A segunda fase foi dedicada à realização da investigação documental sobre referências teóricas que justificassem a sua continuidade. Com o referencial teórico, foi possível passar para a terceira fase da investigação, onde foram definidas: (a) A abordagem lógica com a definição dos objetivos; (b) O tipo de investigação que se enquadraria aos objetivos delineados e, por último; (c) A definição dos procedimentos técnicos do estudo a desenvolver.

Apresentam-se, em seguida, os métodos e procedimentos técnicos utilizados.

- A problemática do estudo foi definida a partir de uma observação da autora, que não identificou a existência de um conjunto organizado de parâmetros que orientasse, em fase de pré-candidatura, uma análise de viabilidade para

reconhecer se determinado bem cultural imaterial apresenta características que respondam às diretrizes do IPHAN, para seu registo como bem cultural imaterial;

- A base teórica foi constituída a partir de artigos científicos disponíveis nas plataformas Google Schoolar, Sprint, Research Gate e JSTOR, livros impressos e no formato digital, reportagens em jornais, revistas, outros meios eletrónicos e documentos governamentais e institucionais publicados a partir do ano de 1999. O mapa referencial foi composto pelos temas: património cultural, património cultural imaterial, classificação de bens culturais imateriais e produção artesanal;

- A abordagem foi a descritiva, que possibilitou identificar, organizar e descrever os parâmetros exigidos pelo IPHAN, através da definição de indicadores qualitativos. Neste modelo é possível analisar um objeto de estudo e identificar se tais características ou fenómenos são identificados no caso observado (Cruz, 2010, p. 75);

- A operacionalização de uma investigação de tipo descritivo, segundo Cruz (2009, p. 75), pode assumir diversas formas e uma delas é através de um estudo de caso, onde a execução da investigação é baseada num objeto representativo do seu universo. O objeto de estudo escolhido foi por conveniência e não aleatório, e partiu da experiência da autora para definição do objeto do estudo de caso, que teve como um dos parâmetros de escolha ser um processo de produção artesanal em que fosse possível operacionalizar a recolha de dados;

- O componente técnico da investigação utilizado para recolha de dados foi um formulário contendo trinta questões de ordem qualitativa. O inquérito aplicado teve como base de referência seis indicadores previamente definidos. Das 30 questões, 4 foram elaboradas com o objetivo de aceder a informação

complementar para confirmar informação e dados obtidos na fase de investigação bibliográfica.

- Para o resultado, os dados do questionário foram operacionalizados com o apoio de uma tabela de contingência utilizando-se de uma métrica categorizada. Este método possibilitou transformar em números os dados qualitativos e mensurar o número de características positivas detetadas para cada indicador.

3. Revisão bibliográfica

A revisão elaborada orientou-se para o Programa de Salvaguarda do Património Cultural Imaterial, no Brasil, e para o processo artesanal de porcelana.

3.1. Património cultural imaterial – Classificação

De acordo com Choay (2014, p. 105-106), a expressão Património Histórico tem a sua origem na Revolução Francesa, onde monumentos de valor histórico passam a ser mensurados na primeira constituinte por um determinado valor económico, diante da necessidade de incorporá-los como bens da nação, após a apropriação dos bens do Clero pelos poderes revolucionários da França. Para Souza e Crippa (2015), foi o período da Revolução Francesa "que sedimentou a preferência pelos valores históricos e artísticos no tratamento da cultura material, abrindo caminho para a formulação da ideia de um patrimônio nacional" (Souza & Crippa, 2015, p. 5).

Em 1972, a UNESCO instituiu a definição da expressão Património Cultural da Humanidade e o valor histórico passa a ser holístico e consolidado por sistemas de cooperação internacional para salvaguarda dos patrimónios culturais mundiais, promovendo ações nos Estados signatários para desenvolver e manter programas ao nível regional. O património histórico deixa, assim, de ter uma conotação apenas

material e passa a integrar no seu discurso, os valores e representações culturais intrínsecos à sua existência. Esta visão holística é reforçada pelas palavras de Burke (2010), quando afirma que a cultura pode ser entendida como um "sistema de significados, atitudes e valores e formas simbólicas (apresentações, objetos artesanais)" (p. 9).

No entanto, apesar de apresentar um novo conceito para os bens de valor histórico, a Convenção da UNESCO de 1972 deixou uma lacuna no que se refere aos bens culturais imateriais. Em 1989, a instituição lança uma Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular, um movimento liderado pela Bolívia onde foram reivindicadas orientações para ações jurídicas quanto à salvaguarda das manifestações populares e tradicionais (Instituto de Preservação do Patrimônio Histórico Cultural e Artístico Nacional, 2006, p. 79).

Em 2003 e em resposta, a UNESCO lança, na sua 32ª Conferência Geral, a *Convenção para Salvaguarda do Património Cultural Imaterial* (Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura, 2003) com diretrizes para elaboração de programas e fomento à preservação de costumes, modos de fazer, saberes culinários, artesanais, representações culturais como danças entre outros, que, apesar de imateriais, em diversos casos complementam a existência do património cultural material.

No cenário Brasileiro, o reconhecimento e proteção do património cultural imaterial antecede a 32ª Conferência da UNESCO e é marcado pelo Decreto-Lei 3551 de 4 de agosto de 2000 que, em linhas gerais, institui o *Registo de Bens Culturais de Natureza Imaterial* para classificação como Património Cultural Brasileiro e cria o Programa Nacional do Património Imaterial (PNPI) (Instituto de Preservação do Patrimônio Histórico Cultural e Artístico Nacional, 2006, p. 10). Este Decreto-Lei responde às recomendações da UNESCO de 1972 e 1989 e à *Carta de Fortaleza* datada de 1997 e apresentada num seminário internacional para comemoração dos 60 anos do IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico-cultural e Artístico Nacional, 1997, pp. 1- 4). Neste momento o IPHAN já se atentava à necessidade de criar um programa de proteção para as representações culturais diante da diversidade cultural Brasileira. Com o tema

"Património imaterial: Estratégias e formas de proteção", o Brasil lança o processo para criação de comitês para o desenvolvimento de programas alinhados com o reconhecimento e preservação do bem cultural imaterial (Instituto de Preservação do Patrimônio Histórico Cultural e Artístico Nacional, 2006, p. 81). Com a promulgação do Decreto-Lei 3551 de 4 de agosto de 2000, define-se que os registos dos bens culturais serão feitos em quatro diferentes livros temáticos, a saber:

- *Livro de Registro dos Saberes*. Regista conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades;
- *Livro de Registro das Celebrações*. Regista rituais e festas que marcam a vivência coletiva do trabalho, da religiosidade, do entretenimento e de outras práticas da vida social;
- *Livro de Registros de Formas de Expressão*. Regista manifestações literárias, musicais, plásticas, cénicas e lúdicas;
- *Livro de Registro dos Lugares*. Regista mercados, feiras, santuários, praças e demais espaços onde se concentram e reproduzem práticas culturais coletivas (Ministério da Cultura, Poder Executivo da República Federativa do Brasil, 2000).

O Decreto-Lei 3551 de 4 de agosto de 2000 determina que outros livros poderão ser incorporados no PNPI e que pedidos para abertura de um novo livro e os pedidos para registo de um bem cultural imaterial deverão ser solicitados por processo administrativo encaminhado à Presidência do IPHAN, contendo uma descrição do bem a ser registado e a devida documentação que o descreva com os "elementos culturalmente relevantes" (Instituto de Preservação do Patrimônio Histórico Cultural e Artístico Nacional, 2006, p. 30).

Ao bem cultural imaterial em processo de registo e registado, a repartição do governo ou subsecção responsável pelas políticas públicas do setor cultural deverá assegurar a elaboração dos documentos técnicos durante a instrução do processo e a ampla

divulgação e promoção do bem registado, que será revalidado a cada dez anos. Segundo Strauss (Instituto de Preservação do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2006) este processo de revalidação é necessário, pois "(…) Gostos, necessidades, modos de vida, valores e representações sempre evoluíram e continuarão a fazê-lo e, se uma comunidade abandona uma prática social, não há como se opor" (p. 81).

Segundo a publicação *Patrimônio Cultural do Brasil. Pareceres de Registros dos Bens Culturais Imateriais de 2021*, vol. I e II (Instituto do Patrimônio Cultural Histórico e Artístico Nacional, 2021), foram registados, nos quatro Livros existentes, 48 bens culturais imateriais. Na Tabela 1, apresentam-se os bens culturais que já foram registados e quais são os Estados em que se localizam.

Tabela 1 - Número de bens culturais regionais registados por Livro e as respetivas regiões, de acordo com (Instituto do Patrimônio Cultural Histórico e Artístico Nacional. 2021)

Livro	Nº de bens registados	Estados brasileiros em que se localizam
Livro de registro dos saberes	13	Espírito Santo, Mato Grosso e Mato Grosso do Sul, Bahia, Minas Gerais, Acre, Alagoas, Amazonas, Pará, Paraíba, Paraná, Pernambuco, Piauí, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, Rio Grande do Norte, Roraima, Rondônia, Santa Catarina, São Paulo, Sergipe e Tocantins, Goiás.
Livro de registro das celebrações	13	Pará, Goiás, Amazonas, Rio Grande do Norte, Maranhão, Rio de Janeiro, Bahia, Ceará, Santa Catarina, Mato Grosso do Sul
Livro de registro das formas de expressão	18	Amapá, Rio de Janeiro, Região Sudeste, Pernambuco, Maranhão, Minas Gerais, Paraná, São Paulo, Goiás, Região Nordeste, Paraíba, Ceará, Rio Grande do Norte, Alagoas, Sergipe, Bahia, Distrito Federal, Rio de Janeiro, São Paulo, Acre, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, Pará, Paraíba, Piauí, Rio Grande do Sul, Roraima, Rondônia, Santa Catarina, Sergipe, Tocantins.
Livro de registro de lugares	04	Amazonas, Pernambuco, Rio Grande do Sul, Paraíba.
Obs: Na descrição dos Estados brasileiros representados nos registos é de salientar que algumas representações culturais ou atividades sociais são exercidas ou encontradas em diversas regiões do país.		

3.2. O método de produção artesanal de porcelana

A produção artesanal de porcelanas constitui o objeto de estudo desta investigação. O modo de fazer artesanal pode ser reconhecido pelo IPHAN como bem cultural imaterial e tem o seu registo feito comummente no Livro de saberes de Património Cultural Imaterial.

O interesse da revisão focou-se na representatividade do artesanato na sociedade e como objeto de salvaguarda do património cultural imaterial.

Na investigação documental realizada, foi possível identificar duas definições sobre o processo artesanal. No contexto internacional, a UNESCO define o artesanato como "*hecho predominantemente a mano o con herramientas manuales*" (Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura, 1997, p. 3). Já no contexto nacional Brasileiro, a definição da Base Conceitual do Artesanato Brasileiro utilizada para definição de normas e leis (Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior, Poder Executivo da República Federativa do Brasil, 2012) indica, de forma detalhada, que o artesanato é:

> "toda a produção resultante da transformação de matérias-primas, com predominância manual, por indivíduo que detenha o domínio integral de uma ou mais técnicas, aliando criatividade, habilidade e valor cultural (possui valor simbólico e identidade cultural), podendo no processo de sua atividade ocorrer o auxílio limitado de máquinas, ferramentas, artefatos e utensílios" (p. 12).

Os processos artesanais podem ser considerados como os primórdios dos processos industrializados em série. Afinal, as máquinas surgiram com a necessidade de reproduzir o que se fazia à mão e, com isso, promover a produção em escala, reduzindo o custo e fazendo com que os produtos fossem mais acessíveis.

Ainda nos processos modernos de produção, é possível identificar princípios de processos criativos e de desenvolvimento tecnológico promovido pelos nossos ancestrais artesãos. Exemplo disso, é a mecanização de processos antes feitos

manualmente que, apesar da automatização, seguem os mesmos princípios da época em que a produção era artesanal.

Para ilustrar esta evolução, é possível observar os processos de produção na indústria têxtil, que nos primórdios as tramas das linhas que formavam o tecido eram executadas pelas hábeis mãos de artesãos. Com a evolução tecnológica as máquinas serviram para movimentar as agulhas e linhas seguindo os mesmos passos executados manualmente há séculos.

Assim sendo, a salvaguarda dos processos artesanais é importante, pois a sua inventariação e documentação irá guiar o entendimento do que somos hoje. Materiais e modos de fazer poderão revelar pistas importantes sobre o ambiente cultural de determinado momento histórico. Segundo Godwin (2021):

> A criação de itens artesanais usados no dia a dia reflete tanto o entorno natural de uma comunidade (como as gramíneas usadas na cestaria ou o algodão usado na tecelagem têxtil) e a linguagem e crenças dessa cultura como nos padrões e cores usados na criação de um pote de cerâmica (p. 19. Tradução nossa).

Quanto à preservação desses bens culturais, é relevante salientar que há uma diferença entre classificar uma representação cultural como património cultural imaterial e o processo de inventariação histórica de memórias orais de um determinado bem cultural imaterial.

No processo de classificação de um bem cultural imaterial há necessidade de continuidade e preservação daquela representação, já a preservação histórica não exige o compromisso de continuidade (Archibald, 2004 citado em Lira & Amôeda, 2010, p. 5). Como exemplo, ter registado como património cultural imaterial um modo de fazer cestos artesanais com técnicas dos povos indígenas garante que aquele processo seja continuado, conservando-se vivo, através de um exercício dinâmico de desenvolvimento junto com a comunidade.

Segundo Godwin (2021), a continuidade dessas tradições constitui:

> um repositório de cultura, um método de geração de melhoria (se não empoderamento), indicadores de identidade e uma fonte de património. Como sociedades e as culturas mudam e evoluem, o design e a criação desses ofícios culturais terão que se adaptar a novos ambientes (p. 26. Tradução nossa).

Por este motivo, torna-se necessário o auxílio de instituições governamentais como o IPHAN, no caso brasileiro, e instituições como a UNESCO, a nível internacional, para direcionar programas não apenas de preservação, mas de fomento à continuidade, respeitando sempre o desejo e necessidade da sociedade em manter tal processo em execução.

Por fim, é de salientar o entendimento de Murray (2012, citado em Goodwin, 2021, p. 10), que ressalta a necessidade de acompanhar o estado de desenvolvimento e manutenção dos processos artesanais, para que, em caso do risco de desaparecimento e desinteresse por parte de jovens, se possa avaliar a possibilidade de ensinar tais técnicas no ensino regular e universitário, com a consciência de adaptação às necessidades contemporâneas.

4. Estudo de caso

Para analisar, de forma preliminar, se um determinado processo artesanal apresenta características que respondam às diretrizes para registo no *Livro de Saberes* do IPHAN, é sugerido um *Guia de Análise Preliminar* com seis indicadores que serão mensurados a partir do conjunto de vinte e seis questões que integraram o questionário desenvolvido.

As diretrizes do IPHAN definem que, além do reconhecimento de um bem cultural imaterial pela sociedade, é necessário que a representação cultural ou atividade social apresente os seguintes eixos temáticos: (a) Mobilização social; (b) Política de preservação; (c) Gestão participativa e; (d) Difusão e valorização cultural. A correspondência de cada indicador a cada eixo temático, bem como a descrição do

objetivo de cada indicador para a recolha de dados, podem ser consultados na Tabela 2.

Tabela 2 - Indicadores para análise de viabilidade de registo e a sua relação com os eixos temáticos definidos pelo IPHAN – Registo de bem cultural imaterial (Instituto do Patrimônio Cultural Histórico e Artístico Nacional, 2018).

Indicadores de análise IPHAN	Relação com eixos temáticos	Descrição
Indicador 1. Prática pela população local.	Mobilização social.	Objetiva reconhecer se houve envolvimento comprometido da população local no desenvolvimento do bem cultural em análise.
Indicador 2. Dificuldades e riscos.	Política de preservação.	Objetiva reconhecer se os detentores de um determinado saber ou modo de fazer já possuem uma ação de preservação do bem cultural imaterial e se se reconhece algum risco de descontinuidade. Segundo o IPHAN, a perceção do risco de perda de determinado bem cultural imaterial é um dos fatores para consentimento do registo para salvaguarda do bem cultural.
Indicador 3. Transmissão da tradição do modo de produção artesanal.	Gestão participativa.	Objetiva reconhecer se o(s) detentor(es) de um determinado saber ou modo de fazer já possui/possuem a prática de gestão participativa, no que se refere às ações para salvaguarda do bem cultural imaterial.
Indicador 4. Alterações no modo de produção.	Política de preservação.	Objetiva reconhecer se há necessidade de criar ou melhor desenvolver um processo de documentação de uma determinada representação cultural ou atividade social e, também, reconhecer se já houve modernização no bem cultural imaterial, quando comparado com as formas iniciais de representação.
Indicador 5. Preservação e difusão da tradição.	Difusão e valorização cultural.	Objetiva reconhecer se o(s) detentor(es) de determinado bem cultural já possui/possuem algum programa de divulgação do bem cultural imaterial junto da comunidade e fora da localidade em que está inserido.
Indicador 6. Matéria-prima e meio ambiente.	Responsabilidade ambiental.	Objetiva reconhecer se o(s) detentor(es) de determinado bem cultural imaterial, seja ele uma representação cultural ou atividade social, possui/possuem alguma ação para preservação do meio ambiente e para observar se o bem cultural imaterial, quando candidato a possível classificação pelo IPHAN, apresenta algum costume, ação ou atividade que gera impacto negativo no meio ambiente, para que seja possível delinear um plano de sua mitigação.

4.1. Objeto de estudo

O estudo de caso incidiu numa empresa que produz porcelanas artesanalmente, situada na cidade de Monte Sião, na região sul do Estado de Minas Gerais, Brasil.

Segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), em 2021, o município tinha uma população estimada de 24000 pessoas e área territorial de 291594 km². No setor económico, a indústria de confeção de vestuário e tricô é a predominante (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas, 2021). Já a atividade cerâmica é protagonizada pela fábrica da Porcelana Monte Sião que complementa os atrativos turísticos no município (Monte Sião Tur, s.d).

A história da empresa tem o seu início no ano de 1959, quando um morador da cidade de Monte Sião, o Sr. Antônio Daldosso, a pedido de um amigo de origem Portuguesa, reproduziu, na sua fábrica de bibelôs, uma pequena jarra de porcelana de origem Portuguesa, que tinha, como decoração, delicadas flores em azul sobre fundo branco. O sucesso foi grande, passando o fundador da empresa a produzir mais e a conceber outros modelos, incluindo diversas peças para uso doméstico. O processo era totalmente artesanal. No *website* da empresa (Porcelana de Monte Sião, s.d.) lê-se:

> "O diferencial de nossas porcelanas é justamente a valorização do artesanal, do exclusivo, onde cada peça é tratada como única, o que nos garante uma clientela de bom gosto que sabe valorizar a arte de fazer porcelana" (Porcelana Monte Sião, s.d).

O processo permanece o mesmo desde 1959 e, segundo Souza (2012), na época em que realizou a sua investigação na fábrica, havia um forno a lenha em funcionamento e com capacidade para produzir 35000 peças por mês.

Souza (2012) fez uma análise comparativa sobre a produção da porcelana azul Monte Sião no tempo presente, apontando características que demonstram o seu caráter artesanal. Entre elas é de destacar a continuidade do uso de forno a lenha, onde a temperatura é medida através da recolha de amostras ou pela cor do interior do forno,

sendo este um (...) "processo empírico baseada na experiência do enfornador" (p. 71). O autor indica algumas das principais marcas de porcelana no Brasil, como a:

> "Oxford, Schmidt e Porcelana Real que a partir do século XX e XXI passaram a ser quase totalmente automatizadas (…) Diferente delas é a Porcelana de Monte Sião, cujo processo artesanal das etapas de cadeia permite a presença de digitais[18], dado que tudo ainda depende das mãos do trabalhador na transformação de matéria-prima em artefacto" (Souza, 2012, p. 117).

Quanto à singularidade da Porcelana Monte Sião, Souza (2012) salienta, ainda, que a denominação Porcelana Azul Monte Sião chama a atenção para a característica monocromática da sua decoração e ressalta o facto de a fábrica ser a única a produzir porcelanas com este tipo de decoração no país (2012, p. 188).

Outra referência pode ser conferida numa matéria publicada numa revista editorial no Brasil em 1999, onde o fundador da fábrica é entrevistado e a repórter Aline Angeline sublinha que a fábrica de Porcelana de Monte Sião (…) "é a única no Brasil a fazer esse tradicional tipo de porcelana, criado há mais de 1000 anos pelos chineses" (Daldosso, 1999, p. 192).

Segundo a repórter que entrevistou o Sr. Antônio Daldosso, no ano da entrevista, a oficina contava com 90 funcionários e produzia cerca de 200 peças por dia (Daldosso, 1999, p. 191). Acresce a atenção conferida pela administração da empresa na divulgação da sua história. Durante a semana, os turistas e visitantes da loja podem conhecer o espaço fabril em operação (Figura 1) e, ainda, existe um pequeno museu (Figura 2) não formalmente instituído, com um espaço expositivo que acolhe peças produzidas na oficina e uma narrativa dedicada à história da empresa.

---

[18] Souza (2012), autor da Obra Louça branca para a Pauliceia: Arqueologia Histórica da fábrica de louças Santa Catharina / IRFM - São Paulo e a produção Louça branca para a Pauliceia: Arqueologia - São Paulo e a produção da faiança fina nacional (1913 - 1937), salienta que o reconhecimento de digitais em peças de porcelana ou faiança são referências para determinar a época de produção da peça. Em geral, as peças com impressões digitais são reconhecidas como produtos artesanais (Souza, 2012, p. 17).

Espel, M. (2022). Porcelana Monte Sião, a produção artesanal de ontem, hoje e sempre. Proposta de indicadores para processo de classificação de bens culturais como património imaterial. In P. M. Homem, J. Bittencourt & L. Palma (Eds.), *Ensaios e Práticas em Museologia* (Vol. 11, pp. 108-137). Porto: FLUP/DCTP/MMUS. https://doi.org/10.21747/978-989-9082-16-8/112022a6

Figura 1 - Perspetiva geral da oficina (Porcelana Monte Sião, 2019).

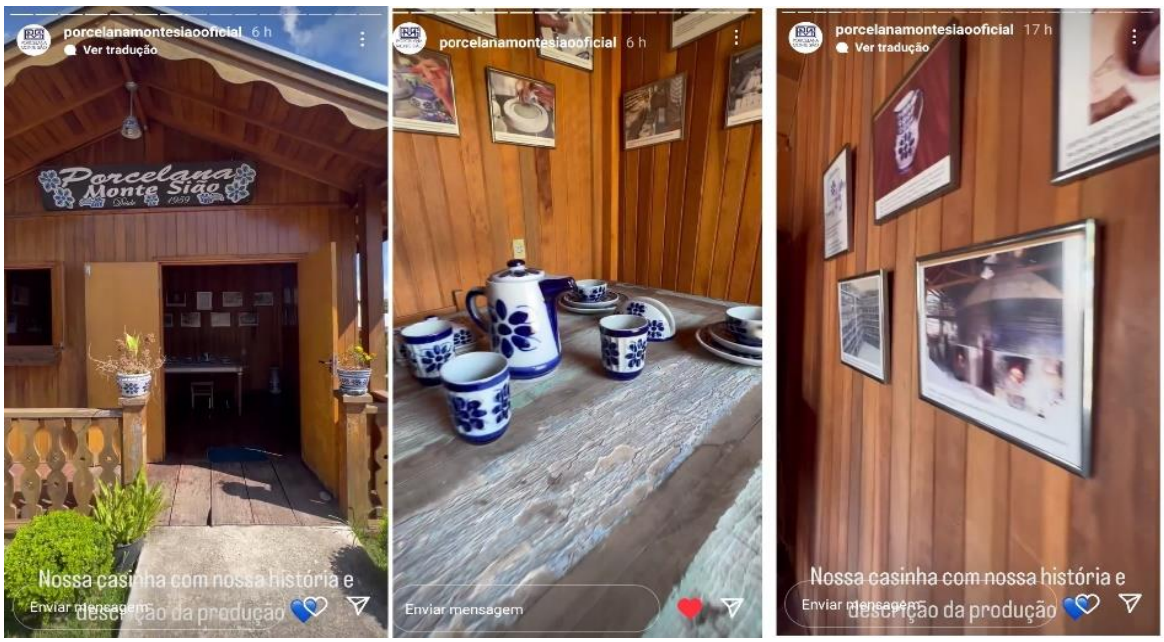

Figura 2 - Museu Casinha Porcelana de Monte Sião. Perspetiva da entrada e detalhes do seu interior (Porcelana Monte Sião, 2019).

4.2. Síntese do processo produtivo

As fases do processo artesanal de produção das porcelanas, tendo um copo como modelo (Figura 3), pode ser perspetivado na sequência das Figuras 4, 5, 6, 7, 8.

É de salientar que a informação aqui descrita é pública e está disponível para acesso na plataforma *YouTube,* da responsabilidade da empresa. Por este motivo, é importante considerar que a informação aqui contida é sumária e apenas ilustrativa, não tendo a intenção de apresentar características técnicas detalhadas do processo de produção das peças produzidas pela empresa Porcelana Monte Sião.

A Figura 4 apresenta o primeiro passo da produção, que é a moagem da matéria-prima (argila de tipo caulino, o feldspato e água). A mistura transforma-se num líquido argiloso. Com o líquido argiloso pronto, o passo seguinte é o do seu vazamento para os moldes, ou formas, até ao ponto ajustado em que as peças podem ser desmoldadas, como mostra a Figura 5. Retirada do molde, a peça é deixada a secar numa bancada. Com a peça seca, inicia-se a fase do acabamento, para retirar qualquer tipo de marcas do molde (Figura 6), para a pintura à mão (Figuras 6 e 7) e, após secagem, para a esmaltação, ou vidragem, por imersão num tanque com um vidrado próprio (Figura 7). Finalmente, a peça é levada para queima/cozedura no forno a lenha (Figura 8).

Figura 3 - Copo em porcelana branca decorada com flores azuis, modelo do processo de fabrico. (Porcelana Monte Sião, 2021).

Figura 4 - Moinho utilizado no processo de moagem da matéria-prima (Porcelana Monte Sião, 2021).

Figura 5 - Processo de enchimento das formas/moldes e remoção da peça já formada (Porcelana Monte Sião, 2021).

Espel, M. (2022). Porcelana Monte Sião, a produção artesanal de ontem, hoje e sempre. Proposta de indicadores para processo de classificação de bens culturais como património imaterial. In P. M. Homem, J. Bittencourt & L. Palma (Eds.), *Ensaios e Práticas em Museologia* (Vol. 11, pp. 108-137). Porto: FLUP/DCTP/MMUS. https://doi.org/10.21747/978-989-9082-16-8/112022a6

Figura 6 - Processo de pintura manual das peças (Porcelana Monte Sião, 2021).

Figura 7 - Fase de finalização de pintura da peça e processo de esmaltação, ou vidragem (Porcelana Monte Sião, 2021).

Figura 8 - Forno a lenha utilizado para queima/cozedura das peças e peça finalizada (Porcelana Monte Sião, 2021).

4.3. Resultados

O questionário elaborado para responder aos indicadores de análise de viabilidade para candidatura de um determinado bem cultural imaterial ao registo pelo IPHAN, poderá ser inicialmente respondido de forma indireta, com a utilização de dados disponíveis na literatura, documentos governamentais publicados, dados estatísticos e por observação. No entanto, o mais recomendado é que seja realizada a recolha direta, com os agentes detentores ou que possuem conhecimento sobre determinado bem cultural imaterial.

As informações recolhidas foram essencialmente qualitativas, sendo transformadas em dados quantitativos através da categorização das respostas, organizados numa tabela

de contingência. Desta forma, foi possível quantificar o número de respostas positivas e o número de respostas negativas para cada indicador.

Nesta ferramenta de análise, o componente principal são os indicadores. O questionário, poderá ser adaptado conforme o bem cultural imaterial, tendo em conta que, no tempo presente, são quatro diferentes temáticas que norteiam os livros de registo do IPHAN e os indicadores aqui sugeridos poderão servir de análise para qualquer uma das temáticas existentes, considerando a sua base referencial.

É de salientar que as questões foram respondidas pela autora do estudo de caso de forma indireta. Para melhor compreender a estrutura das questões que serviram de base para a recolha de dados, está descrito, na Tabela 3, o número de questões elaboradas para responder a cada indicador e uma amostra da questão que compõe a ferramenta de análise de viabilidade aqui sugerida.

Tabela 3 - Amostra de questão feita para cada um dos Indicadores.

Indicador	Nº de questões sugeridas	Questão de amostra
Indicador 1. Prática pela população local	02	A forma de produção artesanal das porcelanas de Monte Sião surgiu pela iniciativa de pessoas que pertenciam à população local do município?
Indicador 2. Dificuldades e riscos	02	Quais os problemas de origem no ambiente externo e no interno que afetam a continuidade do modo de produção artesanal?
Indicador 3. Transmissão da tradição do modo de produção artesanal	04	A transmissão do modo de produção das porcelanas aconteceu apenas através do treinamento de funcionários na oficina?
Indicador 4. Alterações no modo de produção	02	Na planta da oficina ocorreram mudanças desde o início das produções ou apenas manutenção?
Indicador 5. Preservação e difusão da tradição	10	As visitas à oficina das porcelanas são guiadas, livres ou existem as duas opções?
Indicador 6. Matéria-prima e meio ambiente	06	Quanto à extração de materiais para a produção da porcelana, existe algum programa para redução do impacto ambiental deste processo? Se sim, faça um breve relato.

A partir dos dados disponíveis, verifica-se que nenhuma questão foi respondida ao indicador 1. Os indicadores 5 e 6 também apresentaram esta ocorrência, embora não na totalidade das questões. Nos casos em que não foi possível responder a qualquer questão, o valor de soma foi zero. Para facilitar a visualização dos resultados, na Tabela 4, é possível conferir o número de questões não respondidas em cada indicador.

Tabela 4 - Número de questões não respondidas por Indicador.

Indicador	Nº de questões	Questões não respondidas
Indicador 1	02	02
Indicador 2	02	0
Indicador 3	04	0
Indicador 4	02	0
Indicador 5	10	05
Indicador 6	06	03
Total	**26**	**10**

Numa análise preliminar, com os dados recolhidos e representados graficamente na Figura 9, é possível observar que, nos casos de indicadores em que todas as questões foram respondidas (2, 3 e 4), apenas o indicador 3 teve respostas negativas em duas das suas quatro questões. Nos indicadores em que ficaram questões por responder, o indicador 5, das cinco questões respondidas, apenas 3 respostas foram positivas. Já no caso do indicador 6, das 3 questões respondidas, todas foram positivas.

A ferramenta de análise proposta mostrou-se operacional e efetiva quanto ao objetivo pretendido. É de salientar que as respostas às questões poderão, numa eventual candidatura ao IPHAN, compor o conteúdo comprobatório dos parâmetros exigidos.

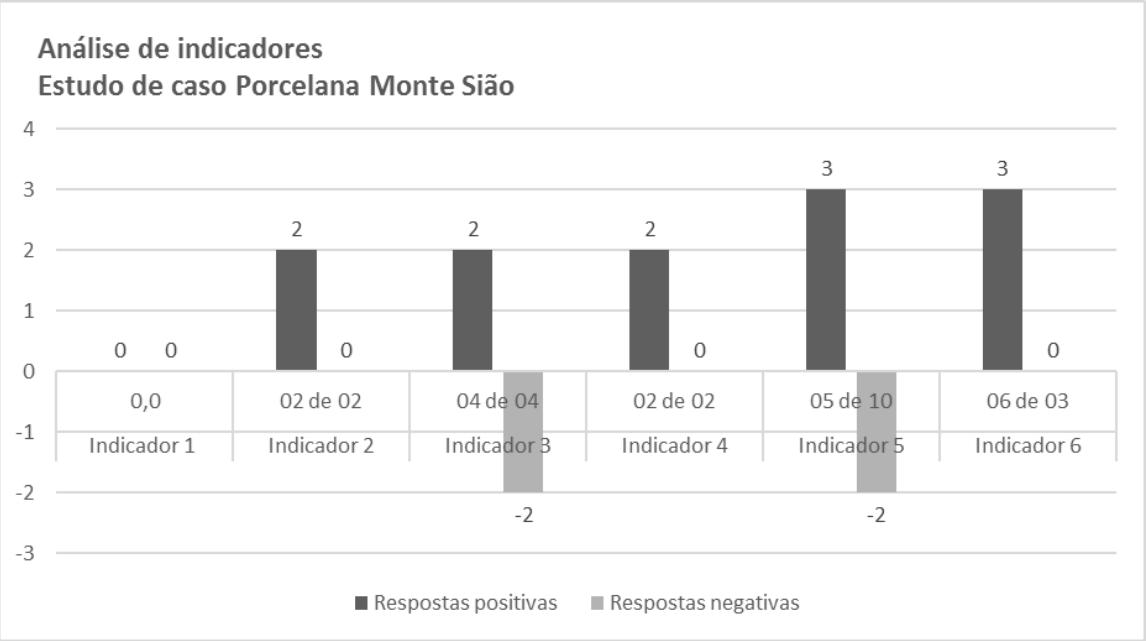

Figura 9 - Gráfico que demonstra a totalidade de respostas por indicador.

Considerações finais

Os resultados obtidos neste estudo de caso foram satisfatórios e responderam positivamente ao objetivo inicialmente definido, que consistiu em sugerir indicadores para uma análise preliminar da viabilidade de uma candidatura ao IPHAN, para registo de um determinado bem cultural imaterial.

Uma candidatura para classificação de um bem cultural imaterial é complexa. Das dificuldades observadas, destaca-se a compreensão das diretrizes para classificação, tendo em vista que os parâmetros definidos pelo IPHAN são qualitativos, característica inerente aos bens culturais imateriais. Sendo assim, é de suma importância ter um conjunto de indicadores organizados previamente que possibilite o reconhecimento dos parâmetros exigidos, para direcionar de forma sistemática uma análise preliminar quanto à viabilidade de uma candidatura. Com os parâmetros organizados por indicadores, os dados poderão ser recolhidos por questionários ajustados a cada caso, lembrando que, para o uso da ferramenta aqui sugerida, os indicadores definidos deverão sempre direcionar a elaboração das questões para a recolha de dados.

É de salientar, a necessidade de realização de testes em diferentes casos para poder atestar o valor de generalização dos indicadores sugeridos.

A aplicação da ferramenta de análise preliminar no processo de produção da Porcelana Monte Sião, mesmo incompleta, possibilitou a identificação de características que respondem positivamente aos parâmetros do IPHAN para classificação de um bem cultural imaterial.

Por fim, é de ressaltar que o objeto de estudo demonstrou um caráter inovador quando comparado aos bens culturais imateriais já registados pelo IPHAN. O processo artesanal mantém-se, face à industrialização do setor e, mesmo assim, permanece competitivo no mercado nacional de porcelanas, sendo, também, um símbolo artesanal brasileiro e da relação cultural entre o Brasil e Portugal, tendo em consideração que o processo artesanal das peças se deu a partir do relacionamento de amizade de um brasileiro e um português.

Agradecimentos

A autora agradece à empresa Porcelana Monte Sião, Minas Gerais, Brasil, na pessoa de todos os seus profissionais, pelo apoio a este estudo, que se desenvolveu em memória do seu fundador, o Sr. Antônio Daldosso. Agradece, ainda, ao Professor Doutor em Engenharia Mecânica, Sergio Espel de Oliveira, pela orientação relativa às características do processo de produção.

Referências

Buker, P. (2010). *Cultura popular na idade moderna. Europa 1500-1800*. (D. Bottman, Trad.) Companhia das letras.

Choay, F. (2014). *Alegoria do Património* (2ª ed.). 70 Edições.

Cruz, V. A. (2010). *Metodologia da pesquisa científica*. Pearson.

Daldosso, A. (1999, 08 de abril). A fábrica de flores azuis. *Revista Cláudia*. (A. Angeli, Entrevistador).

Goodwin, S. G. (2021). *Artisanal collaborations and the preservation of intangible cultural heritage* [Master of Nonprofit Studies]. The University of Richmond. https://scholarship.richmond.edu/spcs-nonprofitstudies-capstones/15

Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. (2021). *Cidades e estados*. https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/mg/monte-siao.html

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. (1997). *Carta de Fortaleza. Patrimônio Imaterial: Estratégias e Formas de Proteção*, (pp. 1-4). Fortaleza. http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Fortaleza%201997.pdf

Instituto de Preservação do Patrimônio Histórico Cultural e Artístico Nacional. (2006). *O registro do patrimônio imaterial. Dossiê final das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial*. Instituto de Preservação do Patrimônio Histórico Cultural e Artístico Nacional. Brasília. http://portal.iphan.gov.br/publicacoes/lista?categoria=31&busca=Registro+do+Patrim%C3%B4nio+Imaterial

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. (2012). *Patrimônio cultural imaterial. Para saber mais*. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Brasília. http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/cartilha_1_parasabermais_web.pdf

Instituto do Patrimônio Cultural Histórico e Artístico Nacional. (2018). *Saberes, fazeres, gingas e celebrações. Ações para a salvaguarda de bens registrados como património cultural do Brasil*. Brasília. http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/sfgec.pdf

Instituto do Patrimônio Cultural Histórico e Artístico Nacional. (2020) *Caderno da salvaguarda de bens registrados. Práticas de Gestão (1)*. Brasília.

Instituto do Patrimônio Cultural Histórico e Artístico Nacional. (2021). *Caderno da salvaguarda de bens registrados*. Instituto do Patrimônio Cultural Histórico e Artístico Nacional (Vol. I e II). Brasília.

Lira, S., & Amoêda, R. (2010), Constructing intangible heritage. In A. McCleeryl et al., *Constructing intangible heritage* (pp. 3-8). Green Lines Instituto para o Desenvolvimento Sustentável. https://clok.uclan.ac.uk/10701/1/CIH_Contents.pdf.

Logan, W., Máiréad, M. C., & Kockel, U. (2016). The New heritage studies. Origins and Evolution, Problems and Prospects. In M. D. W. Logan, N. C Mairéad, & K. Ullrrich (Eds.), *A companion to heritage studies* (pp. 1-17). Wiley-Blackwell.

Ministério da Cultura, Poder Executivo da República Federativa do Brasil. (2000). *Decreto-Lei Nº 3.551, de 4 de agosto de 2000*. Instituí o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências. Brasília. https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/d3551.htm

Ministério da Cultura, Poder Executivo da República Federativa do Brasil. (2006). *Decreto-Lei Nº 5.753, de 12 de abril de 2006*. Promulga a convenção para salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, adotado em Paris, em 17 de outubro de 2003, e assinada e, 3 de novembro de 2003. Brasília. https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/d3551.htm

Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior, Poder Executivo da República Federativa do Brasil. (2012). *Base conceitual do artesanato Brasileiro*. Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior. https://rondonia.ro.gov.br/wp-content/uploads/2021/03/BASE-CONCEITUAL-DO-ARTESANATO-BRASILEIRO-PDF-Download-gra%CC%81tis-1.pdf

Monte Sião Tur. (s.d). *Porcelana Monte Sião. Turismo em Monte Sião*. https://www.montesiao.tur.br/guia-detalhes/88/porcelana-monte-siao

Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura (1997). *Simposio internacional La artesana y el mercado internacional: Comercio y codificación aduanera. Informe final*. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000111488_spa

Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura (2003). *Convenção para salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial*. (Trad. Ministério da Cultura da República Federativa do Brasil). Paris.

http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/ConvencaoSalvaguarda.pdf

Porcelana Monte Sião. (s.d.). *Porcelana de Monte Sião - Home - Empresa*. Obtido em 22 de 03 de 2022, de Porcelana de Monte Sião. https://www.porcelanamontesiao.com.br/empresa

Porcelana Monte Sião. (2019). *Hoje tivemos uma visita*. Monte Sião, 2019. Instagram: @porcelanamontesiaooficial. https://www.instagram.com/porcelanamontesiaooficial/

Porcelana Monte Sião. (2021). *Como se fabrica um copo de porcelana artesanal*. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=Wez4el5xYjM

Souza, R. d. (2012). Louça branca para a Pauliceia: Arqueologia histórica da fábrica de louças Santa Catharina / IRFM - São Paulo e a produção da faiança fina nacional (1913 - 1937). *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, Suplemento* 14, 9-245. https://doi.org/10.11606/issn.2594-5939.revmaesupl.2012.113577

Souza, W. R., & Crippa, G. (2015). A materialidade do intangível. In ANCIB (Ed.), XVI *Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação (XVI ENANCIB)* (pp. 1-18). Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Ciência da Informação. http://www.ufpb.br/evento/index.php/enancib2015/enancib2015

Entrevista a Mariana Jacob Teixeira

marianateixeira@cm-porto.pt

Formação académica em Museologia e percursos profissionais. Reflexos e reflexões

Nota biográfica

Mariana Jacob Teixeira é arqueóloga e museóloga pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP), exercendo funções como Chefe da Divisão Municipal de Museus na Câmara Municipal do Porto. Integrou a coordenação ao nível da orientação científica na Rede de Museus de Vila Nova de Famalicão e participou em diversos projetos como museóloga: Museu Militar do Porto (2005 - 2011); Guimarães 2012 - Capital Europeia da Cultura; Museu Futebol Clube do Porto (2012 - 2014) e Fundação Cupertino de Miranda - Centro Português do Surrealismo (2015-2016). Foi agraciada com o Prémio APOM 2014 na categoria Prémio Investigação e condecorada com a Medalha de D. Afonso Henriques – Mérito do Exército.

Biographical note

Mariana Jacob Teixeira is an archaeologist and museologist from the Faculty of Arts and Humanities of the University of Porto (FLUP), serving as Head of the Municipal Division of Museums at Porto City Council. She was part of the coordination at the level of scientific guidance in the Network of Museums of Vila Nova de Famalicão and participated in several projects as a museologist: Museu Militar do Porto (2005-2011); Guimarães 2012 - European Capital of Culture; Museu Futebol Clube do Porto (2012 - 2014) and Cupertino de Miranda Foundation - Portuguese Centre of Surrealism (2015-2016). She was awarded the 2014 APOM Prize in the Research Prize category and was awarded the D. Afonso Henriques Medal – Army Merit.

Como surgiu a sua vontade de fazer o Mestrado em Museologia (MMUS)?

Na minha adolescência comecei por querer ser arqueóloga e psicóloga. Entre 2000 e 2004 frequentei a Licenciatura em Arqueologia da FLUP. Como precisava de trabalhar, arranjei um *part time* num instituto de psicologia a fazer secretariado.

Um pouco mais tarde lancei o pânico na família ao decidir ingressar no Exército. Foi no Museu Militar do Porto que vim a encontrar a profissão que me preencheu o coração e que me permitiu adquirir competências que ficaram para a vida – disciplina, dedicação, espírito de corpo e competência técnico-profissional. Nesse período senti que necessitava de complementar a minha experiência prática com ferramentas e conhecimento especializado na área da museologia, tendo em conta que tinha funções de Técnica Profissional de Museologia da Secção de Interpretação e Exposição, em acumulação com as de Técnica Superior Conservadora da Secção de Conservação e Restauro. Foi exatamente nessa altura que surgiu a vontade de me inscrever no Mestrado em Museologia da FLUP, que realizei entre 2008 e 2011.

Profissionalmente, como foi o seu caminho até chegar ao seu atual cargo e que competências lhe foram úteis?

Após seis anos de vida militar, algumas características como a curiosidade, autonomia, capacidade de me adaptar e algum espírito dinâmico e empreendedor levaram-me a viver várias aventuras no mundo dos museus. Quando saí do Exército estava num momento pleno de conciliação da vida académica e profissional. Tinha concluído o mestrado e publiquei o trabalho de projeto intitulado “A natureza e gestão das colecções dos museus militares na dependência da Direcção de História e Cultura Militar (Exército)”. Quando terminei o contrato com o Exército, tive uma sensação de vazio, na incerteza do que se seguiria e com receio de não conseguir prosseguir o trabalho na área.

Nesta época, foi crucial a rede de contactos construída durante o Mestrado em Museologia e que ficaram para a vida. Foram estes contactos, as competências e conhecimentos desenvolvidos nesta formação que me distinguiram e de alguma forma criaram as ligações necessárias para integrar diferentes projetos, desde 2011 até ao presente.

Comecei no mundo do têxtil como museóloga integrada no projeto *Edifícios & Vestígios. Projeto-ensaio sobre espaços pós-industriais*, comissariada por Inês Moreira e Aneta Szylak, no âmbito de Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura. O projeto foi apresentado ao público através de uma exposição temporária e de um livro lançado em agosto de 2013. Nesse projeto tive a responsabilidade de investigar, conceber e produzir o núcleo *Fábrica do Moinho do Buraco: leituras estratigráficas de um espaço industrial*. No âmbito da mesma exposição apoiei também a investigação, conceção e produção dos núcleos *Máquina de pensamento pós-industrial* do Museu da Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto e *Fábricas e rótulos: arquivo ilustrado de Guimarães* de Coleções Privadas. Neste projeto expositivo desenvolvi a capacidade para aplicar, de forma adequada, os conhecimentos e experiência profissional prévios ao nível do estudo e investigação e gestão de coleções revelaram-se essenciais. Foi ainda uma oportunidade privilegiada para acompanhar uma montagem de exposição de grandes dimensões, integrando-me numa equipa de trabalho transdisciplinar e internacional.

Segui para o mundo do futebol como museóloga na equipa de projeto responsável pela conceção, desenvolvimento e empreitada do Museu do Futebol Clube do Porto By BMG. Na altura, fui responsável por inventariar e estudar as coleções museológicas; identificar e criar parcerias com particulares para a promoção de empréstimos e doações de bens culturais relevantes para o projeto e produzir conteúdos no âmbito dos 120 anos de história daquele clube de futebol.

Passei para a esfera dos museus de arte, como museóloga do Museu da Fundação Cupertino de Miranda, em Vila Nova de Famalicão, no qual tive a oportunidade de conhecer de perto um museu com obras artísticas e literárias de relevo nacional.

Completando o percurso anteriormente percorrido, assumi funções como museóloga na Rede de Museus de Vila Nova de Famalicão. Neste projeto tive o privilégio de poder contribuir a nível científico, em articulação com a coordenação geral, para o desenvolvimento das funções museológicas, tendo em vista a concretização da declaração de missão e o cumprimento do plano de atividades da rede, de museus de gestão municipal e de gestão partilhada. Neste projeto uma das grandes motivações foi a possibilidade de apoiar a qualificação dos museus e a capacitação dos seus recursos humanos.

Nos diferentes projetos, anteriormente referidos, conquistei a realização ao confirmar a museologia como a minha área de eleição, resultando destas experiências competências de planeamento e organização, otimização de recursos, capacidade de trabalho e adaptação a diferentes contexto e equipas, liderança, boa comunicação e resiliência.

Ao longo deste percurso bastante diverso, fica o sentimento de que nós, enquanto museólogos, trabalhando a capacidade de nos adaptar e as ferramentas e competências específicas e transversais que ganhamos no Mestrado em Museologia, somos capazes de exercer funções em qualquer museu, independentemente da sua tipologia.

Em que consiste o trabalho diário de uma Chefe de Divisão de Museus?

Como Chefe de Divisão de Museus da Câmara Municipal do Porto atuo essencialmente em três eixos: de gestão, científico e cultural.

A nível da gestão, tenho como funções gerir recursos humanos, técnicos, financeiros. Ao nível dos recursos humanos afetos à divisão, somos cerca de sessenta pessoas. A divisão agrega vários museus municipais, que integram o projeto do atual Museu da Cidade do Porto, como a Casa Guerra Junqueiro, Casa Marta Ortigão Sampaio, Extensão do Romantismo (antigo Museu Romântico da Quinta da Macieirinha); a

Extensão do Douro (antigo Museu do Vinho do Porto); e ainda espaços que acolhem serviços como a Casa Tait (sede da divisão) e as reservas museológicas. A gestão destes espaços é exigente pois alguns encontram-se abertos ao público e outros em projeto de reabilitação arquitetónica como o Ateliê António Carneiro, que abrirá ao público em 2023. Tenho ainda a responsabilidade de fazer a ligação com a tutela, o Departamento Municipal de Gestão do Património Cultural e de representar a divisão junto de outras instituições e parceiros públicos ou privados.

A nível científico contribuo para trazer a reflexão e o pensamento crítico para o campo de trabalho, procurando que a teoria museológica seja uma ferramenta importante para melhorar as ações que levamos a cabo. Resultam daqui as linhas orientadoras que fundamentam as ações desenvolvidas no âmbito do exercício das práticas e funções museológicas relacionadas com as diversas coleções na dependência da divisão, como a incorporação, empréstimos, inventário e documentação, conservação e segurança.

A nível cultural, em articulação com a empresa municipal Ágora, Departamento de Museus e Coleções, acompanho a definição das linhas programáticas das atividades relacionadas com a interpretação e exposição, bem como o serviço educativo e de mediação.

Mesmo quando falamos de uma instituição museológica em particular, olhar o museu como sistema pressupõe esse trabalho colaborativo entre todas as equipas. Parece que é esse o movimento que a Mariana fomenta, mas em larga escala...

Sim. Uma das coisas que mais me preocupa é a solidão que as pessoas sentem quando trabalham em museus. Trabalhar em museus é apaixonante e ao mesmo tempo muito difícil.

A nível nacional, nos últimos anos nos museus, perderam-se quadros técnicos, fruto principalmente de aposentações; a nível da vigilância existe um quadro de escassez preocupante que chega ao limite de colocar a possibilidade do encerramento de

serviços e a afetar pontualmente trabalhadores responsáveis por outras funções, nomeadamente gestão das coleções; no que respeita a temas como a transformação digital, inclusão, participação da comunidade, sustentabilidade, acessibilidade (física, social, intelectual), entre outros, existe muitas vezes uma *décalage* em termos dos conhecimentos dos profissionais e os desafios da atualidade.

O número de profissionais é normalmente muito desajustado das necessidades e funções museológicas, o que obriga a uma enorme polivalência assente na boa vontade individual, como refere o Relatório do Grupo de Projeto Museus no Futuro.

Neste cenário, quem trabalha em museus sente-se muitas vezes isolado, desvalorizado e sem recursos. E eu acredito que modelos de colaboração e cooperação em rede contribuem efetivamente para potenciar a partilha de conhecimento e de recursos, bem como incentivar a inovação e fomentar a motivação.

Quais são os princípios que guiam a sua atuação junto das equipas?

Procuro diariamente pautar a minha atuação junto das equipas com comportamentos que têm por base a transparência, a confiança, o conhecimento/consciência (sobre mim mesma e sobre aqueles com quem trabalho) e finalmente, a adaptabilidade. Da vida militar guardo um conceito que se tem revelado essencial: o *espirito de corpo*. Intemporal, este conceito tem-me orientado na vida civil, tal como formulado em "A arte da guerra" de Sun Tzu: "obtém a cooperação do grupo, faz com que sejam um só".

Partindo da noção de que os museus são feitos de pessoas, com pessoas e para pessoas, como a Mariana considera que um bom trabalho em equipa se reflete no que consideramos como trabalho final de uma instituição museológica?

Eu acho que, de uma forma geral, nós acabamos por chegar aos mesmos resultados. A diferença é como é como queremos que as nossas equipas cheguem à meta. Se

integradas, motivadas, felizes e saudáveis ou se exaustas, desmotivadas, solitárias. A forma como levamos as equipas a este final é que é muito diferente. Eu acredito que lideranças mais agressivas, que levam as equipas à exaustão em prol de resultados, são muito eficazes, mas a curto prazo porque as equipas não vão sobreviver durante muito tempo. Na minha perspetiva é preferível dosear os objetivos em prol das equipas, permitindo que façam um caminho sustentável e de equilíbrio, no qual tenham voz e participem nas decisões.

Obviamente isto tem consequências diferentes: pode demorar mais tempo, até porque o espaço de discussão é maior, por exemplo. Mas, para mim, o trabalho final da instituição museológica é mais rico porque conta com a participação dos seus elementos. Sendo o museu um espaço de diálogo, múltiplas vozes, reflexão, questionamento, conhecimento, diversidade... tudo isto deveria refletir-se nas equipas que fazem os museus – e muitas vezes isto não acontece. Nós queremos que uma exposição contribua para o questionamento, mas não permitimos que as equipas que nela trabalham se questionem ou reflitam e isto é muito limitador.

Considera que a sua experiência de coordenação de uma rede de museus tem ajudado no trabalho num museu polinucleado? Se sim, de que forma?

Sem dúvida. Tenho uma sensação de tranquilidade e realização por sentir que tenho feito o meu percurso profissional *degrau a degrau*. Tenho percorrido um caminho que me permitiu ganhar competências, conhecimentos e experiências. Tudo o que eu fiz e tudo o que eu vi fazer foram os ingredientes necessários para que, atualmente, consiga lidar com esta responsabilidade. Um dos fatores que me motivou a concorrer a este cargo foi por acreditar muito no trabalho em rede e por acreditar que num museu de cidade encontraria um cenário privilegiado para poder continuar a desenvolver metodologias de trabalho em rede.

A minha experiência na rede de museus capacitou-me, sem dúvida, para aquela que é hoje a minha responsabilidade numa estrutura museológica polinucleada, destacando

alguns aspetos que considero relevantes: a conceção e dinamização de processos colaborativos com forte componente participativa e cariz multidisciplinar; a aplicação da teoria museológica como ferramenta para refletir sobre a ação dos museus no tempo atual; a valorização das pessoas e a noção de que o trabalho em rede vive mais das pessoas que nela trabalham e do sentimento de pertença do que de vínculos institucionais; a diversidade de coleções museológicas e as suas conexões que possibilitam uma discussão alargada, uma abordagem facetada e a criação de múltiplos pontos de vista; a relevância da definição de eixos interpretativos de acordo com os interesses e necessidades culturais e sociais dos territórios; a consciência da importância das declarações de missão, que deverão orientar diariamente as diferentes atividades e decisões das equipas e que constituem uma ferramenta essencial para a gestão de um museu.

O Museu da Cidade tem mostrado um dinamismo interessante com a comunidade através da sua programação. Quais são as estratégias usadas pela instituição para envolver as pessoas nas iniciativas promovidas pelos núcleos museológicos?

Em 2017, no Centro de Estudos Camilianos, no âmbito das Jornadas Municipais de Educação: Educação e Serviços Educativos, a Susana Gomes da Silva fez uma afirmação que me tem acompanhado até à data: “não existem públicos, mas sim modos de relação”.

Nos museus municipais do Porto as práticas de programação cultural, de exposições temporárias e de serviço educativo e de mediação sempre existiram e com grande relevância. Atualmente existe um esforço, na lógica de uma estrutura polinucleada, para pensar e comunicar estas práticas de forma integrada.

O Museu da Cidade do Porto, nas palavras do seu atual Diretor, Jorge Sobrado, é: “Um museu que reflete a cidade na sua consciência histórica e identidade múltipla (…) Será à cidade do Museu que o Museu do Porto nos liga, num corpo de espaços e propostas

de conhecimento e mediação, de criação e fruição, de comunicação e questionamento, que se renovam".

O museu é também um agente que procura envolver as várias comunidades que coexistem na cidade, apoiando a sua integração e desenvolvimento. A programação em curso procura fomentar diversos olhares sobre a cidade, a partir de diferentes modos de relação com os públicos, como os exemplos que dou em seguida.

O Dia do Vizinho é um programa de ativação das estações do Museu da Cidade com programas operativos, oficinas, visitas e outras atividades, ao longo do dia, envolvendo toda a vizinhança de cada estação. É um programa de domingo gratuito, para dar a conhecer as atividades que se desenvolvem nos vários espaços que compõem o Museu da Cidade. Acontece de 4 em 4 meses, no primeiro domingo de fevereiro, junho, outubro. Este programa procura criar uma conexão duradoura com as comunidades envolventes e desenvolver a relevância que o museu possa ter para o lugar e as pessoas que o habitam.

Um outro exemplo é a Extensão do Romantismo, espaço museológico central do Museu da Cidade, para o eixo Romantismo e a reflexão sobre o seu impacto e influência na cidade do Porto. A atual montagem temporária foi o mote para a criação de um programa de conversas semanais com um convidado, denominado Diálogos ímpares, que iniciou no dia 18 de maio de 2022, Dia Internacional dos Museus – durante vários meses contamos com as importantes reflexões de Cristina Pimentel, Luis Ceríaco, Ana Cancela, Luis Tavares Pereira, Maria Aguiar, Lúcia Rosas, Rui Centeno, José Almeida Pereira, João Alpuim Botelho, Maria de Jesus Monge, Luís Aguiar Branco, Laura Sousa, António Silva, Sofia Lourenço, Daniel Ribas, José Manuel Grosso-Silva, Sousa Dias, Laura Castro e Joana Sousa Monteiro.

Quais considera serem as competências recomendáveis a um profissional de museus? Para além das que se desenvolvem ao longo da formação no Mestrado em Museologia, que outras fazem falta?

Diria que a experiência de terreno é essencial. A pós-graduação em museologia e os primeiros anos do Mestrado em Museologia caraterizaram-se por uma grande afluência de alunos com muitos anos de experiência em museus que procuravam esta formação para certificar as suas competências profissionais e adquirir conhecimentos especializados para complementar a sua prática. Nos últimos anos, verifica-se um número cada vez maior de alunos que saem da faculdade, neste caso do Mestrado em Museologia, sem qualquer tipo de experiência prática. Nestes casos existe normalmente uma grande dificuldade de adaptação ao contexto real de trabalho.

A criação de uma rede de contactos foi também para mim um suporte essencial. Sejam os docentes, os colegas, os profissionais de museus que fui conhecendo. Ao longo da minha carreira, tive sempre a necessidade de acionar esta rede que fui criando ao longo da vida. A afirmação de que "não fazemos nada sozinhos" é muito acertada e ganha especial significado no contexto da nossa profissão. Para mim, ter essa rede, ter a consciência das minhas limitações e ter a coragem para perguntar e pedir ajuda foi sempre essencial para o meu bom desempenho em todos os projetos.

No terreno, destaco ainda a capacidade de integração em equipas de trabalho e de gerar sinergias através da participação ativa. O papel ativo tem a ver com não se colocar naquela posição de que "não é minha responsabilidade", porque no trabalho em equipa a responsabilidade também é partilhada. E, com isso, o relacionamento interpessoal, ou seja, a capacidade para interagir adequadamente com pessoas com diferentes características e em contextos sociais e profissionais distintos, tendo uma atitude facilitadora do relacionamento e gerindo as dificuldades e os eventuais conflitos de forma ajustada. Isso é muito importante para que as equipas funcionem.

A capacidade de adaptação e de melhoria contínua também é importante durante o desenvolvimento da nossa carreira. Mesmo quando dedicamos a vida a um só projeto.

Os museus passam por muitas fases distintas relacionadas com alterações de direção e quadro de pessoal, disponibilidade de recursos, entre outros, e importa a capacidade de adaptação e melhoria contínua. Ao nível da formação destaco o papel da Rede Portuguesa de Museus.

Finalmente, valorizo em qualquer projeto a importância do planeamento e da organização, isto é, a capacidade para programar, organizar e controlar as tarefas nas quais estamos envolvidos definindo objetivos, estabelecendo prazos e prioridades.

Para finalizar, como reflete ao olhar para o percurso que fez até aqui?

Olhando para o meu percurso ocorrem-me as palavras de Mário Cesariny: “Ama como a estrada começa”. A ideia remete para o fascínio inerente a cada início e eu acrescentaria o ser capaz de me entregar a novos desafios, de sair da zona de conforto, mesmo quando por vezes o medo e a insegurança espreitam. Ter a Lei Quadro dos Museus e o Código Deontológico do ICOM sempre no bolso, com as necessidades devidas da sua adaptação ao contexto de trabalho. Fazer-me valer das competências e conhecimentos adquiridos no Mestrado em Museologia e da mais-valia de trabalhar (sempre) em rede.

Finalmente, ter a família como pilar, pois o sucesso e a realização profissional para mim fazem mais sentido quando partilhados com aqueles que amamos.

Entrevista a Marília Xavier Cury

maxavier@usp.br

Experiências profissionais colaborativas e formação académica em Museologia

Cury, M. X. (2022). Experiências profissionais colaborativas e formação académica em Museologia. Entrevista a Marília Xavier Cury. In P. M. Homem, J. Bittencourt & L. Palma (Eds.), *Ensaios e Práticas em Museologia* (Vol. 11, pp. 150-164). Porto: FLUP/DCTP/MMUS. https://doi.org/10.21747/978-989-9082-16-8/112022a8

Nota biográfica

Professora Associada no Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. Coordenadora do InterMuseologias - Laboratório Interfaces entre Museologias - Comunicação, Mediação, Públicos e Recepção, professora orientadora nos Programas de Pós-Graduação Interunidades em Museologia (USP) e no Programa de Pós-Graduação em Arqueologia (MAE-USP). Tem experiência na área de Museologia, com ênfase nos seguintes temas: projetos de gestão e planejamento institucional, comunicação museológica, expografia, estudos receptivos e avaliação museológica, educação patrimonial e em museus e público de museus. Mais recentemente se dedica aos temas museus e indígenas e museus indígenas, reconhecendo as contribuições desses povos na constituição da ideia de museu e no desenvolvimento da Museologia.

Biographical note

Associate professor at the Museum of Archaeology and Ethnology at the University of São Paulo. Coordinator of *"InterMuseologias - Laboratório Interfaces entre Museologias - Comunicação, Mediação, Públicos e Recepção*", advising professor at the Inter-Unit Postgraduate Programs in Museology (USP) and Postgraduate Program in Archaeology (MAE-USP). On the field of museology, Marília Xavier emphasis her investigation on: management projects and institutional planning, museological communication, expography, receptive studies and museological evaluation, heritage education and in museums and museum public. More recently, she has dedicated to the themes of museums and indigenous peoples and indigenous museums, recognizing the contributions of these peoples in the constitution of the idea of museums and in the development of Museology.

Como surgiu a sua trajetória na Museologia?

Eu tenho isso muito claro na minha cabeça! Eu ouvi falar de Museologia pela primeira vez quando ainda estava na licenciatura em educação artística, na Faculdade de Belas Artes de São Paulo, em 1981, com uma professora de História da Arte chamada Eunice Morais Sofia. Ela era museóloga, trabalhava no MASP (Museu de Arte de São Paulo) e, nas aulas, dava essa perspetiva das coleções e acabava por falar de Museologia. Foi ela que me indicou o Curso de Especialização, no Instituto de Museologia de São Paulo, que tinha como coordenadora a Waldisa Rússio Camargo Guarnieri. Logo depois de terminar a licenciatura, em 1982, eu iniciei esse curso de três anos e o contacto com a Waldisa foi muito importante, porque ela circulava bastante no meio internacional, particularmente nos encontros do ICOM e do ICOFOM – que na virada dos anos 1970 para os anos 1980 tiveram um papel muito importante na constituição da Museologia como disciplina e do pensamento museológico – e levava para a sala de aula os autores que eram discutidos nesses encontros. E ela tinha também uma visão social dos museus, estruturando esse curso numa perspetiva antropológica, da cultura e da participação, sempre com uma finalidade social.

Durante o curso, eu fiz estágio, em 1985, no Museu Família Pires, num município chamado Ribeirão Pires, ali na borda do campo entre a capital e o litoral do estado de São Paulo. Depois, a Waldisa me convidou para trabalhar na estruturação e implementação da Estação Ciência, que começou como uma instituição do CNPQ (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovações) e depois foi ntegrada à Universidade de São Paulo, onde eu trabalhei entre 1986 e 1987. De lá, eu fui para o Museu Lasar Segall, uma instituição federal na capital de São Paulo. Eu fiz parte da equipa de museologia na função de educadora entre 1988 e 1992. Foi onde eu pude integrar a minha formação inicial em Arte Educação. E foi aí que eu integrei o Museu de Arqueologia e Etnologia na Universidade de São Paulo (MAE-USP), onde eu estou até hoje de uma forma contínua e vou ficar até a reforma.

A sua formação académica foi sempre acompanhada da prática, seja porque os professores eram também profissionais de museus ou por meio de estágios. Qual a importância de aliar teoria e prática no trabalho cotidiano em museus?

Quando a formação está muito ligada à bibliografia, existe uma boa estrutura teórica, conceitual e metodológica com relação à pesquisa, mas nem sempre esses estudos têm uma base empírica, que é o que nos mostra a realidade como ela é no seu cotidiano. Ou seja, muitas vezes os estudos têm uma perspetiva crítica, que entende a instituição, mas não necessariamente com uma base empírica. No entanto, ir para a prática e mergulhar nessa realidade empírica não significa que o pesquisador tem uma perspetiva reflexiva – que significa que a prática influencia a teoria e vice-versa, promovendo o diálogo e não o distanciamento. A minha perspectiva é a reflexividade entre teoria e prática.

Por vezes, a prática serve para validar uma teoria ou uma ideia. Contudo, a reflexividade é o encontro entre as duas coisas, sempre com base na realidade empírica. É preciso ir lá ver como é que as coisas acontecem, como se formam essas camadas que constituem uma instituição museológica de uma forma muito complexa. Os museus são feitos de muitas relações, perspetivas, disciplinas e ações, que vão desde o porteiro até ao diretor. A reflexividade coloca tudo isso lado a lado, procurando construir alguma coisa factível não só na teoria, mas também na prática. É uma mútua interferência positiva e construtiva.

Isto é, seriam três perspetivas possíveis de aplicar a teoria à prática…

Sim, basicamente. A primeira é aquela em que a teoria se debruça sobre a prática do museu, mas de uma perspetiva objetiva/distanciada. Há também a perspetiva que é objetiva, mas que o pesquisador vai até lá observar, entrevistar, recolher as informações para a pesquisa. E uma terceira perspetiva é a reflexividade, que é ir ao

museu entender como a teoria está implicada na prática e como isso pode gerar uma mútua interferência positiva, de modo a pensar e praticar melhor os museus.

Na pesquisa-ação que a Marília vem praticando, considera, então, que trabalha com a reflexividade?

Sim, eu considero. Eu comecei a trabalhar com a perspetiva de pesquisa-ação, que é estar lá junto realizando algo com as pessoas. E isso se amplia para uma outra abordagem, que não está tão distante, que é a colaboração como método. O pesquisador é sujeito implicado, que não está a observar, mas a fazer com alguém ou com um grupo. Isto é trabalhar a reflexividade o tempo inteiro. Se a minha teoria não for boa, ela vai sendo deixada de lado, faz-se a revisão dos conceitos, quebram-se tabus, mitos e chavões – que são aquelas ideias que as pessoas repetem automaticamente há muito tempo e que já não têm sentido. É diferente da observação participante – e aqui eu não estou a julgar, porque esse método também é importante e traz outros resultados e outras discussões. A reflexividade, a colaboração e a pesquisa-ação formam uma outra perspetiva, de "fazer museu" junto com o grupo implicado.

E o seu trabalho de "fazer museu" junto teve início no MAE-USP?

Na verdade, não. Ao olhar para trás, eu vejo com muita clareza que sempre tive vocação para a comunicação museológica, tanto no senso educacional quanto no senso estético. O senso educacional, no sentido de uma relação ensino-aprendizagem, eu descobri como professora de Educação Artística no liceu. Ali eu descobri que eu era boa comunicadora com crianças e adolescentes. E o senso estético, no sentido de organizar um ambiente para permitir a interação das pessoas com o espaço expográfico, eu descobri que tinha ao atuar com exposições na Estação Ciência.

Como educadora, no Museu Lasar Segall, sob a coordenação da Denise Grinspum, eu tive a experiência de "fazer junto", por exemplo, no trabalho desenvolvido com escolas de uma forma mais contínua. Nós trabalhamos com o mesmo grupo ao longo do curso de formação para professores, sempre com a preocupação de que esses alunos entendessem o que é o museu e que isso fosse apropriado pela formação deles como professores.

E o primeiro projeto colaborativo em que eu participei foi com um grupo de idosos do "Lar dos Velhos" (Lar da comunidade judaica), na Vila Mariana, capital de São Paulo, projeto que deu origem à exposição *Retratos de Imigrantes*. Foram muitos meses de reuniões e conversas, tanto no museu quanto no Lar, sobre o museu – cuja temática se relaciona com o judaísmo e a imigração – e as histórias desses idosos, passando por conceitos sobre o museu, memória e registo. Esse trabalho me marcou profundamente porque vivi as histórias, as memórias, os sentimentos e as descobertas no transcurso do projeto. E, a partir das histórias pessoais e dessas diversas narrativas, os participantes entenderam que, muitas vezes, as memórias afetivas que são entendidas como algo particular, são património porque falam para um grupo maior, que vai além do grupo familiar. Na inauguração da exposição, eram eles os protagonistas no museu e foi muito bonito ver esse momento de integração com as famílias, que estavam orgulhosas de ver aquele trabalho feito pelos seus pais e avós.

Isso tocou-me profundamente porque mostra como é que podemos construir outros processos educacionais com grupos implicados que se abrem e que acabam por envolver a todos nós. Fez pensar como o museu pode ser um bom lugar de cura, para se tratar feridas e sentimentos, quando é um lugar de respeito e quando abraça esse sentimento, essa dor [dos processos, das trajetórias].

No MAE-USP, a partir de 1992, eu comecei a trabalhar com estudos de receção – que é um termo usado no meu Doutoramento, da área das Comunicações – e é justamente esse deslocamento do museu para o pensamento dos públicos e das pessoas implicadas, incluindo os próprios funcionários, que muitas vezes não reconhecemos como agentes da nossa pesquisa. A partir do meu autor referencial, Jesús Martín-

Barbero, eu entendo que, no museu, a mediação não é dada pelo museu e sim pelos contextos culturais.

Isso me levou a trabalhar com os indígenas, em 2010. Portanto, eu tenho que me deslocar para entender esses contextos culturais, tenho que sair do museu, seja conversando com esses grupos indígenas ou indo para onde eles vivem para entender a realidade deles, porque a mediação acontece lá onde eles vivem.

No caso do MAE-USP, temos como elo de ligação a coleção de objetos dos antepassados deles, coletados onde eles vivem – que marca essa linha que nos aproxima – e o resto é "fazer juntos". Por isso que as minhas pesquisas estão sempre relacionadas a alguma questão da realidade. Não se trata de pesquisa teórica, eu não vou lá para coletar dados com eles, eles não são meus informantes, porque o que está em jogo é a relação entre indígenas e museu – e, consequentemente, eles e eu.

Sempre há um propósito comum, que é um grande motivador. Até porque na luta por direitos constitucionais brasileiros, os indígenas precisam de visibilidade, de respeito, e precisam investir em relações sociais, em diálogo e o museu é perfeito para isso. O museu é um lugar de relações, de diálogo. No MAE-USP, promovemos conversas e diálogos que resultam em exposições, que, por sua vez, promovem outros diálogos, entre os grupos indígenas, apoiados pelo museu, e o restante da sociedade.

A Marília falou do museu como lugar de cura. Pensando neste trabalho com os indígenas, você considera que o MAE-USP é um espaço de cura para esses grupos?

Eu sempre achei que o museu, desde que estruturado e organizado para isso, é um bom espaço para lidar com certas situações que se teria mais dificuldades para trabalhar fora. E isso chamou ainda mais a minha atenção quando passei a trabalhar com uma pajé Kaingang [Kujá], a Dirce Jorge, que fala que o museu cura com uma tremenda profundidade a partir do senso de uma pajé – porque os pajés trabalham com o cuidar e com a cura, sendo pessoas da cura. Disso para museus e museologia é

um pulo, porque curadoria tem a ver com cuidar, com curar. Nós cuidamos o tempo inteiro, mas perdemos esse sentido do cuidar e do curar. E a Dirce começou a me mostrar com muita clareza, num outro plano, como é que o museu é um lugar de cura ao falar do Museu indígena Worikg[19], do qual ela é gestora e curadora. É um museu que fica no espaço sagrado e ritualístico dela e está imbricado no seu trabalho como pajé.

Hoje em dia todo mundo fala que o museu cura, a comunicação social chama a atenção para iniciativas nesse âmbito. É tudo muito válido, mas nesse caso há um sentido de cura outro, que vai além da cura do corpo que nós conhecemos. É um sentido mais profundo, o museu-cura trata do espírito, do corpo e da alma, de uma forma integrada. Ela sempre fala: "o nosso museu se visita descalço", porque o museu é território sagrado, ligado às águas e à mata, consagrado pela pajé e pelo mundo da espiritualidade.

Então o museu é um bom lugar para a gente se cuidar, se tratar, para cuidar do outro.

É muito bonito pensar a curadoria com este sentido de cuidar e curar…

Sim, mas acabamos por perder o sentido das coisas. O sentido de curadoria que eu tenho hoje, eu aprendi com a Kujá Dirce Jorge. Na nossa formação, nós aprendemos técnicas de conservação preventiva e de exposição para cuidar do objeto e apresentá-lo bem. No entanto, quase sempre essas técnicas são voltadas para a materialidade e para a informação sobre o objeto, de acordo com a produção e o uso dele pelo grupo. E, de repente, chegam os pajés e nos mostram que, na verdade, nós fazemos muito mais. Quando aplicamos esse conhecimento não só como uma técnica, mas com um cuidado redobrado com o objeto, na verdade estamos cuidando de uma malha de

[19] Para saber mais sobe o Museu Worikg, ver: Melo, Susilene Elias; Pereira, Dirce Jorge Lipu 2021: Museu Worikg e as mulheres Kaingang. *Museologia & Interdisciplinaridade 10*(19), 22-33. https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/36180.

pessoas que estão relacionadas com o objeto. Cuida-se do artesão, de quem usou o objeto, das tradições, da ancestralidade, dos antepassados. É do objeto para um mundo maior, mais profundo e complexo.

Por exemplo, tem objetos que só algumas pessoas podem mexer, mas, no caso dos curadores (os profissionais de museu), há essa "autorização" [dos encantados] porque, no entendimento dos pajés, nós cuidamos do objeto. É um sentido mais profundo do cuidar, vai além do guardar. E isso mexe com o nosso trabalho. É muito satisfatório perceber que, do ponto de vista da conservação, por exemplo, essa outra perspetiva não anula, mas recoloca o nosso trabalho.

As ações participativas são mais comuns ou conhecidas em algumas práticas museológicas, como o inventário, mas elas podem gerar bons frutos quando aplicadas em outros âmbitos. De que formas o MAE-USP vem trabalhando em conjunto?

No MAE-USP, o trabalho colaborativo acontece na documentação, porque documentar não é pegar a informação, recortar e colar nos campos previamente definidos. Até porque os indígenas não vão ao museu como informantes, em que o museu pergunta e eles respondem. Na conservação também, porque é uma área que está em constante aprendizagem sobre o que se deve ou não fazer em termos de armazenamento, de como tratar de determinadas matérias-primas. A Ana Carolina [Delgado Vieira], conservadora do museu, sempre pergunta aos indígenas sobre o que fazer e, por outro lado, apresenta diferentes técnicas, mostrando como as tecnologias contemporâneas são usadas para cuidar dos objetos, para entender a estrutura do objeto, a materialidade, a sua composição, e para o controlo de infestação. Tudo isso é um vai e volta de informação.

Eles ficam seguros de que os objetos dos seus antepassados estão bem cuidados, entendendo também como é que as coisas acontecem. E, eventualmente, levam muitas dessas questões para os seus museus indígenas.

Houve um caso, que serve como exemplo. Na coleção dos Terena, tem um objeto que é feito com penas de ema, que é considerado um animal sagrado. Por isso, a peça só pode ser feita e manipulada por um homem. Diante disso, a conservadora perguntou à pajé, dona Engrácia, o que deveria fazer caso uma das penas caísse. Aprendemos que aquele é um objeto de proteção de quem o tem, das pessoas que estão no mesmo ambiente que ele e das pessoas que cuidam dele. Se a pena cair é porque o mal se aproximou e a pena o rebateu, protegendo as pessoas. Então não é para pô-la no lugar.

Mas, voltando à questão, eu acho que o principal no MAE-USP é que se extrapolou aquela ideia do curador da coleção. No geral, em projetos museológicos que dialogam com a Arqueologia e Etnologia, os curadores, isto é, quem concebe uma exposição, são um arqueólogo ou um antropólogo, e a Museologia acaba servindo só para executar a montagem. E outro aspeto muito importante é que no MAE-USP nós incluímos os educadores em todo o processo. Essa é uma função que geralmente entra em cena só no final, quando a exposição está pronta e o educador tem a responsabilidade de atender o público.

É uma colaboração que envolve todos os setores do Museu, inclusive a administração, porque quando lidamos com o coletivo, com a comunidade de profissionais, surgem novas questões, diferentes daquelas que nós estamos acostumados. As pessoas precisam ser envolvidas também colaborativamente para cada um achar uma resposta e um caminho para solucionar esses entraves e essas questões que vão surgindo no dia-a-dia.

Ou seja, estamos a falar de colaboração não só com grupos de fora, mas também entre as equipas do museu. E é ótimo que venha gente de fora porque o nosso compromisso é com eles, então as equipas esquecem (mesmo que momentaneamente) de

pequenas questões internas, que todo museu tem, mas que é preciso superar. Eu acho que o principal de um processo colaborativo num museu é que, aos poucos, começamos a ter uma visão menos fracionada do trabalho. Fragmentar, separar e colocar o trabalho em caixas que se comunicam muito pouco (ou, às vezes, não se comunicam) prejudica o processo global e seguramente uma visão holística. Com a colaboração temos a possibilidade de abrirmos as caixas e pensarmos não nas disputas internas, mas em formas de transcendê-las para ter os resultados esperados. A colaboração é muito boa para isso, sobretudo quando tem o sujeito real: a pessoa indígena com os seus dilemas, problemas, injustiças, sofrimentos, dores, trabalho em torno de um coletivo e uma cultura. E então você começa a ver que o seu trabalho é para esse sujeito e não para si mesmo dentro de uma estrutura.

Isso também tem um resultado interno bastante grande e por isso não pode ser episódico, nem tornar-se uma lembrança do passado. É preciso ter constância em trabalhos como esses para que possa sempre haver um outro modelo, com possibilidades de fazer e de organizar equipas dentro de um museu.

Esse trabalho contínuo resulta, por exemplo, em confiança entre as partes. A partir disso, eu pergunto: Quais são os seus princípios de atuação junto com esses grupos?

O princípio fundamental é o respeito a eles, os indígenas, e ao que eles querem. Saber exatamente qual é o problema de fundo deles e como é que podemos trabalhar com isso dentro do museu, sem que o museu deixe de atingir as suas finalidades, mas de forma a aprimorá-las. Eu sempre falo que nós não podemos resolver todos os problemas dos grupos indígenas, mas que o museu é um bom lugar para ajudar a solucionar muitos dos problemas, principalmente aqueles relacionados com a cultura. Se eles têm uma demanda, alguma coisa que os incomoda, se há alguma coisa que eles precisam falar, eles entendem que o museu é um bom lugar.

O segundo princípio é o dos acordos. Tudo tem que ser acordado, combinado, falado. Eles não gostam de ser surpreendidos, porque mesmo que a surpresa tenha uma boa intenção, ao fazê-la, deixamos de escutá-los. Escuta-se mais a si mesmo e aciona-se mais o que nós acreditamos com relação à Museologia do que aquilo que acreditamos que sejam os direitos deles. É preciso conversar sobre tudo e combinar em coletivo, com as pessoas que estão presentes na reunião de decisão, onde é feito um acordo oral. A equipa que não está presente é informada pelos demais e tem que respeitar e acatar. Esse é um bom exercício.

E o mais difícil e profundo é o princípio da confiança. Essa relação demora anos para ser construída e pode perder-se num minuto, numa palavra, numa atitude. Estou a falar como instituição, mas também como indivíduo. Nesse processo, nós também temos que nos pautar numa noção ética porque uma situação específica não pode ser considerada padrão só porque teve a autorização por parte dos indígenas num determinado contexto. Em algum momento a situação vai mudar e vai nos levar ao erro. Por isso, criamos princípios e protocolos muito claros.

Obviamente existe uma dificuldade de se fazer isso numa instituição constituída por muitas pessoas diferentes. Nem todo mundo pensa como eu ou combate os estereótipos, por exemplo. Mesmo gostando de estar com os indígenas, as pessoas podem alimentar preconceitos e reproduzir práticas muito arraigadas, como o paternalismo. Ser paternalista é fazer o que eu acho que o outro precisa a partir de quem eu acho que ele seja, sem escutá-lo e sem saber das suas reais necessidades e interesses. É fazer a partir de uma concepção minha, que é fechada porque não conheço o outro e desconheço as consequências do meu ato. É um trabalho contínuo e permanente.

E parece que vai ficando mais fácil com tempo, mas não. Vai ficando mais difícil porque eles vão ficando mais exigentes. Da mesma forma que nós escutamos os indígenas, eles também nos escutam e estão atentos ao que dizemos, fazemos e como fazemos. Se por um lado, a nossa escuta com relação a eles têm que gerar uma atitude, a nossa fala também gera uma atitude neles e não raro uma atitude de cobrança. É um

processo que vai se tornando mais complexo e mais profundo, e é um trabalho que não se esgota.

Eu acredito que achar o "seu grupo" é um desafio para todos os museus. A história indígena está presente no MAE-USP seja pela arqueologia ou pela etnologia, mas cada museu tem que achar o seu lugar social na relação com os grupos que podem estar relacionados à instituição – seja como herdeiros de patrimónios, ou por questões identitárias, de processos de direitos civis, humanos e universais. É abrir essa caixinha para que cada um encontre as segmentações sociais na relação com o museu. E se não achar, algum problema tem. Ou com a visão interna da equipa sobre o museu ou sobre a própria forma como as coleções estão sendo trabalhadas, porque pode ser que elas não estejam sendo ressignificadas, por exemplo. Ainda, pode denotar falta de relação de inclusão e/ou pertencimento.

Nesse sentido, pode-se dizer que muitas das competências necessárias para um profissional de museus são adquiridas na prática. Como a Marília, no papel de professora da Universidade de São Paulo, leva essas competências para a formação em Museologia?

Eu acredito que a Academia vem se abrindo cada vez mais para incluir novas práticas na formação. No Brasil, isso acontece quando falamos em cotas e editais diferenciados, por exemplo. Essas iniciativas têm, sobretudo, uma perspetiva política de permitir a equidade de maneira objetiva. É um pequeno movimento que eu espero que traga contribuições maiores a longo prazo, uma vez que possibilita que outras vozes e visões também entrem na academia. Elas já vêm com aquilo que aprenderam no mundo (da periferia, das favelas) e nas suas culturas (como as indígenas, quilombolas, caiçaras) e, na academia, vão aprender conhecimentos para se fortalecerem nas suas vidas e nos seus cotidianos. Essas vozes levam a sua cultura para dentro das universidades – e isso tem a ver com a mediação que eu falava antes – e são representantes da sua cultura dentro do ambiente académico. Portanto, são vozes

e falas diferentes. É um processo político também. E quanto mais vozes tivermos, melhor. Até porque a estrutura de um museu pode ser muito flexível, facilitando que essas vozes não só estejam presentes, mas impregnem nosso pensamento e a nossa rotina de trabalho com outros valores.

Por outro lado, como professora, o que eu ensino é o que eu entendo por museus e museologia. É importante entender que a formação em Museologia passa por outras questões. Deve-se levar ao entendimento desse novo contexto cultural dos museus, que vêm se abrindo para eles mesmos a partir de outras perspetivas académicas, pautadas por uma flexibilidade e por uma reflexividade. É importante também que se entenda que, no museu, nós não trabalhamos para nós nem para o objeto, mas para os nossos públicos. É ensinar como agir, como cuidar de um objeto, como olhar de um outro jeito, como manipular o objeto de um jeito que é igual, mas, ao mesmo tempo, é diferente porque a sua visão é diferente. Como diferenciar quem fez e quem usou aquele objeto, como expor as coisas num sentido mais sensível, como envolver os nossos públicos? É possível ensinar a mesma técnica mas com uma outra visão, outro sentido, outro significado. Inclusive, eu acho que isso faz com que as pessoas se sintam mais felizes e completas realizando o seu trabalho.

Numa conversa, a Marília comentou que a formação em Museologia é localizada, uma vez que se relaciona com os contextos e práticas de cada país. De que forma os intercâmbios académicos, como esse que a Marília está a fazer agora, contribuem para o campo?

Eu acho que o trânsito é fundamental. Eu sempre gostei de circular e de transitar. E faz parte dos estudos empíricos que eu tenho feito, porque me permite aplicar o mesmo projeto em muitos lugares, entendendo também que cada lugar tem a sua estrutura de pensamento ou várias estruturas de pensamento.

Minha estadia no Porto como investigadora do exterior é um intercâmbio entre a universidade de São Paulo e a Universidade do Porto, com financiamento da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, Ministério da Educação). A ideia é afinar as museologias e estabelecer formas de trocas entre São Paulo e o Porto – a Museologia na U.Porto é bastante renomada e eu valorizo muito o que é feito nessa Universidade. O projeto denomina-se *A Arqueologia e a Comunicação Expográfica - os museus de arqueologia, a arqueologia no museu e a musealização in situ.* Eu estou a fazer uma análise de exposições – assim como já fiz um projeto semelhante, mas direcionado para exposições de antropologia e arqueologia em muitas cidades do Brasil, e também na Croácia, Bélgica, Islândia, Grécia, Colômbia e outros países, e agora estou a visitar museus em Portugal. Com esse trânsito já tenho um conjunto de dados bastante grande de como se trata a arqueologia na interface com a museologia, sendo museus especificamente de arqueologia, ou em que a arqueologia entra como elemento discursivo ou em sítios arqueológicos musealizados. E esse movimento é importante porque, apesar dos pensamentos locais – por que não existe um pensamento único ainda que numa mesma localidade – eu procuro construir um repertório ligado à maneira como a arqueologia é tratada nas exposições. Tenho procurado entender como um conjunto de elementos articulados entre si, que faz com que partes pensadas separadamente e voltadas para um todo, se torne uma exposição montada num determinado local. É entender também como essa composição se dá, o que funciona, o que não funciona, qual é a circunstância.

Sair do estado de São Paulo, onde eu estou muito mergulhada, e ir para os museus da capital, do interior e de fora do país é muito importante não só para o meu trabalho como pesquisadora, mas também como professora porque me leva a entender as situações e as circunstâncias.

Para finalizar, gostaria de agradecer a boa recepção na Universidade do Porto, especialmente para as professoras Paula Menino Homem, Alice Semedo e Alice Duarte

Obrigada pela oportunidade dada por meio desta entrevista.

A

ENSAIOS E PRÁTICAS EM MUSEOLOGIA 11

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-CompartilhaIgual 4.0

(Detalhes da licença:

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

Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0

International License (CC BY-NC-SA 4.0)