

ENSAIOS E PRÁTICAS EM MUSEOLOGIA

01

Alice Semedo e Patrícia Costa (Org.)



ENSAIOS E PRÁTICAS EM MUSEOLOGIA

Volume 01

Ensaio e práticas em museologia / 01

Alice Semedo e Patrícia Costa (Org.)

Universidade do Porto / Faculdade de Letras /

Departamento de Ciências e Técnicas do Património

Edição: Universidade do Porto / Faculdade de Letras /

Biblioteca Digital

TÍTULO
ENSAIOS E PRÁTICAS
EM MUSEOLOGIA

ORGANIZAÇÃO
Alice Semedo
Patricia Costa

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

EDIÇÃO
Universidade do Porto / Faculdade de Letras /
Biblioteca Digital

LOCAL DE EDIÇÃO: Porto

ANO: 2011

ISBN: 978-972-8932-82-4

VOLUME: 1

ARRANJO GRÁFICO DA CAPA: Elisa Noronha

FOTOGRAFIA DA CAPA: © José Antonio Lacerda, 2010

Sumário

Apresentação

<i>A importância da documentação e gestão das colecções na qualidade e certificação dos Museus</i> Alexandre Matos	5
<i>Investigar en educación museística</i> Amaia Arriaga	23
<i>Profissionais de Educação em Museus: caso de estudo na cidade do Porto</i> Ana Bárbara da Silva Magalhães Veríssimo de Barros	41
<i>Os Museus e o Património Cultural Imaterial. Algumas considerações</i> Ana R. Carvalho	73
<i>Museus de Ciências Físicas e Tecnológicas: contributos para a gestão das suas colecções</i> Carlos Alberto Loureiro	101
<i>Museu Militar de Bragança / Fundação</i> Emília Nogueiro	123
<i>Museusicologia: o lugar da música no museu de arte</i> Giles Teixeira	156
<i>As Salinas de Alcochete – Um Património a musealizar</i> Maria Dulce de Oliveira Marques	178
<i>Ser turista num museu - Especificidades de um público</i> Helena Dinamene Baltazar	198
<i>Museus para o Povo Português</i> <i>O Museu de Arte Popular e o discurso etnográfico do Estado Novo</i> Joana Damasceno	218
<i>La política museística municipal en el contexto español: la Red de Museos del Ayuntamiento de Murcia</i> Luz Gilabert	238
<i>Os Museus e o ensino industrial: percursos e colecções</i> Patrícia Carla R. Mota Costa	260
<i>A heurística do objecto médico</i> Sónia Castro Faria	282
<i>Museus Inclusivos: realidade ou utopia?</i> Sónia Santos	306

Apresentação

O volume que agora se apresenta teve como principal motivação a divulgação de alguns estudos de museus já apresentados durante o I Seminário de Investigação em Museologia para os Países de Língua Portuguesa e Espanhola (Porto 2010), em formato de Poster, e que merecem, no nosso entender, uma melhor divulgação. A maior parte destes estudos foram realizados no âmbito das dissertações do Curso de Mestrado em Museologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, entre 2008 e 2009. Incluem-se, ainda, neste volume, alguns artigos que partem de dissertações de mestrado ou de doutoramento apresentadas noutras universidades e que apoiam esta construção de um *campo* profundamente inter-disciplinar. Os diferentes textos mostram bem a diversidade dos tópicos de investigação em museologia e, no seu conjunto, materializam diversas visões e orientações da museologia contemporânea, gizando não só um território de *profissionais-em-acção* mas promovendo, igualmente, espaços reflexivos e de discussão crítica.

A importância da documentação e gestão das colecções na qualidade e certificação dos Museus.

Alexandre Matos

Resumo

A normalização documental nos sistemas de informação dos museus tem sido, nos últimos sete anos, a nossa principal área de actividade profissional e de investigação. Verificamos que dada a inexistência de uma normalização de estrutura dos sistemas de informação de museus, em Portugal são inúmeros os casos de criação de bases de dados específicas que se tornam, em pouco tempo obsoletas. O objectivo da presente dissertação é apresentar uma proposta de norma de estrutura de dados que sirva os museus, independentemente do tipo de colecções, as empresas de *software* e o *Instituto de Museus e Conservação* na verificação da qualidade do inventário e gestão das colecções, no âmbito da certificação de museus em curso.

Standards in museum documentation and Collection Management Systems (CMS) have been in the last seven years our main area of investigation and expertise. Portugal has no tradition developing data structure standards to document objects or collections, so our principal aim in this paper, as well as in our thesis, is to propose some fundamental aspects that museums and documentation specialists should be aware when choosing our creating a CMS. Another objective of the current research is to generate an important and urgent discussion on the inclusion of documentation as a relevant part of the museums accreditation scheme carried out by Instituto de Museus e Conservação (IMC).

Palavras-chave – Key Words

Documentação, Normalização, Gestão de colecções

Documentation, Standards, Collections Management

A importância da documentação e gestão das colecções na qualidade e certificação dos Museus¹

Alexandre Matos²

Introdução

O título deste artigo, elaborado com base no estudo que desenvolvemos na dissertação de mestrado que defendemos em Outubro de 2007, pretende sublinhar o importante papel da documentação das colecções quer no funcionamento do Museu quer no desenvolvimento da sua missão. Esta tarefa muitas vezes negligenciada pelos responsáveis deveria ser, na nossa opinião, a trave mestra que suporta todo o restante, e não menos importante, trabalho desenvolvido naquelas instituições. Senão vejamos: que museu poderia conceber uma exposição sem conhecer as suas colecções? Que lógica expositiva seria dada aos visitantes sem sabermos o que tínhamos para lhes mostrar? Que prioridades poderamos definir para uma política de conservação ou de incorporações sem saber o estado real dos objectos ou as tipologias mais e menos representadas na nossa colecção? Que trabalho no museu pode ser feito sem conhecer a colecção que aquele detém?

A resposta a estas perguntas ainda hoje nos inquieta, não é simples e requer uma abordagem complexa e profunda do trabalho de inventário, documentação e gestão de colecções que se vai fazendo em Portugal e, como elemento de comparação, noutros países como o Reino Unido, os Estados Unidos ou o Canadá que detêm as melhores práticas nesta matéria.

Na investigação que levámos a cabo em 2006-2007 iniciámos a nossa abordagem com a recolha de alguns dados específicos sobre documentação de colecções, confrontando-os com a informação e estatísticas relativas ao universo dos

¹ Artigo baseado na dissertação de Mestrado, orientada por Rui Manuel Sobral Centeno, apresentada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto: MATOS, Alexandre (2007), *Os sistemas de informação na gestão de colecções museológicas: Contribuições para a certificação de museus* Dissertação de Mestrado do Curso Integrado de Estudos Pós-graduados em Museologia apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

² Director do departamento de Formação e Investigação da Sistemas do Futuro, Lda., alexandre@mouseion.me, www.mouseion.me.

museus portugueses publicadas pelo Instituto de Museus e Conservação (antigo Instituto Português de Museus). Os resultados deste trabalho permitiram-nos complementar e justificar a percepção da realidade museológica nacional, decorrente do contexto da nossa actividade profissional. Essa foi aliás uma das principais razões que nos levou a seguir esta linha de estudo: conhecer melhor a realidade portuguesa em relação à documentação das colecções nos museus.

A análise que fizemos em 2007 levantou outro problema que se prende com a qualidade dos inventários e com as ferramentas disponíveis para que os museus ou as tuteladas possam controlar de forma efectiva a qualidade do trabalho produzido neste domínio.

Não raras vezes somos confrontados com inventários feitos em soluções informáticas caseiras e inadequadas ao exigente trabalho de gestão de colecções; ou em programas informáticos destinados a outros fins – *Excel* da *Microsoft*, por exemplo – que normalmente, e raras vezes com sucesso, suprem a falta de ferramentas apropriadas. O uso destas ferramentas tende a ser o primeiro passo para um conjunto de erros comuns: a repetição de referências bibliográficas, a criação de diferentes registos para a mesma entidade (ex. o mesmo autor com nome e apelido apenas, ou com o nome inteiro escrito), ou a descrição de diversos registos de dimensões na mesma célula/campo. Escudamo-nos de referir situações de completa perda de tempo como os inventários feitos em documentos de *Word*.

Reconhecemos que este tipo soluções são inevitáveis face à situação económica que os museus têm vivido nos últimos anos em Portugal. Os museus, que precisam de tornar mais eficaz e simples o trabalho de registo e inventário das suas colecções, pelo menos numa fase inicial, tendem a procurar soluções ao menor custo possível.

Acontece que é possível que este tipo de soluções seja construído com critérios baseados nas normas internacionais do *International Committee for Documentation* (CIDOC), nomeadamente nas *CIDOC Information Categories*³ que constituem um conjunto de grupos de informação simples e básicos, essenciais a qualquer base de dados de gestão de colecções.

Este artigo pretende apresentar, ainda que de forma sucinta, as conclusões e propostas que fizemos na tese sobre esta matéria e que, entendemos, são um contributo

³ Cf. Página Web das CIDOC Information Categories em http://cidoc.mediahost.org/content/archive/cidoc_site_2006_12_31/guide/guide.html. Consultada em 24-03-2010.

importante na definição de critérios de certificação do trabalho de documentação de colecções que, por sua vez, deve ser um dos elementos de avaliação na certificação de museus iniciada, há alguns anos em Portugal, pela Rede Portuguesa de Museus.

A definição de critérios de certificação do trabalho de documentação de colecções pelos museus é tarefa complexa, dispendiosa e morosa, contudo deve ser considerada como uma das prioridades no contexto museológico nacional, atendendo aos benefícios associados que a experiência dos nossos parceiros europeus atesta.

Normalização – alguns pontos prévios

A sociedade do pós-guerra tem vindo a sofrer um conjunto enorme de mudanças às quais nenhum sector de actividade, museus incluídos, consegue ficar indiferente. Os métodos e procedimentos têm vindo a moldar a nossa forma de trabalho com uma rapidez quase surpreendente. A par destas mudanças, sendo talvez o seu principal impulsionador, está o desenvolvimento tecnológico verificado. Inicialmente em sectores essenciais, como a saúde por exemplo, a revolução tecnológica é hoje em dia sentida em quase tudo o que fazemos, desde o pagamento de uma conta, até à utilização do correio electrónico que veio revolucionar a forma como interagimos e comunicamos. Nos museus, e na tarefa de documentação especificamente, a situação não é diferente, como veremos.

Logo após o final da II Grande Guerra foi criado, no âmbito do *International Council of Museums* (ICOM), um comité internacional para debate da documentação de colecções museológicas tendo como principal objectivo a defesa deste património, na altura em perigo. A criação do CIDOC em 1950, resultado do trabalho e preocupações sentidas pelo Centro de Documentação do ICOM, constitui um marco importantíssimo na história da documentação em museus. É no seio desta instituição que se começam a discutir todos os problemas relacionados com o assunto e a criar textos com recomendações e regras básicas para registo e catalogação de objectos que ainda hoje são pontos de partida muito válidos.

Só mais tarde, nos anos 70, graças à introdução dos meios tecnológicos nos museus e conscientes da importante mudança que se estava a operar, os membros deste comité reconheceram a enorme oportunidade da sua utilização para agilizar e facilitar uma tarefa que é, para a maior parte dos museus, hercúlea.

A documentação das colecções exige um continuado esforço de recolha, classificação e arrumação de documentos, depoimentos e outro tipo de materiais. É esta

documentação que permite aos museus perceber e explicar melhor as evidências materiais humanas e naturais e, por consequência, nos permite uma melhor compreensão sobre o passado. Sem estes novos meios tecnológicos, o trabalho poderia ser feito, mas os recursos necessários seriam enormes e a compreensão da cultura material seria, impreterivelmente, mais lenta e menos qualificada.

Não se pense, no entanto, que basta colocar um computador e respectivo *software* para criação de bases de dados num museu para que o trabalho de documentação das colecções possa ser feito com qualidade. Não são as ferramentas tecnológicas que fazem um excelente trabalho. Pelo contrário, no nosso trabalho neste domínio, verificámos que, quando não utilizadas convenientemente, são estas ferramentas as causadoras das maiores dificuldades. Frequentemente somos confrontados com trabalhos de documentação de colecções que, feitos sem qualquer apoio informático, são mais válidos e eficientes do que alguns com suporte informático, porém inoportavelmente lentos face às necessidades actuais e rapidamente obsoletos do ponto de vista tecnológico. No entanto, reflectindo com seriedade, qual é a mais-valia da rapidez, ou da evolução tecnológica *per si*, quando a resposta de um sistema não é satisfatória ou pode ser mesmo errónea?

As ferramentas utilizadas não dispensam, em nenhuma área de actividade, o planeamento, estratégia e conhecimento sobre o assunto em questão. Assim, num museu a documentação das colecções deve ter em conta alguns aspectos essenciais como o método, os meios e a linguagem utilizados que têm por base um conceito comum: a normalização.

Posto isto importa perceber em que consiste a normalização na documentação de museus. São três as áreas em que se definem normas para os museus. A saber:

Estrutura de dados (data structure): definição dos campos necessários para todo o tipo de informação que o sistema irá comportar e das relações entre os diferentes campos e tabelas de informação numa base de dados relacional (as mais comuns e mais capazes hoje em dia);

Procedimentos (data contents): definição da forma como os conteúdos devem ser inseridos nos distintos campos. Serão aqui descritas todas as convenções utilizadas e todas as regras a seguir pelo utilizador na edição dos registos (ex. definição de formato de datas, dos campos de preenchimento obrigatório ou do formato de imagens e documentos que são associados ao sistema);

Terminologia (data value): definição do tipo de vocabulário, thesauri ou listas de terminologia que podem ser associadas a determinados campos e especificação de

regras para campos com características particulares, como os campos utilizados para registar transcrições em alfabetos distintos do utilizado pelo sistema.

Estas três abordagens, ainda que complementares, são normalmente objecto de estudo separadamente e têm sido alvo da atenção de importantes instituições como o CIDOC, com as supracitadas *CIDOC Information Categories* e mais recentemente com o *CIDOC Conceptual Reference Model* (CIDOC CRM), que é hoje em dia uma norma ISO (ISO 21127:2006)⁴; a *Museum Documentation Association* (MDA)⁵, que desenvolveu o mais utilizado manual de procedimentos de documentação em museus, o SPECTRUM⁶; a *Canadian Heritage Information Network* (CHIN)⁷, que desenvolve um importante trabalho na definição de normas de estrutura de dados e de terminologia; ou o *Getty Institute*⁸, que tem, como é sabido, a importante tarefa de desenvolver e actualizar o importante *Art & Architecture Thesaurus*, ferramenta essencial para os museus, que está neste momento a ser traduzido para espanhol por uma equipa chilena que apresentou o projecto na última conferência anual do CIDOC (Santiago do Chile, Setembro de 2009) (Nagel, 2009) e que urge traduzir para outras línguas.

No âmbito do trabalho que desenvolvemos na tese de mestrado resolvemos concentrar a nossa atenção na primeira das áreas atrás referidas.

Desde logo porque é a principal matéria de trabalho para quem, como nós, se ocupa da tarefa de construir Sistemas de Gestão de Colecções (SGC) que possam ser utilizados por qualquer museu, independentemente do carácter das suas colecções ou da sua natureza funcional e administrativa. Para o fazermos com sucesso é essencial que os museus definam um conjunto de regras que permitam criar um sistema capaz de responder a todas as suas necessidades de documentação e gestão. Esta seria uma tarefa simples, numa primeira e superficial análise, no entanto, a experiência diz-nos que, por diversos motivos, é complexo quer para os museus quer para os seus profissionais seguir este tipo de normas. Senão veja-se a quantidade enorme de museus que contam com sistemas internos desenvolvidos de acordo com as suas próprias necessidades e especificidade das colecções que guardam.

⁴ Cf. CIDOC CRM Home Page em <http://cidoc.ics.forth.gr>. Consultada a 01-04-2010.

⁵ A *Museum Documentation Association* passou a ser, em Abril de 2008, *Collections Trust*. Mais informação disponível em <http://www.collectionstrust.org.uk/history>. Consultada em 02-04-2010.

⁶ Cf. SPECTRUM em <http://www.collectionstrust.org.uk/spectrum>. Consultada em 02-04-2010.

⁷ Cf. CHIN Home Page em <http://www.chin.gc.ca>. Consultada em 02-04-2010.

⁸ Cf. Getty Institute Home Page em <http://www.getty.edu>. Consultada em 02-04-2010.

Acresce que a sua existência faculta aos museus um critério para melhor análise das diversas propostas de sistemas, e permite, se for o caso, criar um sistema próprio cujos dados possam ser transferidos para um outro sistema sem qualquer dificuldade ou lidos por uma aplicação Web, cujo objectivo seja a publicação de informação de dados de qualquer sistema de gestão de colecções, como é o caso do projecto Europeana⁹.

Por fim, a inexistência em Portugal de uma norma de estrutura de dados como as *CIDOC Information Categories* ou a *Normalización Documental de Museos*, publicada pelo Ministério da Cultura Espanhol já em 1996 (CARRETERO, 1998), é um obstáculo à criação de bases de dados capazes de responder às necessidades actuais em termos de documentação, divulgação e disseminação do conhecimento retido nos sistemas de gestão de colecções.

Neste contexto propomos uma solução que, aproveitando a norma criada por especialistas do CIDOC após vários anos de trabalho e debate, – a *CIDOC Information Categories* - se adequa à realidade museológica portuguesa. E, com base na recolha do maior número de informações disponíveis sobre a documentação de museus em Portugal, partimos para a definição de uma proposta de norma, cujo objectivo é ser utilizada pelos museus como referência na aquisição, construção e/ou avaliação do trabalho de documentação, bem como na avaliação dos inventários no contexto da sua certificação.

Método e resultados

O nosso modelo de investigação foi baseado num inquérito. Desde cedo percebemos o risco deste método, dado que a calendarização proposta e os resultados pretendidos quanto à amostra de respostas recolhidas são normalmente incompatíveis e estão completamente fora do controlo do investigador. No entanto, é o método mais seguro e eficaz para obter uma resposta global às questões que tínhamos estruturado e às dúvidas elencadas no início da nossa investigação.

Tomamos como referência, como não poderia deixar de ser, o *Inquérito aos Museus em Portugal* (Silva, 2000) que foi publicado pela primeira vez em 2000. Este trabalho desenvolvido em colaboração com o Instituto Português de Museus (IPM) e o Observatório das Actividades Culturais (OAC) foi o primeiro grande inquérito realizado ao universo museológico português e constitui-se, desde então, como uma fonte de

⁹ Cf. Portal Europeana em <http://www.europeana.eu>. Consultado a 01-04-2010.

dados essenciais para a compreensão deste sector em Portugal. A sua constante actualização, da qual é exemplo a publicação *O panorama museológico em Portugal 2000 – 2003* (SANTOS, 2005), tem sido um dos excelentes e relevantes trabalhos que o, agora, Instituto de Museus e Conservação tem prosseguido.

Com base nos dados publicados nesses dois trabalhos criamos um inquérito complementar composto por cinco partes distintas, antecipadas de uma parte genérica com os dados de identificação do Museu e do responsável pelo preenchimento do mesmo. Essas cinco partes continham perguntas organizadas pelas seguintes áreas: Colecções, Bases de dados, Recursos logísticos, Recursos humanos e Comunicação (Matos, 2007). Em cada uma delas as questões foram direccionadas para compreender a relação destes pontos com o trabalho desenvolvido na documentação e gestão de colecções, uma vez que não nos interessavam dados sobre outro tipo de actividades museais.

Criado o inquérito decidimos inquirir um universo de museus que nos desse garantia de respostas em qualidade e quantidade suficientes para o desenvolvimento da tese e aferição das questões colocadas inicialmente. O universo integrou todos os museus que faziam então parte da Rede Portuguesa de Museus (na altura 120 museus), aos quais juntamos os museus das Câmaras de Lisboa e Cascais, dada a relevância dos trabalhos desenvolvidos nesta área, e das Universidades do Porto e Coimbra, que tendo projectos ambiciosos na documentação das suas colecções, nos permitiriam abranger os museus universitários que não tinham representação na Rede Portuguesa de Museus.

O inquérito foi enviado por correio electrónico, anexado a uma mensagem que solicitava o seu preenchimento e esclarecia os motivos do mesmo. Apesar de ter ultrapassando o limite que tínhamos decidido como mínimo, a percentagem de respostas frustrou as nossas expectativas iniciais. Ainda assim decidimos seguir com o trabalho e utilizar os muito úteis dados que recolhemos nas respostas recebidas (Matos, 2007).

Após a recepção e tratamento estatístico das respostas deparamo-nos com alguns dados que confirmaram o que empiricamente julgávamos ser a realidade e com outros, de certa forma, surpreendentes. Não interessa, neste contexto, enunciar todos os dados recolhidos pelo inquérito, o tempo e espaço não o permitem, mas sublinhamos algumas conclusões que retirámos das respostas recebidas.

Analisando os dados percebemos que, contrariamente à nossa percepção inicial, constatamos uma situação favorável para o desenvolvimento do trabalho de documentação em museus. Os dados recolhidos entre os museus inquiridos demonstram

bons índices no que diz respeito às condições necessárias para a execução deste trabalho, nomeadamente no que respeita os recursos humanos e logísticos. Grande parte dos museus contam com um considerável número de pessoal qualificado afecto a estas tarefas e com sistemas de gestão de colecções que lhes deveria permitir a optimização do inventário (Matos, 2007). Por outro lado, uma grande maioria dos inquiridos (93%, conforme ilustrado) considera que o trabalho de inventário é uma prioridade essencial para o museu.

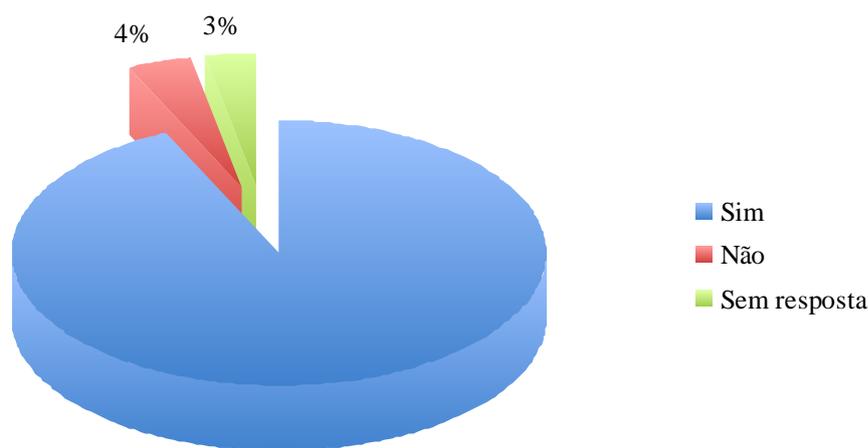


Gráfico 1 – Prioridade do inventário

Outros dados recolhidos permitem-nos ser confiantes relativamente ao futuro dos inventários que os museus estão a desenvolver. Referimo-nos à utilização de *thesauri* nos inventários (ainda que em reduzido número), aos recursos técnicos cada vez mais presentes, como as máquinas fotográficas digitais, os *scanners* ou a *internet*, apenas para citar alguns exemplos, mas também à maior utilização/criação de manuais de procedimentos que são, na nossa opinião, uma das ferramentas essenciais para a qualificação dos inventários nos museus.

Contudo, um dado fundamental, demonstra que há ainda um longo, mas importante, caminho a desenvolver. No total das 76 respostas obtidas, estimamos que existam 3.320.649 objectos nas colecções destes museus, mas apenas 10,44% destes objectos contam com registo em base de dados e, mais surpreendente, apenas 19,67% destes estão inventariados noutra tipo de formatos. Ora este número é, na nossa opinião, muito preocupante e revela uma situação que urge solucionar com rigor e determinação. Estes dados permitem-nos então colocar as seguintes questões: qual o problema que está na base de tão baixa eficiência revelada no trabalho de documentação e gestão de

colecções? Tendo os museus recursos humanos qualificados e meios técnicos não seria de esperar melhores resultados? Qual é então o problema? O que falha?

A resposta que encontrámos relaciona-se directamente com algo que temos vindo a afirmar como essencial na planificação, desenvolvimento e na optimização de resultados do processo de inventário, a normalização. Este não é certamente o único factor de sucesso, mas a utilização de normas em cada ponto deste processo é crucial para o desenvolvimento de ferramentas apropriadas, para a construção de terminologia a adoptar, para a utilização apropriada e eficiente dos meios e, mais importante ainda, para a certificação qualitativa e quantitativa dos resultados obtidos.

Nestes termos resolvemos apresentar uma proposta de normas que possa ajudar o museu e as tutelas a obter um maior rendimento do esforço financeiro e humano que dedicam a levar este navio a bom porto.

Uma norma simplificada

Os museus recorrem a duas possibilidades no processo de gestão e documentação das colecções: a criação de um sistema personalizado ou a aquisição de um sistema de gestão de colecções existente no mercado. Pese embora a primeira se demonstre na prática pouco exequível atendendo às variadas desvantagens que apresenta, uma e outra possibilidades são válidas. De qualquer modo, sublinhamos, a base do sucesso e sustentabilidade prática de um processo de informatização das colecções depende quase exclusivamente da utilização de normas na construção de um sistema, seja ele um produto comercial ou desenvolvido por técnicos do museu.

Para tal é essencial que os museus disponham de um conjunto de critérios nos quais possam confiar e sustentar a opção que tomarem na aquisição ou construção do sistema que irão utilizar. A proposta de norma que apresentámos em 2007 pretende ser um contributo válido para esta opção, bem como para a certificação, à *posteriori*, do resultado do trabalho de inventário desenvolvido. Temos a noção clara que a nossa proposta, apesar de não abranger todas as situações com que os museus se deparam na recolha e tratamento de dados sobre as suas colecções, representa a informação essencial que deve constar numa base de dados de modo a facultar ao museu o conhecimento da sua colecção e a divulgação junto dos seus públicos.

A sua construção envolveu a análise de um conjunto de normas internacionais de que dispúnhamos, como as já referidas *CIDOC Information Categories*, o *SPECTRUM* ou a *Normalización Documental de Museos* espanhola, às quais se junta a análise feita

dos dados recolhidos em inquérito no âmbito da nossa tese de mestrado. Esta análise foi centrada essencialmente nas *CIDOC Information Categories* que tomámos como ponto de partida para a discussão da definição do modelo de dados a adoptar para certificar a qualidade do trabalho de documentação e gestão de colecções.

Esse modelo de dados preconizado pelo CIDOC é constituído por um total de 22 grupos de informação que, por sua vez, representam pelo menos uma categoria de informação. Na perspectiva do CIDOC estas são absolutamente necessárias para um trabalho profícuo e de qualidade. Este modelo contém a informação que comumente designamos por “ficha de inventário”. Se atentarmos na sua estrutura verificamos que faltam campos para informações que se podem recolher nos objectos ou no seu estudo aprofundado, porém a sua construção teve como princípio a recolha de dados comuns a um universo alargado de tipos de objectos e não a situações específicas de objectos de arte, arqueologia, etnologia, antropologia ou qualquer outra área.

Analisado o modelo do CIDOC e as respostas do inquérito sobre os tipos de informação mais utilizados nos museus portugueses obtivemos um modelo de dados que, respeitando as normas internacionais, melhor se adapta às aspirações e necessidades dos museus em Portugal.

A nossa proposta assenta numa base de dados relacional, ou seja, assenta num princípio de não duplicação ou repetição da informação respeitante a um item, seja ele um objecto, uma exposição, um documento ou uma pessoa que se relacione com a colecção.

A estrutura de dados deve ser organizada em diferentes repositórios de acordo com a sua natureza, sendo que a nossa proposta divide-se da seguinte forma: repositório de *inventário*, que contém toda a informação relativa a objectos; repositório de *terminologia*, que deverá conter toda a informação relativa aos termos utilizados na aplicação; repositório de *entidades* (pessoas ou organizações) que se relacionam com a colecção; repositório de *documentação*, que contém todos os documentos que sustentam a informação recolhida ou são gerados na gestão das colecções; repositório de *eventos* que ocorrem e se relacionam com os objectos (ou outros repositórios) como as exposições, acções de restauro, empréstimos, etc; e, por fim, o repositório onde são registados todos os elementos *multimédia* associados ao sistema de gestão de colecções.

Estes repositórios compõem a base de dados relacional e são a estrutura basilar de todo o sistema. Neles deve ser registada toda a informação recolhida pelos técnicos do museu e através destes repositórios deve ser possível estabelecer os pontos de

ligação entre registos que, directa ou indirectamente, se relacionam. Um esquema possível de representação desta estrutura pode ser o apresentado em seguida:

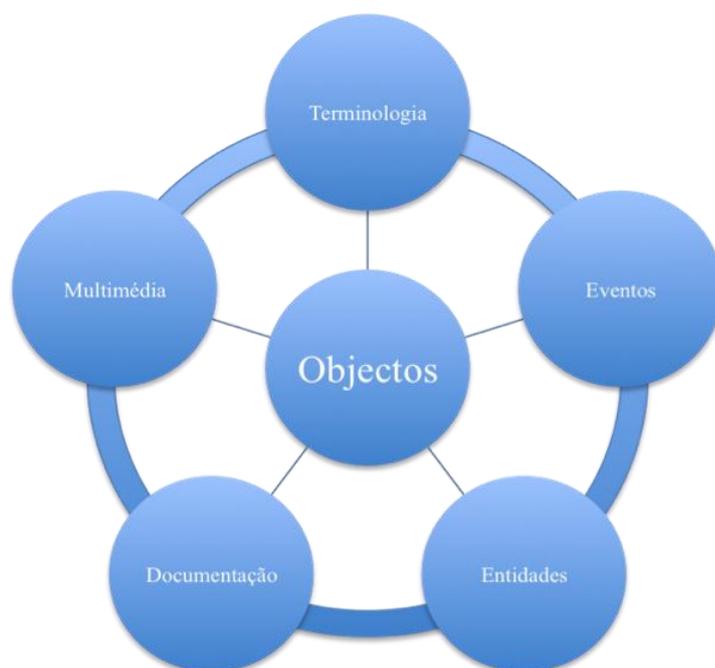


Gráfico 2 – Esquema de estrutura de dados

Sublinhamos dois pormenores importantes no esquema apresentado. Um é a interligação entre todos os repositórios, na base da qual estão as referidas relações entre registos que, sempre que se justifique, deverão ser criadas pelos utilizadores. Outro é a centralidade do repositório de objectos que, uma vez que se trata do elemento principal do sistema de gestão de colecções, representa a preocupação maior que esta tarefa deve ter em relação às restantes.

Esta estrutura deverá obedecer ainda a dois princípios básicos: a salvaguarda do histórico da informação e a possibilidade de criação de mais do que um registo em determinados grupos de informação. Estes dois princípios permitem manter um historial referente a estados de conservação, assim como permitem o registo de todas as medidas necessárias para a correcta identificação dos objectos, apenas para citar dois exemplos.

Um outro aspecto, ainda que mais tecnológico, prende-se com a necessidade de garantir a informação sobre a edição dos registos em toda a base de dados e a gestão das permissões dos utilizadores, matéria bastante sensível hoje em dia.

Definidos estes pressupostos, bem como a organização geral da base de dados, importa saber qual é então a proposta que preconizamos como modelo de dados para a tarefa de objectos.

No âmbito deste artigo não se justifica a apresentação individual de todos os campos que compõem as tabelas desta tarefa. Sumariamente contemplámos 19 grupos de informação, cada qual com uma ou mais categorias de informação, à semelhança do modelo do CIDOC, sendo que uma delas conta com um maior destaque uma vez que representa os dados que permitem o registo da informação genérica dos objectos. É a que designamos por Objecto e conta com os campos de Designação, Descrição, Imagem e Data de registo, para além do essencial número de inventário que deve ser o código de identificação dos objectos em qualquer circunstância.

Na sua dependência directa, estruturados desta forma para responder à salvaguarda do histórico de informação e à existência de mais do que um registo para cada categoria de informação, estão os restantes 18 grupos de informação que englobam aspectos como as autorias, as classificações dos objectos, a sua proveniência, materiais, técnicas ou cronologia, apenas para citar alguns dos exemplos que podemos visualizar no esquema seguinte:

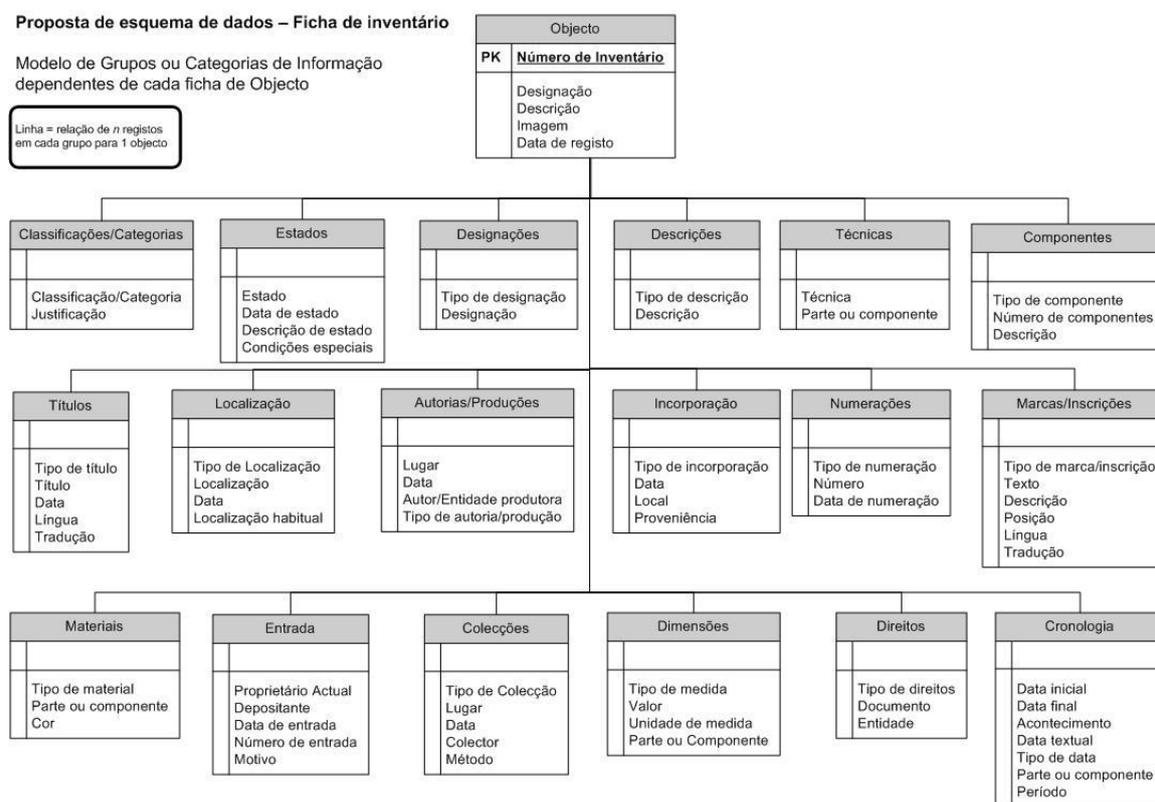


Gráfico 3 – Proposta de estrutura de dados – Objectos

A este tipo de estrutura acresce uma vantagem. Permite, sem qualquer problema com os dados registados, acrescentar novos grupos de informação que sejam úteis para questões específicas dos museus e ainda acompanhar eventuais alterações normativas que venham a ocorrer no futuro.

Na tese apresentámos, a par desta estrutura um esquema de funcionamento das restantes tarefas que, contendo categorias de informação distintas, é muito semelhante ao dos objectos. Com relação a essas tarefas importa referir que sempre que exista normalização específica, caso da documentação de arquivos ou de bibliografia, o sistema deverá respeitar essas normas, ainda que o propósito num sistema de gestão de colecções não seja o mesmo que é o de um sistema de arquivo ou de biblioteca.

Um outro ponto que deve ser alvo de atenção redobrada na criação/aquisição de um sistema de gestão de colecções é a forma como se gerem os termos utilizados no registo da informação. A existência de campos controlados com recurso a tabelas de termos ou a *thesauri*, é uma condição que potencia o sucesso da documentação de colecções. Um sistema baseado em campos de texto livre, sem qualquer controlo, permite e aumenta a possibilidade de erros ocorridos na digitação da informação e dificulta as pesquisas sobre a base de dados. Tanto quanto possível, o sistema deve estar dotado de ferramentas que possibilitem a estruturação dos termos, as suas dependências, as relações entre distintos termos, as suas definições e também o controlo da sua utilização por parte dos inventariantes. Estas ferramentas de gestão de *thesauri*, mais completos e complexos do que as listas de terminologias, podem ser construídas segundo as normas ISO 2788:1986 e ISO 5964:1985 para *thesauri* monolingue e multilingues, respectivamente.¹⁰

Como vimos, a estrutura usada para guardar os dados num sistema de gestão de colecções é essencial no processo de documentação do património. A sua criação com base em normas internacionais aumenta o valor dos dados, na medida em que permite a sua disseminação e a construção do conhecimento através de diversos meios e plataformas atingindo cada vez mais públicos. Acresce que a existência de normas estruturais dá alguma liberdade de escolha aos museus na hora de optar por um sistema comercial. É, na nossa opinião, um sólido indicador da qualidade de informação

¹⁰ Poderão ser encontradas mais informações na página da *International Standards Organization* em www.iso.ch.

existente nos repositórios digitais dos museus e por isso deve ser cada vez mais considerada pelos seus responsáveis.

Terminologia e Procedimentos

Outros dois pontos extremamente importantes na documentação de colecções prendem-se com a criação e utilização de normas de procedimentos e *thesauri* que possam ser utilizados, pelo menos à escala nacional, mas preferencialmente à escala internacional.

A utilização de *thesauri*, terminologia controlada portanto, permitirá uma melhor compreensão da informação registada neste tipo de bases de dados. Caso o *thesaurus* seja multilingue ainda obtemos mais benefícios, porque poderemos obter informação na nossa língua, (ainda que de forma simplificada), sobre objectos que são registados originalmente em inglês, alemão, francês ou até em línguas mais distantes como o russo, por exemplo.

Referimos atrás o esforço que o *Getty Institute* e a *Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos* do Chile (DIBAM) estão a fazer com o projecto de tradução do *Art & Architecture Thesaurus* para espanhol. Este é, na nossa opinião, o melhor caminho. Usar ferramentas que estão desenvolvidas e testadas por outros museus (o *British Museum* desenvolveu alguns *thesauri* também) e instituições de referência e traduzir os termos para a maior quantidade de línguas possível. O facto de estarmos integrados na União Europeia deveria ser facilitador, mas estamos cientes de que estes processos são morosos e complexos, contudo há que iniciá-los.

Outro factor de sucesso é a criação de normas que permitam aos utilizadores dos sistemas, cumprir um conjunto de procedimentos pré-estabelecidos para registar qualquer tipo de informação na base de dados. Desde a simples incorporação na colecção, até ao registo de movimentos ou de empréstimos, a informação recolhida deve ser acrescentada na base de dados segundo regras que evitem a duplicação de tarefas ou informação redundante e que assegurem a inexistência de falhas na documentação e gestão das colecções.

O melhor exemplo deste tipo de norma é, na nossa opinião, o SPECTRUM. Esta norma, originária do Reino Unido e desenvolvida inicialmente pela MDA, é um documento de referência na grande parte dos museus mundiais. Há alguns anos a

*Collections Trust*¹¹, organismo responsável pela gestão e desenvolvimento do SPECTRUM, decidiu transformá-lo num *open standard* passível de ser utilizado pelo maior número de instituições possível. A sua política de internacionalização fez com que o SPECTRUM tenha sido já adoptado a nível nacional, com as respectivas traduções, pela Holanda, Bélgica e mais recentemente pela Ucrânia. Em nosso entender, e à semelhança do proposto para os *thesauri*, seria de grande utilidade a tradução e adaptação da norma à legislação nacional em vigor, propondo-se a adopção dos procedimentos descritos como regra para a documentação a nível nacional. É exactamente este propósito que dirige uma parte do projecto de doutoramento que temos agora em curso: traduzir o SPECTRUM para português e propor a sua utilização generalizada em Portugal.

Conclusão

O registo e a documentação das colecções têm importância fundamental enquanto instrumentos ao serviço das mais diversas ciências cujo objecto de estudo é a cultura material, mas também, e desde logo, ao serviço de todas as tarefas desenvolvidas no trabalho diário no museu. Estas tarefas estão, por isso, entre os principais objectivos dos museus. O nosso trabalho propõe-se contribuir para o cumprimento desta missão, ajudando no conhecimento do património à guarda dos museus e, principalmente, na forma como esse conhecimento é obtido e salvaguardado.

Ao longo dos tempos, em Portugal, os museus têm guardado a informação sobre os objectos de forma um pouco aleatória, sem correspondência com qualquer regra, o que resulta em grande ineficácia no domínio da sua informatização. Com efeito, como se poderá verificar nos dados obtidos em inquérito, descritos no capítulo “Inquérito sobre documentação e gestão de colecções” da nossa tese de mestrado (Matos, 2007), no que concerne a documentação das colecções o panorama português não é o melhor. Contudo, registamos que começam a surgir importantes contributos em alguns fóruns de debate acerca da criação de normas processuais de registo de informação, organizados pelo IMC ou pela Rede Portuguesa de Museus, bem como com a criação de programas de apoio à execução de inventários financiados por fundos comunitários, entre outras iniciativas, como os Encontros de Utilizadores promovidos pela Sistemas do Futuro.

¹¹ A *Collections Trust* assegurou a continuidade do trabalho da MDA no desenvolvimento do SPECTRUM.

Não obstante, o problema central mantém-se. Em Portugal, continuam a não existir documentos normativos na área da gestão do património cultural, o que, na nossa opinião, justifica a reduzida percentagem de museus com a documentação de colecções concluída.

Mantendo-se o problema, é nossa obrigação manter também o espírito crítico e os alertas que temos vindo constantemente a fazer sobre este assunto nos diversos fóruns em que participamos.

Na nossa opinião importa que se siga o exemplo de outros países, constituindo-se centros de debate e produção normativa. Entendemos que tomando como referência o panorama internacional, estes centros deveriam propor normas, adaptadas ou novos documentos, passíveis de serem utilizadas por qualquer museu, sobre qualquer colecção, onde se incluíssem as preocupações com o registo do património imaterial e ainda a produção de *thesauri*. Idealmente, esta iniciativa deve partir do organismo nacional com competência de regulamentar o universo museológico português, mas deveria ser aberta, tanto quanto possível e como acontece noutros casos, à participação de todos os interessados - museus, associações de profissionais de museus, empresas que desenvolvem os SGC e investigadores em museologia e ciências de informação dedicados à documentação e gestão de colecções em museus.

A prazo, estamos convencidos que esta iniciativa traria benefícios importantes para a informação retida nos inventários dos museus, disseminando as melhores práticas, propondo métodos de trabalho mais eficazes, facilitando consultoria especializada aos museus, entre outras acções de apoio, mas também fixando critérios de validação qualitativa e quantitativa da documentação das colecções no processo, mais amplo e em curso, de certificação de museus.

Bibliografia

CARRETERO, A. (1998). *Normalización documental de museos : elementos para una aplicación informática de gestión museográfica*. (2ª, Ed.) Madrid, Espanha: Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales.

MATOS, A. (2007). *Os sistemas de informação na gestão de colecções museológicas: Contribuições para a certificação de museus*. Dissertação de Mestrado do Curso Integrado de Estudos Pós-graduados em Museologia apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

NAGEL, L. (2009). *TESAURO DE ARTE & ARQUITECTURA: Genesis y aplicación* . Consultada em 28-03-2010, CIDOC Conference 2009: <http://www.koalawebhosting.com/cidoc/016.pdf>

SANTOS, M. d. (2005). *O panorama museológico em Portugal: 2000- 2003*. Lisboa, Portugal: Observatório das Actividades Culturais e Instituto Português de Museus.

SILVA, R. H. (2000). *Inquérito aos museus em Portugal*. Lisboa, Portugal: Instituto Português de Museus.

Investigar en educación museística: Analizando las concepciones de arte e interpretación de la galería Tate Britain

Amaia Arriaga

Resumo

Este artículo realiza un recorrido cronológico sobre la historia de la emergencia y transformación del rol educativo del museo, y entrecruza la explicación de este desarrollo con otro relato sobre las narrativas que los museos han construido. Se señalan así mismo las tendencias en educación artística que se han correspondido o se siguen correspondiendo con estas grandes formas de entender el museo. En la descripción cronológica de la evolución del rol educativo del museo se intenta, aunque sea brevemente, hacer referencia a los contextos históricos, políticos, sociales, intelectuales y pedagógicos que han influido en los cambios en la naturaleza de las teorías y prácticas educativas de la educación artística en museos.

This article takes a chronological journey through the history of the emergence and transformation of the museum's educational role, and interweaves the explanation of this development with another discourse about the narratives museums have built. Trends in art education that have correspond or are still corresponding with these ways of understanding the museum are also pointed out. When describing the chronological developments of the educational role of the museum, the articles tries to refer, briefly, to the historical, political, social, intellectual and pedagogical contexts that have influenced and changed the educational theories and practices of art education in museums.

Palavras-chave – Key Words

Museu / modelos educacionais / História

Museum / Educational models / History

Investigar en educación museística: Analizando las concepciones de arte e interpretación de la galería Tate Britain¹²

Amaia Arriaga¹³

Tradicionalmente, el museo ha centrado su interés en la conservación, estudio y exhibición de objetos valiosos o exóticos, más que en ofrecer un servicio al público general. Sin embargo en los años sesenta el movimiento de la nueva museología invertirá esta situación poniendo en el centro de la acción del museo al público, en lugar del objeto (Hernández, 1994). Esto tendrá consecuencias tanto en la estructura del museo como en sus actividades tradicionales; se crearán nuevos departamentos, como el de educación, dirigidos a trabajar directamente con el público, y la actividad conservadora y expositiva sufrirá una transformación que tendrá más en cuenta al espectador.

Este cambio está relacionado con un giro epistemológico que se da en un ámbito más general. La que fuera prevalente visión de que el conocimiento es algo objetivo y verificable será ampliamente desafiada por la noción de que el conocimiento es construido socialmente y modelado por los intereses y valores particulares de los individuos. Es por ello que la función educativa y expositiva (museografía) de los museos entrará en un interesante proceso de transformación que ha generado importantes debates.

En el caso de la museografía, en los últimos años los museos están ensayando nuevos enfoques curatoriales que parten de una concepción del visitante como espectador activo, que construye sus propias interpretaciones de los objetos. De forma análoga, en los museos el concepto de “función educativa” también ha evolucionado de unas premisas historicistas, basadas principalmente en la “transmisión de

¹² Artículo basado en tesis de doctorado “Conceptions of art and interpretation in educational discourses and practises at Tate Britain in London”, orientada por Dr. Imanol Aguirre, presentada en la Facultad de Ciencias Humanas y Sociales de la Universidad Pública de Navarra, en 2009.

¹³ Doctora Europea por la Universidad Pública de Navarra. Su experiencia profesional se ha desarrollado en los Departamentos de Educación de diferentes museos y desde el año 2004 ha trabajado como docente e investigadora en la Universidad Pública de Navarra.

conocimiento”, hacia una mayor consideración del receptor (o usuario). De esta forma se han replanteando muchos de los problemas que afectan a la relación museo- obra de arte-espectador, entre ellos, los referidos a la interpretación de las obras de arte.

En este contexto de debate es cuando surge la principal pregunta que ha orientado la tesis doctoral sobre la que vamos a dar conocimiento a lo largo de este texto. ¿Cómo se están materializando estas nuevas concepciones sobre el conocimiento, el museo, el objeto, el espectador, la interpretación, etc. en las actividades educativas ofrecidas por los museos?

La detección del problema y justificación de la investigación: las concepciones de arte e interpretación en discursos y prácticas educativas

La educación en museos es una actividad en la que el trabajo de interpretación de las obras de arte es central, es por ello que, las más influyentes investigadoras y profesionales involucradas en la educación museística, como Lisa Roberts o Eilean Hopper-Greenhill se han preocupado, desde diversos puntos de vista, de la cuestión de la interpretación.

Así, por ejemplo, según Hopper-Greenhill (2004) los desafíos a los que se enfrenta el museo en la posmodernidad se centran en dos áreas: Las cuestiones de narrativa y voz, esto es, qué se dice y quién lo dice; y las cuestiones de interpretación, comprensión y construcción de significado, esto es, quién escucha.

Por ello, diferentes investigadores han insistido en la importancia de realizar estudios e investigaciones que se centren en conocer los procesos de creación de sentido de los espectadores, esto es, la forma en que los espectadores construyen significado, qué categorías de significado se dan y las creencias y valores que los estudiantes traen a sus encuentros con el arte (Hopper-Greenhill, 1999).

En el mismo sentido, se aboga porque se examinen las practicas de interpretación que fomentamos las educadoras¹⁴, identificando el tipo de autoridades interpretativas o prácticas de creación de significado que son convocadas en cada acto de interpretación (Meszaros, 2007a). Cheryl Meszaros considera que, a no ser que las educadoras seamos críticamente conscientes de que nuestras miradas son formadas por la tradición, no se conseguirá más que actuar según esas tradiciones. La investigadora

¹⁴ A lo largo del texto se utiliza el femenino genérico “educadora” dado que la mayoría de las personas que desarrollan las actividades educativas en los museos son mujeres.

canadiense invita así a conocer qué modelos de interpretación se ponen en práctica y decidir si se quiere seguir utilizándolos y así perpetuarlos.

Siguiendo estas recomendaciones, la tesis doctoral sobre la que este artículo versa, ha pretendido analizar qué tradiciones de creación de significado se manejan en los discursos y prácticas educativas de la galería Tate Britain de Londres y con qué ideas de arte y de comprensión estética se corresponden. Se ha pretendido además, tal y como se defiende desde la pedagogía crítica (Giroux, 1992), analizar las diferencias entre lo que el museo dice hacer y lo que realmente hace en relación a esta cuestión.

¿Por qué la galería Tate Britain?

Las diferentes galerías Tate (Britain, Modern, Liverpool y St Ives) surgen de la primera colección que se albergaba en la galería conocida como Tate Gallery que se abrió al público en 1897. En lo referente a su filosofía, la institución es conocida por brindar especial importancia a su función educativa, tal y como señala en documentos públicos como el folleto “Tate Strategy 2005-08” en el que se afirma que es su principal misión: *Tate’s mission is to increase public knowledge, understanding and appreciation of British, modern and contemporary art.* Por ello las diferentes galerías Tate desarrollan múltiples programas educativos y otorgan gran importancia a la investigación de estas actividades desarrollando colaboraciones con distintas universidades inglesas¹⁵.

Por otra parte, las galerías Tate son famosas porque sus propuestas curatoriales exploran cómo responder a las nuevas maneras de crear y comprender el arte (Serota, 2000). Si tradicionalmente las exposiciones se presentaban en un contexto histórico / cronológico y consideraban el conocimiento del objeto como objetivo, neutro e inherente, la galería Tate Modern, fue uno de los primeros grandes museos que desafió la mirada autoritaria que muestra una progresión lineal de la historia del arte con su énfasis en el desarrollo estilístico. En el año 2000 inauguró la exposición de su colección permanente ordenándola en torno a temas que reflejaban con flexibilidad los tradicionales géneros artísticos – paisaje, naturaleza muerta, representaciones del cuerpo, y pintura histórica – en vez de una cronología.

¹⁵ Por ejemplo, el Departamento de Interpretación y Educación de la galería Tate Britain desarrolla colaboraciones con las siguientes universidades: London South Bank University, University of London o University of East Anglia.

El objetivo era simple, pero creó un acalorado debate entre los críticos¹⁶. Muchos parecían estar de acuerdo en que era importante contar una historia que fuese lo más clara posible. Pero, para unos, sin una narrativa cronológica algo intrínseco se perdía, llevando al espectador a la confusión. Otros por el contrario, consideraron que éstas líneas temáticas con yuxtaposiciones a través del tiempo y la geografía, enfatizaban el acto de la interpretación de la obra de arte y propiciaban nuevas y sugerentes perspectivas desde las que “leer” las obras de arte. Perspectivas que facilitan la posibilidad de vincular el arte a la vida cotidiana, objetivo que nos acerca a las posturas defendidas por filósofos como John Dewey (Marsch, 2004)

Coincidimos con Ángela Marsh (2004) que esta forma de organizar las exposiciones compromete a los espectadores en formas alternativas de interpretar las creaciones de artistas, formas que son más excitantes e interesantes y de alguna manera, más verdaderas hacia la creación artística. Era interesante para nosotros ver cómo una institución que ha sido pionera en este tipo de práctica curatorial ha trasladado esta nueva mirada a las prácticas educativas.

Así, finalmente, decidimos desarrollar la investigación en la galería Tate Britain. Esta galería colecciona y expone arte británico creado desde el 1500 hasta la actualidad, y combina la presentación de su colección en exposiciones de tipo cronológico con otras temáticas con el objetivo de lanzar una mirada fresca a su colección y realizar conexiones entre obras a través de tiempo y las diferentes técnicas.

Propósitos de la investigación

Los propósitos que guiaron la investigación fueron los siguientes:

- A. Describir, analizar y comparar las diferentes ideas de arte, interpretación y educación que aparecen en los discursos y prácticas educativas de la galería Tate Britain.
- B. Crear un aparato metodológico que permitiera analizar las diferentes ideas de arte, interpretación y educación que aparecen los discursos y prácticas educativas de museos de arte.

¹⁶ La investigadora Angela Marsh (2004) cita dos ejemplos de las diferentes posturas que los críticos tomaron ante la propuesta curatorial de la galería Tate Modern. Entre los críticos que se mostraron escépticos con las “bondades” de este tipo de organización museográfica la investigadora referencia un artículo de Hilton Kramer (2001). Para mostrar una postura a favor del diseño temático de la galería Tate Modern cita un artículo de Jens Liebchen (2001).

- C. Determinar el grado de conciencia de los educadores y del propio Departamento de Interpretación y Educación de la galería Tate Britain sobre el cuerpo de creencias o imaginarios que orientan su práctica educativa, sobre todo en lo relativo a la idea de arte y de interpretación de la obra de arte.
- D. Reflexionar sobre la responsabilidad social y cultural que implica la interpretación como método y herramienta educativa.
- E. Reflexionar sobre el rol que el museo juega en la construcción de la opinión de los visitantes, y ayudar a la galería Tate Britain a tomar responsabilidad por los valores, ideas y repertorios interpretativos que crea en la cultura.
- F. Favorecer la reflexión de los agentes implicados sobre las cuestiones educativas y estéticas relacionadas con el trabajo educativo en el museo.
- G. Apoyar el desarrollo de un cambio “desde dentro” de la institución, detectando situaciones problemáticas en los discursos y prácticas educativas de la galería.

Todo ello con el propósito final y general de realizar una aportación que pudiera resultar útil para la mejora de la calidad de las propuestas educativas de la galería Tate Britain, y de los museos de arte en nuestro entorno.

Intuiciones previas al desarrollo de la investigación

Nuestro conocimiento sobre la realidad de los museos del estado español nos hacía tener ciertas intuiciones sobre lo que nos podíamos encontrar al analizar las concepciones sobre el arte y la interpretación en los discursos y prácticas educativas de un museo. Pensábamos que en general podía existir una falta de adecuación entre los principios estéticos y educativos que se defienden en teoría y lo que realmente sucede cuando se trata de llevar la teoría a la práctica, ya que no es frecuente la coordinación entre las responsables de los departamentos de educación y las educadoras en relación a estas cuestiones.

Partíamos también de la creencia, basada en nuestra propia experiencia laboral, de que habitualmente las educadoras no son conscientes del cuerpo de creencias o imaginarios que orientan su práctica educativa, especialmente en relación a la idea de arte y al modelo interpretativo que ponen en práctica como formadoras.

Sin embargo también es cierto que la investigación se iba a desarrollar en una de las galerías Tate, que, como hemos comentado, son conocidas por crear propuestas curatoriales que exploran cómo responder a las nuevas maneras de comprender el arte,

otorgando al espectador mayor protagonismo en la construcción de significados. Además éstas son galerías que brindan gran importancia a su función educativa —como prueba la magnitud y relevancia de sus Departamentos de Interpretación y Educación— y, por los materiales didácticos que habíamos podido conocer, sabíamos que su filosofía estética y especialmente educativa estaba más definida, clarificada y conceptualizada que en otros museos. En el caso de la galería Tate Britain, al ser un museo que tiene un equipo docente tan articulado y tan potente, cabía pensar que podíamos encontrarnos una noción sólida tanto de arte como de interpretación que traspasaría todos los estamentos que actúan en educación en la Tate. Por estas razones también entendíamos que era posible que las intuiciones de las que partíamos no se dieran en la galería Tate Britain. Así comenzamos una investigación llena de interés y siempre abierta a las sorpresas.

Metodología de investigación

La propia naturaleza del objeto de estudio nos obligó a utilizar un enfoque de investigación de tipo cualitativo que permitiera indagar sobre los fenómenos que emergen de una realidad concreta y objetiva en el interior de una institución de naturaleza educativa como es un museo. La nuestra no ha sido una tesis que maneje un volumen de información que permita una cuantificación de los datos, por lo que no cabía duda de la necesidad de utilización de un enfoque cualitativo del tratamiento de información. En este sentido hemos coincidido con profesionales vinculados a la investigación artística (Eisner, 1998) y educación museística (Hein, 1998, Hopper-Greenhill, 1999) que defienden, ya desde hace años, la necesidad de superar el modelo de investigación “de laboratorio” para acercarse a modelos de tipo más sociológico o etnográfico. Modelos que, en opinión de Fernando Hernández, crean “*otras formas narrativas que representan las geografías de la experiencia humana que habían quedado ocultas bajo la capa del objetivismo*” (Hernández, 2008: 89), y que, por lo tanto, permiten mostrar los modos en que las personas responden y manejan las situaciones propias de su actuar.

El propósito de nuestro estudio fue indagar sobre un tema tan complejo como la idea de arte e interpretación que subyace en los discursos y prácticas educativas de la galería Tate Britain, esto es, interpretar una forma de hacer y de ser en una realidad determinada, en un contexto particular. En este sentido, pretendimos construir un

conocimiento que pueda generalizarse y ser trasladable como verdadero a otros casos similares. El conocimiento y la práctica se estudiaron como conocimiento único (Van Manen, 1990) y localizado (Geertz, 1983), construyendo así una narración local y temporalmente situada (Flick, 2007) frente a las grandes narrativas universalizantes de la investigación tradicional.

Todas las ciencias sociales posestructuralistas, a partir de las reflexiones de Gregory Bateson en el epílogo de *Naven* (1958) o posteriormente en otras publicaciones (1972, 1979), rechazan la idea de la existencia de una realidad fija y cognoscible que un observador imparcial pueda registrar y representar objetivamente. En palabras de Gergen y Gergen (2000:1026): *“Los desarrollos posestructuralistas en semiótica, teoría literaria y teoría retórica han desafiado la asunción de que las explicaciones científicas pueden representar el mundo como es, con precisión y objetivamente”*.

De acuerdo con esta idea, hemos sido conscientes de que lo que se presenta en nuestro estudio doctoral no es la descripción verdadera del funcionamiento de una institución o de la forma de pensar y actuar de las personas que la conforman. Más bien se trata de una “verdad” situada, esto es, una “verdad” localizada en unas comunidades particulares en un tiempo particular a la que, para representar su condición, le hemos impuesto una categorización que procede de nuestras propias posiciones epistemológicas (Bateson, 1958, Gergen y Gergen, 2000).

Es por todo ello, que la metodología de investigación que se utilizó para la realización de la tesis doctoral a la que estamos haciendo referencia, no estuvo definida por un posicionamiento concreto y predeterminado. Esto es, no se siguieron las pautas de alguna escuela, tendencia o autor/a determinado/a. La elección de los métodos y el proceso de investigación siguió dos criterios: El criterio de efectividad y el criterio de transparencia.

Se buscó que los métodos de indagación fueran los más adecuados para realizar las búsquedas y análisis de los datos. Así, para la recogida de datos se utilizaron métodos etnográficos como la búsqueda documental, la entrevista, la observación no participante o el registro a través de notas de campo y grabaciones sonoras y para el análisis de los datos el método fundamental fue el análisis de discurso.

Pero el criterio de efectividad nos obligó a realizar muchas modificaciones en el aparato de análisis en función de los cambios que sufrió la propia investigación, en relación al objeto de estudio, las preguntas que guiaron la investigación y los diferentes temas o centros de interés que fueron emergiendo.

A este respecto es preciso señalar que estos cambios en el proceso no respondieron a criterios de ajustes de los datos con la intención de la investigadora, sino que formaron parte de los procesos habituales en este tipo de investigaciones que se sitúan en la hermenéutica más que en la tradición analítico-deductiva.

El segundo criterio que guió el estudio fue el de hacer siempre explícito el proceso de investigación, porque los métodos cualitativos no se pueden considerar independientemente del proceso de estudio que es, en cada caso, particular y específico. En palabras de Flick (2007: 15) los métodos cualitativos “*están incrustados específicamente en el proceso de investigación y se comprenden y describen mejor utilizando una perspectiva de proceso*”. Por ello, a lo largo del relato de la tesis doctoral, se trató siempre de explicar cómo se desarrolló un proceso que estuvo lleno de cambios, modificaciones, dudas y sorpresas.

Objeto de estudio, muestra y método de recogida datos

Como hemos comentado, nuestro objetivo era conocer las concepciones de arte e interpretación que subyacen en los discursos y prácticas educativas de la galería Tate Britain de Londres. Por ello, para conocer la postura institucional de la galería, decidimos analizar las diferentes voces que la conforman, tanto documentos escritos como personas que nos podían aportar información. En el primer caso, tras consultar en los propios archivos de la galería múltiples libros y documentos relacionados con las políticas educativas e interpretativas, se seleccionaron los siguientes documentos para ser analizados en profundidad:

- el manual para profesores *The Art Gallery Teacher's Handbook: A Resource for Teachers*¹⁷ (Charman et al., 2006) que está dirigido a que los profesores aprendan a utilizar los museos de arte como recurso u oportunidad educativa.
- el documento interno de las galerías Tate titulado *Interpretation Policy*¹⁸ en el que se acuerdan los principios y estrategias que deben

¹⁷ El manual para profesores, *The Art Gallery Handbook*, está editado por Helen Charman, Catherine Rose, y Gilliam Wilson y escrito con la colaboración de diferentes personas vinculadas a las galerías Tate. El manual es probablemente el documento educativo que mejor muestra la filosofía educativa y estética de las diferentes galerías Tate y en él se tratan muchos temas que aportan una importante información sobre las cuestiones que nos interesaba analizar en esta investigación.

¹⁸ El texto *Interpretation Policy*, es un documento de trabajo interno (no publicado), que fue discutido y consensuado durante el otoño del año 2000 por varios profesionales que trabajan en las diferentes galerías

guiar la creación de los recursos de mediación (textos de pared, cartelas, audio-guías, etc.) en las diferentes galerías Tate.

Además, para abrir la posibilidad de investigar temas no anticipados, consideramos interesante y necesario contrastar los posicionamientos que estos documentos muestran con entrevistas a tres de las responsables de los diferentes programas del Departamento de Interpretación y Educación. En concreto, la responsable del Área de Interpretación, que se dedica al diseño de los recursos de mediación (cartelas, *wall texts*, etc.), la responsable de los Programas Educativos para Jóvenes y la curadora de los Programas para Escuelas.

Con el fin de alcanzar los objetivos de nuestra investigación, consideramos necesario también conocer de primera mano las opiniones y posiciones de las educadores/as de la galería Tate Britain. Para ello realizamos entrevistas a siete educadores/as durante el otoño de los años 2006 y 2007.

Finalmente, de las entrevistas realizadas a los siete educadoras se seleccionaron las realizadas a cinco de ellas, concretamente las de las entrevistadas cuyas actividades educativas fueron escogidas para ser analizadas.

Todas estas entrevistas, a las que nos hemos referido, se realizaron con el objetivo que señala Bisquerra (2004: 336): “*obtener información de forma oral y personalizada sobre acontecimientos vividos y aspectos subjetivos de la persona como las creencias, las actitudes, las opiniones, los valores, en relación con la situación que está estudiando*”. Por ello, aunque las entrevistas realizadas a las responsables de los programas educativos y a las educadoras presentaban ciertas preguntas estructuradas, fueron planteadas de manera abierta, por lo que se convirtieron en una conversación menos dirigida. De esta forma, el primer planteamiento de preguntas fue modificándose.

Algunas preguntas desaparecieron, otras se replantearon o matizaron en función de las respuestas que se iban recibiendo y se hizo necesaria la formulación de preguntas no previstas, al hilo de la conversación y las nuevas cuestiones que iban surgiendo.

Este tipo de entrevistas son apropiadas para investigaciones de carácter cualitativo porque ofrecen la posibilidad de indagar en temas no anticipados; maximizar la posibilidad de que la “propia voz” del entrevistado sea conservada en los datos;

Tate. En este texto se acuerdan los principios y estrategias que deben guiar la creación de los recursos de mediación en las diferentes galerías Tate y es por ello que aporta mucha información sobre la concepción de la interpretación de las obras de arte aceptada en las galerías Tate.

analizar cómo los entrevistados cuentan sus experiencias; y conseguir profundidad en temas concretos (Weinberg, 2002).

Se diseñaron distintas entrevistas en función de la persona a la que estaban dirigidas, sin embargo, todas ellas compartieron una gran parte de preguntas dirigidas a debatir sobre los siguientes temas:

- a) La formación académica y experiencia profesional de los entrevistados.
- b) El trabajo, funciones y tareas de los entrevistados en la galería Tate Britain.
- c) La opinión de los entrevistados sobre la teoría y metodología educativa de la galería Tate Britain.
- d) La opinión de los entrevistados sobre cuestiones relativas a la interpretación de las obras de arte, como las siguientes: *Las razones para interpretar las obras de arte, los límites y criterios de la interpretación, el enfoque de la interpretación en torno a los aspectos de la obra, la autoridad y legitimidad en la interpretación, los cambios en las concepciones y prácticas de interpretación en función de variables como la edad del grupo visitante o el tipo de arte a interpretar.*

Hemos sido conscientes de que, como afirma Esterberg (2002), la naturaleza mediadora del texto de las entrevistas es la debilidad clave de este método de recogida de datos, porque, es difícil establecer la confianza en la “verdad” de las interpretaciones que el entrevistado realiza sobre sus acciones, creencias o pensamientos. Además es común que haya incongruencias o incoherencias entre las palabras de los entrevistados y sus actitudes o actuaciones reales (Esterberg, 2002). Las entrevistas pueden revelar las creencias y actitudes de los entrevistados pero no pueden verificar si estas se dan en la vida real.

Por ello, especialmente en el caso de las educadoras, también se observaron y grabaron las actividades educativas que desarrollan en salas. Porque, como enfatizan Azurmendi (1994) o Weinberg (2002), en los relatos en ciencias sociales, las acciones hablan más alto que las palabras, tanto que la observación directa revela ciertas cuestiones que las personas consideran significativas e importantes y que no pueden explícitamente traducirlas a palabras. Así, entendimos que grabar y analizar actividades educativas era una manera adecuada de conocer la forma en la que los educadores llevan a la práctica lo que afirman en sus discursos, y una manera complementaria de

observar los encuentros, coincidencias, contradicciones o desajustes entre los discursos de la institución y de los educadores y las prácticas que se desarrollan en salas.

A este respecto, si bien, durante las dos estancias de investigación en la galería Tate Britain, se recogieron 37 interacciones educativas mediante grabaciones de voz, decidimos centrar el análisis en cinco de ellas. El criterio de selección fue el de analizar las actividades para grupos escolares que el museo ofrece para visitas de un solo día, porque nos daban la posibilidad de observar trabajando educadores con diferente formación académica y experiencia profesional, y tener una visión más global de la manera en la que la teoría educativa y estética de la galería Tate Britain es trasladada a la realidad por aquellas mismas educadoras a quienes habíamos entrevistado. Las actividades seleccionadas permitían también observar y analizar cómo cambian las nociones de arte e interpretación del arte en función de diferentes variables como la edad de los grupos visitantes o el tipo de obras que se trabajan.

Dado el volumen de información que nos proporcionaron las 34 actividades educativas observadas, en el estudio doctoral se decidió analizar cinco de ellas, según los siguientes criterios:

- Que fuera una actividad por cada uno de los educadores entrevistados
- Que fueran actividades para grupos escolares de primaria y secundaria.
- Que la selección de las actividades incluyera variedad en cuanto a la edad del grupo escolar al que están dirigidas y en cuanto al tema que tienen como eje, para que entraran en juego más variables a la hora de realizar el análisis.

Diseño y aplicación del método de análisis

Para el análisis de los textos y de los datos obtenidos de las grabaciones y entrevistas realizadas, decidimos utilizar como método el análisis de discurso. Este método se sitúa en la hermenéutica, por lo que, como ya decía Bateson (1958) y mantiene Meyer y Wodak (2003), no puede trazarse una línea clara entre la recogida de datos y el análisis.

Para la realización de un análisis de discurso de las informaciones seleccionadas era necesario establecer ciertos ítems sobre las cuestiones que nos interesaban y decidir los indicadores que nos ayudarían en el análisis. Esta construcción del aparato desde el que “mirar” los datos, fue uno de los mayores desafíos a los que nos enfrentamos al

realizar esta investigación, ya que, como es normal en un estudio de tipo cualitativo, estos ítems fueron modificándose continuamente.

Concretamente el aparato de análisis se fue construyendo en el curso de la aplicación del mismo, en un proceso de construcción – aplicación – reconstrucción narrativa, en el que los temas, sorpresas y dudas que fueron surgiendo y los textos académicos que se fueron consultando y estudiando a lo largo de la tesis hicieron que el aparato metodológico y el relato mutara, se definiera con más precisión y se matizará.

La construcción del aparato metodológico y el análisis de datos fueron dos caras de la misma moneda, dos objetivos que se construyeron en un proceso de feedback continuo que sólo finalizó cuando se dio por acabada la redacción final de la tesis doctoral.

Esto es, se puede decir que fue en el momento de la redacción de resultados cuando llegaron a completarse, simultáneamente el aparato metodológico, los análisis, las conclusiones y el propio relato de investigación. Así se concluye, coincidiendo con investigadores como Gergen y Gergen, 2000 y Van Manen, 1990, que el análisis de los datos y la redacción del informe de investigación estuvieron inextricablemente entrelazados.

Igualmente, en el momento de la redacción final del relato de la investigación, nos tuvimos que enfrentar a la dificultad narrativa de sentirnos y expresarnos simultáneamente como observadores y autores (Geertz, 1988) del relato que presentamos, porque el propio acto de observar e interpretar implica al observador con el objeto de estudio.

Cuatro maneras de concebir el arte y la interpretación

Hechas estas apreciaciones, podemos explicar que nuestro aparato metodológico y la redacción de los resultados se organizó en torno a cuatro grandes maneras de concebir el arte y la interpretación de las obras de arte, que se pueden dar y habitualmente se dan en contextos educativos ¹⁹.

¹⁹ Este aparato de análisis ha sido ampliamente explicado en un artículo que está pendiente de publicación en el número 53 de la Revista Iberoamericana de Educación. Referencia: Arriaga, A y Aguirre, I. (2010) “Un aparato metodológico para analizar las ideas de arte e interpretación que subyacen en discursos y prácticas educativas de museos de arte” *Revista Iberoamericana de Educación*, 53 (mayo/agosto 2010)

Las cuatro grandes maneras de entender el arte y la interpretación se definieron a partir de lo encontrado en los datos analizados. Pero las lecturas realizadas de textos de diversos ámbitos especialmente la Teoría e Historia del Arte, la Estética o la Filosofía, pero también la Educación Artística, la Museología, los Estudios Culturales y Visuales o la Pedagogía Crítica nos ayudaron a enriquecer y a matizar la clasificación de las ideas de arte e interpretación que han emergido del análisis de los datos

Estas cuatro concepciones sobre el arte y la interpretación a las que nos acabamos de referir ordenaron el estudio de acuerdo a unos posicionamientos que van desde aproximaciones más visualistas o perceptivas hasta las más experiencialmente complejas. Así, los cuatro apartados que organizaron la redacción de resultados tuvieron finalmente los siguientes títulos, con diferentes matices, según se trate de los discursos institucionales, los discursos de los educadores o las prácticas de los educadores:

1. La obra de arte como acontecimiento y representación visual y la interpretación como identificación.
2. La obra de arte como signo o mensaje a desvelar y la interpretación como descodificación
3. La obra de arte como hecho intelectual, histórico y cultural y la interpretación como oportunidad para la reflexión, crítica cultural o la comprensión crítica
4. La obra de arte como materialización de una experiencia y la interpretación como cruce de experiencias y oportunidad para la construcción identitaria

Dentro de cada una de estas concepciones se detallaron diferentes aspectos como:

- a) La idea de arte
- b) La noción de interpretación: haciendo referencia a las fuentes, criterios, objetivos y límites de la interpretación
- c) Las estrategias de aproximación a la obra
- d) La aportación del espectador al proceso de enseñanza-aprendizaje y a la interpretación.

Consideramos que estas cuatro narrativas sobre el arte y la interpretación del arte representan unas categorías convenientes desde las que discutir la filosofía y trabajo educativo que se da en los museos y los valores y creencias en los que éstos se basan y

fueron útiles para ordenar los énfasis y detectar las incoherencias y coincidencias en las que incurren los discursos y prácticas educativas de un museo. Sin embargo, en la práctica, estas concepciones no son “aplicadas” de manera rígida y aislada de otras concepciones, de hecho, en muchos casos, son concepciones que, consciente o inconscientemente, aparecen con frecuencia mezcladas entre sí.

Resumen de las conclusiones

En los capítulos octavo, noveno y décimo de la tesis doctoral se mostraron los resultados obtenidos a partir de la aplicación del aparato metodológico a los datos recogidos, esto es, se mostraron los resultados del análisis de los datos que conforman el discurso institucional de la galería Tate Britain, el discurso de los educadores y las prácticas educativas que desarrollan los educadores, respectivamente.²⁰

El capítulo dedicado a las conclusiones finales de la investigación doctoral se reservó para resumir los hallazgos y conclusiones más interesantes ya expuestos en los tres relatos de investigación a los que nos acabamos de referir y además para establecer un cruce entre las ideas que emergieron en los diferentes discursos y en las prácticas, con el fin de señalar paralelismos, diferencias, desencuentros o coincidencias.

Para ello las conclusiones se ordenaron en torno a las tres cuestiones fundamentales que guiaron la investigación: la idea de arte que se maneja en el contexto educativo de la galería Tate Britain, la forma en la que los discursos y prácticas responden a cuestiones fundamentales sobre la interpretación de la obra de arte y, más brevemente, las opiniones y actuaciones que aparecen en torno a los procesos de enseñanza y aprendizaje.

A continuación enuncio esquemáticamente, las conclusiones a las que llegamos en este estudio doctoral y que se irán publicando en diferentes artículos y monografías de investigación:

Conclusiones sobre la idea de arte

- Se da una predominancia de una idea culturalista del arte en los discursos institucionales

²⁰ Capítulo 8. *La idea de arte e interpretación en el discurso institucional* // Capítulo 9. *La idea de arte e interpretación en el discurso de los educadores* // Capítulo 10. *La idea de arte e interpretación en las prácticas educativas*

- Se da una predominancia de una idea visualista y representacionista del arte en las propuestas prácticas y actividades educativa
- La idea del arte como expresión de un mensaje comparte protagonismo con una idea visualista del arte en los discursos y prácticas educativas
- La concepción del arte como experiencia aparece sobre todo en el discurso institucional y de manera circunstancial y sólo anecdóticamente en las prácticas educativas

Conclusiones sobre cuestiones relativas a la interpretación de las obras de arte

- Los discursos y las acciones educativas muestran diferentes criterios de interpretación
- No hay una posición definida o definitiva sobre dónde reside el significado de las obras de arte
- La galería Tate Britain introduce y legitima la pluralidad de voces y significados, rompiendo el criterio tradicional que, sin embargo, sigue emergiendo en actividades y discursos
- La galería Tate Britain reconoce la autoridad del espectador en la interpretación de las obras de arte, aunque hay diferentes maneras de entender su aportación y respuesta personal
- Tanto en los discursos como en las prácticas educativas se establecen matices a la hora de interpretar el arte contemporáneo

Conclusiones sobre cuestiones relativas al proceso de enseñanza-aprendizaje

- Frente a planteamientos teóricos constructivistas, la estrategia metodológica predominante es el aprendizaje por descubrimiento
- El aprendizaje se produce cuando la interpretación coincide con los significados considerados pertinentes
- Una idea simplificadora del niño contribuye a que se pierdan oportunidades educativas en las actividades educativas de la galería Tate Britain

Aportación de la tesis doctoral al campo de la educación museística

Como hemos comentado anteriormente, investigadores y profesionales involucrados en la educación museística han abogado porque se examinen las practicas de interpretación que se fomentan desde las actividades y recursos educativos de los

museos, para conocer qué modelos de interpretación se ponen en práctica y decidir si se quiere seguir utilizándolos y así perpetuarlos (Meszaros, 2007b).

En nuestra opinión el estudio doctoral al que se refiere este texto contribuye a este fin, ya que no se han realizado apenas estudios que analicen de manera tan detallada las tradiciones de creación de significado en las que, consciente o inconscientemente, se apoyan y fomentan en los discursos y prácticas educativas de un museo de arte.

Nuestro estudio puede ayudar a aclarar el rol que el museo juega en la construcción de la opinión de los espectadores, y ayudarlo a ser consciente de su responsabilidad para con los valores, ideas y repertorios de creación de significado que produce en la cultura (Meszaros, 2007a, 2007b).

Igualmente, creemos que puede ayudar a la institución estudiada, y a otras similares, a repensar su actividad, con el fin de realizar, si fueran necesarios, ajustes entre sus posiciones institucionales y la realidad de sus acciones educativas.

Por otra parte, la investigación ha dado también como resultado el diseño y validación de un aparato conceptual y metodológico que puede servir como modelo, abierto a ser modificado, para analizar discursos y prácticas educativas de otras instituciones que utilicen obras de arte con objetivos educativos, como pueden ser escuelas, museos o centros de arte.

Consideramos finalmente que, tal y como defienden investigadoras tan influyentes como Hopper-Greenhill (1999), esta investigación aporta más datos para clarificar el vínculo entre cultura y pedagogía, fijándonos en los roles sociales y culturales que el museo juega y articulando la relación entre los museos como organizaciones culturales y como lugares de aprendizaje.

Bibliografía

- ARRIAGA, A (2009) *Conceptions of art and interpretation in educational discourses and practised at Tate Britain Gallery in London*. Tesis doctoral sin publicar. Universidad Pública de Navarra
- ARRIAGA, A Y AGUIRRE, I. (2010) Un aparato metodológico para analizar las ideas de arte e interpretación que subyacen en discursos y prácticas educativas de museos de arte, *Revista Iberoamericana de Educación*, 53, pp. 203-223
- AZURMENDI, M. (1994) Narrativa y ciencias sociales, *Bitarte*, 2, pp. 39-49
- BATESON, G. (1958) *Naven*. Gedisa: Barcelona (1998)
- BATESON, G. (1972) *Pasos hacia una ecología de la mente*. Buenos Aires: Carlos Lohlé (1985)
- BATESON, G. (1979) *Espíritu y naturaleza: una unidad*. Buenos Aires: Amorrortu editores
- BISQUERRA, R. M. (1989) *Métodos de investigación educativa: Guía práctica*. Barcelona: CEAC
- CHARMAN, H., ROSE, K. y G. WILSON (eds.) (2006) *The art gallery handbook: a resource for teachers*. London: Tate
- EISNER, E. (1998) *El ojo ilustrado. Indagación cualitativa y mejora de la práctica educativa*. Barcelona: Paidós
- ESTERBERG, K G (2002) *Qualitative Methods in Social Research*. Boston: McGraw-Hill
- FLICK, U. (2007) *Introducción a la investigación cualitativa*. Madrid: Morata
- GEERTZ, C. (1983) *Conocimiento local*. Barcelona: Paidós (1994)
- GEERTZ, C. (1988) *El antropólogo como autor*. Barcelona: Paidós (1997)
- GERGEN, M y GERGEN, K.J. (2000) Qualitative Inquiry: Tensions and transformations. In N. DENZIN & Y. LINCOLN (Eds.). *Handbook of Qualitative Research* (2nd Edition). (pp. 1025–1046) Thousand Oaks, CA: Sage.
- GIROUX, H. (1992) *Border Crossings: Cultural Workers and the Politics of Education*. New York and London: Routledge.
- HEIN, G.E. (1998) *Learning in the Museum*. Londres y Nueva York: Routledge.
- HERNÁNDEZ, Fernando (2008) La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación. *Educatio Siglo XXI*. 26, pp. 85-118
- HERNÁNDEZ, Francisca (1994) *Manual de Museología*. Madrid: Síntesis
- HOOPER-GREENHILL, E. (ed.) (2004) *Museum, Media, Message*. London: Routledge
- HOPPER-GREENHILL, E. (1999) *The educational role of the museum*. London: Routledge
- MARSH, A. (2004) Pragmatist Aesthetics and New Visions of the Contemporary Art Museum: The Tate Modern and the Baltic Center for Contemporary Art. *Journal of Aesthetic Education*, 38(3), pp. 91-106
- MESZAROS, C. (2007a) Interpretation and the Hermeneutic Turn. *Engage*, 20, pp. 17-22.
- MESZAROS, C. (2007b) Interpretation in the reign of “Whatever”. *Muse*, 25(1), pp. 16-21.
- MEYER, M. y WODAK, R. (2003) *Methods of critical discourse analysis*. London: Sage
- SEROTA, N. (2000) *Experience or interpretation. The dilemma of Museums of Modern Art*. Londres: Thames & Hudson.
- VAN MANEN, M. (1990) *Investigación educativa y experiencia vivida*. Barcelona: Idea Books (2003)
- WEINBERG, D. (2002) *Qualitative Research methods*. Oxford: Blackwell

Profissionais de Educação em Museus: caso de estudo na cidade do Porto

Ana Bárbara da Silva Magalhães Veríssimo de Barros

RESUMO

Partindo das narrativas de vida dos profissionais de educação em museus da cidade do Porto, este artigo pretende compreender os seus discursos e práticas, apontando perfis profissionais. Pelo caminho, exploram-se os percursos académicos e laborais, os factores de influência, as necessidades, as motivações e dificuldades sentidas pelos técnicos desta área museológica. Aborda-se, também de forma breve, o museu enquanto um paradigma em constante desenvolvimento e, como espaço de conhecimento e aprendizagem nos tempos de hoje.

Starting with the life stories' of Porto museum education professionals, this article attempts to understand its discourses and practices, designing its professional profiles. During this voyage, the academic and professional experiences, influential factors, needs, motivations and problems felt by professionals of this museum's field of action are also presented. Furthermore, the museum is explored as a paradigm in constant development and as a space of knowledge and learning for contemporary society.

Palavras-chave:

Museu, Educação, Aprendizagem, Profissionais, Narrativas, Percursos, Práticas, Discursos e Perfis.

Profissionais de educação em museus: caso de estudo na cidade do porto ²¹

Ana Bárbara da Silva Magalhães Veríssimo de Barros ²²

A mudança de uma sociedade da informação para uma sociedade de conhecimento e aprendizagem coloca os museus perante um novo paradigma, procurando novos papéis que correspondam melhor às necessidades dos indivíduos e das respectivas comunidades.

Reforça-se o valor educativo destas instituições culturais que podem, assim, repensar e investir em novos pontos de partida, recorrendo a estratégias inovadoras e criativas que visam estabelecer relações mais efectivas com os seus públicos. Proporcionar a descoberta de múltiplos trajectos que não se esgotam na experiência entre paredes do museu, mas que as ultrapassam para a realidade exterior, articulando-se com outras vivências passadas e futuras do sujeito, são os desafios actuais.

Não mais se perspectiva a aprendizagem ou o conhecimento que seguindo modelos dogmáticos concentram a atenção no objecto em detrimento do indivíduo, estabelecendo uma relação unilateral e determinista. Trata-se, pelo contrário, de um processo contínuo, feito ao longo da vida, dominado e construído pelo sujeito, de acordo com as suas motivações, características e ritmos. As massas homogéneas são substituídas pelo visitante enquanto ser individual, procurando facultar-lhe as ferramentas adequadas para o conhecimento de si e do outro, promovendo o espírito crítico, a criatividade, o respeito pela diversidade, a tolerância, contribuindo, conseqüentemente, para práticas de uma cidadania activa. Assume-se, finalmente, a missão tão proclamada que imprime aos museus a co-responsabilidade no desenvolvimento da sociedade.

²¹ Artigo baseado na dissertação de Mestrado, orientada por Alice Semedo, apresentada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto: BARROS, Ana Bárbara, *De Corpo e Alma: Narrativas dos Profissionais de Educação em Museus da Cidade do Porto*. Dissertação de Mestrado do Curso Integrado de Estudos Pós-graduados em Museologia apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2008.

²² Museóloga. Enveredou pelo mundo profissional dos museus na Câmara Municipal do Porto em 2000, tendo à sua responsabilidade o Serviço Educativo da Casa Museu Guerra Junqueiro até 2007. Desde 2008, é Coordenadora do Museu Romântico da Quinta da Macieirinha; anabarros@cm-porto.pt

No mundo actual, os museus pretendem ser espaços abertos, sem fronteiras, de discussão, de debate, de mediação que promovam a formação integral do indivíduo, valorizando os seus talentos, competências, respeitando a sua experiência e conhecimentos prévios, para proporcionar oportunidades de aprendizagem a todos os níveis.

Esta realidade, em plena mutação, exige dos profissionais de museus, nomeadamente os de educação, enquanto “interfaces” preferenciais da comunicação, uma reflexão e reajustamento das suas posturas, no sentido de desenvolverem novas fórmulas eficazes para o envolvimento dos visitantes. Identificando-se, por vezes, como mediadores culturais, muito em voga nos últimos tempos, assumem a responsabilidade inerente a este papel que faz deles o ponto de ligação e equilíbrio entre os objectos e visitantes, entre os visitantes e as suas comunidades e, inclusivamente, entre os que trabalham directamente com os acervos, como os sectores da conservação e inventário, com o exterior.

Confrontados com a atribuição de um papel mais centrado na comunicação e na captação de públicos, os museus, todavia, debatem-se com a lógica agressiva de mercado e com a competitividade que coloca a avaliação destas instituições, e de quem aí trabalha, em estreita dependência da estatística: vivem-se períodos assombrados pelo “terrorismo do número”.

A difícil sobrevivência e o desafio da sustentabilidade reside no segredo em operar sem perder a alma, não esquecendo que a essência do trabalho museológico está na relação estabelecida entre colecções, públicos e comunidades que não é passível de ser conhecida somente pelos dados quantitativos.

A presente investigação, partindo destes pressupostos, pretende essencialmente constituir um documento de reflexão sobre a forma como um grupo específico de profissionais de educação, circunscrito à cidade do Porto, se enquadra nos novos modelos. Procura traçar linhas caracterizadoras, apontar tendências, lançar dúvidas, desejando partilhar pensamentos, práticas e sentimentos que, de certa forma, parecem ser comuns a todos que trabalham nesta área museológica. Tendo em consideração estas necessidades camufladas, mas subentendidas, tentam-se derrubar certos muros de isolamento institucional, substituindo-os por pontes, para já informais, que permitam uma discussão conjunta.

Neste percurso longo e exaustivo, o título da dissertação em que este artigo se baseia, “De corpo e alma”, surge naturalmente, por reflectir o modo de estar dos

narradores nesta actividade, marcado por um intenso envolvimento físico e emocional; por resumir a essência dos museus que são as colecções/corpo e os públicos/ alma na qual os entrevistados são absorvidos; e, por fazer alusão aos constrangimentos vividos actualmente, desencadeados pela pressão crescente do número/corpo, muitas vezes, em detrimento da qualidade/alma da práticas museológicas.

A investigação construiu-se em torno de questões aparentemente simples: o que se entende por profissionais de educação em museus? Quantas destas instituições culturais possuem no seu organograma estes elementos? Quais os seus percursos escolares e profissionais? Que motivações ou factores influenciaram este modo de vida? Quais as actividades que desenvolvem? Com e para quem? Quais as suas necessidades, incentivos e obstáculos? Como perspectivam o conceito de educação e aprendizagem? Como encaram o visitante? Qual(is) o(s) perfil(is) destes profissionais?

Para responder a estas questões de partida, recorreu-se a uma metodologia qualitativa, explorando narrativas de vida dos profissionais em estudo. Nas histórias de vidas pede-se a um indivíduo que se conte, que descreva a sua história pessoal e, ao fazê-lo, abandona a sua entidade singular para assumir-se como elemento revelador de um certo fenómeno. Através da subjectividade, esta técnica possibilita observar o que nenhuma outra permite: as práticas, seus encadeamentos, contradições, em suma, o movimento de uma determinada realidade social.

Não se pretendeu confirmar certezas previamente estabelecidas; privilegiou-se, sobretudo, o contexto de descoberta, e não de prova, de uma realidade social pouco conhecida, tentando compreender a dinâmica destes técnicos, através da apreensão dos diversos aspectos da vida quotidiana, nomeadamente aqueles que não facilmente observáveis. A metodologia seleccionada revelou ser o meio adequado aos propósitos do estudo, possibilitando larga flexibilidade e amplitude, assim como uma intensa riqueza de conteúdos.

Também designada de investigação interpretativa por Erickson (ERICKSON, 1986:119-161), esta metodologia sublinha o significado conferido pelos actores às acções nas quais se empenharam. Este significado conferido pelos actores é o produto de um processo de interpretação que desempenha um papel chave na vida social.

O objecto de análise é formulado em termos de acção que abrange o comportamento físico e ainda os significados que lhe atribuem o actor e aqueles que interagem com ele. Face ao objecto acção-significado, a investigadora postula uma

variabilidade das relações entre as formas de comportamento e os significados que os actores lhe atribuem através das suas interacções sociais.

Em suma, comportamentos idênticos de um ponto de vista físico podem corresponder a significados diferentes e mutantes de uma perspectiva social, como é o caso dos comportamentos que manifestam a identidade social, o papel ou estatuto dos actores numa classe.

Estes postulados epistemológicos ligados ao paradigma interpretativo atribuem ao espírito um lugar de relevo. Trata-se de uma postura dualista que considera a realidade do mundo simultaneamente material e espiritual, dando valor aos comportamentos observáveis enquanto relacionados com significados criados e modificáveis pelo espírito.

Esta abordagem traz consigo enormes vantagens, entre elas, a possibilidade de apreender o invisível da vida quotidiana por ser demasiado familiar, transformando o “lugar-comum” em problemática, a capacidade de compreender, de modo comparativo, diferentes níveis de uma mesma organização social e de ter em consideração os significados diferentes que os acontecimentos adquirem para as pessoas de um dado meio (LESSARD-HÉBERT, GOYETTE, BOUTIN, 1990: 30-60)

De facto, não existe melhor estudo para as realidades humanas e as práticas sociais do que as interpretações que os sujeitos formulam. A construção de conhecimento das realidades sociais faz-se a partir de saberes do senso comum que todos os indivíduos possuem relativamente à sua realidade, à sua história e ao seu próprio local de inserção no campo social.

Considera-se fundamental nesta investigação a interacção indivíduo-mundo no sentido de criar significados que as coisas e as acções tomam; estes significados são necessários para a compreensão por parte do investigador do comportamento humano. Partilha-se o princípio de que os indivíduos não se limitam a reagir mecanicamente às acções de outrem, antes interpretam os seus comportamentos em função dos significados que, eles próprios, lhe atribuem.

Na mesma linha de pensamento, Pierre Bourdieu afirma que as práticas de um determinado grupo social são sempre dotadas de um sentido objectivo que transcende as intenções subjectivas e os projectos conscientes, individuais e colectivos. As práticas dos actores, ao serem práticas eminentemente sociais e, como tal culturais, acabam por reflectir os modos de vida cultural (BOURDIEU, 1985).

O grupo profissional estudado por esta investigação, nesta perspectiva epistemológica, não constitui uma massa homogénea, passiva e amorfa; pelo contrário, são precisamente as diferenças de significados que constrói que se procura apreender. Assim, privilegia-se o contexto de descoberta e não de prova, isto é, o objectivo principal não é a verificação de uma dada teoria pré-estabelecida; o investigador procura respostas para várias questões, levanta uma diversidade de hipóteses que podem ou não ser confirmadas no decurso, ou no fim da pesquisa, e pode ainda ver o seu conteúdo enriquecido com uma informação inesperada e igualmente pertinente.

Para Poupart, este processo profundamente indutivo, em que o processo de investigação não possui critérios escrupulosamente pré-definidos mas antes construídos constantemente (POUPART, 1990: 99).

Tendo por base este quadro conceptual protagonizado pelas metodologias qualitativas num movimento “contínuo” de incursão às abordagens quantitativas e a algumas técnicas que lhe são próprias, decidiu-se recorrer à pesquisa exploratória para proporcionar uma visão geral que esclareça conceitos e ideias e formule problemas mais precisos e, paralelamente à pesquisa descritiva para estudar determinadas características, actividades, opiniões e relações entre as variáveis da população-alvo.

Trata-se de recolher não só uma história de vida mas, multiplicá-la de forma a apreender os acontecimentos sociais, o seu sentido e o seu impacto sobre os indivíduos.

Também designado por método biográfico indirecto²³, este procura captar o não explicado, o não retido para se situar nesta encruzilhada da pessoa e da sociedade que é a própria vida. A sociedade engendra ideologias, valores e as técnicas mas, são os homens que as fazem, transportam e vivem e isto ao longo do desenrolar diário de cada existência. A biografia pode captar essa quotidianidade da existência (POIRIER, CLAPIER-VALLADON, RAYBAUT, 1995: 145)

No método biográfico os sujeitos são encarados como “actores sociais”, isto é, sujeitos cujo comportamento não é passivo, nem é resultado de um jogo de determinismos que se resume ao estímulo-acção. *Também não é considerado inteiramente livre na medida em que é portador de um ponto de vista próprio, que depende da posição que ocupa no social e na história que foi a sua e, dos projectos em torno dos quais se organiza a sua actividade* (COLECTIVO, 1997: 205-206). E, este é

²³Distingue-se o método biográfico indirecto do directo porque, enquanto que o primeiro implica a presença de dois intervenientes, o narrador e o narratário, o segundo, tem em consideração apenas o locutor e a sua memória, sem a presença de qualquer estranho; também se denomina este último método por autobiografia.

o maior contributo que o sujeito pode trazer à investigação, é o de ter presente o seu processo pessoal único.

Trata-se de um método já antigo que, tendo recuperado o seu interesse nos últimos anos, é cada vez mais utilizado em inúmeros estudos realizados em diversos sectores sociais. Por exemplo, numa investigação sobre a profissão do professor, Francine Muel-Dreifus mostra como a abordagem biográfica elucida particularmente o estudo das instituições; para esta investigadora, não é possível analisar histórica e sociologicamente as instituições sem abordar os sujeitos que as constroem (ALBARELLO, 1997: 206).

Foram recolhidas, não só as informações necessárias, como muitas outras inesperadas que enriqueceram a análise final. Esta abundância de informação deixa em aberto outros caminhos exploratórios dos testemunhos, perspectivados sob outros ângulos temáticos, ou até mesmo como histórias individuais.

Após a recolha, efectuou-se a transcrição *ipsis verbis* das entrevistas, ou seja, registando literal e fielmente o relato dos indivíduos, palavra a palavra, não eliminando erros de construção gramatical, repetições e interjeições.

A análise dos dados foi realizada através do programa QSRNVivo, uma ferramenta das novas tecnologias muito utilizada na investigação qualitativa, que permitiu enquadrar as narrativas dos entrevistados, segundo categorias temáticas pré-definidas.

Geograficamente, o campo de acção da investigação limitou-se aos museus da cidade do Porto, porque este apresenta um número significativo de instituições e profissionais com características bem diferenciadas como a natureza de colecções, o tipo de tutelas e seus estatutos jurídicos. Assim, procedeu-se ao levantamento de todas as instituições museológicas da cidade, totalizando 24 museus, excluindo-se assim, as bibliotecas, arquivos, jardins botânicos e zoológicos.²⁴

O número elevado de museus corrobora os dados do relatório Inquérito aos Museus em Portugal levado a cabo em 2000, o qual refere que o Norte do país apresenta uma grande concentração de museus, perfazendo uma média superior a 10 museus (IPM, 2000: 49).

Após esta selecção, constituiu-se a amostra desejada com apenas 15 profissionais, sendo um deles a própria investigadora deste estudo e, como tal, excluído

²⁴ Levantamento realizado a partir do folheto de divulgação do programa *Famílias nos Museus*, promovido pela C.M.P., 2007, do *Roteiro de Museus*, I.P.M./R.P.M., 2004 do site Porto Digital, WWW.portodigital.pt.

automaticamente.²⁵ Este número não corresponde à actividade educativa dos museus acima listados, pelo contrário, a maioria apresenta um programa de actividades diverso mas, que recorre a recursos humanos externos mediante as solicitações, e que por isso não foram incluídos na construção da amostra.

TOTAL DE MUSEUS E DE PROFISSIONAIS DE EDUCAÇÃO.

	Nº DE MUSEUS	Nº DE PROFISSIONAIS
TOTAIS	24	15

Tabela 1: Totais de museus e de profissionais de educação na cidade do Porto

MUSEUS DA CIDADE DO PORTO, SEUS ESTATUTOS JURÍDICOS, TIPO DE COLECCÕES E NÚMERO DE PROFISSIONAIS DE EDUCAÇÃO.

Nome	Estatuto Jurídico Tutela	Tipo/Natureza de colecções*	Profissionais de educação
Arqueo-sítio da rua D. Hugo	Público	Arqueologia	Não
	Câmara Municipal do Porto		
Casa-Museu Eng.º António de Almeida	Privado	Artes Decorativas	Não
	Fundação		
Casa Museu Guerra Junqueiro	Público	Artes Decorativas	Sim 1 profissional
	Câmara Municipal do Porto		
Casa Museu Marta Ortigão Sampaio	Público	Artes Decorativas	Sim 1 profissional
	Câmara Municipal do Porto		
Casa-Oficina António Carneiro	Público	Arte	Não
	Câmara Municipal do Porto		
Gabinete Numismática	Público	Numismática	Não
	Câmara Municipal do Porto		
Museu de Arte Sacra e Arqueologia	Privado	Arte Sacra e Arqueologia	Não
	Diocese do Porto		
Museu de Arte Contemporânea de Serralves	Privado	Arte Contemporânea	Sim 2 profissionais
	Fundação		
Museu das Belas Artes	Público	Arte	Não

²⁵ O profissional de educação da Casa Museu Guerra Junqueiro, autor da investigação em curso, exerce as mesmas funções educativas no arqueo-sítio da rua D. Hugo, não tendo sido considerado na tabela nº1. Por outro lado, há que referir que no momento da construção da amostra e realização de entrevistas, outro profissional de educação – a exercer funções no Museu Vinho do Porto - não foi abrangido por se encontrar em mudança laboral.

	Universidade do Porto		
Museu do Carro Eléctrico	Privado Sociedade de Transportes Colectivos do Porto		Sim 1 profissional
Museu da Casa do Infante	Público Câmara Municipal do Porto	Arqueologia	Sim 2 profissionais
Museu da Ciência e Indústria	Privado Associação	Ciência	Não
Museu de Engenharia	Público Universidade do Porto	Ciência	Não
Museu Maria Isabel Guerra Junqueiro e Luis Mesquita de Carvalho	Privado Fundação	Artes Decorativas	Não
Museu Militar	Público Ministério da Defesa	Especializado	Não
Museu Nacional de Imprensa	Privado Associação	Especializado	Sim 1 profissional
Museu Nacional Soares dos Reis	Público Instituto Português de Museus	Artes Decorativas	Sim 1 profissional
Museu Papel Moeda	Privado Fundação	Especializado	Sim 1 profissional
Museu Parada Leitão	Público Universidade do Porto	Ciência	Não
Museu Romântico da Quinta da Macieirinha	Público Câmara Municipal do Porto	História	Sim 2 profissionais
Museu de S. Francisco do Porto	Privado Misericórdia	Arte Sacra	Não
Museu dos Transportes e Comunicações	Privado Associação		Sim 3 profissionais
Museu Vinho do Porto	Público Câmara Municipal do Porto	História	Não
Museu de História Natural	Público Universidade do Porto	História Natural	Não

Tabela 2 – Museus da cidade do Porto, seus estatutos jurídicos, tipo de colecções e número de profissionais de educação.

* De acordo com as tipologias definidas pelo ICOM

Os museus que participam na amostra são os seguintes: Casa Museu Marta Ortigão Sampaio, Museu do Carro Eléctrico, Museu Nacional de Imprensa, Museu Nacional Soares dos Reis, Museu Papel Moeda, Museu da Casa do Infante, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Museu Romântico da Quinta da Macieirinha, Museu dos Transportes e Comunicações. A maioria destes espaços possui no sector de educação um profissional, sendo de destacar, os últimos quatro, cujas equipas são formadas por dois a três elementos.

Logo numa primeira leitura, detecta-se que efectivamente a maioria dos museus não tem nos seus quadros de pessoal profissionais que se dediquem exclusivamente à missão educativa, tão bem patente na definição de museu.

Ainda segundo o relatório de 2000, os serviços educativos são referenciados como um dos serviços de acolhimento mais importantes, 59% dos museus do território nacional afirmou possuir tais funções, não sabendo contudo, se tais dados se reportam às actividades realizadas ou a um quadro de profissionais que as organiza e realiza (I.P.M., 2000: 114,115).

Entrevistaram-se catorze profissionais²⁶ integrados nos sectores de educação. Considerou-se por “serviço de educação” um sector organizado, dotado de recursos mínimos, designadamente pessoal (com um ou mais profissionais), inscrito organicamente no museu que desenvolve acções dirigidas ao público, com objectivos educativos.

De acordo com esta noção, excluíram-se os museus que não tinham adstritos quaisquer recursos específicos para o desenvolvimento de actividades de natureza educativa, embora pudessem realizar de forma pontual algumas actividades nesta área.

Numa primeira leitura observa-se que, apesar de se assistir a um crescente aumento do número de serviços de educação em Portugal, impulsionado, em parte pela Lei-Quadro de 2004 que define a tão proclamada missão educativa destas instituições culturais, é reduzido o número de profissionais de educação, comparativamente ao número total de museus (vinte e quatro). Contudo, construiu-se uma amostra representativa da cidade, por apresentar diferentes naturezas de colecções pertencentes a várias tutelas privadas e públicas.

²⁶ As entrevistas decorreram entre 1 de Março e 11 de Abril de 2007. A maioria optou por realizá-las nos seus próprios locais de trabalho, à excepção de dois entrevistados que decidiram fazê-lo um, na sua própria residência e, outro no local de trabalho do investigador.

Caracterização sócio-demográfica e formativa

Exclusivamente feminino e maioritariamente jovem, o grupo reflecte os movimentos do mundo contemporâneo, no qual as mulheres vão ocupando, cada vez mais, lugares no mercado de trabalho, e demonstra que a área educativa em museus, apesar da sua madura existência, tem vindo a ser uma aposta. A residir na grande área metropolitana do Porto, são vários os casos cujos trajectos foram percorridos fora deste perímetro e finalizados nesta cidade, motivados pela procura de oportunidades, quer na formação académica, quer no meio laboral.

Constata-se que se trata de um grupo cada vez mais qualificado, apresentando formação académica, no mínimo, ao nível da licenciatura. Destaca-se uma maior preponderância das áreas mais clássicas, como a História (em todas as suas vertentes), a Sociologia e, uma presença significativa de novas licenciaturas relacionadas com as vertentes da comunicação cultural, da educação, realizadas pela geração mais jovem. São sinais de mudança que provam que os museus estão a abrir-se para o mundo, para outros saberes, na expectativa de proporcionar novas leituras das suas colecções e, assim, cativar um maior número de visitantes.

A própria legislação dos museus de Fevereiro de 2001 (D.L. nº55/2001) abre a carreira dos profissionais de museus a novas áreas de formação. O novo diploma inscreve-se no alargamento da base de recrutamento e na mobilidade entre as carreiras. Pretende abrir os museus a formações diversificadas, diminuindo ao máximo as carreiras específicas. O entendimento de que a permeabilidade das carreiras é fundamental ao desempenho do museu justifica que, por exemplo, aos serviços educativos não seja atribuída uma carreira específica, considerando que a formação especializada em determinada área é perigosamente redutora.

O percurso formativo não se esgota, contudo, na aquisição do diploma universitário. A preocupação constante em actualizar os conhecimentos, referentes quer aos espólios, quer aos públicos, comprovam uma postura interessada, auto-didacta, crítica e activa dos entrevistados. Procuraram, sobretudo, respostas a questões práticas do dia-a-dia, como o domínio de algumas técnicas das expressões artísticas, a informação sobre a história das colecções, suas técnicas e materiais, participando para isso em inúmeras acções, seminários, workshops, conferências. É surpreendente o número relevante de pós-graduações e mestrados a serem frequentados e, outros, já concluídos que, fixando um nível científico especializado, abarcam áreas como a museologia, a sociologia dos públicos, a educação, as expressões artísticas e a

avaliação. Com a abertura dos museus a novos papéis, o contínuo aumento de visitantes e o surgimento de novos públicos, revelam-se novos desafios que os profissionais, atentos, procuram abraçar. Para tal, procuram apoio recorrendo a novas formações que surgem, por exemplo, no âmbito da inclusão social, do estudo de públicos e da avaliação. Paralelamente, em determinados museus assiste-se a um crescimento das equipas educativas numerosas e polivalentes, das quais fazem parte colaboradores internos e externos, tornando-se necessário coordená-las e geri-las, não só em termos humanos mas, também financeiros. Assim, são exigidos conhecimentos de gestão aplicados em diversas vertentes, como a contabilidade, recursos humanos, direito, informática, financeira, entre outros.

Se, por um lado, as tutelas para as quais trabalham concordam e defendem a formação contínua, seja a que nível for, esse apoio teórico não é, porém, totalmente acompanhado na prática, através da comparticipação financeira e na disponibilização de tempo necessário para a sua conclusão.

Experiência profissional: percursos passados e enquadramento actual

No que diz respeito às experiências laborais anteriores, a maioria iniciou a sua vida profissional em contextos da cultura/arte e comunicação/educação, desenvolvendo projectos noutros museus, instituições similares e leccionando no ensino formal. Para alguns, a presente situação laboral é a única que conhecem, tendo sido integrados automaticamente após os estágios académicos e profissionais. Outros ainda, deparam-se inesperadamente com esta função, passando a explorar um lado desconhecido que acaba por se transformar numa verdadeira vocação.

São percursos alguns ainda curtos, outros mais longos, que reflectem uma atitude lutadora e de conquista pelo seu sonho, nascido já em tempos de infância e adolescência e estimulado por vivências e pessoas queridas, ou despoletados por descobertas recentes, mas em todos eles se adivinha uma entrega de corpo e alma a esta profissão, assumindo um espírito de missão muito forte.

Ingressando nos lugares através de concursos públicos, divulgados nos meios de comunicação, de entrevistas, de processos mais fechados e estreitos possibilitados por um contacto já familiar estabelecido durante estágios ou trabalhos pontuais, verifica-se que alguns entrevistados viveram um início turbulento e difícil, sujeitando-se a diferentes contratos temporários, de termo certo e a situações mais precárias, como os recibos verdes. Todavia, actualmente, todos gozam de uma certa segurança por

possuírem vínculo permanente, ainda que seja ilusório, pertencendo ao quadro de pessoal da organização, nomeadamente aqueles que se encontram integrados em instituições da administração pública.

Se o presente se mostra aos olhos dos profissionais estável, por outro lado, mostra-se desmotivador quando questionados sobre a progressão/promoção de carreira.

A maioria considera-se mal remunerada. Atribuem a culpa aos limitados orçamentos distribuídos pela área da cultura que acaba por se reflectir, obrigatoriamente, nas respectivas tutelas. Observa-se um desconhecimento pelo processo, o que leva a crer tratar-se de um campo específico de cada organização, cujos critérios e regras são pouco transparentes e variáveis, conforme a gestão e o momento e, por isso, nada partilhadas pelos colaboradores. Apesar de tudo isso, estas condições menos favoráveis não são factores determinantes nas escolhas e posturas profissionais, o que demonstra o “amor à camisola”, o mesmo é dizer o amor à profissão.

Actividades desenvolvidas

No que diz respeito à “praxis”, são diferentes as funções e actividades desenvolvidas pelos profissionais, alguns em equipa, outros individualmente. São numerosos os exemplos que incluem a existência de mais do que um elemento nos sectores educativos, sendo uns pertencentes aos quadros do museu e outros, colaboradores externos, com uma ligação pontual, mais ou menos efémera, contratados para desenvolverem determinadas actividades, de que são exemplo os monitores e consultores especializados. São situações resultantes ora do número deficiente de lugares nas instituições, ora de opções conscientes de gestão de recursos humanos, com o objectivo de expandir o leque de acções, diversificando a oferta para o público. São serviços especializados que ultrapassam a esfera de acção dos profissionais e, quando possível, torna-se necessário adquiri-los. Salienta-se, ainda, a presença neste grupo de colaboradores, como os estagiários e os voluntários que, apesar de não serem contratados mantêm, de certa forma, uma relação com a entidade laboral apoiando em larga medida os programas decorrentes. Formam-se assim equipas multidisciplinares capazes de conceber, articular e realizar actividades diversificadas e adaptadas a vários públicos.

Como consequência do aumento das equipas de trabalho e do volume de trabalho, alguns entrevistados são chamados às responsabilidades da coordenação, afastando-se cada vez mais das funções do terreno. Distinguiram-se duas dimensões do

trabalho desenvolvido pelo profissional de educação, uma ligada ao trabalho de gabinete/bastidores e outra relacionada com o terreno/campo de acção, sendo, esta última, o contexto de excelência e o mais aliciante para a generalidade.

É o contacto directo com o público que é valorizado pelos entrevistados, é o que os estimula e motiva, que os faz procurar melhorar, actualizar, aprender também para poderem oferecer maior qualidade. O trabalho de gabinete é para quase todos um “mal necessário”, que são obrigados a cumprir mas, sempre que podem, evitam.

		E.1	E.2	E.3	E.4	E.5	E.6	E.7	E.8	E.9	E.10	E.11	E.12	E.13	E.14
Coordenação		X	X	X	X	X	X	-	-	-	-	-	-	-	X
Gestão	Recursos humanos	X	X	X	-	X	X	-	-	-	-	-	-	X	X
	Financeira	X	X	-	-	X	X	-	-	-	-	-	-	-	-
	Organizativa	X													
Interpretação Programação	Várias actividades	X													
Interpretação Execução	Visitas	X	-	X	X	X	-	X	X	X	X	X	X	X	X
	Oficinas	X	-	X	X	X	-	X	X	X	X	-	-	X	X
	Circuitos exteriores Cursos/ workshops/colóquios	X	-	-	-	-	-	-	-	X	-	X	X	X	-
	Programas específicos	X	-	-	-	X	-	X	X	-	-	-	-	-	X
	Materiais de apoio	X	-	X	X	X	-	X	X	X	X	X	X	X	X
	<i>Itinerâncias</i>	X	-	-	-	X	-	X	X	-	X	X	X	X	-
Divulgação	Acções externas	-	-	X	-	X	-	X	X	X	X	-	-	X	-
	Acções internas	X													
Avaliação	Formal	X	-	X	X	X	-	X	-	X	-	-	-	X	-
	Informal	X	X	X	X	X	X	X	X	X	-	-	-	-	X
Estudos/pesquisas		X													
Parcerias		X													
Formação		X	X	-	-	X	X	X	X	-	-	-	-	-	-
Outras actividades		-	-	X	-	X	-	X	X	X	-	-	-	-	-

Tabela 3 – Identificação das funções e actividades dos profissionais de educação em museus da cidade do Porto. (actividades “de terreno” sobre fundo rosa e actividades “gabinete” sobre fundo azul, as mais frequentes a negrito)

A concepção dos programas interpretativos, a divulgação a partir dos meios disponíveis localmente ou através dos gabinetes de comunicação das instituições, o constante estudo sobre as colecções, educação ou públicos e, por fim, a captação de parcerias, quer para possíveis financiamentos, quer para apoiar humanamente as acções, são actividades desenvolvidas e partilhadas por todos. Salienta-se a presença do

profissional em todo o processo: desde o surgimento e desenho da ideia, a sua consolidação através do estudo de conteúdos e interpretação programática, a procura de meios auxiliares para a execução e, finalmente, a sedução de público.

É de sublinhar a polivalência cada vez mais exigida aos profissionais que se vêem perante a necessidade de acumular funções ditas educativas com outras que se distanciam da temática. A falta de recursos humanos e financeiros e a pressão de manter activos todos os serviços institucionais fazem com que os entrevistados tenham de cumprir em sectores como auditórios, bibliotecas, centros de documentação, produção e manutenção de exposições, loja, inventário da colecções, entre outras.

Entre as actividades interpretativas que visam diferentes públicos, constata-se uma maior frequência de visitas, sob diferentes formatos, as oficinas, a produção de materiais de apoio, como as edições didácticas, jogos, as acções itinerantes, em que se evidenciam as maletas pedagógicas e as exposições itinerantes e os programas específicos nos quais se inserem as iniciativas sazonais e enquadradas nos diferentes períodos do ano são também comuns.

A avaliação é ainda uma tarefa pouco investida nos museus, constituindo um mero apontamento numérico para satisfazer as pressões institucionais. Estudos qualitativos e contínuos são raros, para não dizer nulos. Pelo contrário, a formação é um papel assumido por alguns entrevistados que no sentido de enriquecer os seus pares ou responder a solicitações de cursos sobre a área educativa em museus de determinadas escolas e universidades, partilham experiências e conhecimentos em congressos, seminários, cursos ou mesmos em visitas específicas.

Públicos

São, sobretudo, os grupos escolares os principais “clientes” dos museus, com particular incidência para o 1.º ao 3.º ciclo e secundário, com menos variedade o pré-escolar e o universitário.

A parceria Museu/Escola sempre foi, e continua a ser, uma ligação privilegiada por ambas as partes. Os alunos são levados aos museus pelos professores com o objectivo de ilustrar, no terreno, os conteúdos curriculares das suas disciplinas, de proporcionar actividades pedagógico-lúdicas, de estimular a formação do aluno enquanto ser activo e crítico, aberto ao mundo, conhecendo espaços que de outra forma dificilmente o fariam. Por seu lado, os museus acolhem com agrado estes grupos

organizados, não necessitando de fazer qualquer esforço para os captar permitindo, por isso, desviar esforços e energias para outros mais difíceis de cativar.

Ainda no que diz respeito aos públicos infanto-juvenil destacam-se as crianças e jovens em contextos formais não-escolares que, normalmente, chegam às actividades educativas dos museus, através de atelãs, associações ou outros organismos. Por outro lado, as famílias, compostas por crianças e adultos, independentemente do laço parental que os une, também acorrem aos museus, ainda em número bastante reduzido. Os profissionais cientes das necessidades dos pais em ocupar os tempos mortos dos seus filhos, disponibilizam “pacotes” culturais, compostos por várias sessões, com uma forte componente oficinal, que decorrem ao fim-de-semana e férias. São sobretudo as instituições privadas, com capacidade de gerir o seu próprio orçamento, que apresentam este tipo de oferta que incluem, por exemplo, a comemoração de aniversários.

Os estudantes universitários não são frequentes nos museus enquanto visitantes, recorrem a eles sobretudo no âmbito de trabalhos académicos e estágios, exigindo um acompanhamento mais complexo que se estende quer no terreno, quer nos bastidores, ou optando por programas a um nível especializado, como cursos/seminários, que poucos museus proporcionam.

O mesmo se pode dizer sobre os visitantes individuais, normalmente adultos, que procuram os espaços museológicos espontaneamente para ocuparem os seus tempos livres ou para participarem numa actividade cuja temática tem um interesse particular. È um número escasso que poucas vezes passa pela mão dos profissionais de educação e que, para o aumentar, implica um esforço de captação redobrado, investindo na divulgação e na diversificação programática.

Os estrangeiros, que com alguma elasticidade se podem enquadrar no anterior segmento, também não são representativos, nem constituem um alvo a conquistar talvez porque, para isso, é necessário o domínio oral das línguas. Apenas dois profissionais comentam o seu acolhimento através de visitas orientadas nas línguas mais frequentes (inglês, francês e espanhol), recorrendo para isso à sua bolsa de monitores. È perfeitamente normal que os outros museus, não possuindo tais conhecimentos, nem recursos financeiros e humanos, não consigam oferecer nenhum produto de qualidade, excepto a simples entrada no espaço e, quando muito, alguma legendagem e roteiros em bilingue.

Actualmente, missões mais alargadas e complexas desafiam os inquiridos que procuram fazer dos museus espaços de valorização individual e colectiva, de forma a

estimular práticas e princípios de respeito pelo ser humano, pelas comunidades, promovendo espíritos abertos para o mundo e à diferença, proporcionando oportunidades de formação para a cidadania. Incluem-se neste propósito os seniores, um segmento, tal como o escolar, aberto, disponível e sedento de iniciativas externas, os presumíveis “excluídos sociais” ou a “públicos potenciais”, que poderão ter dificuldades de acesso ao museu por barreiras derivadas dos diferentes códigos de comunicação em presença, como os imigrantes, pessoas portadoras de deficiência, toxicodependentes em tratamento, doentes mentais, entre outros.

PÚBLICOS		E.1	E.2	E.3	E.4	E.5	E.6	E.7	E.8	E.9	E.10	E.11	E.12	E.13	E.14
Pré-escolar		X	X	X	-	-	X	-	-	X	-	-	-	X	-
Escolar	1º Ciclo	X	X	X	X	X	X	X	X	X	-	X	X	X	X
	2º Ciclo	X	X	X	X	X	X	X	X	X	-	X	X	X	X
	3º Ciclo	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
	Secundário	X	X	X	X	-	X	X	X	-	-	X	X	X	X
Universitário		-	X	-	-	-	X	-	-	-	-	-	-	X	X
Atl's		X	X	X	-	-	X	-	-	X	-	-	-	X	-
Ass. Cult/ Recreat.		-	-	X	-	-	-	X	-	X	-	-	-	X	-
Nec. Esp.	C/Deficiência	X	X	X	X	X	X	-	X	-	-	-	-	X	X
	Incl. Social	-	X	X	-	-	X	-	X	X	-	X	X	-	-
Séniore/ 3ª Idade		X	X	X	X	-	X	X	X	X	X	X	-	X	X
Famílias		X	-	X	X	-	-	-	-	X	X	-	X	-	X
Crianças		X	X	-	-	-	X	-	-	-	-	-	-	-	-
Individuais/Adultos		X	X	-	-	-	X	-	-	-	-	-	-	-	X
Estrangeiros		X	-	-	-	X	-	-	-	-	-	-	-	-	-

Tabela 4 – Caracterização dos públicos dos profissionais de educação em museus da cidade do Porto
 X – Públicos maioritários

O museu desenvolve de forma sistemática programas de mediação cultural e actividades educativas que contribuam para o acesso cultural e às manifestações culturais. Respeito pela diversidade cultural, tendo em vista a educação permanente, a participação da comunidade, o aumento e a diversificação dos públicos. Articulado com os programas públicos respeitantes à família, juventude, apoio às pessoas com deficiência, turismo e combate à exclusão social.

Em suma, pode-se afirmar que nos últimos anos tem-se assistido a um aumento do número de visitantes nos museus, em parte, devido à pressão institucional e, sendo mais optimista, ao desenvolvimento de hábitos culturais na população. Estas

condicionantes provocam um alargamento de públicos, conquistando novas audiências que, por sua vez, exigem novas abordagens e papéis.

O leque etário dos frequentadores de museus é muito abrangente o que leva vários narradores a afirmarem que o seu público é dos 0 aos 80. Apesar de tudo, as escolas continuam a ser o peso que mais se faz sentir na balança.

Necessidades/dificuldades e motivações

Perante a pressão da polivalência e de alcançar diferentes tipos de público, a formação contínua apresenta-se como algo inevitável e imprescindível direccionada para dois interesses: as colecções e os visitantes, na qual se inclui inevitavelmente a relação explosiva entre os pólos. Enquadrada em contextos académicos que conferem qualificações mais complexas, alguns entrevistados reclamam a consolidação de conhecimentos teórico-práticos na área da museologia, da arte e da educação.

Paralelamente, procuram dominar *software* informático ou técnicas das expressões artísticas para assim conseguir oferecer programas diversificados com uma forte componente de envolvimento prático. São as questões que se levantam no terreno que levam a participar em *workshops*, ateliers enfim, situações formativas menos formais e de curta duração, uma vez que o tempo disponível é curto, provocando, por vezes, sentimentos de angústia e frustrações. Em menor número, aqueles inquiridos que assumem no dia-a-dia as responsabilidades de coordenação de equipas mostram-se especialmente carenciados de competências relativas à gestão financeira, jurídica e humana.

A procura incessante de condições materiais e humanas constitui uma preocupação marcante de que é resultado, na maioria dos casos, da falta de afectação de um orçamento financeiro ao plano de actividades educativas. Os constrangimentos económicos constituem efectivamente a maior dificuldade dos profissionais, da qual emergem uma série de outros obstáculos. A manutenção das colecções em exposição, a sua dignificação, a sobrecarga e polivalência de funções, a pressão de conceber e produzir programas diversificados, adaptados aos vários públicos, de forma a aumentar o número de visitantes, o reduzido tempo para se dedicarem à reflexão/avaliação das iniciativas e políticas educativas, ao estudo dos objectos e à formação contínua, em suma, a gestão a curto prazo e em função do número, fazem parte de uma listagem de problemas graves com os quais os entrevistados se deparam. Ainda assim, não são suficientes para quebrar o espírito e a paixão que têm por esta profissão.

O equilíbrio e a motivação emergem quer do contacto directo com o público, que os mima com um sorriso, com uma palavra de agradecimento, com o seu regresso, quer do privilégio único de poder lidar com os objectos do passado, ricos em conhecimento, histórias, valores e emoções.

Movidos pelo desejo de partilhar as experiências bem sucedidas com os seus pares mas, sobretudo, discutindo as falhas, constrangimentos na expectativa de encontrar sugestões e soluções, a maioria defende a existência de espaços que proporcionem esses momentos. São bastante inovadores quando mencionam a possibilidade de realizar estadias ou intercâmbios laborais, nos quais possam assumir posturas de observadores-activos. Estas sugestões deixam emergir um sentido de identidade de grupo que, apesar de não existir formalmente, através de uma associação ou outro grupo, reflectem o desejo de aproximação e de estabelecer relações de trabalho e de reflexão.

A presente investigação, ao revelar motivações, as necessidades, os receios e os desejos dos entrevistados, aspira alcançar um efeito extremamente operacional e útil, no sentido de contribuir para a formação de um grupo de educação em museus, à semelhança do caso inglês, aproximando todos os que trabalham naquela área.

Perspectivas teóricas e epistemológicas

Procurando explorar as percepções dos profissionais sobre a educação e como estas se articulam com as suas práticas, constata-se que muitos profissionais têm dificuldades em verbalizar o pensamento abstracto que norteia as suas acções. Curioso é, porém, verificar que, apesar de não recorrerem aos termos teoricamente correctos, os seus discursos, por vezes caóticos, acabam por reflectir os mais recentes estudos desenvolvidos na área da educação em museus.

A maioria dos profissionais, renegando qualquer aproximação à perspectiva positivista, defende que o conhecimento é algo que é individual e cumulativo, que cada pessoa constrói na sua interacção com o meio. Valoriza as aprendizagens passadas, o contexto e as referências do sujeito, procurando relacionar as suas experiências com as práticas desenvolvidas no museu, acreditando que os significados produzidos terão mais sentido e, conseqüentemente, levarão a uma maior aprendizagem. Para fazer estas pontes ou ligações e ir ao encontro dos objectivos e interesses individuais, acredita que é necessário conhecer os públicos, suas características físicas, intelectuais, sociais e pessoais para, assim, adoptarem as melhores estratégias e metodologias que não se

resumem às operações cognitivas, mas que recorrem a todas as “inteligências” que o ser humano possui.

Missão e objectivos são ainda tópicos pouco definidos e dominados verbalmente nos discursos dos inquiridos, à semelhança do que se verifica na secção anterior.

Perante a referida questão basilar, todos os entrevistados sublinham a importância do museu ao nível da comunicação, reconhecendo o valor da conservação, da inventariação e da investigação. Ao mesmo nível, colocam a função educativa, como último fim de toda a actividade museológica, em prol do indivíduo e do desenvolvimento da sociedade.

Assumem duas grandes responsabilidades indissociáveis: as colecções, a essência dos museus; e, os públicos, que conferem verdadeiro significado e valor a toda a “herança”, depositada ao longo do tempo. Enamorados por estes dois mundos, o profissional assume assim o papel de mediador cultural, não devendo subjugar um ao outro, criando estratégias que facilitem e promovam a sua aproximação. É a acção de servir de intermediário entre os dois eixos, equilibrando-os, aguçando a discussão, a interacção, provocando a curiosidade, a descoberta, o encantamento, encontrando relações entre o que acontece na experiência museal e o quotidiano do visitante, levando em conta o seu lugar social e cultural.

As narrativas, que se centram sobretudo em exemplos da prática diária, deixam transparecer conceitos de educação como o Construtivismo de George Hein (HEIN, 1998), a Experiência Global e Interactiva de Falk e Dierking (DIERKING e FALK, 1992), o Museu Inclusivo de Richard Sandell e Jocelyn Dodd (DODD e SANDELL, 2001), a teoria de aprendizagem das Inteligências Múltiplas de Howard Gardner (GARDNER, 1990) e a Aprendizagem ao longo da vida (Lifelong Learning).

Repare-se, pela figura 5, as palavras e conceitos aos quais os profissionais recorrem para exprimirem as perspectivas que têm acerca dos museus e da educação. São espaços ricos e fecundos em acções, valores, emoções, afectos, comportamentos, pensamentos, ao nível da formação do indivíduo e do colectivo.

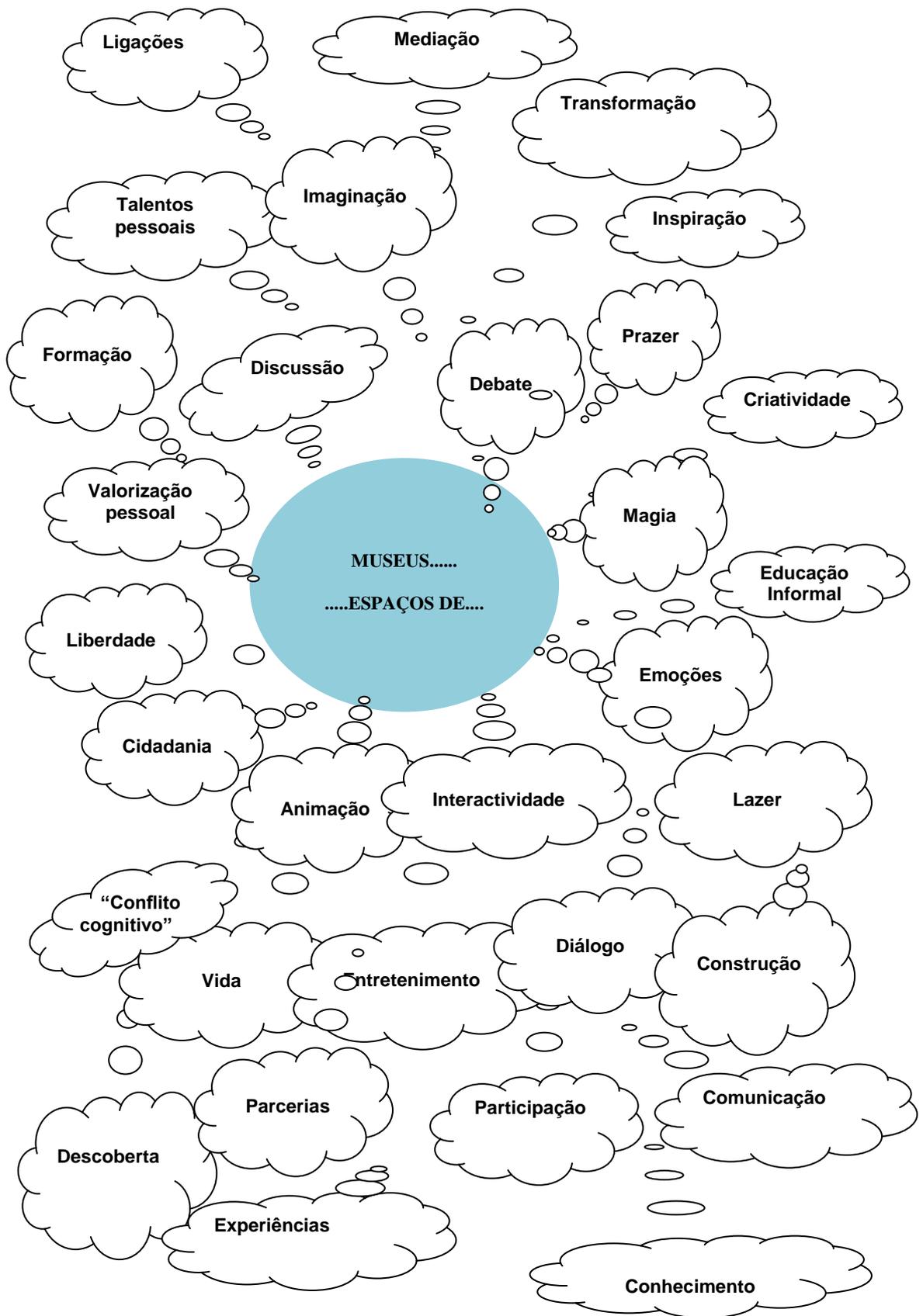


Fig. 5 – Palavras que os profissionais de educação associam aos museus e educação em museus.

Os museus são espaços de aprendizagem e de encontro, que ajudam a potencializar, perante os objectos, as faculdades de cada um, estimulando a reflexão, a observação, a imaginação, inculcando sentido estético e criando pontos de equilíbrio e associações com a realidade exterior.

Exploradas as considerações teóricas que os entrevistados desta investigação apresentam sobre a educação em museus, suas missões e objectivos, interessa também conhecer o papel que, segundo os mesmos, o profissional de educação deve assumir nesse contexto.

Procura-se descobrir as ideias que os narradores têm de um profissional de educação em museus para poder ser possível traçar um perfil, como se observará mais tarde, com conhecimentos, aptidões, competências e qualidades humanas, ressaltando os pontos positivos sem, contudo, esquecer de fazer referência aos perigos a que está sujeito o mesmo.

Exceptuando algumas narrativas que ainda estão um pouco presas à ideia clássica da educação formal, da sua associação à instituição escolar e ao professor, a generalidade dos entrevistados dão continuidade aos seus discursos conceptuais que, se nestes demonstram alguma dificuldade em verbalizar, em relação a este tópico desenvolvem com mais facilidade, reflectindo as correntes e estudos actuais.

Optou-se por uma listagem organizada em três grandes dimensões do conhecimento – do saber, do fazer e do ser, por outras palavras, as capacidades intelectuais, as competências práticas e, por fim, as qualidades humanas.

Assim, sucintamente, ao profissional de educação em museus *cabera*:

O domínio da dimensão do *saber*:

- Definir conceitos, processos e metodologias de comunicação;
- Conhecer bem as colecções e a missão do museu;
- Estudar e investigar permanentemente as temáticas relacionadas com o espólio;
- Trabalhar as identidades das comunidades;
- Conhecer os públicos;
- Saber que o ser humano aprende de diferentes formas.

O domínio da dimensão do *fazer*:

- Assumir a função de mediador entre o conteúdo do museu e as pessoas;

- Fazer com que os outros usufruam da beleza das colecções;
- Proporcionar códigos de leitura e ferramentas para estimular o olhar e o sentir;
- Oferecer informação actualizada e interessante;
- Saber orientar a informação;
- Explorar diferentes perspectivas de um só objecto;
- Utilizar diferentes estratégias de mediação recorrendo às várias áreas do conhecimento quer artísticas como o teatro, música, expressão plástica, fotografia, literatura, como científica, como por exemplo a ciência experimental;
- Ajudar cada um a tirar o máximo partido das suas competências, talentos, tocando a individualidade de cada um;
- Promover a participação crítica e a interactividade;
- Oferecer oportunidades de aprendizagem;
- Deixar o visitante construir os seus significados;
- Acompanhar no processo de construção de significados do visitante;
- Saber fazer respeitar as normas e regras;
- Lançar *chamarizes* para ser o visitante a construir a sua aprendizagem;
- Ensinar, partilhar com o museu.
- Fazer associações com a realidade exterior ao museu;
- Desarmar ideias pré-concebidas;
- Estimular a reflexão, a observação, a imaginação, a sensibilidade, a curiosidade, a descoberta, o gosto;
- Captar parcerias e congregar esforços para que o trabalho seja mais completo e profundo (a profissão do educador do museu é fazer tudo);
- Observar e ouvir atentamente o feedback dos visitantes.

O número de referências relativas à dimensão do fazer e do ser é, sem dúvida alguma, maior e diversificado comparativamente ao saber, reflexo da preferência dada pelos profissionais à forma como se liga a teoria à prática, ou se aproxima o visitante dos objectos e da valorização do contexto intra e interpessoal das experiências ocorridas.

Fazendo uma análise das narrativas, sob um prisma processual, é possível observar que, juntando os contributos de todas as narrações, algumas mais completas que outras no que diz respeito a esta temática, a percepção conceptual dos entrevistados quanto à função do educador em museus, na generalidade acompanha as considerações teóricas que têm em relação à comunicação, educação e aprendizagem analisadas anteriormente:

O domínio da dimensão do *ser*:

- Estar próximo da pessoa para conhecer as suas motivações, objectivos, conhecimentos e experiências passadas;
- Ter o engenho de criar laços com a informação;
- Valorizar o indivíduo;
- Promover momentos de sucesso;
- Apoiar a formação completa do sujeito;
- Contribuir para a integração social, em prol do desenvolvimento da sociedade;
- Abrir horizontes para o mundo, confrontando-se com a diferença e a semelhança;
- *Seduzir* os visitantes;
- Fazer os visitantes sentirem-se bem acolhidos, terem prazer nas actividades que desenvolvem enriquecendo-os através de conhecimento e emoções;
- Dar inspiração a ajudar a criar pessoas de pensamento livre;
- Incentivar hábitos culturais;
- Criar empatia
- Responsabilizar o indivíduo pela sua herança;
- Desejar, através do museu, que as pessoas se tornem mais conhecedoras de si mesmas e dos outros;
- Ajudar as pessoas a tornarem-se mais ricas;
- Criar o prazer pelo museu;
- Ser o arauto da colecção;
- Ser apaixonada pelos objectos e pelas pessoas;
- Estimular o sentido crítico, de questionamento.

Uma certeza sobressai em todos os entrevistados que é a consciência que o profissional de educação em museus se situa entre dois eixos fundamentais: as colecções e o público. Por vezes, verifica-se que uns aproximam-se mais de um vector do que de outro mas, assumem a indissociabilidade dos dois, esvaziando-se de qualquer sentido a missão educativa quando se valoriza apenas um dos lados.

Seguindo a mesma linha de pensamento, o profissional assume assim o papel de mediador cultural, enquanto elemento agregador dos dois mundos, de duas co-culturas equitativas (WILLIGEN, 1993: 127), que se complementam, sem subjugar uma à outra, criando estratégias que facilitem e promovam a aproximação dos públicos às colecções.

É a acção de servir de intermediário entre duas dimensões, independentes, aguçando a discussão, a interacção, provocando a curiosidade, a descoberta, o encantamento, encontrando relações entre o que acontece na experiência museal e o quotidiano do visitante, levando em conta o seu lugar social e cultural.

Observe-se, ainda, o esquema seguinte:

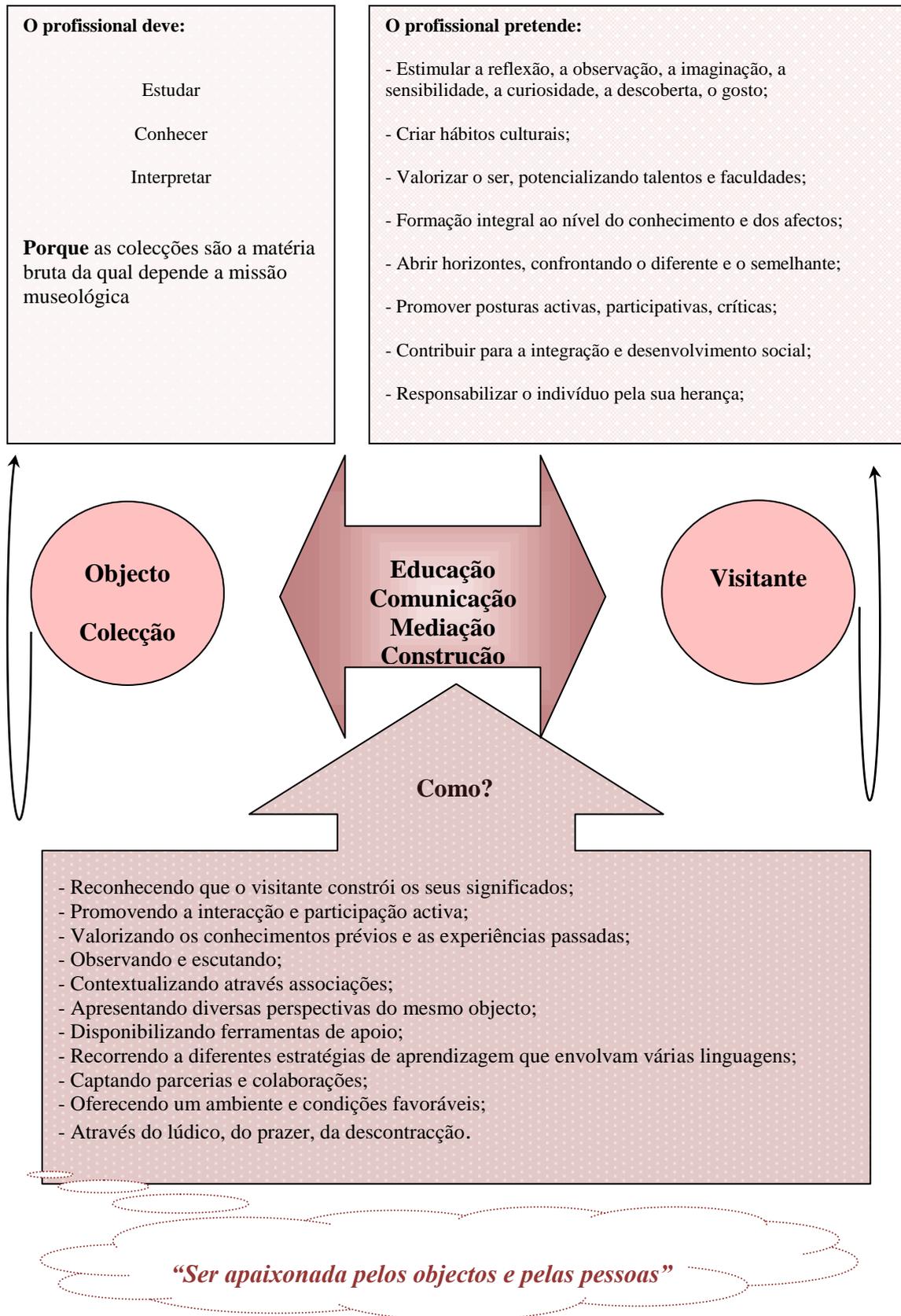


Fig. 6 – Perspectivas dos entrevistados sobre o profissional de educação

O mediador é um terceiro elemento num processo de construção de uma qualquer realidade fortemente comunicacional no qual desempenha o papel simultaneamente de tradutor, facilitador, negociador, anfitrião, embaixador, parceiro, moderador, decodificador, orientador, catalisador e intermediário entre dois ou mais interlocutores, tendo como cenário diferentes contextos de sociabilidade, sendo por isso a sua identidade redefinida constantemente.

Para cumprimento desta missão, exige-se do mediador equilíbrio, sensibilidade, abertura para captar a essência dos acervos, “não virando costas à herança” que os faz diferenciar de todos os outros espaços museológicos, e colocá-los ao alcance e usufruto das pessoas, gerindo as reacções que daí advenham.

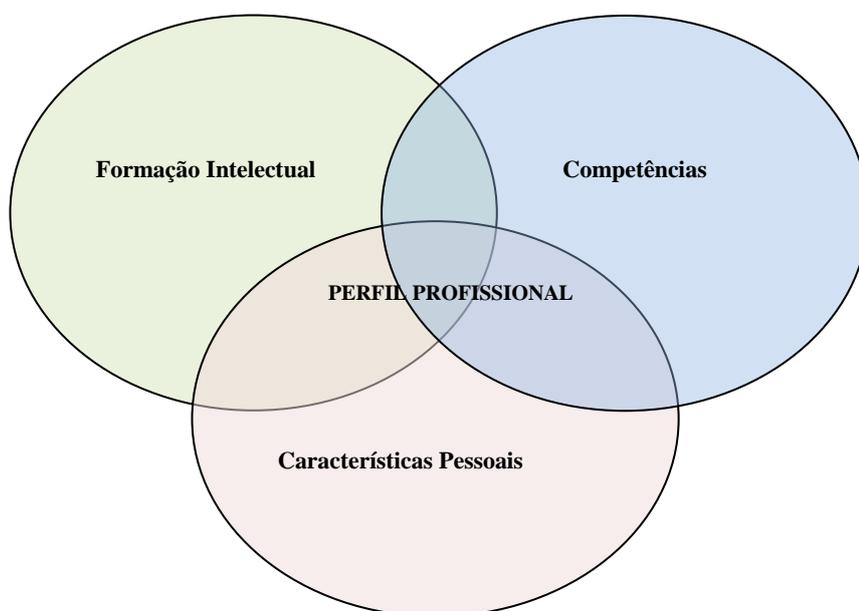


Fig. 7 – Dimensão tridimensional dos requisitos para o profissional de educação em museus, segundo os entrevistados

No que diz respeito à formação intelectual do profissional de educação em museus, à excepção apenas de um só elemento, todos os restantes definem a licenciatura como requisito mínimo podendo ser, para algumas opiniões, extensível à pós-graduação, mestrado e doutoramento.

A formação superior é fundamental para quem coordena um serviço de educação uma vez que é necessário reflectir sobre a política e objectivos do museu a este nível. Não significa que todos os que trabalham nesta área devam ter este nível de formação; por exemplo, aos monitores que colaboram em alguns museus não lhes é exigida a licenciatura, pois as necessidades prendem-se sobretudo com o saber fazer. É neste raciocínio que a resposta de certa inquirida se enquadra quando não estipula nenhum requisito académico porque pensa que, para esboçar e realizar uma visita ou uma oficina, não é preciso ter uma licenciatura, mas sim competências técnicas.

São, sobretudo, os profissionais responsáveis por levar a cabo a missão educativa, pela organização e coordenação da programação, e pela orientação das actividades, que devem ser formados ao nível da licenciatura.

Os dados não causam estranheza uma vez que, actualmente, a população portuguesa caminha para uma crescente escolarização e formação ao nível académico e, prova disso é o desemprego que se verifica no seio dos licenciados. É comum um candidato a um emprego apresentar este nível de formação e, como tal, os profissionais em estudo não são excepção quando, na maioria, consideram importante a licenciatura como base para trabalhar na área educativa.

Os profissionais apresentam respostas diversas quanto à área temática das formações académicas. Se uns consideram que é importante antes de tudo a natureza do museu e das suas colecções, todos optam por defender o carácter multidisciplinar das equipas educativas, quando estas existem. A diversidade de formações é um factor determinante no enriquecimento de cada profissional que, ao partilhar as experiências, vai apreendendo novos conhecimentos e competências, demonstrando uma enorme plasticidade que, posteriormente, pode aplicá-los na prática.

Os cursos superiores, como História (vertente Arte e vertente Educacional), Sociologia, Ciências da Educação – os mais votados – e, ainda a Animação Sociocultural, Gestão de Património, Comunicação Cultural e Literatura, com menos referências. No fundo, todos se integram no mundo das ciências sociais e culturais.

Curiosamente, verifica-se uma certa tendência dos profissionais definirem os seus cursos académicos como as formações de referência para o perfil do profissional de educação em museus. Por outro lado, dado que a maioria dos museus expõe colecções artísticas e que a função aqui retratada é a da educação, é natural que o campo da História da Arte e a vertente educacional sejam as mais mencionadas. Mas esta hegemonia é criticada por algumas vozes que acusam estas áreas, por um lado, de ser

escolarizada e, por outro, demasiado erudita, com perspectivas afuniladas que provocam o distanciamento do público.

A possibilidade de existir uma formação exclusiva em serviço educativo não é vital, nem necessária para os inquiridos, constatando que a realidade profissional portuguesa em museus ainda não se encontra num patamar de tamanha especialização como acontece noutros países ocidentais.

Enquanto que as habilitações académicas se tornam necessárias sobretudo para valorizar em termos de estatuto a actividade, as competências constituem um campo fulcral e denso no perfil do profissional de educação em museus. Reunidas ao longo da vida através de experiências de trabalho ou das formações técnicas e aprendizagens práticas, estas aptidões consubstanciam-se no saber-fazer. Independentemente da formação base que se tenha, estas aptidões adquirem-se por gostos pessoais, como os passatempos e as actividades extra-curriculares, ou por necessidades laborais; de qualquer forma, todas contribuem para uma imensa riqueza individual.

São conclusões muito interessantes quando comparadas com a investigação de Alice Semedo que analisa, entre muitas, a questão dos requisitos necessários para o acesso à carreira de educação em museus. Baseado também em testemunhos profissionais, apresenta dois modelos de acesso que defendem diferentes valores e que, por isso, provocam uma crise de identidade: um valoriza a qualificação a partir da formação formal, enquanto que o outro sublinha a competência adquirida através da experiência. Segundo a autora, tal observação reflecte a clássica oposição entre a teoria e a prática (SEMEDO, 2002: 253).

Os traços da personalidade e os valores morais são para todos os entrevistados fundamentais e incontornáveis. Não se verificou a ausência de referências a este domínio em nenhuma das narrações, revelando que, efectivamente, este retrato mais íntimo das pessoas é que define a individualidade de cada um e constitui aquele peso que faz desequilibrar a balança. São vários os traços de personalidade e gostos, pelo que se optou por desenhar uma lista global indicadora dos preferenciais dos narradores.

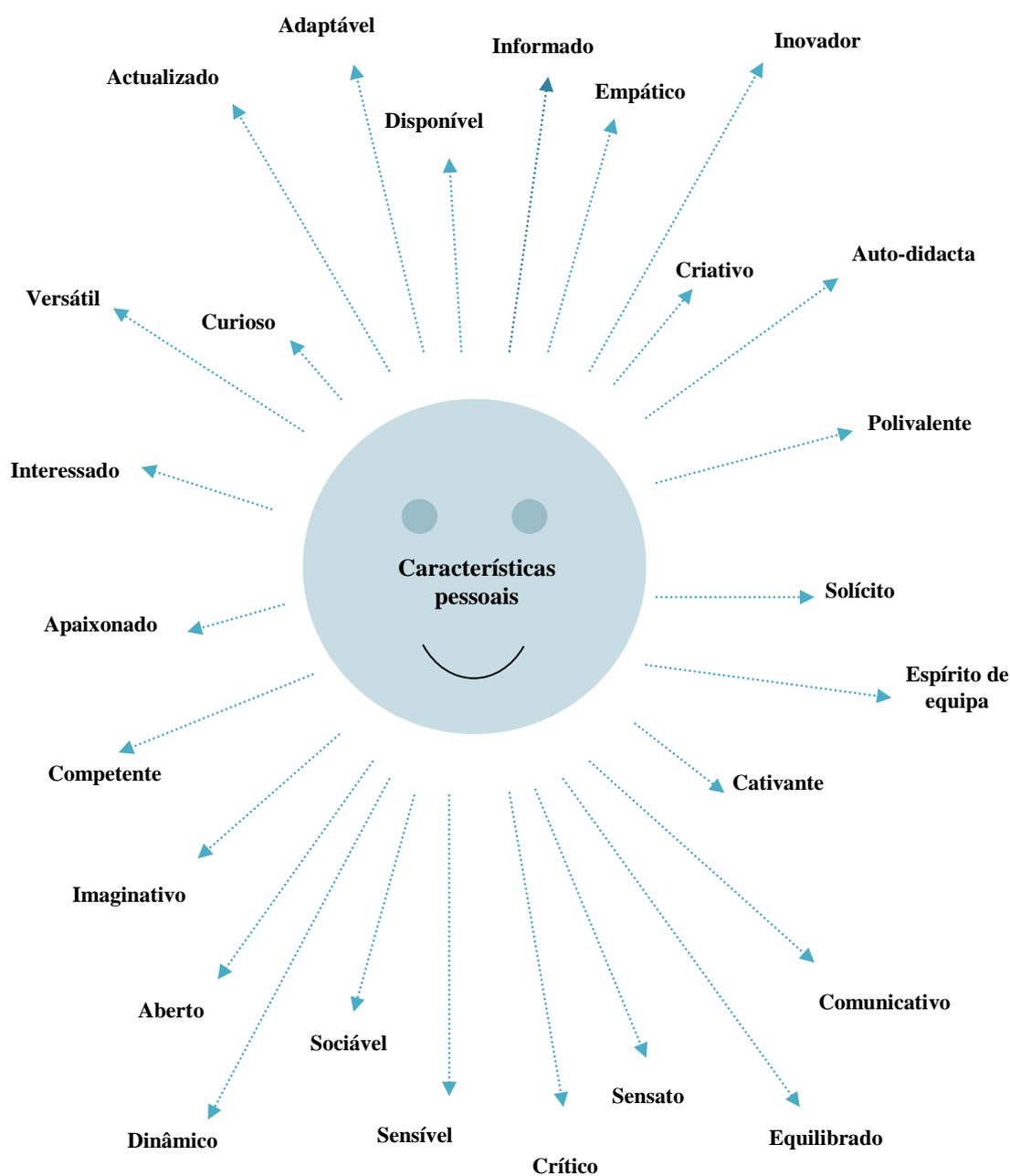


Fig. 8 – Perfil do profissional de educação: características pessoais, segundo os entrevistados

Com o objectivo de sintetizar os conteúdos aqui apresentados neste capítulo, desde os conceitos sobre a educação em museus e a forma como os profissionais se devem enquadrar a teoria na prática diária, procurou-se, numa tabela única, definir um perfil único do profissional de educação em museus, baseado nas três dimensões: formação intelectual, competências e características pessoais.

PERFIL DO PROFISSIONAL DE EDUCAÇÃO EM MUSEUS	
Formação Intelectual	Nível Superior
<p style="text-align: center;"><u>Saber-saber</u></p> <p style="text-align: center;">↓</p> <p>Nível Colecções</p> <p>Nível Visitantes</p>	<p>Licenciatura:</p> <ul style="list-style-type: none"> - História: vertente Arte e vertente Educacional - Sociologia - Ciências da Educação - Animação Sociocultural - Gestão de Património - Comunicação Cultural - Comunicação <p>Pós-licenciatura: Pós-graduação, Mestrado, Doutoramento.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Museologia - Arte - Educação - Comunicação
Competências	Adquiridas ao longo da vida
<p style="text-align: center;"><u>Saber-fazer</u></p> <p style="text-align: center;">↓</p> <p>Nível Colecções</p> <p>Nível Visitantes</p> <p>Nível Pessoal</p>	<p>Motivações:</p> <ul style="list-style-type: none"> - gostos pessoais (hobbies e as actividades extra-curriculares) - por necessidades laborais <p>Através:</p> <ul style="list-style-type: none"> - experiências de trabalho - formações técnicas - aprendizagens práticas
	<p>Todas as áreas temáticas:</p> <ul style="list-style-type: none"> - línguas estrangeiras, incluindo a gestual - técnicas artísticas e materiais adjacentes - práticas performativas (teatro, música, dança) - Informática - Outras
Características pessoais	
<p style="text-align: center;"><u>Saber-ser</u></p> <p style="text-align: center;">↓</p> <p>Nível pessoal</p>	<p>Adaptável, disponível, empático, crítico, curioso, interessado, solícito, auto-didacta, actualizado, informado, dinâmico, polivalente, versátil, criativa, imaginativo, comunicativo, sociável, com espírito de equipa, sensível, apaixonado, sensato, equilibrado, inovador, competente, aberto, cativante.</p>

Tabela 9 – Perfil do profissional de educação em museus

Concluindo, a maioria dos inquiridos partilha a ideia de que as qualificações intelectuais, alcançáveis sobretudo pela educação formal ao nível da licenciatura, não são suficientes; valorizam igualmente, as competências que cada um vai reunindo ao

longo da vida através de experiências ou formações práticas e sublinham, sobretudo, as características pessoais. É a conjugação destes três elementos que dá origem a uma fórmula explosiva que determina o perfil do profissional.

Da realidade retratada, uma verdade emerge: a paixão e o gosto em lidar com as pessoas e os objectos, constituem as principais motivações dos narradores que os fazem esquecer dificuldades e frustrações e continuar a investir nesta área museológica.

Entregues “de corpo e alma” a esta actividade, muitos são incapazes de perspectivar o seu futuro noutros espaços e funções que não sejam os museus e a educação que, apesar de estarem actualmente envolvidos numa conjuntura difícil, mostram-se optimistas, acreditando que estas instituições culturais assumirão uma importância crucial na sociedade vindoura.

Bibliografia

- ALBARELLO, Luc, DIGNEFFE, Françoise, HIERNAUX, Jean-Pierre, MAROY, Christian, RUQUOY, Danielle, SAINT-GEORGES, Pierre (1997) *Práticas e Métodos de Investigação em Ciências Sociais*. 1ª edição, Lisboa: Gradiva.
- BARROS, Ana Bárbara (2008) *De Corpo e Alma: Narrativas dos Profissionais de Educação em Museus da Cidade do Porto*. Porto: FLUP. Dissertação de Mestrado do Curso Integrado de Estudos Pós-graduados em Museologia apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- BARROS, Ana Bárbara (2003) *Uma conversa com Madalena Cabral in Relatório de Museologia*. Porto: FLUP. Trabalho de síntese apresentado à Faculdade de Letras da Universidade do Porto como prova de capacidade científica, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- BOURDIEU, Pierre (1985) *O poder simbólico*. Lisboa: Difel.
- CAMACHO, Clara Frayão (2007) *Serviços Educativos na Rede Portuguesa de Museus: panorâmica e perspectivas*. In *Serviços Educativos na Cultura*. 1ª edição, Coleção Públicos nº2, Porto: Sete Pés.
- Decreto-Lei nº 55/2001*. D.R. I Série.
- DODD, Jocelyn e SANDELL, R.(2001), *Including Museums, perspectives on museums, galleries and social inclusion..* Leicester: Research Centre for Museums and Galleries University of Leicester.
- ERICKSON, Frederick (1986) *Qualitative methods in research on teaching*. In *Handbook of research on teaching*. Nova Iorque: MacMillan.
- FALK, John H., DIERKING, Lynn D. (1992) *The Museum Experience*. Washington D.C.: Whalesback Books.
- FALK, John H., DIERKING, Lynn D. (2000) *Visitor Experiences and the Making of Meaning*. Oxford: Altamira Press.
- GARDNER, Howard (1990) *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences*. New York: Basic Books.
- HEIN, George E.(1998) *Learning in the Museum*. London: Routledge.
- HEIN, Hilde S. (2000) *The Museum in Transition. A Philosophical Perspective*. Washington and London: Smithsonian Institution Press.
- M.C./IPM (2000) *Inquérito aos Museus em Portugal*.Lisboa: M.C/ I.P.M..
- LESSARD-HÉBERT, Michelle, GOYETTE, Gabriel, BOUTIN, Gérald (1990) *Investigação Qualitativa. Fundamentos e Práticas*. Lisboa: Instituto Piaget, Epistemologia e Sociedade.
- Museum professional training career structure: report by a working party 1987*. London: Her Majesty Stationery Office.
- POIRIER, Jean, CLAPIER-VALLADON, Simone, RAYBAUT, Paul (1995) *Histórias de Vida. Teoria e Prática*. Oeiras: Celta Editora.
- SEMEDO, Alice (2002) *The Professional Museumscape: Portuguese Poetics and Politics*. Leicester: University of Leicester. Dissertação de Doutoramento.
- WILLIGEN, John Van (1993) *Applied Anthropology: an Introduction*. South Hadley: Bergin and Garvey Publishers.

Os museus e o Património Cultural Imaterial. Algumas considerações

Ana Carvalho

Resumo

Tomando como referência fundamental o trabalho desenvolvido pela UNESCO em matéria de protecção do Património Cultural Imaterial (PCI), muito particularmente a *Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial* (2003), considerou-se oportuno reflectir sobre as implicações que este enfoque traz para os museus. São indiscutíveis as repercussões que este instrumento trouxe para o reconhecimento da importância do PCI à escala internacional, motivando um crescendo de iniciativas em torno da sua salvaguarda. O *International Council of Museums* (ICOM) reconhece um papel central aos museus nesta matéria. Este artigo reflecte sobre as possibilidades de actuação dos museus no sentido de dar resposta aos desafios da Convenção 2003, sendo certo que a partir das actividades dos museus é possível encontrar formas de estudar e de dar visibilidade a este património.

Recalling the UNESCO's work towards the protection of Intangible Cultural Heritage (ICH), in particular the *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage* adopted in 2003, I took this opportunity to reflect upon the implications that this recognition brings to museums. The overwhelming success of this document has raised the importance of ICH at international level, motivating a growing number of initiatives towards its safeguard. The *International Council of Museums* (ICOM) recognises a central role for museums regarding ICH. This article reflects upon the possibilities that museums have to answer the challenging 2003 Convention, recognizing that it's possible through museum activities to find ways to study and give visibility to ICH.

Palavras-chave - Keywords:

Museologia, Património Cultural Imaterial, Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial (2003)
Museum Studies, Intangible Cultural Heritage, Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage (2003)

Os museus e o Património Cultural Imaterial. Algumas considerações²⁷

Ana Carvalho²⁸

Introdução

A salvaguarda do Património Cultural Imaterial (PCI) é um tema que tem merecido particular destaque nos últimos anos nos fóruns internacionais, especialmente os promovidos pela UNESCO, motivando o interesse crescente de profissionais de várias áreas para a sua investigação e análise. As preocupações com o PCI são extensíveis ao mundo dos museus, que começa cada vez mais a reflectir sobre este tema. Para compreender esta discussão é preciso referir a *Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial* da UNESCO (2003), um instrumento normativo de referência internacional para a definição de estratégias nesta área e que tem dado grande visibilidade à necessidade de preservar este património.

Em linha com a UNESCO, também o *International Council of Museums* (ICOM) atribui competências aos museus na salvaguarda do PCI, tal como é patente em documentos de referência como a *Carta de Shanghai* (2002) e a *Declaração de Seoul* (2004).

Em boa parte, a UNESCO ao formular recomendações neste domínio do património veio chamar a atenção que uma expressão do PCI é tão importante como um edifício histórico, procurando ultrapassar a ideia de menorização que, muitas vezes, a dita “cultura popular” esteve sujeita no passado. Os governos têm a difícil tarefa de traduzir as orientações da UNESCO em boas práticas nos seus territórios, implementando políticas culturais em conformidade com estes pressupostos. O que significa também que, a par com o direito internacional, cabe a cada país desenvolver legislação específica. Este foi o caso português, que na senda da ratificação da Convenção 2003 fez publicar legislação referente ao PCI. Foi neste quadro que também seriam definidas as instituições de tutela deste património, sendo acometidas

²⁷ Este artigo baseia-se na dissertação de mestrado em museologia – “Os Museus e o Património Cultural Imaterial: Estratégias para o Desenvolvimento de Boas Práticas”, defendida em Dezembro de 2009 na Universidade de Évora.

²⁸ Colaboradora do Centro Interdisciplinar de História, Culturas e Sociedades (CIDEHUS) da Universidade de Évora.

competências ao Instituto dos Museus e da Conservação (IMC), contrariando o que parece ser uma tendência noutros países, onde as responsabilidades para com a formulação de políticas nesta área têm sido atribuídas às instituições que tutelam o património cultural²⁹. Em consequência disso, esta decisão configura os museus portugueses como um dos principais actores na implementação da Convenção 2003.

Assim, reconhece-se à partida que o PCI é também um campo de actuação dos museus, mas entre as intenções e as práticas permanecem muitas dúvidas sobre como agir sobre este património tão complexo. Como podem os museus abordar e responsabilizar-se mais pelo PCI?

Contribuições da UNESCO para a protecção do Património Cultural Imaterial

A par das preocupações vindas da antropologia em resgatar os vestígios de uma sociedade cujas práticas sociais e culturais tradicionais estão em vias de desaparecer e de um contexto político preocupado com os efeitos da globalização, surgem algumas movimentações relativamente à protecção do PCI. A UNESCO tem preconizado muitas das iniciativas que colocaram o tema do PCI na ordem do dia, alimentando a discussão em torno da sua salvaguarda, dando-lhe assim amplo reconhecimento internacional.

Exemplo disso é o culminar de um longo caminho percorrido em prol da protecção deste património, primeiro com a *Recomendação para a Salvaguarda da Cultura Tradicional e do Popular* em 1989 e, mais recentemente, com a adopção da *Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial* em 2003. Esta Convenção veio reconhecer a importância do PCI e completar, de certo modo, um espaço deixado pela *Convenção para a Protecção do Património Mundial, Cultural e Natural* de 1972 (daqui em diante designada como Convenção 1972), um instrumento jurídico mais direccionado inicialmente para o património monumental.

Da *Carta de Veneza* (1964) à actualidade deu-se um salto gigantesco relativamente ao entendimento do que é o património cultural. Mediante um processo evolutivo, foi-se incorporando novas dimensões ao património (arquitectura vernacular, industrial, património natural, entre outras), conferindo-lhe maior complexidade. Por

²⁹ No Brasil foi criado um departamento para o PCI na estrutura do *Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* (IPAHN), na Venezuela o responsável pelo *I Censo del Patrimonio Cultural Venezolano* (dedicado ao PCI) foi o *Instituto del Patrimonio Cultural*, em França é no seio da *Direction de l'Architecture et du Patrimoine* (DAPA) que se desenvolve o inventário nacional relativo ao PCI, através da *Mission Ethnologie* (integrada na estrutura da DAPA). No caso espanhol, para citar apenas alguns exemplos, o projecto *Atlas del Patrimonio Inmaterial de Andalucía* está a ser implementado pelo *Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico* e em Múrcia, o *Catalogo de Bienes Inmateriales de Interes Historico de la CARM* está a cargo do *Servicio de Patrimonio Histórico*.

outro lado, uma concepção antropológica do património cultural que engloba tanto as expressões imateriais (tais como o saber-fazer, a tradição oral, etc.) como os monumentos, sítios, bem como o contexto social e cultural nos quais se inscrevem, contribuiu, de certo modo, para se alcançar uma noção de património cada vez mais alargada, diversa e reveladora, muitas vezes, de relações de interdependência (Bouchenaki 2004: 7). Assim, as práticas sociais tradicionais e culturais foram ganhando um papel mais relevante no seio das políticas culturais.

É neste contexto de alargamento do conceito de património cultural que se vai alicerçando o trabalho desenvolvido pela UNESCO. Por outro lado, tal como sugere Harriet Deacon (2004: 11), o entusiasmo crescente que se tem verificado com relação ao PCI está ligado também a uma tendência que se verifica sobretudo a partir dos finais do séc. XX, e que reflecte a necessidade de reavaliar os efeitos causados pela globalização, dominando neste sentido uma preocupação centrada na questão das identidades em contextos locais.

Podemos dizer que as preocupações da UNESCO com relação ao património imaterial são anteriores a 1972, mas é a partir da *Convenção para a Protecção do Património Mundial, Cultural e Natural* que algumas iniciativas vão ter lugar em prol da protecção do PCI, uma vez que esta Convenção não protegia este património. Neste seguimento, em 1973, a Bolívia apresentou junto da UNESCO uma proposta que consistia na adição de um protocolo à *Convenção Universal sobre Direito de Autor* para a protecção das tradições populares, mas que acabaria por não ser adoptada (Sherkin 2001).

Na década de oitenta, mais precisamente em 1982, algumas medidas são tomadas no seio da UNESCO no que respeita à sua organização interna, nomeadamente a criação de um *Committee of Experts on the Safeguarding of Folklore*, a criação da *Section for the Non-Physical Heritage* e a implementação de um programa intitulado *Study and Collection of Non-Physical Heritage* (1984) (Sherkin 2001). Estas iniciativas permitem perceber a importância que o PCI vai assumindo no seio da UNESCO, uma área de actuação que se irá, pouco a pouco, autonomizando.

No contexto da mudança de paradigma relativamente à forma de entender a cultura, merece aqui uma nota a Conferência Mundial sobre Políticas Culturais (MONDIACULT) realizada em 1982 no México. Segundo Janet Blake (2008: 48), a conferência de 1982 foi reveladora de uma visão de cultura cujo enquadramento estaria orientado para uma visão mais “antropológica”, como se poderá constatar no conceito

de cultura formulado nas actas do encontro³⁰. Daqui resulta, naturalmente, um especial enfoque ao PCI. Pode-se situar esta conferência no contexto de um novo entendimento sobre cultura e desenvolvimento que se vai pouco a pouco forjando com aportes importantes para o reconhecimento do PCI. Com efeito, é sobre esta plataforma de enquadramento sobre a cultura que se vai alicerçando o trabalho da UNESCO.

Entretanto, a ideia de formular um documento orientador para uma estratégia de salvaguarda do PCI vai ganhando peso no seio da UNESCO. Assim, após vários anos de trabalhos preparatórios, seria aprovada a *Recomendação para a Salvaguarda da Cultura Tradicional e do Popular* (daqui em diante designada como Recomendação 1989), no contexto da vigésima quinta Conferência geral da UNESCO, em Paris, a 15 de Novembro de 1989. Eis, pois, o primeiro documento normativo de enquadramento internacional dirigido à protecção do PCI, designado então como “cultura tradicional popular”³¹.

A Recomendação 1989 passou a ser um marco importante para a prossecução e desenvolvimento de projectos em torno da salvaguarda do PCI, desencadeando um maior reconhecimento deste património e maior reflexão em torno de novas formas de identificar, preservar, proteger e promover o PCI. Em síntese, a Recomendação 1989 poderá ser entendida, de certo modo, como o prelúdio da Convenção 2003.

A década de noventa será marcada por um discurso político preocupado com os efeitos negativos da globalização sobre as culturas. Receava-se que a cultura de massas despoletasse o desaparecimento de muitas tradições, correndo o risco deste legado não ser transmitido às gerações futuras. É neste quadro que se deve entender também o crescente interesse pela salvaguarda do PCI (Kurin 2004a: 70).

Assim, pode afirmar-se que os anos noventa serão sinónimo de uma maior atenção ao PCI, atendendo à actividade intensa que caracteriza este período. Entre as iniciativas levadas a cabo pela UNESCO destaca-se o programa *Línguas em Perigo no Mundo* (desde 1993), cujos projectos mais emblemáticos foram o *UNESCO Red Book of*

³⁰ “That in its widest sense, culture may now be said to be the whole complex of distinctive spiritual, material, intellectual and emotional features that characterize a society or social group. It includes not only the arts and letters, but also modes of life, the fundamental rights of the human being, value systems, traditions and beliefs” (UNESCO 1982: 41).

³¹ A alínea A do documento definia então a “cultura tradicional popular” como “(...) o conjunto de criações que emanam de uma comunidade cultural fundadas na tradição, expressas por um grupo ou por indivíduos e que reconhecidamente respondem às expectativas da comunidade enquanto expressão de sua identidade cultural e social; as normas e os valores transmitem-se oralmente, por imitação ou de outras maneiras. As suas formas compreendem, entre outras, a língua, a literatura, a música, a dança, os jogos, a mitologia, os rituais, os costumes, o artesanato, a arquitectura e outras artes” (UNESCO 1989).

Endangered languages e Atlas of the World's Languages in Danger of Disappearing. Também em 1993 é lançado o programa *Tesouros Humanos Vivos*, que visa o reconhecimento oficial de pessoas detentoras de conhecimentos e saberes no domínio do PCI, com o objectivo de estimular a continuidade da transmissão destes saberes às gerações futuras num contexto de protecção e salvaguarda. O programa *Proclamação das Obras-Primas do Património Oral e Imaterial da Humanidade* (1998), inspirado, em grande medida, no mecanismo das Listas de Património Mundial, ainda que de forma simplificada e a uma escala mais reduzida, teve como grande finalidade incentivar governos, organizações não governamentais, comunidades, indivíduos, entre outros, a identificar, preservar, proteger e promover o seu património oral e imaterial, aqui entendido como um repositório da memória colectiva das comunidades (UNESCO, 1998). A distinção à escala internacional de elementos notáveis do PCI, incluindo espaços culturais, teve três edições (2001, 2003 e 2005), distinguindo noventa manifestações culturais. Este programa acabou por ser um campo de experimentação frutífero para a criação da futura Convenção, angariando muitos entusiastas.

Tendo como pano de fundo a reflexão sobre o lugar da cultura na relação com o desenvolvimento económico, importa citar o relatório *Our Creative Diversity* da *World Commission on Culture and Development* (1996) pelas conclusões que apresenta em benefício de uma maior valorização do PCI. Entre outros aspectos, este relatório assinala a importância do PCI e reconhece que a Convenção de 1972 é inadequada para proteger este património, sugerindo a necessidade de se definirem outros instrumentos que garantam o seu reconhecimento.

Assim, novos contextos sociais, políticos, culturais e económicos, a par com a experiência entretanto adquirida em matéria de salvaguarda do PCI, determinaram o reposicionamento da estratégia da UNESCO na década de noventa do séc. XX em direcção a um novo texto jurídico de protecção do PCI. Neste contexto, seria determinante a avaliação em torno da aplicabilidade da Recomendação de 1989, decorridos, pois, dez anos após a sua adopção. Deste modo, pode entender-se a conferência internacional organizada, em 1999, pela UNESCO em colaboração com o *Smithsonian Institution* como um momento charneira³². Deste encontro concluiu-se que a Recomendação 1989 não tinha alcançado os resultados esperados, sendo adoptada por

³² A conferência “A Global Assessment of the 1989 Recommendation on the Safeguarding of Traditional Culture and Folklore: Local Empowerment and International Cooperation” teve lugar em Washington, entre 27 e 30 de Junho 1999.

poucos países. Uma divulgação pouco eficaz terá sido uma das razões deste insucesso.

Por outro lado, do ponto de vista conceptual, uma das críticas mais apontadas à Recomendação 1989 residia no facto de se centrar a importância da protecção do PCI na documentação e criação de arquivos, em detrimento de maior enfoque sobre os detentores destas práticas. No sentido de contrariar esta tendência foi defendido um maior equilíbrio entre a necessidade de documentar e a necessidade de proteger as expressões culturais, privilegiando-se o papel da protecção nas comunidades (UNESCO 2001b). Para além disso, alguns especialistas defenderam que o termo “folclore” apresentava conotações pejorativas, sendo sugerido a escolha de outro termo. Estas e outras reflexões foram determinantes para que se avaliasse mais aprofundadamente a pertinência de um novo instrumento normativo de protecção para o PCI, despoletando um processo relativamente rápido para colocar em marcha o projecto da Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial.

Neste contexto importa sublinhar a adopção da *Declaração Universal da Diversidade Cultural* que em 2001 deu um impulso positivo para o reconhecimento da importância da diversidade cultural como Património da Humanidade, considerada tão necessária como a diversidade biológica e um elemento importante para o desenvolvimento. Sendo o PCI um pilar da diversidade cultural, a ideia de o promover e salvaguardar saíria reforçada através desta Declaração da UNESCO.

O trabalho preparatório que se seguiu para definir a futura Convenção foi marcado por diversas reuniões de trabalho que definiram os principais temas e conteúdos da Convenção 2003. Um dos momentos particularmente relevantes neste processo e que importa também referir foi a terceira Mesa-redonda internacional de Ministros da Cultura, realizada em Istambul, na Turquia (16 e 17 Setembro 2002). Subordinada ao tema *The Intangible Cultural Heritage: a Mirror of Cultural Diversity*, deste encontro resultou a *Declaração de Istambul*, que sublinhava a importância do PCI como elemento fundamental para a construção da identidade cultural, sendo confirmado o apoio ao projecto da nova Convenção.

A *Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial* foi finalmente adoptada a 17 de Outubro de 2003, em Paris, no âmbito da 32.ª Conferência geral da UNESCO³³. Tendo rapidamente entrado em vigor a 20 de Abril de 2006, após a

³³ A adopção da Convenção realizou-se com a participação de 120 estados-membros sem nenhum voto contra, sendo de registar apenas algumas abstenções, nomeadamente da Austrália, Canadá, Estados Unidos, Reino Unido e Suíça.

ratificação de trinta Estados-Partes³⁴, pode dizer-se que este tem sido um processo bem sucedido. De certo modo, esta Convenção veio ajustar a situação que a Convenção de 1972 tinha causado, isto é, um evidente desequilíbrio geográfico de bens inscritos na lista de Património Mundial, situados sobretudo a norte, e cuja lista não sinalizava as expressões culturais localizadas mais a sul (Matssura 2004: 4). Mais concretamente, veio confirmar a necessidade de se criarem medidas de protecção e promoção distintas daquelas que são aplicadas para os monumentos, sítios ou paisagens culturais.

Da leitura deste documento, são objectivos centrais, em primeiro lugar, a salvaguarda do PCI, o respeito e reconhecimento do património das comunidades e indivíduos e a sensibilização relativamente à sua importância a uma escala local, regional e internacional através da cooperação internacional.

No rol de preocupações subjacentes a este documento estão as ameaças a que este património está sujeito, o risco de ser ignorado, os conflitos armados, o êxodo rural, movimentos migratórios, a sua fragilidade, a ausência de apoio, entre outras. Além dos aspectos mencionados, crescem preocupações no que respeita à preservação da diversidade cultural. A globalização e os efeitos niveladores que provoca na cultura são, assim, entendidos como uma ameaça à diversidade cultural.

De acordo com a Convenção 2003, entende-se por PCI “as práticas, representações, expressões, conhecimentos e aptidões – bem como os instrumentos, objectos, artefactos e espaços culturais que lhes estão associados – que as comunidades, os grupos e, sendo o caso, os indivíduos reconheçam como fazendo parte integrante do seu património cultural” (art. 2.º).

A Convenção 2003 acrescenta que o PCI pode manifestar-se em vários domínios, muito embora, esta seja uma lista que não se pretende exaustiva e acabada: *Tradições e expressões orais* (inclui a língua como vector do PCI), *Artes do espectáculo*, *Práticas sociais, rituais e eventos festivos*, *Conhecimentos e práticas relacionados com a natureza e o universo* e *Aptidões ligadas ao artesanato tradicional*.

A salvaguarda é um dos eixos centrais da acção proposta pela Convenção e compreende uma visão bastante alargada. Desde logo, a “salvaguarda” é definida como o conjunto de “medidas que visem assegurar a viabilidade do património cultural imaterial” (art. 2.º, 3). Neste conjunto de medidas estão incluídas actividades de “identificação, documentação, pesquisa, preservação, protecção, promoção, valorização, transmissão, essencialmente através da educação formal e não formal, bem como a revitalização dos diferentes aspectos desse património” (art. 2.º, 3). Neste contexto,

³⁴ O primeiro país a aprovar este instrumento foi a Argélia a 15 de Março de 2004.

entende-se que a salvaguarda não se resume à preservação dos elementos do PCI em arquivos e colecções de museus. Sobre este aspecto, a Convenção demarca-se da sua predecessora, a Recomendação 1989, que focava a sua atenção na preservação através da documentação, responsabilizando os investigadores e as instituições nesta tarefa. A Convenção vem dar ênfase ao papel das instituições, mas principalmente confere um papel de suporte ou de facilitador aos praticantes das tradições e à promoção da criatividade (Bortolotto 2006: 2). Mas em boa verdade, esta não é uma tarefa fácil. Para Richard Kurin (2004c: 62) o envolvimento das comunidades poderá revelar-se complicado sob vários pontos de vista (sociológico e logístico), só podendo ser ultrapassado através da mediação, sensibilidade política e bom senso.

À semelhança da Convenção 1972, esta Convenção inclui a criação de duas listas: a *Lista Representativa do Património Cultural Imaterial da Humanidade* (art. 16.º) e a *Lista do Património Cultural Imaterial que necessita de uma Salvaguarda Urgente* (art. 17.º). Estas listas pretendem, a par com a Convenção, alertar e sensibilizar para a importância da salvaguarda deste património e daqueles que o detêm e praticam, em particular as expressões culturais em risco de desaparecer. As noventa *Obras-Primas do Património Oral e Imaterial da Humanidade* proclamadas entre 2001 e 2005 serão automaticamente integradas na Lista Representativa.

A Convenção reconhece que o PCI apresenta o mesmo valor em qualquer parte do globo, no entanto, a existência das listas de PCI remete para a ideia de que de facto existem algumas práticas que são objecto de maior destaque do que outras, quiçá mais importantes do que outras e, por sua vez, justificam maior distribuição de recursos para a sua salvaguarda. O confronto entre o texto da Convenção e a criação das listas salda-se ambíguo. Daqui pode resultar inevitavelmente numa espécie de instrumentalização das listas, no sentido em que para obter maiores recursos financeiros algumas organizações poderão apresentar candidaturas com base não na importância que estas expressões possam ter para a identidade de uma comunidade, mas sim em função de critérios menos coerentes com os princípios da Convenção, nomeadamente a sua popularidade (Kurin 2004c: 65).

Uma das medidas mais imperativas subjacentes às obrigações de um Estado Parte é a criação de um ou mais inventários no seu território com o objectivo de “assegurar a identificação com vista à salvaguarda...” (art. 12.º). Assim, cada país deverá conduzir a implementação de inventários à escala nacional, com a implicação das comunidades e outras organizações pertinentes, bem como assumir um programa

estratégico constituído por planos de acção que visem a salvaguarda e sensibilização do PCI.

Para o efeito, a Convenção deixa alguma liberdade de acção no que diz respeito à criação e implementação de inventários. Por outro lado, também não dá indicações relativamente a sistemas de classificação, permitindo que cada país possa estruturar os seus inventários da forma que lhe convier, adaptando-os às suas necessidades. Tudo aponta para que cada país opte por diferentes abordagens na realização dos seus inventários, seja ao nível dos domínios, dos parâmetros de organização, nível de detalhe e profundidade, tal como já o demonstram alguns inventários já desenvolvidos: *Inventory of intangible cultural heritage of Cambodia* (Cambodia Ministry of Culture and Fine Arts, and Intangible Cultural Heritage Committee 2004), *I Censo del Patrimonio Cultural Venezolano* (Instituto del Patrimonio Cultural 2005) e *Catálogo de Danzas Tradicionales del Pacífico de Nicaragua* (Valle 2007).

Não sendo obrigatórias, outras medidas de salvaguarda são recomendadas aos Estados-Partes, nomeadamente a implementação de programas educativos, através de sistemas formais ou não formais de transmissão, que em, última instância, promovam o reconhecimento e importância do PCI junto das comunidades e também a sensibilização para as ameaças que concorrem para o seu desaparecimento.

Os mecanismos adoptados na Convenção 2003 são em muito idênticos aos utilizados na Convenção 1972. Para a operacionalidade da Convenção existem os seguintes órgãos: a *Assembleia-geral dos Estados-Partes*, que é o órgão soberano da Convenção (Artigo 4.º), o *Comité Intergovernamental para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial* (daqui em diante designado por Comité) para promover a aplicação deste instrumento (Artigo 6.º), o *Secretariado* e o *Fundo do Património Cultural Imaterial*, criado para assegurar assistência e cooperação internacional.

Depois de 2003 descobrimos com esta Convenção uma outra plataforma de entendimento para tratar o PCI, tendo o documento contribuído para a organização dos problemas neste domínio e colocando a tónica sobre uma possível direcção a seguir no que concerne a um património tão complexo quanto estimulante como é o PCI. Por tudo o que se referiu, a Convenção 2003 deve ser entendida, não como um documento acabado e fechado, mas sim como o início de um percurso.

Portugal: enquadramento normativo e institucional em matéria de Património Cultural Imaterial

A legislação especificamente dirigida ao PCI é para muitos países um assunto relativamente recente. Na maioria dos casos prevalece a existência de instrumentos de protecção para o património cultural na sua dimensão material: objectos, monumentos, sítios. Todavia, alguns exemplos são a excepção a esta “regra”. Países como o Japão e a República da Coreia desde muito cedo tomaram consciência da importância do PCI, aplicando-lhe legislação específica. Mas, em grande medida, a reflexão em torno da criação de instrumentos de protecção de carácter tão específico têm sido levada a cabo pela UNESCO. Esse trabalho tem vindo a repercutir-se, pouco a pouco, na actuação das políticas culturais dos países que, naturalmente, vão absorvendo as orientações ditas em contexto internacional.

Para compreender a legislação portuguesa sobre património cultural e, em particular no que diz respeito ao PCI, há que recuar até à década de oitenta do século passado. Neste contexto, a Lei 13/85 de 6 de Julho representa um marco importante na medida em que reconhece uma nova abordagem ao conceito de património cultural. Clara Camacho a este propósito assume como determinante o papel da comunidade internacional (Conselho da Europa, ICOMOS, UNESCO) para a redefinição do quadro normativo português relativo ao património, sobretudo a partir de 1974, que de certa forma reflecte as novas tendências neste domínio (Camacho 1999: 19). Com efeito, este documento refere-se ao património cultural num sentido mais alargado do termo e inclui, pela primeira vez, a noção de elementos imateriais associados ao património cultural, tal como se pode ler no art. 1.º: “O património cultural português é constituído por todos os bens materiais e imateriais que, pelo seu reconhecido valor próprio, devam ser considerados como de interesse relevante para a permanência e identidade da cultura portuguesa através do tempo” (Lei nº 13/85).

Apesar de constituir um passo importante e até inovador, este diploma limitou-se a introduzir o tema, indicando deveres e eventuais medidas de protecção de carácter vago, sublinhando uma perspectiva centrada na importância da sua preservação através do registo e fixação documental. Consequentemente, não se observaram consequências práticas na formulação de políticas de salvaguarda do património cultural que incluíssem o PCI. Por outro lado, pelo facto de nunca ter sido regulamentada, esta lei defraudou algumas expectativas.

Em 2001, o panorama geral sobre o património cultural alterou-se significativamente com a Lei n.º 107/2001, de 8 Setembro. Uma nova definição sobre o património cultural é sublinhada ao longo do art. 2.º, onde o conceito é amplamente alargado e inclui várias referências aos “bens imateriais” (especialmente no ponto 4 e 6). Todavia, pode dizer-se que esta definição tende a repetir os conceitos, elencados em forma de lista, o que torna a norma menos geral e sistemática. Esta legislação estabelece, ainda, um regime de protecção para os “bens imateriais” (art. 91.º), que se insere no contexto da protecção geral prevista para os bens culturais (bens móveis e imóveis) e que se centra, sobretudo, no levantamento e registo documental. Ao contrário do que acontece relativamente aos bens móveis e imóveis, para os quais existem três níveis de classificação e, conseqüentemente, diferentes níveis de protecção: *Bens de Interesse Nacional*, *Bens de Interesse Público* e *Bens de Interesse Municipal*, não reconhece uma diferenciação hierárquica relativamente às expressões de PCI, salvo aquelas expressões que tenham suporte em bens móveis e imóveis (cf. art. 91.º, 3).

Mais recentemente, foram publicados os primeiros diplomas com vista ao desenvolvimento da Lei n.º 107/2001. Entre eles inclui-se o Decreto-Lei n.º 139/2009, de 15 de Junho, que aqui assume especial relevo, pois estabelece o regime jurídico de salvaguarda do PCI. Em linhas gerais, este diploma vem reiterar alguns dos considerandos estabelecidos em documentos legislativos anteriores relativos à definição da tutela do PCI³⁵ e vem, por outro lado, introduzir elementos novos para a definição de uma política de salvaguarda do PCI.

Logo no início, são definidos os domínios do PCI (art. 1.º, 2) e que correspondem fielmente aos cinco domínios do PCI formulados na Convenção 2003. A identificação, documentação e estudo do PCI com o objectivo de implementar estratégias de salvaguarda, a igualdade entre manifestações de PCI, a participação das comunidades na salvaguarda e gestão do PCI, a transmissão do PCI; o acesso ao conhecimento de elementos do PCI e respectiva divulgação são referidos como sendo os princípios fundamentais deste diploma (art. 2.º). No que respeita à inventariação, este decreto sublinha a obrigação do Estado português no que toca à elaboração de um *Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial*, ficando o IMC responsável pela gestão. Neste contexto, é definida a criação de uma base de dados *online* que viabilizará o acesso ao inventário referido. Assente na premissa da participação democrática, este

³⁵ Cf. Decreto-Lei n.º 97/2007, que se refere à missão e atribuições do IMC e a Portaria n.º 377/2007, que estipula a organização interna do mesmo instituto.

sistema informático permite que qualquer pessoa ou instituição possa submeter informação relativamente a elementos do PCI, mediante o preenchimento de um formulário (art. 8.º). Todavia, de acordo com o art. 10.º, para que um elemento do PCI conste neste inventário são tidos em consideração alguns critérios essenciais³⁶. Muito embora se pretenda uma decisão objectiva, os parâmetros definidos implicam uma decisão valorativa. Em boa verdade, a Convenção 2003 insiste numa questão que se revela fundamental, o PCI é o que “as comunidades, os grupos e, sendo o caso, os indivíduos reconheçam como fazendo parte integrante do seu património cultural” (art. 2.º).

Do ponto de vista das instituições com competências em matéria de salvaguarda do PCI, este diploma apresenta uma novidade relativamente aos decretos-lei e portarias anteriores. Além do IMC e DRC, a Direcção-geral das Artes passa a ter responsabilidades nesta área, designadamente ao nível do “apoio técnico para a salvaguarda de manifestações do património cultural imaterial sempre que adequado.” (art. 4.º, 4).

Este decreto-lei introduz, ainda, um novo procedimento administrativo com relação ao registo de elementos do PCI no *Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial*, com a criação da *Comissão para o Património Cultural Imaterial*. Esta Comissão tem como objectivo validar os elementos que integram o inventário nacional, sendo também responsável por decidir se uma manifestação deve ou não ser candidata à Lista Representativa e Lista de Salvaguarda Urgente da UNESCO (art. 21.º). Trata-se de um órgão independente, composto por várias personalidades com trabalho desenvolvido na área do PCI (art. 22.º).

Em Portugal, a Convenção 2003 foi o catalizador para a adopção de medidas legais de protecção e valorização do PCI, que se concretizaram com a publicação do Decreto-Lei n.º 139/2009, respondendo, assim, à necessidade de aprofundamento do

³⁶ “A importância da manifestação do património cultural imaterial enquanto reflexo da respectiva comunidade ou grupo;” (art. 10.º, a); “Os contextos sociais e culturais da sua produção, reprodução e formas de acesso, designadamente quanto à respectiva representatividade histórica e espacial;” (art. 10.º, b); “A efectiva produção e reprodução da manifestação do património cultural imaterial no âmbito da comunidade ou grupo a que se reporta;” (art. 10.º, c); “A efectiva transmissão intergeracional da manifestação do património cultural imaterial e dos modos em que se processa;” (art. 10.º, d); “As circunstâncias susceptíveis de constituir perigo ou eventual extinção, parcial ou total, da manifestação do património cultural imaterial;” (art. 10.º, e); “As medidas de salvaguarda em relação à continuidade da manifestação do património cultural imaterial;” (art. 10.º, f); “O respeito pelos direitos, liberdades e garantias e a compatibilidade com o direito internacional em matéria de defesa dos direitos humanos;” (art. 10.º, g); “A articulação com as exigências de desenvolvimento sustentável e de respeito mútuo entre comunidades, grupos e indivíduos;” (art. 10.º, h).

enquadramento geral da Lei n.º 107/2001. Mas, em boa verdade, a criação de legislação poderá não resolver todos os aspectos que se prendem com a salvaguarda deste património, se não se articular com uma política geral de valorização do património cultural mais alargada que promova a diversidade cultural. Por outro lado, a existência de manifestações do PCI elencadas numa base de dados nacional, “validadas” por especialistas, parece estabelecer uma diferenciação entre as manifestações que por tal reconhecimento podem ser objecto de apoio (designadamente financeiro) e as que não figurando nesta lista não poderão ser. Neste quadro, o problema é muito semelhante ao que se passa com o património material.

Os Museus e Património Cultural Imaterial: que estratégias?

Pode dizer-se que as preocupações relativamente ao imaterial acompanham o ICOM desde o início, em grande medida, devido a Georges Henri Rivière (ICOM 2009). Mas à luz de preocupações mais recentes, sobretudo com as contribuições da UNESCO, o PCI tem assumido particular relevo na agenda de trabalho do ICOM. Em 2002, no âmbito da 7.ª Assembleia Regional da Ásia e Pacífico do ICOM – ASPAC que incluía um *workshop* subordinado ao tema *Museums, Intangible Heritage and Globalisation*³⁷, resulta a *Carta de Shanghai* (2002). Este documento formula algumas recomendações relativamente à acção dos museus nesta área, das quais se destaca: o enfoque dado à importância da interdisciplinaridade na abordagem dos vários patrimónios (móvel, imóvel, material e imaterial, natural e cultural); a criação de instrumentos de trabalho para a documentação, visando abordagens práticas mais holísticas; a implementação de projectos de inventário que incluam a participação das comunidades; o incentivo à incorporação do PCI nas várias actividades do museu (conservação, preservação e interpretação, etc.); e, finalmente, recomendações para a utilização das novas tecnologias.

Em 2004, o ICOM conduziu algumas iniciativas que elevaram o debate em torno do PCI a uma escala mais global. Primeiramente, pela escolha do tema *Museums and Intangible Heritage* para assinalar o Dia Internacional dos Museus³⁸ e como mote da

³⁷ A sétima Assembleia Regional da Ásia e Pacífico do ICOM teve lugar em Shanghai (China), entre 20 e 25 de Outubro de 2002.

³⁸ Também neste contexto, em Portugal se juntaram a estas comemorações vários museus. Uma das iniciativas foi protagonizada pelo Museu da Pólvora Negra (Barcarena), que organizou uma palestra intitulada “O Papel dos Museus na Preservação do Património Imaterial – Modos de Agir e Sentir”, onde várias personalidades da museologia e antropologia foram convidadas a reflectir sobre este tema. Só mais recentemente, o tema foi retomado por iniciativa do IMC, tendo em conta a ratificação da Convenção

discussão para a vigésima Assembleia-geral do ICOM, que em Outubro desse ano se realizou em Seoul. Desta conferência resultou uma resolução que ficaria conhecida como a *Declaração de Seoul*. Sobre os aspectos mais relevantes, este documento confirma a importância dos museus na preservação do PCI e adverte para que uma atenção especial seja dada à documentação deste património, nomeadamente através de registos em suporte electrónico; destaca a problemática dos direitos de autor e a responsabilidade dos museus em assegurarem os interesses dos detentores do PCI; refere o papel do ICOM (comités nacionais, organizações regionais, etc.) no apoio à criação de instrumentos legais de protecção do PCI e na formação dos profissionais; ainda sobre este tema, insiste-se na importância de integrar o PCI nos planos de formação dos profissionais e, neste sentido, reclama-se uma actualização das orientações do ICOM para o desenvolvimento profissional (ICOM 2004).

Por tudo o que se referiu, no discurso do ICOM é perceptível o reconhecimento de que os museus devem incluir estratégias direccionadas para o PCI. A prova disso é a alteração de que foi objecto recentemente a definição de museu:

“A museum is a non-profit, permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and **intangible** heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study and enjoyment” (ICOM, 2007).

Esta actualização veio substituir a palavra *material evidence* por *tangible and intangible heritage*, ampliando significativamente o objecto de estudo e de trabalho dos museus, em conformidade com os desafios actuais.

Todavia, o pragmatismo de Richard Kurin relativamente ao papel dos museus na salvaguarda do PCI plasma-se na seguinte frase: “Museums are generally poor institutions for safeguarding intangible cultural heritage — the only problem is that there is probably no better institution to do so” (2004b: 8). Esta afirmação leva-nos a reflectir sobre alguns dos aspectos que podem condicionar a acção dos museus no domínio do imaterial.

Desde logo se constata a ausência de referências ao imaterial na missão da maior parte dos museus, o que tem a ver com uma tradição museal profundamente enraizada na cultura material. Para além disso, a par com a evolução do conceito de património

2003 pelo Estado português, através da realização de um ciclo de colóquios – “Museus e Património Imaterial: Agentes, Fronteiras, Identidades” que decorreu durante o ano de 2008.

cultural, cada vez mais alargado, também os museus têm alargado o seu campo actuação. E à medida que se valorizam mais “patrimónios”, também a acção dos museus se torna mais interessante, mas também mais complexa, exigente e difícil de alcançar.

Os museus são por natureza instituições de recursos limitados (tanto financeiros, como humanos). Se atentarmos ao panorama museológico português, um inquérito aos museus publicado em 2000 revelou indicadores pouco positivos, confirmando a ausência de recursos humanos qualificados (Santos: 76). Não se está longe da verdade ao concluir que este é um desafio que permanece actual para muitos museus, onde a constituição de equipas que possam dar cumprimento a um programa de actividades continuado é ainda um objectivo distante. Por outro lado, os recursos financeiros são um dos problemas mais sérios que atingem a maior parte dos museus do nosso país. Preservar, documentar e apresentar o PCI nos museus revela-se, assim, uma tarefa exigente seja do ponto de vista dos recursos humanos como financeiros. Poderão os museus aceitar o desafio?

Podem dizer-se que os procedimentos técnicos relativos ao inventário de uma colecção de objectos dentro de um museu estão perfeitamente normalizados. Mas no que toca a um património vivo, evolutivo e dinâmico já não se pode dizer o mesmo. Ao contrário de um objecto, de um registo sonoro, de uma cassette de vídeo ou de uma fotografia, quando se fala de PCI está-se a referir a uma prática social, a uma tradição que vive fora do museu e que é praticada no seio das comunidades. Esta diferença é fulcral para se perceber que os recursos técnicos e metodológicos terão de ser diferentes dos que tradicionalmente se utilizam nos museus, exigindo abordagens mais criativas e inovadoras.

Um dos grandes desafios inerentes à salvaguarda do PCI será fazê-lo através de estratégias centradas nas comunidades. Sobre os museus e a importância da relação com as comunidades, importa ressaltar que este não é um tema novo. Há vários anos que em museologia se discute esta problemática³⁹ e, muito particularmente, sob a égide da *nova museologia*, que tem cultivado com grande fervor a ideia da participação das comunidades no museu. Assim, é amplamente reconhecido que os museus devem envolver de forma activa as comunidades que servem, bem como estar em consonância com os problemas que afectam a sociedade actual, através dos seus programas e

³⁹ Sobre este tema consulte-se Karp, Kreamer e Lavine (1992) e o *ICOFOM Study Series*, cujos números 24 e 25 apresentam os resultados das conferências “Museum and Community I” (1994) e “Museum and Community II” (1995), respectivamente. Para estudos mais recentes consulte Peers e Brown (2003), Watson (2007) e Crooke (2007).

actividades. Todavia, entre o discurso e a prática as distâncias poderão ser abissais. À excepção de algumas experiências bem sucedidas, com muita frequência, se verifica que os museus funcionam longe das suas comunidades. O trabalho com as comunidades na sua relação com o património, nomeadamente, saberes e tradições, é ainda para muitos museus portugueses pontual e irregular. A experiência do Ecomuseu Municipal do Seixal e do Museu do Trabalho Giacometti, para citar apenas alguns exemplos, são algumas das excepções.

Deve-se entender a integração da dimensão imaterial na estratégia do museu como uma forma de dar resposta à função social do museu, que por sua vez só é possível através de estratégias participativas. Pode dizer-se que uma visão pragmática e algum bom senso são alguns dos ingredientes necessários para o sucesso desta empresa, que requer um trabalho de retaguarda, exige tempo e preparação e que tem que ser continuamente estimulado. Mas acima de tudo exige mudança de atitude.

Afinal, de que museus falamos? Quais os museus que podem responder aos desafios de uma aproximação ao PCI? Museus de arte, de ciência, de história, de etnografia? Ecomuseus? Muito provavelmente, nem todos os museus estão em posição de desenvolver estratégias direccionadas para o PCI. Alguns poderão nem sequer querer fazê-lo. Pode ainda dizer-se que os museus que se enquadram numa visão mais tradicional de museu, ou seja mais constrangidos a um edifício, às exigências que se prendem com o estudo, enriquecimento e divulgação das suas colecções e, por outro lado, com o aumento do número de visitantes, terão certamente mais dificuldades em responder aos desafios de uma aproximação ao imaterial. Por outro lado, alguns autores encontram na *nova museologia* argumentos passíveis de se coadunarem com as exigências que o paradigma actual da salvaguarda do PCI representa para os museus, onde predomina a ideia de museu com uma forte intervenção social, com base na trilogia: Território, Património e Comunidades. Ou seja o museu que não se circunscreve apenas ao edifício, actua num determinado território, as colecções do museu são apenas uma parte de um património mais complexo que está fora dos limites físicos do museu (móvel, imóvel, material e imaterial, natural e cultural) e que, para além dos seus visitantes, o museu coloca em primeiro lugar as comunidades desse território. Ou seja, o modelo da *nova museologia* oferece, em nosso entender, uma perspectiva de estudo interessante no quadro do PCI.

Não obstante, integrar o PCI nos museus pode ser o mote para que alguns museus possam reformular as suas estratégias de actuação e a desprenderem-se de um

olhar estritamente material dos objectos. Neste sentido, e utilizando uma expressão de Hugues de Varine, “todos os museus são utilizáveis”, pois o que realmente importa é a necessidade de se investir numa abordagem mais holística do património, em detrimento de abordagens mais restritivas.

Em síntese, subscrevemos o argumento de Silvia Singer:

“Intangible heritage (...) concerns all of us, as museums are creators of collective memory. Therefore, we should be aware that one of our main objectives is to bring to the present the meaning of any object or topic we are dealing with, be it art, history, ethnography, or science” (2006: 72).

Por outro lado, estamos diante de uma mudança clara de paradigma, cuja tónica já não é apenas as iniciativas estritamente centradas no estudo, documentação e fixação do PCI pelos especialistas, mas sim acções que visem a salvaguarda das práticas, processos culturais e contextos sociais (Bortolotto 2008: 2). Neste contexto, qual é hoje o papel dos museus? Entre as diferentes possibilidades de abordar o PCI, identificamos pelo menos três que se cruzam e complementam: os museus como catalisadores, os museus como intermediários ou como espaço em si mesmo.

No papel de catalisadores, os museus podem estimular a reflexão e a sensibilização para a importância do PCI e para os problemas que concorrem para o seu desaparecimento, incorporando e dinamizando este património através das actividades do museu (inventário, documentação, estudo, exposição, interpretação, educação, etc.). Ou seja, como Cameron sonhava há décadas atrás, o museu como espaço diferenciado que permite a problematização dos problemas, um fórum aberto à discussão e ao diálogo.

Por outro lado, o museu pode ser também um mediador, apoiando as comunidades na criação e dinamização de redes e projectos de valorização do PCI, fazendo uso das suas competências técnicas e científicas. Neste sentido, o museu é um facilitador dos processos de patrimonialização. Note-se que é neste sentido que a Convenção 2003 formula orientações, ou seja, que devem ser as comunidades a preservar o seu património, sendo o papel dos profissionais o de facilitadores deste processo.

O museu pode ainda ser visto como um espaço com valências próprias e recursos que podem estar ao serviço das comunidades (Varine 2000: 53). Isto é, o museu pode também ser um lugar de encontro onde as comunidades se podem exprimir, dando palco

à diversidade cultural e à transmissão das tradições e conhecimentos, estimulando, por sua vez, a criação de novas identidades e dinâmicas culturais.

Sendo certo de que não existem modelos de actuação no que concerne ao PCI, mas sim boas práticas, caberá a cada museu encontrar as soluções que mais se ajustam à sua realidade. As expressões do PCI são diversas (dança, ritual, tradição oral, etc.), estão associadas a contextos específicos e ancoradas a territórios diferenciados. Nesse sentido, a implementação de medidas de salvaguarda não pode ser entendida de forma padronizada, requer quase sempre uma visão pragmática e, portanto, a necessidade de avaliar caso a caso. Diante da emergência de novas exigências é possível reconhecer aos museus um papel válido na valorização integrada do património cultural que inclua o imaterial, através do inventário e documentação, da investigação, da educação, da exposição, interpretação e divulgação.

Muito do debate em torno da Convenção 2003 tem se centrado na realização de inventários sobre o PCI. Conhecer para intervir! Efectivamente, o inventário, entendido aqui não como um fim em si mesmo, mas como um primeiro passo numa estratégia de salvaguarda mais alargada é uma ferramenta indispensável para todos os que trabalham com o património cultural. Sobre um ponto de situação relativamente à documentação do PCI nos museus, Nick Crofts esclarece:

“(...) little concrete progress has (...) been made to provide museums with the appropriate tools for documenting and conserving intangible heritage. The field is still a relatively new one for museums and so far pretty much untilled. Existing documentation standards such as Spectrum and CIDOC’s own Information Categories, are heavily biased towards documenting material objects, and are ill-suited for describing intangible entities such as performances, events, customs and religious beliefs. Similarly, most available museum software packages provide little or no support for dealing with intangible heritage in a convincing and integrated way (...)” (2008: 7).

Nesta matéria, os museus confrontam-se com duas opções igualmente válidas. Uma primeira opção prende-se com a necessidade de melhor documentar as colecções já existentes sob o ponto de vista do imaterial, fazendo-o de forma integrada, tal como sugere Crofts. Neste campo há um trabalho enorme a ser feito, sobretudo na ligação dos objectos com as práticas e memórias que lhes estão associadas, atendendo a que muitas colecções museológicas se apresentam desprovidas de informação para além das suas

características físicas. Muitas vezes, trata-se de reinterpretar as colecções com o apoio daqueles que são detentores desses conhecimentos e que não são necessariamente os especialistas.

Neste contexto, existem ainda poucos inventários museológicos que reflectam uma abordagem cruzada do material e do imaterial, predominando ainda uma preocupação centrada na materialidade das colecções. Por outro lado, este trabalho de inventário raramente extrapola as colecções para o terreno, ou seja, para as comunidades onde este património é praticado. No contexto museológico português, emergem já algumas experiências que dão resposta à necessidade de integrar a dimensão imaterial associada aos objectos das suas colecções, este é o caso do Ecomuseu do Barroso, em Montalegre (Gouveia e Lira 2006) e do Museu da Chapelaria, em S. João da Madeira (cf. Lira e Menezes 2004), que construíram sistemas de inventário específicos para este efeito.

Para além disso pode referir-se ainda a existência do *software* “In Memoria” comercializado pela empresa “Sistemas do Futuro”, uma base de dados para o inventário do PCI utilizada por alguns museus. Em 2011 foi lançada uma versão actualizada da base de dados das colecções dos museus nacionais – “Matriz 3.0”, que em função de novas exigências passou a integrar, entre outras tipologias do património, o PCI.

Um outro caminho viável é a realização de novos inventários, enquadrados nas orientações da UNESCO, ou seja, virados para fora do museu, alicerçados no território e com a participação das comunidades. Estes inventários não têm necessariamente de estar vinculados a uma matriz material e podem consubstanciar projectos de diferentes escalas e temáticas. Também é certo que, não se enquadrando num contexto de levantamento sistemático do PCI ou numa base de dados, em alguns museus portugueses decorrem já iniciativas que denotam uma preocupação com a documentação do PCI que não se circunscreve apenas às colecções. Referimo-nos, por exemplo, ao trabalho desenvolvido pelo Museu do Trabalho Michel Giacometti, que no contexto de um projecto de investigação sobre a comunidade piscatória de Setúbal tem documentado (registo vídeo e fotográfico) e acompanhado com alguma sistematização, há já alguns anos a esta parte, uma tradição desta comunidade – a *Festa de Nossa Senhora do Rosário de Tróia* (cf. Victor 2006: 14).

A investigação representa uma função de grande relevância na vida de um museu, permitindo a sua contínua renovação. O desenvolvimento de programas de investigação direccionados para o PCI revela-se fundamental para o estudo e

conhecimento deste património e como suporte para outras actividades de valorização no museu (exposições, actividades do serviço educativo, publicações, etc.). Por outro lado, sem estudos aprofundados sobre o património poderá não haver forma para, por exemplo, implementar projectos de salvaguarda, nomeadamente o apoio à revitalização de algumas tradições. Todavia, muitas das vezes, a responsabilidade na investigação deve ser partilhada de forma a alcançar um equilíbrio sustentável. Se atentarmos ao panorama museológico português, verificamos que muitos museus não possuem as condições para desenvolver investigação, nalguns casos por não reunirem recursos financeiros nem humanos. Aqui, a colaboração das universidades é imprescindível. No Canadá, o projecto de inventário da Universidade de Laval – *l’Inventaire des Ressources Ethnologiques du Patrimoine Immatériel* (IREPI), só foi possível com o apoio de estudantes que, assim garantiram a realização do trabalho de campo (Turgeon 2007). Em Portugal, poderiam citar-se vários exemplos que confirmam esta situação. É o caso do Museu da Chapelaria, que através de um protocolo celebrado com a Universidade Fernando Pessoa, implementou um programa de investigação no domínio da recolha de testemunhos orais (Menezes 2007: 60).

As exposições são um dos meios de comunicação mais privilegiados e ao alcance dos museus para uma abordagem ao PCI. Todavia, parece seguro afirmar que o PCI está ausente das exposições de muitos museus. Como refere Jorge Freitas Branco, com frequência predominam discursos monótonos povoados de objectos etnográficos, que se repetem de museu para museu (2008: 1-2). O enfoque actual dos museus para uma acção mais direccionada para o PCI pode muito bem ser o pretexto para novas abordagens e práticas de expor.

Sublinhe-se ainda sobre o papel das exposições, alguns aspectos. Um primeiro aspecto tem a ver com a importância de abordagens que favoreçam a problematização dos temas, menos normalizadas, menos previsíveis, com o objectivo de uma reflexão, que se pretende caso a caso e que não perca de vista o papel central das comunidades.

Tal como nos sugere Joaquim Pais de Brito, para o efeito é necessário “exercitarmos um outro olhar e a situarmo-nos num patamar de implicação em que cada um é sujeito e parte dessas coisas do património que pretende propor, valorar e usar como meio de comunicação e de construção de projectos, mais do que objectos de cristalização de memórias” (2003: 273).

Um segundo aspecto relaciona-se com o papel dos objectos e a necessidade de aplicar estratégias menos focadas na materialidade dos objectos e mais nos significados que transportam.

Dar conhecer o PCI é também uma forma de se evocar o quotidiano das pessoas, das suas crenças e valores, ir ao encontro das comunidades, dos seus interesses e interrogações. Como defendeu John Kinard “The great historical and scientific truths of the past mean nothing to the average man unless they are shown in relationship to what is happening today and what may happen tomorrow” (1971: 54). Esta afirmação permanece ainda hoje relevante no mundo dos museus. Apresentar temas relacionados com as práticas e tradições de uma comunidade, não apenas na perspectiva da memória do que fomos, mas sobretudo do que somos poderá ser uma forma de transpor algumas barreiras culturais entre o museu e comunidade.

Sobre o discurso expositivo cabe ainda sublinhar a necessidade de se explorar e introduzir novas leituras e perspectivas, dando espaço e voz (ou vozes) às comunidades e permitindo a sua participação na narrativa. Esta ideia, defendida por Eilean Hooper-Greenhill a propósito da emergência de um novo conceito de museu, o *post-museum* (2000: 152), vem, de algum modo, contrariar um discurso monolítico e fechado do museu tradicional para dar lugar a abordagens mais plurais que dão palco à diversidade cultural.

A exposição é também um importante instrumento da educação patrimonial, potenciador da reflexão e da acção em torno dos problemas que afectam as comunidades. Disso é exemplo a exposição itinerante – *Parlons du Breton!*, organizada em 2003 por uma associação na Bretanha com o objectivo de sensibilizar para a importância do PCI e alertando, por sua vez, para a perda do património linguístico destas comunidades (cf. Jadé 2006: 211).

Dar visibilidade ao PCI numa exposição implica considerar o papel das novas tecnologias, uma vez que oferecem amplas possibilidades para captar e comunicar o imaterial. O vídeo, o som e a imagem são recursos que podem tornar os objectos mais vivos, contribuindo para a sua contextualização (ex. registo do saber-fazer, dos usos, etc.) como também pela potencialidade de suscitar emoções, tornando uma visita ao museu mais sensorial ou até mais relevante e significativa. A exposição *Fado, Vozes e Sombras*, realizada pelo Museu Nacional de Etnologia, em 1994, é um bom exemplo da construção de uma narrativa, em torno de uma forma de expressão do PCI, que se organizou não apenas com recurso aos objectos, mas também através de sonoridades, de

imagens e do vídeo, que no seu conjunto permitiram dar conta da multiplicidade de aspectos que caracteriza esta manifestação cultural. No entanto, a utilização destas ferramentas, de forma mais alargada, constitui ainda um desafio para muitos museus, muitas vezes por não disporem de competências técnicas e de recursos para esse efeito.

É hoje consensual que a função educativa dos museus vai para além das tradicionais visitas guiadas (Hooper-Greenhill 1999: 3). Hoje, o papel da educação é transversal a todas as actividades do museu, sobretudo em matéria de educação não formal. No que diz respeito à valorização do imaterial através dos programas educativos, pode dizer-se que representa um enorme potencial, desde a sensibilização à possibilidade de se transmitirem tradições e saberes em contexto museológico. O projecto *Traditional Crafts in the Classroom*, desenvolvido pelo Museu de Etnologia do Vietname, um estudo de caso publicado no *International Journal of Intangible Heritage* é um dos vários exemplos que poderiam aqui ser citados (Huy 2006). O projecto foi desenvolvido com o objectivo de potenciar a transmissão de técnicas e conhecimentos sobre olaria aos mais jovens, cujas práticas estavam em risco de desaparecer. Todavia, este tipo de iniciativas só fazem sentido se integradas numa estratégia mais alargada do museu e numa perspectiva de interdisciplinaridade e, por outro lado, se em articulação com o território e as comunidades.

Conclusão

Sendo os museus instituições intrinsecamente ligadas ao património, não são indiferentes ao PCI, cabendo-lhes um papel fundamental na sua salvaguarda, como foi possível confirmar ao longo deste estudo. Mas em boa verdade, pode afirmar-se que na prática a maior parte dos museus não tem experiência com o imaterial. As razões de tal desiderato prendem-se com uma longa tradição de valorização da cultura material.

Sendo este um campo de acção ainda pouco explorado, atendendo às experiências mais ou menos fragmentadas e pontuais que vão emergindo no tecido museológico português, parece também claro que este será um campo de actuação a ser desenvolvido no futuro. No caso português, o papel dos museus neste domínio é fortemente condicionado pelo facto de residir no IMC a tutela do PCI, potenciando, porventura, uma maior consciência de actuação, responsabilização e envolvimento com este património.

Os museus poderão ser as instituições mais bem posicionadas para abordar o PCI, mas nem todos os museus reúnem condições que garantam a aplicabilidade dos

objectivos promovidos pela Convenção 2003. Como faz notar Joaquim Pais de Brito, “a vastidão do tema, retoma os grandes capítulos dos manuais de etnologia, tem também muito de utopia” (2006: 51). Perante um vastíssimo campo de trabalho que inclui o imaterial, seria imprudente pensar que os museus pudessem responsabilizar-se por todo este património. Trata-se, afinal, de uma tarefa imensa e que deverá ser partilhada.

Neste sentido, exigem-se novas formas de colaboração, nas quais os museus podem ser actores privilegiados, mas sempre que possível em cooperação com outros agentes, nomeadamente com as escolas e universidades, arquivos, bibliotecas, associações, etc.

Por outro lado, nem todo o património precisa de ser salvaguardado, sendo necessário mapear prioridades em articulação com as comunidades no sentido de se perceber o que se quer preservar ou não.

Em grande medida, as preocupações actuais com o imaterial, permitem, em nosso entender, amplas possibilidades de renovação e de experimentação, seja do ponto de vista da documentação e actualização das colecções em articulação com o presente ou encontrar novas formas de perspectivar o património, que exigem uma reflexão, caso a caso, em função de um território e das suas comunidades. Um caminho que tem pouco de linear, que muito possivelmente terá de se alicerçar na experimentação em pequenos projectos. Por outro lado, o alcance das iniciativas dos museus face ao PCI está à partida muito dependente das condicionantes próprias de cada museu, desde logo a sua vocação, abrangência temática e geográfica, recursos disponíveis (materiais e humanos) e acima de tudo da sua missão estratégica.

Tomando em consideração o alargamento de competências dos museus face aos desafios mais recentes, este parece ser um sinal de que os museus poderão ter que repensar as suas práticas ou explorar novas formas de intervir. Podemos estar a assistir a uma mudança de paradigma que advoga maior atenção para as relações que se estabelecem entre os objectos e as pessoas, em detrimento de uma abordagem demasiado centrada na cultura material. Concordamos com Hooper-Greenhill quando defende a ideia do *post-museum*. Ou seja, um museu mais interessado no PCI e mais centrado nas comunidades, um museu que celebra a diversidade cultural (2000: 152).

Algumas destas questões remetem-nos para uma museologia mais representativa e diversa, inclusiva e participativa.

Abordar o PCI levanta questões que não têm uma resposta fácil, muitas delas não têm uma única resposta, mas pareceu-nos fundamental situar esta questão no mundo

dos museus, esperando ter contribuído, enquanto ponto de partida para a discussão e reflexão de estratégias nesta área.

Bibliografia

- Blake, Jane. (2008). UNESCO's 2003 Convention on Intangible Cultural Heritage: the implications of community involvement on "safeguarding". In *Intangible heritage*, ed. L. Smith e N. Akagawa. London: Routledge.
- Bortolotto, Chiara. (2006). *La patrimonialisation de l'immatériel selon l'UNESCO* [online]. Disponível em: http://www.lahic.cnrs.fr/IMG/pdf/Bortolotto_juin_06.pdf [Consult. 4 Fev. 2009].
- Bortolotto, Chiara. (2008). *Il concetto di "salvaguardia" e il ruolo delle "comunità" nella Convenzione per la Salvaguardia del Patrimonio Culturale Immateriale* [online]. Disponível em: http://www.lombardiacultura.it/redazionale/cc/Intervento_Chiera_Bortolotto.pdf [Consult. 4 Set. 2008].
- Bouchenaki, Mounir. (2004). Editorial. *Museum International* 56 (221-222): 7-12.
- Branco, Jorge Freitas. (2008). *Significados esgotados: sobre museus e colecções etnográficas* [online]. Disponível em: https://repositorio.iscte.pt/bitstream/10071/1147/1/Branco_Significados_Donostia_2008x.pdf. [Consult. 23 Fev. 2009].
- Brito, Joaquim Pais de. (2003). Museu, memória e projecto. In *Portugal Chão*, ed. J. Portela e J. Castro Caldas. Oeiras: Celta.
- . (2006). Patrimónios e identidades: a difícil construção do presente. In *Patrimónios e identidades. Ficções contemporâneas*, ed. E. Peralta e M. Anico. Oeiras: Celta Editora.
- Camacho, Clara. (1999). *Renovação museológica e génese dos museus municipais da Área Metropolitana de Lisboa: 1974-90*. Dissertação de Mestrado, Universidade Nova de Lisboa.
- Cambodia. Ministry of Culture and Fine Arts, and Intangible Cultural Heritage Committee. (2004). *Inventory of intangible cultural heritage of Cambodia*. Phnom Penh: UNESCO, Ministry of Culture and Fine Arts.
- Crofts, Nick. (2008). Getting to grips with Egypt's intangible heritage. *CIDOC Newsletter* (1) [online]. Disponível em: http://cidoc.mediahost.org/content/upload/newsletter_01_2008.pdf [Consult. 22 Abr. 2008].
- Crooke, E. (2007). *Museums and community: ideas, issues and challenges*. London: Routledge.
- Deacon, Harriet, Luvuyo Dondolo, Mbulelo Mrubata, e Sandra Prosalendis. (2004). *The subtle power of intangible heritage: legal and financial instruments for safeguarding intangible heritage*. Cape Town: HSRC Publishers.
- Gouveia, Feliz, e Sérgio Lira. (2006). Sistema de inventário e de gestão de colecções para o Ecomuseu de Barroso. *Actas das XVI Jornadas sobre a função social do Museu* [online]. Disponível em: <http://www2.ufp.pt/~slira/artigos/minom.pdf>. [Consult. 12 Fev. 2009].
- Hooper-Greenhill, Eilean. (1999). Education, communication and interpretation: towards a critical pedagogy in museums. In *The educational role of the museum*. London: Routledge.
- . (2000). *Museums and the interpretation of visual culture*. London: Routledge.
- Huy, Nguyen Van. (2006). The role of museums in the preservation of living heritage: experiences of the Vietnam Museum of Ethnology. *International Journal of Intangible Heritage* 1:35-42.
- ICOFOM. (1994). Symposium: Museum and Community I (Beijing, China, September 1994). *ICOFOM Study Series* (24).
- . (1995). Symposium: Museum and Community II (July 1995, Stavanger, Norway). *ICOFOM Study series* (25).
- ICOM e ASPAC. (2002). *Shanghai Charter* [online]. Disponível em: http://icom.museum/shanghai_charter.html [Consult. 3 Fev. 2008].
- ICOM. (2009). *The Role of International Council of Museums for the Safeguarding of Intangible Heritage* [online]. Disponível em: www.unesco.org/culture/ich/doc/src/01367-EN.doc [Consult. 12 Mar. 2010].
- . (2004). *Resolutions adopted by ICOM's General Assembly 2004* [online]. Disponível em: <http://icom.museum/resolutions/eres04.html> [Consult. 3 Abr. 2009].
- . (2007). *Museum definition* [online]. Disponível em: <http://icom.museum/who-we-are/the-vision/museum-definition.html>. [Consult. 29-06-2011].
- Instituto del Patrimonio Cultural. (2005). *Catálogos del Patrimonio Cultural Venezolano 2004-2005* [online]. Disponível em: <http://www.ipc.gov.ve/> [Consult 25 Nov. 2007].

- Jadé, Mariannick. (2006). *Le patrimoine immatériel: perspectives d'interprétation du concept de patrimoine*. Paris: Harmattan.
- Karp, I., Kreamer, C. M., e Lavine, S. D. (ed.). (1992). *Museums and communities: the politics of public culture*. Washington: Smithsonian Institution Press.
- Kinard, John. (1971). Intermediaries between the museum and community. *ICOM Conference Papers*:54-60.
- Kurin, Richard. (2004a). La salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial en la Convención de la UNESCO de 2003: una valoración crítica. *Museum International* 56 (221-222):68-81.
- . (2004b). Museums and intangible heritage: culture dead or alive? *ICOM News* 57 (4):7-9.
- . (2004c). Patrimoine culturel immatériel: les problématiques. In *Le patrimoine culturel immatériel: Les enjeux, les problématiques, les pratiques*. Arles: Babel. p. 59-67.
- Lira, Sérgio, e Suzana Menezes. (2004). *Memórias e artefactos que falam de chapelaria: património imaterial no Museu da Indústria de Chapelaria* [online]. Disponível em http://www2.ufp.pt/~slira/artigos/mesa_redonda_primavera_sergio.PDF [Consult. 13 Fev. 2009].
- Matssura, Koïchiro. (2004). Prefácio. *Museum International* 56 (221-222):4-6.
- Menezes, Suzana. (2007). Museu da Chapelaria, S. João da Madeira: do seu conceito e programa museológico. *Museologia.pt* (1):160-164.
- Museu Nacional de Etnologia. (1994). *Fado, vozes e sombras*. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia, Lisboa 94.
- Peers, L., e Brown, A. (ed.). (2003). *Museums and source communities: a Routledge reader*. London; New York: Routledge.
- Santos, Maria de Lourdes Lima dos, (ed.) (2000). *Inquérito aos museus em Portugal*. Lisboa: Instituto Português de Museus [etc.].
- Sherkin, Samantha. (2001). A historical study on the preparation of the 1989 “Recommendation on the Safeguarding of Traditional Culture and Folklore”. In *Safeguarding traditional cultures: a global assessment of the 1989 UNESCO Recommendation on the Safeguarding of Traditional Culture and Folklore* [online]. Disponível em: <http://www.folklife.si.edu/resources/Unesco/index.htm> [Consult. 17 Mar. 2008].
- Singer, Silvia. (2006). Preserving the ephemeral: the International Museum Day 2004 in Mexico. *International Journal of Intangible Heritage* 1:68-73.
- Turgeon, Laurier. (2007). *L'inventaire des ressources ethnologiques du patrimoine immatériel (IREPI) du Québec* [online]. Disponível em: <http://www.lahic.cnrs.fr/spip.php?article342> [Consult. 27 Mai. 2009].
- UNESCO. (2003). *Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial*. Paris: UNESCO.
- . (1998). *Decisions adopted by the Executive Board at its 155th session (Paris, 19 October-5 November 1998; Tashkent, 6 November 1998)* [online]. Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001142/114238e.pdf>. [Consult. 9 Abr. 2008].
- . (2001a). *Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural*. Paris: UNESCO.
- . (2001b). *Safeguarding traditional cultures: a global assessment – final conference report* [online]. Disponível em: <http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/00111-EN.pdf> [Consult. 20 Abr. 2008].
- . (1982). *World conference on cultural policies, MONDIACULT, Mexico City 26 July-6 August 1982: final report* [online]. Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0005/000525/052505eo.pdf> [Consult. 5 Jul. 2008].
- . (1989). *Recommendation on the Safeguarding of Traditional Culture and Folklore*. Paris: UNESCO.
- Valle, Cláudia. (2007). *Catálogo de danças tradicionais del Pacífico de Nicaragua* [online]. Disponível em: <http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/00254-ES.pdf> [Consult. 4 Maio 2008].
- Varine, Hugues de. (2000). La place du musée communautaire dans les stratégies de développement. In *Actas do II Encontro Internacional de Ecomuseus*. Rio de Janeiro: NOPH [etc.].
- Victor, Isabel. (2006). Festa de N.ª Senhora do Rosário de Tróia. *Boletim da Rede Portuguesa de Museus* (21):14.
- Watson, S. (2007). *Museums and their communities*. London: Routledge.
- World Commission on Culture and Development. (1996). *Our Creative Diversity* [online]. Disponível

em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0010/001055/105586e.pdf> [Consult. 22 Fev. 2008].

Legislação

Decreto-Lei n.º 97/2007, de 29 de Março, Diário da República, Série 1, n.º 63.

Decreto-Lei n.º 139/2009 de 15 de Junho, Diário da República, Série 1, n.º 113.

Lei 107/2001 de 8 de Setembro, Diário da República, Série 1, n.º 209.

Lei 13/1985 de 5 de Julho, Diário da República, Série 1, n.º 153.

Portaria n.º 377/2007 de 30 de Março, Diário da República, Série 1, n.º

Museus de Ciências Físicas e Tecnológicas: contributos para a gestão das suas colecções

Carlos Alberto Loureiro

Resumo

O presente trabalho tem como base a investigação desenvolvida nos anos de 2007 e 2008 no âmbito da dissertação de mestrado em Museologia na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, intitulada *Modelos de Gestão de Colecções em Museus de Ciências Físicas e Tecnológica*.

Pretende-se com este artigo esclarecer alguns conceitos inerentes à gestão de colecções e aos museus de ciências físicas e tecnológicas, bem como apresentar algumas propostas que contribuam para uma eficaz gestão deste tipo de colecções.

This paper is about collections management models in Museums of Science and Technology. The paper intends to clarify and reflect upon relevant and inherent concepts, associated with collections management in these museums. The article also intends to present some proposals to improve the management of this kind of collections.

Palavras-chave - Key-words:

museus de ciência; gestão de colecções
science museums; collections management

Museus de Ciências Físicas e Tecnológicas: contributos para a gestão das suas colecções⁴⁰

Carlos Alberto Loureiro⁴¹

Introdução

A gestão de colecções deve ser um elemento central na planificação e organização das instituições museológicas. Perante este facto, e tendo em consideração as características específicas que as colecções de ciências físicas e tecnológicas possuem – juntamente com o actual avanço tecnológico e científico – os museus depositários deste tipo de colecções enfrentam alguns problemas na definição da gestão dos seus acervos.

Para que haja um entendimento minimamente esclarecido sobre este tema, torna-se imprescindível o esclarecimento e debate preliminar de vários conceitos e problemas inerentes às colecções e museus. Procura-se, assim, numa primeira fase clarificar o conceito de museu e as funções que lhe estão adjacentes, seguindo-se uma abordagem mais específica em torno dos museus de ciências físicas e tecnológicas. Ainda numa lógica de definição e distinção de conceitos procura-se clarificar as diferentes concepções associadas à gestão de colecções, com destaque para os conceitos de políticas, procedimentos, gestão e colecções.

A terminar apresentam-se alguns modelos e práticas de gestão de colecções a aplicar em museus de ciências físicas e tecnológicas. Ambiciona-se desta forma responder a algumas questões que convém aqui sistematizar:

- Elucidação e caracterização dos museus de ciências físicas e tecnológicas, bem como das suas especificidades e inclusão na sociedade contemporânea nas mais variadas vertentes;

⁴⁰ Artigo baseado na dissertação de Mestrado, orientada por Alice Semedo, apresentada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto: LOUREIRO, Carlos Alberto Fernandes, *Modelos de Gestão de Colecções em Museus de Ciências Físicas e Tecnológicas*. Dissertação de Mestrado do Curso Integrado de Estudos Pós-graduados em Museologia apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2008.

⁴¹ Empatia – Arqueologia, Lda., museólogo, investigador e responsável pela gestão documental, loureiro.carlosalberto@gmail.com.

- Definição, percepção e distinção dos diferentes conceitos inerentes à gestão das colecções em museus;
- Apresentação de instrumentos e propostas concretas para uma boa e efectiva gestão das colecções nos museus de ciências físicas e tecnológicas.

Os Museus de Ciências Físicas e Tecnológicas

Antes de abordar a temática em torno dos museus de ciências físicas e tecnológicas, é de todo pertinente conferir a noção de museu, amplamente discutida ao longo das últimas décadas e que actualmente parece ser comumente aceite por toda a comunidade museológica. A museologia contemporânea parece estar de acordo que a definição atribuída pelo ICOM, no artigo 2º do seu *Código Deontológico Para os Museus*, é a mais ajustada, afirmando que *um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberto ao público, e que adquire, conserva, estuda, comunica e expõe testemunhos materiais do homem e do seu meio ambiente, tendo em vista o estudo, a educação e a fruição.*

Perante o que foi estabelecido é fundamental evitar equívocos entre colecções visitáveis e museu. A colecção visitável é um *conjunto de bens culturais conservados por uma pessoa singular ou por uma pessoa colectiva, pública ou privada, exposto publicamente em instalações especialmente afectas a esse fim, mas que não reúna os meios que permitam o pleno desempenho das restantes funções* (Lei Quadro dos Museus Portugueses, art. 4º, n.º 1). Quer isto dizer que uma entidade que possui uma colecção aberta ao público pode não ser museu, sendo condição para tal o não cumprimento de uma das funções inerentes à instituição museológica.

Em 1971 o ICOM na IX Conferência Geral debruçou-se sobre o papel dos museus, concluindo que estes, para além da sua função essencial de coleccionar, conservar, restaurar, investigar e comunicar, deviam também começar a praticar uma sucessão de mutações nas suas orientações, impulsionando uma série de novas actividades e propostas que demonstrassem a sua importância e responsabilidade na educação, acção cultural e progresso da comunidade em que se inserem. Isto é, o museu não deve servir apenas o visitante tradicional, tendo que ampliar as suas funcionalidades a uma certa dimensão social que pode orientar-se em vários sentidos.

Esta vertente social dos museus contemporâneos deve transformá-los em instrumentos de desenvolvimento social e cultural ao serviço de uma sociedade com objectivos de uma maior democratização. A dimensão social ainda é mais significativa tendo em consideração que o museu como instituição pública acessível a todos os visitantes é uma realidade e um fenómeno recente.

Neste contexto pode-se afirmar que hoje o museu ambiciona ser uma manifestação da comunidade e um instrumento ao seu serviço, concorrendo para o desenvolvimento da humanidade através de objectos e colecções do passado patrimonial em diversas áreas do saber. Desta forma procura romper com a letargia de outros tempos, em que se expressava como se albergasse um conjunto de preciosidades dedicadas mais aos visitantes turistas do que à comunidade onde estava inserido.

As progressivas alterações do museu, simultaneamente com as suas múltiplas géneses, as distintas ideologias, diferentes funções e encargos que lhes foram delegados, levaram a que estas instituições fossem sujeitas a uma divisão.

Presentemente os critérios do ICOM definiram um sistema de classificação que reúne os museus em oito grandes grupos, estando a grande maioria sujeitos a várias subdivisões. Este ordenamento foi adoptado com maior ou menor aceitação pela generalidade dos autores, ou serviu de inspiração para idealizar outras classificações e tipologias de museus (FERNÁNDEZ 2006:110).

Tendo como pano de fundo esta divisão, os museus de ciências físicas e tecnológicas encontram-se reunidos no grupo cinco – Museus de Ciência e Técnica – composto por seis subgrupos: museus de ciência e técnica em geral, museus de física, oceanografia, medicina e cirurgia, técnicas industriais e indústria do automóvel, e por fim museus de manufacturas e produtos manufacturados.

A opção pela designação de “ciências físicas e tecnológicas” parece ser a que mais se ajusta à realidade nacional e contemporânea dos museus, justificada pelo tipo de colecções que albergam, com objectos afectos às ciências exactas e tecnologia. Por outro lado esta denominação vem ao encontro do CIMUSET – *International Committee of Museums of Science and Technology*⁴² – Comissão do ICOM composta por museus das áreas da ciência e tecnologia.

Este tipo de museus não é de fácil definição, já que ao conceito de “museu” agregam-se mais duas concepções diferentes mas complementares: ciência e tecnologia.

⁴² <http://www.cimuset.net/> (Consultado em 10 de Março de 2008).

Habitualmente associa-se a ciência à sabedoria e ao conhecimento, olhando para a mesma como uma tentativa de compreender a razão do mundo externo, formando leis universais da natureza sujeitas a constante revisão. Os meios para tentar dar um sentido ao mundo através da ciência envolve experiências, cálculos, reflexão, exploração, sugestões ou teorias criativas (BUTTLE 1992: 2).

A definição de tecnologia é ainda mais complexa. Normalmente referenciada como o estudo das técnicas e como uma linguagem afecta a uma determinada arte ou ciência, a sua contemplação apenas como ciência aplicada não é o mais correcto, já que neste caso se exclui os conhecimentos do perito na matéria em questão (BUTTLE 1992). Preocupa-se mais com os objectos do que a ciência, tendo mais a ver com a construção de objectos que funcionam com um determinado propósito.

Ao colocar-se a ciência e a tecnologia em museus afirma-se que ambos são altamente valorosos e arquitectam diversas manifestações de cultura para com a sociedade e a arte, possuindo artefactos que de alguma forma contam uma história (BUTTLE 1992: 2-3), passando a ser *entendidos como instituições museológicas dedicadas às ciências exactas e à tecnologia que as tem por abstracto* (ROCHA-TRINDADE 1993: 247).

Sendo assim é legítimo afirmar que os museus de ciências físicas e tecnológicas, de entre os seus múltiplos objectivos, têm a missão de mostrar o desenvolvimento geral das últimas inovações surgidas no campo das ciências e da tecnologia, sem se afastar do seu contexto histórico, social e cultural. Os produtos expostos, fruto das descobertas e dos inventos, devem contribuir para o esclarecimento do processo científico e tecnológico existente ao longo da história.

Podendo ser vistos como *tecnologias culturais que definem certos tipos de "conhecimento" e certos tipos de públicos* (MACDONALD 1998: 5), não devem ignorar a importância que a ciência, inovação e tecnologia têm desempenhado no processo competitivo de desenvolvimento de muitas nações, bem como a presença da ciência e tecnologia em sectores amplos da sociedade que se relacionam com uma variedade de contextos pessoais e públicos (VALENTE, CAZELLI e ALVES 2005: 194).

Para além de conservar o património científico e tecnológico, este tipo de museus estão coagidos a proporcionar aos visitantes meios adequados para compreender a mudança e desenvolvimento da civilização industrial e a descobrir entre ela valores sociais e culturais, entre os quais o tão debatido equilíbrio entre o nível de vida do

Homem e o avanço técnico e industrial. Numa concepção mais vasta, deverão ser capazes de *mostrar como o Homem, ao longo da História, tem explicado e utilizado o mundo que o rodeia, contribuindo para uma natural aceitação das ideias científicas de hoje, base da sociedade de amanhã* (GIL 1988: 84).

A sua acção não se deve confinar apenas às exposições permanentes, mas alargar este âmbito às exposições temporárias e itinerantes. Devem igualmente organizar conferências e colaborar na organização de secções de ciência e tecnologia noutros museus, e ainda possuir uma biblioteca, arquivo e outros espaços para diferentes suportes documentais (audiovisuais) para que em conjunto tornem estas instituições modernas e decisivamente intervenientes na divulgação e sensibilização científica junto das populações (ROCHA-TRINDADE 1993: 253-254).

Para Ana Delicado (2008: 55) *os museus de temática científica são fundamentalmente vistos como espaços onde a ciência é mostrada ao público com a finalidade primordial de difundir conhecimento científico e gerar uma atitude positiva face à ciência, mas também espaços de produção e reprodução da própria ciência (...), de criação de conhecimento científico (investigação) e de formação de cientistas (ensino).*

A Gestão de Colecções em Museus

A gestão de colecções nunca foi uma tarefa fácil, mas nas últimas décadas o trabalho parece ter-se complicado devido ao aumento das colecções dos museus, à contínua expansão destas instituições, e sobretudo pelas exigências de informação da sociedade actual (TORRES 2002: 296).

A sua terminologia incorpora dois conceitos diferentes, mas que estão intimamente ligados entre si: «gestão» e «colecções». Gestão é o acto de gerir, isto é, administrar, dirigir ou regular uma determinada situação ou conjuntura, que neste caso concreto se refere às colecções de um qualquer museu. A sua prática implica um diálogo constante com vários indivíduos, muitas vezes externos às instituições, tendo como principal objectivo auxiliar os funcionários de uma determinada organização no desempenho das suas funções, facilitando a tomada de decisões e ajudando essa mesma instituição a alcançar os seus objectivos e missão.

As colecções são o atributo que define os museus, *encontrando-se no coração de todas as actividades museológicas* (SEMEDO 2005:310), possibilitando aos museus

alcançar um crescimento de acordo com a qualidade da sua gestão. Simultaneamente são um importante recurso para os historiadores, incluindo as dos museus de ciências físicas e tecnológicas, já que apenas uma pequena percentagem dos instrumentos foram convenientemente investigados, tendo a grande maioria servido como instrumentos pedagógicos, de manufactura, ensaio de laboratório ou prática profissional e industrial.

Pode-se assim concluir que a gestão de colecções concentra todas as laborações que resultam na preservação da colecção, no seu controlo físico e intelectual e na exploração da mesma. Para Andrew Roberts (1988: 1) a gestão de colecções engloba as políticas e procedimentos relacionados com o acesso, controlo, catalogação, utilização e selecção da informação, aquisição e empréstimo de objectos ao cuidado de um museu, relacionados com a disposição física das peças e transporte dos objectos.

Susan Pearce (1992) considera que a gestão de colecções abrange as políticas e práticas afectas aos objectos museológicos, nomeadamente a aquisição, alienação, documentação, investigação, reserva, exposição e demais aspectos relacionados com a movimentação dos objectos. É também responsável pela definição de códigos de boas práticas para os profissionais dos museus.

Sendo assim, e partindo do pressuposto que os museus servem o interesse de dois grupos de “clientes” (as suas colecções e os que os visitam), a gestão de um museu e das suas colecções revela-se um exercício algo complexo e difícil até se conseguir o equilíbrio entre este conflito de interesses (RUNYARD e AMBROSE 1991:6).

Para que uma instituição deste carácter possa cumprir as funções que lhe estão atribuídas e gerir da melhor maneira este conflito, é fundamental uma planificação adequada que inclua a determinação e disponibilização dos objectivos, prioridades, políticas e procedimentos do museu. Isto deve ser feito de uma forma clara e objectiva para que todo o público e profissionais do museu os possam compreender (RUNYARD e AMBROSE 1991: 6), tornando-se também óbvio que se for feita uma boa gestão das colecções ambos são beneficiados.

O sistema de gestão de colecções pode igualmente ser definido como um instrumento de manuseamento da informação relacionado com as actividades da gestão das colecções, cabendo a este sistema suportar as políticas e procedimentos actuais do museu, em vez de improvisar.

Neste sistema destacam-se as políticas e os procedimentos que cada museu tem que determinar para fazer face aos seus objectivos e missão. Para Ronald L. Miller

(1980: 3), as *políticas* asseguram as linhas de orientação ou normas para a tomada de decisões. Os *procedimentos* especificam as acções a tomar.

Gary Edson e David Dean (1994: 29) fazem uma distinção muito semelhante, afirmando que as *políticas* fornecem um conjunto de regras para que a missão seja aplicada diariamente nas operações do museu e os *procedimentos* explicam como executar essas políticas.

Rebecca Buck e Jean Allman (2005: 221) consideram que as *políticas* providenciam o instrumento para as decisões que determinam os desenvolvimentos a longo prazo na gestão das colecções. Disponibilizam as linhas de orientação para conjunturas que ainda não despontaram, mas que podem suceder a qualquer momento, daí que tenham de ser flexíveis, sem nunca perder a sua utilidade. Os *procedimentos*, por contraste, dispõem os mecanismos e os detalhes necessários para implementar as políticas. Enquanto uma política pode ser tão curta como um parágrafo, os procedimentos para essa política podem ocupar várias páginas de texto. Simplificando, as políticas e os procedimentos quando escritos proporcionam direcção, continuidade e previsibilidade.

As políticas são instrumentos para regularizar as funções do museu e do que se pretende alcançar no futuro, tendo em ponderação um certo nível de qualidade e público, possibilitando ao museu o cumprimento das suas funções (LORD e LORD 1997: 51). Não servem apenas a estrutura interna do museu, mas mais importante, é como uma declaração pública dos padrões profissionais do museu para com os objectos a seu cuidado.

Os procedimentos, tal como as políticas, relacionam-se com as funções do museu, mas são mais específicos e quantificados, porque estão directamente relacionados com os fins e as funções que levam ao cumprimento dos objectivos (LORD e LORD, 1997: 53). Devem ser consistentes com as políticas, revistos pelo director e alterados sempre que se verifiquem mudanças ao nível das políticas.

Tanto as políticas como os procedimentos devem ser redigidos em suporte papel ou digital, e não ser apenas uma série de reflexões “dentro da mente de uma pessoa”.

Preferencialmente devem ser reunidos num único documento, a que habitualmente se atribuiu a denominação de «manual de gestão de colecções». Este documento, que em muitos casos engloba a missão e objectivos do museu, tem a vantagem de centralizar num só documento todas as questões relacionadas com a gestão

de colecções. Facilita igualmente a sua consulta, evitando a dispersão dos vários documentos.

O manual de gestão de colecções deve ser definido com a maior brevidade possível e sujeitar-se a revisões periódicas. O seu conteúdo pode incluir diversas matérias ligadas à gestão de colecções, mas de entre esta multiplicidade é inevitável a inclusão das políticas e procedimentos dos diferentes aspectos relacionados com a aquisição, alienação, empréstimos, depósitos e documentação⁴³.

Museus de Ciência: contributos para uma boa gestão das suas colecções

Nas últimas três décadas os museus registaram mudanças significativas, ainda que em Portugal estas mutações tenham ocorrido mais recentemente⁴⁴. Os museus de ciências físicas e tecnológicas não ficaram imunes a estas transformações, passando a ter que apresentar a ciência e a tecnologia de uma forma diferente.

Neste sentido o museu deve adoptar um perfil e afirmar-se primariamente em benefício da sua comunidade e daquilo que a envolve, compreendendo as suas necessidades nas mais variadas vertentes. É sob estas directrizes que deve ser feito o programa museológico e definir-se o tipo de colecções, equipa de trabalho, actividades culturais, organização dos serviços públicos e determinação dos métodos mais consentâneos na exacta interpretação das suas colecções e a melhor forma de as divulgar.

No caso português os museus de ciências físicas e tecnológicas são, na sua quase totalidade, universitários, sendo por isso inevitável ter em consideração as especificidades daí decorrentes, em particular o facto das colecções universitárias não estarem sujeitas às mesmas regras e desenvolvimentos dos restantes museus (LOURENÇO 2005: 155-156).

O equipamento que as universidades foram adquirindo ao longo da sua história para o ensino e investigação permitiram acumular um espólio rico em quantidade e

⁴³A partir das últimas três décadas surgiram várias publicações sobre esta temática. Entre as várias obras merece destaque a obra compilada e editada em 1994 por Alice Grant - *SPECTRUM: The UK Museum Documentation Standard Project*. Este estudo inclui os procedimentos a seguir pelos museus na documentação das suas colecções, podendo ser visto pelas instituições como um instrumento de trabalho durante as suas práticas de gestão.

⁴⁴Vários factores contribuíram para estas alterações: cinema, televisão, *Internet*, novos divertimentos e outras infra-estruturas culturais que competem directa ou indirectamente com os museus (PEARCE, 1996: 62). Por outro lado o envelhecimento da população cria alterações na proporção da faixa etária dos visitantes, ao mesmo tempo que o nível de formação e escolaridade das pessoas é maior, levando a que o grau de exigência de satisfação das necessidades do público seja maior (BUTTNER, 1992: 123-124).

variedade, muitas vezes perdido ou mal conservado. Estes são documentos fundamentais para o conhecimento da história do ensino e da ciência em Portugal, cabendo por isso aos museus universitários investigar as circunstâncias e os objectos que materializam esse capital intelectual e interpretá-los, tornando-os acessíveis ao público.

Recordando o papel dos museus de ciências físicas e tecnológicas no passado, os museus universitários de ciência devem procurar apresentar-se como parceiros ideais para “renegociar o contrato” entre a ciência e a sociedade. Numa época em que se debatem as implicações negativas do conhecimento científico, estes museus têm a oportunidade de acautelar a investigação transversal e multidisciplinar necessária à discussão sobre essas questões e envolver nela toda a comunidade.

Para que este tipo de museu possa cumprir estas tarefas, ou outras a que se proponha, e gerir os conflitos que inevitavelmente vão surgindo, é essencial um planeamento ajustado que envolva a definição e acesso da missão, objectivos, prioridades, políticas e procedimentos do museu. A sua concretização deve ser realizada de uma forma objectiva e facilmente inteligível.

A implementação de um bom sistema de gestão de colecções traz consigo um conjunto de vantagens que permite assegurar e facilitar o eficaz funcionamento do museu, criando uma política de continuidade e estabilidade, mas também uma ferramenta de definição dos limites de tolerância que contribuem para a estabilização do processo de trabalho, avaliação e eficácia do mesmo. Numa perspectiva diferente comprova a credibilidade do museu ao admitir a comunicação aberta da sua gestão de colecções, demonstrando que este é um espaço em que o público pode depositar a sua confiança.

Um sistema efectivo de gestão de colecções não deve apenas reflectir as práticas de trabalho do museu, deve antes estar totalmente integrado nele, sustentando todas as actividades efectuadas pelo museu e que afectam as colecções, em vez de improvisar (ROBERTS 1988: 53).

A preparação de um plano de gestão de colecções, ou a sua revisão, não deve ser uma atitude burocrática, mas antes uma forma de encarar frontalmente as incertezas que o futuro acarreta, aliviando as dificuldades que daí possam advir. As instituições devem também definir uma estratégia global para a gestão do seu acervo e uma cultura organizacional como forma de facilitar o enquadramento dos seus trabalhadores.

A gestão das colecções deve ser conduzida por pessoas que directamente controlam e trabalham com os objectos, implicando uma actividade pro-activa na sua gestão (*Idem*: 10). A equipa escolhida deve incluir elementos mais experientes, mas também pessoas mais novas como forma de transmissão de conhecimento e garantia de uma boa execução das práticas. As tarefas e objectivos a alcançar devem ser dispostos em diferentes graus de importância e prioridade para facilitar o trabalho e tornar a gestão mais eficaz.

Neste processo deve merecer especial atenção a criação de um departamento de gestão de colecções. No caso de ser inviável deve ser criada a figura do *registrar* (a solução que mais se adequa à maioria dos museus nacionais), que normalmente tem a responsabilidade primária do planeamento, gestão e manutenção do inventário (CASE 1988: 151).

No entanto as suas funções e encargos têm um alcance mais alargado, devendo ter amplas responsabilidades no desenvolvimento e reforço das políticas e procedimentos relativos à aquisição, gestão e disposição das colecções. A movimentação dos objectos é também da responsabilidade do *registrar*, assim como a determinação e preparação dos melhores métodos de manuseamento, embalamento e transporte. Deve igualmente ser capaz de avaliar as capacidades e condições dos empréstimos (*Idem*: 229).

Para facilitar o desempenho da sua função foi criado o Código Ético do *Registrar*, no qual este se deve apoiar, sendo um testemunho da importância que o *registrar* assume na gestão das colecções museológicas (*Ibidem*).

Os museus devem igualmente gerir o seu acervo de acordo com os códigos éticos já estabelecidos e a legislação em vigor. Esta gestão eficaz e efectiva pressupõe o estabelecimento e definição de um conjunto de políticas e procedimentos num ou vários documentos, sujeitos a aprovação pela direcção do museu ou entidade que o tutela.

Para um museu o grande passo nesta área inicia-se com a elaboração das políticas de gestão de colecções, que deve estar em consonância com a missão e propósitos do museu, e assumir-se como um documento de planificação básico para a sua compreensão e interpretação. Por este facto, antes da definição das políticas o museu tem que decretar a sua missão e objectivos.

A missão deve justificar a existência da instituição, descrever as suas funções e qual o intento das suas acções, assumindo-se como um guia dos objectivos de uma instituição museológica (EDSON e DEAN 1994: 26). Deve responder a várias questões:

identificar a instituição; explicar a sua formação (museu privado, público, misto, universitário, etc.) e a sua base de suporte; especificar o tipo de objectos a coleccionar; determinar os períodos ou épocas históricas que representam; definir a origem dos objectos; e, finalmente, explicar as razões para os coleccionar (EDSON e DEAN: 28).

Este documento deve ser simples e claramente articulado, de forma a não possibilitar diferentes interpretações. Mal seja aprovado deve ser imediatamente distribuído pelos funcionários, mecenas e autoridades locais, regionais, e se for caso disso, nacionais. Sendo museus universitários é fundamental a sua discussão com as várias sensibilidades da universidade onde está inserido, e posteriormente divulgado junto da comunidade académica.

O objectivo destas acções passa por demonstrar a preocupação e sentido de responsabilidade do museu junto das várias partes envolvidas no processo de formação da instituição e do público em geral.

Cumprida esta fase segue-se a adopção e publicação de um documento escrito sobre as políticas. É praticamente consensual entre os vários autores e estudiosos da museologia que as mesmas sejam alvo de uma revisão cíclica a cada cinco anos (pelo menos), ou sempre que a instituição considere necessário.

No momento da sua conclusão a política de gestão de colecções deve incluir informação distintiva que conglomere diversos aspectos: aclaração do alcance das suas colecções, descrição do uso das colecções, estratégias de aquisição, condições de alienação, narração das políticas de empréstimo e depósito, normas de documentação e delineação do método de disposição dos objectos das colecções (EDSON e DEAN: 68).

Os museus de ciências físicas e tecnológicas pela especificidade das suas colecções e pelo grande avanço tecnológico que rapidamente tornam obsoletos determinados equipamentos, estão particularmente susceptíveis a conjunturas próprias.

Este facto é ainda mais acentuado quando estão ligados a instituições de ensino. Nestas situações deve-se apelar à flexibilidade das políticas vigentes tendo sempre presente o bom senso dos responsáveis. O seu cumprimento, bem como de todas as políticas, deve ser executado com descrição pelos profissionais dos museus dentro dos limites de tolerância estabelecidos.

As políticas não devem expor paradigmas profissionais irrealistas em termos da capacidade financeira do museu, espaço, tecnologias usadas ou pessoal disponível, mas devem delinear níveis de excelência em cada funcionalidade (LORD e LORD 1997: 52). Após a sua aprovação devem ser implementadas, monitorizadas e supervisionadas.

A análise e avaliação das políticas devem ser realizadas por uma comissão criada para o efeito (KNELL 2004:13), e nunca ser esta a redigir as próprias políticas, mantendo assim um certo distanciamento e independência face ao seu processo de elaboração. A sua composição deve variar de acordo com as singularidades da instituição em causa, no entanto deve ser heterogénea, integrando supervisores, membros da direcção, elementos das tutelas e funcionários sem funções de supervisão. No caso particular deve incluir, se for praticável, professores e/ou cientistas das diversas áreas do saber por terem um maior conhecimento das peças à guarda dos museus.

Finalizadas as políticas seguem-se os procedimentos, que devem ser elaborados tendo em consideração as políticas definidas, não devendo em caso algum existir contradição entre estas e as práticas definidas. Da mesma forma não podem contrariar e/ou dificultar a missão da instituição.

O manual de procedimentos deve tratar os mesmos assuntos que as políticas. A sua implementação deve compreender uma permanente e ininterrupta comunicação com os funcionários dos museus, através de acções de formação e treino supervisionados por pessoas habilitadas e especializadas.

Incorporação

A aquisição é o processo de adquirir objectos para o museu. Os objectos a incorporar devem ser recomendados pelo museólogo ou conservador responsável da colecção ao director do museu (EDSON e DEAN 1994:30) e acompanhados pela assinatura de um documento que comprove a sua aquisição.

As modalidades de incorporação podem ser várias e devem ser assumidas de acordo com o estabelecido na Lei-quadro dos Museus e *Código Deontológico do ICOM Para os Museus*. Cada uma das modalidades exige cuidados e procedimentos próprios que devem ser seguidos de acordo com as suas políticas⁴⁵.

Em Portugal os museus de ciências físicas e tecnológicas, maioritariamente ligados a universidades ou instituições similares, têm normalmente na recolha directa uma das formas mais comuns para enriquecer as suas colecções. Esta modalidade exige

⁴⁵ Na escolha da modalidade de incorporação deve-se procurar enquadrar a mesma na legislação nacional, tendo em consideração as orientações do Código Civil Português (2002) e outras questões do direito patrimonial (NABAIS e SILVA, 2003) e das obrigações (COSTA, 2000).

habitualmente um trabalho de campo e pesquisa muito abrangente que envolve a análise bibliográfica e documental, o registo fotográfico, estudo e descrição do objecto.⁴⁶

A doação implica a gratuidade do objecto a adquirir, o que na prática é uma oferta. Só devem ser aceites sem qualquer tipo de restrição, e os museus nunca se devem colocar em situação de ter que exhibir certo objecto só porque quem ofereceu assim o exigiu. Ofertas de qualidade questionável ou uso limitado também não devem ser aceites⁴⁷.

A compra é muitas vezes a melhor maneira para expandir certas colecções, mas também são normalmente as mais difíceis, porque exigem fundos imediatos. Na compra de objectos o museu é responsável por avaliar a sua legalidade e condição ética. O contrato deverá ter a forma escrita.

A compra de objectos pode ser precedida da assinatura de um pacto de preferência entre museus pares. Nestes casos é aconselhável a realização de pactos com museus que tenham objectos do interesse da instituição, com vista a poder adquiri-los futuramente através de uma compra.

Outras modalidades de incorporação devem ser consideradas: legado, herança, achado, permuta e dação em pagamento. Estas formas de aquisição de objectos são menos usuais neste tipo de museus, mas se surgirem a sua aplicação deve ser sempre muito bem ponderada, justificada, documentada e suportada juridicamente.

Alienação

Um número de razões pode criar a necessidade de remover objectos das colecções dos museus. Apesar de um museu incorporar objectos com uma perspectiva perpétua e de interesse público não pode ficar estático, devendo-se executar reavaliações periódicas.

A alienação pode ser praticada através de várias formas: doação, venda, troca e destruição⁴⁸ (*Código Deontológico do ICOM Para os Museus* 2003: 8). No entanto

⁴⁶ Muitos museus podem considerar esta modalidade de incorporação como uma transferência, principalmente quando as universidades são também proprietárias dos objectos, verificando-se a transferência de um determinado departamento para o museu. Estas situações terão que ser analisadas individualmente de acordo com o enquadramento, regulamento interno e políticas de cada instituição.

⁴⁷ A atitude de aceitar todo o tipo de objectos só para "encher espaço" não é a mais aconselhável, isto porque o custo de manutenção de objectos de má qualidade é o mesmo – ou maior – do que os objectos de boa qualidade.

⁴⁸ A alienação por destruição só deve ocorrer em situação extrema. A sua escolha só é aceitável nas seguintes condições: quando a peça já não tem qualquer possibilidade de reparação; o objecto representa um perigo para os funcionários do Museu, público em geral e restantes colecções; e quando os outros métodos para alienar o objecto não puderem ser aplicados.

nenhum objecto deve ser removido do museu sem antes existir uma avaliação cuidada e rigorosa de todo o processo relacionado com o objecto a alienar.

Há dois aspectos que se deve ter em conta na alienação: a lei e a ética (AMBROSE e PAINE 1993: 131). Todos os museus têm que se sujeitar às leis dos seus países, não devendo em circunstância alguma violar essas mesmas leis, sucedendo o mesmo com as leis comunitárias e internacionais. Por este motivo, é da responsabilidade de cada museu assegurar que os seus funcionários estão familiarizados com os diferentes aspectos legislativos como forma de garantir que as leis são cumpridas (AMBROSE e PAINE 1993).

Todo este processo deve ser muito bem documentado por escrito e guardado permanentemente no museu. Esta documentação deve incluir: nome e título das pessoas envolvidas no processo de alienação; recomendação inicial do responsável pela peça; razões para a alienação; descrição do objecto alienado; número de inventários e outros; provas de que o museu é proprietário do objecto e fotografias. Em caso de necessidade deve incluir nome e localização da instituição receptora do objecto alienado, e documentos que transferiram o título de propriedade.

Na ficha do objecto deve estar assinalado "alienado", com a data em que tal sucedeu. Apesar de o objecto não estar presente fisicamente no museu, é aconselhável que o seu número de inventário se mantenha.

Empréstimo

Os empréstimos devem ser práticas inerentes aos museus e requerem procedimentos específicos para assegurar a gestão do objecto. Não envolvem a transferência dos títulos de propriedade, mas são a deslocação temporária do objecto de um local para outro exterior ao museu. O empréstimo de uma peça não deve ser tomada de ânimo leve, principalmente se envolve transporte e conservação (WARE 1998: 6).

A realização de um contrato escrito entre todos os intervenientes é condição obrigatória. A sua assinatura deve ser concretizada antes do início do empréstimo (GRANT 1994) e deve incluir: duração do empréstimo e possível renovação; cuidados a ter com os objectos emprestados; requerimentos de embarque (caso seja necessário); preparativos de segurança a ter durante o transporte, armazenagem ou exposição; definição das responsabilidades; coberturas em caso de insegurança; direitos de autor e direitos de publicação.

Aspecto primordial na deslocação dos objectos para fora do museu é a apólice do seguro, devendo ser sempre assinadas apólices que tenham em conta factores como o valor da peça, distância percorrida, local de destino e tempo de ausência⁴⁹.

Depósito

O Depósito é o contrato pelo qual uma das partes entrega à outra uma coisa, móvel ou imóvel, para que a guarde, e a restitua quando for exigida (Artigo 1185º do Código Civil Português). Sendo assim o contrato de depósito tem por objecto a guarda de uma coisa, sendo esta a obrigação dominante neste tipo de contrato. O sujeito que fica responsável pela guarda do objecto assume a designação de depositário, assumindo a outra parte a denominação de depositante.

Durante a aplicação do depósito é aconselhável que as partes envolvidas tenham em atenção os mesmos pressupostos que nas situações de empréstimo, com algumas particularidades: o depósito tem uma *natureza gratuita*; as despesas, de acordo com o artigo 1196º do Código Civil Português (2002: 290) ficam sempre a cargo do depositante; só devem ser realizados se os objectos forem depositados por um período de tempo alargado; o *subdepósito* e a utilização da peça depositada são proibidos; só deve ser realizado com objectos provenientes de instituições similares sem fins lucrativos e a sua concretização só deve efectuar-se após a assinatura de um contrato.

Uma instituição só deve pensar em ser depositante quando não dispor das condições humanas, técnicas e financeiras para conservar determinadas peças no seu equipamento.

Na posição de depositária a instituição deve considerar as seguintes condições: as peças a depositar não podem constituir um perigo para a saúde pública e para o estado de conservação das colecções existentes na instituição; o museu tem que possuir as condições humanas, financeiras e técnicas para guardar convenientemente os objectos; e o depósito das peças não coloque em causa o normal funcionamento da instituição depositária.

Todos os depósitos devem ser muito bem documentados, o que implica a abertura de um processo individual para cada objecto que é depositado⁵⁰.

⁴⁹ Esta condição aplica-se também nos depósitos.

⁵⁰ Este processo deve conter uma cópia do contrato, data de entrada, proveniência, documento comprovativo da recepção, a descrição pormenorizada da peça, a sua condição e valor.

Documentação

A documentação é uma actividade do qual muitas outras dependem, sendo igualmente a tarefa mais difícil, laboriosa e ampla do museu (DÍAZ BALERDI 1994: 140). Deve ser a *coluna vertebral* da instituição, já que a sua função é controlar todo o espólio do museu e suas movimentações, sejam elas verticais (internas) ou horizontais (externas), e articular toda a actividade produzida em relação ao registo, controlo e segurança das peças (ALONSO FERNÁNDEZ 2006: 162).

Assume-se como uma das mais importantes funções do museu, já que os objectos/coleccção insuficientemente documentados de pouco servem a um museu. Pelo contrário, uma adequada recolha e tratamento da informação contribuirá para uma efectiva gestão das colecções.

O sistema de documentação adoptado deve ser flexível, ajustando-se à diversidade e à mudança (HOLM 1991: 2). Deve ser válido no exercício das diferentes ambivalências do museu, ajudando-o a ter noção do que possui, a localizar as suas peças, facilitar a investigação, simplificar a organização de exposições e publicações, delinear planos de conservação preventiva e documentar todas as intervenções sobre as peças.

A documentação deve igualmente proteger o museu de eventuais acções legais relativas ao título de propriedade das peças, bem como providenciar uma descrição dos objectos perdidos, roubados ou acidentados, garantindo simultaneamente a transmissão da informação independentemente das flutuações do quadro de pessoal.

Para que seja eficaz é fundamental que o sistema de documentação inclua documentos afectos á incorporação e alienação, ficha de inventário, localização nas reservas, registo de acções de conservação e movimentos.

Deve também existir uma cópia de todos os registos efectuados num local diferente do original, precavendo desta forma acções desastrosas decorrentes de catástrofes naturais, vandalismo ou roubo.

A documentação não deve ser algo eterno e estático, visto que o conhecimento altera-se, bem como os critérios a respeito da informação que tem de ser conservada, exigindo uma actualização constante dos dados.

O processo de documentação deve iniciar-se antes da entrada do objecto no museu, altura em que se processa a recepção do objecto. Esta última acção deve agregar a emissão de um recibo de entrega, seguindo-se um conjunto de procedimentos mínimos

que incluem uma recepção, uma identificação básica do objecto, um exame inicial da peça, uma análise da sua condição e o registo de localização.

Quando a recepção do objecto provém de uma aquisição deve-se proceder ao seu registo no Livro de Inventário Geral. Para além deste, os museus devem possuir igualmente um Livro de Dia (regista todos os movimentos ocorridos no museu, sejam eles horizontais ou verticais) e um Livro de Saídas (inscreve todas as partidas de objectos da instituição)⁵¹.

Uma das tarefas mais importantes do processo de documentação é o inventário, que se pode definir como a relação de todos os objectos que constituem o acervo próprio de uma instituição, independentemente do seu modo de incorporação, que estão registados no sistema de documentação do museu.

O principal objectivo do inventário num museu é identificar qualquer objecto dessa mesma instituição, ou conhecer todo o espólio independentemente do seu significado científico ou artístico (ALONSO FERNÁNDEZ, 2006: 161), baseado nos princípios básicos da normalização internacionalmente assumidos no âmbito da museologia, ressaltando entretanto as particularidades do acervo e as características distintas que a instituição confere.

À semelhança do que se encontra descrito na Lei-quadro dos Museus Portugueses (Lei n.º 47/2004 de 19 de Agosto), deve ser elaborada uma ficha de inventário para cada bem cultural incorporado, independentemente da modalidade de incorporação. A sua actualização deve ser sistemática⁵².

A atribuição do número de inventário é uma tarefa imprescindível e obrigatória no processo de inventariação. Este número deve ser único, singular e sequencial, já que atribui ao objecto uma identidade única, ficando permanentemente ligado à peça, sendo um meio de identificar e correlacionar toda a informação a ela associada.

Recomenda-se que o número seja alfanumérico, com as iniciais do museu e o número sequencial a atribuir ao objecto. Deve estar sempre confinante à peça através de uma etiqueta segura mas de fácil remoção, constituída por materiais que não prejudiquem os objectos.

⁵¹ Ambos os livros devem ser preenchidos manualmente, de modo a evitar a distorção dos dados, cosidos e com termo de abertura. As folhas devem ser numeradas de forma sequencial e rubricadas pelo responsável da colecção, assegurando a verificação dos dados introduzidos.

⁵² Para o correcto preenchimento dos campos de informação do sistema de inventário é fundamental elaborar um manual de procedimentos que determine o tipo de informação a ser inserida em cada campo. Este documento facilita o trabalho dos funcionários responsáveis por este tipo de tarefa, garantindo uma normalização e continuidade do processo.

Num outra vertente o ICOM recomenda a utilização das múltiplas facetas da *Internet* nos museus, insistindo para que se informatize os serviços destas instituições. Esta orientação em museus de ciências físicas e tecnológicas ainda se revela mais imperativa, já que estes museus são também centros de promoção e divulgação da ciência e novas tecnologias. É fundamental que estejam na vanguarda da utilização e desenvolvimento das tecnologias associadas à museologia.

O registo multimédia é uma das formas de utilização das novas tecnologias. A sua utilização é obrigatória já que é uma forma de documentação que ajuda a identificar o objecto. Este tipo de registo deve incluir necessariamente a fotografia, que deve acontecer no momento em que o objecto dá entrada no museu, aconselhando-se igualmente o recurso ao vídeo e às simulações computadorizadas em três dimensões dos objectos que fazem parte das suas colecções, ou de matérias com eles relacionados.

Sendo o museu um depositário de materiais e objectos relativos ao conhecimento do Homem, uma das suas funções indispensáveis perante a sociedade actual é a investigação científica desses mesmos materiais. Esta deve *corresponder a objectivos institucionais e seguir as práticas legais, deontológicas e académicas definidas pela legislação nacional e internacional em matéria de direitos de autor (Código Deontológico do ICOM Para os Museus, 2003: 13)*. Deve ser feita, prioritariamente, por funcionários da instituição, contudo deve-se salutar a abertura da colecção a investigadores externos, vindos de instituições credenciadas, que em muito podem contribuir para o desenvolvimento do conhecimento.

Conclusão

As políticas de gestão e os seus procedimentos devem ser capazes de mudar, reflectir e adaptar-se perante as exigências do mundo globalizante e as questões que se relacionam com o desenvolvimento local e regional (SEMEDOb 2005: 267-268), sejam unicamente museus de ciências físicas e tecnológicas ou também universitários. Devem reflectir as prioridades que resultam do museu para com o indivíduo, para com as suas responsabilidades e em relação às políticas de gestão de outros museus. O nível de cuidado a ter com os objectos deve ser ajustado às necessidades que certifiquem a sua existência no futuro.

A gestão do acervo deve ter em conta a produção de abordagens inter e transdisciplinares, ao invés de compartimentar as suas actividades ao âmbito restritivo disciplinar, facto que muitas universidades tendem em manter. Esta estratégia assume

um papel cada vez mais preponderante numa sociedade em que a ciência e a tecnologia estão cada vez mais presentes, exigindo-se por isso que a gestão das colecções nestes museus seja orientada de forma a possibilitar que estas instituições culturais aspirem a ser *fóruns da cultural actual, constituindo-se em lugares de discussão e diálogo (mas também de confrontação e experimentação) de problemáticas relevantes para a condição contemporânea em vez de meros intérpretes das colecções* (SEMEDO 2005b: 271).

Bibliografia

- ALONSO FERNÁNDEZ, Luís (2006) – *Museología Y Museografía*. Barcelona, Ediciones del Serbal.
- AMBROSE, Timothy; PAINE, Crispin (1993) – *Museum Basics*. London [etc.]: Routledge.
- BUCK, Rebecca A.; GILMORE, Jean Allman (2005) – *The New Museum Registration Methods*. Washington D.C., American Museum Associations.
- BUTTLER, Stella (1992) – *Science and Technology Museums*. Leicester [etc.], Leicester University Press.
- CASE, Mary (ed.) (1988) – *Registrars on Record – essays on museum collections management*. Washington D.C., American Association of Museums.
- Código Civil Português* (2002) Coimbra, Livraria Almedina.
- Código Deontológico do ICOM Para os Museus* (2003) Lisboa, Comissão Nacional Portuguesa do ICOM.
- COSTA, Mário Júlio de Almeida (2000) – *Direito das Obrigações*. 8ª ed. Coimbra, Livraria Almedina.
- DELICADO, Ana (2008) – “Produção e reprodução da ciência nos museus portugueses”. *Análise Social*, vol. XIII (1º), pp. 55-77.
- DÍAZ BALERDI, Iñaki (1994) – *Miscelánea Museológica*. Bilbao, Serviço Editorial Universidad del País Vasco.
- EDSON, Gary; DEAN, David (1994) – *The Handbook for Museums*. Londres [etc.], Routledge.
- GIL, Fernando Bragança (1988) - “Museus de Ciência: preparação do futuro, memória do passado”. *Colóquio. Ciências*, n.º 3. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 72-89.
- GRANT ALICE (ed. and comp.) (1994) – *Spectrum: The UK Museum Documentation Standard*. Cambridge, Museum Documentation Association.
- HOLM, Stuart A. (1991) – *Facts and Artefacts – how to document a museum collection*. Cambridge, MDA.
- KNELL, Simon J. (ed.) (2004) - *Museums And The Future Of Collecting*. 2.ª ed. Hampshire, Ashgate Publishing Limited.
- Lei n.º 47/2004 (2004-08-19). *Diário da República – I Série-A*, N.º 195, pp. 5379-5394.
- LORD, Gail Dexter; LORD, Barry (1997) – *The Manual of Museum Management*. Boston, Altamira Press.
- LOURENÇO, Marta C. (2005) – **Between Two Worlds – The distinct nature and contemporary significance of university museums and collections in Europe**. Paris, Thèse de doctorat Histoire des Techniques, Muséologie, Conservatoire national des arts et métiers - École doctorale technologique et professionnelle [Em linha]. Disponível em <<http://webpages.fc.ul.pt/~mclourenco/chapters/MCL2005.pdf>> (Consultado em 20 Abril 2007)
- MACDONALD, Sharon (1998) – *The Politics of Display – museums, science, culture*. London [etc.], Routledge.
- MARÍN TORRES, María Teresa (2002) – *Historia de la Documentación Museológica: la gestión de la memoria artística*. Gijón (Astúrias), Ediciones Trea, S.L..
- MIILER, Ronald L. (1980) – *Personal Policies for Museums: a handbook for management*. Washington D.C.: American Association Museums.
- NABAIS, José Casalta; SILVA, Suzana Tavares (2003) – *Direito do Património Cultural – legislação*. Coimbra, Livraria Almedina.
- PEARCE, Susan (1996) - *Exploring Science in Museums*. London [etc.], Athlone.
- PEARCE, Susan M. (1992) – *Museums Objects and Collections – a cultural study*. Leicester [etc.], Leicester University Press.
- ROBERTS, D. Andrew (ed.) (1988) – *Collections Management for Museums*. Cambridge, The Museum Documentation Association.
- ROCHA-TRINDADE, Maria Beatriz (coord.) (1993) – *Iniciação à Museologia*. Lisboa, Universidade Aberta.
- RUNYARD, Sue; AMBROSE, Timothy (ed.) (1991) – *Forward Planning – a handbook of business*,

corporate and development planning for museums and galleries. London [etc.], Museums & Galleries Commission.

SEMEDO, Alice (2005) – “Políticas de Gestão de Coleções”. *Revista da Faculdade de Letras: Ciências e Técnicas do Património*, vol. IV, I série, pp. 305-322.

SEMEDO, Alice (2005b) – Que museus universitários de ciências físicas e tecnológicas? in Armando Coelho Ferreira da Silva e Alice Semedo (coord.) *Museus Universitários com Coleções de Ciências Exactas – Homenagem ao Professor Doutor Bragança Gil*, Secção de Museologia do Departamento de Ciências e Técnicas do Património, FLUP: Porto

VALENTE, Maria Esther; CAZELLI, Sibeles; ALVES, Fátima (2005) – *Museus, ciência e educação: novos desafios*. [Em linha]. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/hcsm/v12s0/09.pdf>.> (Consultado em 25 Junho 2008).

WARE, Michael E. (1998) – *Museums Collecting Policies and Loan Agreement*. [s.l.], Association of Independent Museums.

Museu Militar de Bragança / Fundação

Emília Nogueiro

Resumo

O objecto de estudo decidido para este trabalho centra-se na reflexão sobre o Museu Militar de Bragança hoje, e as suas potencialidades enquanto gerador de desenvolvimento social. Para fazer esta reflexão consideramos pertinente a pesquisa histórica do museu, desde a sua fundação, atendendo à função e os objectivos propostos inicialmente pela instituição, bem como aos procedimentos museológicos actualmente observados. O presente trabalho aspira: a descrever o edifício onde está instalado o Museu Militar de Bragança, que constitui parte integrante da sua valência enquanto gerador de desenvolvimento local; a pesquisar o processo de fundação do museu, os seus objectivos e funções enquanto parte integrante de um maior complexo militar como era o quartel.

The purpose of the present study is focus on a reflection about the Military Museum of Braganza, today, and its potential as a generator of social development. To carry out this discussion we consider relevant the historical research of the museum from the time it was founded, its mission, and the objectives initially proposed by the institution. The present work has the following aims: to describe the building in which the museum is installed, which constitutes an integral part of its value as a generator of local development; to carry out research into the process of the foundation of the museum, its objectives and its functions as a vital part of a major military complex such as the army base was at that time.

Palavras-chave - Keywords:

Museu Militar de Bragança

Military Museum of Braganza

Museu Militar de Bragança / Fundação⁵³

*Emília Nogueiro*⁵⁴

O objecto de estudo definido para este trabalho centra-se na reflexão sobre o Museu Militar hoje, e as suas potencialidades enquanto gerador de desenvolvimento social. Para fazer esta reflexão consideramos pertinente a pesquisa histórica do museu, desde a sua fundação, atendendo à função e os objectivos propostos inicialmente pela instituição. O interesse deste tema contrasta com a escassez de bibliografia disponível, quer sobre outros museus militares do país quer sobre o Museu Militar de Bragança em concreto.

O museu militar de Bragança surge na primeira metade do século XX como um espaço de salvaguarda das memórias dos feitos bélicos das forças militares sedeadas em Bragança. Após a erradicação da última unidade militar de Bragança, em 1958, o museu é temporariamente encerrado e trasladado o acervo para o Museu Militar de Lisboa. Já na década de 80 do século XX o museu volta a ser instalado no local de origem, a torre de menagem do castelo, e impõe-se como espaço \ memória das vivências militares da cidade.

Uma das dúvidas que nos surgiu logo à partida, prendia-se com o ano exacto da fundação do museu, dado que não era sabido com precisão dentro da instituição actual, e apesar de ser um dado quantitativo foi por nós considerado determinante não só para estabelecer uma baliza cronológica segura, mas para constituir o ponto de partida de um percurso que perdura até hoje.

Neste sentido, começamos por pesquisar as Ordens de Serviço, publicadas pelas unidades militares sedeadas no castelo, responsáveis pelo museu. As O.S. são registos diários que nos permitiram seguir de perto as preocupações e determinações alusivas a

⁵³ Artigo baseado na dissertação de Mestrado, orientado por Armando Coelho, apresentada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto: NOGUEIRO, Emília, Museu Militar de Bragança: Fundação; Práticas Museológicas Dissertação de Mestrado do Curso Integrado de Estudos Pós-graduados em Museologia apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2009.

⁵⁴ Docente no Instituto Politécnico de Bragança; Promotora do projecto cultural Historia e Arte – <http://historia-e-arte.blogspot.com/> correio electrónico: emilianogueiro@gmail.com

esta instituição, e onde encontramos a mais antiga referência ao Museu, com data de 1929.

As Ordens de Serviço constituem um importantíssimo registo diário que permite que nos aproximemos ao quotidiano do quartel. O quartel sediado no interior do recinto amuralhado da cidade partilhava o espaço com a comunidade civil que habitava o interior da vila amuralhada, e, interagia também, económica, social e culturalmente com a restante população da cidade. Esta relação é bem evidente em inúmeras Ordens de Serviço publicadas que registam as trocas comerciais de bens e serviços entre ambas comunidades, o que confirma o relevante peso dentro da sociedade civil da permanência na cidade do quartel militar.

Esta relação, apesar de extravasar o espaço restrito do museu, atesta a amplitude social a que a instituição museológica estava inicialmente associada, pois a vida no quartel supunha então uma ascensão social, uma efectiva melhoria das condições de vida para muitos militares, o acesso à cultura, a cuidados médico e, inúmeras vezes também, o acesso a uma refeição.

Com a erradicação da última unidade militar de Bragança, desaparecem as Ordens de Serviço, optamos então por seguir o rasto do museu militar nas publicações culturais da região.

A consulta destes documentos permitiu-nos reflectir sobre a importância na comunidade do museu militar aquando da sua fundação, bem como a consequente falta sentida na privação deste, quando foi transferido para Lisboa, e permitiu-nos também constatar a relevância que, na actualidade, a instituição possui enquanto forte gerador de desenvolvimento, consubstanciado mormente no número fabuloso de visitantes anuais, que ronda os sessenta mil ingressos.

Espaço do Museu

Desde a sua fundação que o Museu Militar ocupou a Torre de Menagem do castelo de Bragança⁵⁵. Este facto estabelece uma relação muito forte entre o museu e o espaço que este ocupa, ainda hoje são indissociáveis essas duas realidades e ambas têm vantagens nessa relação. O museu permite que persista no castelo a memória militar que esteve na génese da sua edificação. Segundo o Professor Alexandre Rodrigues, o

⁵⁵ Monumento Nacional, por Decreto de 16-06-1910, DG 136 de 23 Junho 1910.

projecto defensivo que ainda hoje existe data de 1409 a 1449, durante o reinado de D. João I (RODRIGUES, 1997:472).

Já o Abade de Baçal afirmava (ALVES, 2000:258, 261):

(...) «as janelas em ogiva do nosso castelo, bipartidas por pinásios encimados de ornatos radiantes e rosáceos, pertencem ao segundo período da arquitectura ogival ou gótica, que vai desde o século XIV ao XV, e a esta época tem de se adscrever a sua construção.»

Assumindo que:

(...) «o castelo de Bragança foi mandado construir por D. João I, pelos anos de 1409, e a sua fábrica assumiu tais proporções de grandeza, que ao falar-se em obras já se entendia serem as do castelo. Duraram, antes de concluídas, passante de trinta anos, abrangendo os reinados de D. João I, seu filho D. Duarte e neto D. Afonso V.»



Fig.1 – Castelo de Bragança (alçado Sul e Este)

A construção da torre de menagem foi iniciada no período de D. João I sobre uma alcáçova da época de D. Dinis de finais do século XIII, é rodeada por uma linha de muralhas robustecida com cubos e tambores semicirculares abobadados a tijolo. A torre de menagem é de construção tipicamente medieval, alta e espessa de muros direitos e a parte inferior cavada de cisterna (que também poderia ser cárcere ou armazém). A entrada na torre foi rasgada no piso intermédio, inicialmente acedia-se ao interior por uma escada volante. Sobre a entrada, vemos, no cimo da torre, um balcão de mata cães ou besteira machicoulis apoiada por robustos cachorros e aberto no chão, que permitia atingir o atacante que tentasse entrar pela porta principal.

Nos ângulos superiores há quatro guaritas de secção circular, pormenor possivelmente de influência espanhola. Conjuntamente com as ameias, as guaritas, a

porta em alto posicionamento e as robustas paredes constituem o sistema defensivo da torre.

Outrora a torre tinha telhado que permitia o aproveitamento das águas pluviais para a cisterna.

José Cardoso Borges, na *Descrição Topographica da cidade de Bragança*, citado pelo Abade de Baçal, (ALVES, 2000: 265) afirma que, (...) «*sobe hua bem arteficiosa escada a que se comunica todas as cazas até o mais alto, e deste descem aquedutos para hua grande cisterna.*»

É possível que a escada de caracol que hoje conduz ao piso da cisterna tivesse continuidade até ao coroamento pondo em comunicação os diversos pisos.

O abade de Baçal (ALVES, 2000: 264) refere que:

(...) «a sua divisão interior não é a primitiva e que foi modificada, como se vê pelo traçado da escada que põe em comunicação os pavimentos que em partes vai cortar as entradas que dão para alguns compartimentos. Talvez esta modificação fosse feita em 1671 em que o príncipe regente, por carta datada de Lisboa de 11 de Janeiro, e sendo alcaide-mor Pedro de Mariz Sarmento, manda recolher no castelo os presos por a cadeia estar em mau estado.»

A presença de janelas ornamentadas denota que além da função militar a torre de menagem detinha também função habitacional. Os grandes vãos decorados de estilo gótico são indicadores do conforto interior fruto de novas concepções de comodidade.

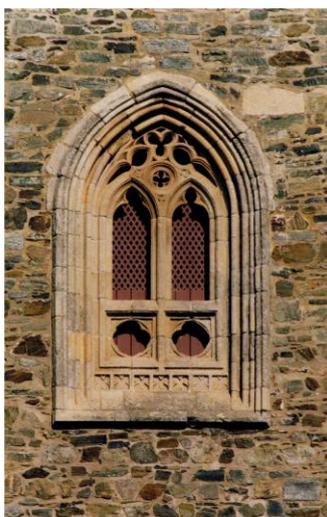


Fig. 2 – Detalhe da janela do alçado sul da torre de menagem

A torre de menagem era envolvida por outro aro defensivo que também abrigava a alcáçova de que hoje nada resta:

«De forma quadrangular, tem as suas faces orientadas pelos quatro pontos cardeais e é formado de pedra solta e argamassa à excepção da base, ângulos, ameias, miradouros e uma cintura que tem a meia altura que são de granito grosseiro. Tem dezassete metros de lado e trinta e três de altura, aproximadamente.» (ALVES, 2000: 263).

Aproveitando os materiais naturais da região o Castelo e a torre de menagem estão construídos em granito, nos cunhais no reforço dos vãos e piso térreo, sendo que os panos de muralhas bem como a restante construção é maioritariamente constituída por serpentinito, rocha ultra-básica do grupo das metamórficas, que lhe confere o tom azulado, (segundo informação do Professor Luís Filipe, docente na área de geologia na ESEB), entre a pedra solta unida com argamassa é possível observar também rochas de xisto, mas em menor quantidade.

A alcáçova estava construída entre a torre de menagem e a torre da princesa, com arcaria num dos lados e duas torres no lado norte, a torre da princesa e outra torre semicircular, já desaparecida.



Fig. 3 – Desenho de Duarte D’Armas, c. 1509 (ARMAS, 1997) Observa-se ainda o edifício da alcáçova entre a torre de menagem e a torre da princesa.

Em 1831, a alcáçova, em avançado estado de degradação, já desabitada, foi mandada fechar a pedra e cal pela câmara. Se bem que 50 anos antes, o alcaide-mor

tenha rectificado o seu uso legítimo, perante a eminente ocupação do espaço por parte do regimento de infantaria.

Segundo o Coronel Rodrigues, num artigo publicado pela revista *Brigantia* (RODRIGUES, b, 1995), Bragança tem registo de aquartelar unidades militares desde 1664, ainda no rescaldo da guerra da restauração. Porém só em 1710 é que há notícia de existir um quartel, feito à custa do erário régio. Deste edifício primitivo já nada resta.

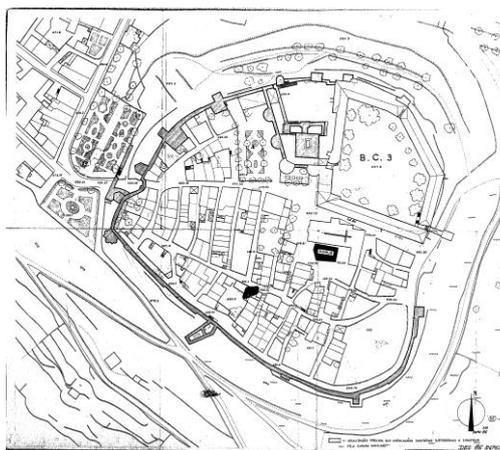


Fig. 4 – Planta do Castelo e da zona intramuros, a área nordeste estava ocupada pelo Quartel do Bç 3 (fundo documental SIPA)

Em 1800, o Tenente General Manuel Jorge de Sepúlveda, na sua qualidade de Governador de Armas da província de Trás-os-Montes, mandou construir um quartel no castelo de Bragança, destinado a uma unidade de Infantaria. Para o efeito mandou demolir vários edifícios, aproveitou parte das muralhas para construir as casernas, e, para melhor ordenar a parada, foi desmantelada parte da casa do alcaide.



Fig. 5 – Fotografia aérea do Castelo, (década de 60, século XX) e zona envolvente, sobre a muralha é possível observar o edifício do quartel e o campo da parada militar (fundo documental SIPA)

Um século mais tarde a Unidade de Infantaria ocupava não só o quartel do castelo mas também o forte de São João de Deus, que albergava até ao princípio do século XX a unidade de Cavalaria. Em simultâneo existiam outros órgãos de apoio militar, como o hospital militar e a farmácia.

Fundação do Museu

Em 1929 é publicada a autorização para a fundação do museu,

*«(...) em virtude da autorização do Comando da Região, transmitida pelo Comando Militar desta guarnição, foi este regimento autorizado a organizar um Museu Militar».*⁵⁶



Fig. 6 - Castelo ocupado pelo Quartel do Bç 3 (fundo documental SIPA)

A iniciativa parte do Regimento de Infantaria nº 10, comandado na época pelo Coronel António José Teixeira. Trata-se de uma iniciativa local, que resulta da vontade e do empenho de militares adstritos ao regimento. Esta informação acrescenta um dado novo ao histórico, até à data recolhida, relativo à fundação do museu. Com alguma insegurança, afirmava-se que o Museu Militar de Bragança tinha sido fundado em 8 de Julho de 1938, (FELGUEIRAS, 1960) no entanto, a recolha de elementos publicadas nas Ordens de Serviço do quartel revelam que esta data é imprecisa e posterior à data real da fundação do museu.

Desde a sua fundação até ao momento, podemos distinguir variações na identidade cultural que o museu materializa, e também na identidade do público a que se destina.

⁵⁶ Ordens de Serviço (1929) Regimento de Infantaria Nº 10.

O museu militar enquanto expressão e instrumento de identificação, sofreu alterações, fruto das transformações que se operaram na comunidade onde se insere. A comunidade a que inicialmente estava destinado o museu era a comunidade militar. As Ordens de Serviço das unidades militares aquarteladas no castelo consultadas no âmbito desta pesquisa, permitem-nos seguir a diário as preocupações e acções levadas a cabo no interior do quartel.

O objectivo da pesquisa destes documentos foi seguir o histórico do museu, no entanto, foi inevitável atendermos a outros aspectos relacionados com o quotidiano do quartel. Uma vez que, na época a cidade de Bragança carecia de biblioteca pública, foi surpreendente constatar a forte preocupação com o aumento constante da biblioteca do quartel. A biblioteca estava guardada numa sala contígua à sala do museu, e são frequentes as referências aos novos livros acrescentados à carga da biblioteca, são livros de temas militares, mas também de geografia, história, e de história local, filosofia e agricultura.

A partir da década de 30 do século XX é constante o aumento da biblioteca com obras publicadas pelo Ministério de Propaganda, Secretariado da União Nacional. Aquando da extinção da última unidade militar aquartelada em Bragança, a biblioteca foi transferida para Lisboa, onde se mantém até hoje. É igualmente incontornável o papel da Escola Regimental como agente de desenvolvimento social. A escola leccionava diferentes áreas relacionadas com a prática militar, em paralelo regulava os parâmetros comportamentais e cívicos dos militares que a ela acudiam.

São inúmeras as recomendações expressas nas Ordens de Serviço que propõem alterar comportamentos, não só dentro do espaço militar mas também com implicações no espaço civil. Os aspectos pessoais de higiene, como o uso e distribuição de escovas dos dentes, a obrigatoriedade do banho, de saúde, com acesso a consultas de diferentes especialidades médicas, bem como os aspectos públicos de higiene e saúde, os rastreios, as vacinas, a prevenção de doenças e do seu contágio, até as preocupações ecológicas na proibição do uso de veneno para os peixes são igualmente questões clarificadas dentro do quartel.

Este facto permite-nos pensar na amplitude dos conhecimentos disseminados dentro do quartel, o que nos deixa perceber o profundo impacto ao nível do desenvolvimento social num espaço interior transmontano que na época sofria de pior acesso à educação e à cultura, que o que se sente actualmente.

Outro aspecto que nos pareceu destacável foi a preocupação com a formação musical. No quartel era ensinada música com diferentes instrumentos musicais, existia mesmo uma banda musical, inúmeras vezes requisitadas por organizações civis e religiosas.

Este facto conduz-nos, mais uma vez, para a importância, também no quotidiano, da presença do quartel militar na cidade. O acesso a muitas manifestações culturais era feito através do quartel, e não apenas para o público que directamente estava relacionado com a vida militar mas para toda a comunidade, que nas festividades fruía da música interpretada pela banda.

A nível económico, a relação entre a comunidade e o quartel ainda hoje é lembrada, pois, os sapateiros, as lavadeiras e toda a restante comunidade que directa ou indirectamente vendia bens e prestava serviços ao quartel, sofreu um grave golpe quando a unidade militar foi desmantelada.

O quartel prestava ainda apoio social - são inúmeras as Ordens de Serviço que encontramos que regulam a distribuição dos *“restos do rancho pelos pobres”*, e ainda hoje esta memória perdura sobretudo na comunidade que habita a zona da vila, dentro do recinto amuralhado.

Relativamente à relação estabelecida entre o quartel, com todas as suas valências, e a comunidade da cidade, cremos ser um assunto digno de mais profundas pesquisas, de melhores recolhas materiais e imateriais que permitam, com a intervenção activa da comunidade, reunir uma colecção passível de ser exposta. A este assunto aludiremos mais concretamente no texto relativo à exposição do segundo capítulo.

Dentro do quartel militar, o museu constituía mais um elemento difusor de cultura. O objectivo da constituição do museu é claro pretende-se que o museu dê *«maior incremento a este repositório de glórias militares o que virá atestar não só a cultura intelectual da guarnição mas ainda o desejo de caminhar a par das nações mais civilizadas»*.⁵⁷

Era assim exposto o objectivo do museu pelo Comandante da Unidade, responsável pela fundação do Museu, o Coronel José António Teixeira. Estas palavras evidenciam a preocupação primária em consolidar o acervo como um conjunto de bens culturais, que deveria ser valorizado com objectivos educativos, passíveis de promover o indivíduo e a sociedade. É evidente, neste excerto, a preocupação em mostrar e

⁵⁷ Ordens de Serviço (1932) Regimento de Infantaria Nº 10, ordem regimental nº 292.

valorizar os objectos expostos de modo a que o museu constitua, não só um repositório de glórias militares, mas que a preservação dessa memória permita atestar a cultura intelectual da guarnição, que na época se estabelecia como um dos públicos alvo da instituição. Notável é também o cuidado em acompanhar as nações mais civilizadas, no sentido de importar os caminhos pedagógicos e lúdicos já instituídos e credenciados noutros países mais desenvolvidos.

Na época existia já em Bragança o Museu do Abade de Baçal, que recebe o nome do seu ilustre director após a sua jubilação em 1925. No entanto a sua fundação remonta aos finais do século XIX, mais concretamente a 1897. Neste período o museu designava-se por Museu Municipal de Bragança, e a sua fundação esteve intrinsecamente ligada à figura do arqueólogo Coronel Albino Lopo. É interessante constatar a coincidência na formação militar do Coronel Albino Lopo e do Coronel António José Teixeira, figuras de maior relevância na fundação dos mais significativos espaços museológicos da cidade.

O Museu Militar logo se diferenciou do Museu Abade de Baçal, na sua missão e nos objectivos que se propunha alcançar. De carácter temático mais restritivo, as glórias e feitos militares, mas coincidente no aspecto regional, pois ambas as instituições valorizaram, desde a sua origem, a comunidade onde se inseriam e o espaço geográfico humano que representavam.

Logo no primeiro momento, o que se pretendia era que o museu militar constituísse um espaço potenciador da educação em paralelo à biblioteca e em complemento à escola regimental, o que permitiria aos militares, principais utilizadores do museu, o acesso a um mais vasto leque de recursos educacionais, geradores de uma melhor formação cultural, conseqüentemente, uma educação mais rica.

Simultaneamente pretendia-se que o Museu Militar expusesse a um público mais vasto o repositório de glórias militares, materializando o prestígio daquela unidade militar em concreto, bem como de figuras ilustres do passado militar da região. Assim, tornam-se evidentes os dois públicos alvo da instituição logo no seu primeiro momento: o público militar, que directamente fruía do espólio exposto, e a restante comunidade local, que podia aceder ao museu mediante solicitação, estava salvaguardado o acesso público, mas com restrições. Em 1932 define-se o critério de entrada no museu, «*Cobrar de cada visitante, mediante o respectivo bilhete, a importância de 1\$00 dando*

contas, mensalmente, ao snr. Oficial tesoureiro do Museu, das importancias cobradas em presença dos respectivos verbetes»⁵⁸.

No entanto, além do pagamento o visitante deveria ainda cumprir com outro critério, na Ordem de Serviço de 1936 podemos ler «*sempre que apareçam pessoas que desejem visitar a Torre de Menagem – elas sejam apresentadas ao snr. oficial de dia que depois de se inteirar da sua idoneidade dará as suas instruções para serem acompanhadas na visita pelo guarda da Torre»*.⁵⁹

A idoneidade dos visitantes era condição fundamental para assegurar o acesso ao museu.



porta da Alameda visível nesta fotografia foi fechada durante as obras da década de 60 de século XX, como se pode observar na fotografia da direita, nas mesmas obras foram restituídas as ameias à torre que a alojava. (fotografias do fundo documental SIPA)

Uma vez que o museu estava no interior do quartel, a entrada e saída de visitantes era controlada de modo a evitar que os visitantes entrassem em espaços de uso exclusivo dos militares, daí que, também era regulamentado o percurso que os visitantes deviam seguir dentro do museu, «*Recomenda-se que a entrada e saída dos visitantes do Castelo deve ser feita pela porta da Alameda sendo expressamente proibido fazê-lo pela cozinha.*»⁶⁰

Durante o ano de 1939 verificamos que momentaneamente é proibida a entrada de visitantes «*Que se chama a atenção dos snr. Oficiais de dia à unidade para o determinado no artº 11º da O. R. nº 25, de 25 de Janeiro último, não sendo permitidas entradas no aquartelamento com o fim de visitar o Castelo.*»⁶¹

⁵⁸ Ordens de Serviço (1932) Regimento de Infantaria Nº 10

⁵⁹ Ordens de Serviço (1936) Regimento de Infantaria Nº 10, ordem regimental nº 256.

⁶⁰ Ordens de Serviço (1939) Regimento de Infantaria Nº 10, ordem regimental nº 25.

⁶¹ Ordens de Serviço (1939) Regimento de Infantaria Nº 10, ordem regimental nº 193.

Na verdade, o no artº 11º da O. R. nº 25, transcrito em parte no anterior parágrafo, não expressa a proibição de entrada, apenas a restrição de entrada pela cozinha, possivelmente o museu e a sua divulgação não constituíam para o então director (Coronel Teófilo de Moraes), uma prioridade, tal como acontecia durante a direcção do Coronel José António Teixeira.

Mais tarde, e de novo sob a direcção do Coronel José António Teixeira, o critério de idoneidade dos visitantes é reforçado,

«Que se chama à melhor atenção dos Senhores Oficiais de dia ao Batalhão, no sentido de restringirem as visitas, ao Castelo e Muralhas, somente a pessoas idóneas, que possam ser acompanhadas por senhores Oficiais ou Sargentos, não a facultando a quantos o desejam que, na maioria, apenas ali vão por mera curiosidade que se não justifica e sem qualquer fim educativo, obstando-se, sempre, que as dependências sejam devassadas, e conspurcadas e se toque nos objectos expostos... Somente em dias de gala e quando da O. B. tal constar, serão aquelas dependências facultadas à entrada do público, tomando-se, então, as indispensáveis medidas de vigilância.»⁶²

Apesar da proximidade de alguns conceitos relativos à função e objectivos do museu militar com as noções actuais, é evidente nestas linhas a diferença abissal entre a ideia da função de um museu actual e a ideia associada à função deste museu na década de 50 do século XX. Para o então director do museu tornava-se claro que a entrada na dita instituição não deveria ser aberta a todos os públicos, pois que, na grande maioria, os visitantes apenas ali iam por «mera curiosidade», atitude que era considerada como sendo desprovida de finalidade educativa. A curiosidade da comunidade pelo museu é hoje uma questão fortemente trabalhada junto dos públicos, e nunca desprezada pois constitui um veículo mais de aproximação entre público e instituição. No entanto, esta relação, que hoje nos parece primordial na função de qualquer instituição museológica, não o era então. O museu militar, fruto da própria estrutura militar onde se insere, bem como do espaço geográfico onde se localiza, sugere-nos alguma persistência nos modelos mais tradicionalistas e também alguma relutância na mudança. Neste sentido, interpretamos a disposição de restrição de públicos como uma atitude envolta em princípios que preconizavam o museu como espaço de prestígio, disponível apenas para uma população privilegiada, modo de actuar característico do Antigo Regime, que na década de 50 do século XX ainda perdurava. Porém, é igualmente notória a

⁶² Ordens de Serviço (1951) Batalhão de Caçadores Nº 3, ordem nº 122.

preocupação com a conservação dos objectos expostos e com o espaço envolvente, sendo a ausência de vigilância do museu que determinava o acesso restrito ao público.

Quer seja a necessária idoneidade do visitante, ou a mal vista curiosidade o facto é que o museu não estava aberto a «quantos o desejam» visitar.

Hoje, a acessibilidade dos públicos ao museu militar prende-se com questões arquitectónicas do edifício e não com a personalidade dos visitantes. As Ordens de Serviço constituem os primeiros documentos conhecidos, que referem, ainda que sucintamente, os procedimentos a observar na prática museológica do Museu logo aquando da sua fundação. É inevitável atendermos à contemporaneidade de alguns aspectos descritos nestes textos, registados há quase 80 anos, mas, que denotam muitos dos procedimentos museológicos actualmente assumidos como obrigatórios. Neste sentido, podemos admitir que o plano geral de práticas museológicas do MMB começou a ser delineado logo na primeira década da sua existência.

Ainda antes de definir os públicos alvo, as Ordens de Serviços reflectem a preocupação com a função e os objectivos do Museu. Além da função de dar “*maior incremento a este repositório de glórias militares*”⁶³ a seguinte ordem de serviço reforça a missão de preservar esses bens culturais através do registo dos objectos museológicos, após a sua incorporação, sendo que, na época, a colecção estava ainda a ser reunida. Depreende-se que o acervo era então regularmente acrescentado. «*Entregar ao snr. Oficial secretário, qualquer artigo que receba, para ser devidamente catalogado.*»⁶⁴

A preocupação em catalogar ou registar os elementos relativos aos objectos integrados no museu é primordial nas Ordens de Serviço. Supostamente, existiria um inventário de todos os bens, no entanto, com a extinção da unidade militar responsável pelo museu e a sua posterior trasladação para Lisboa, essa documentação está de momento em parte desconhecida, logo indisponível para consulta.

Mas as referências à catalogação bem como o pedido desta documentação por parte do Comando da Região, permitem-nos supor que ela existia, e que era muito valorizada, quer para a gestão local da instituição, quer para controlo superior do espólio à guarda das diferentes unidades.

⁶³ Ordens de Serviço (1932) Regimento de Infantaria Nº 10, ordem regimental nº 292.

⁶⁴ Ordens de Serviço (1932) Regimento de Infantaria Nº 10.

«Que as unidades e estabelecimentos da Região, onde existam Museus militares, enviem até este Comando, até ao dia 27 do corrente mês, cópias em duplicado dos seus inventários»⁶⁵

Lamentavelmente, hoje, desconhece-se se existe ainda essa documentação, bem como desconhecemos o tipo de dados registados nesse inventário. Sabemos da existência de alguns objectos expostos no museu pela publicação posterior no Boletim dos Amigos de Bragança de artigos que referem o Museu Militar e que nos permitiram verificar alguns objectos que pertenciam à colecção inicial do Museu. Uma vez que não existe ainda um inventário total da colecção e não conhecemos o inventário inicial, estas referências são fundamentais para comparar as eventuais variações ocorridas dentro da colecção. O que apuramos é que os objectos mais significativos ou, pelo menos, aqueles mais considerados pelo autor do artigo (FELGUEIRAS, 1960), são ainda hoje parte integrante do acervo do Museu, entre eles está

«(...) a espada gloriosa do heróico comandante de caçadores 3, Coronel Sousa Machado (...) a arma Mauser – Vergueiro oferta do benemérito Dr. Diogo Vargas, sobrinho do autor da modificação sofrida pela arma Mauser.»

Descreve também o mesmo autor a «sala de glórias africanas» que «falava das Campanhas do Ultramar.» (FELGUEIRAS, 1962). Espaço que ainda hoje se mantém com objectos relacionados com etnias de Moçambique e com as campanhas militares que levaram até lá o Batalhão de Caçadores 3. É nesta sala que se expõe uma réplica das calças do régulo moçambicano Gungunhana, que constitui, ainda hoje, um dos objectos mais destacados pelos visitantes.

Num artigo posterior, com data de 1971 (FELGUEIRAS, 1971), está exposto

«O Museu (...) tinha nas várias secções, armas de fogo, armas brancas gentílicas; projecteis, armaduras, capacetes e barretinas; bandeiras; obras de arte; fotografias e estampas»

Neste excerto, estão contempladas as categorias de objectos que ainda hoje constituem os principais núcleos da colecção, que são: Armaria; Armamento; Espólio Documental; Medalhística e Traje, com os seus diversos componentes.

Além do inventário referido nas O.S. outras funções museológicas estavam já estabelecidas nestes documentos e determinado quem as cumpriria, assim acontece com

⁶⁵ Ordens de Serviço (1949) Batalhão de Caçadores N° 3, ordem n° 170.

a conservação. É evidente nas Ordens de Serviço o cuidado e a preocupação com a conservação do acervo museológico, bem como de edifício que o guardava

«Fazer barrer e limpar tirar vegetais etc. duas vezes por semana, pelo menos, todas as dependências da Torre de Menagem para o que poderá requisitar ao snr. Oficial de dia ou qualquer dos snrs. Oficiais Directores os homens necessários. Fazer conservar todos os artigos nos seus respectivos logares, sempre limpos desenferrujados e bem acondicionados, não permitindo que os visitantes lhes toquem»⁶⁶.

Este cuidado é igualmente assumido numa atitude contemporânea, uma vez que é valorizada a conservação do objecto, e simultaneamente asseguradas as condições ambientais adequadas à preservação da integridade do acervo.

A contemporaneidade da atitude extravasa mesmo o espaço físico do museu e do quartel, saindo do edifício para o território. Podemos notar que o raio de acção das normas relativas à conservação inscritas nas Ordens de Serviço se estendia também ao espaço envolvente:

«Que tem-se constatado que não obstante as recomendações de se não pôr roupa nas muralhas e de se não danificarem as mesmas, tal abuso continua; que de amanhã em diante seja nomeado um plantão ao ginásio que tem por obrigação:

- 1. Não deixar colocar nas muralhas qualquer artigo que as danifique.*
- 2. Não deixar ingressar às muralhas quem não vá em serviço, ou devidamente autorizado.⁶⁷*

No documento seguinte é ainda mais clara a preocupação pela conservação do espaço envolvente do quartel e do museu, pois estavam ambos dentro da vila amuralhada, que se manteve sempre como zona habitacional civil, comunidade que nem sempre cumpria as normas preconizadas pela unidade militar:

«Que todos os dias os snrs. oficiais de dia mandem visitar o caminho de ronda das muralhas – devendo receber a informação do seu estado de asseio e mandarão remover qualquer dejecto que seja encontrado, para que se não julgue que a cultura e educação da unidade é baixa – quando é certo que tais actos são devidos, sem duvida, aos garotos da Cidadela – e por isso a ronda e plantão dos fossos devem procurar

⁶⁶ Ordens de Serviço (1932) Regimento de Infantaria Nº 10.

⁶⁷ Ordens de Serviço (1936) Regimento de Infantaria Nº 10, ordem regimental nº 332.

*prender os que encontrarem nas muralhas fazendo-os apresentar ao snr. oficial de dia que os fará conduzir à policia com a competente participação.*⁶⁸

O controlo era o método dissuasor que o quartel usava perante os comportamentos provocadores de deterioração do património da comunidade local, porém usava também o exemplo correcto dos seus elementos como método de ensino dos comportamentos potenciadores do desenvolvimento social.

É de notar que a atitude controladora e mesmo restritiva do quartel em relação aos comportamentos da comunidade civil se agrava no princípio da década de 50, quando é publicada uma determinação onde se lê

*«Que se chama à melhor atenção dos Senhores Oficiais de dia ao Batalhão, no sentido de restringirem as visitas, ao Castelo e Muralhas (...) obstando-se, sempre, que as dependências sejam devassadas, e conspurcadas e se toque nos objectos expostos.»*⁶⁹

É evidente que o excesso de zelo comprometia a fruição do acervo museológico e do castelo que o guardava, no entanto esta atitude, de alguma maneira, permitiu que este património tenha chegado aos nossos dias.

Assim como a conservação, a preocupação pela segurança surge nas primeiras Ordens de Serviço alusivas ao museu

*«Fazer conservar todos os artigos nos seus respectivos logares, (...) não permitindo que os visitantes lhes toquem (...) Certificar-se diáriamente de que todas as portas e janelas da Torre ficam perfeitamente fechadas e entregar ao toque da ordem todas as chaves ao snr. Ajudante que as fará guardar no local a isso destinado.»*⁷⁰

Neste excerto da ordem de serviço alusiva às responsabilidades do 1º Cabo Fiel do museu são evidentes as preocupações com a segurança do espaço bem com do acervo nele guardado. De novo encontramos esta preocupação reforçada na ordem de serviço com data de 1939

«O encarregado de acompanhar os visitantes, faxina das luzes, deverá solicitar ao Snr. Oficial de dia as respectivas chaves, entregando-as ao mesmo senhor logo que termine a visita, fechando convenientemente todas as portas, o que o Snr. Oficial de

⁶⁸ Ordens de Serviço (1937) Regimento de Infantaria Nº 10, ordem regimental nº 243.

⁶⁹ Ordens de Serviço (1951) Batalhão de Caçadores Nº 3, ordem nº 122.

⁷⁰ Ordens de Serviço (1932) Regimento de Infantaria Nº 10.

dia mandará verificar pelo sargento de dia ao regimento, como se acha recomendado.»⁷¹

Mais tarde, já na década de 50 voltamos a constatar que este assunto continuava a merecer nova ordem, o que evidencia que as anteriores não tinham sido observadas convenientemente.

«As chaves da entrada estarão sempre no chaveiro existente no quarto do Senhor Oficial de dia e nunca no da faxina das luzes».⁷²

Além do cuidado com o fecho das portas e com a sua verificação, vemos também a atenção em concentrar a responsabilidade da posse das chaves do oficial de dia, que surge no topo desta hierarquia iniciada pelo “faxina das luzes”. Este detalhe remete-nos para a forte organização hierárquica dos recursos humanos afectos ao museu. O museu, sendo mais uma dependência do quartel estava forçosamente imbuído nos mesmos princípios.

A consulta das Ordens de Serviço deixou-nos clara a ideia da importância dos recursos humanos da instituição e da distribuição de trabalhos entre eles. Dos 21 registos relativos ao museu encontrados nas Ordens de Serviço entre os anos de 1926 e 1960, 13 dessas ordens são relativas à nomeação de funcionários e sobretudo às funções que lhe assistiam

«Que a comissão directora do Museu Militar, é constituída para o actual ano de 1930 pelos seguintes srs. Oficiais e sargentos: Presidente nato, o comandante do Regimento. Directores, Sr. Major J. B. de A. Leite, capitão sr. D. A. Ferreira; sargento ajudante, G. dos S. Souza; 1º sargento M. A. C. Zilhão e 2º sargento servindo de secretário S. A. Borges.»⁷³

Este é o primeiro documento relativo aos funcionários do museu, estando ainda a unidade militar sedeadada no mesmo complexo arquitectónico do museu, supomos que seria previsível que mais militares desempenhassem outras funções dentro do museu, porém a ordem refere apenas os oficiais com cargos de direcção, registando assim as responsabilidades que recaiam sobre os nomeados.

⁷¹ Ordens de Serviço (1939) Regimento de Infantaria Nº 10, ordem regimental nº 25.

⁷² Ordens de Serviço (1951) Batalhão de Caçadores Nº 3, ordem nº 122.

⁷³ Ordens de Serviço (1930) Regimento de Infantaria Nº 10, ordem regimental nº 49.

Dois anos após o registo da primeira ordem de serviço relativa aos funcionários do museu e às funções que nele deveriam desempenhar, nova ordem é registada:

«Que para dirigirem o Museu e Arquivo Militar, seja para o presente ano nomeada a seguinte comissão: Presidente o Comandante; Directores do Museu – Os snrs. Major J. B. A. Leite, capitão V. P. E. de Oliveira, tenentes A. J. Machado, J. J. Gouveia e J. T. Bramão, aspirante a oficial A. A. S. Sarmento e 1º sargento H. Albino – do Arquivo - Snrs. Majores J. A. L. Saldanha e J. M. Neto, capitão A. U. S. Morais, tenentes M. A. Fernandes, C. A. Tavares e J. A. Da Silva, alferes F. I. Moreira e 1º sargento M. Augusto. Estas comissões entram imediatamente em exercício, devendo distribuir o seu ou o mais graduado os cargos respectivos e o mez em que devem entrar de serviço como directores de mez, cabendo-lhes como tal fazerem zelar o arranjo e limpeza das dependências da Torre de Menagem e ter o maior e dar o maior encremento a este repositório de glórias militares (...）」⁷⁴

Detendo-nos na análise destes dois documentos observamos que se mantém o presidente do museu – o Comandante, que sabemos tratar-se do Coronel António José Teixeira, mantém-se igualmente um dos directores Major J. B. A. Leite, no entanto o que nos chama à atenção é o acréscimo substancial de funcionários. O primeiro documento de 1930 refere seis funcionários com funções afectas ao museu; as funções são pouco claras, mas é evidente que se trata de funções de direcção, pois é esse o único cargo, além do de presidente, referido, excepto para o último militar nomeado «2º sargento servindo de secretário S. A. Borges». O mesmo aspecto indefinido quanto às funções podemos observar no segundo documento datando de 1932, porém aos seis funcionários do primeiro documento sucedem oito, e mais oito funcionários apenas afectos ao arquivo, que funcionava nas mesmas instalações. É evidente o acréscimo de atenção a que, quer o museu quer o arquivo, foram votados, sinal claro que constituíam, para aquela unidade militar, uma forte motivação de empenho, esforços e com certeza orgulho e interesse. O aumento de funcionários significava mais compromisso e mais dedicação a um projecto que se revestia, na região, de significativa importância, pois à unidade militar sediada em Bragança, como a muitas outras localizadas fora dos grandes centros urbanos, acrescia, além das funções militares que lhe competia, o factor de educação, da disseminação da informação e da cultura.

⁷⁴ Ordens de Serviço (1932) Regimento de Infantaria Nº 10, ordem regimental nº 292.

No mesmo mês registam-se os deveres do 1º cabo fiel do museu, a que já aludimos relativamente à conservação, mas importa destacar na íntegra o documento pois expõe de forma prática e concreta as funções deste profissional,

«Além de cumprir com o que lhe for determinado pelo snr. Oficial Director de Mez é o primeiro responsável por todos os artigos, livros e quadros que constituem o recheio do Museu e Arquivo e tem por deveres: 1º Fazer barrer e limpar tirar vegetais etc. duas vezes por semana, pelo menos, todas as dependências da Torre de Menagem para o que poderá requisitar ao snr. Oficial de dia ou qualquer dos snrs. Oficiais Directores os homens necessários. 2º Fazer conservar todos os artigos nos seus respectivos logares, sempre limpos desferrujados e bem acondicionados, não permitindo que os visitantes lhes toquem. 3º Entregar ao snr. Oficial secretário, qualquer artigo que receba, para ser devidamente catalogado e comunicar a oferta ao snr. Director de Mez. 4º Apresentar o livro dos visitantes, que estará sob a sua guarda e responsabilidade, a todas as pessoas de categoria que desejem inscrever os seus nomes. 5º Cobrar de cada visitante, mediante o respectivo bilhete, a importância de 1\$00 dando contas, mensalmente, ao snr. Oficial tesoureiro do Museu, das importâncias cobradas em presença dos respectivos verbetes. 6º Certificar-se diariamente de que todas as portas e janelas da Torre ficam perfeitamente fechadas e entregar ao toque da ordem todas as chavês ao snr. Ajudante que as fará guardar no local a isso destinado.»⁷⁵

As funções do 1º cabo fiel do museu são várias mas prendem-se sobretudo com a conservação e a segurança do acervo e do edifício.

No ano de 1938 era registado novo quadro de funcionários

«Que os corpos directivos deste repositório de relíquias militares do nosso regimento passe a ser dirigido pelos seguintes militares da unidade:

	<i>Presidente – Snr. cap. A. J. Machado</i>
<i>Directores</i>	<i>Conservador – Snr. ten. A. E. O. Faria</i>
	<i>Secretário – 1º sargento A. S. Subtil</i>

Zelador – 1º cabo da C. A. Nº 3 / E J. G. Marralheiro

Diariamente será posta à disposição do 1º cabo zelador uma fachina regimental para a respectiva limpeza da torre de menagem e suas dependências.

⁷⁵ Ordens de Serviço (1932) Regimento de Infantaria Nº 10.

*As instruções elaboradas pelo snr. Director Conservador entram desde já em execução.*⁷⁶

O cabo zelador surge com nova designação, porém ao não constarem as suas funções presumimos que se mantêm as que já tinham sido definidas para o 1º cabo fiel do museu. É de notar que lhe foi posta à disposição a ajuda de «*uma fachina regimental*» o que denota a forte carga de responsabilidades e funções que lhe estavam inicialmente adstritas.

No ano seguinte é de novo publicado o quadro de funcionários do museu

*«Que de harmonia com o determinado no art. 5º do Cap. II do Regulamento do Museu, superiormente aprovado, é nomeado para as seguintes funções o pessoal: Director, o snr. Tenente A. E. de O. Faria; Adjunto, o snr. Alferes M. A. Tavares; Amanuenses, o Furriel M. A. Do Nascimento; Chefe de guardas (1º guarda) o 1º Cabo nº 3 / E, da C. A., J. G. Marralheiro e Guarda o soldado da mesma companhia nº 236 / E a. Fernandes.*⁷⁷

Nesta ordem de serviço surge a designação “Guarda”, sendo que se nos apresenta com a hierarquia de 1º Guarda e Guarda, certificando a crescente importância da instituição como local de visita, mormente da comunidade local.

Três anos mais tarde é publicada outra ordem, onde verificamos que é novamente nomeado director do museu o Coronel António José Teixeira.⁷⁸ Quatro anos mais tarde, em 1945, nova ordem de serviço informa das alterações no quadro de funcionários afectos ao museu.⁷⁹ Em 1950 é publicado o texto referente às alterações dos funcionários do museu.⁸⁰ É constante a publicação de Ordens de Serviço relativas aos

⁷⁶ Ordens de Serviço (1938) Regimento de Infantaria Nº 10, ordem regimental nº 49.

⁷⁷ Ordens de Serviço (1938) Regimento de Infantaria Nº 10, ordem regimental nº 235.

⁷⁸ «MUSEU MILITAR: Que para os devidos efeitos, se transcreve a nota nº 163/1 Pº 1 da 4ª Rep. Do Comando da Região, de 20 do corrente:

“Sua Exª o General, Comandante da Região, encarrega-me de comunicar a V. Exª que aprovou as alterações respeitantes ao Regulamento do Museu Militar da torre de Menagem dessa cidade que acompanhou a nota dessa unidade nº 535, de 21 de Fevereiro findo.

Ao assunto se refere a nota da 4ª Repartição deste Comando, nº 145 de 10 do corrente, endereçada ao Comando Militar, também dessa Cidade, e em que foi comunicado ter sido aprovada a proposta de nomeação para Director do mesmo Museu, do Snr. Coronel de Infantaria, no Q. R. António José Teixeira, ao qual este comando informou directamente do assunto» Ordens de Serviço do Batalhão de Caçadores Nº 10, ordem nº 84, 1941

⁷⁹ Que seja nomeado Director e Conservador do Museu Militar, instalado na Torre de Menagem do Castelo, o Snr. Tenente miliciano L. dos S. Gouveia, em substituição do Snr. Capitão A. E. O. Faria, que marchou para os Açores, como expedicionário.» Ordens de Serviço do Batalhão de Caçadores Nº 3, ordem nº 233, 1945

⁸⁰ MUSEU MILITAR –

recursos humanos dedicados ao museu. Este aspecto permite-nos, sem dúvida, supor a importância do museu dentro da comunidade militar onde estava inserido e a preocupação que constituía a seu correcto e bem definido funcionamento.

Nas últimas Ordens de Serviço, já nas vésperas da dissolução da unidade militar, as determinações relativas ao museu reflectem exclusivamente questões relacionadas com a gestão e nomeação de recursos humanos. Em 1956, de novo são publicadas as alterações do quadro de funcionários.⁸¹ Ainda no mesmo ano sai nova ordem de serviço onde se podem consultar mais detalhadamente os novos elementos agregados às funções do museu

«MUSEU MILITAR – NOMEAÇÃO DE PESSOAL: Que de harmonia com o determinado no despacho de sua Ex.^a o Brigadeiro, 2º Comandante da Região, de 19 do corrente, lançado no respectivo regulamento, publicado na O. B. de 21 também do corrente, é nomeado o seguinte pessoal para dirigir e administrar o Museu Militar da Torre de Menagem do Castelo desta unidade.

- Director – Snr. Capitão António Afonso Veigas Vaz,

- Adjunto – Snr. Alferes Mº Hernâni Luciano Vilares,

- Amanuense – 2º sargento – Cândido do Nascimento,

- Chefe de Guardas – 1º cabo nº 226 / 55/ E. P. António Manuel Afonso,

- Guarda, Soldado nº 244 / 55/ E. P. João Manuel Esteves,

O original de regulamento do Museu, que entre em execução, desde hoje, e nesta data entregue ao Director.»⁸²

No mesmo ano é ainda nomeado o adjunto ao museu *«Que passe a exercer as funções de Adjunto do Museu Militar, o snr. Aspirante a oficial miliciano, Carlos*

a) *- Director – Conservador; Que segundo comunicação do Comando da Região, em nota nº 375 – Pº 1 da 4ª Repartição, de 17 do corrente, endereçada ao Comando Militar, foi aprovada, por sua Ex.^a o General Comandante, a proposta para continuar com Director – Conservador do Museu Militar, o Senhor Capitão Joaquim Augusto Cordeiro, Comandante da 5ª Companhia da Guarda Fiscal aquartelada nesta cidade.*

b) *Adjunto; Que passa a exercer as funções de adjunto do mesmo Museu, o Senhor Alferes José António Fernandes Furtado, em substituição do Senhor Tenente do Q. R. Francisco Inácio Moreira» Ordens de Serviço do Batalhão de Caçadores Nº 3, ordem nº 82, 1950*

⁸¹*«MUSEU MILITAR - Director – Conservador: Que segundo comunicação do Comando da Região, em nota nº 138 da 4ª Repartição, de 1 do corrente, endereçada ao Comando Militar, o Quartel General concordou com a proposta feita em nota nº 26 de 27 de Janeiro findo para o Snr. Capitão José António Fernandes Furtado Montanha, Comandante da 5ª Companhia do Batalhão 3 da Guarda Fiscal, aquartelado nesta cidade, passar a exercer as funções de Director – Conservador do Museu Militar da Guarnição, em substituição do Exmo. Major, Joaquim Augusto Cordeiro, que foi colocado na D. A. I.» Ordens de Serviço do Batalhão de Caçadores Nº 3, ordem nº 34, 1956*

⁸² Ordens de Serviço (1956) Batalhão de Caçadores Nº 3, ordem nº 55.

*Madureira de Castro Teixeira, em substituição Snr. Tenente miliciano Hernâni Luciano Vilares, que marchou em diligência.*⁸³

Já no ano de 1958 é publicada a nomeação do último director antes da dissolução da unidade militar de Bragança e a consequente trasladação do acervo do museu para Lisboa

*«Que desde 15 do corrente passou a desempenhar as funções de Director do Museu Militar, o Snr. Asp. Milº Emílio Augusto Pires, em substituição do Snr. Asp. Of. Milº Hernâni José Esteves, que passou à disponibilidade.»*⁸⁴

Na consulta das Ordens de Serviço deparamo-nos com a referência ao «Regulamento do Museu Militar» em 1938 que não deve passar despercebida pois tal documento constitui na actualidade um documento obrigatório dentro de todas as instituições museológicas e consolida-se como documento guia. Lamentavelmente, a dissolução da unidade militar de Bragança e a recente reestruturação das Regiões Militares provocaram a dispersão de alguns fundos documentais, o que nos impede de saber se o dito regulamento se referia apenas a assuntos relativos aos recursos humanos do museu, ou, se numa atitude perfeitamente contemporânea, preconizava já procedimentos normativos actuais.

Em 1941 surge outra vez a referência ao “Regulamento” e repete-se, mais uma vez, já no ano de 1956 também relacionado com nova nomeação de pessoal, e por fim, no mesmo ano é registada uma ordem onde se lê

*«REGULAMENTO DO MUSEU MILITAR DA TORRE DE MENAGEM DO CASTELO DE BRAGANÇA: Que de harmonia com o determinado na nota confidencia n.º 10 – B, da 2ª Repartição, do Comando da região, de 25 do corrente, o artigo 6º da O. B., n.º 52, de 21 também do corrente, passa a ter a seguinte redacção: “Que por determinação do Comando da região, seja publicado o Regulamento do Museu Militar da Torre de menagem do Castelo de Bragança.”*⁸⁵

A relação entre o “regulamento” e a nomeação de funcionários parece-nos evidente, o que talvez afaste a ideia de se tratar de um documento normativo mais abrangente, no entanto, o desconhecimento do documento não nos permite afirmar esta relação com segurança.

⁸³ Ordens de Serviço (1956) Batalhão de Caçadores Nº 3, ordem nº 230.

⁸⁴ Ordens de Serviço (1958) Batalhão de Caçadores Nº 3, ordem nº 42.

⁸⁵ Ordens de Serviço (1956) Batalhão de Caçadores Nº 3, ordem nº 59.

Sobre as Ordens de Serviço resta-nos apenas referir o registo que é feito sobre o Livro de sugestões e reclamações. A este respeito, a Ordem de Serviço relativa às funções do oficial do museu menciona: «*Apresentar o livro dos visitantes, que estará sob a sua guarda e responsabilidade, a todas as pessoas de categoria que desejem inscrever os seus nomes*». ⁸⁶

É inquestionável a diferença entre o conceito de “Livro de sugestões e reclamações” actual e a expressa na ordem de serviço do Regimento de Infantaria Nº 10, em 1932. Neste, o livro destinava-se apenas a “pessoas de categoria” e não para reclamarem ou sugerirem mas sim e apenas para “inscrever os seus nomes”. Mais uma vez são coincidentes os princípios preconizados nas Ordens de Serviço, que constituem indubitavelmente um valioso conjunto de documentos, com as normas e procedimentos actuais, embora o conceito que envolve estes princípios seja desprovido da contemporânea carga democrática.

Até ao último momento da permanência do quartel na cidade de Bragança, o museu foi incontestavelmente alvo de preocupação e de cuidados expostos nas diversas Ordens de Serviço publicadas. O que nos permite afirmar, que, apesar do museu não constituir uma prioridade dentro das funções do Exército, é inquestionável a importância que detinha dentro da unidade militar que o geria quer fosse o Regimento de Infantaria nº 10, responsável pela sua fundação, quer fosse o Batalhão de Infantaria nº 10, e por fim o Batalhão de Caçadores nº 3. Todas as unidades que tiveram à sua guarda o Museu Militar se esforçaram por consolidá-lo e por regular o seu bom funcionamento. Este interesse é de sobremaneira reflexo do desenvolvimento social que o quartel promoveu enquanto esteve na cidade.

No final da década de 50 do século XX, com a saída da unidade militar aquartelada em Bragança, perdemos o registo do museu nas Ordens de Serviço, pois quebra-se definitivamente o elo entre o museu e o quartel.

Como já afirmamos a saída do quartel militar de Bragança não foi pacífica, sobretudo no seio da comunidade local que beneficiava de várias vantagens económicas, sociais e culturais com a permanência dos militares na cidade. Este litígio ainda hoje se sente, ainda hoje é comum ouvir queixas e lamentos relativamente à saída dos militares da cidade. Para consolidar esta percepção, mantendo o Museu Militar como objecto de estudo, optamos por consultar as revistas e publicações culturais da região. Neste

⁸⁶ Ordens de Serviço (1932) Regimento de Infantaria Nº 10.

sentido, consultamos a revista “Brigantia” e o Boletim dos “Amigos de Bragança”, em ambas as publicações as referências ao Museu Militar são raras.



Fig. 8 - Demolição do Quartel militar do Batalhão de Caçadores nº 3, 1964 (fotografias do fundo documental SIPA)

Sendo o Boletim dos “Amigos de Bragança” a mais antiga publicação de carácter cultural a impor-se, desde 1955 se bem que com interrupções, será nesta que primeiro nos fixaremos.

É precisamente três anos mais tarde da primeira publicação do Boletim dos “Amigos de Bragança” que o Batalhão de Caçadores nº 3 é desactivado. A partir de Setembro de 1960 deixa definitivamente de funcionar o quartel e os últimos registos são publicados pela Comissão Liquidatária do Batalhão de Caçadores nº 3.

No mesmo ano ecoa a opinião sobre esta alteração na cidade, de forma pungente e intensamente sentida (FELGUEIRAS, 1960)

«Nesta hora de tristeza para a região bragançana, em que um pedaço da nossa alma, o melhor do nosso património moral e material, debilitando os nossos parques haveres, nos é arrancado, para enriquecer os de outros distritos, de outras cidades, já ricas de protecção e ubérrimas de haveres, criando problemas gravíssimos à nossa terra, tão parca de haveres e tão alheia à protecção, ninguém estranhará que abertamente se exteriorize o grande orgulho que sentimos como brigantinos, pela valiosa obra urdida, pelo nosso gloriosos Batalhão de Caçadores 3 (...) Por isso, repetimos e repetiremos: Bragança, como mãe estremosa, com os olhos embaciados pela saudade e a alma transbordante de esperança, manterá, suplicante, os seus braços estendidos até ao regresso do filho querido, que por justo nos parecer será breve. Cremos em Deus e nos homens que assim será.»

Mas não foi, apesar da fé em Deus e nos homens, o quartel do Castelo não voltou a instalar o Batalhão de Caçadores 3, que ainda voltou para Bragança entre 1966 \ 75, mas ficaria no quartel do Forte de São João de Deus. É curioso ler nestas linhas reivindicações que com outra terminologia ainda são hoje proferidas. Na verdade a terra mantém-se “*parca de haveres*” pois a pobreza material é característica da terra fria transmontana, e de alguma maneira também “*alheia à protecção*”, desde que essas linhas foram redigidas inúmeros serviços foram paulatinamente retirados à cidade por falta de habitantes que justifique a sua permanência.

Ainda no mesmo ano, encontramos outro artigo, redigido pelo mesmo autor, (FELGUEIRAS, 1960) mais resignado já pela saída da unidade militar de Bragança, mas que ainda refere «*Bragança, em lapso bem restrito, achou-se desapossada do que, por veleidade nossa, se reputava como seu património: a Guarnição Militar*». Perante a inevitabilidade da saída da Guarnição Militar, o autor, no artigo dirigido ao então presidente da câmara Adriano Augusto Pires, propõe que o espaço outrora ocupado pela unidade militar seja reabilitado para transformar a cidade em Cidade Museu. Para tal o que se pretendia era a demolição completa de «*casas e casinhotos, desse aglomerado miserando, ajoujado dentro do círculo de muralhas, que constituem um atentado contra todos os preceitos de higiene, de urbanismo e de saúde física e moral.*» (FELGUEIRAS, 1960)

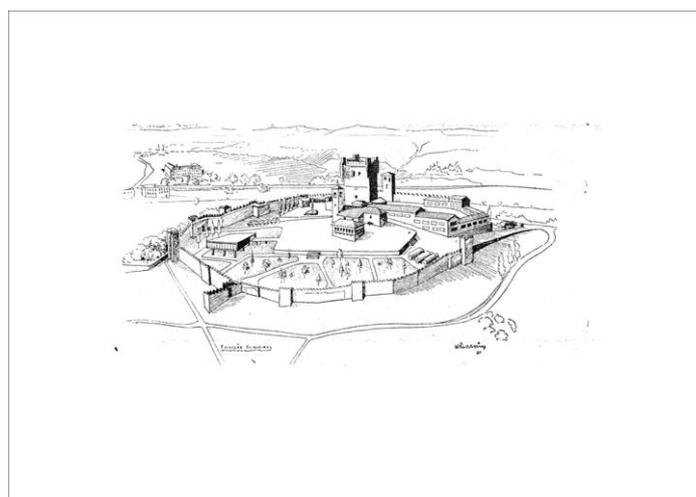


Fig. 9 - Proposta de transformação da Vila. Boletim do grupo “Amigos de Bragança”

A vila, ou cidadela da cidade de Bragança resistiu a este ímpeto restaurador da “*saúde física e moral*”, no entanto, o sonho de transformar a cidade em cidade museu

não desvaneceu e a demonstrá-lo estão os recentes espaços, quatro no total, novos e restaurados pela autarquia, afectos a funções museológicas.

Mas o grito reivindicativo seria mais forte quando se soube da notícia da transferência do Museu Militar (FELGUEIRAS, 1960).

«Fala-se agora, da eliminação próxima de mais um pedaço valioso do património da nossa terra: o Museu Militar de Bragança, pela transferência do seu recheio para outros museus do país! »

Com a saída da unidade militar responsável pelo Museu, a transferência deste tornou-se inevitável, pois era a unidade militar quem detinha a responsabilidade da gestão e salvaguarda dos bens afectos ao museu. No entanto, o museu consolidava-se na época como um fortíssimo conjunto patrimonial e documental das memórias militares dos bragançanos (FELGUEIRAS, 1960)

«Olhemos o interessante repositório de coisas de arte, de coisas de história. Aos nossos olhos vão-se desbobinando belezas preciosas, raros ensinamentos que os livros não nos podem dar! Fala-nos do passado e do presente; dessas páginas cheias de luz vividas na Europa e nos Domínios Ultramarinos, onde se ouviu a voz e sentiu o esforço hercúleo da gente bragançana (...) As magníficas riquezas que os nossos olhos podem contemplar, embevecidos, guarda-os esse formosíssimo cofre, a Torre de Menagem (...) Ali nasceu e ali deve viver por todo o sempre o Museu Militar de Bragança (...) Se o Museu Militar de Bragança é (...) uma realidade, deve-se à nobreza de sentimentos dos seus oficiais, filhos que são da nossa terra; deve-se á compreensão, à garra patriótica e regionalista de todos os bragançanos; deve-se como já foi dito, ao seu fundador, o Coronel António José Teixeira e (não podemos esquecer-lo) aos seus preciosos colaboradores (...) Que injustiça, que ingratidão seria queimar o esforço de tantos devotados em prol da sua terra e da sua gente! (...) Não! As entidades competentes saberão ponderar a razão que nos assiste! (...) E porque assim é, confiados estamos que as nossas autoridades, distritais e concelhias, sempre sinceramente interessadas, não esquecerão de que justiça nos assiste.»

Apesar da confiança nas autoridades que o autor denota, a realidade foi outra, o Museu foi encerrado e trasladada a colecção para o Museu Militar de Lisboa.

Dois anos mais tarde, num artigo sobre o Coronel António José Teixeira é de novo publicado o lamento e a revolta pela saída do Museu da Torre de Menagem do Castelo e a trasladação da sua colecção para Lisboa, (FELGUEIRAS, 1962):

«Instalado na Torre de Menagem da fortaleza, era estabelecimento de instrução que os nossos militares e as autoridades civis bragançanas deveriam guardar religiosamente. Ninguém melhor que esse Museu nos falava das Campanhas do Ultramar em que lidaram os nossos antepassados, nessa sala de glórias africanas.»

Quase dez anos mais tarde, é publicado outro artigo onde se reforça o descontentamento público pela saída do quartel militar, mas, sobretudo pela trasladação do Museu, (FELGUEIRAS, 1971)

«O lugar deste Museu é apenas em Bragança (...) A eliminação do Museu Militar de Bragança, pedaço valioso do património da nossa terra, será uma injustiça. Mas o Exército Português não deseja que injustiças sejam feitas. Por isso, um dia, justiça condigna será feita.»

É o último artigo referente ao Museu Militar publicado no Boletim do grupo dos Amigos de Bragança. Durante a década de 60, (1964) do século XX a Direcção Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais – DGEMN demoliu o quartel de infantaria nº 10 e refez inúmeras cortinas e torres da muralha, impondo no castelo o aspecto que ainda hoje podemos contemplar.

A Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN) veio inverter a ruína de numerosos monumentos em todo o país. Como a maioria dos restauros efectuados por esta instituição, o plano não se limitou a uma consolidação do edificado, mas sim a uma reinvenção e re-monumentalização do conjunto.

Assim se explica a reconstrução de ameias em toda a cerca, a demolição do quartel oitocentista, a reposição de troços de muralhas e o desafogamento dos muros de inúmeras construções privadas que, ao longo dos tempos, a eles se foram adossando⁸⁷.

O seguinte artigo relativo ao Museu Militar de Bragança vamos encontrá-lo na revista Brigantia. É um artigo assinado pelo Coronel Miguel Rodrigues, director do Museu desde 1982 até 1991. O Coronel Miguel Rodrigues é, justamente, considerado o re-fundador do Museu, pois após a trasladação do Museu para Lisboa, foi graças à sua persistência que o Museu voltou a ser instalado no seu lugar de origem.

⁸⁷ cf. disponível em: <http://www.ippar.pt> em 08-2009

Em 1979 com a extinção do Destacamento do Regimento de Infantaria de Vila Real, última Unidade Militar sedeadada em Bragança, toda a área do Distrito de Bragança fica definitivamente sem qualquer órgão ou estabelecimento militar. Em compensação foi superiormente decidido reactivar o antigo Museu Militar, que havia existido na Torre de Menagem do Castelo e cujo espólio se encontrava guardado no Museu Militar de Lisboa, conforme se pode ler no breve histórico disponibilizado no sítio do Exército Português⁸⁸.

Em 22 de Agosto de 1983 foi reactivado o novo Museu, e assinado um protocolo entre a Direcção de Documentação e História Militar como representante do Estado-Maior do Exército e a Câmara Municipal de Bragança⁸⁹.

A organização da colecção, que esteve durante mais de vinte anos depositada no Museu Militar de Lisboa, esteve a cargo dos serviços técnicos do Museu Militar de Lisboa.

Desconhece-se documentação que registe esta trasladação, quer produzida em Lisboa de onde a colecção veio, quer produzida em Bragança onde a colecção foi reposta.

O Coronel Miguel Rodrigues fomentou localmente o aumento de doações de particulares, militares de origem bragançana, o que permitiu acrescentar à colecção exposta, uma sala que se consolidou como a “Sala das Ofertas”, único espaço que foi alterado desde a reposição do Museu na torre de menagem em 1983, constituiu por isso o modelo de implementação das práticas museológicas abordadas na componente experimental do presente estudo.

O museu mantém-se como espaço tutelado pelo Exército, com funcionários adstritos à mesma instituição. O Comando do Pessoal, que compreende no seu quadro orgânico a Direcção de Documentação de História Militar – DDHM, exerce a autoridade funcional sobre o MMB, (AMADO RODRIGUES, 2005).

⁸⁸ <http://www.exercito.pt> - Exército Português em 05-2009

⁸⁹ Protocolo entre a Direcção de Documentação e História Militar como representante do Estado-Maior do Exército e a Câmara Municipal de Bragança CRIA, COM DATA DE 22 DE AGOSTO DE 1983, O MUSEU MILITAR DE BRAGANÇA (MMB), AFECTO AO EXÉRCITO, CUJAS MISSÕES FUNDAMENTAIS SAO: - PROMOVER A VALORIZAÇÃO, O ENRIQUECIMENTO E A EXPOSIÇÃO DO PATRIMÓNIO HISTORICO-MILITAR, - GUARDAR, INVENTARIAR E CONSERVAR O PATRIMÓNIO QUE LHE ESTEJA ATRIBUIDO, - DIVULGAR OS VALORES CULTURAIS RESULTANTES DA INVESTIGAÇÃO E ESTUDOS LIGADOS A HISTÓRIA MILITAR, - COLABORAR, CONFORME LHE FOR AUTORIZADO OU DETERMINADO, EM CERIMONIAS E MANIFESTAÇÕES DE INTERESSE HISTORICO-MILITAR OU COM RELEVANTE SIGNIFICADO HISTORICO-CULTURAL. Diário da Republica, portaria nº 106/87.

Notas conclusivas

A função primordial do Exército é a defesa do território, o estratega oriental Sun Tzu na obra *A Arte da Guerra*, define que “*A culminância da Arte da Guerra está em se vencer o inimigo sem o combater.*”

Apesar de, a defesa ser o princípio que caracteriza o exército, os conflitos bélicos são inquestionavelmente os momentos em que esta comunidade actua de forma mais profunda na transformação de toda a sociedade.

Após os grandes conflitos operam-se enormes transformações na sociedade civil. (Fazer esta discriminação é de alguma forma afirmar a separação entre a sociedade militar e a civil, quando, o que este estudo nos veio demonstrar é precisamente que os militares são parte constante e activa na sociedade e dela emanam).

As grandes transformações que acompanham os conflitos bélicos estendem-se à ciência, à tecnologia, à medicina, à política, até à geografia. Neste sentido os museus militares constituem inegavelmente valiosos testemunhos do nosso percurso histórico, enquanto comunidade adstrita a um território e enquanto comunidade global.

O Museu Militar de Bragança reflecte alguns episódios da história militar do país: as invasões francesas, as campanhas no ultramar e as trincheiras da 1ª Grande Guerra são alguns dos momentos evocados, mas em simultâneo aproxima-nos destas realidades focando o indivíduo. Foi seguramente este aspecto que também nós quisemos valorizar na exposição que propomos. Consideramos que permitir ao público um contacto mais próximo, quase íntimo, com as personalidades militares representadas constitui inequivocamente uma experiência mais inquietante do que o confronto com a história militar dos grandes factos longe do cidadão comum que a executa. Neste sentido, cremos que a exposição de personalidades concretas, não só os grandes vultos militares, mas também o operacional anónimo, é passível de ser despoletadora de maiores reflexões sobre a realidade exposta que, forçosamente, nos confronta com a realidade actual. Libertando-nos dos anacronismos não se vislumbram muitas diferenças.

Após esta breve análise sobre o Museu Militar de Bragança concluímos que esta instituição consubstancia no seu propósito de existência, desde a sua fundação, alguns dos princípios preconizados pela nova museologia.

Esta afirmação não deixa de ser curiosa pelo inato tradicionalismo com que se reveste uma instituição como é o Exército, e pela aparente irreverência que envolve o conceito de “nova museologia.” Talvez seja esta conjugação de conceitos supostamente incoadunáveis a nossa mais pertinente conclusão.

Na verdade partimos de um preconceito impreciso. O Exército cumpre funções que extravasam largamente a função bélica operacional. No interior transmontano, num passado muito próximo, foi o quartel militar que desempenhou localmente funções educativas, cívicas, sociais e culturais.

É evidente o forte sentido educativo que acompanhou a fundação do museu, a intensa acção sobre um público mais vasto que se estendia muita além do quartel que o guardava. A acção educativa do quartel começava no combate ao analfabetismo com as escolas regimentais, mas alastrava para a comunidade mais próxima impondo normas de boa prática social, de civismo e mesmo relativas a aspectos higiénicos e sanitários.

O estabelecimento do quartel militar foi também de grande importância para o desenvolvimento económico, tendo um grande impacto sobre o comércio e a produção local.

A nível social e cultural é inegável a importância do quartel como se confirma pela fundação do Museu Militar, em 1929, época em que cerca de 80% da população de Bragança não sabia ler e escrever.

Hoje o público é mais vasto e acode com diferentes inquietações ao museu. O Museu Militar de Bragança consolida-se firmemente como o mais visitado do Distrito, e o mais visitado a nível nacional dentro da sua tipologia. Esta realidade não esconde as carências de recursos humanos que se sentem sobretudo ao nível dos serviços educativos, no entanto, observamos o intenso trabalho que a actual equipa do museu desenvolve no sentido de minimizar estas faltas.

Acreditamos nas múltiplas potencialidades do Museu Militar de Bragança enquanto gerador de desenvolvimento social da comunidade local, nas suas várias áreas de actuação. Na educação, podendo constituir-se como mediador em diferentes actividades públicas que se relacionam com a temática militar, mas sobretudo na exposição, assumindo-se progressivamente como espaço comunitário de evocação das memórias históricas associadas ao edifício, cuja função militar é intensificada com as colecções expostas no interior.

É evidente também a intensificação do apoio que o Museu Militar de Bragança tem vindo a prestar às iniciativas locais consolidando-se cada vez mais como agente de desenvolvimento integral da região.

Como a Declaração de Caracas define o Museu é um espaço de reflexão crítica da realidade contemporânea, possibilita e estimula as vivências mais profundas do homem na sua integridade. O museu é não só uma instituição idónea para a valorização

do património, mas, além disso, é um instrumento útil para conseguir um desenvolvimento equilibrado e um maior bem-estar colectivo.

Neste sentido cremos que o Museu Militar de Bragança se consolida como espaço de consciência individual de uma realidade – a militar, que acompanha a humanidade e merece continuada reflexão pela sua constância e permanência ao longo da história. Sendo aparentemente indissociável da natureza humana é seguramente um tema de profundo interesse museológico, porquanto é desejável que os museus se mantenham como espaços de intervenção social, e de desenvolvimento crítico das sociedades.

Bibliografia

ALVES, Francisco Manuel (2000). Bragança, Memórias arqueológico-históricas do distrito de Bragança, TOMO I e IX, e 2ª Edição Câmara Municipal de Bragança / Instituto Português de Museus – Museu do Abade de Baçal. ISBN 972-95125-4-X

AMADO RODRIGUES, Francisco António (2005) Uma nova rede de museus para o exército português, Dissertação de Mestrado; orient. Fernando António Baptista Pereira, [Texto policopiado]

ARMAS, Duarte de (1990). Livro das Fortalezas. Fac-simile do MS. 159 da Casa Forte do Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Lisboa Edições Inapa. ISBN 972-9019-26-6

RODRIGUES, Luís Alexandre – (1997). Bragança no século XVIII, Urbanismo. Arquitectura. Volume I, Ed. Junta de Freguesia de Sé, Bragança.

Publicações periódicas:

Boletim do grupo “Amigos de Bragança” - (série completa: 1ª série: 1955-1986; 2ª série 1989-2005). F. Felgueiras. Bragança.

Brigantia: Revista de cultura - (a série completa desde 1981 até 2008). Bragança. ISSN: 0870-8339

Documentos:

Arquivo Geral do Exército - Ordens de serviço das unidades aquarteladas no castelo de Bragança desde 1925 até 1968.

Ordens de Serviço do Batalhão de Caçadores Nº10

Datas extremas: Set / Dez 1926 – Jan / Jun 1927; 1939 / 1943. 10 livros

Batalhão de Caçadores Nº10 Documentação reunida artificialmente sob a forma de uma colecção. Cotas: 4048 – 4049 | 209 – 216 | (SC) - SDG / OS / BC10

Ordens de Serviço do Batalhão de Caçadores Nº3

Datas extremas: 1943 – 1960. 34 livros

Batalhão de Caçadores Nº3

Documentação reunida artificialmente sob a forma de uma colecção.

Notas: Cotas: 116 – 149 | (SC) - SDG / OS / BC3 |

Ordens de Serviço do Regimento de Infantaria Nº10

Datas extremas: 1902 - 1939; 1963 - 1976. 75 livros

Normas Gerais dos Museus e Coleções Visitáveis do Exército, capítulo 1, Artigo 2º

DIRECÇÃO GERAL DOS EDIFÍCIOS E MONUMENTOS NACIONAIS- DGEMN:
www.monumentos.pt/

Instalações para o Museu Militar, no Castelo de Bragança

Nº IPA PT010402420003

Torre de Menagem do Castelo, Bragança. Adaptação a museu militar

1984 Nº IPA PT010402420003

Instalações para o Museu Militar, no Castelo de Bragança

1964 Nº IPA PT010402420003

Torre de Menagem do Castelo de Bragança. Adaptação a Museu M[...]

1958 Nº IPA PT010402420003

Museu Militar instalado na torre de menagem do Castelo de Br[...]

1949 Nº IPA PT010402420003

CASTELO DE BRAGANÇA - plantas

Nº IPA PT010402420003

Museusicologia: o lugar da música no museu de arte

Giles Teixeira

Resumo

Este artigo visa aferir qual o lugar e o papel hoje da música nos museus de arte. O objectivo principal é compreender e analisar porquê, de que modo e até que ponto é que a música influencia ou interfere na experiência museológica de arte do público. A introdução da música no espaço expositivo cria novos enquadramentos interpretativos, o que permite que diferentes públicos questionem e estabeleçam diversas relações e negociações de sentido com a arte. Sendo uma poderosa e expressiva ferramenta de interpretação da arte, a música pode contribuir assim para uma experiência museológica mais enriquecedora, seja ela de natureza emocional, educativa, recreativa ou mesmo social. A sua implementação deve por isso ser estimulada, e acolhida como um investimento sonante nos museus de arte do século XXI.

This article examines and (re)considers music's place in today's art galleries. To try and understand in what way, why and to what extent, music may influence and have an impact on visitors' art experience is the main focus of the research. Its potential as an interpretative tool will be weighed and its overall value, permissiveness and acceptance in art galleries examined. It is concluded that music embraces a multitude of roles which provide different layers of experience. Its greatest value resides in being a powerful meaningful art interpretative tool as it enhances the art experience in different levels. Its execution should therefore be encouraged, pursued and welcomed as a sound investment in art and XXI century art galleries.

Palavras-chave – Key Words:

Museus de arte, Música

Art Galleries, Music, *White Cube*

Museusicologia: o lugar da música no museu de arte⁹⁰

Giles Teixeira⁹¹

1. Sinestesia entre a música e a arte

“All art constantly aspires towards the condition of music.”⁹²

A história da arte da nossa cultura ocidental mostra-nos que a música e a arte⁹³ têm vindo a estar artística, intelectual e espiritualmente interligadas desde o nascimento da civilização grega.⁹⁴ Contudo, ao longo da Antiguidade e da Idade Média, a música ocupou um lugar proeminente na vida quotidiana cultural e religiosa das sociedades. Na Grécia, por exemplo, a música, considerada uma actividade criativa mais digna, tinha como musa inspiradora *Euterpe*, ao contrário da pintura e da escultura que na época eram consideradas ofícios ou artes menores.⁹⁵ Só a partir do séc. XVI, aquando do nascimento das primeiras academias de arte em Itália, é que a pintura e a escultura foram instituídas e glorificadas como artes maiores. Mais tarde, no séc. XVIII, devido sobretudo à Enciclopédia de Diderot e D’Alembert, a música, a pintura, a escultura, a arquitectura e a poesia foram rotuladas como “Belas-Artes”.

Independentemente da evolução ao longo da história dos diferentes sistemas de classificação das disciplinas artísticas, a verdade é que sempre partilharam o mesmo contexto sócio-cultural, inspirando-se mutuamente e partilhando teorias estéticas, ideias conceptuais e terminologia. No Renascimento, por exemplo, havia a crença de que um músico poderia encontrar na sua própria arte, o equivalente para quase todos os aspectos significativos da pintura. Nicolas Poussin, pintor do século XVII, utilizou teoria e terminologia musical por forma a encontrar uma linguagem adequada que traduzisse a

⁹⁰ Este artigo que tem por base a dissertação de Mestrado em *Museum Studies* intitulada: “*Is there place for music in art galleries?*” realizada pelo autor em 2006 na Universidade de Leicester em Inglaterra.

⁹¹ gilesteixeira@gmail.com

⁹² Cit. por MATRAVERS, Derek - *Art and Emotion*. p.185.

⁹³ A *Arte* é entendida neste contexto como artes plásticas ou visuais, dependendo da sua classificação, incluindo necessariamente as disciplinas da pintura e da escultura.

⁹⁴ Sobre este ponto, consultar: WOLD, Milo *et al.* - *Music and Art in the Western World*. United States: Brown & Benchmark Publishers, 1996; VERGO, Peter - *That Divine Order, Music and the Visual Arts from Antiquity to the Eighteenth Century*. London: Phaidon Press Limited, 2005; VERGO, Peter - *The Music of Painting: Music, Modernism, and the Visual Arts from the Romantics to John Cage*. London: Phaidon, 2010.

⁹⁵ SHAER R. - *L'invention des musées*. p.14.

natureza especificamente visual do seu trabalho. As analogias existentes entre estas duas linguagens artísticas resultam do facto de elas partilharem não só as mesmas características intrínsecas, tais como composição, ritmo e harmonia, como inclusive, terem ambas uma dimensão simbólica, sensorial e espiritual. O pintor impressionista George Seurat, que imprimia ao seu trabalho um rigor rítmico e harmonioso através da técnica pontilhista, acreditava que a arte poderia ser ensinada tal como a música, onde o ponto, a linha e a cor seriam o equivalente visual da notação musical.

Como é sabido, existe ainda uma tradição bem estabelecida de músicos que usaram quadros como ponto de partida para as suas composições musicais, nomeadamente Mussorgsky, Debussy e Schoenberg. Inversamente, célebres pintores inspiraram-se no universo musical, dos quais se destaca Kandinsky. É conhecida a influência da música enquanto linguagem abstracta no trilhar do caminho da pura abstracção da arte deste pintor. Associando o tom ao timbre, o matiz à altura e a saturação à intensidade, Kandinsky aspirava a que as suas obras tivessem o mesmo poder emocional de uma composição musical.⁹⁶ A influência é inclusive patente nos títulos de algumas das suas obras: *Impressões*, *Improvisos* e *Composições*.

Muitos outros exemplos poderiam ser citados para demonstrar como no passado e presentemente, a arte e a música fortemente se influenciam e se inspiram mutuamente. Apesar disso, ainda hoje, para muitos artistas, curadores, visitantes e arquitectos, introduzir música no espaço expositivo de um museu de arte permanece como uma “não questão”, como uma temática tabu. Aprofundar os elos de ligação entre a música e a arte seria extremamente interessante, embora isso fosse além do âmbito e do propósito deste trabalho. No entanto, como enquadramento mental, é necessário ter-se consciência desta realidade transdisciplinar, deste cruzamento de linguagens, para se começar a aferir qual o lugar da música nos museus⁹⁷ de arte.

⁹⁶ GOMES, Filipa - *A música na obra de Kandinsky*. p.3.

⁹⁷ Neste presente artigo, a análise incidirá sobre a implementação da música no espaço expositivo de um museu de arte e não em outros espaços igualmente pertencentes ao Museu que podem acomodar performances musicais, tais como auditórios, salas de conferência e espaços polivalentes. Neste sentido o termo *Museu* ou *Museu de arte* será utilizado permutavelmente.

2. A natureza visual do museu de arte

“When I saw the collection for the first time at the Beyeler gallery, the keyword for the project became silence.”⁹⁸

No primeiro decénio do séc. XXI, *silêncio* é uma palavra que surge ainda demasiadas vezes na nossa mente quando pensamos ou nos referimos a um museu de arte. A razão pela qual, para muitas pessoas, o conceito de haver música num museu de arte possa parecer tão ortodoxo e inadmissível, prende-se com o facto de a música ainda não ter encontrado um lugar sólido e um eco positivo no interior do Museu. A história social da museologia mostra-nos que os museus de arte surgiram ao longo dos séculos XVIII e XIX. Tendo evoluído de edifícios que continham colecções privadas e reais, os museus não foram originalmente constituídos para acolher música ou outro género de performances. A sua finalidade era mostrar as colecções no cenário considerado mais adequado para se apreciar arte, impedindo que nada ou ninguém perturbasse *“the silent contemplation of the works of art.”⁹⁹* Apesar de no passado a música ter feito aparições e incursões esporádicas em espaços expositivos, especialmente através de performances ao vivo e instalações musicais, o facto é que em função da falta de tradição, tem havido uma generalizada relutância em abraçar e experimentar esta linguagem sonora num espaço que é predominantemente visual. A realidade é que os museus ainda mal começaram a ter consciência do real valor e potencial da música. Os que já a implementaram no seio do seu museu, só agora começam a entender que a música, ao assumir diferentes papéis, pode ser utilizada para ir ao encontro de diferentes objectivos, sejam estes de ordem curatorial, educacional ou de marketing.

A par da escassa tradição e experiência, outros motivos contribuem igualmente para o facto de os museus de arte ainda hoje serem maioritariamente lugares visuais, silenciosos e não-musicais. O primeiro motivo diz respeito à nossa dominante cultura visual e o segundo à natureza da própria arte, sendo que a mais importante e derradeira razão prende-se com a subjacente natureza conceptual que os museus herdaram até aos dias de hoje. A nossa sociedade ocidental está cada vez mais imersa numa cultura visual. A internet, um meio essencialmente visual, tem contribuído muito para justificar e alimentar essa situação, já que provavelmente nunca tantas imagens foram criadas,

⁹⁸ Cit. de Renzo Piano in WINDHÖFEL, Lutz - ‘Creating Silence’. p. 33.

⁹⁹ HUDSON, K. - *A Social History of Museums*. p.4.

partilhadas e vistas num igual período de tempo na história. No entanto, culturalmente falando, a supremacia visual está longe de ser novidade, pois no passado, “*certain cultures or ages have been «ocularcentric» or «dominated» by vision*”¹⁰⁰. Dito isto, será então possível que a conjuntura da nossa cultura predominantemente visual tenha desempenhado um papel significativo no moldar da própria natureza visual dos museus de arte? Embora um exemplo não possa ser representativo da realidade, é interessante ressaltar que no séc. XIX, quando já um número considerável de museus tinham aberto as suas portas, “*they assumed that its visitors would participate only with their eyes.*”¹⁰¹

Para além desta enraizada influência visual que não pode ser descurada, pode-se ainda argumentar que a razão pela qual o sentido da visão tem sido privilegiado em detrimento de outros é porque os museus de arte têm simplesmente vindo a reforçar a natureza do objecto para o qual foram primordialmente concebidos para expor: arte visual. Neste contexto temporal, esta categoria de arte incluiria sobretudo a pintura, a escultura e o desenho, e excluiria as artes performativas. Assim, é possível argumentar que o museu de arte continua a ser um espaço predominantemente visual uma vez que a arte que ele contém é sobretudo visual. É então razoável assumir que, de certa forma, a sua natureza visual advém das características intrínsecas dos objectos artísticos que expõe. No entanto, a questão que se coloca é a seguinte: como pode a arte (in)voluntariamente exercer uma influência de tal ordem que ao ponto de determinar a forma como ela deva ser exposta e apreciada? Pode a arte definir as *leis* como deve ser interpretada? É a arte responsável pela ausência de música no espaço expositivo? Em certa medida podemos dizer que sim dado que, a sustentar e a legitimar o seu poder, existe uma subestrutura conceptual, isto é, uma ideologia subjacente que permeia e define a natureza deste tipo de Museu: o *White Cube*. O modo através do qual a arte exerce o seu poder é transmitindo e reforçando uma ideologia museológica já existente. Segundo O'Doherty, “*the object introduced into the gallery «frames» the gallery and its laws.*”¹⁰² Por outro lado, contudo, sendo a arte a *raison d'être* dos museus de arte e tendo características formais, funcionais e conceptuais específicas, também ela pode fortemente influenciar a ideologia e respectivas premissas.

Podemos concluir que a principal razão pela qual os museus não têm, *grosso modo*, acolhido a música, é devido à sua natureza conceptual. Mais importante do que

¹⁰⁰ JAY, M. - *Downcast Eyes*. p.3.

¹⁰¹ HUDSON, K. - *A Social History of Museums*. p.77-78.

¹⁰² O'DOHERTY, B. - *Inside the White Cube*. p.15.

reconhecer este facto é, talvez, tentar compreender como é que surgiu esta ideologia que ainda hoje está tão firmemente enraizada. Quando e com que propósito e fundamento é que foi definido o que seria permissível nos museus de arte? Somente após se ter uma consciência sobre o que ainda molda a definição e a essência do que um museu de arte é ou é expectável que seja, podemos continuar a descortinar o lugar da música no espaço expositivo.

3. O *White cube*: a ideologia subjacente

*“Seeing the site in Riehen, I thought, it’s so beautiful and the artworks are so profound, one needs to be very quiet. Only silence can allow one to become fully aware of the unfathomable depths of these works of art. The building became what it had to be: almost discreet.”*¹⁰³

A ideologia dominante que permeia os museus de arte tem a sua base no que é conhecido como o *white cube*. Ninguém melhor o definiu e sintetizou do que Brian O’Doherty ao escrever, em 1976, três seminais e provocantes ensaios sobre a sua ideologia. Originalmente publicados na revista *Artforum*, estes ensaios foram os primeiros a enfrentar e a criticar explicitamente a sua natureza, sendo hoje considerados como um marco na história conceptual do Museu de Arte.

Nascido no seio da agitação e florescimento das vanguardas artísticas e do movimento modernista, o *white cube* foi uma resposta às invocações e clamores dos novas expressões e valores desses inúmeros movimentos vanguardistas (Expressionismo, Futurismo, Cubismo, Dadaísmo, Surrealismo, Abstraccionismo, Minimalismo, etc.) que surgiram e proliferaram a partir do início do séc. XX. Ansiosas por se afastarem tanto quanto possível do passado, as vanguardas questionavam a instituição *Museu* enquanto lugar legítimo e adequado para a sua arte moderna, bem como reivindicavam um novo espaço que representasse uma ruptura com a maneira tradicional e académica de se expor arte. “No «*Manifesto Futurista*» de 1909, Filippo Marinetti chamava os museus e bibliotecas de «cemitérios» e exigia que fossem destruídos”.¹⁰⁴ Mergulhado numa profunda crise, o museu académico como instituição deveria desaparecer ou transformar-se completamente. Foi então em função da busca de uma nova concepção de espaço expositivo que o *white cube* surgiu. Enquanto produto e expressão do Modernismo, foi especificamente concebido para acolher as obras de *Arte*

¹⁰³ Cit. de Renzo Piano in WINDHÖFEL, Lutz - ‘Creating Silence’. p.33.

¹⁰⁴ MONTANER, J. M. - *Museus para o século XXI*. p.9.

Moderna. Contudo, o impacto revolucionário da sua natureza progressista foi de tal ordem que rapidamente se tornou a linguagem internacionalmente aceite para se expor arte. O primeiro evento que constituiu um marco na história deste novo conceito museológico foi a inauguração em 1939 do Museu de Arte Moderna (MOMA), em Nova Iorque. Enquanto museu embaixador da nova ideologia, “*the non-style of the alternative space rapidly became an official style, over and over.*”¹⁰⁵

A premissa subjacente do *white cube*, é a de que o espaço expositivo deve ser simplesmente um meio para expor arte, sem nunca se impor ou ser parte integrante do significado intrínseco da arte. Argumentava-se na época que a arte deveria ser livre e uma vez dentro do espaço expositivo, ela deveria ser “*isolated from everything that would detract from its own evaluation of itself.*”¹⁰⁶ Foi para ir ao encontro destes princípios estéticos, que o museu de arte foi concebido para se tornar num espaço neutro que subtrai da arte “*all cues that interfere with the fact that it is «art»*”¹⁰⁷. Este conceito de neutralidade é a quintessência do *white cube*. Ademais, o que é importante compreender e destacar é que é esta *neutralidade* – que permanece como o fulcro desta ideologia – que é a chave para se explicar por que razão os museus são principalmente lugares visuais, silenciosos e não-musicais.

É esta pretensa neutralidade que ainda hoje desempenha um papel crucial na definição e transmissão do que deve ser permitido no espaço expositivo. De modo a conferir, manter e reforçar esta sua característica, o *white cube* teve por base duas estratégias: ter um espaço projectado sob medida e utilizar formas específicas de exposição e de interpretação da arte. De facto, as suas características espaciais e arquitectónicas estão intimamente ligadas à sua natureza conceptual. Como o próprio nome indicia, é um espaço branco e geometricamente simples. Nas palavras de O’Doherty: “*unshadowed, white, clean, artificial - the space is devoted to the technology of aesthetics.*”¹⁰⁸ Como foi expresso, estas características não são inocentes, mas concebidas para que a arquitectura, ao ser o mais sóbria e imparcial possível, não fosse lida como uma *extra layer* interpretativa, interferindo assim o menos possível com o acto de visionamento da arte. Ao se acreditar que as características arquitectónicas proeminentes pudessem distrair a cuidada atenção dos visitantes, todos os detalhes

¹⁰⁵ DAVIS, D. - *The Museum Transformed*. p.177.

¹⁰⁶ O’DOHERTY, B. - *Inside the White Cube*. p.14.

¹⁰⁷ *idem, ibidem*. p.14.

¹⁰⁸ O’DOHERTY, B. - *Inside the White Cube*. p.15.

supérfluos meramente decorativos que caracterizavam os anteriores tradicionais museus de arte foram removidos. O resultado foi um espaço minimalista, depurado e harmonioso onde se procurou acima de tudo, a ausência de mediação entre o espaço e a obra a ser exposta, ou seja, um espaço neutro onde só pudesse ser ouvida a ressonância da própria arte.

O sucesso e a longevidade do *white cube* deveu-se à sua capacidade de se reinventar, isto é, em conseguir manter as suas principais premissas, quer em diferentes contextos culturais, quer em diversos espaços arquitectónicos. A sua ideologia subsiste porque a diversidade de modelos de museus de arte é aparente, uma ilusão camuflada pela variedade de estilos arquitectónicos existentes. De uma forma geral, independentemente do invólucro arquitectónico e até da sua organização espacial interna, a forma como a arte é apresentada permanece idêntica, isto é, fiel à ideologia do *white cube*. Ademais, o seu êxito deveu-se também ao potencial que este teve em conseguir adaptar-se espacialmente de forma a resolver programas museológicos cada vez mais exigentes. Segundo Josep Montaner, ao se adoptar a primordial concepção arquitectónica do Museu - o *container* - “*eram perseguidas as formas de transparência, a planta livre e flexível, a máxima acessibilidade, o predomínio dos elementos de circulação, a luz natural no espaço moderno e universal, a extrema funcionalidade, a capacidade de crescimento.*”¹⁰⁹

A segunda estratégia levada a cabo para reforçar a sua neutralidade passou pela adopção de princípios e técnicas específicas de se expor e interpretar a arte. O'Doherty alegou que estas novas técnicas foram uma consequência natural da forma como a representação da arte evoluiu radicalmente na transição para o séc. XX. À medida que os movimentos vanguardistas exploravam novas fronteiras pictóricas e visuais que superavam os limites da própria tela, a moldura tornou-se um parêntesis e “*the separation of paintings along a wall, through a kind of magnetic repulsion, became inevitable.*”¹¹⁰ Somente isolando cada obra, preservando a sua aura e deixá-la respirar é que seria não só possível impedir quaisquer sobreposições visuais entre estas, mas sobretudo garantir que transmitissem por si só os seus significados. Sendo este considerado o princípio e método expositivo mais apropriado, o museu de arte necessitava assim de uma “*well-thought-out presentation which used a quiet but neutral*

¹⁰⁹ MONTANER, J. M. - *Museus para o século XXI*. p.29.

¹¹⁰ O'DOHERTY, B. - *Inside the White Cube*. p.19.

background to do justice to a limited number of objects of artistic value, arranged in the most effective way possible.”¹¹¹

Tendo em conta as premissas e os intentos do *white cube* que têm sido descritos até agora, torna-se evidente que o princípio de interpretação que tem pautado a sua ideologia é: “não-interpretar”, ou seja, interferir o menos possível com as obras de arte. Em última análise, o *white cube* não interpretaria a arte mas apenas a exporia para ser vista. Não seria consentido nada que pudesse perturbar a experiência visual estética, e consequentemente, questionar ou desafiar o conceito de neutralidade. Em função disso, o *silêncio* torna-se uma política e uma forma usual e respeitada de se estar no museu de arte, um lugar sobretudo de reflexão e contemplação: “*any hint of noise or ruffling of any of the senses had been banished.*”¹¹² Tal era a ênfase no acto *sagrado* de ver, que se criara um ambiente cerimonial que anulava tudo sob a sua presença. Devido ao seu carácter solene, os museus de arte têm sido encarados como espaços rituais e comparadas a monumentos religiosos, pois ver uma exposição é como um caminhar pelo mosteiro.¹¹³ Em última instância, “*the Eye and the Spectator are all that is left...by entering into the white cube.*”¹¹⁴

É assim desta forma que o *white cube*, concebido no início do séc. XX, surgiu e permaneceu até aos nossos dias, como a ideologia dominante dos museus de arte, museus sobretudo visuais e definitivamente não-musicais. Segundo O’Doherty esta é, de facto, “*the single major convention through which art is passed. What keeps it stable is the lack of alternatives.*”¹¹⁵ A ser verdade, não haverá realmente nenhuma alternativa, nenhum substituto ideológico? Não poderá a música fazer parte de uma alternativa e ser uma força motriz de mudança? A resposta poderá ser afirmativa, mas a verdadeira questão é como implementá-la em primeiro lugar, como violar esta ideologia aparentemente inexpugnável. A solução é desafiar o *white cube* onde este é mais vulnerável, ou seja, atacar o coração da ideologia. Assim, é necessário primeiro desafiar a sua base conceptual: o conceito de neutralidade.

¹¹¹ HUDSON, K. - *A Social History of Museums*. p.74.

¹¹² CELANT, G. - ‘A Visual Machine’ p.382.

¹¹³ DUNCAN, C. - *Civilizing Rituals*. p.7.

¹¹⁴ O’DOHERTY, B. - *ibidem*. p.9.

¹¹⁵ O’DOHERTY, B. - *Inside the White Cube*. p.80.

4. O mito da neutralidade: uma esperança para a música

“With postmodernism, the gallery space is no longer neutral”¹¹⁶

O *white cube*, apesar de dominante, não tem sido imune a críticas. Artistas, profissionais de museus, acadêmicos, público e outros têm desafiado o seu idealismo. Movimentos artísticos como o Dadaísmo e o Surrealismo foram fortemente anti-racionalistas e deploravam tanto o seu espaço séptico e hermético como a sua natureza unicamente visual. *“They wanted to encourage the senses and the imagination, and they valued interference from the outside world.”¹¹⁷* O argumento comum entre os detractores era o de que o espaço, em vez de encorajar uma plena experiência estética e aproximar as pessoas da arte, estava de facto a aliená-las.

O mais importante discurso crítico proveio do seio da disciplina da museologia. Até por volta de 1980 os museus foram tradicionalmente estáticos, virados para si e resistentes a processos de mudança no que diz respeito ao alargamento dos seus horizontes. Contudo, à medida que uma nova conjuntura económica, política e social se formava, o tema da responsabilidade social tornou-se uma preocupação fundamental para os museus. Questões como a inclusão social e a acessibilidade tornaram-se cada vez mais importantes, ao ponto de já não mais poderem ser ignoradas. Os próprios públicos reclamavam por um maior grau de envolvimento e uma variedade de experiências em museus.¹¹⁸ De forma a se tornarem mais democráticos e mais sensíveis aos interesses e exigências de um vasto público, os museus esforçaram-se por ter um carácter mais comunicativo, explorando conseqüentemente, novas e variadas formas de expor e interpretar a arte. Dado que a prática e a teoria andam sempre a par, foi necessário recorrer a teorias pós-modernas para enquadrar e legitimar essas novas abordagens expositivas. Entre estas teorias, destacam-se o paradigma culturalista (enquanto teoria da comunicação inerente à escola semiótica) e o construtivismo (enquanto teoria inerente ao processo de aprendizagem). São as mais significativas pela sua capacidade não só de questionar as premissas do *white cube*, como também de desafiar e minar o propósito da sua existência. Pode realmente haver um espaço expositivo tão puro e neutro que não interfira com a nossa percepção e entendimento da

¹¹⁶ O'DOHERTY, B. - *Inside the White Cube*. p.79.

¹¹⁷ CELANT, G. - 'A Visual Machine'. p.382.

¹¹⁸ AMBROSE, T.; PAINE, C. - *Museum Basics*. p.16.

arte? Pode um objecto de arte ter um significado intrínseco e imutável? Se sim, como é transmitido e assimilado pelo observador? Ao colocar estas questões, estas teorias não só põem em causa o conceito de neutralidade mas, mais importante ainda, questionam o princípio estético-interpretativo que legitima a própria existência do *white cube*.

Na base da ideologia do *white cube* está um modelo linear de comunicação. Hooper-Greenhill considera que a “*transmission approach assumes that the communicator defines the content of the message, and that this is received without modification by the receiver, who is, in the process is cognitively passive.*”¹¹⁹ Neste modelo, a tarefa da comunicação é transmitir mensagens, levando-as de (A) para (B), onde o significado da mensagem se encontra imbuído na própria mensagem. Desta forma, no universo do *white cube*, os objectos artísticos (A), considerados como exclusivos comunicadores nesse espaço, transmitem as suas mensagens, que ao *viajar* num espaço neutro, conseguem preservar o seu intrínseco e original significado aquando da sua recepção pelos passivos observadores (B).

A teoria da comunicação alternativa que tem sido proposta e adoptada é conhecida como o paradigma culturalista. Aliada à escola semiótica, não vê a comunicação como um simples fluxo e transmissão de informação baseado num conceito de estímulo-resposta, mas, mais interessante que isso, aborda a comunicação como um sistema estruturado de signos e códigos, como uma produção e troca de significados. O significado da mensagem deixa de ser determinado apenas pelo emissor para passar também a sê-lo pelo receptor, que é agora considerado como um elemento activo e essencial no processo comunicativo. Noutras palavras, esta teoria “*is concerned with the negotiated production, rather than the imposition of meaning.*”¹²⁰ Como podemos constatar, o paradigma culturalista para a comunicação é sustentado por uma nova e estimulante forma de abordar a aprendizagem: o construtivismo. Segundo Hein, esta teoria pedagógica argumenta que o conhecimento é construído pelo aprendiz e, portanto, “*both knowledge and the way it is obtain are on the mind of the learner.*”¹²¹ O argumento subjacente que permeia estas duas teorias enunciadas é que o significado e subsequente conhecimento é algo que é sempre construído entre o emissor e o receptor, que se condicionam reciprocamente. No universo museológico, é o resultado da negociação e da interacção entre o objecto artístico e o visitante.

¹¹⁹ HOOPER-GREENHILL - ‘Changing Values in the Art Museum’. p.12.

¹²⁰ HOOPER-GREENHILL - ‘Museum learners as active post-modernists’. p.3.

¹²¹ HEIN, G. ‘The constructivist museum’. p.75.

Estudos recentes têm inclusive demonstrado que no processo de construção de significado, partilhado entre um observador e um objecto, as características específicas de ambos os elementos interferem e são determinantes na produção e na negociação desse mesmo significado. Tal como Falk e Dierking salientaram, cada espectador ou visitante é uma pessoa singular e distinta que tem o seu próprio contexto pessoal. Cada contexto “*incorporates a variety of experiences in and knowledge of the content and design of the museum. The personal context also includes visitor’s interests, motivations, and concerns. Such characteristics help to mould what an individual enjoys and appreciates.*”¹²² Para além disso, também o contexto social e cultural de cada visitante influencia fortemente a sua experiência e a sua interpretação, dado que esse contexto desempenha um papel significativo na formação do seu carácter. Dessa forma, quando um visitante interpreta, não só está a fazê-lo como indivíduo, mas também como membro de uma comunidade mais ampla que interpreta socialmente, ou seja, como membro de uma comunidade interpretativa. Por fim, Falk e Dierking argumentam que existe ainda outro contexto que também interfere activamente e que pode fortemente influenciar a experiência museológica de cada pessoa: o contexto físico, isto é, o próprio espaço expositivo que, segundo os autores, inclui a arquitectura e a sensação que este transmite.¹²³ Este contexto físico pode assim agir como um instrumento interpretativo e tornar-se um espaço repleto de sentido em si mesmo. Esta opinião é também partilhada por Fergus, que afirmou: “*the system of exhibition organizes its representation to best utilize everything, from its architecture which is always political, to its wall colourings which are always psychologically meaningful.*”¹²⁴

Nesta perspectiva, acredita-se que existe uma forte interacção e diálogo entre o espaço e o visitante. Assim, em vez da parede branca do *white cube* actuar, como se alegava, como um meio neutro, ela torna-se parte da mensagem, como mais um elemento da equação interpretativa que interfere com a nossa percepção e entendimento da arte. Rothko foi um dos artistas que compreendeu que “*once the wall became an aesthetic force, it modified anything shown on it.*”¹²⁵ Em função disso, este começou a impor condições sobre como o seu trabalho seria apresentado ou exibido. As paredes coloridas, quentes e envolventes da sala Rothko na Tate Modern são um exemplo

¹²² FALK, J.; DIERKING L. - The Museum Experience. p.2.

¹²³ *idem, ibidem.* p.3.

¹²⁴ FERGUS, B.W - ‘Exhibition Rhetorics’. p.178.

¹²⁵ O’DOHERTY, B. - Inside the White Cube. p.29.

paradigmático de como um espaço expositivo pode ser qualquer coisa, excepto neutro.

Como podemos aferir, no âmbito de uma experiência museológica, os contextos pessoal, sócio-cultural e físico são elementos mediadores determinantes que interferem no processo de construção de significado pois “*meanings do not reside within the objects and they cannot speak by themselves.*”¹²⁶ A produção e a negociação de significado não podem desta forma ser independentes de qualquer contexto, é algo que deriva de uma relação estrutural entre vários referentes. Tal como Hooper-Greenhill afirma, “*different systems of intelligibility, different frames of reference and different interpretative repertoires are used to construct diverse meanings.*”¹²⁷ Podemos concluir que estas teorias pós-modernas põem em causa as premissas da neutralidade e da estética subjacentes ao *white cube*, questionando assim pertinentemente, não só a legitimidade e o propósito da sua existência, como também a influência e o domínio que ainda hoje exerce no universo de arte museológico.

4. A música no museu de arte: casos práticos

A ideologia do *white cube* ainda hoje persiste em grande medida. O seu legado permanece não só patente ao nível da sua natureza formal ou espacial, como também latente nas suas premissas estéticas e conceptuais. No entanto, as teorias pós-modernas têm desafiado a ideologia do *white cube* onde esta é mais vulnerável, tendo vindo a desvalorizar a sua importância e a invocar o despropósito da sua existência. Subjacente a este intenso escrutínio e crítica está uma mudança museológica significativa. Os museus têm vindo a distanciar-se cada vez mais dos princípios do Modernismo para lentamente assimilarem e consolidarem as ideias pós-modernistas. A adopção desta nova postura e respectivas teorias têm vindo a ser apropriadas para aumentar e diversificar a forma como a arte pode ser exibida e experienciada através de novos enquadramentos interpretativos. Consequentemente, os museus têm vindo progressivamente a explorar o cruzamento entre as artes, tornando-se assim mais multi-disciplinares.

Com base nesta realidade, chegou o momento de a música ser implementada dentro do espaço expositivo. No entanto, não se poderá supor, apenas com base em teorias, que a música será muito bem vinda e aceite. O seu lugar não está garantido. Por

¹²⁶ COXALL, H. - ‘Issues of Museum Text’. p.208.

¹²⁷ HOOPER-GREENHILL, E. - *Museums and the Interpretation of Visual Culture*. p.123.

forma a apurar e justificar a sua aceitação, permissividade e potencial, é extremamente necessário recorrermos e basearmo-nos nas opiniões e experiências de pessoas que tenham estado directamente envolvidos em projectos de música em museus de arte. Assim, foram seleccionados dois projectos londrinos como estudos de caso: o *Tate Tracks*, projecto da Tate Gallery e o *Belle Schenkman Music Programme* da National Gallery.

Estes projectos específicos foram escolhidos não apenas porque são exemplos recentes de como a música está a ser implementada nos museus, mas sobretudo porque a finalidade e a forma como cada museu aborda e utiliza a música é diferente. Como tal, a música assume diferentes papéis e desempenha funções distintas em diferentes espaços museológicos. O objectivo principal desta investigação foi compreender e analisar porquê, de que modo e até que ponto é que a música poderia influenciar e ter um impacto na experiência museológica do público. Esclarecer se a música perturbaria ou melhoraria esta experiência foi fundamental para se poder concluir se haveria lugar para a música nos museus de arte.

5.1 Estudo de Caso nº1: *Belle Schenkman Music Programme* da National Gallery

O *Belle Shenkman Music Programme* consiste numa série de concertos realizados semanalmente por estudantes do *Royal College of Music* que têm lugar dentro das salas da National Gallery. Este projecto foi concebido pelo *College* e financiado pelos filhos de *Belle Shenkman*, cujo entusiasmo pelas artes durante muitos anos contribuiu significativamente para a vida cultural de Londres. Surpreendentemente, embora seja o Serviço Educativo a coordenar o projecto, este não tem uma deliberada finalidade educativa. Segundo Lee Riley, Coordenadora do Serviço Educativo da National Gallery, os seus objectivos não estão claramente definidos.¹²⁸ O facto de o projecto de música não ter tido origem no seio do museu e envolver três entidades distintas contribui grandemente para uma ideia confusa dos seus objectivos.

No que diz à música diz respeito, Riley considera que a sua utilização no espaço do museu não teve “uma subjacente intenção curatorial”¹²⁹ de modo a proporcionar aos visitantes uma nova experiência artística. A sua implementação serviu sobretudo um objectivo de marketing, enquanto estratégia de cativação de mais públicos para o museu. Desta forma, quaisquer novas experiências de foro pedagógico, emocional e

¹²⁸ Extracto da entrevista com Lee Riley, 2006.

¹²⁹ *idem, ibidem.*

lúdico que a música tenha estimulado nos visitantes não foram premeditados, pelo que são considerados como um bónus ou uma mais-valia para o projecto. Podemos então concluir que, dado que a música não foi deliberadamente implementada como uma ferramenta interpretativa, permitindo assim que diferentes públicos experienciassem e estabelecessem diversas relações e negociações de sentido com a arte, o museu simplesmente actuou como pano de fundo para a música, como um mero palco de concertos.

A ideia de que não houve uma intenção consciente de unir arte e música em torno de um objectivo pedagógico comum foi também reforçado pelo facto de não ter havido uma correlação evidente entre a música tocada e as obras de arte expostas. As peças de música e os quadros eram, na sua maior parte, de diferentes períodos históricos. Ficou então evidente que não houve qualquer intenção em tentar contextualizar as obras de arte: seja tocando música da época das pinturas para recriar uma atmosfera que remetesse o espectador para esse período temporal, à semelhança do que faz a história oral; seja ainda, por exemplo, reproduzindo os sons dos instrumentos representados em certos quadros.

No âmbito deste projecto musical, dois outros factores interligados reforçam o argumento de que a National Gallery funciona apenas como um espaço para os concertos terem lugar. Numa das salas, a *Barry Rooms*, o museu disponibilizou cerca de 100 cadeiras, expostas em torno dos músicos, o que, como pistas explícitas, convidava as pessoas a sentarem-se para ouvir música. O facto de o cenário físico se ter modificado, transformou a percepção que as pessoas tinham desse mesmo espaço e subsequentemente, do seu propósito e comportamento social. Imóveis, olhos postos nos músicos, em absoluto silêncio e silenciando outros incautos visitantes que tentavam em vão expressar-se perante tamanhas obras de arte, este não era o momento para se apreciar pintura, mas sim para se ouvir música. O museu já não era só museu, mas por breves instantes, uma belíssima sala de concertos.

Lee Riley acredita que o público que assiste ao concerto também acaba por se envolver com as obras: “*besides watching the musicians, their eyes also deviate and take in what is happening on the walls and the architecture, because music brings the space alive.*”¹³⁰ Não obstante a veracidade desta afirmação, o *Belle Shenkman Music Programme* permanece como exemplo de como o valor e o potencial que a música pode

¹³⁰ Extracto da entrevista com Lee Riley, 2006.

ter no alargamento da forma como a arte pode ser interpretada e experienciada ainda não foi inteiramente reconhecida ou explorada. Até que as duas formas artísticas - arte e música - não sejam trabalhadas em conjunto por forma a transmitir uma mensagem artística unida, a National Gallery continuará a actuar como simples pano de fundo para a música.

5.2 Estudo de Caso nº2: *Tate Tracks*, projecto da *Tate Modern*.

O *Tate Tracks* consistiu num projecto musical inovador no qual foram convidados músicos para compor uma faixa sonora com base numa obra de arte à sua escolha no seio da colecção do museu, mais especificamente, na ala da *UBS Openings: Tate Modern Collection*. Uma vez composta, cada faixa era anexada à obra, através da sua reprodução num posto de escuta colocado ao lado da obra que inspirou a sua criação. Este projecto musical foi concebido pelo departamento de marketing da *Tate Modern* em colaboração com uma agência de publicidade, tendo surgido numa altura em que o museu estava preocupado com a sua imagem e com a sua capacidade de atrair jovens e comunidades que não fazem da ida ao museu um hábito frequente. Segundo Caroline Priest, Directora de Marketing da Tate Gallery, “*the main premise behind it is to use music as a hook to attract the attention of people, mainly 15 to 24 year olds, that wouldn’t think about going to an art gallery.*”¹³¹ Dessa forma, enquanto porta-vozes credíveis do público-alvo, os músicos foram propositadamente escolhidos para que representassem diferentes géneros musicais e atingissem diferentes faixas etárias. Por outro lado, Will Gompertz, director da Tate Media, exprimiu que “*the point of the exercise was to show that you don’t have to have an art history degree to come and enjoy the collection at Tate, you can just come in and take the emotional, the visceral experience away with you.*”¹³² Tendo em conta estas duas ideias, parece que a música assume um duplo papel e serve um duplo propósito: por um lado, ao cumprir uma função de marketing ajuda a cativar novos públicos; por outro lado, serve um objectivo educativo ao contribuir para a desmistificação da ideia de que os museus de arte são apenas para uma classe culta e instruída ou para especialistas na matéria.

À imagem do caso de estudo da National Gallery, não só o projecto de música não foi pensado pelo departamento curatorial, como a música também não foi

¹³¹ Extracto da entrevista com Caroline Priest, 2006.

¹³² *About Tate, Press Office: Press Releases*, [on-line]. 21 de Setembro de 2006. Disponível em <<http://www.tate.org.uk/about/pressoffice/pressreleases/2006/7331.htm>>

intencionalmente implementada no espaço expositivo como ferramenta interpretativa da arte. Como Caroline Priest afirma: “*it wasn't generated specifically as a way of adding an extra layer of interpretation to the art works. However, as a by-product, that has also happen as well, I would say.*”¹³³ Assim, todas as novas experiências que a música estimulou e permitiu que os visitantes tivessem, foram não só bem vindas mas essenciais para o cumprimento dos objectivos enunciados do projecto: trazer mais pessoas ao museu e persuadi-las a regressar.

A faixa de música seleccionada para efeitos de investigação¹³⁴ foi composta pelo duo electrónico *The Chemical Brothers* e intitulada *The Rock Drill*. Esta composição foi inspirada pela escultura de Jacob Epstein, *Torso in Metal from The Rock Drill* (ver imagem e legenda abaixo).



Sir Jacob Epstein

“*Torso in Metal from The Rock Drill*”

1913-14

Bronze

705 x 584 x 445 mm

Escultura

A análise dos resultados obtidos (ver nota 43) mostrou que não existiram correlações evidentes entre os diferentes interesses, expectativas e conhecimentos de cada indivíduo, e a sua experiência particular. Não obstante as diferenças dos perfis dos entrevistados, todos eles reconheceram o papel e o potencial da música em melhorar a experiência interpretativa da arte. Dois outros factores foram constantes: que a música não era algo que esperariam encontrar num espaço expositivo de um museu de arte; e que estavam a testemunhar e a vivenciar uma experiência singular, que unanimemente

¹³³ Extracto da entrevista com Caroline Priest, 2006.

¹³⁴ De forma a reunir informação detalhada sobre a experiência musical, foram efectuadas entrevistas aprofundadas a um grupo representativo de pessoas que se voluntariaram para visitar o museu, tomar contacto com o projecto e relatar *a posteriori* a sua experiência. Cada pessoa do grupo foi ainda inquirida *a priori* sobre hábitos e frequência de visita a museus, qual o seu conhecimento sobre o *Tate Tracks* e, sobretudo, quais as suas expectativas e que tipo de experiência procuravam ter com este projecto.

apreciaram, aprovaram e incentivaram para o futuro. Embora globalmente a música tenha engrandecido a sua experiência, houve opiniões divergentes quanto ao alcance, ao modo e à razão por que ela ocorreu. Seguidamente são apresentados alguns exemplos de comentários dos entrevistados:

- *“Music added a new meaning. It gave the object a new meaning. The perception I had of the object changed. What was ugly became alive and more appealing. Music added a new dimension, it altered the artworks’ interpretation.”*
- *“It completely enhanced my experience looking at the sculpture. It kind of changed the way I looked at it and added more imagery in my mind and it made me think about the stories and interpret it more.”*
- *“I think music enhanced the experience. It enhanced the object’s message. The music didn’t add anything new. It simply intensified the meaning, the interpretation I had made of the object.”*
- *“It totally added other meanings. I read the label first and it talked about how Epstein was making a commentary on the world war and how it was dehumanizing. I thought the music really brought that context to life.”*
- *“The music added something to the object. I felt something different, it gave more pleasure and it was fun.”*

Partindo da leitura destes comentários, no que diz respeito ao ponto de vista do espectador, é notório que o projecto musical *Tate Tracks* representou uma nova e emocionante experiência museológica. As suas vivências e testemunhos mostram-nos o potencial que a música tem de proporcionar diferentes níveis de experiência. Ao criar novos enquadramentos interpretativos, ela permite que os visitantes tenham uma interacção diferente com os objectos artísticos, descortinando novas sensações e significados na arte. A música pode contribuir assim para uma experiência museológica mais enriquecedora e melhorar, de modo variável e em diferentes graus, a forma como a arte pode ser vista, sentida, apreciada e compreendida.

A questão final que se colocou referiu-se ao próprio conceito de existir ou não música no espaço expositivo. Haveria então um lugar para a música? A ideia global transmitida foi a de que a música é bem-vinda e encorajada, mas apenas excepcionalmente e não como uma regra. A sua inserção terá que fazer sentido dentro de uma lógica contextual e/ou sensorial pertinente, dado que nem todas as colecções e

exposições são potenciadas e engrandecidas com música e vice-versa. De qualquer forma, para ser adoptada enquanto prática habitual, foi proposto que esta teria de ser implementada de uma forma que proporcionasse às pessoas a opção de ser ou não ouvida, respeitando assim a vontade e a sensibilidade de cada visitante. A solução comum apresentada para se resolver esta questão passaria por se poder difundir música apenas através de *head-phones*, à semelhança do funcionamento dos áudio-guias dos museus, nos quais existe uma correspondência numérica entre a obra e o respectivo conteúdo auditivo. Assim, mediante um *click*, a música não perturbaria, seria portátil, pessoal, e muito mais importante: facultativa.

Os dois estudos de caso que foram aqui apresentados para análise e discussão variaram na sua abordagem musical. Como fora atestado anteriormente, os projectos da National Gallery e da Tate Modern tinham subjacentes objectivos nucleares similares: aumentar o número de visitantes e cativar novos públicos. Em ambos os casos, a ideia de ter música inserida no espaço expositivo não foi pensada e desenvolvida pela equipa curatorial. Como tal, em ambos os casos, a sua implementação não foi especificamente concebida como forma de adicionar uma *extra layer* de enquadramento e interpretação às obras de arte. Pelo contrário, a forma como a National Gallery e a Tate Modern abordaram, utilizaram e permitiram que a música assumisse papéis diversos, diferiu substancialmente. No que concerne à tentativa de criar uma experiência singular que fundisse a arte e música, o projecto *Tate Tracks* esteve um passo à frente, uma vez que conseguiu agregar essas duas formas artísticas e transmitir uma mensagem una.

Consequentemente, a relação que se estabeleceu entre o Museu e a música também foi contrastante: a National Gallery foi entendida como um cenário, um palco para a música; na Tate Modern, a música foi apreendida como uma expressiva ferramenta de interpretação da arte.

6. A música recomenda-se?

Uma última reflexão torna-se premente para que o debate sobre o lugar da música nos museus de arte possa futuramente ser alimentado e para que o campo da *Museusicologia*¹³⁵ possa ser investigado e aprofundado. Numa visão pós-modernista, não existe nenhuma maneira neutra, certa ou errada para se expor e apreciar arte. Como argumentado, um objecto artístico ou mesmo uma exposição podem ser interpretadas

¹³⁵ Termo formulado pelo autor para tentar designar uma disciplina que se centrasse no estudo da música no seio da museologia.

diferentemente por diversas pessoas pois estas construções mentais são “*filtered through the personal context, mediated by the social context, and embedded within the physical context.*”¹³⁶ Nesse sentido, ao influenciar diferentemente a percepção de cada um, podemos então extrapolar que também as exposições são “*carefully created artificially constructed, repositories; they are negotiated realities.*”¹³⁷ Sendo realidades construídas, as exposições não detêm a verdade, só podendo expressar uma visão particular ou interpretada - precisamente a do curador e/ou a do museu. Não havendo uma fórmula para se exibir arte, então os curadores são *livres* para criar variados e novos enquadramentos interpretativos, possibilitando perspectivas variadas da arte.

Sobretudo, são livres para extravasar o *status quo* e explorar múltiplos significados na arte através de diversos meios, como por exemplo a música. Tal como Csikszentmihályi afirma: “*if the goal is to establish a connection between viewers and the objects displayed, an effective environment may be one that tries to accommodate different attentional styles, rather than one informed by a single vision no matter how exalted it is.*”¹³⁸ Se os museus desejam cativar o maior número de pessoas possível, têm que ir ao encontro das diversas necessidades, interesses e motivações desses públicos.

Ademais, os museus devem desenvolver diferentes abordagens, permitir múltiplas leituras e experiências e estimular todas as dimensões sensoriais do Homem.

De facto, a maneira como uma exposição de arte cheira, soa ou se sente, pode ser tão importante como o que ela quer dizer e a forma como se mostra. Se, através da música, um leque diferente de público fosse cativado, o *argumento* da visita ao museu de arte poderia ser reescrito. Ao desafiar ideais e costumes pré-estabelecidos, a música atenuaria o ambiente silencioso e solene habitualmente presente, modificando a natureza elitista dos museus.

Existe lugar para a música no museu de arte? Está em curso um processo de mudança no universo museológico, que ao se alicerçar e enquadrar nas teorias pós-modernistas, alimenta um terreno fértil perfeito para que a música possa vir a ser aceite e implementada frequentemente no seio do espaço expositivo. Ao contribuir para uma experiência museológica mais enriquecedora e holística, seja ela de natureza emocional, educativa, recreativa ou mesmo social, a música deve ser assim estimulada e acolhida como um investimento sonante nos museus de arte do séc. XXI.

¹³⁶ FALK, John; DIERKING, Lynn - The Museum Experience. p.4.

¹³⁷ Cit. de Cannizzo in COXALL, H. - ‘Issues of Museum Text’. p.209.

¹³⁸ CSIKSZENTMIHÁLYI, M; ROBINSON, R. - *The art of Seeing*. p.143.

Bibliografia

Monografias

- AMBROSE, Timothy; PAINE, Crispin - *Museum Basics*. London: Routledge, 1993.
- CSIKSZENTMIHÁLYI, Mihály; ROBINSON, R. - *The art of Seeing: An interpretation of the Aesthetic Encounter*. Santa Monica: J.Paul Getty Museum, 1990.
- DAVIS, D. - *The Museum Transformed: Design and Culture in the post-Pompidou age*. New York: Abbeville Press, 1993.
- DUNCAN, Carol - *Civilizing Rituals: inside public art museums*. London: Routledge, 1995.
- FALK, John; DIERKING, Lynn - *The Museum Experience*. Washington, D.C.: Whalesback Books, 1992.
- HOOPER-GREENHILL, E. - *Museums and the interpretation of Visual Culture*. Routledge: London & New York, 2000.
- HUDSON, Kenneth - *A Social History of Museums, what the visitors thought*. London: The Macmillan Press LTD, 1975.
- JAY, Martin - *Downcast Eyes, The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Los Angeles, California: University of California Press, 1994.
- MATRAVERS, Derek - *Art and Emotion*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- MONTANER, Josep Maria - *Museus para o seculo XXI*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2003.
- O'DOHERTY, Brian - *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1999.
- SHAER, Roland - *L'invention des musées*. France: Gallimard, Reunion des Musées Nationaux Histoire, 1993.

Capítulos de monografias

- COXALL, Helen - 'Issues of Museum Text'. In DURBIN, Gail ed. lit. *Developing museum exhibitions for life-long learning*, London: The Stationary Office, 1996. p. 204-202, 209.
- CELANT, G. - 'A Visual Machine: art installation and its modern archetypes'. In GREENBERG, R. et al. eds. lit *Thinking about Exhibitions*. London: Routledge, 1996. p. 371-386.
- FERGUS, B.W., - 'Exhibition Rhetorics: Material speech and utterance' In GREENBERG, R. et al. eds. lit *Thinking about Exhibitions*. London: Routledge, 1996. p. 175-200
- HEIN, George - 'The constructivist museum'. In HOOPER-GREENHILL, E, ed. lit. *The Educational Role of the Museum*. London: Routledge, 1996. p.73-79.
- WINDHÖFEL, L. - Creating Silence - A Conversation with Renzo Piano. In *Renzo Piano - Fondation Beyeler - a Home for Art*. Basel: Birkhäuser- Publishers for Architecture, 2001. p.31-46.

Artigos

- HOOPER-GREENHILL, E. - Changing Values in the Art Museum: rethinking communication and learning. *International Journal of Heritage Studies*. N.º6/1, London: Routledge. (2000) p.9-31.
- HOOPER-GREENHILL, E. - Museum learners as active post-modernists: contextualising constructivism. *Journal of education in museums*. N.º18, Gillingham: GEM. (1997) p.1-4.

Documentos electrónicos

- GOMES, Filipa - A música na obra de Kandinsky. In *Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras* [on-line]. 2003 [citado a 10 de Setembro de 2006]. Disponível em: <<http://www.arte.com.pt/text/filipag/musicakandinsky.pdf>>.
- About Tate, Press Office: Press Releases. In *About Tate* [on-line]. 2006 [citado a 21 de Setembro de 2006]. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/about/pressoffice/pressreleases/2006/7331.htm>>

Entrevistas

Lee Riley, Coordenadora do Serviço Educativo da National Gallery,
Realizada na National Gallery, Londres.

25 de Setembro de 2006.

Caroline Priest, Directora de Marketing da Tate Modern,

Realizada na Tate Modern, Londres.

26 de Setembro de 2006.

Visitantes-voluntários do projecto Tate Tracks da Tate Modern,

Realizadas na Tate Modern, Londres.

15 a 30 Setembro de 2006.

As Salinas de Alcochete – Um Património a musealizar

Maria Dulce de Oliveira Marques

Resumo

A investigação desenvolvida no âmbito da dissertação de Mestrado em Museologia, com a temática “O Salgado de Alcochete – Percursos de sal: Perspectivas de Musealização”, teve como objectivo primordial a musealização do património das marinhas, como forma de valorizar, preservar e divulgar o salgado de Alcochete, lugar de memória e de identidade.

O assunto aqui desenvolvido trata da História do Salgado de Alcochete, abordando-se as questões da produção e a especificidade dos trabalhos executados pelos salineiros na produção de sal. Também se refere os aspectos socioeconómicos ligados à actividade salineira, evidenciando-se o valor patrimonial e cultural das marinhas para a comunidade alcochetana, actualmente em rápida transformação provocada pela construção da ponte Vasco da Gama em 1998.

The research undertaken as part of the dissertation for Masters in Museology, with the theme " O Salgado de Alcochete - Percursos de sal: Perspectivas de Musealização" (The Salt of Alcochete - Salt Routes: Perspectives for Musealization) had as primary objective the musealization of one of the marines as a way of appreciating, preserving and disseminating the heritage of Alcochete as an important salt producer, a place of memory and identity.

The subject developed here deals with the history of the salt in Alcochete, looks at the issues of production, the specificity of work performed here by the salt-makers. It also refers to the socio-economic related activity, demonstrating the value of heritage and culture of the marine community to the region, currently undergoing a rapid transformation caused by the construction of the Vasco da Gama Bridge in 1998 that puts Lisbon only 20 minutes away.

Palavras-chave – Key Words:

Preservar/ Memória/ Património

Preservation / Memory / Heritage

Introdução

O presente artigo surge no âmbito do projecto de investigação realizado, para a dissertação de mestrado, que teve como tema central, o salgado Alcochete numa perspectiva de musealização do património das marinhas, como forma de valorizar, preservar e divulgar o salgado de Alcochete – lugares de memória e de identidade. Neste sentido, tornou-se fundamental uma investigação preliminar para estudar o salgado enquanto realidade que contribuiu para desenvolvimento económico, social e cultural local e, para a formação da identidade histórica da região

Tendo em vista um projecto de musealização, numa primeira fase e dada a carência de estudos sobre este património local, tornou-se fundamental estudar o salgado de Alcochete em várias vertentes, pois a temática do sal é complexa e, a indústria salineira envolve aspectos da vida económica, social cultural e até política, tornando-se necessário abordar o tema em múltiplas dimensões: a histórica, a cultural, a social e económica. O estudo aprofundado sobre o salgado foi crucial para perceber a importância económica e social que a actividade salineira desempenhou localmente e no quadro da produção da região de Lisboa e nacional, mas também para enfatizar o valor cultural e patrimonial do salgado para a comunidade local, enquanto sua memória e identidade.

O vector fundamental desta investigação, procurou evidenciar as razões que justificam o grande objectivo do trabalho realizado, que passa pela recuperação, preservação e valorização do património das marinhas, numa perspectiva de musealização através da criação de um ecomuseu do sal, para que possa ser usufruído por todos, presentes e futuros.

A musealização permitirá partilhar com a comunidade o trabalho de investigação desenvolvido e devolver-lhe a sua memória, as suas vivências e tradições que a

¹³⁹ Artigo baseado na dissertação de Mestrado em Museologia, orientada por Alice Semedo, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Julho de 2009.

¹⁴⁰ Professora do 3º Ciclo /Assessora da Direcção na Escola EB, 23, Mouzinho da Silveira – Baixa da Banheira. Correio electrónico – dulce.aparicio@gmail.com

identificam e individualizam. Neste sentido, torna-se premente a implementação de um programa de musealização integrado, que recupere e preserve a memória desta comunidade em constante transformação, quer pelas alterações sociais, nomeadamente pela atracção de novos residentes, quer pela alteração do próprio território pela urbanização acelerada, após a construção da Ponte Vasco da Gama em 1998.

Para concretizar os objectivos propostos, foi fundamental: fazer uma pesquisa exaustiva, recolha e análise documental em bibliotecas e arquivos (livros, revistas, filmes, fotografias, manuscritos e periódicos); recorrer à recolha oral, e, dado que se tratava de um levantamento de carácter etnográfico, optou-se por uma metodologia fundamentada na observação qualitativa, predominando a observação participante, uma vez que permitiu uma recolha no terreno mais abrangente, pelas suas características de flexibilidade e de abertura. Os intervenientes neste processo, foram seleccionados tendo em conta a sua experiência e representatividade na comunidade salineira e, a disponibilidade para prestar informações; proceder à realização de um inventário dos objectos que integram a exposição temporária, perspectivada neste projecto, tendo-se seleccionados os mais representativos. Esta exposição deverá constituir um espaço de sensibilização da comunidade, especialmente das instituições com responsabilidade na salvaguarda do património e também de particulares, para a importância de recuperar e preservar este património. Mas deverá ser acima de tudo, um momento de reflexão sobre o futuro deste património que constitui a memória e identidade de uma região e que, por isso, interessa preservar para que possa ser usufruto dos presentes e futuros.

1. Contributos para a História do salgado de Alcochete

1.1. Início e desenvolvimento do salgado de Alcochete

As salinas de Alcochete, situadas na margem esquerda, ou margem Sul do estuário do Tejo, fazem parte do salgado da região de Lisboa, também designado salgado do Tejo.

O salgado da região de Lisboa, abrangia duas grandes áreas: a margem direita a Norte do Tejo (desde Loures até Vila Franca) e a margem esquerda a sul do Tejo, num espaço que se estendia desde o Barreiro até Alcochete. As salinas localizavam-se nas freguesias do Lavradio (concelho de Barreiro), Alhos Vedros (concelho da Moita), Sarilhos Grandes (concelho do Montijo), Samouco (concelho de Alcochete), Alcochete e Vasa-Sacos (concelho de Benavente).

O salgado de Alcochete era constituído por três regiões produtoras: a região do rio das Enguias, região de Alcochete – Samouco e a região de Vasa – Sacos (pertencente ao concelho de Benavente), menos próximo da vila (Dias, 1954).

Alcochete na década de 30 do século XX tornou-se o centro salineiro mais importante da região de Lisboa e no contexto nacional.

É no século XIII, que surgem as primeiras referências documentais relativas às salinas de Alcochete, associadas ao aparecimento de comunidades ribeirinhas que se foram instalando nas margens do Tejo, ligadas à exploração do sal. Estes primeiros núcleos salineiros, nos quais surge Alcochete, foram-se desenvolvendo ao longo dos séculos e adquirindo importância económica, passando a integrar os circuitos comerciais, quer nacionais, quer internacionais, tornando-se fundamental para a vitalidade económica das comunidades locais.

A propósito, Virgínia Rau (1984) no estudo que fez sobre as salinas do estuário do Sado, no qual aborda o salgado de Lisboa, refere que nos finais do séc. XIII no estuário do Tejo, surge “uma poeira de lugarejos que constituíam um grémio municipal rudimentar: o concelho do Ribatejo. Nessa orla de terras baixas por onde o mar surgia ao longo dos esteiros e dos ribeiros, quase toda entregue aos cuidados colonizadores da ordem de Santiago, verificou-se o aparecimento de minúsculas póvoas ribeirinhas, em grande parte para exploração de salinas, desde o segundo quartel do séc. XIII, tais como: Montiglio (1249), u samouco e Lançada (1241), sarilhos (1304), aldeã dalcouxhete (1313), aldeã galega (herdade de Fernão Galego, 1306) e outras. Todas elas tinham por sede paroquial Sabonha (Sabona, 1249), outro lugarejo situado numa pequena eminência entre Alcochete e Aldeia Galega” (Rau, 1984).

Efectivamente, as zonas ribeirinhas, nomeadamente aquelas que ofereciam condições favoráveis à fixação do homem, constituíram um ponto de atracção humana, graças aos recursos que a terra e o clima ofereciam. A exploração do solo era a principal fonte de rendimento destas pequenas comunidades. O tipo de exploração que faziam da terra dependia da capacidade do homem para observar e interpretar a natureza, explorando a terra da forma mais rentável possível. Daí que nas zonas alagadas, onde não era possível desenvolver a agricultura, uma vez que as águas das marés entravam através dos esteiros ou dos rios, o homem dedicava-se à exploração do sal. Em muitas situações os resultados foram vantajosos.

Por isso, tal como outros estudiosos têm referido, o salineiro, marnoto ou marnoteiro, antes de o ser, era em primeiro lugar agricultor, pois precisava de dominar

as técnicas para amanho e cultivar a terra. Precisava de conhecer a terra e as plantas que aí podia cultivar. Este conhecimento obtido pela experiência acumulada e transmitido de gerações em gerações constituiu o segredo que fez prosperar a Indústria salinera nesta região, assim como noutras.

Desta forma, embora as referências documentais provem a existência de salinas nas margens do Tejo, a partir de meados do século XIII, construídas aqui e ali conforme as condições do terreno e a habilidade do homem o permitiram, é muito provável que já antes se produzisse sal nesta região. Segundo Lacerda Lobo (1793) terá sido nas margens do Sado e Tejo que se construíram e exploraram as primeiras salinas, pelas seguintes razões: “1º as enchentes das marés nestas regiões são mais consideráveis, do que no Mondego e Ria de Aveiro; 2º o terreno é mais apropriado para nele se fazerem as Marinhas; 3º A extracção do sal é mais fácil pela bondade das barras de Lisboa e Setúbal. Estas vantagens, que a natureza nunca negou a estes sítios, são motivos fortes, para nos persuadirmos, que os nosso maiores talvez fariam aqui primeiro Marinhas que em qualquer outra parte” (Lobo, 1793).

No século XIV, a margem sul do Tejo teria já uma produção bastante significativa, merecendo o interesse e investimento de proprietários locais e especialmente de Lisboa. Assim, em 1375 (16 de Outubro) Gil Vicente, prior de Stª Maria de Sabonha, vende uma salina a Lopo Martins de Lisboa, situada num lugar chamado “pinhal do Ribatejo”, onde se situava um dos centros produtores importantes desta região (Rau, 1984). Stª Maria de Sabonha, ou Sabona era a sede paroquial do concelho e integrava, aldeia galega e Alcochete. Mais tarde é aí fundada a ordem de S. Francisco, origem da freguesia do concelho de Alcochete.

No reinado de D. João I, o salgado de Lisboa, nomeadamente da margem sul, teria já alguma expressão no reino pois, o sal que aqui se produzia, servia para consumo interno e também para exportação para outros países. Segundo Constantino de Lacerda Lobo (1793): “ no reinado do senhor rei D. João I havia marinhas no Riba-Tejo em tão grande quantidade, que não somente davam sal para o consumo de Lisboa, mas também era exportado para fora do reino, o que se prova por um dos artigos, que foram requeridos em Coimbra ao Senhor rei D. João I por parte dos fidalgos, referidos nas ordenações do senhor rei D. Afonso V” (Lobo, 1793).

Em 1512 foram contadas 79 marinhas, com um total de 11 052 talhos, situadas tanto na ribeira da foz do Sabonha, como na ribeira de Aldeia Galega (actualmente Montijo) e que eram “foreiras ou davam o dízimo, à Ordem de Santiago” (Rau, 1984).

Conforme refere José Estevam (1948): “no século XVI, existiam muitas marinhas em todo o termo. Entre outros, encontram-se, no ano de 1512, os seguintes proprietários de salinas: Gil Pato, Fernão Gomes, Gil Mestre, Fernão Cotrim e João da Gama, todos fidalgos. Rui Martins possuía duas marinhas no sítio chamado de Moinho de Vento” (Estevam, 1948).

O salgado foi-se desenvolvendo ao longo dos séculos, sujeito às contingências do meio, tais como o solo, o clima a maior ou menor proximidade dos esteiros relativamente ao mar, que de certa forma determinaram técnicas e processo de exploração. Também, os recursos económicos e humanos existentes, marcaram desenvolvimento da indústria salineira.

1.2. O salgado nos séculos XVIII e XIX.

Nos finais do séc. XVIII e início do séc. XIX, continua a surgir documentação relativa às salinas de Alcochete, tais como contratos de arrendamento, aforamentos, ou ainda relatórios das salinas onde são apresentados os proprietários ou arrendatários e a quantidade de sal produzida. Estas referências provam que a exploração da salicultura, nesta região, foi evoluindo ao longo dos séculos anteriores, atingindo a sua maturidade nos finais do séc. XVIII, altura em que ganhou projecção na região de Lisboa e a nível nacional.

Também os estudos realizados nos finais do séc. XVIII, por Lacerda Lobo, sobre o salgado português, permitiram perceber o estado de desenvolvimento da Indústria salineira em Alcochete, o tipo de solo das marinhas, os processos utilizados e a localização das marinhas.

Relativamente ao século XIX, alguma documentação existente no arquivo distrital de Setúbal, permitiu esclarecer algumas questões sobre o salgado de Alcochete, nomeadamente quanto ao número de salinas, sua localização e respectivos proprietários, assim como quem eram os arrendatários. Porém, é escassa, atendendo à importância deste salgado já em finais do séc. XVIII e, especialmente no séc. XIX. Muita documentação ou se perdeu ou estará por inventariar e dispersa em arquivos Municipais, ou em outras instituições e famílias, proprietárias ou arrendatárias de salinas.

Foi possível colmatar, em parte, esta lacuna para os finais do séc. XVIII, recorrendo a uma obra bastante importante para a história económica e social de Alcochete, que é a obra de Jacome Ratton (1992), escrita entre 1747 e 1810. Nela

observa-se o estado de desenvolvimento de Alcochete, quer ao nível da agricultura, quer da salicultura, a ocupação do espaço em termos de população, as zonas cultivadas e incultas bem como a situação económica das populações que aqui habitavam. É, por isso, uma referência para Alcochete, na qual se encontram descritos espaços e situações, bem como todas as obras levadas a cabo por este empreendedor em vários locais. Tais foram os trabalhos de modernização implementados, nomeadamente na Barroca D'Alva que o rei D. José se lhe dirigiu nestes termos: “ este é o nosso Ratton o grande cultivador da barroca d'Alva” (Ratton, 1992).

O único rendimento da Barroca d'Alva, na altura em que Jacome Ratton a tomou de arrendamento decorria o ano de 1767, era uma marinha que se situava afastada do Tejo. Esta era uma marinha pequena e que se encontrava em mau estado de conservação, estando arrendada por 192.000 reis, “único rendimento de toda a barroca d'Alva para seu dono.” (Ratton, 1992)

O autor depois de analisar as circunstâncias locais das salinas, procedeu a trabalhos de melhoramento da marinha. A capacidade de investimento de Jacome Ratton, a adopção de novos instrumentos e o aperfeiçoamento de processo de exploração do solo, nomeadamente nos locais onde já existiam salinas, criaram condições para que o salgado de Alcochete, se tornasse um centro produtor com especificidade que o distinguia dos outros salgados do país, quer pelos processos de exploração adoptados, quer pelas iniciativas implementadas por alguns proprietários na rentabilização das marinhas existentes e na construção de novas marinhas. Tudo isto trouxe enormes benefícios para o salgado, pois promoveu o aumento da produção e a qualidade do sal e melhorou os processos de exploração do sal.

Em 1790, segundo Lacerda Lobo (1991), destacavam-se em Alcochete as marinhas situadas na ribeira do Batel, na Barroca D'Alva, pois o autor em Memórias sobre as marinhas em Portugal, refere que as marinhas que ficam ao sul do Tejo situadas nos extremos de Alcochete, Aldeia Galega (Montijo) Moita, e Alhos Vedros, estavam construídas em locais em que o solo era favorável à produção por serem “ formadas em terreno ordinariamente apertado o que influi muito na bondade das marinhas, sendo melhores aquelas, que têm mais endurecido o fundo dos talhos, onde se faz a cristalização do sal” (Ratton, 1992).

Em 1796, Jacome Ratton, refere que, na margem direita da Lagoa que se situa junto ao rio das Enguias, existiam “algumas marinhas e alguns outeiros de Alcochete”

(Ratton, 1992). Na margem esquerda desta mesma lagoa, existia uma vasta planície, composta por sapal, onde nascia o salgado.

A documentação existente relativamente ao século XIX, nomeadamente a partir de meados deste século, mostram a presença de novos proprietários ou produtores arrendatários, a explorar as salinas. A indústria salineira constituía uma fonte de rendimento local.

Em meados do séc. XIX, a própria Câmara toma uma posição ao lado dos proprietários, junto do poder político central, sinal que a indústria salineira, teria já algum peso económico na região.

Comprova-o uma carta enviada à Rainha D. Maria II (Carta à Rainha, 1845), redigida pela edilidade camarária, que em nome dos proprietários, dirige uma petição à Rainha, queixando-se da imposição que tinha sido lançada sobre o sal. Esta imposição estava a afectar os proprietários e restantes produtores que começavam a ter problemas com os elevados custos, incluindo os fiscais e com a dificuldade da venda do produto, pois os comerciantes, deixavam de comprar sal em Alcochete, procurando outras regiões cujo negócio fosse mais rentável. Por isso, pedem à rainha que seja abolido o imposto, pois estava a causar alguns problemas, nomeadamente aos proprietários, pois caso o sal não fosse vendido, não era possível manter as salinas em laboração, sendo preferível deixá-las ao abandono.

Esta situação, não atingia apenas os exploradores de sal, os seus trabalhadores e a população em geral de Alcochete, mas, conforme se refere o documento, também a casa real, se via privada deste produto para servir em sua corte e privada do rendimento que o sal lhes poderia dar.

Apesar de algumas circunstâncias adversas à exploração do sal, é durante o século XIX que o salgado de Alcochete sofre um grande incremento. Como prova documental refere-se a Relação das marinhas do concelho de Alcochete, datada de 1882, elaborada pelo Ministério das Finanças, na qual são identificadas e localizadas todas as marinhas existentes na região de Alcochete, os respectivos proprietários e rendeiros e a produção de sal de cada marinha. Este documento permitiu perceber que o número de salinas tinha aumentado bastante, e a exploração era feita de forma sistemática e organizada, pelos proprietários ou rendeiros.

Assim, em 1882, de acordo com a relação das salinas de Alcochete, contaram-se 119 salinas em laboração, apenas uma salina estava em ruína, deixando de produzir. As salinas produziam cerca de 38 944 980 litros ou seja, 34 772,3 toneladas o que equivalia

a 46.363,07 moios.¹⁴¹ Neste relatório, conseguiu-se também apurar, que a produção de algumas marinhas era muito baixa e noutras era bastante alta e, a propriedade concentrava-se na mão de um pequeno grupo de proprietários. Um exemplo disso, era o proprietário D. António Pereira Coutinho que possuía grande número de salinas, todas elas exploradas pelo próprio. Noutros casos a exploração das salinas era feita por rendeiros, que exploravam as marinhas de vários proprietários sob regime de arrendamento.

Porém, apesar do número de salinas em laboração ser bastante significativo, a produção era baixa, se compararmos com os níveis de produção atingidos na década de trinta, conforme se pode observar no quadro abaixo apresentado. No entanto, é importante referir que, a produção não era linear, estava sujeita a factores de vária ordem, nomeadamente os Invernos rigorosos que podiam causar estragos nas marinhas, as condições climatéricas durante a safra, o estado de conservação das marinhas e os processos de extracção utilizados. Assim, quer em anos anteriores, quer nos anos seguintes, os níveis de produção poderiam ter sido maiores ou menores, mas não se encontraram registos estatísticos que comprovem.

1.3. Preponderância do salgado de Alcochete no séc. XX

Não obstante, as contingências a que estavam sujeitos os produtores de sal, constata-se que, no início do século XX, a produção do sal representava para os habitantes de Alcochete uma fonte de rendimento, não só para os produtores e comerciantes do produto, como para os habitantes em geral, uma vez que a actividade salineira utilizava uma grande quantidade de mão-de-obra distribuída por vários serviços: o amanho das marinhas, os processos de produção e a safra, sendo necessário uma mão-de-obra diversificada, pois os trabalhos também o eram - uns exigiam força física, como a tirada do sal e o transporte para o barco, outros exigiam destreza manual, perícia e experiência na sua execução.

Em 1918, a produção de sal da região de Alcochete e o seu comércio destacavam-se na região de Lisboa, servindo o mercado interno e externo. A comercialização do produto, nomeadamente, o sal para exportação, começava a levantar alguns problemas, que levou a Câmara a intervir, criando em sessão camarária de 8 de

141 A medida adoptada no salgado era o moio. Segundo Luís Dias (1954) para medir um moio utilizam-se 15 canastras de 56 litros cada, que no total perfazia 840 litros. Porém, Charles Lepierre (1936), na sua obra, refere que, 1 moio corresponde a 750 Kg. Com estes dados converteram-se os litros de sal produzidos, para moios e para toneladas e obtiveram-se os resultados referidos.

Abril desse ano, uma “Postura Municipal” (1918) em que se regulamenta o comércio do produto para exportação:

“ Artigo 1º: Todo o sal produzido no Concelho de Alcochete destinado a exportação, pagará o imposto camarário da taxa de \$20 por cada 840 litros (um moio) e a de \$25 por cada 4:000 quilogramas (uma tonelada) quando vendidas a peso.”

O documento refere também as penalizações para os proprietários ou exploradores que não cumprissem esta obrigação ao fazerem sair sal, clandestinamente, para fora do reino.

Esta postura camarária mostra a importância que nesta altura, a produção e o comércio do produto tinha no quadro da produção da região de Lisboa. Infere-se deste documento que o sal produzido no concelho de Alcochete servia para abastecimento da região, e era bastante procurado pelo mercado externo. A importância económica do produto exigiu a intervenção camarária, que para além de tentar estabelecer alguma ordem no comércio do produto, evitando fraudes e a concorrência desleal, também retirava daqui algum benefício mediante a cobrança do imposto.

Porém, é na década de 30, especialmente entre 1933-36 que o salgado de Alcochete se tornou o principal centro produtor da região de Lisboa e no contexto da produção nacional, abastecendo o mercado interno e externo. Os dados fornecidos por Charles Lepierre (1936), no inquérito que realizou, assim o demonstram. Segundo a relação de salinas que o autor apresenta no seu trabalho, o número de salinas em laboração era de 86 e a produção “batia o record nacional”, conforme ilustra a tabela abaixo indicada. No entanto, quanto ao número de salinas, o mesmo autor numa tabela de preços sobre a “ tirada de sal”, relativa aos anos entre 1931-35 apresenta uma relação das marinhas e respectivos proprietários, na qual identifica, 109 marinhas distribuídas por treze proprietários (Lepierre, 1936).

Cento e nove marinhas, seria o número mais correcto a indicar, pelas seguintes razões: em 1882, na “Relação de marinhas do concelho de Alcochete” realizado pelo Ministério das Finanças contaram-se 119. Considera-se que o número não terá diminuído tanto em cerca de 50 anos. Por outro lado, em 1954, o Inquérito realizado ao salgado de Alcochete, pela C. R. P. Q. F. refere 95 marinhas em laboração (Dias, 1954). Ou seja, mais do que as 86 marinhas referidas por Charles Lepierre.

Finalmente a “Tabela de preços sobre a tirada de sal” também incluída no trabalho de Charles Lepierre (1936), foi elaborada pela “Associação de Classe dos

Descarregadores de Mar e Terra de Alcochete”, o que é um indicador mais objectivo, pois trata-se de um registo feito pela própria Associação. Em contrapartida, a relação de salinas que o autor apresenta no início do seu trabalho foi elaborada com base em informações recolhidas junto de alguns proprietários, e que, por lapso, ou pelo facto de algumas marinhas estarem em más condições de conservação, não foram incluídas nesta relação.

O quadro que a seguir se apresenta dá uma panorâmica geral sobre o salgado da região de Lisboa, contextualizando o salgado da região de Alcochete, que se destaca, no número de salinas em laboração e na elevada produção que apresenta, em comparação com as outras regiões da margem esquerda (Barreiro, Moita e Montijo), bem como da margem direita (Vila - Franca e Loures).

Em 1932 Caharles Lepierre (1936), calculou a produção nacional que rondava as 230.000 toneladas. O salgado de Lisboa produzia uma média anual de 110.000 toneladas, (140 a 150.000 moios de sal) representando 48% da produção nacional.

Assim, as salinas das margens do Tejo produziam cerca de metade do sal do país. Era na margem esquerda que se encontrava a maior produção, nunca antes atingida, excedendo os 130.000 moios, ou seja mais de 98.000 toneladas (aproximadamente 100.000 toneladas.), representando 89% da produção. O concelho de Alcochete destacava-se, aqui como o maior centro produtor, uma vez que as salinas desta região produziam 77.456 toneladas (103.275 moios), representando 70% da produção da margem sul.

Quadro 1

Produção das marinhas do Tejo em 1932

	Concelhos	Número de marinhas	Moios	Toneladas	%
Margem Direita (a norte)	Vila - Franca	7	8.450	6.338	5,7%
	Loures	13	7.350	5.513	5%
	Total	20	15.800	11.850	10,7%
Margem Esquerda (a sul)	Alcochete	86	103.275	77.456	70,3%
	Barreiro	61	7.610	5.708	5%
	Moita	23	10.210	7.658	6,9%
	Montijo	24	9.900	7.425	6,7%
	Total	194	130.995	98.246	88,9%
	Total	214	146.795	110.096	100%

Fonte: LEPIERRE, Charles – *Inquérito à Indústria do Sal em Portugal*, 1936, p. 36.

Também no quadro da produção nacional, Alcochete ocupavam o primeiro lugar, uma vez que representava mais de 30% da produção total do país.

Perante estes dados, infere-se que as salinas de Alcochete marcaram nesta altura a história da salicultura portuguesa, pela intensa actividade deste salgado que atingiu níveis de produção nunca antes atingidos, projectando o salgado em termos nacionais e internacionais, uma vez que o sal que se produzia servia o mercado interno e externo. Parece ser este o sentido de Charles Lepierre (1936), quando afirma: “ o concelho de Alcochete tem o recorde da produção nacional.”

Conforme refere o autor supra citado, o sal da margem sul do Tejo, particularmente o de Alcochete, constituía na década de 30 a “fonte mais importante da exportação de sal português para o estrangeiro, que se fazia pelo porto de Lisboa” (Lepierre, 1936).

Relativamente ao pessoal empregado na salicultura, em 1932, na margem esquerda do Tejo, regulava os 1.300 operários. Alcochete empregava 600 trabalhadores; Vasa-Sacos 150; Montijo 200; Moita e Rosário 200 e Barreiro 150 (Lepierre, 1936). Conforme se pode inferir deste dados, a indústria salineira nesta altura era de longe a mais intensa desta região, o que vem corroborar a alta produtividade das salinas.

A produção de sal, constituiu um pólo de desenvolvimento económico da região e de atracção de investimentos no concelho. Certamente que este dinamismo económico teve consequências positivas para os habitantes do concelho e no desenvolvimento sociocultural local.

Em meados do século XX, segundo as informações fornecidas por Luís Dias (1954) no inquérito realizado ao Salgado de Alcochete, o salgado era composto por 95 salinas, apresentando algumas delas um estado de tal modo decadente que não era possível produzir sal.

A exploração das salinas continuou nos anos seguintes, embora, pouco a pouco algumas fossem entrando em ruína, por falta de trabalhos de conservação e de aperfeiçoamento dos processos de exploração, o que se reflectiu na baixa produção das salinas e no seu abandono. No inquérito realizado, o autor analisa a situação das marinhas de Alcochete e, face aos problemas detectados em algumas delas, alertou para a necessidade de proceder a obras de conservação urgente e ao aperfeiçoamento dos processos de exploração.



Fig.1 – Fonte: Sal Comum, 1951 / Assunto: Marinha Nova da Bomba em laboração. Rapação do sal.
Autor: desconhecido. s. d.

No entanto, ao que parece, pouco foi feito e por isso, cerca dos anos 70 o salgado foi entrando em decadência, uma vez que os custos da produção e do transporte do sal até ao porto, não permitiam concorrer com os preços do mercado, inundado pelo sal proveniente da França e da Itália que conseguiam vender o sal por metade do preço.

Inclusivamente o sal que era utilizado na salga do bacalhau, nesta altura um dos meios de escoamento do sal produzido nesta região, passou a utilizar o sal dos italianos e franceses, que o colocavam no local por metade do preço. Segundo informações do marnoteiro, Sr. Manuel Nicolau, ainda hoje no activo na única salina em laboração (a salina do “Brito”), enquanto o sal “tirado” da salina próxima dos estaleiros da seca do bacalhau era vendido a nove escudos, os Italianos vinham oferece-lo a cinco escudos o quilo.

É na década de 90 com a construção da ponte Vasco da Gama que o salgado de Alcochete caiu de vez, uma vez que as obras e a expropriação dos terrenos onde se situavam parte das salinas do Samouco, não permitiram que se continuassem a produzir. Os seus trabalhadores viram desvanecer-se uma actividade que dava vida à região, pela paisagem que oferecia (o branco das serras de sal a espelhar-se na água), e pelas aves que sobrevoavam, e que aqui tinham o seu habitat.

2. Os trabalhos executados pelos salineiros na produção de sal.

Conforme relataram os salineiros (Informantes: Sr. Manuel Nicolau e Sr. Turcato Guerra, 2009), até meados do século XX, altura em que se iniciou a seca do bacalhau e aparecem algumas indústrias na região, era tradição familiar iniciar a actividade profissional no trabalho das marinhas. O saber era transmitido de pais para filhos, mantendo-se deste modo a tradição na família no amanho das marinhas, e na feitura do sal segundo processos tradicionais. Muitos dos trabalhos exigiam uma especialização que se adquiria pela experiência transmitida de geração em geração. Assim se perpetuaram até hoje. A especialização não dizia respeito a uma só tarefa, mas a um conjunto de tarefas que eram habituais e se repetiam todos anos, e, para além de exigirem conhecimento pormenorizado dos trabalhos e dos fenómenos que ocorriam, exigiam capacidade de observação e perícia manual para as executar. Referimo-nos especialmente aos processos de feitura do sal, em que o salineiro tinha que perceber, quando a água atingia a concentração necessária, ou seja, se atingiu o “Grau”; fazer a circulação da água nos vários compartimentos até aos cristalizadores, e finalmente quando atingia a concentração suficiente e começava a produzir sal. Iniciava-se então a rapar o sal.

No entanto, havia trabalhos que podiam ser executados indistintamente por qualquer trabalhador, como sejam os trabalhos de limpeza, a rapação e o carregamento. A tirada do sal, exigia acima de tudo robustez física para aguentar a dureza dos trabalhos. Tendo em conta a especialização de alguns trabalhos a executar, os trabalhadores das marinhas assumiam designações diferentes consoante a função que desempenhavam. Entre os trabalhadores da marinha há a considerar em primeiro lugar os “criados da marinha”: marnoteiros, contra-mestres e redores, que eram os únicos trabalhadores permanentes.

Assim sendo:

- O marnoteiro era o encarregado geral da marinha, ou seja o mestre da marinha e tinha as funções de comando (Dias, 1954). O marnoteiro tinha sob as suas ordens 2 ajudantes (o contra-mestre e o repartidor de águas ou redores que fazia a circulação da água, da reserva até aos talhos.) (Informante: Sr. Manuel Nicolau, marnoteiro, 85 anos, 2009).

Nos casos em que não havia contra-mestres e redores, o marnoteiro executava vários trabalhos, tais como a circulação da água e zelava pela conservação da marinha.

Nas marinhas pequenas, fazia também a rapação e, se tinha tempo disponível, executava a mesma tarefa noutras marinhas do mesmo produtor. Em muitos casos era marnoteiro de mais do que uma marinha (Dias, 1954).

- O contra-mestre, só existia nas marinhas maiores, fazia a circulação da água por ordem do mestre, e podia executar outros trabalhos se tivesse tempo disponível.

- Os redores estavam imediatamente a seguir ao contra-mestre, e trabalhavam também sob as ordens do marnoteiro. No final da safra “apagam o labor”, faziam a tomada de água. Também podiam colaborar na rapação (Dias, 1954).



Fig. 2 - Assunto: Marnoteiro, Sr. Manuel Nicolau – Salina do Brito. Data: Julho de 2008. Autor: Dulce Marques

Os criados das marinhas, começavam a trabalhar em princípios de Abril, altura em que se iniciavam os trabalhos de limpeza na marinha e, acabavam a actividade em princípios de Outubro. Durante o Inverno, o marnoteiro ia algumas vezes à marinha vigiar o alagamento e ganhava salário.

Existia ainda o amoiador, designado “punhos reais”, que tinha a função de encher as canastras de sal, utilizando uns “punhos” de madeira, ajudava a colocar na cabeça do carregador e contava o número de canastras que cada carregador transportava, das barachas até à serra. O amoiador podia ter um ajudante ou mais, para amoiar o sal, pois nas marinhas mais pequenas o transporte era mais rápido, uma vez que as marinhas ficavam mais perto da serra, sendo necessário dar “vazão” aos

carregadores, para não ficarem à espera que se enchesse a canastra de sal. O tempo de espera era dinheiro que se perdia, pois quanto mais canastras carregassem mais ganhavam (Informante: Sr. Manuel Nicolau, marnoetiro, 85 anos, 2009)

O transporte do sal, designado, carregamento do sal era feito de empreitada. Formavam-se grupos de 15, 20 ou 30 homens, consoante o tamanho das marinhas. Cada grupo de homens constituía um “rancho”, que, embora trabalhassem para o produtor de uma ou mais marinhas, também podiam ir tirar sal nas marinhas de outros proprietários.

O “rancho” começava a carregar o sal na marinha onde o sal estava pronto para transportar para a serra. Passando para as marinhas seguintes percorrendo todas as marinhas do mesmo produtor.



Fig.3 – Fonte: *O sal*, 1966. Assunto: Rancho em plena rapação.
Autor: desconhecido; s.d.

Quando terminava a tirada de sal da 1ª rapação em todas as marinhas, o rancho voltava novamente à marinha onde tinha iniciado a tirar o sal da 1ª rapação, e tirava o sal das sucessivas rapações, até as marinhas deixarem de produzir sal (normalmente até final de Agosto, princípios de Setembro, consoante as condições climáticas o permitissem).

Por norma, cada homem deveria tirar por dia, em média, 5 moios de sal; cada moio de sal equivalia a 15/16 canastras. Assim, cada carregador transportava, em média, 75 canastras. Cada canastra pesava 56 quilos (Dias, 1954).

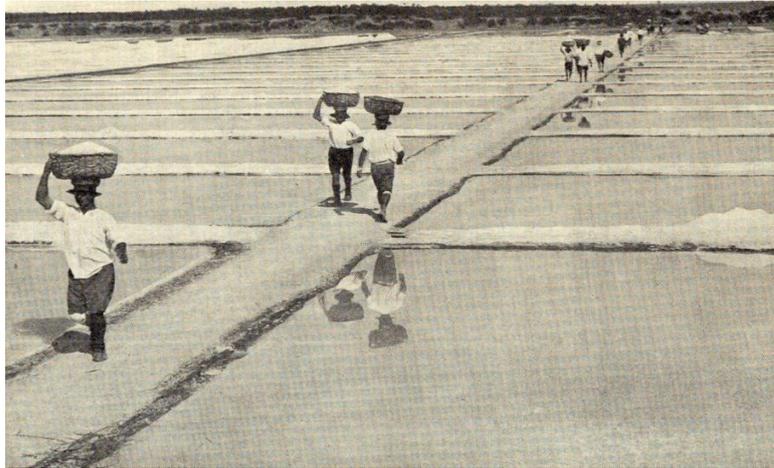


Fig. 4 - Fonte: *Sal Comum*, 1951. Assunto: Carrego do sal para a serra.
Autor: desconhecido; s.d.

O carregador atirava com a canastra de sal para a serra. Na serra estava o serreiro que dominava a “arte” de construir a serra, colocando o sal por camadas consoante a rapação. Com o rodo ia alisando as paredes da serra para que o sal ficasse acondicionado para aguentar os rigores do Inverno. Nos ranchos grandes havia dois serreiros a fazer a serra. Nos ranchos pequenos era suficiente um serreiro.

O horário normal destes trabalhadores era das 9 às 13 e das 14 às 18 horas. No entanto, na altura da tirada de sal, os “tiradores de sal” podia começar a tirar o sal “logo que descobria o dia” e em dias de lua cheia iam para a marinha mais cedo, carregando o sal para a serra. Por volta das onze horas e trinta da manhã, paravam para o almoço. Até à hora do almoço, tiravam cinco moios (podia varia consoante o tamanho das marinhas), almoçavam e depois faziam a sesta. Quando o calor abrandava, por volta das cinco horas da tarde, voltavam a tirar mais sal, tirando mais 2 moios. Como a tirada de sal era feita de empreitada, quanto mais moios tiravam mais ganhavam. Cada moio era pago a 7 escudos. (Informante: Sr. Manuel Nicolau, marnoteiro, 85 anos, 2009)

Os trabalhadores assalariados trabalhavam à jorna, vencendo o “jornal”. No final da semana o patrão pagava aos trabalhadores. Na década de 50 o “jornal” era de cerca de 8\$00 diários. O marnoteiro ganhava mais 10 tostões que os restantes trabalhadores, pelo facto de fazer as tomações de água (levantava as comportas e arreava as comportas do esteiro). (Informante: Sr. Manuel Nicolau, marnoteiro, 85 anos, 2009)



Fig. 5 – Fonte: *Sal Comum*, 1951. Assunto: Serreiros a cobrir a Serra com palha de paus.
Autor: desconhecido; s. d.

Regra geral a partir de 15 de Junho, recebia também a “comedoria”, ganhando a mais cerca de 78 \$ 00/85 \$00 mensais, consoante a marinha. No fim da safra o patrão pagava também a “soldada”, espécie de gratificação cujo valor podia variar, 210\$00/250\$00. Os contra-mestres e redores tinham o mesmo salário e geralmente auferiam também comedoria e soldada, embora ligeiramente inferiores às do marnoteiro (Dias, 1954).

No salgado de Alcochete, todos os trabalhos eram feitos por homens. As mulheres ficavam em casa a cuidar dos filhos ou podiam dedicar-se à agricultura, fazendo os trabalhos mais leves. No entanto a partir de 1957, altura da greve dos salineiros, as mulheres começaram a trabalhar nas marinhas executando todo o tipo de trabalhos e assim foram ficando ajudando nas limpezas, rapavam o sal e ajudavam a tirar o sal das barachas. O sal começou então a ser carregado em pequenos carros de mão, uma vez que o transporte do sal à cabeça era muito pesado para as mulheres. Então os patrões introduziram este veículo, para permitir que as mulheres ajudassem a tirar o sal.

Conclusão

O salgado da região de Alcochete marcou no século XX, a história da salicultura portuguesa e de Alcochete, pela intensa actividade deste salgado que atingiu níveis de produção, nunca antes verificados, projectando o salgado em termos nacionais e internacionais, pois o sal que se produzia servia tanto o mercado interno como a

exportação. Conforme refere Charles Lepierre (1936), o sal da margem sul do Tejo, particularmente o de Alcochete, constituía na década de 30 a “fonte mais importante da exportação de sal português para o estrangeiro, que se fazia pelo porto de Lisboa” (Lepierre, 1936).

Em suma, é inegável a importância do património das marinhas tornando-se fundamental a sua conservação e preservação, que passa por um projecto de musealização, urgente e necessário pelas seguintes razões: pelo valor patrimonial, histórico, cultural e natural das salinas e a importância que o salgado desempenhou no desenvolvimento económico e na dinamização social e cultural da região; o facto do concelho de Alcochete estar em crescente expansão económica e social, muito acelerada pela inauguração da Ponte Vasco da Gama em 1998 e uma vez que novos residentes e novos investimentos são atraídos para esta região; o salgado e o comércio do sal fazem parte das raízes históricas e culturais do concelho de Alcochete, contribuindo para a formação da identidade local e até nacional.

Bibliografia

Fontes Impressas

- ALCOFORADO, M. M. (1877) A Indústria do Sal. *Museu Tecnológico*, 1º Anno, Setembro.
- DIAS, L. A. L. (1954) *Inquérito à Indústria do Sal - O Salgado de Alcochete*, Lisboa, C.P.Q.F., pp. 21 – 53.
- ESTEVAM, J. (1948) *O povo de Alcochete*, Lisboa, p. 26.
- LEPIERRE, C. (1936) *Inquérito à Indústria do sal em Portugal*, Lisboa, pp. 31 – 32 e 118 – 232.
- LOBO, C. B. L. (1793) Memórias sobre a História das Marinhas em Portugal. In *Memórias da Literatura Portuguesa*, Vol.5, Lisboa, pp. 280 – 284.
- LOBO, C. B. L. (1991) Memórias sobre as Marinhas de Portugal. In *Memórias Económicas da Academia Real de Ciências de Lisboa. 1789-1815*, Vol.4, Lisboa, Banco de Portugal, pp. 128 – 129.
- Postura Sobre o Sal Marinho Exportado do concelho de Alcochete (1918) Lisboa.
- RATTON, J. (1992) *Recordações de Jacome Ratton sobre ocorrências do seu tempo em Portugal de Maio de 1747 a Setembro de 1810*. Lisboa, Fenda, pp. 60 – 71.
- RAU, V. (1984) *Estudos sobre a História do Sal português*. Lisboa, Presença, pp. 64 – 65.
- SÁ, M. V. (1951) *Sal Comum: I – Sal do mar e sal da Mina*. Lisboa, Sá da Costa, pp.41-53.
- SILVA, J. F. (1966) *O Sal*. Lisboa, Ministério da Educação Nacional, p.63.

Fontes Manuscritas

- ADS - Arquivo Distrital de Setúbal.
- Nº 181/60 – Carta à Rainha, 1845.
- Nº 58/214 – Concelho de Alcochete. Relação das marinhas situadas no dito Concelho processado em conformidade com o artigo 2º do Reg. de 23 de Dezembro de 1882.

Ser turista num museu – especificidades de um público

Helena Dinamene Baltazar

RESUMO

A opção de um turista visitar ou não um museu decorre de factores inerentes à sua própria condição de turista, já que o seu comportamento tem uma lógica que lhe é muito própria e que condiciona as suas opções e ritmos de consumo cultural. Os museus que desenvolverem uma política de divulgação da instituição e serviços adequados à especificidade deste segmento de público verão não só aumentar o número dos seus visitantes como melhorarão a qualidade da respectiva visita.

For a tourist to visit or not to visit a museum depends on his own condition of being tourist, because tourist behavior has its own logic with great impact on cultural consumption. Museums that publicize the institution and provide necessary services for this group of visitors can raise up the number of visitors and improve the quality of their visit.

Palavras-chave – Key Words:

Turista cultural, públicos de museus, comunicação em museus

Cultural tourist, museum publics, museum communication

Ser turista num museu – especificidades de um público¹⁴²

Helena Dinamene Baltazar¹⁴³

Introdução

A questão investigada neste trabalho foi “*a importância dada aos turistas, enquanto público de museus*”, pretendendo-se perceber se os museus desconheciam ou ignoravam os turistas enquanto segmento de público e se a comunicação que se estabelecia entre os turistas e estas instituições era a mais apropriada. O tema parecia pertinente tendo em conta a centralidade que os públicos de museus vinham a adquirir desde as últimas décadas; a ausência de estudos individualizados sobre este segmento de público, levados a cabo no âmbito da museologia portuguesa; e o desconhecimento aparente, por parte dessa museologia, dos estudos feitos sobre turistas, por grupos de reflexão sobre o fenómeno turístico, particularmente sobre turistas consumidores culturais.

Porém, a questão de partida criava um problema de base: como avaliar a importância que os museus davam aos turistas? Seria legítima uma abordagem dos museus em geral? Um caso específico? Definiu-se que a forma possível de distinguir a importância dada a um segmento de público se relacionava com a capacidade dos museus atraírem a atenção e estimularem o desejo de visita e de contribuírem para a concretização de experiências positivas dos indivíduos pertencentes a cada segmento de público. Isso só era possível quando os museus conheciam ou procuravam conhecer os seus visitantes e estavam disponíveis para satisfazer as suas necessidades e motivações, através da adequação dos seus serviços a essas necessidades e motivações. Havia pois, uma forma concreta de distinguir os museus que davam importância a determinado grupo de público, de um museu que não o fazia, fosse por desconhecimento ou por falta de vontade. Nesse sentido, a investigação teria de centrar-se num caso específico e não nos museus em geral. Assim, o que se procuraria saber não era o grau de importância que os museus em conjunto atribuíam aos turistas, mas se um museu, individualmente

¹⁴² Artigo baseado na dissertação de mestrado do Curso Integrado de Estudos Pós graduados em Museologia, orientada por Alice Semedo apresentada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto: BALTAZAR, H. “Os Turistas no museu: (dis) ou indispensáveis? O caso do museu de Alberto Sampaio em Guimarães”, 2008.

¹⁴³ helena.duarte.baltazar@gmail.com

falando, dava efectivamente atenção e importância a este segmento de público, através da forma como conseguia atrair estes visitantes à instituição e da forma como conseguia concretizar os desejos e expectativas desse público. Optou-se assim por trabalhar um caso de estudo – o Museu de Alberto Sampaio em Guimarães. A opção por este museu explica-se de forma rápida: o museu está instalado numa cidade classificada como Património da Humanidade, possui, entre as suas colecções, doze obras consideradas tesouros nacionais e tem uma localização privilegiada em pleno centro histórico. No entanto, este contexto favorável, não se traduz num número elevado de visitantes estrangeiros¹⁴⁴. De entre os monumentos existentes na cidade, o núcleo constituído pelo Castelo, pela capela de S. Miguel e pelo Paço dos Duques de Bragança, parece exercer uma atracção especial em detrimento do restante património, principalmente no que ao público turístico diz respeito. Procurar entender se esse *deficit* de turistas era imputável à direcção do museu por ausência (voluntária ou involuntária) de uma política de captação e acolhimento deste segmento de público ou aos próprios turistas por terem outros interesses que não a visita a atracções culturais, ajudaria a encontrar respostas para a questão de partida. Tratando-se de um estudo de caso, os resultados obtidos seriam interpretados dentro do seu contexto específico local, e as conclusões aplicadas a situações com um contexto idêntico, esperando-se que, dentro de um paradigma crítico do conhecimento, as conclusões obtidas para o Museu de Alberto Sampaio pudessem provocar a reflexão acerca do que cada museu individualmente poderia fazer para servir melhor este segmento de público.

Assim, os objectivos pretendidos com esta reflexão foram, por um lado, justificar a legitimidade e necessidade do tratamento dos turistas como um segmento diferenciado dos restantes visitantes dos museus, demonstrando que, ao não o fazerem, os museus perdem capacidade de atracção e tornam-se menos eficazes no processo de comunicação interna; contribuir para estimular o desenvolvimento de estudos específicos sobre turistas, no âmbito da Museologia, ajudar o Museu de Alberto Sampaio a identificar as suas fragilidades, no que ao segmento dos turistas diz respeito, propondo acções concretas para aumentar os turistas estrangeiros interessados em visitar o museu e melhorar a qualidade da experiência dos que já o visitam. Finalmente, demonstrar à tutela os reflexos negativos, no que a um segmento específico de público

¹⁴⁴ Enquanto 41 094 turistas estrangeiros entraram nos postos de turismo de Guimarães entre Novembro de 2006 e Outubro de 2007, em igual período de tempo, apenas 6589 visitaram o museu Alberto Sampaio, ou seja, apenas 16% dos turistas estrangeiros que estiveram nos postos.

diz respeito, que o seu desconhecimento pode conduzir e que uma política de públicos e uma visão mais estratégica, nomeadamente, a integração da figura do “gestor de públicos” e de técnicas de marketing na prática quotidiana dos museus permitiria ultrapassar.

Revisão da literatura

O crescimento generalizado do turismo na segunda metade do século XX trouxe consigo o aumento de estudos sobre turistas e a sua segmentação. A investigação nesta área desenvolveu-se, principalmente, a partir da década de setenta e resultou da tentativa dos profissionais do turismo entenderem e anteciparem as tendências da procura turística e, assim, criarem uma oferta apropriada. Os autores que se dedicaram à investigação sobre os turistas consumidores culturais desenvolveram dois tipos de estudo. Um grupo procurou estudar o tipo de consumo que o turista terá propensão para fazer, a partir da definição do seu perfil socio-demográfico¹⁴⁵ e das suas motivações¹⁴⁶.

Um segundo grupo desenvolveu estudos que se centram sobre os consumos efectivamente realizados. Os segundos demonstram que frequentemente as escolhas dependem muito menos do perfil socio-demográfico e das motivações que de contextos e circunstâncias externas e aparentemente secundárias. Assim, verificou-se que uns autores partiram da definição conceptual de turismo e turista cultural e outros da definição técnica¹⁴⁷. Enquanto o turismo cultural, segundo a definição conceptual, se centra nas motivações que estão por detrás da escolha das atracções a visitar e são elas que determinam se o turista e a sua prática são culturais ou não; já a definição técnica utiliza o destino, ou seja, o tipo de locais visitados, para classificar a visita como cultural, independentemente das razões que provocam essa deslocação. Tal como noutras áreas, também aqui a investigação começou por estudar aspectos particulares que poderiam influenciar a forma como cada pessoa escolhia o tipo de viagem que fazia, para se evoluir no sentido do cruzamento de múltiplas influências - as características da visita, a fonte de informação acerca do que se visita, o conhecimento

¹⁴⁵ Formica e Uysal (1998) e Master e Prideaux (2000) (cit. in ESPELT *et al.* 2006:443).

¹⁴⁶ Mill e Morrisson, Dann, Crompton, Isso-Ahola, Krippendorf e Schmidhauser. (In WITT e WRIGHT, 1993: 33-55).

¹⁴⁷ Entende-se por turismo cultural em termos conceptuais “as visitas realizadas por pessoas a atracções culturais, fora do seu espaço habitual de residência, com o objectivo de adquirir conhecimento e experiências para satisfação das suas necessidades culturais” e por turismo cultural em termos técnicos “todas as visitas de pessoas a atracções culturais, tais como património, manifestações artísticas e culturais, arte e drama, fora do seu espaço habitual de residência”. Definições adoptadas pela Association for Leisure and Tourism Education e aceites pela OMT. (In RICHARDS, 1996:24; 2001:37).

prévio do local a visitar, o tempo de duração da visita, o momento da decisão de realizar a visita, as actividades passíveis de realizar, a pertença societal, etc. Dos estudos analisados que se preocupam com a definição do perfil socio-demográfico do turista consumidor cultural e com as motivações, destaque para o de Richards¹⁴⁸, primeiro estudo à escala europeia sobre turistas culturais. Richards encontrou semelhança entre o perfil sócio demográfico do turista cultural e o dos visitantes regulares de museus, concluindo que o turista cultural prolonga nas férias os seus consumos culturais habituais, ou seja, os frequentadores habituais de museus, continuarão a visitá-los enquanto turistas. Para este autor o elemento determinante no consumo cultural é o grau de instrução: quanto maior esse nível maior a apetência pelo consumo de bens culturais¹⁴⁹. O estabelecimento de uma relação directa de causa-efeito entre o grau de escolaridade, a origem socio-profissional e o consumo de bens culturais (principalmente dos bens culturais eruditos) não é, no entanto, consensual. Lowyck¹⁵⁰ e Ross e Isso-Ahola¹⁵¹ desvalorizam o impacto dos factores sociodemográficos sobre a qualidade da experiência, referindo que, embora os aspectos sociológicos como o rendimento ou o estatuto socio-económico, afectem o comportamento turístico, eles não são determinantes na qualidade da experiência, aquilo que é determinante é o que a pessoa pensa ganhar pessoalmente e socialmente com a experiência. Estudos no âmbito da Sociologia sobre as práticas culturais e consumos culturais (embora o universo de análise sejam os residentes e não os turistas) também desvalorizam a importância do grau de escolaridade na formação de públicos consumidores de cultura, ou pelo menos de uma cultura erudita¹⁵². Segundo Teixeira Lopes “Parece fazer sentido insistir-se, como faz Idalina Conde, numa dissociação entre o capital escolar e o capital cultural, ou entre uma cultura simplesmente letrada e uma cultura cultivada”. Para este autor há hoje uma forma diferente dos licenciados conceberem essa “cultura cultivada”, ou essa cultura clássica consagrada, bem como de a integrarem num conjunto de outras possibilidades de consumo cultural¹⁵³.

¹⁴⁸ RICHARDS, 1996: ix, 2001: 35-51. Este projecto cruzou factores como a motivação, as características socio-demográficas, as características da viagem, a experiência anterior, a imagem do destino e as fontes acerca do destino.

¹⁴⁹ RICHARDS, 1996: 51; 2001: 40; HAMMOND, 2004: 24.

¹⁵⁰ LOWYCK et al, 1993: 15

¹⁵¹ ROSS E ISSO-AHOLA, 1991: 227

¹⁵² SANTOS, 1999: 85; LOPES, 2000: 95.

¹⁵³ LOPES, 2000: 335.

Relativamente às motivações, as grandes conclusões a que chegaram os diferentes autores¹⁵⁴ foram que, cada vez mais, motivações como a aprendizagem, as experiências novas, ou a sociabilização determinam menos o consumo turístico. A generalidade dos visitantes parece escolher determinado elemento do património de forma quase accidental. Entre os autores que se debruçaram sobre os factores que interferem nas escolhas de consumo turístico, para lá da predisposição natural de cada indivíduo, ou seja, do seu perfil socio-demográfico e das suas motivações, destaca-se o trabalho de Espelt e Benito¹⁵⁵. Estes autores demonstraram que não há uma correspondência lógica entre os consumos turísticos e o perfil socio-demográfico e as motivações dos turistas. O seu estudo comparou os percursos feitos, o tempo demorado, os monumentos escolhidos, o tempo dispendido em cada visita, com as motivações que cada turista dizia ter, com as suas características individuais e com aquilo que cada um respondia sobre si mesmo. Acabaram concluindo que há outros factores, que designaram “características da visita” que intervêm nas escolhas e na forma como essas escolhas se concretizam na prática. Estes factores externos acabaram por revelar-se muito mais importantes para explicar o tipo de visitas que as características socio-demográficas e as motivações. São eles o tempo passado no lugar, o facto de se estar ou não acompanhado e por quem, o tipo de experiências anteriores, a participação em visitas guiadas, as condições climatéricas, ou a fonte de informação. Christine Petr também colocou a tónica na importância das variáveis situacionais, ou seja, nos contextos e circunstâncias variáveis¹⁵⁶, assim como Amirou¹⁵⁷, que reflectiu sobre o contexto específico da viagem para explicar comportamentos, nomeadamente as visitas que se fazem quase por obrigação, quer para imitar os outros quer para seguir um ritual, próprio do acto de viajar; laços perenes que se estabelecem como fuga à solidão, visitas que não se fazem precisamente para quebrar o hábito de quem as faz enquanto não turista. Por sua vez, Dietvorst, Teboul e Champarnaud¹⁵⁸ reflectiram sobre a importância da relação tempo-espaco - cada actividade tem uma duração e o movimento de deslocação entre locais consome tempo, quanto maior a importância dada a uma actividade maior o tempo que disponibilizamos para lhe dedicar.

¹⁵⁴ KRIPPENDORF (1987) in WITT e WRIGHT, 1993: 42; MCKERCHER e DU CROS (2006: 211-219); SILBERBERG (1995: 361-365); ASHWORTH e TURNBRIDGE (1990), in ESPELT e BENITO, 2006: 442; ART PEDERSON, in HAMMOND, 2004.; RICHARDS, 2001: 45-46, 75.

¹⁵⁵ ESPELT e BENITO, 2006: 442-448.

¹⁵⁶ PETR, 1997: 91.

¹⁵⁷ AMIROU, 2007.

¹⁵⁸ DIETVORST, 1995: 163-181 e TEBOUL e CHAMPARNAUD, 1999: 123.

As tipologias de turistas culturais encontradas foram de dois tipos, as que se apoiaram nas motivações e as que cruzaram as motivações com o número de visitas realizadas e o tempo de duração dessas mesmas visitas¹⁵⁹, podendo dizer-se que os turistas culturais explícitos serão aqueles que apresentam uma formação académica acima da média, visitam um número de atracções culturais elevado, têm a aprendizagem como motivação principal e passam mais tempo nos locais visitados; os turistas interessados vêem o entretenimento como motivação principal, associando-a à aprendizagem e à sociabilização donde o consumo cultural surgir como complemento de outros consumos principais; os turistas culturais acidentais, casuais ou rituais não escolhem as atracções que visitam por nenhuma razão explícita associada ao próprio património, o que os caracteriza é o facto de fazerem o que a maioria faz, passando por espaços atravessados pelos outros e no ritmo definido pelos outros, não têm, por isso, uma experiência individual, antes inserem-se num ritual colectivo.

A definição de perfis e motivações de visitantes, a par da criação de tipologias, também tem sido uma preocupação comum à Museologia. Vários autores, onde se destaca Marilyn Hood¹⁶⁰, têm-se dedicado ao estudo dos públicos de museus revelando preocupação em criar tipologias de “visitantes” e “não visitantes” consoante a regularidade com que estes se dirigem aos museus – “frequentadores regulares”, “frequentadores ocasionais”, “não visitantes”¹⁶¹. Estas tipologias são criadas em função dos elementos que os autores consideram determinantes para gerar um comportamento: características sociodemográficas, nomeadamente formação académica e classe socio-económica, tradição familiar de ocupação dos tempos livres, forma como cada indivíduo associa ócio e aprendizagem (motivações), imagem associada à ideia de museu¹⁶². Entre os autores que estudaram as motivações, destaca-se Moussouri¹⁶³ que as dividiu em educativas (associadas ao desejo puramente intelectual de adquirir conhecimentos e ao desejo de viver uma experiência estética); de entretenimento (associadas a um tempo passado de forma descontraída, vendo coisas novas e

¹⁵⁹ HAMMOND, 2004:21; RICHARDS, 1996: 35; MC KERCHER e DU CROS, 2006: 215; ESPELT e BENITO, 2006: 442-448; SILBERBERG, 1995: 362-363.

¹⁶⁰ HOOD, M., 2004: 152-155.

¹⁶¹ Hood foi pioneira na identificação e estudo deste grupo com a tese de Doutoramento intitulada *Adult Attitudes toward leisure choices in relation to museum participation*, apresentada à Ohio State University em 1981 e publicada em 1983.

¹⁶² DAVIES E PRENTICE, 1995: 491-500. Estes autores relacionaram os comportamentos com as motivações e com as resistências psicológicas, para descobrirem se são as motivações ou as resistências psicológicas que determinam a opção ou não por uma visita.

¹⁶³ Cit in FALK E DIERKING, 2000: 72.

interessantes); acontecimento social (convívio com familiares e amigos); ciclo de vida (relacionado com a associação da visita a momentos específicos da vida e que se pretende repetir); lugar (o facto de se estar no local é que determina a visita); razões práticas.

O que estes estudos acabam por revelar é que apesar de um perfil socio-demográfico comum entre os turistas consumidores habituais de cultura e os visitantes regulares de museus, a par de motivações que oscilam entre a aprendizagem, o entretenimento e a sociabilização, quando se estudam os turistas que visitam/ou não atracções culturais, verifica-se que o consumo de bens culturais depende mais da circunstância de estarem num contexto diferente do seu quotidiano e do seu ritmo normal que de uma predisposição para determinado consumo. Assim, pessoas que no seu dia-a-dia poderiam ser não visitantes de museus, podem sê-lo em tempo de férias, sendo o inverso também verdadeiro. Pode por isso afirmar-se que há toda a relevância em tratar os turistas como um segmento de público diferenciado dos restantes visitantes dos museus, pois o seu comportamento é determinado pelo contexto específico do que designo “estar turista”.

Se as preocupações com a adaptação da oferta à procura, no âmbito do Turismo, levaram ao desenvolvimento de estudos sobre diferentes segmentos de turistas, já a necessidade dos museus fidelizarem visitantes e atraírem novos públicos levou a uma integração progressiva de técnicas associadas ao Marketing na gestão das instituições, ainda que com resistências de várias ordens. Desenvolveu-se assim, o Marketing de Museus¹⁶⁴ e, conseqüentemente mudou a forma como a Museologia passou a olhar para o processo de comunicação com os públicos. A percepção do âmbito alargado da experiência museológica e da necessidade de criar uma predisposição positiva à visita levou a um reforço da atenção à comunicação anterior a essa visita. Para criar essa predisposição é fundamental, em primeiro lugar, que o visitante potencial saiba da

¹⁶⁴ KOTLER, P.(1975) *Marketing for Nonprofit Organizations*, Prentice-Hall Inc., Englewood Cliffs, New Jersey. Esta obra é considerada pioneira ao nível da utilização do marketing em instituições sem fins lucrativos; KOTLER, N. E KOTLER, P. (1998) *Museum Strategy and Marketing: designing missions, building audiences, generating revenue and resources*, S. Francisco CA: Jossey-Bass; TOBELEM, JEAN-MICHEL (1992) "De l'approche marketing dans les musées", *Publics et Musées*, nº 2, Dec., pp. 49-67; VAN VLEUTEN, R. (1992) "Museum Marketing: a definition", in *Marketing the Arts. Every Vital Aspect of Museum Management*, ICOM, pp. 65-70; AMBROSE, T. E PAINE, C. (1993) *Museum Basics*, Londres: Routledge, pp. 18-30; HOOPER-GREENHILL, E (1995) *Museum, Media , Message*, London: Routledge; EGUIZÁBAL, A. (2002) *Nueva sociedad, nuevos museos. El papel del marketing en los museos*, Revista de Museología, Publicación Científica al servicio de la Comunidad Museológica, nº 24-25, Asociación Espanola de Museólogos, Madrid, 2002, pp. 25-38; BLACK, G. (2005) *The engaging museum. Developing museums for visitor involvement*, Oxon: Routledge; PIVIN, J. (2005) "De l'objet sacré à l'équipement de loisirs", in *Tourisme et Culture*, Cahiers Espaces vol 87, Nov, pp 34-40.

existência do museu e, em segundo lugar, que aquilo que o museu tem para oferecer seja suficientemente atractivo para gerar a vontade de deslocação. Como explica Black¹⁶⁵ “*It is essential that each museum projects an external image that will ensure it has a strong, positive individual identity in the public mind, and particularly in the minds of target audiences*”. Muitos museus são incapazes de se destacarem no meio de uma série de outras atracções culturais, ou seja, de competirem com outras atracções, de conseguirem que as suas colecções se distingam das demais. A divulgação de uma imagem positiva só acontece se os museus utilizarem as fontes de informação mais adequadas¹⁶⁶ que, no caso do turismo, podem ser indivíduos com os quais os turistas estabelecem contactos ocasionais, ou seja, polícias, taxistas, empregados de cafés e restaurantes, funcionários de postos de turismo e de hotéis, meios de comunicação social, editoras de guias turísticos, revistas de viagens e turismo, distribuição de *fliers* ou *mailing* directo, apresentação em feiras e eventos promocionais, produção de roteiros e brochuras informativas em várias línguas, divulgação em *sites* próprios ou associados, contacto com agentes de viagens, guias intérpretes e órgãos oficiais de promoção turística.

Divulgada a existência do museu, este deve também proporcionar as melhores condições de acesso à instituição, ou seja, garantir a existência de sinalética nas vias de acesso, garantir a fácil identificação do edifício, garantir a abertura e funcionamento das exposições num espaço de tempo alargado, com horários adequados à disponibilidade dos visitantes¹⁶⁷. De outra forma os visitantes poderão deixar de entrar no museu e estes factores tornar-se-ão elementos inibidores da visita. Além da divulgação de uma imagem positiva, atraente, no exterior, verificou-se também ser fundamental que o museu tivesse a capacidade de proporcionar a mesma sensação no interior, através da qualidade dos seus serviços. Surgiram publicações sobre a avaliação dos serviços dos museus capazes de interferir na qualidade da experiência museológica¹⁶⁸. É de destacar

¹⁶⁵ BLACK, 2005: 81.

¹⁶⁶ Vários autores dedicaram-se a esta questão, nomeadamente Timothy Ambrose e Crispin Paine (1993), Priscilla Boniface e Peter Fowler (1993), Eloísa Pérez Santos (s/s), Sue Runyard e Ylva French (1994, 1999), Graham Black (2005), Homs (1992), Collins et al (1992), Easton e Koo (2007), ou o ICOM com a publicação do *Tourism at world heritage cultural sites: the site manager's handbook* (1993),

¹⁶⁷ MIRONER, 1994:127; EGUIZABAL, 2002: 33.

¹⁶⁸ Vários autores referiram a importância de realizar este tipo de avaliação, nomeadamente Graham Black com *The engaging museum. Developing Museums for visitor involvement*, Sue Runyard e Ylva French com as obras *Museum Marketing Handbook* e *Marketing and public relations handbook for museums, galleries and heritage attractions*, Timothy Ambrose e Crispin Paine na obra *Museum Basics*, Mironer com *Les trois moments de l'accueil vus depuis l'observatoire permanent des publics*; Randy Korn (2001), William Boone e Ruth Britt (2001), Joseph Aubert (2001).

principalmente o trabalho de Chazaud que distinguiu os serviços do museu entre serviços de base, destinados a satisfazer a necessidade que motivou a deslocação do indivíduo e correspondem genericamente aos núcleos expositivos, documentação, som e imagem, sinalética, recepção e circuito da visita; serviços anexos que servem para tornar mais fácil e enriquecer a visita e finalmente serviços periféricos que não sendo essenciais para a realização da visita, a valorizam¹⁶⁹.

Os museus que recusarem entender a importância de todos estes elementos na consolidação de uma imagem positiva das instituições correm inevitavelmente o risco de perder os seus visitantes tradicionais e não conseguirem atrair novos visitantes.

Metodologia

No estudo de caso procurou-se encontrar as razões para o número reduzido de turistas visitantes do Museu de Alberto Sampaio testando a evidência experimental de três hipóteses: “um perfil de turistas desinteressados da visita ao Museu de Alberto Sampaio”; “o desconhecimento da existência do museu por parte dos potenciais visitantes”; “a incapacidade ou desinteresse do museu em captar este tipo de público” associados à “desadequação dos serviços prestados pelo museu relativamente a este segmento de público”. A comprovar-se a veracidade da primeira hipótese, esse facto isentava de responsabilidades o museu pelo reduzido número de estrangeiros que o visitavam, colocando essa responsabilidade nos próprios turistas. A comprovar-se a veracidade das segunda e terceira hipóteses, isso responsabilizava o museu que, ao não ter uma imagem forte que o valorizasse ou evidenciasse em relação a outras possibilidades de consumo, ao não conseguir atrair turistas mesmo que predispostos ao consumo cultural e ao não ter capacidade para concretizar experiências positivas por parte dos turistas seus visitantes, revelava não ter uma política adequada para este segmento de público. Para testar estas hipóteses foram utilizados modelos metodológicos complementares que passaram pela observação directa, realização de entrevistas, análise de fontes e realização de inquéritos por questionário escrito. Assim, para verificar a veracidade da primeira hipótese, foram utilizados questionários escritos e os registos mensais de visitantes, quer do museu quer dos postos de turismo. Na segunda hipótese recorreu-se aos questionários escritos para o público em geral e questionários elaborados para agentes de viagens, a entrevistas com funcionários dos

¹⁶⁹ CHAZAUD, 1997: 41-43.

postos de turismo e da recepção de unidades hoteleiras, e à análise de conteúdo de *sites* na Internet sobre o museu e sobre a cidade e guias turísticos. Para recolher dados que permitissem verificar a última hipótese, fez-se observação directa para avaliação dos serviços do museu, entrevista à sua directora acerca da política de públicos e acções desenvolvidas para captação deste segmento específico. Por fim realizou-se um encontro informal com o Chefe de Divisão do Departamento de Documentação e Divulgação do IMC para esclarecer questões relacionadas com a política de públicos do Ministério da Cultura.

Os questionários respondidos nos postos de turismo e no museu estiveram disponíveis para preenchimento individual, entre Novembro de 2006 e Outubro de 2007. O universo, nos dois casos, era constituído por todos os visitantes dos postos de turismo e todos os turistas visitantes do museu, independentemente da nacionalidade. No caso dos postos de turismo o responsável preferiu que houvesse sempre um funcionário com a responsabilidade de entregar cada questionário e acompanhar o seu preenchimento. Esta atitude acabou por comprometer o número de questionários preenchidos: em conjunto os dois postos de turismo tiveram uma representatividade de 2,91% em relação ao total de 53549 visitantes. No caso do museu, em 15815 turistas, a representatividade da amostra foi de 18,48%. Os questionários respondidos pelos visitantes dos postos de turismo (tanto presencialmente como mais tarde por mail ou telefone) tiveram como objectivo identificar o perfil socio-demográfico desses turistas, identificar motivações e razões para a escolha do património visitado, encontrar as fontes de informação mais significativas sobre o destino, identificar o tempo passado em Guimarães e a sua relação com as actividades realizadas. Os questionários deixados no museu tinham como primeira prioridade a identificação das nacionalidades mais frequentes no museu, dado não haver qualquer registo das mesmas. Uma outra questão relevante era conhecer as fontes de informação sobre o museu. Pretendia-se ainda verificar se o tempo de permanência em Guimarães era importante na opção de visita ao museu, relacionando-o com os consumos culturais realizados. Foram também colocadas questões acerca das variáveis socio-demográficas, do conhecimento prévio do museu por parte dos seus visitantes e se a visita era programada ou improvisada. Procuraram ainda averiguar-se as razões/objectivos da visita e o tempo passado no museu.

Finalmente foram colocadas questões sobre o grau de satisfação em relação aos diferentes serviços do museu. Com este questionário pretendia-se acima de tudo identificar as fragilidades do museu no processo de comunicação com este segmento de

público, na perspectiva do próprio visitante, e a correspondência entre o perfil dos visitantes do museu e da cidade em geral. Em todos os questionários o registo e tratamento de dados foi feito em SPSS. Por último foi elaborado um questionário para preenchimento por agentes de viagens nacionais. Este questionário foi preenchido pelo departamento de receptivo de 14 agências que trabalham vários mercados, e por isso diferentes nacionalidades. O objectivo do inquérito era relacionar o possível desconhecimento do agente de viagens em relação ao museu Alberto Sampaio, com a falta de grupos de turistas nesse museu, facto que não se verifica em relação a outros elementos do património existentes na mesma cidade. A observação directa foi outra técnica de recolha de dados realizada no museu ao longo de 2007 e teve como objectivo analisar os atributos positivos e os elementos que poderiam funcionar como barreiras à comunicação com o público dos turistas e funcionar como factores de inibição a uma visita. Para tal, foi elaborada uma grelha de análise. Uma outra importante fonte de recolha de dados foi a entrevista feita à directora do Museu de Alberto Sampaio, em Julho de 2007, com o objectivo de, por um lado, perceber a sua receptividade em relação ao segmento de público em análise, perceber a importância deste público para o museu no conjunto dos vários públicos e das várias actividades realizadas ou projectadas, identificar estudos de públicos feitos pelo museu ou encomendados por ele, identificar a política de divulgação da imagem e captação de públicos do museu e confirmar alguma da informação obtida acerca das fontes de informação sobre o museu através dos inquéritos. Os resultados obtidos permitiram relacionar a falta de turistas no museu com a política de divulgação do próprio museu. As entrevistas realizadas aos funcionários dos postos de turismo e aos recepcionistas de unidades hoteleiras de Guimarães, em Novembro e Dezembro de 2007, tiveram como objectivo perceber se as preferências pessoais dos entrevistados se reflectiam no tipo de sugestões de visita que davam aos seus clientes. Foram realizadas no total 10 entrevistas. Os resultados permitiram perceber a importância destes intermediários, enquanto fonte de informação positiva sobre o museu. O recurso a fontes directas foi diversificado. Utilizaram-se os registos mensais de entradas de turistas nos dois postos de turismo de Guimarães e no Museu de Alberto Sampaio (Novembro de 2006 a Outubro de 2007). Pretendeu-se com os primeiros identificar as nacionalidades predominantes em Guimarães e com os segundos perceber a importância dos visitantes estrangeiros no conjunto dos visitantes do museu. Consultou-se ainda o material informativo produzido pelo museu ou com a sua colaboração e disponibilizado aos visitantes e analisaram-se as fontes de informação

acerca do museu e da cidade referidas nos questionários, nomeadamente *sites* na Internet e guias turísticos. O objectivo pretendido era verificar de que forma os conteúdos analisados influenciavam positivamente a decisão de visitar o museu. No caso dos guias turísticos, analisou-se o tipo de informação e a quantidade de informação que era fornecida sobre os principais monumentos da cidade. Os resultados da consulta de todas as fontes permitiram estabelecer uma relação directa entre a qualidade das fontes e a sua capacidade de interferir nas escolhas dos turistas, pela imagem que transmitem das diferentes atracções.

Resultados

Os dados obtidos no estudo de caso permitiram identificar um perfil de turistas estrangeiros em Guimarães com interesse e motivação para realizarem visitas culturais.

As variáveis demográficas tidas como mais importantes para aferir da propensão para o consumo de bens culturais – formação académica e estatuto socio-profissional – foram dominantes: 81 % dos turistas estrangeiros indicaram ter formação superior. Quanto ao estatuto socio-profissional, 36% dos estrangeiros eram quadros superiores e 29% quadros médios.

Quanto às motivações, os resultados obtidos demonstraram que as visitas ao património tiveram uma motivação predominantemente de entretenimento (39% no caso dos turistas estrangeiros) mas a motivação educativa (associada aos consumidores culturais habituais) surgiu em segundo lugar (19%). Também fundamental foi o simbolismo do lugar, ou seja, a imagem positiva do património seleccionado (17%) e razões práticas que determinaram as opções de 9% dos inquiridos.

Quanto às escolhas de visita ao património há um núcleo de edifícios que se destaca em absoluto dos outros - Castelo, Capela de S. Miguel e Paço dos Duques de Bragança. Qualquer um deles atraiu pelo menos 76% dos turistas (valor mínimo registado nos três), havendo quase 90% de estrangeiros a visitar o Paço dos Duques e 86% o Castelo de Guimarães. Em seguida há uma tendência para se visitar a Igreja de N^a Senhora da Oliveira (38% de estrangeiros), a que não será alheia a localização, na principal praça do centro histórico. Quanto ao Museu de Alberto Sampaio não atrai mais que 12% dos estrangeiros, não atraindo por isso nem a totalidade dos estrangeiros considerados turistas culturais explícitos.

Quanto à importância do património no contexto geral da visita verificou-se que os estrangeiros dedicam metade do seu tempo (49%) a visitar o património e o restante a

passar (43%), se tiverem até 5 horas em Guimarães. Se o tempo de permanência na cidade for superior a 5 horas, os estrangeiros já disponibilizam mais tempo para passear (43%) e menos para visitar monumentos (25%). As prioridades são assim diferentes em função do tempo disponível. Quanto menor o tempo de permanência na cidade, maior a opção de visita ao património.

Relativamente ao conhecimento acerca da existência do museu verificou-se que 71% dos estrangeiros que visitaram o museu nunca tinham ouvido falar nele até chegar à cidade e só 32% tinham pensado inclui-lo nas suas opções de visita. Este desconhecimento revelou-se semelhante no caso dos agentes de viagens que organizam visitas para grupos de turistas. Dos que responderam ao questionário, 98% nunca tinha visitado o museu e mais de metade (64%) só o conhecia de nome. Consequentemente, o Museu de Alberto Sampaio fazia parte de apenas 2% das visitas dos seus clientes, enquanto o Paço dos Duques era integrado em 85% dos roteiros e o castelo em 70%.

A análise das fontes mais utilizadas para escolher o tipo de visitas a realizar no destino trouxe também informação relevante para o tema em estudo. Os estrangeiros recorrem prioritariamente aos guias turísticos (37%) e ao conselho de familiares e amigos (37%) para definirem aquilo que vão visitar. Seguidamente fazem pesquisa na *Internet* (18%). Se se proceder a uma análise de conteúdo dos guias turísticos mais referidos pelos turistas e dos *sites* da *Internet* que surgem em primeiro lugar no *Google* verifica-se que, no caso da *Internet*, primeiro é-se remetido para o *site* da Rede Portuguesa de Museus¹⁷⁰ que tem apenas a versão portuguesa do texto, com fotos das peças mais importantes e uma apresentação das colecções do museu. O *site* do IMC¹⁷¹ tem uma versão em português e uma outra em inglês, com um texto reduzido onde se identifica o espólio como sendo predominantemente constituído por arte sacra. As restantes informações são de carácter prático. A divulgação do Museu de Alberto Sampaio noutros idiomas, acaba por se fazer por via indirecta, ou seja, através dos *sites* da Câmara Municipal de Guimarães e da Zona de Turismo de Guimarães. Este *site* tem versões em português, castelhano, francês e inglês, indicando que o Museu de Alberto Sampaio possui uma importante colecção de escultura de várias épocas, de pintura e de objectos em prata, não destacando nenhum deles¹⁷². Quanto aos guias turísticos, dos 59 guias diferentes referidos pelos inquiridos, cinco destacam-se por serem os mais lidos -

¹⁷⁰ www.geira.pt. Acedido em 3 de Novembro de 2007, às 9.38

¹⁷¹ www.ipmuseus.pt. Acedido em 3 de Novembro de 2007, às 10.12.

¹⁷² Site www.cm-guimaraes.pt. Acedido em 3 de Novembro de 2007, às 9.12.

o Guia *Michelin*, o guia produzido pela Zona de Turismo de Guimarães, o *Lonely Planet*, o *Guide Routard* e o *Eyewitness*. Se nos dois primeiros a descrição do que se pode encontrar em cada edifício é bastante completa e não revela preferências por um ou por outro, sendo mesmo a apresentação das colecções do museu assaz atractiva - “importantes colecções de escultura” ou “a colecção de ourivesaria é das melhores do país”; o mesmo não se poderá dizer em relação aos outros guias. No caso do *Lonely Planet* e do *Eyewitness*, o Paço dos Duques mereceu muito mais atenção que qualquer um dos outros monumentos, mensurável no número de palavras usadas para descrevê-lo e no tipo de informação fornecida. Tanto um como o outro identificam o museu como um museu de “arte sacra”. Por sua vez, o *Routard* classifica a importância do património atribuindo-lhe estrelas. No caso específico de Guimarães atribuiu três estrelas ao Paço dos Duques e apenas uma ao Museu de Alberto Sampaio.

A par das fontes de informação importantes na escolha do destino, são também determinantes aquelas a que os turistas recorrem já *in situ*, nomeadamente os funcionários dos postos de turismo, os funcionários dos hotéis e a sinalética. No caso desta última verificou-se a inexistência de sinalética rodoviária indicando a localização do museu, ao contrário do que se verifica com outros monumentos. Por outro lado, junto ao edifício do museu, além do nome destacado na própria fachada, existe apenas um muro de vidro com o nome do museu inscrito, esteticamente atraente mas pouco eficaz em termos de leitura, fruto da transparência do próprio material. A importância da qualidade da sinalética é também comprovada quando se verifica que, dos turistas que invocaram razões práticas para as escolhas do património, 47% visitou determinado monumento porque passou à sua frente e 15% por ver muitas pessoas a entrar. Quanto ao papel dos postos de turismo, os seus funcionários revelaram-se determinantes nas opções de visita ao museu em estudo: eles foram a fonte de informação para 18% dos inquiridos estrangeiros, sendo a segunda fonte mais importante. A forma positiva como os funcionários dos postos se referiram à instituição foi consequência directa da visita educativa que tinham realizado ao museu a convite da directora, visita essa conduzida pela própria. A situação repetiu-se no caso dos funcionários dos hotéis.

As prioridades em termos de divulgação junto dos públicos são as escolas, a comunidade local, para quem há a preocupação de mandar mailing directo ou através da divulgação junto dos órgãos de comunicação social. No caso dos turistas, a directora do museu afirma não existir uma estratégia de divulgação do museu, fruto de desconhecimento de como proceder e da falta de funcionários.

Se a análise do tipo e da qualidade das fontes utilizadas pelos turistas nos permite encontrar respostas para um número reduzido de turistas estrangeiros, em visita ao Museu de Alberto Sampaio, há outros factores determinantes como a relação entre as nacionalidades predominantes em Guimarães e o idioma em que é disponibilizada a informação: os turistas que se deslocam mais à cidade são espanhóis, portugueses, franceses, brasileiros, depois italianos, alemães e britânicos¹⁷³. Assim, em termos de idiomas mais falados destaca-se o castelhano, português, francês, italiano, inglês e alemão. No entanto, a informação disponibilizada sobre as colecções do museu (roteiro, brochura, folhas de sala, legendas) existe apenas em português e inglês. Este facto ajuda a compreender o resultado da questão sobre o grau de satisfação em relação às informações e explicações disponibilizadas pelo museu: 62% dos estrangeiros revelou-se pouco ou nada satisfeito. Registe-se que os turistas que visitaram o museu e que se revelaram satisfeitos com a qualidade das informações foram os que tinham português ou inglês como língua materna. Em contrapartida, de entre os que não concretizaram a visita ao museu, 19% justificou-o com a ausência de informação em francês. A opção de não visita também foi determinada pela não existência de visitas guiadas às colecções para turistas individuais (7%), ou pelo encerramento do museu no dia em que se pretendia visitá-lo (13%).

Discussão

Analisados os resultados obtidos no estudo de caso pode concluir-se que o perfil sociodemográfico da maioria dos turistas em Guimarães os enquadra no grupo dos turistas culturais conceptualmente falando e que, no que às motivações diz respeito, pode mesmo afirmar-se que um quinto dos turistas estrangeiros serão turistas culturais explícitos ou turistas eruditos de cultura, pois vêm na aprendizagem a principal motivação para visitar um museu. Apesar disso, apenas 12% de estrangeiros, de todos os que visitam Guimarães, faz a opção de integrar o museu no seu roteiro de visitas e, entre eles, a maioria não é um turista erudito de cultura, donde se pode concluir que mesmo entre os turistas eruditos de cultura há uma parte que opta, no contexto de férias, por não visitar o museu. Pelo tempo dedicado às visitas culturais/ tempo disponível na cidade/ tempo ocupado com outras actividades e pela selecção do património realizada pode também concluir-se que, do ponto de vista técnico, os turistas em Guimarães são

¹⁷³ Dados obtidos por análise do volume e nacionalidades dos turistas que passaram pelos postos de turismo no período em estudo.

turistas culturais, pois metade dos turistas estrangeiros opta primeiro por visitar monumentos e museus e só depois passear, se tiver de fazer uma opção em função do tempo disponível. Assim, justificar o número reduzido de turistas no museu com o seu possível desinteresse fruto de um perfil desadequado não é possível.

A segunda grande conclusão é que o *deficit* de turistas no museu se deve fundamentalmente ao desconhecimento da sua existência e a uma imagem negativa preconcebida a par de uma imagem pouco positiva fornecida pelas fontes a que os turistas recorrem com maior frequência. Estes aspectos responsabilizam directamente o museu pelo tipo de política de divulgação a que recorre. A maioria dos turistas estrangeiros nunca ouviu falar no museu até chegar a Guimarães; a divulgação do museu em *sites* na Internet – *site* da Rede Portuguesa de Museus e *site* do IMC - revelou grandes limitações ao nível dos idiomas disponibilizados e da qualidade da informação, deixando de fora muitos potenciais visitantes; alguns dos guias turísticos mais consultados identificam o museu como sendo de arte sacra facto que não torna o museu atractivo, antes afasta potenciais visitantes. Se estas deficiências podem ser colmatadas através da acção da direcção do museu junto das editoras no sentido de actualizar e corrigir os conteúdos, também se poderá aumentar o alcance dos *sites*, disponibilizando-os nos idiomas mais frequentes em Guimarães. A par de uma política de divulgação à distância é importante que exista uma política de divulgação de proximidade e, no caso em estudo, voltaram a verificar-se fragilidades ao nível da sinalética rodoviária que não identifica o museu. Por outro lado, as visitas educacionais levadas a cabo pela direcção do museu para divulgá-lo junto de funcionários de postos de turismo e da hotelaria tiveram impacto positivo, justificando-se a inclusão de outros grupos socio-profissionais, nomeadamente agentes de viagens, como ficou demonstrado. Assim, sempre que a direcção do museu desenvolveu acções de divulgação dirigidas a intermediários capazes de interferir nos processos de escolha dos turistas, os resultados fizeram-se sentir através de um aumento de visitantes do museu. Porém, essas acções não são consequência de uma estratégia predefinida, mas de iniciativas pontuais da directora do museu, responsável pela comunicação. Pode assim, concluir-se que efectivamente muitos potenciais visitantes do museu deixam de o visitar por desconhecimento da sua existência e por ausência de uma política de divulgação eficaz por parte do museu.

Finalmente deve concluir-se que a inexistência de uma base de dados com a nacionalidade de todos os visitantes do museu e o facto de o IMC nunca ter levado a

cabo um estudo sobre este segmento de público, nos museus que tutela, conduziu a fragilidades claras no processo de comunicação interna do museu com os turistas estrangeiros que o visitam, fragilidades que começam na disponibilização de informação em idiomas que não os dominantes, em horários desadequados aos ritmos próprios deste segmento de público ou na ausência de visitas guiadas para turistas individuais. Verifica-se por isso uma desadequação dos serviços prestados pelo museu relativamente a este segmento de público, fruto do desconhecimento das características dos turistas seus visitantes, por um lado, e dos turistas em visita à cidade de Guimarães, por outro.

Conclusão

O Museu de Alberto Sampaio possui colecções de grande qualidade, está instalado num edifício acolhedor e está inserido num centro histórico classificado. Falta-lhe, no entanto, capacidade para atrair um grande número de turistas estrangeiros consumidores culturais, por ausência de uma política consistente e permanente de divulgação da sua imagem e das suas actividades e de um esforço de adaptação dos seus serviços às necessidades e motivações deste segmento de público, só possíveis através de estudos de públicos específicos levados a cabo internamente e nunca realizados.

Nesse sentido, o Museu de Alberto Sampaio não trata os turistas como um segmento de público diferenciado mas apenas como visitantes, permanecendo completamente desconhecedor da especificidade deste público. Uma maior abertura da museologia portuguesa à reflexão levada a cabo pelos investigadores na área do turismo traria também, seguramente, benefícios para os dois sectores. Há factores importantíssimos que determinam os consumos turísticos e não os consumos culturais habituais, factores como o condicionamento do tempo, a improbabilidade do regresso, a visita fazer parte do próprio acto de viajar, a vontade de libertação em relação a rotinas, sejam elas culturais ou não, o condicionamento do idioma, o conhecimento superficial do contexto histórico e socio-cultural do país visitado, ou o desconhecimento dos códigos simbólicos da cultura visitada. A ausência de um tratamento diferenciado deste público leva a que, por um lado, se percam potenciais visitantes pela incapacidade dos museus conseguirem divulgar a sua existência através dos canais mais utilizados pelos turistas, e por outro se propicie uma experiência incompleta ou negativa por desadequação dos serviços dos museus à especificidade deste grupo. O comportamento dos turistas tem uma lógica própria resultante de “estar turista”, mais do que ser turista.

Bibliografia

- AMBROSE, Timothy e PAINE, Crispin (1993), *Museum Basics*, London: Routledge.
- AMIROU, Rachid (2007), *Imaginário Turístico e sociabilidades de Viagem*, Porto: Estratégias Criativas.
- AUBERT, Joseph (2001), "Quality visitor services", in Roxana Adams (eds.), *Museum visitor services manual*, Washington: American Association of Museums, pp. 72-74.
- BLACK, Graham (2005), *The engaging museum. Developing museums for visitors involvement*, Oxon: Routledge.
- BONIFACE, Priscilla e FOWLER, Peter (1993), *Heritage and Tourism in the "global village"*, London: Routledge.
- BOONE, William e BRITT, Ruth (2001), "Museum visitors, attitudes towards exhibits, staffing amenities", in Roxana Adams (eds.), *Museum visitor services manual*, Washington: American Association of Museums, pp. 67-71.
- CHAZAUD, Pierre (1997), "Marketing de la visite culturelle et implication du public", In, J. Tobelem (dir.), *Marketing et Musées*, Revista Publics et Musées, Presses Universitaires de Lyon, n° 11-12, pp. 39-64.
- COLLINS, Jeanne, SCHWARTZ, Jessica e CARLSON, Jennifer (1992), "Marketing the Museum of Modern Art: Case Studies", in *Marketing the Arts. Every vital aspect of museum management*, ICOM, pp. 57-62.
- DAVIES, Andrea e PRENTICE, Richard (1995), "Conceptualizing the latent visitor to heritage attractions", in *Tourism Management*, vol. 16, n° 7, Nov., pp. 491-500.
- DIETVORST, A.G.J. (1995), "Tourist behaviour and the importance of time- Space Analysis", in, G.J. Ashworth e A. G. J. Dietvorst (ed.), *Tourism and Spatial Transformations. Implications for Policy and Planning*, Oxon: Cab International, pp.163-181.
- EASTON, Gavin e KOO, Kyung Yeo (2007), "The importance of the Internet in travel planning and destination choice of the independent traveller", in *Turismo e Desenvolvimento*, n° 7/8, Universidade de Aveiro, pp. 165-184
- EGUIZÁBAL, Angel Blas Rodríguez (2002), "Nueva sociedad, nuevos museos. El papel del marketing en los museos", in *Revista de Museología- Publicación científica al servicio de la comunidad museologica*, n° 24-25, Madrid: Asociación Espanola de Museólogos, pp. 25-38.
- ESPELT, Nuria e BENITO, José (2006), "Visitors Behavior in Heritage Cities: The case of Girona", in *Journal of Travel Research*, vol. 44, n° 4, May, Virginia Polytechnic Institute and State University, Sage Publications, pp. 442-448.
- FALK, John, H. e DIERKING, Lynn, D. (2000), *Learning from museums. Visitor experiences and the making of meaning*, Boston: Altamira Press.
- HAMMOND, Richard (2004), "Cultural and Heritage Tourism", in *International, Travel and Tourism Analyst*, November, Mintel International Group Ld.
- HOMS, M. (1992), *El museo y la educación en la comunidad*, Barcelona: Ediciones CEAC.
- HOOD, Marylin, L. (2004), "Staying away: Why people choose not to visit museums", in Gail Anderson (ed.), *Reinventing the Museum. Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*, Oxford: Altamira Press, pp. 150-157.
- HOOPER-GREENHILL, Eileen (1995), *Museum, Media, Message*. London: Routledge.
- KORN, Randy (2001), "What visitors think about visitor services", in Roxana Adams (eds.), *Museum visitor services manual*, Washington: American Association of Museums, pp. 65-67.
- KOTLER, Philip (1975), *Marketing for Nonprofit Organizations*, New Jersey: Prentice-Hall Inc., Englewood Cliffs.
- KOTLER, Neil e KOTLER, Philip (1998), *Museum Startegy and Marketing: designing missions, building audiences, generating revenue and resources*, S. Francisco: Jossey-Bass.
- LOPES, João Teixeira (2000), *A cidade e a cultura. Um estudo sobre práticas culturais urbanas*, Porto: Edições Afrontamento e Câmara Municipal do Porto.

- LOWYCK, Els, VAN LANGENHOVE, Luk e BOLLAERT, Livin (1993), "Typologies of tourist roles", in Peter Johnson e Barry Thomas (ed.), *Choice and demand in tourism*, London: Mansell Publishing Limited, pp. 13-32.
- MCKERCHER, Bob e DU CROSS, Hilary (2006), "Culture, heritage and visiting attractions", in Dimitrios Buhalis, e Carlos Costa (ed.), *Tourism, Business Frontiers. Consumers, products and industry*, Oxford: Elsevier Butterworth Heinemann, pp. 211-219.
- MIRONER, Lucien (1994), "Les trois moments de l'accueil vus depuis l'observatoire permanent des publics", in *Publics et musées*, n° 4, Mai, Presses Universitaires de Lyon, pp. 125-135.
- PETR, Christine (1997), "Le Marketing du Patrimoine: à contexte particulier, méthodologie particulière", in *Publics et Musées*, n° 11-12, Lyon: Presses Universitaires de Lyon, pp. 67-99.
- PIVIN, Jean Loup (2005), "De l'objet sacré à l'équipement de loisirs", in *Musées et Tourisme*, vol. 87, Nov., Cahiers Espaces, Paris : Éditions Touristiques Européennes, pp. 34-40.
- RICHARDS, Greg (1996), *Cultural Tourism in Europe*, Oxon: Cab International.
- RICHARDS, Greg (2001), *Cultural Attractions and European Tourism*, Oxon: CABI Publishing.
- ROSS, Elizabeth L. Dunn e ISO-AHOLA, Seppo E. (1991), "Sightseeing Tourists motivation and satisfaction", in *Annals of Tourism Research. A Sciences Journal*, vol. 18, n° 2, Pergamon Press, pp. 226-237.
- RUNYARD, Sue e FRENCH, Ylva (1994), *The museum marketing handbook*, Museums and Galleries Commission, London: HMSO.
- RUNYARD, Sue e FRENCH, Ylva (1999), *Marketing and public relations handbook for museums, galleries and heritage attractions*, Norwich: Stationary Office.
- SANTOS, Eloísa Pérez (s/d), *Estúdios de visitantes en museos. Metodología y aplicaciones*, Gijón: Ediciones Trea.
- SANTOS, Helena et al (1999), "Consumos Culturais em 5 cidades: Aveiro, Braga, Coimbra, Guimarães e Porto", Coimbra: Oficina do Centro de Estudos Sociais.
- SILBERBERG, Ted (1995), "Cultural Tourism and business opportunities for museums and heritage sites", in *Tourism Management*, vol. 16, n° 5, Ago., pp. 361-365.
- TEBOUL, René e CHAMPARNAUD, Luc (1999), *Le public des musées- Analyse socio-économique de la demande muséale*, Montréal : L'Harmattan.
- TOBELEM, Jean- Michel (1992), "De l'approche marketing dans les musées", in *Publics et Musées*, n° 2, Dec., Lyon : Presses Universitaires de Lyon, pp. 49- 67.
- Tourism at World Heritage Cultural Sites: the Site Manager's Handbook* (1993), The ICOMOS International Committee and Cultural Tourism, Washington: US/ICOMOS.
- VAN VLEUTEN, Ronald (1992), *Museum Marketing: a definition*, in *Marketing the Arts. Every Vital Aspect of Museum Management*, ICOM, pp. 65-70.
- WITT, C. e WRIGHT, P. (1993), "Tourist motivation: life after Maslow", in P. Johnson e B. Thomas (eds.), *Choice and demand in tourism*, London: Mansell, pp. 33-55.

SITES INTERNET

www.cm-guimaraes.pt Acedido em 3 de Novembro de 2007.

www.geira.pt. Acedido em 3 de Novembro de 2007.

www.ipmuseus.pt. em 3 de Novembro de 2007.

Museus para o Povo Português. O Museu de Arte Popular e o discurso etnográfico do Estado Novo.

Joana Damasceno

Resumo

Foi profícua a fundação de museus de etnografia durante o período do Estado Novo. Com a Exposição do Mundo Português e o chamado Plano dos Centenários, desenvolvido a partir de 1937, surgiu a ideia, proposta por Luís Chaves, de criar museus regionais nas capitais de Distrito, com o intuito de guardar as memórias locais. Com o mesmo propósito, foram criados, ao longo da década de 40, pequenos museus rurais, nas Casas do Povo, que se desenvolveram um pouco por todo o país. A proximidade destas instituições às populações não foi descurada, aproveitando-a para enaltecer um ideal rural. Tudo isto, enquanto nascia na capital o Museu de Arte Popular, com raízes na grande exposição de 1940.

During the Estado Novo, the Portuguese dictatorship time, many, museums of ethnography were founded. With the Exhibition of Portuguese World (1940) and the so called “Plano dos Centenários, developed from 1937 the idea of creating regional museums in the main cities emerged by Luís Chaves in order to keep the local historical memories. With the same purpose smaller rural museums were created during the 40’s in “Casas do Povo”, which were established throughout the country. These institutions were close to the population. Meanwhile the Museum of Popular Art was founded in Lisbon with its routes in the great Exhibition of 1940.

Palavra-chave - Key-words:

Etnografia, museus do Estado Novo e Arte Popular.

Ethnography, Museums of “Estado Novo”, Folk Art

Museus para o Povo Português

O Museu de Arte Popular e o discurso etnográfico do Estado Novo¹⁷⁴

Joana Damasceno¹⁷⁵

1. Nação e nacionalismo

Na senda do nacionalismo romântico, foram aparecendo ao longo do século XIX movimentos de construção de identidade em todos os países da Europa. Em Portugal, Alexandre Herculano foi um dos responsáveis pela construção simbólica da Nação.

Com o advento do liberalismo, contexto político e ideológico, no qual cresceu, surge a necessidade de se refundar a nação, o que se traduziu num apelo ao regresso às “origens”, materializado na cultura popular e nos monumentos.¹⁷⁶ É exactamente neste período das revoluções liberais que se consubstancia o nacionalismo português de base moderna, pois apesar de, na prática, possuir já os fundamentos da nacionalidade (fixação de fronteiras, unidade de língua, religião e poder político), só então se acelerou o processo que levou à transformação do Estado, de tipo Antigo Regime em Estado-Nação (CATROGA, 46, 1998).

O nacionalismo pode ser analisado segundo duas vertentes: uma construtivista e outra essencialista. A primeira considera a nação como uma construção, uma criação e valoriza a cultura material. A vertente essencialista enaltece o factor étnico e o metafísico. A nação é uma entidade com alma e é algo imemorial e eterno.

O romantismo, movimento artístico-literário no qual se inseriu a obra de Herculano, esteve também muito ligado à cultura popular, enfatizando, igualmente, o culto das origens, numa visão essencialista da identidade nacional. A nação é vista como uma planta, uma entidade orgânica. A ciência histórica é também valorizada e entendida como um instrumento para alcançar a verdade. Porém, para Herculano, a cultura não basta, tem de haver vontade política que, no caso português, segundo

¹⁷⁴ Artigo baseado na dissertação de Mestrado, orientada por Luís Reis Torgal, apresentada na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra: DAMASCENO, Joana, *Museus para o Povo Português*, Dissertação de Mestrado de História Contemporânea, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra em 2007.

¹⁷⁵ Lecciona no Colégio Bissaya Barreto, em Coimbra.

Herculano, esteve secundada na vontade do povo e dos primeiros reis. A nação foi construída e consolidada ao longo dos tempos na cultura e nas tradições.

O romantismo surge muito ligado ao liberalismo, pois nele estava sintetizada uma contestação ao absolutismo e uma luta pela defesa das liberdades, o que se adequava perfeitamente à ideologia revolucionária liberal. O romantismo caracteriza-se por uma linguagem baseada na imaginação e subjectividade poética. Há uma exaltação da Idade Média e do passado histórico, época dos heróis e dos mitos. Cultiva-se a natureza, a melancolia, a busca da solidão. Herculano filia-se neste perfil, é um dos grandes escritores da geração romântica e, no fim da sua vida, procura o bucólico refúgio da natureza, amargurado com a convivência dos homens. A Idade Média foi eleita a época de eleição, de purismo e símbolo das origens.

Característica fundamental do romantismo foi então o culto da história e do passado. Há uma certa nostalgia mesclada com uma poesia ligada a tempos idos. Busca-se a “alma nacional” e a sua caracterização com base na cultura material, dentro da qual sobressaem os monumentos, presos à terra, testemunhos da glória antepassada, das lutas e revoluções. Esta ideia de terra está presente noutros românticos do seu tempo como Almeida Garrett. Atente-se nesta passagem do livro “Viagens na minha terra”: *Cá estamos num dos mais lindos e deliciosos sítios da terra: o vale de Santarém, pátria dos rouxinóis e das madressilvas, cinta de faias belas e de loureiros viçosos. Disto é que não tem Paris, nem França, nem terra alguma do Ocidente senão a nossa terra, e vale bem por tantas, tantas coisas que nos faltam.* (GARRETT, 64, 1993). Para além da ideia de *minha terra*, encontramos também nesta passagem a dualidade existente entre civilização e natureza e uma clara valorização desta última. Garrett, tal como Herculano, evoca o passado para construir uma *mitologia nacional, algo que se poderia chamar de poetificação da história como processo de edificação de um poder simbólico que colocasse o intelectual como guardião privilegiado da cultura nacional.* (CATROGA E ARCHER, 47, 1994)

Herculano foi influenciado pela moda do romance histórico, iniciada por Walter Scott com a edição de *Waverly* em 1814. Também o teatro vai sofrer esta influência. Em Portugal, Almeida Garrett inaugura, em 1836, um conservatório de arte dramática para o qual escreve dramas patrióticos. O novo modelo cenográfico inspirará a concepção dos primeiros museus etnográficos no início do século XIX. (THIESSE, 141, 2000).

Se, em alguns aspectos, e, num primeiro momento, Herculano se aproxima de uma ideia essencialista da nação, nomeadamente na busca da “índole” ou “alma”

nacional, a tónica que ele coloca na vontade dos primeiros reis como os construtores da nação, fez dele um construtivista. O que alimentava o patriotismo não era uma ideia abstracta, mas sim a ligação à terra, principalmente à terra natal.

A obra de Herculano foi um longo discurso ideológico sobre o Portugal do passado em função do Portugal do seu tempo, isto é, o Portugal que se (re)construía na conjuntura das revoluções liberais europeias por homens que, como ele, eram revolucionários, soldados, escritores e políticos. Construção de Portugal, no sentido em que é um país não acabado, que se vai sucessivamente e quotidianamente construindo.

Nas palavras do historiador Eric Hobsbawm, “inventar tradições (...) é essencialmente um processo de formalização e ritualização, caracterizado pela referência ao passado, impondo a repetição.”

Portugal segue assim o exemplo de outros países europeus que, a partir do século XVIII, vão enaltecer a cultura popular como um conjunto de valores a preservar porque encerram os mais antigos vestígios da identidade nacional.

Segundo Anthony Smith (LEAL, 17, 2000) existem dois grandes modelos de identidade nacional: o cívico-territorial, mais relacionado com o território e a história, e o étnico ou etnogenealógico que valoriza a cultura popular, a língua e a árvore genealógica da comunidade que foi transmitindo, ao longo dos tempos, crenças e valores culturais. Portugal encaixaria, com segurança, no segundo modelo.

Depois de Herculano, que morre em 1877, há toda uma geração de intelectuais das mais diversas áreas do conhecimento que se vão interessar pela cultura popular e suas tradições. A grande viragem da cultura portuguesa opera-se em 1871, nas Conferências do Casino, onde se destacam os nomes de Adolfo Coelho e Teófilo Braga, entre outros. São estes que vão intelectualizar estudos de cariz antropológico e etnográfico, afirmando a importância destas novas disciplinas científicas que surgiam no contexto europeu. É exactamente através da acção destes estudiosos que se vão consolidar os primeiros projectos etnográficos em Portugal como a publicação das revistas *Portugália* e *Revista Lusitana* ou a realização de exposições e museus da mesma índole. (BEIRANTE e CUSTÓDIO, 14, 1997).

A primeira ideia de realização de uma exposição etnográfica em Portugal, partiu de uma comissão presidida por Adolfo Coelho, em 1896, que definiu como seus objectivos principais o “aprofundar os conhecimentos sobre o povo português” e “despertar o interesse humano e patriótico pelas nossas classes populares e fomentar o

sentimento de reverência pela santidade da pátria, da família e do trabalho”. (JOÃO, 359, 2002).

Se, numa primeira fase, os estudos etnográficos vão estar confinados à literatura e à tradição oral, são os primeiros anos do século XX que trazem o alargamento do campo de estudos a outras áreas, incluindo a arte popular, através da acção de Rocha Peixoto, que se vai interessar primeiro pelas tradições populares e depois pela arte e arquitectura popular e pelas tecnologias tradicionais.

As figuras de Leite de Vasconcelos, Virgílio Correia e Jorge Dias são essenciais para compreendermos as tentativas de construção da origem da nação ao longo do século XX, auxiliados pela arqueologia, cujo desenvolvimento vai estar, lado a lado, com a etnografia e a antropologia. Os seus estudos revelam não só a descoberta e levantamento da imagem do país, mas principalmente a sua sistematização.

A representação da própria paisagem natural foi muito frequente, principalmente através da pintura ou de ilustrações. Os camponeses são sempre representados de rosto harmonioso, contemplativo, de grande serenidade e perfeita inserção no ambiente natural.

Numa primeira fase, a construção dos folclores nacionais, situou-se fora da perspectiva racista, embora, numa segunda fase, tenha sido apropriada pelos totalitarismos, atingindo o auge no século XX. (THIESSE, 179, 2000)

A modelação sistemática da etnografia que o Estado Novo, com a sua *Política do Espírito*, cria a partir de 1933, vai ser posta em causa, a partir do final da II Guerra, com o aparecimento de um novo grupo de intelectuais que vão procurar a genuína cultura popular portuguesa através, principalmente, de recolhas musicais, tendo em Michel Giacometti e Fernando Lopes Graça, dois dos seus maiores vultos.

Foi na ideia de “valoração memorial das origens” e da Idade Média que também o Estado Novo veio filiar toda a sua actividade no campo do património, agora com uma interpretação e com objectivos bem díspares dos de Herculano.

Em Portugal, é a partir dos finais do século XIX que se começam a valorizar os estudos nestes domínios, mas só no século XX estes conquistam um lugar de destaque. Para isso, muito contribuiu o historicismo e o colonialismo, dois traços definidores do carácter português, que surgem como corolário do contacto que os portugueses tiveram com “povos exóticos de vários continentes” e que permitiu um maior conhecimento dos estádios de evolução do homem.

As obras de literatura portuguesa eram consideradas uma das grandes fontes da etnografia e do folclore, desde Gil Vicente a Luís de Camões, passando por Almeida Garrett, considerado mesmo o pioneiro dos estudos folclóricos, de forma científica, em Portugal, Júlio Dinis, Camilo Castelo Branco, Alexandre Herculano, entre outros, continham nas suas obras referências etnográficas de grande valor.

A Etnografia tem tido numerosos cultores no nosso país, entre os quais, destaca-se a figura de Leite de Vasconcelos. Este considerava a Etnologia mais vasta que a Etnografia, ocupando-se do que é tema desta última e também “das origens e razão de ser dum povo, das leis a que obedece o seu desenvolvimento colectivo”. Foi o fundador e o primeiro director do Museu Etnológico de Belém e desenvolveu inúmeros estudos, partindo de uma definição de etnografia como “o estudo do povo português, no que toca ao mais saliente da sua personalidade física e psíquica, às suas divisões, classes, tipos e alteração numérica ao longo das idades, aos seus costumes e ao seu habitat natural e histórico”.

Segundo Leite de Vasconcelos, a palavra etnografia aparece em Portugal pela primeira vez num estudo de Manuel de Almeida, publicado nas “Memórias Económicas da Academia das Ciências” em 1815.

Em 1924, começa a editar-se a revista *Portugália*, que vem abordar entre os seus temas, a etnografia. Em 1926, no artigo *A terra Portuguesa – O Povo Português*, os portugueses são definidos como um povo de marinheiros valentes, onde as colónias têm um papel essencial, pois promovem a cultura e a língua portuguesa. Além de marinheiros eram também guerreiros valorosos que defenderam sempre a Pátria dos romanos, árabes, espanhóis e até dos exércitos de Napoleão, mantendo-se Portugal como uma “Nação livre, independente e original, possuindo uma linguagem, uma literatura, maneiras e costumes distintos (...)”.

A etnografia passa a ter lugar de destaque com o Estado Novo, que apoia os estudos e a divulgação da cultura popular como parte do seu ideário político. A “folclorização” do povo serve para o submeter, para apregoar uma ideia de povo humilde, trabalhador e orgulhoso da sua condição miserabilista. Esta imagem era revelada nos próprios museus etnográficos. De facto, a etnografia era considerada “a ciência mais nacionalista, no sentido sério da palavra e os etnógrafos os verdadeiros patriotas que defendem inteligentemente o culto sagrado da pátria.” (LIMA, 1948, 4)

Apesar disso, em 1948, não havia nas três Universidades, uma cadeira de “Estudos Etnográficos” que eram desenvolvidos em dois institutos, o de Antropologia da

Universidade do Porto, dirigido pelo Prof. Dr. Mendes Correia, e o de Lisboa, dirigido pelo Prof. Dr. Manuel Heleno.

A partir de 1933, a palavra Etnografia é utilizada por Leite de Vasconcelos, com o sentido de estudo da vida e da cultura de determinado povo, ficando a palavra folclore reservada só ao estudo da cultura espiritual.

As transformações brutais que caracterizam o século XX, transformaram o mundo rural e tradicional, fizeram com que a sua essência corresse perigo; a industrialização acabou com essa imagem idílica do campo, onde o homem estava perfeitamente integrado na natureza, embora, em Portugal, tal só tenha ocorrido depois da década de 60, dado a importância que foi atribuída ao ruralismo por Salazar e que teve as suas consequências a nível da paisagem natural nacional.

De qualquer modo, o desenvolvimento da Etnografia, fez com que surgissem em Portugal estudiosos que logo alertaram para esse perigo, defendendo a criação de museus que guardassem a memória da cultura popular e dos valores a ela inerentes e que atraíssem turistas ansiosos de conhecer esse mundo que se perdia:

É preciso que, hoje, mais do que nunca, se defenda o verdadeiro folclore dessa invasão terrivelmente destruidora que se intitula abusivamente popular e que a rádio propaga em todas as aldeias de Portugal. (...) Compete ao folclorista recolher a tradição oral, porque o povo é um grande escritor sem nunca ter lido uma palavra. Não basta arquivar cantigas, orações, romances, contos, adivinhas, mas também é preciso recolher trajos, registos, objectos de uso popular. São de uma importância capital os Museus regionais, onde se guardarão todas essas preciosidades, que demonstram que o povo é também um grande artista. (...) Os Museus são exposições vivas e permanentes, onde vamos encontrar tanta arte e tanta ciência, que documentam insofismavelmente o talento artístico do povo.” (LIMA, 4, 1948)

Também Jorge Dias é defensor desta tese, apontando os exemplos do Norte e Leste da Europa, onde nasciam numerosos museus de etnografia. Em Portugal, devia seguir-se este exemplo, criando um museu nacional que servisse de centro coordenador de toda a investigação nacional e regional.

De facto, só com museus vivos, onde se fizesse investigação, palestras, mostras variadas de objectos, imagens e som se poderia “compreender a história da cultura do povo.”

O próprio Leite de Vasconcelos considera a arte popular como a forma mais pura de arte, pois guarda a memória histórica sem o saber e constitui assim uma matéria de estudo virgem que deve ser mais valorizada do ponto de vista artístico e científico.

O povo ainda é hoje o nosso maior artista. Ele conservou as formas tradicionais, puríssimas, da nossa cerâmica popular, que remontam à antiguidade clássica. Ele conservou nos objectos de madeira e nos tecidos, uma ornamentação fecunda em motivos e altamente artística, cujas origens se perdem em períodos históricos ainda mais remotos. Ele conservou os belíssimos padrões nacionais das nossas rendas. Ele conserva o segredo de progressos técnicos, a ciência de valiosas receitas, a inteligência de fenómenos importantes, enfim – numerosos conhecimentos, que nunca foram escritos e avaliados como merecem. Não sabemos o que vale essa fonte perene da nossa força nacional. (LIMA, 4, 1948)

Assim, podemos concluir que a Etnografia ajuda a definir a individualidade cultural de uma dada região e do povo que a habita, contribuindo para a sua afirmação. Dessa individualidade cultural facilmente se passa à política.





Figs. 1 e 2 - Ilustrações do livro *Quelques Images de l'Art Populaire Portugais*, SPN, 1937.

No nosso país, durante a vigência do Estado Novo, a evolução do regime corporativo, no sentido regional, com a criação de federações, adegas, celeiros, casas regionais, etc., veio dar maior alento ao movimento regionalista, chegando a ser constituído em Lisboa, no dia 27-2-1945, o Conselho Superior do Regionalismo Português, e eleito em reunião magna das casas regionais. Nesta altura, destacam-se as figuras de Sebastião Pessanha, Luís Chaves e Francisco Lage como estudiosos da etnografia e, principalmente, de arte popular. Para Sebastião Pessanha, a arte popular é uma parte importante da etnografia, que deve ser sempre considerada, “podendo estudar-se a sua evolução em paralelo com a arte superior ou erudita.” (PESSANHA, 143, 1959). Luís Chaves, considerado mesmo como o etnógrafo de serviço ao regime, escreveu diversos artigos na revista *Ocidente* sobre museus etnográficos, defendendo a sua existência em todas as cidades de modo a albergar toda a memória do povo.

Aproveitando as Comemorações dos Centenários e o destaque que fora dado à arte popular, Luís Chaves, chega mesmo a afirmar que “aos museus etnográficos, que nas províncias ficam a marcar o ano centenário, larga e útil tarefa lhes está reservada. E a maior de todas é manter no povo os costumes tradicionais de são carácter, que não se envergonhe de os conservar, antes sinta estímulo de os continuar na boa expressão portuguesa. É a pedagogia em acção dos museus populares de 1940.” (CHAVES, 57, 1940)

Tabela I

Museu Regional Etnográfico	Data de inauguração
Museu Municipal de Ílhavo	1937
Museu Etnográfico Municipal da Póvoa do Varzim	1937
Museu de Etnografia de Vila Real	1940
Museu de Etnografia e História da Província do Douro Litoral	1940
Museu Provincial de Etnografia da Beira Alta	1943*
Grémio da Lavoura de Vila do Conde	1948 (?)

* Este Museu teve de facto um plano de organização bem delineado, porém, nunca foi concretizado. Cf. Matos, António Perestrelo de, “Museu Etnológico de Viseu”, *Roteiro de Museus (Coleções Etnográficas), Região Centro (Beiras)*, Terceiro Volume, Lisboa, Olhapim Edições, 1999, pp. 97-101.

De facto, a tradição era encarada como o factor de continuidade de Portugal e a etnografia era a melhor mostra dessa mesma continuidade, pois “ser contínuo, quer dizer existir na sequência; ora o que tem sequência atravessa o tempo, mantendo formas e ideias, conservando o que há de essencial e adaptando o que é assimilável (...). Por isso, no povo português se reconhecem todos os diferentes estratos históricos da Nação. (...) O povo é corpo vivo, a tradição é a linguagem da sua alma.” (CHAVES, 59, 1940)

Por tudo isto, era tão importante difundir o conceito de museu popular, de modo a que este aspecto fosse cada vez mais valorizado e logo, mais protegido contra a “evolução má da tradição popular portuguesa.” O primeiro museu a ser inaugurado, a 14 de Junho de 1940, pela Comissão Executiva dos Centenários foi o de Vila Real, dividido nas seguintes secções: Tecelagem, Artes e Ofícios, Casas típicas, Religião, Trajes regionais, Reconstituição de um quarto e de uma cozinha. (CHAVES, 59, 1946)

Luís Chaves defende a criação de um Museu de Arte Popular em Lisboa, como forma de educar o povo da cidade, pois que “linda sala de galeria marítima se organizaria (...), com toda esta fé, esta alegria de sonho, este instinto de arte, se porventura alguém empreendesse a criação de tão original museu”. (CHAVES, 59, 1946)

Portanto, a ideia seria criar um grande museu em Lisboa, que seria o exemplo para todos os outros, regionais.

Em 1963, permanecia ainda a ideia de criação deste tipo de museus. Em Coimbra, existiu também desde cedo o desejo de albergar o Museu de Etnografia das Beiras que se justificava pela importância histórica que a região representava para a

formação de Portugal, pois aí haviam nascido “os portugueses que em Viriato tiveram a sua origem”.

Para além dos museus, a literatura era considerada como “o mais seguro e mais constantemente activo dos instrumentos de cultura”, pecando apenas por não ser uma “imagem viva”. Essa imagem viva só podia ser transmitida pelo museu que funcionava como um quadro de todas as realizações da Ditadura.

Para além de ser um elemento de identidade nacional, a etnografia é um elo de união entre todo o “mundo português”, representando assim uma “unidade cultural das mais vivas e das mais cheias de possibilidades.”

Chega mesmo a comparar a tradição à geologia, pois ambas são compostas por camadas de tempos e de influências várias, por “uma lenta e contínua aglomeração de parcelas constituintes”, mas, apesar disso, a tradição é “um corpo vivo que não se esgota, enquanto a estratificação geológica é inerte e esgotável”. A “alma colectiva” do povo português é exactamente a tradição, a cultura popular, construída ao longo de várias gerações e que se mantém como um fenómeno cultural em constante movimento, influenciada pelos ventos populares da América do Norte, do Brasil ou do Oriente Asiático.

Por ser um fenómeno de todo o mundo português, Luís Chaves defende a criação de um museu etnográfico do Império, onde todas as províncias estivessem representadas, as de Portugal Continental e Ilhas europeias e as de Portugal ultramarino. Em 1934, proferia o seguinte discurso aquando do I Congresso Nacional de Antropologia Cultural:

Ninguém porá em dúvida esta verdade: Portugal tem a obrigação histórica e a necessidade política inadiável de organizar o museu etnográfico do seu Império. (...) Na construção do Nacionalismo inteligente, rota espiritual em que caminhamos, impõe-se o museu do Império Português, como demonstração do quanto fomos, prova de quanto somos e alto farol do que devemos ser.
(CHAVES, 3, 1934)

Um museu que representasse Portugal e a “obra civilizadora dos portugueses através dos tempos”. (CHAVES, 3, 1934) Um elemento de destaque neste plano de Luís Chaves era a presença de versos dos Lusíadas nas várias partes constituintes do museu:

Pairará Camões nas salas do museu, com estâncias ou fragmentos alusivos de estâncias.

São sugeridas as seguintes secções para o futuro museu: Europa, subdividida em Europa Continental (províncias portuguesas) e Europa Insular (Madeira e Açores). A segunda secção era dedicada a África, com uma secção complementar dedicada a Marrocos; a 3ª secção dirigia-se à Ásia com os “núcleos de influência” devidamente representados e a 4ª secção representaria a Oceânia com Timor em destaque. Haveria ainda espaço para uma secção complementar da América, salientando a existência de uma “alegoria da Independência do Brasil, como raio que cintilou da actividade espiritual da Nação Portuguesa”. (CHAVES, 19, 1934) Por fim, figuravam uma secção complementar de folclore e uma de bibliotecográfica (livros, monografias, mapas, jornais, revistas...).

Esta ideia nunca chegou a ser concretizada durante a vigência do Estado Novo, apesar de ter tido numerosos cultores.

A arte popular acabava por ser de fácil leitura para todos os observadores, pois todos, de uma maneira ou de outra, conheciam esse mundo popular que funcionava como traço de união de mundos completamente diferentes. Não era assim, necessário nenhum tipo de conhecimento erudito para a decifrar, o que também se devia ao facto de a obra de arte popular ter a emoção por origem, estando mais perto das características locais, podendo ser lida como um documento vivo e autêntico do povo sem estar sujeita a influências externas ou a leis de mercado. (DIAS, 6, 1946)

Para além da criação dos museus, também era defendido o ensino da Etnografia a partir da escola primária. Esta ciência devia ser do conhecimento de “todos quantos educam (...) Pai, Professor, Padre, Mestre de Oficina, Capataz de Trabalho, Instrutor Militar,” abrindo-se a excepção apenas para o pai, que “pode ser ignorante.”

Comparando a importância da Etnografia com as outras disciplinas, Luís Chaves explica que “se a Geografia de Portugal ensina como é e o que é a terra Portuguesa, em todos os seus aspectos naturais, e se a História de Portugal inscreve quanto a gente portuguesa fez através de todos os tempos, só a Etnografia Portuguesa investiga e descreve, surpreende e explica a essência espiritual do Português.”

A Escola Primária surgia como veículo prioritário desta cultura popular, pois a sua missão era preparar o aluno para a vida dentro da sua freguesia. Os alunos faziam trabalhos variados dentro desta temática, como escrever quadras, reprodução de ferramentas, confecção de trajes regionais, que depois seriam apresentados no final do ano numa exposição na Casa do Povo, constituindo um pequeno “Museu Escolar”.

Caberia ao professor primário criar na sua escola pequenas bibliotecas e museus para elucidação dos alunos, dando-lhes, com os objectos recolhidos inesquecíveis noções práticas de vida e do trabalho, o conhecimento perfeito da função e da origem de certos instrumentos, estimulando-lhes o gosto e o amor por eles e pelo que representam na vida do homem, pondo em relevo a poesia do trabalho.

A inclusão desta ciência nos programas escolares seria uma forma de desenvolver nas crianças “um sentimento forte de nacionalismo” e uma educação tradicionalista. Como complemento desse estudo, os alunos poderiam visitar a Casa do Povo, onde encontrariam “um pequeno museu regional com elementos preciosos (...) para ilustrar as suas lições etnográficas e folclóricas. Desde as peças de artesanato, dos instrumentos rurais, dos trajes, dos trabalhos de cerâmica (...) aos simples bonecos de barro tudo ali está reunido (...)” Para que os alunos tivessem uma melhor panorâmica da etnografia nacional e como cada museu era representativo da localidade, o professor podia acompanhar a visita de sessões de leitura, utilizando os livros da biblioteca. A articulação entre a Escola e a Casa do Povo era essencial e as “vantagens morais, espirituais e até materiais” eram muitas.

A etnografia foi vista por estes homens como a ciência que justificava as suas teorias nacionalistas. A identidade nacional confundia-se com a tradição e esta estava guardada na memória colectiva do povo. Agora que ela estava em perigo devido à “invasão estrangeira” e ao “perigo citadino” era necessário criar espaços onde pudesse ser mantida, defendida e imitada. Esses espaços eram os museus etnográficos.

2. Museu de arte popular

O Museu de Arte Popular de Lisboa foi um projecto de António Ferro e surge na sequência da Exposição do Mundo Português de 1940. O Centro Regional/Secção de Vida Popular, da dita exposição, serviu de alicerce para a constituição deste museu. Durante o discurso do acto inaugural do Museu de Arte Popular, António Ferro começa por combater os artistas modernistas imbuídos, segundo ele, de um falso espírito moderno que serve para romper “com tudo quanto seja raiz da nossa arte, conseqüentemente raiz do nosso carácter.” (FERRO, 9, 1948). Vê mesmo nesta tendência uma forma proletária de sentir, sublinhando que proletária não quer dizer social, mas deturpação do social.

A obra do Secretariado havia sido acusada, pelos defensores de uma alternativa mais moderna, de fomentar o portuguesismo, o pitoresco fácil, pelo que tais críticas foram alvo de resposta aquando da inauguração do museu. Segundo Ferro, a arte popular é sempre o berço de toda e qualquer evolução e acaba por ter um discurso bastante violento em relação à arte moderna.

Arte moderna, sem dúvida, pois a arte é, ao mesmo tempo, eternidade e momento, mas arte portuguesa com raízes no nosso solo e na nossa alma, tanto mais original quanto mais diferente, tanto mais universal quanto mais nacional.

O museu seria assim um exemplo de soberania, de profunda diferenciação e retrato da alma do povo, tanto que nas legendas do novo museu surge uma dedicatória consagrada “ao Povo Português – autor deste museu.” (FERRO, 27, 1948).

Todas as actividades realizadas pelo SPN/SNI como exposições, concursos, bailados confluíram para esse projecto único do museu, pois “tudo obedecia ao pensamento da primeira hora, à finalidade da construção deste museu”. Tudo havia começado em 1935 numa exposição em Londres que se repetiu em 1937 na Exposição das Artes e Técnicas da Vida Moderna em Paris, tendo sido ambas consideradas um grande sucesso. O mesmo se repetiu nas exposições de Nova Iorque e S. Francisco em 1939. Até atingir “a maré cheia da nossa obra com o Centro Regional da Exposição do Mundo Português (...): Portugal inteiro coube neste cantinho de Belém durante seis meses. E logo a ideia do actual Museu ficou com as suas paredes erguidas.” (FERRO, 19, 1948).

O próprio edifício, originário da Exposição do Mundo Português era uma autêntica exaltação da arte popular e dos seus benefícios morais. A arquitectura também sofreu a acção do poder totalitário, embora a busca de uma casa tipicamente portuguesa também viesse de trás. Ao mesmo tempo que se cultivava esta feição regionalista da arquitectura, adoptavam-se modelos monumentais, de influências clássicas, à imagem do que faziam os regimes nazi e fascista italiano. (FERRO, 19, 1948).

Assim, a arquitectura vai procurar modelos onde encaixem estas directrizes ideológicas. Neste contexto, a arquitectura do regime pode ser dividida em várias fases, correspondendo aos anos de 1938 a 1943, uma fase de definição e aperfeiçoamento dos modelos, influenciados pela *Política do Espírito* de António Ferro, pela arquitectura efémera das Comemorações e pelo culto dos valores regionalistas. (PEREIRA, 43, 1981). Estes modelos vão agrupar-se por sectores a construir em todo o País, desde

escolas dos centenários, edifícios para os CTT, bairros económicos, liceus, pousadas, cadeias, etc. Não há um modelo único, mas variantes regionais.

Dentro destes modelos vai haver ainda uma distinção em cinco categorias os autores distinguem cinco modelos: nacionalista, de raiz historicista (liceus); nacionalista, de feição regional (escolas primárias, pousadas...); monumentalista (universidades e palácios da justiça); um outro específico para a arquitectura religiosa e, finalmente, um compósito, aplicado nas situações de carácter mais utilitário, pelo que o edifício do museu possa ser inserido no “nacionalista de feição regional” devido à inserção dos elementos regionais que apresenta. (PEREIRA, 43, 1981)

O projecto de arquitectura do pavilhão da Exposição do Mundo Português, da autoria de Veloso Reis, sofreu adaptações de Jorge Segurado, nomeadamente no interior. O exterior manteve-se, embora reduzido a metade, em consequência de um incêndio e posterior demolição (GUIMARÃES, 447, 2004) com uma linguagem de síntese entre o modernismo e a arquitectura tradicional. De facto, há uma colagem de elementos modernistas a elementos tradicionais, coabitando os dois vocabulários arquitectónicos harmoniosamente no edifício. Como elementos modernistas, há a assinalar a existência de grandes vãos, pé direito alto, aberturas de luz, linhas direitas e volumes cúbicos que imprimem uma ideia de grandiosidade ao conjunto. A utilização de elementos tradicionalistas dá um cunho pitoresco, sendo de salientar o gradeamento de protecção dos vãos de acesso ao pátio, o trabalho pormenorizado e requintado das janelas, o uso de contrafortes e a presença do duplo beirado. Na articulação da própria planta, o enquadramento do pátio, elemento fundamental da arquitectura popular, e da torre que lembra a torre da igreja. O farol funciona como um corpo à parte e existe mais como elemento decorativo, ilustrador da realidade que se queria reproduzir. Como elementos decorativos há a destacar a utilização de painéis de azulejo e de vidro cinzelado, todos ilustrados com representações do imaginário popular.

Podemos assim concluir que a nível estrutural o edifício apresenta, na sua essência, características modernistas e, a nível acessório, as janelas, a decoração, os próprios elementos arquitectónicos, como a existência do pátio e da torre, são de cariz popular.

Em 1944, é feito um arrolamento dos bens imóveis pertencentes ao Museu de Arte Popular. Segundo a descrição, o Museu era constituído por três conjuntos. O primeiro incluía "um edifício composto por duas salas com a empena poente directamente ligada ao Centro Desportivo da Mocidade Portuguesa, e frente ao norte".

O segundo era composto por "um grupo de edifícios ligados entre si, formando "U", com sete salas, um claustro e instalações sanitárias, com frentes ao norte, nascente e sul." O terceiro abrangia "um edifício composto por um salão e uma sala, com a empena poente ligada às instalações náuticas para a navegação à vela e frente ao sul. Ligando os segundo e terceiro conjuntos existe um pátio." Como descrição geral, o documento acrescenta que "todos os edifícios têm um único piso, encontrando-se os exteriores acabados e os interiores em condições de receberem os arranjos necessários à instalação do Museu." Ao nível da construção, "todos os edifícios têm uma estrutura metálica com panos de tijolo, e as respectivas coberturas são, na sua maioria de fibrocimento, sendo as restantes partes cobertas com telha de barro." No total, a parte coberta, ocupava uma área de 4.170 m² e a descoberta 665 m², perfazendo a totalidade de 4.835 m²".

O cadastro realizado da colecção, iniciada já em 1935, revelou-se insuficiente. A partir de 1958 passou a ser conservadora do Museu a Dra. Madalena Cagigal e Silva, que entre outras tarefas, iniciou o inventário do museu, pois existia apenas um cadastro de algumas das salas. Num texto de 1962, afirma que, no caso dos museus de arte popular, há três soluções diferentes para a apresentação de exposições: "a reconstituição de ambientes, a apresentação classificada das peças das várias regiões, por um processo mais ou menos aproximado do utilizado nos museus de arte culta, ou um sistema em que estes dois apareçam associados." (SILVA, 26, 1963). O museu de arte popular adoptou a terceira hipótese, uma vez que existiam apenas duas reproduções de ambientes na sala dedicada à Estremadura e Alentejo.

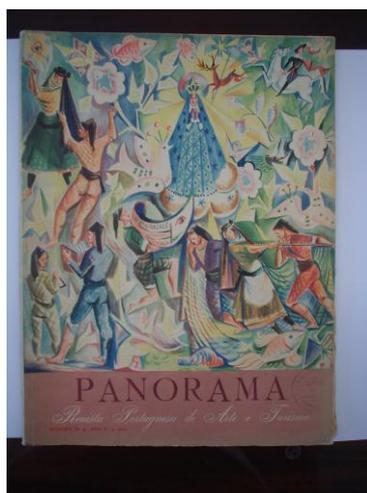
A citada conservadora explicita que as principais funções de um Museu de Arte Popular são a "preservação e recolha das obras folclóricas, o fornecimento de dados à Etnografia e à História", pelo que têm também um interesse científico. Contribuem também para o desenvolvimento artístico, uma vez que são fonte de inspiração para artistas e proporcionam "às pessoas de mentalidade mais atrasada um primeiro contacto com a cultura e com os museus (...) servindo-lhes de primeiro degrau para depois visitarem e se ocuparem de museus e assuntos de um nível mais desenvolvido." Servem ainda de propaganda e conhecimento do País no estrangeiro. (SILVA, 30, 1963).

Assim, em 1940 foram incorporadas no museu 684 peças, em 1941, 137 e em 1945, 50. Em 1949, para a sala de Entre-Douro-e-Minho foram adquiridas 1 333 peças. Em 1950, para a sala de Trás-os-Montes entraram no museu 493 peças. Para a sala do Algarve entraram 461 peças e para a das Beiras 776. Por fim, num aumento de 1973 foram contabilizadas 107 peças. Podemos verificar que a sala mais rica era a primeira,

correspondendo a Entre-Douro-e-Minho, por ser considerada o estereótipo mais emblemático de Portugal. Dentro das categorias dos objectos, os mais representados eram os utensílios domésticos, de decoração e os trajes regionais. Mais uma vez era valorizado o pitoresco, o colorido e vivaz, em detrimento do científico.



Figs. 3 e 4 - Ilustrações da Revista Panorama, nº 35, Ano V, 1948.



Figs. 5 e 6 - Ilustrações da Revista Panorama, nº 35, Ano V, 1948.

A divisão regional espelhava-se igualmente no artesanato. Cada região tinha a sua indústria típica, que a individualizava. No artigo “Artesanato Português”, Sebastião Pessanha distingue as principais artes de cada província. O mobiliário era característico do Algarve e do Alentejo, a cerâmica tinha focos em várias regiões, Lisboa, Alcobaça, Coimbra e Alentejo, já o fabrico de cobres era no Alentejo. A cestaria, embora fosse produzida em todo o país, era de muito boa qualidade no Douro Litoral e no Algarve. A

tecelagem era igualmente produzida em todo o país. Nos bordados destacava-se a Madeira e os Açores, Viana do Castelo e Castelo Branco. De Peniche e Vila do Conde vinham as famosas rendas de bilros. Dos trajes típicos de cada província, o de Viana era o mais notado pela riqueza dos tecidos e seus bordados. E, por fim, salienta ainda a filigrana, “o mais característico aspecto da nossa ourivesaria popular (...) nela se revela a perícia, a arte, a técnica, a graça dos seus modestos lavrantes” (PESSANHA, 4, 1965).

3. Museus Regionais e Museus das Casas do Povo:

Paralelamente, surgem museus nas Casas do povo, representativos do património etnográfico local e que funcionavam como elo de ligação entre a arte popular e o povo e fomentavam o ruralismo e o nacionalismo.

Em 1947 são publicadas as *Normas Gerais de Organização de Museus Regionais* numa tentativa de normalização de inventário com regras a nível do mobiliário, discurso expositivo, instalações. Realizam-se também arquivos etnográficos.

O Museu Etnográfico Municipal da Póvoa do Varzim tem Origem na *I Exposição Regional de Pesca Marítima*, em 1936 e teve como grande objectivo valorizar as comunidades piscatórias. É um museu etnográfico regional.

A procura de estereótipos, que o museu de Lisboa fazia para todas as regiões de Portugal, resume-se no caso deste Museu da Póvoa, à criação de um tipo humano para o poveiro que encarna, ao mesmo tempo, todos os pescadores de Portugal.



Fig.7 - Ilustração do Mensário das Casas do Povo.



Fig. 8 - Cartaz alusivo à *I Exposição de Pesca Marítima* de 1936. Museu Municipal de Etnografia e História da Póvoa do Varzim. Fotografia do autor.



Fig. 9 - Reconstituição do “serão poveiro”. Museu Municipal de Etnografia e História da Póvoa do Varzim. Fotografia do autor.

Conclusões:

- O panorama dos Museus em Portugal, durante o Estado Novo, ficou marcado pela importância dada à etnografia e à arte popular;
- Em todas as aldeias, vilas ou cidades de Portugal devia existir um museu dedicado à comunidade, instalado na Casa do Povo, ligado em rede à Escola Primária e à igreja local;
- O grande obreiro desta linha ideológica e da sua concretização foi António Ferro;
- Os museus rurais valorizavam ainda uma vertente regionalista;
- Os museus ligados à arte popular tinham como objectivo principal fortalecer o ruralismo e o nacionalismo.

Bibliografia:

- ACCIAIUOLI, Margarida, *Exposições do Estado Novo, 1934-1940*, s.l., Livros Horizonte, 1998.
- BANDEIRINHA, José António Oliveira, *Quinas Vivas*, FAUP publicações, Porto, 1996.
- BEIRANTE, Cândido e CUSTÓDIO, Jorge, *Alexandre Herculano, Um Homem e Uma Ideologia na Construção de Portugal*, Amadora, Livraria Bertrand, 1979, pág. 14.
- CATROGA, Fernando, *Ritualizações da História*, História da História em Portugal, séculos XIX – XX, volume I, s.l., Temas e Debates, 1998.
- CATROGA, Fernando e CARVALHO, Paulo Archer de, *Sociedade e Cultura Portuguesas II*, Lisboa, Universidade Aberta, 1994
- CHAVES, Luiz, *Museu Etnográfico do Império Português, sua necessidade – um plano de organização*, Porto, Extracto das *Actas do I Congresso Nacional de Antropologia Colonial, 1934*.
- CHAVES, Luís, *Os Museus de Etnografia, padrões dos Centenários*, Lisboa, Ocidente, vol. VIII, red. prop. ed. de Álvaro Pinto, 1939/ 1940
- DIAS, Jorge, *Etnologia, Etnografia, Volkskunde e Folclore*, Porto, Separata de Douro Litoral, Oitava Série, I-II, 1957.
- FERRO, António, *Museu de Arte Popular, Discurso do Secretariado Nacional de Informação no acto inaugural do Museu de Arte Popular aos 15 de Julho de 1948*, Lisboa, Edições SNI, 1948
- GARRETT, Almeida, *Viagens na Minha Terra*, Porto, Porto Editora, 1993.
- GUIMARÃES, Carlos, *Arquitectura e Museus em Portugal, Entre Reinterpretação e Obra Nova*, Porto, Publicações FAUP, 2004,
- HOBBSAWM, Eric, *La Invención de la Tradición*, Barcelona, Editorial Crítica, 2002.
- GOUVEIA, Henrique Coutinho, *As colecções etnológicas de origem ultramarina no contexto de uma política do património cultural*, Coimbra, Museu e Laboratório Antropológico da Universidade de Coimbra, 1983.
- JOÃO, Maria Isabel, *Memória e Império. Comemorações em Portugal (1880-1960)*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação para a Ciência e Tecnologia, 2002.
- LIMA, Fernando de Castro, “Építome dos Estudos Etnográficos em Portugal”, *Mensário das Casas do Povo*, Ano III, nº 26 e 27, Lisboa, Junta Central das Casas do Povo, 1948
- LIRA, Sérgio, *Exposições Temporárias no Portugal do Estado Novo: alguns exemplos de usos políticos e ideológicos*, Colóquio APOM, 1999 (policopiado).
- LUPI, João Eduardo Pinto Basto, *A Concepção de Etnologia em António Jorge Dias*, Teoria e Método no Estudo Científico da Cultura, Braga, Publicações da Faculdade de Filosofia de Braga, 1984.
- Mensário das Casas do Povo*, Lisboa, Junta Central das Casas do Povo, n. 1-1946 ao n. 306-1971.
- OLIVEIRA, Ernesto Veiga de, *Apontamentos de Museologia - Museus Etnológicos*, Lisboa, Junta de Investigações do Ultramar, 1971.
- Portugalia: Revista de Cultura, Tradição e Renovação Nacional* / Fidelino de Figueiredo . - Lisboa : Central das Juventudes Monarchicas Conservadoras, Fevereiro de 1926.
- PESSANHA, D. Sebastião, *A Arte Popular e a Moderna Etnografia*, Porto, Trabalhos de Antropologia e Etnologia, vol. XVII, Fas. 1-4, 1959
- SILVA, Augusto Santos, *Tempos cruzados. Um estudo interpretativo da cultura popular*, Lisboa, Edições Afrontamento, 1994
- SILVA, Maria Madalena de Cagigal e, *Os Museus de Arte Popular*, Revista Museu, Segunda série, nº 5, Porto, Edições Maranus, Agosto de 1963.
- THIESSE, Anne-Marie, *A Criação das Identidades Nacionais*, Lisboa, Temas e Debates, 2000.

La política museística municipal en el contexto español: la Red de Museos del Ayuntamiento de Murcia

Luz Gilabert

Resumo

Este artigo pretende fazer uma avaliação do museu municipal como um importante instrumento cultural da política local e, ao mesmo tempo, figurar como um aprofundado contributo para o conhecimento das instituições museológicas geridas por uma câmara municipal espanhola. Em primeiro lugar, fez-se uma aproximação teórica dos mecanismos de interacção entre a política e a cultura que marcam o museu municipal e, em segundo lugar, segue-se uma análise mais detalhada da Rede de Museos da Câmara Municipal do Murcia.

This article is intended as a vindication of the municipal museum as an important local cultural policy, while purporting to be a much more profound contribution to the knowledge of museum institutions managed by a Spanish consistory. First, it makes a theoretical approach to the mechanisms of interaction between politics and culture, that mark the municipal's museum and, secondly, he takes a more detailed analysis of the Municipal Museum Network of Murcia.

Palavras-chave – Key Words:

Gestão, política cultural, museu, rede, Murcia.

Management, cultural policy, museum, network, Murcia.

La política museística municipal en el contexto español: la Red de Museos del Ayuntamiento de Murcia¹⁷⁷

Luz Gilabert¹⁷⁸

Introducción

En los últimos años, el panorama museológico español ha sufrido importantes cambios, no sólo por el elevado número de museos que se han ido extendiendo a lo largo y ancho del país, sino también por las profundas transformaciones sociales, políticas y económicas que han experimentado estos entes culturales. Dentro de este marco histórico y geográfico, resulta muy interesante el desarrollo producido por la entidad -mucho más cercana al territorio y a su comunidad social- como es la tipología museística conocida como *museo local*.

En otros países vecinos mucho más avanzados en materia museológica como Francia, ya se hicieron eco a finales del siglo XX de la importancia del museo local como un elemento esencial en la política cultural, ya que eran instituciones gestionadas por entidades administrativas públicas con un carácter menor frente a los gobiernos regionales y nacionales¹⁷⁹. Pero hoy en España parece vislumbrarse una mayor atención por el fenómeno local, pues hasta ahora este tema no había generado ni una bibliografía potente ni grandes teorías en este *territorio museístico*¹⁸⁰.

Concretamente, el museo municipal es una tipología específica dentro del ámbito museístico local, que hace referencia exclusivamente a entidades de titularidad pública como puede ser el ayuntamiento de cualquier municipio con independencia de

¹⁷⁷ Este trabajo es resultado de la ayuda (05137/FPI/06) concedida por la Fundación Séneca-Agencia de Ciencia y Tecnología de la Región de Murcia en el marco del II PCTRM 2007-2010. Además, este artículo es una síntesis de la Tesina de Licenciatura: *La política museística local: el caso de los museos municipales del Ayuntamiento de Murcia*, presentada en el año 2009 en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Murcia.

¹⁷⁸ Licenciada en Historia del Arte (2006) y actualmente Becaria F.P.I del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Murcia. Ha realizado estancias de investigación en materia museológica en la Università degli Studi di Roma La Sapienza (2007), en la Université Paris I Sorbonne (2008) y en la Universidade do Porto (2009-2010).

¹⁷⁹ Así, destacan una gran cantidad de trabajos como *Les collectivités locales et la culture. Les formes de institutionnalisation, XIX-XX siècles*, dirigido por Philippe Poirrier y las obras de Vicens Dubois: *Institutions et politiques culturelles locales. Éléments pour une recherche socio-historique* y *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*.

¹⁸⁰ Baste tan sólo señalar como ejemplo, el libro de Santacana i Mestre, J.& Llonch Molina, N. [2008] *Museo local. La cenicienta de la cultura*. Gijón, Trea.

su tamaño o dimensión territorial. Además, frente a los museos privados, tienen una financiación privilegiada con cargo a los presupuestos públicos y poseen un régimen básico dentro del ordenamiento jurídico español al estar considerados como un servicio público, según la Normativa de Régimen Local del año 1986¹⁸¹.

También en la práctica, se ha producido un aumento en el número de sus entidades llegando incluso a organizarse en estructuras mayores configurando redes museísticas de carácter local, como una vía de supervivencia para esta tipología de museo¹⁸². A su vez, este espectacular crecimiento ha motivado que los museos locales se hayan convertido en un interesante campo de estudio, ofreciendo en la actualidad un volumen considerado de publicaciones e investigaciones especializadas sobre este tema en los diferentes países de Europa.

Un recorrido por la historia de los museos municipales

Los primeros museos locales surgieron a finales del siglo XIX como consecuencia de la ideología romántica y la metodología positivista. Eruditos de provincia y mecenas locales se lanzaron al estudio y recopilación de aquellos materiales artísticos, sobre todo arqueológicos, que permitían explicar todo cuanto la colectividad local debía saber sobre su historia pasada. Estas iniciativas dieron lugar a una especialidad de museo histórico, el llamado como *museo local*¹⁸³, que según los países adoptó diversas formas dentro de la misma tipología¹⁸⁴.

Los proyectos urbanísticos desarrollados en las principales capitales europeas impulsaron el nacimiento de los museos municipales¹⁸⁵. La creación del primer museo de carácter municipal tuvo lugar, en 1882, con la apertura del Musée Carnavalet en París¹⁸⁶. Una institución formada por un museo y una biblioteca histórica que fue

¹⁸¹ Stampa, A. [2000] Modelos de los museos. Panorama legal. *Revista Museo. Asociación Profesional de Museólogos de España*, 12, pp. 19-32.

¹⁸² Estévez González, F. [2006] Redes de museos: conexiones y enredos. *Revista Museo. Asociación Profesional de Museólogos de España*, 11, pp. 151-157.

¹⁸³ Bolaños, M. [1997] *Historia de los museos en España. Memoria, cultura, sociedad*. Gijón, Trea, p. 278.

¹⁸⁴ La intención de ilustrar la evolución histórica de cada localidad adoptará diversas formas dentro del mismo modelo de museo. En Inglaterra tendrán un elevado carácter pedagógico, en los Países Bajos destacará la labor de preservación y difusión de los objetos relacionados con la historia de cada pueblo y en los Países Nórdicos serán los encargados de salvaguardar todo el patrimonio local. Alaminos López, E. [1997] Los museos locales y el Museo municipal de Madrid. Aproximación a la historia de su formación. *Boletín de la Anabad*, 2, pp. 122-123.

¹⁸⁵ Hernández Hernández, F. [2004] Los museos europeos: del Louvre a la Isla de los museos. *RdM. Revista de Museología*, 30-31, p. 78.

¹⁸⁶ En 1865, el barón Haussmann presenta al emperador Napoleón III un proyecto con la intención de crear un museo municipal en París, para recoger todos los restos materiales que la reforma urbanística

sumamente importante para la configuración de otros centros como el London Museum –ubicado en el Kensington Palace-, el Museo di Roma¹⁸⁷ y el Museo Municipal de Madrid. En el Carnavalet se estableció por primera vez las funciones básicas de este modelo de museo: la salvaguarda del patrimonio local y la ilustración de la historia de la ciudad.

Desde entonces, un grupo muy numeroso de museos municipales tuvo en la historia local su base. Sin embargo, en pocos casos la palabra *historia* va aparecer en la denominación o nombre de la institución, a pesar de que éste sea un componente indispensable en el cóctel museístico municipal¹⁸⁸. La principal razón de esta ausencia se debe a que los museos cuyas colecciones son concebidas y presentadas dentro de una perspectiva histórica pueden ser incluidos en la categoría de museo de historia, al estar enfocado su objeto esencialmente para documentar -de modo cronológico- un proceso evolutivo¹⁸⁹.

En España, la biografía oficial de estos establecimientos etnohistóricos nació, en 1913, cuando el Estado autorizó por ley la creación de museos municipales, en aquellas ciudades cuya importancia tradicional y artística así lo exigiera, incluidas las que, sin ser capitales de provincia, contaran con elementos suficientes para la fundación y el mantenimiento de institutos de esta índole¹⁹⁰. Es decir, “se trató de una prueba fehaciente del incipiente poder de las administraciones locales en el ámbito de la cultura y que a lo largo del siglo no va a hacer sino incrementarse, hasta alcanzar una importancia paralela a la detentada por el Estado central”¹⁹¹.

proyectada en la ciudad harían desaparecer. En la actualidad, el museo está formado por el Hôtel Carnavalet del siglo XVI y el Hôtel Le Peletier de Saint-Fargeau construido en el siglo XVII, y tiene un total de ciento cuarenta salas dedicadas al proceso histórico de la ciudad desde sus orígenes hasta nuestros días.

¹⁸⁷ El espacio de un museo histórico de la ciudad en Roma, en el sentido más tradicional, lo ocupa el Palazzo Braschi, que sustituyó al Museo di Roma en 1952 y que está dedicado a la historia de la ciudad comprendida entre el medievo y el siglo XIX. Entre 1987 y 2002, el museo cerró sus puertas debido a la lamentable situación del contenedor, para renacer con una exposición permanente completamente renovada que refleja los modos de vida romanos en las edades moderna y contemporánea. Ramos Lizana, M. [2007] *El turismo cultural, los museos y su planificación*. Gijón, Trea, pp. 278-279.

¹⁸⁸ Santacana i Mestre, J. & Llonch Molina, N. [2008] *El museo local. La cenicienta de la cultura*. Gijón, Trea, p. 56.

¹⁸⁹ Las denominaciones *museo histórico* o *museo de historia* entrañan una amplia utilización para designar en la práctica cuantas instituciones proponen una perspectiva cronológica. Alonso Fernández, L. [1993] *Museología. Introducción a la teoría y práctica del Museo*. Madrid, Istmo, p. 57.

¹⁹⁰ *Real Decreto de 24 de julio de 1913* sobre la creación de museos provinciales y municipales, y el *Real Decreto de 18 de octubre de 1913* acerca de su reglamento.

¹⁹¹ Bolaños, M. [1997] *Historia de los museos en España. Memoria, cultura, sociedad*. Gijón, Trea, p. 279.

Ya a finales de siglo, en las Islas Canarias, aparecieron sociedades beneméritas dispuestas a divulgar la historia local a través de la creación de instituciones como el Museo Canario, fundado en 1879 por una sociedad científica y el Museo Municipal de Tenerife acogido en el Convento de San Francisco desde 1933. Pero fue Cataluña y, por extensión, las ciudades levantinas y Baleares las que constituyeron una verdadera red de museos municipales. En Barcelona apareció el Museo de Historia de la Ciudad (1943), para dar un carácter permanente a las colecciones de propiedad municipal que fueron reunidas y expuestas por primera vez en la Exposición Internacional de 1919¹⁹².

Por su parte, Valencia fundó el Museo Histórico de la Ciudad¹⁹³ (1927) y años después el Ayuntamiento de Palma de Mallorca creó su Museo de Historia de la Ciudad en el Castillo de Bellver (1932). Estas iniciativas se extendieron también a la Región de Murcia, como producto de un coleccionismo institucional de índole municipal y así nació el Museo Municipal de Yecla -gracias a las colecciones del padre Lasalde, en 1873-, el Museo Arqueológico de Lorca (1922) y el Museo Municipal de Cartagena (1943), que fue instalado primeramente en la sede de la Sociedad Económica, donde se guardaba la colección de arqueología formada por el ayuntamiento desde el siglo XVIII¹⁹⁴.

Esta primera generación de museos culminó en España con la fundación del Museo Municipal de Madrid (1930). La organización de la exposición *Antiguo Madrid* por la Sociedad Española de Amigos del Arte, en 1926, fue el impulso definitivo para la creación de este museo. El ayuntamiento de la capital colaboró en esta iniciativa con la rehabilitación del antiguo Hospicio de San Fernando -a cargo de Luis Bellido-, para que fuera celebrada la muestra y el éxito de la misma llevó a inaugurar en la misma sede el museo y la biblioteca municipal.

Con la Ley de Patrimonio Artístico Nacional de 1933 se inició un nuevo período para la historia de los museos municipales españoles. Pues, a pesar de que no existía ninguna intención definida en materia museística, se hablaba de la promoción de museos públicos por todo el país (artículo 55) y la posibilidad de crear establecimientos municipales previo ofrecimiento de un edificio que reuniera las condiciones de

¹⁹² En 1999, el Museo de la Ciudad de Barcelona se reorganiza para reunir varios equipamientos con la finalidad de explicar el desarrollo de su historia, como son el conjunto de la Plaza del Rei, el Monasterio de Pedralbes, el Museo-Casa Verdaguer, entre otros.

¹⁹³ Para más información véase Martí Oltra, J. [2005] El Museu d'Història de Valencia. Nuevos formatos para una nueva didáctica de la historia. *MARQ. Arqueología y Museos*, 0, pp. 57-74.

¹⁹⁴ Alaminos denomina de *primera generación* a los museos locales creados desde finales del siglo XIX hasta 1930. Alaminos López, E. [1997] Los museos locales y el Museo municipal de Madrid. Aproximación a la historia de su formación. *Boletín de la Anabad*, 2, p. 127.

seguridad y decoro, comprometiéndose así el gobierno a formar allí una nueva institución siempre que el municipio ofreciera pagar sus gastos (artículo 60). Posteriormente, la Ley de Régimen Local de 24 de junio de 1955, en su artículo 101.2 afirmó que la actividad municipal debía dirigirse principalmente a la consecución de la protección y defensa de los museos y los monumentos artísticos.

En la década de los sesenta y setenta se amplió el campo de tipologías de los museos locales, pasando a ser no sólo entidades de carácter histórico y arqueológico, sino también de temática etnográfica. También, en esas fechas se continuó con la fundación de museos municipales generalmente en poblaciones de tipo medio, destacando la creación de museos basados en la historia de las ciudades como el Museo de Melilla –abierto en 1953-, el Museo de Santiago de Compostela¹⁹⁵ (1963), el Museo de Salamanca (1979) o el Museo Etnográfico de Gijón (1968), que recoge la memoria del pueblo asturiano.

Los museos municipales a partir de la democracia en España

El verdadero impulso de los museos municipales en España se produce bajo el período democrático. Con la instauración de la democracia en 1976, la cultura se convierte en la acción primordial del Estado y desde la cual se desarrolla una política cultural a todos los niveles administrativos y territoriales¹⁹⁶. En este contexto, el museo se transforma en un mediador entre la cultura y la sociedad posmoderna, y es por esta función social que la institución va a cobrar una importancia vital en la vida de cada una de las comunidades locales.

A medida que proliferan entidades dirigidas por corporaciones municipales se hace necesario un proceso de adaptación legal y de normalización pues, a excepción de la zona catalana y levantina, tan sólo existían en la etapa precedente un escaso número de museos de carácter municipal establecidos en el país. Con la llegada de la Constitución en 1978 se establece un nuevo marco jurídico y legal que regirá la política de los museos españoles hasta la actualidad.

La Constitución va a conceder la responsabilidad a todos los poderes públicos del acceso a la cultura a los ciudadanos, así como la garantía de conservación y

¹⁹⁵ El museo fue instalado en las dependencias del Convento de Santo Domingo de Bonaval, pero desde principios de los años ochenta sus colecciones pasan a ocupar los almacenes del convento desapareciendo así la entidad. Serrano Téllez, N. [1995] El Museo Municipal de Santiago de Compostela en el Convento de Santo Domingo de Bonaval. *Boletín de la Anabad*, 1, pp. 195-220.

¹⁹⁶ En 1977 se crea el primer Ministerio de Cultura de la historia de España con la intención de generar un movimiento amplio de democratización cultural.

enriquecimiento del patrimonio histórico-artístico de los pueblos del Estado español¹⁹⁷. Además insta un ordenamiento jurídico descentralizado, donde los distintos niveles administrativos encontrarán una esfera específica de actuación territorial¹⁹⁸. De esta manera, se configura un sistema político “pluralista y diverso”¹⁹⁹, que reconoce la gran variedad de identidades culturales del pueblo español, pero a la vez, establece un equilibrio entre el poder central y los gobiernos regionales.

La distribución de las competencias en materia de cultura entre el gobierno central y las comunidades autónomas se va a realizar mediante los Estatutos de Autonomía²⁰⁰ que, en años sucesivos, irá motivando una tendencia hacia lo regional y lo local que afectará especialmente a los museos. El primer estado de independencia museística producido por la cesión de los poderes públicos a las regiones, se va a traducir en la aparición de museos estatales y autonómicos en función, por tanto, de su nueva titularidad y gestión. Pero esta reorganización administrativa no llegó a niveles inferiores, es decir, a los establecimientos municipales hasta la promulgación de la Ley del Patrimonio Histórico Español (1985) y la Ley Reguladora de las Bases del Régimen Local (1985). Este segundo grado de emancipación pareció ser necesario ante la situación por la que atravesaban los museos locales. Si Manuel Osuna estaba en lo cierto había una clara contradicción entre la mínima cobertura legal y, por tanto, presupuestaria y estructural, y el número de museos de carácter provincial y local que existían en el país en dicho período²⁰¹.

En consecuencia, el año de 1985 fue clave para la historia de los museos españoles y en especial para los de carácter municipal. Por un lado, la aprobación de la nueva ley sobre patrimonio significó una ampliación de los testimonios que conformaban los bienes culturales junto con nuevos criterios para su protección y, sobre

¹⁹⁷ Artículos 44 y 46 de la *Constitución Española de 1978*.

¹⁹⁸ En el artículo 137 de la Constitución se define la organización territorial de España y se otorga a los municipios, provincias y comunidades autónomas, la autonomía para la gestión de sus respectivos intereses. También se garantiza la autonomía de los municipios, al gozar de personalidad jurídica plena a través de sus respectivos ayuntamientos (artículo 140).

¹⁹⁹ Holo, S. [2002] *Más allá del Prado: museos e identidad en la España democrática*. Madrid, Akal, p. 12.

²⁰⁰ Con la Constitución, los gobiernos regionales asumen poderes en aquellos museos que sean de interés para la comunidad autónoma correspondiente (artículo 148); mientras que, en atención a los intereses generales, se reserva al Estado la competencia exclusiva de la defensa del patrimonio histórico y artístico de España, así como de los museos de titularidad estatal, sin perjuicio de que su gestión puede recaer en las administraciones autonómicas (artículo 149).

²⁰¹ Osuna Ruíz, M. [1984] Reflexiones en torno a museos provinciales y locales. *Boletín de la Anabad*, 2-4, p. 234. El autor realiza un estudio sobre los museos locales y provinciales en España desde el siglo XIX hasta el año 1980. Las palabras de Osuna dejan patente la verdadera situación por la que atravesaban nuestros museos municipales, cuando todavía no había sido aprobadas ambas leyes.

todo, ofreció por primera vez una definición de museo dentro del marco legal²⁰². Por otra parte, la Ley Reguladora de Régimen Local vino a reafirmar la importancia del interés por lo localista como escala cercana al colectivo social especialmente por la clara vinculación con los testimonios patrimoniales de su comunidad y que va a motivar en los municipios un deseo de *museo propio* que hoy todavía sigue en plena expansión.

A su vez, en el ámbito de estas competencias y principios de actuación, las comunidades autónomas fueron configurando una legislación para su patrimonio cultural y donde destinaban un apartado a sus museos. Con el paso de los años, en algunas provincias también se desarrollaron ley exclusivas en materia museística con la finalidad de regular a los museos de cada territorio. Andalucía fue la primera comunidad en dotar a sus instituciones museísticas de una normativa jurídica propia, en 1990, a la que siguieron Cataluña, País Vasco, Castilla León, Murcia y Madrid, entre otras.²⁰³

En este sentido, el caso de Cataluña es muy interesante porque siempre ha manifestado un especial interés por los museos locales. Una situación que viene dada por el gran valor que el pueblo catalán otorga a su territorio y por consiguiente, al patrimonio que éste acoge²⁰⁴. No obstante, el museo local es la tipología que mejor refleja la relación de los pueblos con su entorno territorial, al preservar su memoria histórica y, por tanto, su propia identidad, de ahí que en su normativa este modelo de museo se defina como aquellos “entes que ofrecen, por su planteamiento y contenido, una visión global de la historia, las características humanas y naturales o la riqueza patrimonial de una comarca, una población o una parte especialmente definida del

²⁰² Así en el artículo 59.3 de la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español se afirma que “son museos las instituciones de carácter permanente que adquieren, conservan, investigan, comunican y exhiben para fines de estudio, educación y contemplación conjuntos y colecciones de valor histórico, artístico, científico y técnico o de cualquier otra naturaleza cultural”. Esta definición venía a recoger los postulados internacionales de la definición de museo difundida por el Consejo Internacional de Museos –ICOM–.

²⁰³ Ley 2/1984, de 9 de enero, de Museos de Andalucía -derogada por la Ley 8/2007, de 5 de octubre, de Museos y Colecciones museográficas de Andalucía (LMA)-; Ley 17/1990, de 2 de noviembre, de Museos de Cataluña; Ley 10/1994, de 8 de julio, de Museos de Castilla y León; Ley 5/1996, de 30 de julio, de Museos de la Región de Murcia; Ley 9/1999, de 9 de abril, de Museos de la Comunidad de Madrid; Ley 7/2006, de 1 de diciembre, de Museos de Euskadi. Pero en otros casos, todavía hoy mantienen las disposiciones desarrolladas en sus leyes sobre patrimonio como son el caso de la Ley 1/2001, de 6 de marzo, de Patrimonio Cultural del Principado de Asturias; Ley de 4/1990, de 30 de mayo, del Patrimonio Histórico de Castilla La Mancha o la Ley 4/1999, de 15 de marzo, del Patrimonio Histórico de Canarias.

²⁰⁴ Si analizamos sus propias redes museísticas, encontramos que, sea cual sea el nexo de unión de la red o sistema, hay siempre un carácter o una dimensión territorial en todas ellas, basta señalar el ejemplo del Sistema Territorial del mNACTEC. Por ello, es interesante la afirmación de su coordinadora, Carme Prats: “cuando abordamos el concepto de red de museos, la consideración de territorio es imprescindible con independencia de su dimensión y ubicación”. Prats, C. [2005] Red de museos en Cataluña: territorio e identidad. *Mus-A. Revista de los Museos de Andalucía*, 8, p. 70.

territorio, o de algún aspecto sectorial o temáticamente especializado que se relacione con el mismo”.²⁰⁵

Pero es indudable que, junto a esta posibilidad legal y legítima de que los ayuntamientos creen y subvencionen museos, está la realidad de que el mantenimiento digno de las instituciones museísticas desborda en muchas ocasiones las posibilidades de las haciendas locales, especialmente de los municipios pequeños. Para la supervivencia de estas entidades, en la actualidad se están llevando a cabo su integración en redes como un mecanismo de resistencia y un óptimo medio para enfrentarse con éxito al aislamiento.²⁰⁶ De hecho, existen muchas experiencias de redes en el panorama museístico español, ya se considere su organización supramuseística desde la perspectiva patrimonial o desde parámetros simplemente economicistas²⁰⁷. Sin embargo, desde una perspectiva política, las redes son inevitablemente articuladas para una mejor garantía de control político-institucional²⁰⁸; pero a veces, su creación ha quedado reducida a una meta, una enumeración de objetivos y, en muchos casos, a una mera referencia.

En las ordenaciones museísticas de España, el término *red* suele colisionar con el de *sistema*, pues ambos coexisten y hasta se confunden, siendo utilizados a veces de forma indiscriminada y subsidiaria. Según Luis Grau, “la red se dispone horizontalmente, o, al menos, permite la conexión de sus diferentes nodos o sujetos en términos de igualdad, autonomía y corresponsabilidad, siendo también equitativa o distributiva la recepción de beneficios de todo tipo”; por el contrario, el sistema vendría a diferenciarse de la red en la existencia de regímenes de dependencia, casi siempre jerárquicos, entre sus componentes, que suponen la presencia de un líder o cabecera que ha ideado el propio sistema. Utilizado por la administración central, con plenitud competencial y con extensión territorial por todo el país, es el Sistema Español de Museos nacido de la *Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español* (artículo 66) y el *Real Decreto 620/1987, de 10 de abril*, por el que se aprueba el Reglamento de Museos de Titularidad Estatal y el Sistema Español de Museos. Además, las redes de museos pueden ser temáticas -donde lo que les une es el objeto o

²⁰⁵ Capítulo IV. De los museos comarcales, locales y monográficos y de los servicios de atención a los museos, artículo 29 de la *Ley 17/1990, de 2 de noviembre, de Museos de Cataluña*.

²⁰⁶ Estévez González, F. [2006] Redes de museos: conexiones y enredos. *Revista Museo. Asociación Profesional de Museólogos de España*, 11, p. 153.

²⁰⁷ Grau Lobo, L. [2007] Modelos de organización museística: sobre redes y sistemas. *Mus-A. Revista de los Museos de Andalucía*, 8, p. 58.

²⁰⁸ Estévez González, F. [2006] Redes de museos: conexiones y enredos. *Revista Museo. Asociación Profesional de Museólogos de España*, 11, p. 154.

el concepto que fundamenta la conexión-, o territoriales, al tener como objetivo un territorio.²⁰⁹

La política museística del Ayuntamiento de Murcia

Las administraciones locales y, muy especialmente, los ayuntamientos son los responsables directos del enorme crecimiento numérico de los museos españoles. De hecho, el origen de los museos municipales gestionados por el consistorio de la ciudad de Murcia coincide con el llamado *boom museístico* producido en España desde finales del siglo XX, como fruto de la democratización cultural y la nueva acción social del museo.

La historia de los museos municipales de Murcia marca, sin duda, la política museística de su ayuntamiento, desde su nacimiento en 1979 hasta la última legislatura a la que hacemos referencia concluida en el año 2011. Desde entonces, el modelo museológico del poder local se ha caracterizado por el activo compromiso de sus dirigentes en la creación y desarrollo de instituciones culturales; una tarea que no ha sido nada fácil y que, poco a poco, se ha ido llevando a cabo sin la intervención de la administración central.

Concretamente, su actividad museológica ha tenido que estructurarse en función de dos condicionantes básicos: la inexistencia de entidades culturales de carácter municipal en el periodo precedente -aspecto que implicó la necesidad de tener que crear no sólo una política cultural sino más específicamente una política de museos-; y en segundo lugar, el desarrollo de la importancia que la cultura y los museos han ido adquiriendo en nuestras sociedades actuales en consonancia con las nuevas dinámicas económicas y sociales.

A continuación, se analiza brevemente la historia y las características principales de cada una de las instituciones museísticas gestionadas por el consistorio murciano:

- **Centro Cultural Museo Hidráulico Los Molinos del Río Segura de Murcia**

Uno de los ejemplos más significativos del patrimonio hidráulico e industrial de Murcia son los Molinos del río Segura. Durante siglos, estas instalaciones molineras fueron un centro importante de producción, y a la vez, un testigo directo de la lucha que el municipio mantenía por dominar el cauce irregular del río y conservar el poder

²⁰⁹ Como ejemplo de red territorial está la Red de Museos de Extremadura y la Red de Museos Etnográficos de Asturias, como caso de red temática.

económico que ejercía sobre estos bienes. Desde los años setenta del siglo XX, la inactividad de los molinos provocó la pérdida de su uso industrial y su consiguiente abandono. Pero la importancia -dentro del nuevo concepto de *patrimonio cultural*- de salvaguardar los vestigios industriales llevó a las instituciones públicas a plantear su rehabilitación.

En 1981, los Molinos fueron declarados Conjunto de Interés Histórico-Artístico con carácter nacional, convirtiéndose en el primer paso para su protección y conservación. Posteriormente, en 1983 y siguiendo el modelo tipológico del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid²¹⁰, el Ministerio de Obras Públicas encarga a Juan Navarro Baldeweg un proyecto de reutilización del edificio con el objetivo de convertirlo en un *museo de sitio*²¹¹, para exhibir de forma permanente la instalación hidráulica (fig. 1). Además, el resto de los espacios del monumento industrial fueron aprovechados para crear un auténtico centro cultural compuesto por una sala de muestras temporales, una biblioteca, una cafetería y un auditorio, junto con el acondicionamiento de las antiguas cuadras como Sala Caballerizas, para la organización de exposiciones de gestión municipal.

Para su nuevo uso, la musealización fue la mejor solución a adoptar, debido a la necesidad de exhibir la maquinaria molinar dentro de su edificio original. Esto permitió mantener la relación siempre existente entre continente y contenido, y a la vez, seguir vinculando la construcción en su contexto histórico (fig 2). La intervención de Baldeweg²¹² se basó en la recuperación del aspecto más genuino y antiguo de los molinos, además de proyectar un museo que destacó por su “habilidad de mezclar la técnica de la molienda con la historia de la ciudad.”²¹³

Tal fue la relevancia concebida a la relación del museo con la ciudad que la actuación en los molinos no se limitó únicamente a reformar el inmueble sino que se extendió a todo su entorno urbano. La intervención arquitectónica fue un caso de rehabilitación integral destinada a mejorar las condiciones de habitabilidad y uso de este

²¹⁰ Bolaños, M. [1997] *Historia de los museos en España. Memoria, cultura, sociedad*. Gijón, Trea, p. 458.

²¹¹ Según el ICOM, el *museo de sitio* está concebido y organizado para proteger un patrimonio natural y cultural, mueble e inmueble, conservado en su lugar de origen, allí donde este patrimonio ha sido creado o descubierto.

²¹² El Centro Cultural y Museo Hidráulico Los Molinos está considerado entre de los diez mejores edificios de la década de los ochenta realizados en España, e inaugurado en 1989, se convirtió en el primer museo hidráulico del país y un referente a nivel nacional e internacional.

²¹³ Palomero Plaza, S. & Antona del Val, V. [2000] Informe sobre los Museos en la Región de Murcia. *Revista Museo. Asociación Profesional de Museólogos de España*, 5, p. 216.

enclave urbano tan representativo de la ciudad del siglo XVIII. Este conjunto de intervenciones urbanísticas y edificatorias fueron llevadas a cabo gracias a la iniciativa del gobierno central junto con el Ayuntamiento de Murcia, siendo la reutilización de los molinos uno de los pocos casos, hasta ese momento, donde la actuación municipal había participado en la recuperación del patrimonio industrial.²¹⁴

- **Museo Ramón Gaya**

El Museo Ramón Gaya es un espacio museológico dedicado a la vida y obra del pintor y escritor murciano, Ramón Gaya (1910-2005).²¹⁵ Esta institución tiene su origen en 1980, cuando el consistorio de Murcia nombra al artista Hijo Predilecto de la ciudad y Gaya en agradecimiento decide donar toda su obra artística y literaria. Pero, para ello el pintor solicita la constitución de una fundación pública que cuide de la permanente exhibición y conservación de la colección donada.²¹⁶ También expresa su deseo de intervenir en la constitución del organismo gestor, así como en la elección y acondicionamiento de la sede de la entidad.²¹⁷ De esta manera, Gaya se une a las iniciativas de otras personalidades del mundo del arte con la creación de una *casa-museo*, donde conservar y dar a conocer su obra.²¹⁸

Tras varios años de lucha, el 10 de octubre de 1990 -fecha en la que el pintor cumplía la edad de ochenta años y por deseo expreso suyo-, se inaugura el anhelado museo en la antigua mansión acomodada del siglo XIX conocida como *Casa Palarea*. La rehabilitación del edificio –llevada a cabo por el arquitecto municipal Miguel Ángel Beloqui Alarcón, junto con la colaboración en el proyecto museográfico de Gaya-, dieron como resultado “un pequeño y minimalista centro con cuadros del artista y sus

²¹⁴ Pardo Abad, C. J. [2004] La reutilización del patrimonio industrial como recurso turístico. Aproximación geográfica al turismo industrial. *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, 57, p. 20.

²¹⁵ Para más información acerca de la obra de Ramón Gaya y su museo se puede consultar el texto de Gilabert González, L. M. [2009] Los periplos de Ramón Gaya y su regreso (museístico) a Murcia. In Lorente, J.P., Sanz, S. & Cabañas, M. coords. *Vae victis! Los artistas del exilio y sus museos*, Gijón, Trea, pp. 89-100.

²¹⁶ Gaya realiza la donación a través de una carta dirigida, el 12 de abril de 1983, al alcalde de Murcia - José María Aroca Ruiz-Funes-, que además acompaña con una relación de obra pictórica a donar. Este escrito es un documento fundamental para conocer la gestación del futuro Museo Ramón Gaya y los deseos del artista de intervenir en dicho proyecto.

²¹⁷ La Fundación Museo Ramón Gaya se crea oficialmente el 10 de octubre de 1987, como fundación pública dependiente del Ayuntamiento de Murcia tal y como establece el artículo 85 del *Decreto de 17 de junio de 1955*, sobre el Reglamento de Servicios de las Corporaciones Locales.

²¹⁸ Actualmente, hay numerosos ejemplos de artistas españoles que han creado sus propias fundaciones y museos como son el caso de Pablo Picasso, Joan Miró, Salvador Dalí, Eduardo Chillida o José Guerrero.

amigos”²¹⁹, que además se convirtió en un centro vivo de cultura, a través de la organización de innumerables actos artísticos y literarios (fig 3).

Para la exposición de la colección pictórica de Gaya –compuesta además por obra de otros artistas de su generación²²⁰–, fue necesaria la racionalización de los habitáculos de la vivienda palaciega, ya que estaba compuesta por dos estructuras elevadas a diferente nivel, pero unidas por una original escalera helicoidal que se convirtió en el eje principal de la exhibición permanente. De esta manera, a lo largo de las diferentes salas, se entrecruzan las obras pictóricas y literarias del artista, pero sobre todo se descubre la coherente y decidida evolución de su pintura.

Así, el recorrido expositivo queda dividido por dos criterios diferentes. La primera parte (salas I-V) está marcada por un criterio cronológico provocado por los fuertes nexos de unión de la vida personal de Gaya con su obra artística, y con el añadido de tener una biografía marcada por las circunstancias históricas del país: son sus años de formación en Murcia hasta su regreso definitivo a Europa. La segunda parte corresponde al llamado *segundo nacimiento* producido a su vuelta a España, tras sus veintiún años de exilio en Méjico, y que significó su última etapa pictórica. En este caso, los espacios quedan organizados por distintos ejes temáticos (salas VI-XIII): los paisajes de Murcia y su huerta, los desnudos, las ilustraciones, su entorno generacional y, por último, sus *Homenajes* como tema principal de la pintura de su último período (fig. 4).

- **Museo Taurino**

La inauguración de la Plaza de Toros de Murcia significó la puesta en valor de una larga tradición taurina existente en la ciudad desde el año 1266. Junto a este acontecimiento, un grupo de aficionados decidieron crear un club social, que fue el verdadero precursor del posterior Museo Taurino, gracias a las donaciones de sus

²¹⁹ Palomero Plaza, S. & Antona del Val, V. [2000] Informe sobre los Museos en la Región de Murcia. *Revista Museo. Asociación Profesional de Museólogos de España*, 5, p. 217. Además, está considerada todo un acierto dentro de la modalidad de edificios antiguos rehabilitados para fines museísticos gracias a “la armonía cronológica y conceptual entre el marco arquitectónico y su contenido”. Ruiz Llamas, M. G. [2001] El museo, gestación y desarrollo. Un ejemplo: Museo Ramón Gaya. *Boletín de la Anabad*. 51, p. 209.

²²⁰ El deseo de Gaya por exponer en su museo cuadros de los pintores de su generación y otros relacionados con su vida le lleva a comprar y a canjear por cuadros suyos más de treinta obras realizadas por los pintores murcianos, Pedro Flores y Bonafé, y los ingleses asentados durante los años veinte en Murcia, Cristóbal Hall, William Tryon y Darsie Japp.

diferentes socios²²¹. Pero, los problemas económicos y de espacio por los que atravesaba la peña taurina en la década de los ochenta llevó a solicitar una nueva sede a las autoridades murcianas.

En 1994, el ayuntamiento aprueba la cesión de un antiguo pabellón -situado en el Jardín de la Pólvara-, para la adecuada exhibición de la colección privada que pasa a formar parte del patrimonio del municipio. Finalmente, el edificio acogió tanto el club como el museo que fue abierto al público en 1996, con una organización dispuesta a doble altura para la adecuada muestra de los trajes de luces, carteles de pequeño y gran formato, pinturas y fotografías de temática taurina (fig.5).

- **Museo de la Ciencia y el Agua**

Los primeros intereses del Ayuntamiento de Murcia por la divulgación del mundo científico parecen vislumbrarse, a finales de 1991, con la instalación de la llamada *Carpa de la Ciencia*. La gran aceptación de la muestra temporal llevó a idear una institución museística, bajo el asesoramiento de los responsables del Museo de la Ciencia de Barcelona, ya que desde la apertura de la entidad barcelonesa se había convertido en uno de los museos más visitados del país, especialmente, por su innovado planteamiento museográfico.

Para el futuro museo científico se pensó su ubicación en los antiguos depósitos de agua de Belén, es decir, un amplio estanque de planta cuadrada horadado por pilares y cubierto por unas bellas bóvedas de hormigón visto, que había sido construido durante la posguerra por ingenieros alemanes. Aunque inaugurado en 1996 y 1998, desde el principio, la construcción del museo se concibió en tres fases independientes pero complementarias para que su uso fuera posible desde el comienzo de la rehabilitación del edificio. El diseño así como la primera fase de construcción fue realizada por el arquitecto municipal Miguel Ángel Beloqui Alarcón. Su proyecto arquitectónico culminaba con la colocación en el centro de un planetario con una gran cúpula que coronaría la forma de pirámide truncada del exterior, pero que nunca llegó a ejecutarse por falta de presupuesto.

Actualmente, esta entidad murciana es un espacio de exhibición y divulgación de los distintos avances científicos descubiertos a lo largo de la historia, a través de diversos

²²¹ El club fue fundado en la Casa del Tío Ginés, tras la inauguración de la plaza de toros en 1887. Posteriormente, se legaliza el 27 de agosto de 1919 y desde entonces ha tenido varios nombres hasta que, en 1949, pasó a llamarse definitivamente como Club Taurino de Murcia.

espacios interactivos. Por un lado, cuenta con una amplia sala de muestras temporales – ejecutada en la primera fase del proyecto-, un planetario y una sala con módulos infantiles. Y, por otra parte, posee una sala permanente dedicada al tema del agua, que fue abierta al público en 1998, ampliándose así su denominación como Museo de la Ciencia y el Agua (fig 6).

- **Museo de la Ciudad de Murcia**

Una tercera variante dentro de la tipología de museos locales es la conocida como *museo histórico*. A partir de 1972, al considerarlos un instrumento esencial para la salvaguarda del conjunto patrimonial de las ciudades y un medio para difundir todo el saber acumulado sobre su bagaje histórico, los museos de historia han tendido a especializarse en museos de ciudad, aunque en realidad respondan a unas mismas premisas.

La apertura del Museo de la Ciudad de Murcia, en 1999, significó la finalización del último proyecto museológico llevado a cabo por el consistorio de Murcia. La nueva entidad fue acogida en la emblemática *Casa López-Ferrer* y fue concebida con un diseño clásico, pero con un discurso museográfico moderno basado en las nuevas técnicas de interpretación del patrimonio. La vivienda se construyó sobre la originaria Torre de Junterón, una casa del siglo XVI que había estado siempre vinculada al huerto de origen hispanomusulmán ubicado en su parte posterior. Una vez abierto el jardín al público, en 1996, se procedió a la remodelación de la Casa López-Ferrer como Museo de la Ciudad, bajo la supervisión del arquitecto municipal Pedro Manuel Pérez Alonso. Sus colecciones fueron presentadas de un modo cronológico para ilustrar el desarrollo histórico de la ciudad desde las primeras civilizaciones hasta el siglo XX, haciendo hincapié especialmente en todos aquellos aspectos que de una manera u otra habían ayudado a configurar la realidad actual del municipio y de su comunidad.

El montaje expositivo quedó diseñado como un conjunto armónico que integra los diferentes recursos museográficos junto con las piezas originales. Además, bajo un planteamiento museográfico innovador -completamente orientado a la comunicación con el visitante-, y con un acertado empleo de las tecnologías audiovisuales e interactivas, se consiguió crear una visita más atractiva y participativa (fig. 7). Por otro lado, la exposición permanente va a recorrer las tres plantas que conforman el cuerpo secundario, adosado a la antigua casa en dirección al huerto. Así, la muestra -con una marcada orientación cronológica- desarrolla las distintas etapas históricas que quedan

singularizadas por un rosario de aspectos –religión, economía, urbanismo, política, arte, que han caracterizado el devenir histórico de la ciudad (fig. 8).

La gestión en red de los museos municipales de la ciudad de Murcia

En 1996, bajo el primer mandato de Miguel Ángel Cámara Botía²²², se creó la Red Municipal de Museos de Murcia con el fin de “ayudar a la conservación y mantenimiento de su patrimonio, al desarrollo cultural de la ciudad y al conocimiento de Murcia fuera de sus fronteras”.²²³ La red museística quedó integrada por todos los museos de gestión municipal formada entonces por el Museo Hidráulico, el Museo Ramón Gaya y el Museo Taurino, a los que se incorporaron en años sucesivos, el Museo de la Ciencia y el Museo de la Ciudad.

A su vez, esta red quedó dirigida por el Jefe de Servicios de Museos y Actividades Culturales de la Concejalía de Cultura. Un cargo que recae en Manuel Fernández Delgado, gracias a su brillante carrera como director del Museo Ramón Gaya y por su trabajo en otros organismos culturales de la ciudad. Su papel consiste en mediar entre el concejal de cultura y el coordinador de cada museo, además de transformar a los entes de esta red en un recurso turístico, a través de la potenciación de las actividades ofertadas en las programaciones anuales de los museos. También en sus cometidos se contempla la colaboración con otras fundaciones e instituciones, la organización de exposiciones itinerantes y, la política de adquisiciones y donaciones para estos museos municipales.

La característica de gestión de esta red supone que cada institución depende para su mantenimiento y mejora de los presupuestos públicos que la Concejalía de Hacienda asigne para cada uno de los museos en función de sus actividades y sus necesidades. Este planteamiento no deja ser representativo de la situación de la mayoría de las instituciones museísticas municipales y de tamaño medio del Estado español, ya que los escasos presupuestos asignados a estas entidades provoca una evidente falta de recursos materiales y humanos para su óptimo funcionamiento.

La Red Municipal de Museos de Murcia propone como estrategia de imagen -de cara a la oferta museística de la ciudad-, la diversidad frente a la homogeneización. Es decir, que cada institución defina su terreno y trabaje en base a un estilo propio creando

²²² Alcalde de Murcia desde 1995 hasta la actualidad.

²²³ Fernández Delgado-Cerdá, M. [2005] Red de Museos Municipales de la ciudad de Murcia. *RdM. Revista de Museología*, 33-34, p. 138.

una identidad original y única dentro del mismo sistema. Tan sólo comparte la realización de actividades conjuntas en la celebración del *Día Internacional de los Museos*, la *Nuit des Musées*, las *Cruces de Mayo* o la realización de visitas guiadas y talleres en las campañas de Navidad y verano, entre otras.

Como se puede comprobar, la Red Municipal de Museos está constituida por un número muy escaso de museos, si tenemos en cuenta que Murcia es una ciudad histórica con un rico legado cultural y patrimonial. Además, todos sus museos municipales son de reciente creación, ya que fueron abiertos al público como tales a lo largo de la década de los noventa del siglo XX. Estos dos aspectos se deben principalmente a que el Ayuntamiento de Murcia no ha tenido una tradición de coleccionismo institucional que haya permitido el fomento y la creación de nuevos museos a lo largo de su historia. Téngase en cuenta que el municipio cuenta desde el siglo XIX con instituciones museísticas, pero ninguna de ellas gestionadas por su ayuntamiento. Por ello, es indudable que los distintos equipos de gobiernos que han configurado la historia del consistorio de Murcia han pretendido, a través de la creación de nuevos museos, ampliar y completar la oferta museística de la ciudad junto con aquellos centros de gestión autonómica y nacional.

Conclusión

El panorama museístico de la Región de Murcia es un claro ejemplo de la situación que atraviesan hoy, en mayor o en menor medida, todas las comunidades autonómicas de España en cuestión de museos. En el año 2008, María Bolaños ya se hacía eco del especial aumento que las colecciones museográficas y los museos de esta pequeña comunidad uniprovincial habían sufrido en tan sólo un período de diez años y, destacando de ella, la gran variedad tipológica de sus instituciones municipales.²²⁴

Este crecimiento, como se ha podido comprobar a lo largo de nuestro discurso, ha sido fruto de la importancia que el museo local ha ido adquiriendo en la sociedad posmoderna. Es evidente, que las circunstancias históricas, políticas, sociales y territoriales que encierra este modelo de museo motivaron el inicio de una gestión museística municipal en Murcia, que con el tiempo se fue extendiendo a otros municipios de la región. Como ya recopiló Sanz Pastor, esta provincia únicamente contaba en 1986 con cinco museos gestionados por los ayuntamientos de distintas

²²⁴ Bolaños, M. [2008] *Historia de los museos en España. Memoria, cultura, sociedad*. 2ª ed. Gijón, Trea, p. 470.

poblaciones: el Museo Arqueológico Municipal de Caravaca de la Cruz, el Museo Arqueológico Municipal de Cartagena, el Museo Arqueológico de Cehegín, el Museo Jerónimo Molina de Jumilla y el Museo Arqueológico de Yecla, pero curiosamente ninguno de ellos estaba ubicado en Murcia, ni dirigido desde el consistorio de esta ciudad.²²⁵

La aspiración de las localidades murcianas de tener un establecimiento donde conservar los restos de su patrimonio cultural fue, en ocasiones, más allá de sus posibilidades reales para el buen mantenimiento de estos centros museísticos, ya que muchos de ellos carecían de personal técnico o de las adecuadas instalaciones. Para resolver éstas y otras cuestiones, la Consejería de Educación y Cultura presentó una Ley de Museos a la Asamblea Regional de Murcia, que fue aprobada en pleno, el 3 de abril de 1990, pero que ni sus determinaciones más elementales llegaron a ponerse en práctica.

Años después, la carencia de una red de museos a la altura del patrimonio cultural de la región hizo necesaria la aprobación y entrada en vigor de la Ley 5/1996, de 30 de julio, de Museos de la Región de Murcia y cuyo aspecto más destacado fue la creación del Sistema Regional de Museos²²⁶, pero ahora bajo una verdadera política museística acorde a las nuevas exigencias museológicas y museográficas del país.²²⁷

Esta ley tuvo una inmediata repercusión en los museos de ámbito municipal, gracias a la puesta en marcha del sistema museístico, con el que se pretendía iniciar una convocatoria de subvenciones para sufragar los gastos de funcionamiento, equipamiento e infraestructuras de aquellos museos gestionados por los propios municipios²²⁸.

Muy pronto, solicitaron su inclusión, los museos que contaban con fondos arqueológicos en depósito de la Comunidad Autónoma de Murcia y del Estado español, como las entidades de Calasparra, Caravaca, Cartagena, Cehegín, Cieza, Jumilla, La

²²⁵ Sanz-Pastor Fernández de Piérola, C. [1986] *Museos y colecciones de España*. Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 367-377.

²²⁶ Actualmente, el Sistema de Museos de la Región de Murcia es el conjunto organizado de museos, colecciones museográficas, organismos y servicios que se configura como instrumento para la ordenación, cooperación y coordinación de los mismos.

²²⁷ En ley de 1990 ya venía reflejada la creación de un sistema regional de museos, pero que apenas llegó a desarrollarse más allá del papel.

²²⁸ Noguera Celdrán, J. M. [2006] La gestión museística en la Región de Murcia: logros y perspectivas. *Actas del IV Congreso de Museos del Vino: La tecnología y la comunicación museística*. Murcia, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, p. 21.

Unión, Lorca y Yecla, entre otros²²⁹. Pero, no tuvo acogida en los museos gestionados por el Ayuntamiento de Murcia, pues ese mismo año la corporación local decidió crear una red municipal de museos, tal y como había sucedido en otras capitales de provincia como Barcelona.

Toda esta labor efectuada por el Ayuntamiento de Murcia en la gestación, organización y mantenimiento de una parte de los museos existentes en la ciudad obtuvo, en el año 2000, un reconocimiento en el medio académico y cultural. Según el informe redactado por los museólogos Santiago Palomero y Víctor Antona, la red museística municipal fue calificada de *sobresaliente* como resultado de una “política de museos”²³⁰, en comparación con el Sistema Regional de Museos de la Comunidad Autónoma de Murcia.²³¹

En cualquier caso, mucho ha llovido desde entonces, y no sólo ha mejorado la situación de los museos autonómicos y estatales de la región, sino y muy especialmente, los museos municipales, gracias al impulso de los dirigentes políticos que han visto en este modelo cultural una vía de desarrollo y de difusión de sus propias identidades locales. En esta nueva revalorización de la institución municipal, los museos del consistorio murciano han servido de ejemplo y de motor de arranque para la creación de nuevas políticas museísticas municipales en otras poblaciones de la Región de Murcia.

En definitiva, el museo municipal se ha convertido en la principal institución de la política cultural del municipio porque preserva, difunde y exhibe la memoria histórica local. Además, su proliferación en el territorio favorece el cumplimiento del importante papel sociocultural del museo en el siglo XXI, gracias a su naturaleza conectora entre patrimonio y comunidad local.

²²⁹ García Cano, J. M. [1997] La normativa autonómica en materia de museos en Murcia. *Administraciones autonómicas y museos. Hacia un modelo racional de gestión*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, p. 61.

²³⁰ En dicho informe, se añade además que la política del Ayuntamiento de Murcia sería de *matrícula de honor* en materia de museos, si no fuese por la situación de la arqueología y por el cierre del entonces Centro de Estudios Arqueológicos. Palomero Plaza, S. & Antona del Val, V. [2000] Informe sobre los Museos en la Región de Murcia. *Revista Museo. Asociación Profesional de Museólogos de España*, 5, p. 224.

²³¹ En esas fechas, la situación del Sistema Regional de Museos presentaba bastantes carencias, que en la actualidad han sido superadas, porque la mayoría de sus centros se encontraban cerrados con motivo de un plan de reforma para adaptarlos a los nuevos criterios museográficos como fue el caso del Museo de Bellas Artes y el Museo Arqueológico de Murcia.

Bibliografía

- Alaminos López, E. [1997] Los museos locales y el Museo municipal de Madrid. Aproximación a la historia de su formación. *Boletín de la Anabad*, 2, pp. 115-156.
- Alonso Fernández, L. [1993] *Museología. Introducción a la teoría y práctica del Museo*. Madrid, Istmo.
- Bolaños, M. [1997 y 2008] *Historia de los museos en España. Memoria, cultura, sociedad*. 1ª y 2ª eds. Gijón, Trea.
- Dubois, V. [1996] *Institutions et politiques culturelles locales. Éléments pour une recherche socio-historique*. Paris, Documentation Française.
- Dubois, V. [1999] *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*. Paris, Belin.
- Estévez González, F. [2006] Redes de museos: conexiones y enredos. *Revista Museo. Asociación Profesional de Museólogos de España*, 11, pp. 151-157.
- Fernández Delgado-Cerdá, M. [2005] Red de Museos Municipales de la ciudad de Murcia. *Revista de Museología*, 33-34, pp. 138-144.
- García Cano, J. M. [1997] La normativa autonómica en materia de museos en Murcia. *Administraciones autonómicas y museos. Hacia un modelo racional de gestión*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, pp. 59-70.
- Gilabert González, L. M. [2009] Los periplos de Ramón Gaya y su regreso (museístico) a Murcia. In Lorente, J.P., Sanz, S. & Cabañas, M. coords. *Vae victis! Los artistas del exilio y sus museos*, Gijón, Trea, pp. 89-100.
- Grau Lobo, L. [2007] Modelos de organización museística: sobre redes y sistemas. *Mus-A. Revista de los Museos de Andalucía*, 8, pp. 57-65.
- Hernández Hernández, F. [2004] Los museos europeos: del Louvre a la Isla de los museos. *RdM. Revista de Museología*, 30-31, pp. 70-80.
- Holo, S. [2002] *Más allá del Prado: museos e identidad en la España democrática*. Madrid, Akal.
- Martí Oltra, J. [2005] El Museu d'Història de Valencia. Nuevos formatos para una nueva didáctica de la historia. *MARQ. Arqueología y Museos*, 0, pp. 57-74.
- Noguera Celdrán, J. M. [2006] La gestión museística en la Región de Murcia: logros y perspectivas. *Actas del IV Congreso de Museos del Vino: La tecnología y la comunicación museística*, Murcia, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, pp. 17-41.
- Osuna Ruíz, M. [1984] Reflexiones en torno a museos provinciales y locales. *Boletín de la Anabad*, 2-4, pp. 289-297.
- Palomero Plaza, S. & Antona del Val, V. [2000] Informe sobre los Museos en la Región de Murcia. *Revista Museo. Asociación Profesional de Museólogos de España*, 5, pp. 206-225.
- Pardo Abad, C. J. [2004] La reutilización del patrimonio industrial como recurso turístico. Aproximación geográfica al turismo industrial. *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, 57, pp. 7-32.
- Poirrier, P. [2002] *Les collectivités locales et la culture. Les formes de institutionnalisation, XIX-XX siècles*. Paris, Documentation Française.
- Prats, C. [2007] Red de museos en Cataluña: territorio e identidad. *Mus-A. Revista de los Museos de Andalucía*, 8, pp.66-75.
- Ramos Lizana, M. [2007] *El turismo cultural, los museos y su planificación*. Gijón, Trea.
- Ruiz Llamas, M. G. [2001] El museo, gestación y desarrollo. Un ejemplo: Museo Ramón Gaya. *Boletín de la Anabad*, 51, pp. 201-216.
- Santacana i Mestre, J.& Llonch Molina, N. [2008] *Museo local. La cenicienta de la cultura*. Gijón, Trea.
- Sanz-Pastor Fernández de Piérola, C. [1986] *Museos y colecciones de España*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Serrano Téllez, N. [1995] El Museo Municipal de Santiago de Compostela en el Convento de Santo Domingo de Bonaval. *Boletín de la Anabad*, 1, pp. 195-220.
- Stampa, A. [2000] Modelos de los museos. Panorama legal. *Revista Museo. Asociación Profesional de Museólogos de España*, 12, pp. 19-32.

- **Legislación**

Constitución Española de 1978.
Decreto, de 17 de junio de 1955, sobre el Reglamento de Servicios de las Corporaciones Locales.
Ley 2/1984, de 9 de enero, de Museos de Andalucía.
Ley 7/1985, de 2 de abril, Reguladora de las Bases del Régimen Local.
Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español.
Ley de 4/1990, de 30 de mayo, del Patrimonio Histórico de Castilla La Mancha.
Ley 17/1990, de 2 de noviembre, de Museos de Cataluña.
Ley 10/1994, de 8 de julio, de Museos de Castilla y León.
Ley 5/1996, de 30 de julio, de Museos de la Región de Murcia.
Ley 4/1999, de 15 de marzo, del Patrimonio Histórico de Canarias.
Ley 9/1999, de 9 de abril, de Museos de la Comunidad de Madrid.
Ley 1/2001, de 6 de marzo, de Patrimonio Cultural del Principado de Asturias.
Ley 7/2006, de 1 de diciembre, de Museos de Euskadi.
Ley 8/2007, de 5 de octubre, de Museos y Colecciones museográficas de Andalucía.
Real Decreto, de 24 de julio de 1913, sobre la creación de museos provinciales y municipales.
Real Decreto, de 18 de octubre de 1913, sobre el reglamento de los museos provinciales y municipales.
Real Decreto 620/1987, de 10 de abril, del Reglamento de Museos de Titularidad Estatal y el Sistema Español de Museos.

Os Museus e o ensino industrial: percursos e colecções

Patrícia Carla R. Mota Costa

Resumo

Em 1852 foi criado em Portugal o ensino industrial por deliberação do Ministério das Obras Públicas Comércio e Indústria, tutelado por António Maria de Fontes Pereira de Melo (1819-1887), instalando o Instituto Industrial em Lisboa e a Escola Industrial no Porto.

Associado a este novo tipo de ensino, que se pretendia que fosse predominantemente prático, surgiram importantes estabelecimentos auxiliares de ensino, que em muito contribuíram para o desenvolvimento da ciência no nosso país.

Um deles foi o museu, que involuntariamente lançou os alicerces para o desenvolvimento dos museus de ciência.

Entre sucessos e fracassos estes estabelecimentos foram subsistindo durante todo o século XIX, sendo ainda hoje um marco a nível museológico.

In 1852 Portugal was created in the industrial education, by resolution of the Ministério das Obras Públicas Comércio e Indústria, under leadership of António Maria de Fontes Pereira de Melo (1819 -1887), installing Industrial Institute in Lisbon and the Industrial School in Porto.

Associate and this new type of teaching, which was intended to be predominantly practical, there were important establishments teaching assistants, which contributed greatly to the development of science in our country.

One was the museum, who unwittingly laid the foundations for the development of science museums.

Between successes and failures of these establishments were subsisting during the XIX century, and today is still a landmark at museum

Palavras-chave – Key Words:

Ensino industrial, Museus, Estabelecimentos de ensino prático

Industrial education, Museums, practical education establishments

Os Museus e o ensino industrial: percursos e colecções ²³²

Patrícia Carla R. Mota da Costa²³³

Introdução

Este artigo baseia-se na investigação elaborada no âmbito do meu mestrado “Os Museus e o ensino industrial: percursos e colecções”, que pretendeu dar uma perspectiva dos museus existentes em Portugal, na segunda metade do séc. XIX, associados ao ensino industrial.

Após ter iniciado, em 1998, os meus estudos em museologia, pude aperceber-me da importância destas instituições e verificar que o trabalho num museu ia muito para além das exposições que visitamos.

No decurso do meu trabalho diário no Museu do Instituto Superior de Engenharia do Porto apercebi-me da riqueza do seu acervo e da sua importância como testemunho de um ensino prático, que caracterizou o ensino industrial da segunda metade século XIX.

Uma das componentes mais importantes no meu estudo foi, sem dúvida, a documentação que existe no Arquivo Histórico do Instituto.

Apesar de, durante a minha investigação, ter encontrado alguns artigos e monografias sobre este tema, verifiquei que as referências ao museu existente do Instituto do Porto eram escassas, ao contrário do que se passava com as questões relacionadas com o de Lisboa, uma vez que estavam muito melhor tratadas e documentadas. Face a isto, o objectivo do meu estudo foi preencher tal lacuna no campo museológico.

Embora não restem dúvidas que a nível legislativo, os Institutos de Lisboa e Porto estivessem sempre a par, na prática não tiveram um percurso similar.

²³² Artigo baseado na dissertação de Mestrado, orientada por Armando Coelho Ferreira da Silva, apresentada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto: Costa, Patrícia, Dissertação de Mestrado do Curso Integrado de Estudos Pós-graduados em Museologia apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2007.

²³³ Museóloga no Museu do ISEP desde 1999, Patrícia Costa é licenciada em Ciências Históricas – Ramo Património pela Universidade Portucalense. Iniciou a sua especialização em 1998 com a Pós-graduação em Museologia leccionada Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Em 2007 concluiu o mestrado, na mesma faculdade, onde abordou o tema dos museus no ensino industrial durante o séc. XIX. pcmc@isep.ipp.pt

A documentação só veio revelar que a prática era, muitas vezes, bem diferente da teoria, tendo sido verificado que em certas alturas existiram grandes diferenças entre as duas escolas.

A correspondência (expedida e recebida), actas do Conselho Escolar, livros de movimentos de caixa, termos de posse, entre outros documentos, foram estudados pela primeira vez a nível de uma investigação nesta área, tornando-se testemunhos reveladores de uma nova atitude face aos museus de ciência.

O aparecimento de um novo ministério, liderado por António Maria de Fontes Pereira de Melo (1819-1887), desempenhou um papel importante como dinamizador da economia nacional e foi muito relevante para a criação deste tipo de ensino em Portugal.

Deste modo, foi pelas *suas mãos* que o ensino industrial foi criado em 1852²³⁴, sofrendo variadíssimas alterações ao longo dos anos, sempre com o objectivo de melhorar, dando respostas às novas exigências feitas por uma nova indústria que necessitava de operários qualificados em novas profissões.

Na formação dos alunos a componente prática foi considerada essencial para a aquisição de novos conhecimentos, instrumentos e técnicas. Nesta formação os estabelecimentos de ensino auxiliar tiveram um papel importante, já porque permitiram aos alunos um contacto mais directo com novas realidades. Destes estabelecimentos destacamos os museus.

A primeira instituição dedicada às artes e ofícios foi o Conservatório de Artes e Ofícios²³⁵, primeiro em Lisboa e posteriormente no Porto. Eram instituições de carácter prático, utilizado como depósito geral de máquinas, modelos, utensílios, desenhos, descrições e livros relativos às diferentes artes e ofícios.

O de Lisboa acabou por ser extinto após a criação do Museu Industrial no Instituto de Lisboa, em 1852. A partir desse momento estes espaços foram evoluindo nos 50 anos subsequentes.

Durante tal período os museus tiveram *altos e baixos, sucessos e fracassos*, resultantes de vários factores que foram influenciando, de forma directa e/ou indirecta, a sua estrutura e organização.

Mas apesar de alguns contratempus tais estabelecimentos não deixaram de ser uma fonte de ensinamentos para os alunos do Instituto Industrial do Porto e para o

²³⁴ Colecção Oficial da Legislação Portuguesa, Decreto de 30 de Dezembro de 1852, pp. 864-870.

²³⁵ Colecção Oficial da Legislação Portuguesa, Decreto de 18 de Novembro de 1836, pp. 140-142.

público em geral, após a criação do Museu Industrial e Comercial, localizado no Círculo Olímpico do Palácio de Cristal.

A disseminação das novas ideias e descobertas eram dificultadas, nesta altura, por vários factores, mas o surgimento das exposições universais trouxeram um grande impulso na aquisição de novos meios utilizados nos países ditos industrializados, na indústria, comércio e mesmo agricultura.

Eram uma ocasião ímpar para que os países pudessem mostrar ao resto do mundo o que de melhor faziam em determinadas áreas, o que também possibilitava aos países mais atrasados tecnologicamente, equiparem-se de tecnologia que permitisse o desenvolvimento das suas economias.

A existência de museus na estrutura interna do ensino industrial deixou uma herança magnífica traduzida não só em questões de percursos como a nível de espólio de instrumentos científico-didáticos.

O ensino industrial do séc. XIX e os seus estabelecimentos auxiliares de ensino

O ensino industrial surgiu no nosso país num contexto muito específico. A partir de 1851 Portugal encontrou um certo equilíbrio político que lhe fora proporcionado por uma monarquia constitucional, em que os partidos políticos dominantes (Regeneradores e Progressistas) se preparavam para exercer o poder de forma alternada.

A situação económica tinha sido, até então, um pouco conturbada, devido à introdução de novas tecnologias industriais em países que eram nossos fornecedores, pela dependência das finanças externas, que já vinha de outras épocas, pela perda definitiva do Brasil em 1822 e, obviamente, pelas lutas liberais.

Em meados do séc. XIX Portugal tenta o seu desenvolvimento económico seguindo a via capitalista e de claro nacionalismo, procurando acompanhar os ritmos económicos europeus, que dominavam na altura, mais acelerados e melhor estruturados. Com o poder nas mãos dos liberais tentou-se modernizar o país e explorar as suas potencialidades económicas, minimizando a dependência financeira do exterior.

O primeiro Governo Regenerador, que se iria manter no poder até 1856, teve em Fontes Pereira de Melo um dinâmico interventor político.

À semelhança do que outros já o haviam feito aposta na indústria, que desejava ver desenvolvida. Para se alcançar esse objectivo tentou-se a introdução de novos inventos e mais maquinaria, formando igualmente os respectivos operários, mestres e dirigentes.

A maioria destas pessoas era analfabeta, tal como grande parte da população nacional, embora o ensino primário oficial existisse desde 1772. Assim, em 1850 não existia em Portugal um subsistema de ensino industrial.

Depois de termos elevado a nossa indústria no séc. XVIII com o Marquês do Pombal, os intelectuais e os políticos da primeira metade do séc. XIX não haviam conseguido implantar um ensino oficial que ombreasse com o ensino primário oficial.

Com o final do apoio legal ao controlo da formação por via corporativa, em 1834, com a extinção das corporações de artes e ofícios, os operários e mestres continuaram, de um modo geral, a formar-se pela via tradicional do *on job training*.

Em lugar de termos um ensino oficial regular, em escolas do ramo industrial, em meados do séc. XIX Portugal possuía, apenas dois conservatórios de Artes e Ofícios, um na cidade de Lisboa e outro na cidade do Porto.

Um pouco mais tarde, com o surgimento na cidade do Porto da Associação Industrial Portuense e a sequente redacção dos seus estatutos, surgia a necessidade de *instruir e educar as classes laboriosas*. Este foi um dos objectivos da referida associação a par com o desenvolvimento e aperfeiçoamento da indústria.

O ano de 1853 foi, assim, de preparação de estruturas para o arranque efectivo do ensino industrial oficial no país.

Este tipo de ensino pretendeu alcançar dois planos distintos:

1. O fomento à Indústria fabril

Este tinha com objectivo o desenvolvimento nacional. Tratava-se de uma opção no domínio da política económica feita no início do Governo Liberal do Duque de Saldanha. Após a calmaria social que sucedera ao movimento da Patuleia (1849) o país podia e devia pensar em acompanhar a marcha para a industrialização que se processava na Europa e cujos avanços foram mostrados ao mundo na espectacular Exposição Universal de Londres, em 1851.

2. Instrução e formação profissional

Para atingir o fomento industrial num meio em que as disponibilidades financeiras não eram abundantes e a introdução de novos inventos e de mais máquinas, apresentava-se muito lenta, o Governo resolveu dedicar a sua atenção à preparação dos recursos humanos aplicáveis.

A instrução e a formação profissional constituíram o segundo objectivo, este permanente e de execução contínua, realizado sobre sucessivas gerações de portugueses com carinho e entusiasmo por professores nacionais e estrangeiros.

A Europa além Pirenéus foi desde sempre uma referência para Portugal, sendo que as inovações lá introduzidas eram aplicadas em território nacional, com o objectivo de promover a instrução profissional.

Havia necessidade de se optar por um ensino suportado financeiramente e orientado pelas colectividades privadas ou por um ensino suportado e orientado pelo Estado. O Governo optou pela segunda solução à semelhança da Alemanha, França e mesmo a Espanha.

Assim sendo, em 1852, surgem as escolas com um elenco de disciplinas que servissem, mediante vários arranjos e combinações, os planos de estudo tidos como adequados ao ensino das poucas artes e ofícios.

Podemos contudo colocar as questões – Quem formaram? E em que profissões? Com as disposições de 1852 tentou-se atrair jovens não profissionalizados, principalmente operários com limitados conhecimentos básicos e especiais.

Fontes Pereira de Melo procurou que estes se transformassem num conjunto de profissionais habilitados, desde o simples operário, aos oficiais (mecânicos, químicos, forjadores, fundidores, serralheiros, ajustadores e torneiros), aos mestres (mecânicos e químicos) e aos directores de estabelecimentos fabris. (Costa, 1990)

Várias foram as reformas introduzidas nos anos seguintes numa tentativa de melhorar e aperfeiçoar o ensino industrial, para que este tentasse dar resposta às pretensões dos governantes de Portugal no que dizia respeito à *industrialização* do nosso país.²³⁶

Embora seja de salientar que o verdadeiro impulso só viria a surgir nos anos 80, devido à primorosa acção de dois homens, titulares da pasta do Ministério das Obras Públicas Comércio e Indústria, nomeadamente António Augusto de Aguiar (1884-1886) e Emílio Navarro (1886-1889).

Lançados os alicerces, a industrialização e todos os recursos que giravam em seu torno, podiam agora desenvolver-se a um ritmo mais acelerado.

As ideias liberais implantadas em meados do século XIX, principalmente aquelas que visavam o desenvolvimento da indústria, transportes e ensino, acabaram por

dar os seus frutos, transformando este século numa época de introdução de novas técnicas e invenções e à instalação de novas indústrias.

O ensino industrial foi mais uma peça do *puzzle* deste grande esforço de desenvolvimento que acabou por, mais tarde, dar os seus frutos.

Este teve, desde a sua criação, uma vertente muito prática, sendo esta comprovada pela existência dos denominados estabelecimentos auxiliares de ensino.

Museus industriais do séc. XIX

Os museus de ciência surgiram no contexto da industrialização, aliados à necessidade de difundir os novos inventos e descobertas neste campo, aguçou a necessidade de criar estes novos espaços. Não contraponho que não seriam, tal qual como outros tipos de museus, um pouco de carácter contemplativo, visto que os visitantes viam as novas máquinas mas não lhes podiam tocar; o factor didáctico estava, sem sombra de dúvida na mente de todos quando se criaram este tipo de museus.

Analisando o caso português e a importância destas instituições, que tanto lutaram para atingir um nível aceitável de qualidade e inovação, foi muitas vezes negligenciada ficando estes museus dotados *à sua sorte*.

Através da análise da legislação, constatamos que os governantes tinham a noção da sua importância e do seu papel social, mas a implantação prática de algumas directivas não foram fáceis, pois não bastava legislar para que os museus fossem uma realidade.

A falta de espaço e de verbas para dotá-los de bons exemplares foram dois *factores chave* para o fraco sucesso de algumas iniciativas.

Deste modo, com o surgimento do ensino industrial criaram-se à sua volta várias estruturas de apoio das quais faziam parte este tipo de museus.

Desde 1852 que os museus passaram a estar associados aos institutos industriais, fazendo parte do seu acervo, principalmente, colecções tecnológicas e comerciais.

Verificamos, no entanto, que a origem dos museus dedicados às denominadas artes e ofícios em Portugal é um pouco mais recuada.

A primeira instituição a surgir no nosso país foi o Conservatório de Artes e Ofícios de Lisboa, pelas mãos do então Secretário de Estado dos Negócios do Reino Manuel da Silva Passos²³⁷.

²³⁷ Um dos vultos mais proeminentes das lutas liberais. Como Ministro do Reino começou logo a tratar da instrução pública. Criou para além do Conservatório de Artes e Ofícios de Lisboa e o Conservatório

Este ficaria instalado num edifício público apropriado designado pelo Governo sobre proposta do director e seria, segundo o decreto de criação²³⁸, um depósito geral de máquinas, modelos, utensílios, desenhos, descrições e livros relativos às diferentes Artes e Ofícios. Tinha como finalidade a instrução prática em todos os processos industriais.

Várias foram as instruções deliberadas neste decreto, indicando muitas vezes os procedimentos a cumprir.

A título de exemplo podemos destacar as seguintes:

- Os objectos deviam ser devidamente classificados conforme a sua natureza e guardados por ordem cronológica de invenção;
- Deviam existir salas reservadas onde permanecessem as máquinas, ou artefactos, que para futuro se introduzissem no país, para serem ali examinadas durante um ano. Passado esse tempo seriam colocadas em depósito legal;
- Os modelos de novos inventos não seriam publicados sem que passasse o prazo das respectivas patentes. Após esse período o autor teria a obrigação de depositar na sala pública de exposição geral um modelo, desenho ou descrição do seu invento;
- Quando a compra de certas máquinas fosse muito dispendiosa a sua falta seria suprimida por desenhos ou descrições das mesmas
- O número de salas teria que ser suficiente para expor todos os artefactos;
- De dois em dois anos teria lugar nas salas do Conservatório uma exposição pública dos produtos da indústria nacional, tanto do Continente como do Ultramar.

Só um ano mais tarde é que o Conservatório de Artes e Ofícios, denominado mais concretamente de Conservatório Portuense de Artes e Ofícios, foi criado na cidade do Porto, pelo decreto de 5 de Janeiro de 1837, visto que as vantagens da existência deste tipo de estabelecimentos já eram publicamente reconhecidas.

Portuense de Artes e Ofícios, a Academia de Belas Artes, incentivou a criação do Teatro Nacional de Lisboa e fundou igualmente a Academia Politécnica do Porto.

²³⁸ Colecção Oficial da Legislação Portuguesa, Decreto de 18 de Novembro de 1836, pp. 140-142.

A sua organização, administração e regulamento seriam os mesmos que os já deliberados no decreto anterior para o Conservatório de Lisboa. Estas instituições são consideradas por alguns autores o embrião do ensino técnico em Portugal.

É então que em 1852, aquando da criação do Instituto Industrial de Lisboa e a Escola Industrial do Porto, é criado, mas apenas em Lisboa, o denominado Museu Industrial.

Ressalvo que com a criação deste museu, o Conservatório de Artes e Ofícios de Lisboa é extinto. Todos os objectos existentes no Conservatório foram entregues ao Instituto Industrial de Lisboa.²³⁹

Logo que este se estabelecesse todos os instrumentos com relação à indústria que pertencessem ao Estado e não fossem absolutamente necessários nos estabelecimentos em que se encontravam, teriam que ser depositados no Museu do referido Instituto.

Este deveria seguir os modelos dos países mais adiantados detentores dos melhores estabelecimentos do género, principalmente na escolha das suas colecções.

Ficou a cargo do Governo o enriquecimento do museu a fim de este poder corresponder à importante finalidade a que era destinado.

O Museu Industrial estava dividido em duas partes:

1ª Depósito de máquinas

2ª Colecções tecnológicas e comerciais

Como curiosidade havia a intenção de no Depósito de máquinas se fazerem desenhos que fossem pedidos, obviamente através do pagamento de emolumentos fixados pelo conselho da escola e com a aprovação do Governo.

O Museu, a par da biblioteca industrial e do trabalho nas oficinas, era considerado estabelecimento auxiliar.

No mesmo decreto, no Título III, onde está referenciada a Escola Industrial não indica a criação de um museu similar para a Escola do Porto.

Contudo, em 1856, em carta enviada para o director da Escola do Ministério das Obras Públicas (Repartição de Contabilidade)²⁴⁰, refere-se que já foram dadas ordem à alfândega do Porto para o pagamento das respectivas taxas de 4 caixas que vieram de

²³⁹ Colecção Oficial da Legislação Portuguesa, Decreto de 30 de Dezembro de 1852, Título VI – Disposições transitórias, Artigo 38º, p. 868.

²⁴⁰ Carta enviada pelo Ministério das Obras Públicas ao Director da Escola Industrial, em 2 de Julho de 1856.

Paris com loiça e vidros para o Museu da Escola Industrial do Porto. O que fica provado que, apesar não vir expressamente referido a criação deste espaço, a Escola do Porto foi-se dotando de vários estabelecimentos que contribuíram para o ensino industrial que começava a dar os seus primeiros passos.

A reforma do ensino industrial de 1864 também trouxe algumas alterações neste campo. É disso exemplo, a referência explícita a um museu tecnológico, desta vez tanto para a escola de Lisboa como para a escola do Porto, que passa a partir deste momento da denominar-se de Instituto Industrial, como um dos estabelecimentos auxiliares. Este teria como função ilustrar com as suas colecções o ensino industrial.

Todos os objectos em relação à indústria, modelos, desenhos e mais objectos pertencentes ao Estado, que não fossem necessários nos estabelecimentos em que existiam, seriam depositados nos museus tecnológicos, tal como já tinha sido deliberado anteriormente em relação ao Museu Industrial.

No caso do museu do Porto a questão da falta de espaço foi um dos grandes entraves ao seu desenvolvimento, pois se já não existia quase espaço para os alunos, quanto mais para estabelecer o museu tecnológico e suas colecções.

Ainda no mesmo ano em carta dirigida à Direcção Geral do Comércio e Indústria²⁴¹ refere que o edifício em que estavam instalados estava em obras que nunca mais terminavam, originando que as salas de aulas fossem poucas, acanhadas e comuns aos dois estabelecimentos²⁴², assim como o Gabinete de Física e o Laboratório Químico era comum às duas instituições, o que limitava ainda mais a instalação do museu. Devido a isso os seus instrumentos, ferramentas e modelos estavam quase todos em caixotes e sem catalogação, tal qual chegaram ao Instituto.

Uma das soluções era, após a transferência do Colégio dos Órfãos para outro local, instalá-lo num salão ou galeria existente no 2º andar do edifício da Academia, o que nunca se veio a verificar.

Finalmente, em 1873, o museu começa a ser instalado onde funcionava até então a 1ª cadeira (Aritmética, álgebra, geometria, trigonometria e desenho linear), isto só foi possível porque o director da escola fez uma nova redistribuição das aulas nas salas disponíveis para o Instituto, muito embora este considerasse, na altura, que a sala era de

²⁴¹ Carta enviada à Direcção Geral do Comércio e Indústria pelo director do Instituto, em 31 de Dezembro de 1872.

²⁴² Academia Politécnica e Instituto Industrial.

acanhadas dimensões para o fim a que era destinado, não comportando um grande desenvolvimento a tão útil repartição do ensino prático.

Mesmo assim, conseguiu pôr em ordem alguns produtos das artes cerâmicas, algumas máquinas e a secção das ferramentas tipo. Outra vantagem desta instalação era a possibilidade dos objectos não se estarem a deteriorar por falta de acomodação.²⁴³

Associado aos gabinetes, laboratórios e ao museu temos a criação do lugar de conservador, embora estas funções já estivessem a ser exercidas por um *artista*, desde 1860.²⁴⁴

São, na minha perspectiva, muito interessantes as suas funções. Deste modo competia ao conservador *a conservação, limpeza e boa arrecadação de todos os objectos destinados ao ensino prático.*²⁴⁵

Eles consideravam tanto mais importante este cargo quanto maior fosse o desenvolvimento do ensino prático.

Este lugar exigia um perfeito conhecimento dos instrumentos, aparelhos e máquinas que lhe estavam confiadas. Devia ser igualmente um artista de reconhecido mérito.

Assim o Conselho Escolar propôs, no ano de 1873, o nome de Bernardo José Maria da Motta para o dito lugar de conservador. Este dirigia há muitos anos os trabalhos de uma oficina de instrumentos de precisão na cidade do Porto. Aliado a isto, ele era o indivíduo que exercia o cargo desde 1868 prestando, todo este tempo, bons serviços e merecendo sempre a estima dos seus superiores.²⁴⁶

Este era auxiliado na sua tarefa por um *oficial de serralheiro* que o ajudava nos concertos necessários para a manutenção e conservação das máquinas e instrumentos que estavam a seu cargo e que pertenciam aos estabelecimentos auxiliares, dado estes eram de extrema importância para a escola.²⁴⁷

Nos finais desse mesmo ano, na segunda parte do relatório do ano lectivo de 1872-1873, o director volta a referir uma pequena ampliação dos estabelecimentos de

²⁴³ Carta enviada ao Director Geral do Comércio e Indústria pelo director do Instituto, em 26 de Abril de 1873.

²⁴⁴ Borrão de caixa de 1854 e Livro de Caixa de 1859-1874.

²⁴⁵ Carta enviada ao Rei pelo Conselho Escolar em 15 de Abril de 1873.

²⁴⁶ Carta enviada ao Rei pelo Conselho Escolar em 15 de Abril de 1873.

²⁴⁷ Carta enviada à Direcção Geral do Comércio e Indústria pelo director do Instituto, em 21 de Novembro de 1882.

ensino prático compatível com a pequena verba que lhe tinha sido autorizada para esse fim.²⁴⁸

Já no ano de 1874, o museu mereceu da parte do Conselho Escolar alguma atenção especial. Com a consciência de que estava ainda tudo no princípio adquiriu-se algum material²⁴⁹, havendo a ideia de, no mesmo ano económico, continuarem a empregar uma grande parte da verba autorizada para a ampliação deste estabelecimento de ensino prático.²⁵⁰

Sempre com os olhos postos nas vantagens que os instrumentos adquiridos poderiam trazer às indústrias, em 1875 temos referência a uma compra para o museu de um torno de guilhochar, de José Baptista, hábil artista da cidade do Porto. Foi muito importante pelo desenvolvimento na cidade da indústria de objectos de metais preciosos. Esta máquina permitia exercitar os artistas, que eram alunos no Instituto, em tais trabalhos.²⁵¹

Com o passar dos anos as colecções do museu foram aumentando assim como as secções que o compunham como, por exemplo a criação da secção de materiais de construção, considerada na altura de extrema importância.²⁵² Foram assim para ali compradas rochas, madeiras, tijolos e argilas.

Em 1877 fez-se a aquisição de uma muito escolhida e variada colecção de ferramentas pertencentes aos ofícios de modelador em barro e estucador, uma serra mecânica muito aperfeiçoada para vazar madeira.²⁵³

Apesar do notório investimento neste estabelecimento, este continuava a ser o menos desenvolvido, não só pela falta de recursos mas, também, pela continuada falta de espaço para a sua instalação, causa considerada pelo director o principal obstáculo para o seu desenvolvimento.²⁵⁴

Para além destes factores, por vezes a verba anual dotada para a aquisição de modelos, máquinas e aparelhos era utilizada para liquidar pagamentos de aquisições

²⁴⁸ Relatório enviado pelo director do Instituto para a Direcção Geral do Comércio e Indústria, em Outubro de 1873.

²⁴⁹ O material adquirido foi um torno mecânico e uma máquina de aplainar e, para a secção de matérias-primas, uma importante colecção de tipos de sedas, lãs, linhos e algodões de diferentes procedências.

²⁵⁰ Carta enviada pelo director do Instituto para a Direcção Geral do Comércio e Indústria, em Setembro de 1874.

²⁵¹ Carta enviada à Direcção Geral do Comércio e da Indústria pelo director do Instituto, em 16 de Setembro de 1875.

²⁵² Carta enviada à Direcção Geral do Comércio e Indústria pelo director do Instituto, em 2 de Agosto de 1876.

²⁵³ Estes objectos foram todos comprados na Exposição Universal de Filadélfia.

²⁵⁴ Carta enviada à Direcção Geral do Comércio e Indústria pelo director do Instituto, em 18 Outubro de 1877.

feitas nos anos anteriores, ou para o pagamento do aluguer das casas, iluminação, ordenados dos serventes e despesas de expediente.²⁵⁵

Muito embora tais factores, estes não foram impedimento para o lento crescimento do Museu Tecnológico.

Esta afirmação é sustentada através das informações fornecidas pelo director à Direcção Geral do Comércio e da Indústria, pois são quase sempre referenciadas compras de objectos²⁵⁶, muitos deles ainda hoje são considerados muito importantes como a colecção de modelos de cinemática, sistema Reuleaux, comprada em 1883, actualmente em exposição no Museu do Instituto Superior de Engenharia do Porto.



Fig. 1 – Modelos de cinemática do Sistema Reuleaux comprados para o Museu Tecnológico em 1883 (Museu do ISEP, Colecção de Objectos, nº inv. MPL411OBJ e MPL381OBJ)

Para além destas compras o museu beneficiava de algumas ofertas como foi o caso de uma colecção de ladrilhos de mosaico oferecida por Villeroy Boch.²⁵⁷

Paralelamente à existência do Museu Tecnológico, que como acabamos de verificar, funcionava no espaço físico do Instituto temos, em 1883²⁵⁸ a criação dos Museus Industriais e Comerciais.

Mais uma vez é criado um em Lisboa e outro no Porto e segundo o decreto *considerando que o progresso incessante da Indústria e commercio, os novos inventos e os novos produtos, os processos modernos continuamente modificados e a abertura de*

²⁵⁵ Carta enviada à Direcção Geral do Comércio e Indústria pelo director do Instituto, em 3 de Setembro de 1878.

²⁵⁶ Existem referências a compras em 1879, 1880, 1881, 1882, 1883.

²⁵⁷ Carta enviada a Villeroy Boch pelo director do Instituto, em 6 de Julho de 1881.

²⁵⁸ Colecção Oficial da Legislação Portuguesa, Decreto de 24 de Dezembro de 1883, pp. 399-400.

recentes mercados tornam inadiável a criação de museus industriais e comerciais, que sejam o complemento indispensável dos conhecimentos obtidos nas escolas especiaes.

Estes ficariam instalados em edifícios do Estado e a direcção do museu do Porto seria composta por três membros:

1. O Presidente – da Associação Industrial do Porto
2. Um delegado – do Instituto Industrial do Porto
3. Um indivíduo – que reunisse os dotes necessários para o bom desempenho destas funções.

O professor do Instituto que foi escolhido para fazer parte da direcção foi o professor proprietário da 7ª cadeira, de seu nome Manuel Rodrigues Miranda Júnior.²⁵⁹

Um dado interessante neste museu era a sua organização e classificação. Este tinha uma classificação sistemática que foi mesmo publicada no Diário do Governo em 19 de Janeiro de 1885. Os objectos eram distribuídos por divisões e estas por secções, que tinham vários grupos e classes.

Neste mesmo ano pode-se ler num periódico da altura – *A Actualidade*:²⁶⁰

Museu Industrial do Porto

Reuniu-se ante-hontem a direcção do museu industrial.

Foi resolvido representar à camara municipal para mandar iluminar a rua do Palácio, que dá acesso à escola. (...)

Está muito adiantada a construção das vitrines. Continuam a affluir muitos productos.

Espera-se que a abertura do muzeu se realise em princípios de setembro.

A imprensa era um dos melhores meios de divulgação quer do espaço quer do que aqui se podia ver.

As reuniões da direcção e os avanços da instalação do museu ia sendo relatadas, com maior ou menor destaque, até à hora da abertura das suas portas, em 1886, portanto só três anos após a sua criação.

Assim podemos ler, em 19 de Março de 1886, a notícia que ocupa uma parte da 1ª página e mais de metade da 2ª página no mesmo periódico:

²⁵⁹ Carta enviada a João Pedro Martins pelo director do Instituto, em 15 de Janeiro de 1884.

²⁶⁰ Notícia publicada na segunda página em 6 de Agosto de 1885.

Sobre o Museu Industrial do Porto

Visitamos hontem, rapidamente este importante estabelecimento que será franqueado domingo ao público. Não nos demoraremos a encarecer as vantagens da instituição. Impõe-se ellos de sobra para que nos entretenhemos a desdobral-as e a sopesa-las. Falando da nossa visita ao Museu Industrial e Commercial do Porto, só temos em vista espicaçar a curiosidade dos nossos leitores procurando fazer-lhes sentir ao mesmo tempo a importância da exposição. Todavia não entraremos na descrição do recinto e na ennumeração dos productos exhibidos sem lhes dizermos que este abraço de todas as Indústrias do nosso paiz – pois que a digna direcção tem-se deveras empenhado em que o museu seja tão completo quanto possível – será fecundo em resultados, de uma utilidade não só de vantagens para a venda de productos mas também para a illustração geral do publico, sobretudo para se entrar de vez na aquisição de noções práticas, que, em verdade, só se adquirem por via d' este género de estabelecimentos. Depois a educação Industrial tem immenso a ganhar com estes museus que complementam maravilhosamente o ensino das escolas de desenho que lhes ficam anexas.

Uma ideia geral do Museu

Trabalha-se ainda na acomodação dos objectos colleccionados. Havia homtem um movimento desconstrado de homens que desciam e subiam escadas para a disposição dos productos – o que embaraçava singularmente a harmonia da impressão para a ideia total do conjuncto.

É domingo, como acima dissemos, a abertura do museu, e então poder-se-ha avaliar o aspecto socegado, tranquillo, impositivo, alardeante, de toda aquella massa de coisas, massa pittoresca, animada, viva, massa que parece insuflada do sopro vital das mãos de quem saiu. Calculamos, pois, que o conjuncto do museu deve ser um encanto estonteante.

Aquella multidão de objectos, cada qual na sua expressão de côr e de forma, prende-nos o olhar, enfeitiça-o, fascina-o, e, como elle é por igual solicitado, d' ali provem o seu ligeiro desvairamento nessa ambição frenética de querer ver examinar, palpar, estudar, decompor e recompor cada um d' esses bellos specimens dos industriais nacionais e estrangeiros.

Sentindo não lhes podermos dar a relação completa do que se encontra espalhado por aquellas vitrinas, porque nem termos espaço, nem tempo, nem, verdade, verdade, a precisa paciencia, procuraremos todavia, apontar-lhes o que mais se nos avultou ou que a nossa vista topou ao accaso, n' esta solicitação picaçadora e torturante da curiosidade.

Pendentes da varanda da galeria superior e nos intervallos das 12 columnas que sustentam o tecto do circo, vêem-se as differentes typos de rede de pesca usadas ao norte do Mondego. As paredes estão coalhadas de cartazes, especimens e reproduções photograficas e lithographicas de Indústrias nacionais e estrangeiras. Em cada um de oito dos ângulos da parede da sala veêm-se, sobre penhas, em tamanho natural, reproduções dos typos mais caracteristicos dos portuguezes do norte: o homem e a mulher de Aveiro, o homem e a mulher do alto Minho, o homem e a mulher da Serra do Caramulo e finalmente o homem e a mulher de Traz-os-Montes. Vestem todos trajos authenticos colligidos nas localidades e sobre capa de honras. É curiosissimo esta primeira amostra de uma collecção de typos ethnograficos.

Para não sahirmos das Indústrias populares do paiz, mencionaremos antes de tudo as riquíssimas rendas das povoações do litoral, cuja delicadeza e primor as tornam muitas vezes comparáveis ao mais fino ponto de Bruxellas. Vimos também curiosissimos exemplares de ferraria, caldeiraria de Coimbra, se não nos enganamos, muito dignos de reparo. Vimos as baetas, os cobertores, os feltros da serra da Estrella, as linhas crus e cutelarias de Guimarães e muitos outros productos impossíveis de reter de memória, mas feriram-nos a vista as rocas e fusos de Bragança, com uns labores polychronicos absolutamente egypcios ou prussianos.

As exposições das colónias portuguezas occupam mais de uma vitrina e n' outras se vêem productos coloniaes estrangeiros. A collecção de madeiras de Santo Domingo é surpehendente de belezza.

Das fabricas nacionaes lembra-nos a bella vitrina da companhia de artefactos de malha, as das chapelarias da fabrica Social e de Costa Braga & Filhos, a de tecidos de algodão da Companhia de Thomar e Alcobaça, as tecidos de seda dos Srs. Guerra e Francisco José Nogueira & Filho. Notamos a cerâmica das Devezas, a louça de Sacavém, os vidros da Marinha Grande e do cabo

Mondego, as porcellanas da vista alegre, artigos da viagem do Sr. David, etc., etc.

Já no ano de 1886, a 30 de Dezembro, foi publicado a mando da Direcção Geral do Comércio e da Indústria, o plano de organização do ensino industrial e comercial.

O capítulo X, dedicado aos estabelecimentos anexos, refere mais uma vez a existência de uma museu *compreendendo os modelos, instrumentos, aparelhos, desenhos, produtos, amostras e materiaes necessários para as demonstrações nas aulas dos diferentes cursos e para as experiencias de que trata o § 4º.*

Tal como se tinha acontecido anteriormente o museu dividia-se em secções, conforme as especialidades das diversas cadeiras e era destinado, não só a fornecer material necessário para o ensino das disciplinas professadas no Instituto como, também a ensaiar aparelhos, materiais e processos susceptíveis de emprego na Indústria, por ordem do Governo ou a pedido de particulares.

A figura do conservador também estava presente no Museu Industrial e Comercial do Porto, a este competia: a guarda e conservação do museu e suas dependências; a execução dos regulamentos e resoluções superiores relativas às diferentes secções do mesmo museu; a preparação dos elementos necessários para a organização dos inventários das diferentes secções do museu.

Em 1888 Joaquim de Vasconcellos foi nomeado para conservador do Museu Industrial do Porto. É de ressaltar que este já exercia o cargo algum tempo antes desta nomeação.

Recuando um pouco, temos em 1887 a substituição do representante do Instituto Industrial do Porto na direcção do museu. De 1887 a 1889 passou a ser o professor da 9ª cadeira, Domingos Agostinho de Sousa.²⁶¹

Para podermos avaliar com mais realidade o número de visitantes e daí o dinamismo que o próprio museu exercia, podemos ler num dos periódicos da época:

No mez de Março, este estabelecimento foi frequentado por 1:689 pessoas, o que dá uma média de 67 visitantes para cada um dos 25 dias em que esteve aberto. A frequencia em Abril foi aproximadamente igual. O museu foi, no mez passado, visitado por 1:687 pessoas.

²⁶¹ Carta enviada à Direcção Geral pelo director do Instituto, em 19 de Janeiro de 1887.

*O dia 17 foi o de maior concorrência em que o número de visitantes atingiu as 215.*²⁶²

No final do ano 1888, houve necessidade de modificar alguns pontos na organização dos museus, numa tentativa de os aproximar do ensino que se professava no Instituto.²⁶³

Estes tinham um carácter permanente, expondo ao público matérias-primas, de produtos e modelos, oferecidas por particulares ou organizadas pelo próprio Estado, com as seguintes intenções: informar os fabricantes onde podiam obter de forma vantajosa as matérias-primas que necessitavam, e dar a conhecer os seus produtos, facilitando desta forma a sua venda nos mercados estrangeiros; informar os fabricantes e negociantes nacionais sobre o andamento dos negócios nos países estrangeiros e esclarece-los sobre tudo o que se relacionasse com transacções comerciais com produtores e consumidores de países estrangeiros; mostrar aos comerciantes nacionais e estrangeiros, assim como aos consumidores, onde e como podiam obter com maior vantagem os produtos que necessitavam; proporcionar instrução prática através da sua exposição permanente de bons padrões e modelos das artes industriais de todos os países e de todos os estilos, educando o gosto do produtor e do consumidor e fazendo apreciar o que havia de valioso, de original e de característico nas tradições artísticas da Indústria nacional; patentear a história das indústrias e artes industriais e, sobretudo, a história das indústrias nacionais, suas origens, seus progressos e processos de trabalho, por meio de colecções retrospectivas de ferramentas, utensílios, maquinismos e produtos; mostrar o estado da instrução industrial em Portugal.

Também foi revista a organização dos museus. Seria o próprio a procurar obter, com o auxílio dos ministros e cônsules portugueses nos países estrangeiros, colecções de amostras de matérias-primas e de produtos de países estrangeiros cuja exportação fosse importante para Portugal.

Em cada museu existiria: uma biblioteca comercial, industrial e de arte industrial e um gabinete de estudo para os visitantes.

²⁶² *A Actualidade*, de 7 de Maio de 1887. (artigo de 2ª página)

²⁶³ Colecção Oficial da Legislação Portugues de 18 de Dezembro de 1886, Regulamento dos museus industriais e comerciais, pp. 534 a 538.

A questão das colecções e suas respectivas aquisições foram, de novo, reavaliadas. A título de exemplo teve-se sempre em atenção a origem das colecções, como as completar, quem tinha autoridade para comprar objectos, entre outros.

O papel do director foi igualmente redefinido, a constituição do seu quadro de pessoal e das suas funções. Com a publicação deste regulamento ficaram revogadas as disposições o decreto de 24 de Dezembro de 1883.

Mas outras preocupações estiveram na mira dos responsáveis como, por exemplo, o público:

A direcção d' este estabelecimento, sempre desejosa de attender aos interesses os expositores e as commodidades que se podem offerecer aos visitantes sem prejuízo do serviço, mandou collocar na sala e na galleria um certo numero de cadeiras, destinadas ao publico. As senhoras, e principalmente os visitantes mais idosos, aplaudirão, certamente, esta medida, que lhes permitirá gosar as exposições com toda a commodidade. As cadeiras para serviço do publico estão marcadas.

*Também ficou installado há dias um telefone, para o serviço do museu e dos expositores.*²⁶⁴

Considero ser muito interessante que estes aspectos fossem uma preocupação naquela altura e a ideia que lhe está subjacente, permitam-me a ousadia da afirmação, muito actual!

Em 1891 e em sequência de uma nova reforma do ensino industrial e comercial, os Museus sofreram de novo algumas mexidas²⁶⁵, inclusive a deliberação da criação de uma oficina, junto do museu do Porto, destinada à reprodução de modelos de arte e arte industrial em gesso, fotografia e processos gráficos correlativos, galvanoplastia, etc.

Uma questão interessante é a ideia da existência de um museu ambulante, alimentando a ideia da importância da circulação deste tipo de colecções, numa tentativa de chegar a um maior número de pessoas possível.

Estes iriam percorrer pequenos centros industriais de todo o país e as suas colecções modificadas mediante as necessidades e os interesses das indústrias onde se realizavam as exposições. Para uma melhor organização os responsáveis inteiravam-se primeiro das variedades das matérias-primas das indústrias locais, dos novos processos

²⁶⁴ *O Primeiro de Janeiro* de 17 de Janeiro de 1888 (notícia de 2ª página).

²⁶⁵ Colecção Oficial da Legislação Portuguesa, 8 de Outubro de 1891, Reforma do ensino industrial e comercial, pp. 595 a 617.

de fabrico, dos melhores padrões nacionais e estrangeiros, modelos históricos, das variantes e das correntes da moda.

Tinham instruções regulamentares especiais que determinavam o modo de organizar e de expor o museu ambulante, assim como todos os pormenores²⁶⁶ relativos à maneira de facilitar a instrução prática que tal museu devia proporcionar.

Esta modalidade de museu foi inspirada em práticas já existentes em Inglaterra. (Costa, 1990: 115)

Embora tenha havido, sem dúvida, um esforço quer por parte do Governo quer por parte daqueles que estavam envolvidos no desenvolvimento deste tipo de ensino em 1899, ambos os museus foram extintos, por estarem longe de satisfazer os princípios para os quais foram criados. Para preencher a lacuna deixada pelos Museus Industriais e Comerciais, foi criada a denominada *Comissão Superior de Exposições*, à qual competia organizar alternadamente exposições anuais agrícolas e industriais, em Lisboa e no Porto, de modo que para cada especialidade só se repetisse em períodos de quatro em quatro anos em cada uma das cidades.

Também teriam de organizar, a título excepcional, exposições, agrícolas ou industriais, em qualquer cidade do reino, superintender na organização das exposições que se realizassem no país ou no estrangeiro, emitir pareceres sobre exposições nacionais ou estrangeiras, entre outras competências.²⁶⁷

O espólio pertencente aos Museus Industriais e Comerciais fora distribuído pelas escolas industriais existentes.

Conclusão

Podemos constatar que os museus e o ensino industrial e comercial desenvolveram-se paralelamente, num contexto muito diferente do que o verificado no desenvolvimento de outro tipo de museus.

Estes museus, considerados de ciência e tecnologia, tinham uma função pedagógica muito mais acentuada, a importância de expor o que de mais recente se fabricava e, ao mesmo tempo, divulgar os novos inventos e maquinarias que contribuía assim para o desenvolvimento económico do país, era um dos pontos mais importantes destes estabelecimentos.

²⁶⁶ Coleção Oficial da Legislação Portuguesa, Regulamento dos Museus Industriais e Comerciais, publicado em 18 de Dezembro de 1888, p. 536.

²⁶⁷ Coleção Oficial da Legislação Portuguesa, Decreto de 23 de Dezembro de 1899, pp. 817 e 818.

Inicialmente, temos os museus a funcionarem como parte integrante do ensino, estes eram mais um entre outros tantos estabelecimentos auxiliares de ensino prático.

Os Museus Industriais e Comerciais, embora tenham tido um papel relevante, não substituíram os museus que funcionavam dentro da escola do Porto.

A comprovar isto mesmo temos sempre referência a estes estabelecimentos durante a existência dos Museus Industriais e Comerciais, mesmo após da data sua extinção o que, na minha opinião, não deixa de ser um dado curioso.

Deste facto, podemos concluir que, apesar de serem de grande importância para o ensino industrial, os Museus Industriais e Comerciais talvez por se encontrarem a funcionar num espaço fisicamente distinto das escolas, tenham proporcionado a continuação de uma área similar internamente.

As aquisições efectuadas durante quase meio século²⁶⁸ para o Museu Tecnológico do Instituto do Porto demonstram a preocupação de passar uma ideia de modernidade de tudo aquilo que ali estava exposto.

Podemos afirmar que, mesmo no decorrer do século XX, a ideia da existência de um museu na escola nunca se dissipou, acabando ser criado em 1998 definitivamente um museu na escola, não com os objectivos e princípios do século XIX, claro está, mas que é, sem sombra de dúvida, o espelho das ideias do ensino industrial criado em 1852.

Os museus associados ao ensino industrial e comercial existentes no século XIX apesar de terem sido criados com objectivos muito concretos não se conseguiram manter, quer fora da estrutura do ensino, como foi o caso do Museu Industrial e Comercial do Porto, quer dentro desta, como foi o caso do Museu Tecnológico.

Sem o seu apoio, principalmente o financeiro, os museus não poderiam sobreviver. O mesmo se passou com o museu tecnológico. Por exemplo, em 1869 procuraram diminuir, em vez de aumentar, as despesas com o ensino.

Uma das áreas lesadas foi o museu tecnológico, a par dos laboratórios de química e de física, não obstante serem considerados de absoluta necessidade para o ensino mais eficaz.

Consequentemente foi, sem sombra de dúvida, um conjunto de factores que levaram à extinção deste museu nos moldes para que foram criados.

²⁶⁸ Período que vai de 1852 a 1900.

Questões como a financeira, de escolha do local para uma digna instalação e as sucessivas reformas de que foram alvo não permitiram um desenvolvimento eficaz que justificasse a sua manutenção.

Julgo que, em muitos aspectos, os exemplos anteriormente referidos foram inovadores tendo como referência boas instituições estrangeiras. A classificação sistemática e a ideia de museu ambulante, que ainda hoje se mantém nalgumas instituições com a organização de exposições itinerantes, são exemplos dessas boas práticas museológicas.

As vontades políticas também tiveram o seu quinhão de culpa no que sucedeu, no entanto estas não podem acarretar com todas culpas!

Assim sendo, os Museus Tecnológicos e os Museus Industriais e Comerciais marcaram uma época e deram um grande impulso para o desenvolvimento dos museus de ciência do século XX.

Foi o empenho e o profissionalismo de muitos eméritos professores e educadores, envolvidas de alma e coração neste projecto, cujos muitos nomes se perderam na *poeira dos tempos* que, como seu empenhado pioneirismo e abnegação, acreditando que o futuro se faz em cada dia que passa, ousaram instalar este tipo de museus, tão diferentes dos outros, quer na sua missão, quer nos seus objectivos, com um modo de organização e de exposição temática acessível ao público que o visitava, quer fosse especialista ou leigo na matéria.

Foram ministradas informações actualizadas dos avanços da ciência e da modernização no campo industrial, pouco acessível à generalidade da população, uma vez que o país ensaiava os primeiros passos rumo à industrialização.

Bibliografia

COSTA, Mário Alberto Nunes – *O ensino industrial em Portugal de 1852 a 1900*. Lisboa: s/ed., 1990.

Periódicos

A Actualidade, de 7 de Maio de 1887.

O Primeiro de Janeiro de 17 de Janeiro de 1888.

Fontes Manuscritas

Carta enviada pelo Ministério das Obras Públicas ao Director da Escola Industrial, em 2 de Julho de 1856.

Carta enviada à Direcção Geral do Comercio e Industria pelo director do Instituto, em 31 de Dezembro de 1872.

Carta enviada ao director Geral do Comércio e Industria pelo director do Instituto, em 26 de Abril de 1873.

Carta enviada ao Rei pelo Conselho Escolar em 15 de Abril de 1873.

Carta enviada pelo director do Instituto para a Direcção Geral do Comercio e Industria, em Setembro de 1874.

Carta enviada à Direcção Geral do Comercio e Industria pelo director do Instituto, em 16 de Setembro de 1875

Carta enviada à Direcção Geral do Comercio e Industria pelo director do Instituto, em 2 de Agosto de 1876.

Carta enviada à Direcção Geral do Comércio e Indústria pelo director do Instituto, em 18 Outubro de 1877.

Carta enviada à Direcção Geral do Comércio e Indústria pelo director do Instituto, em 3 de Setembro de 1878.

Carta enviada a Villeroy Boch pelo director do Instituto, em 6 de Julho de 1881.

Carta enviada à Direcção Geral do Comercio e Industria pelo director do Instituto, em 21 de Novembro de 1882.

Carta enviada a João Pedro Martins pelo director do Instituto, em 15 de Janeiro de 1884.

Carta enviada à Direcção Geral pelo director do Instituto, em 19 de Janeiro de 1887.

Relatório enviado pelo director do Instituto à Direcção Geral do Comercio e Industria, Outubro de 1873.

Legislação

Colecção Oficial da Legislação Portuguesa, Decreto de 30 de Dezembro de 1852.

Colecção Oficial da Legislação Portuguesa, Decreto de 18 de Novembro de 1836.

Colecção Oficial da Legislação Portuguesa, Decreto de 23 de Dezembro de 1899.

Colecção Oficial da Legislação Portuguesa, Reforma do ensino industrial e comercial, publicado em 8 de Outubro de 1891.

Colecção Oficial da Legislação Portuguesa Regulamento dos museus industriais e comerciais, publicado de 18 de Dezembro de 1888.

A heurística do objecto médico

Sónia Castro Faria

RESUMO

Perspectivando-se a evolução e contextualização dos museus de medicina enquanto elementos determinantes para o reforço do estudo dos seus objectos, de entre os quais se aprofunda a particularidade do projecto do Museu do Centro Hospitalar do Porto (MCHP), reflectir-se-á sobre o actual panorama da museologia médica.

Tendo como referencial de estudo o espólio do MCHP, desenvolver-se-á um modelo de análise, reflexão e interpretação do objecto médico, materializando a sua participação nas diversas acções que ilustram a sua evolução e desenvolvimento nas ciências da saúde, bem como a sua utilidade de aplicação e implicação na sociedade, promovendo assim uma visão multifacetada e abrangente do mesmo, propondo-se a criação de um sistema de classificação do objecto médico tendo em conta a sua transversalidade e plurifuncionalidade.

Looking out to the evolution and context of the medical museums as an enabler for enhancing the study of their objects and focusing on the particularity of the project Museu do Centro Hospitalar do Porto (MCHP), we will reflect on the current medical museology.

Starting from a theoretical study of the MCHP heritage, we developed an analytical model that may not only materializes its role in health care sciences development but also map out its contribution to a global society. From the results collected, a new sorting model applicable to medical objects and their complexity is derived.

Palavras-Chave - Key words:

Museus de Medicina; Museu do Centro Hospitalar do Porto; Objecto Médico.

Medical Museums; Museu do Centro Hospitalar do Porto; Medical object

A heurística do objecto médico²⁶⁹

Sónia Castro Faria²⁷⁰

Os Museus de Medicina no contexto nacional e internacional

Colocando-se a tónica de análise não apenas nos artefactos, que apesar de representarem o fundo da questão teórica e significativa desta reflexão, dever-se-á também ter consciência que o seu estudo é bastante reforçado por uma compreensão da história dos museus que os mantêm e os preservam, uma vez que será o entendimento da natureza e da história dos museus de medicina que permitirá distinguir os seus objectos de meras colecções de tipologia genérica com exemplares bizarros, curiosos e estranhos.

Muitos dos primeiros museus médicos da Europa foram criados nas casas e locais de trabalho de personagens médicas sendo compostos por espécimes naturais históricos, como múmias e crânios humanos, assim como por curiosidades "artificiais". Em alguns casos transformados em verdadeiras casas de experiências e de experimentação, numa tentativa por parte dos boticários, médicos e outros profissionais emergentes, de aprofundarem o conhecimento tanto de material médico, como da prática da dissecação anatómica.

Segundo Felip Cid (2007: 22), o escasso papel dos legados médicos no processo de formação das primeiras colecções deve-se ao facto de que, salvo escassos e precários objectos cirúrgicos, a prática médica até ao início do Renascimento reduzia-se a um carácter teórico acompanhado de uma breve percepção sensorial.

Deste modo, os legados médicos mantiveram-se à margem do conceito de preciosidade ou de curiosidade, pois que apesar de poucos acabavam por formar parte de um material utilizado no exercício do quotidiano.

No séc. XVII três instituições marcaram a diferença no débil panorama da museologia médica. Se por um lado a *Royal Society* impulsionou a fundação de

²⁶⁹ Artigo baseado na dissertação de Mestrado, orientada pela Professora Doutora Alice Semedo e co-orientada pela Professora Doutora Amélia Ricon Ferraz, apresentada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto: FARIA, Sónia Castro – *O Objecto e os Museus de Medicina: Aprofundamento de um modelo de estudo*. Dissertação de Mestrado do Curso Integrado de Estudos Pós-graduados em Museologia apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2009.

²⁷⁰ Museóloga do Centro Hospitalar do Porto (Janeiro 2008 a Fevereiro 2011), sonia_castro_faria@yahoo.com, <http://www.museu.chporto.pt>.

academias científicas e respectiva classificação de peças da mesma categoria; as colecções de preparações anatómicas do *Instituto de Anatomia de Nápoles* passaram a constituir um elemento didáctico utilizadas nas lições sobre a estrutura humana; sendo contudo o *Gabinete de preparações anatómicas de Ruysch* aquele que, de uma perspectiva histórica, se poderá considerar como o primeiro gabinete médico com todos os atributos.

No séc. XVIII com a transformação dos gabinetes em museus apesar de a atenção se ter centrado inicialmente nos jardins botânicos e gabinetes de História Natural; e posteriormente nos observatórios astronómicos, escolas técnicas e laboratórios de Física e Química, o material médico incrementou a sua presença através das preparações anatómicas.

Nesta área foram primordialmente as Escolas Italianas e Francesas as primeiras que, abertamente, executaram preparações e peças anatómicas²⁷¹ em gesso e cera, e será exactamente nestes países que surgiram os primeiros museus anatómicos, com um carácter marcadamente científico, nomeadamente de apoio ao ensino médico, e destinados não ao público em geral, mas sim circunscritos ao círculo profissional.

O séc. XVIII, em particular, assistiu à evolução da arte de criação dos modelos de cera médicos, os quais continuaram até ao século XX a serem executados e utilizados para fins didácticos.

Ao mesmo tempo os museus médicos centraram-se numa função educativa. Em muitas escolas médicas do século XVIII, as colecções foram cada vez mais vistas como elementos essenciais do currículo, e uma série de importantes museus médicos devem a sua fundação a esta finalidade pedagógica. Aliás em alguns casos como na *Faculdade de Medicina de Montpellier*, os alunos deveriam apresentar peças anatómicas antes de aceder ao exame final.

Em Itália, para além do *Museu Anatómico de Nápoles*, emergiram ainda ao longo do séc. XVIII o *Real Gabinete de Física e História de Florença*; o *Museu de Anatomia de Felice Fontana (La Specola)* - considerado como o primeiro museu com cunho médico e na altura o mais importante de entre os existentes; o *Gabinetto di Anatomia Umana Normale de Pavia*; o *Museo Anatómico Giovanni Tumiatì*; e o *Museo delle Cere dell' Instituto di Anatomia Umana*.

²⁷¹ No resto dos países europeus, com excepção dos anglo-saxónicos, a sua participação só teve lugar no séc. XIX.

Em França, em menor número, surgiram o *Musée Fragonard* - destacando-se o facto de que numa altura em que predominavam os museus de anatomia humana o espólio deste Museu ser constituído essencialmente por preparações sobre a estrutura orgânica de diversas espécies animais; o *Museo de Anatomia da Faculdade de Medicina de Montpellier*; e o *Musée d'Histoire de la Médecine de Paris*.

Apesar de alguns autores apontarem o séc. XIX como o marco na fundação dos primeiros museus de História da Medicina, denota-se contudo, uma continuada escassez de colecções médicas nos gabinetes de curiosidades e em colecções particulares, talvez em resultado de o gosto estético não estar suficientemente preparado para assimilar obras além dos cânones que dominavam a pintura e a escultura.

Contudo, ao longo do séc. XIX os fundos médicos cresceram ostensivelmente não só no tocante às preparações anatómicas, mas também no concernente aos arsenais cirúrgicos, originado em grande medida pela revolução instrumental provocada pela instauração da anestesia e pelos princípios anti-sépticos.

De uma forma geral, e com excepção do *Museo de Anatomia da Faculdade de Medicina de Montpellier*, não existiu interesse por parte dos Museus Anatómicos em integrar no seu espólio material cirúrgico ou experimental, mantendo nestes a Ceroplastia médica²⁷² um lugar privilegiado.

Na segunda metade do séc. XIX, apesar da atenção que se sentiu no panorama museológico, relativamente aos museus destinados à História das ciências e das técnicas, directamente relacionado com a ampliação do conhecimento científico e progressos industriais ocorridos, verificar-se-á uma continuada e persistente ausência da museologia médica.

Assim, em finais do séc. XIX e início do séc. XX, esses mesmos desenvolvimentos científicos e industriais originaram um enorme impulso no desenvolvimento tecnológico das ciências, promovendo o incremento de instrumentos obsoletos e de máquinas em desuso, os quais começaram a ser considerados por determinados sectores, igualmente como bens patrimoniais de interesse cultural.

Foram exactamente este tipo de museus que permitiu fixar o estado e situação da museologia médica, apesar de se constatar que, mais uma vez, os instrumentos empregues na prática clínica e experimental continuaram excluídos museologicamente.

²⁷² A Ceroplastia médica foi mantida como uma actividade artesanal, e só excepcionalmente os anatomistas recorreram a escultores profissionais. Recorde-se que a partir de 1930 a Ceroplastia deixou definitivamente de representar um elemento de estudo médico, optando-se pelo ensino directo sobre o cadáver.

Durante grande parte da primeira metade do século XX os museus de medicina foram amplamente utilizados como ferramentas para a educação pública em saúde, saneamento e higiene - sendo que frequentemente brotaram de colecções didácticas das universidades, utilizadas no passado por alunos e professores em experiências e demonstrações, - passando nos anos 70 a serem encarados como meios para a auto-consciência da História da Medicina, enquanto parte significativa do esforço humano.

No panorama português destaca-se, de entre os diversos núcleos museológicos, particularmente com o cunho de memória institucional, a criação em 1933 do Museu de História da Medicina *Maximiano Lemos* da Faculdade de Medicina da Universidade do Porto, e em Setembro de 2003 a reorganização do Núcleo Museológico da Faculdade de Medicina da Universidade de Lisboa, primeiro passo para a criação do respectivo Museu de Medicina.

Ao longo destes dois séculos foram sendo criados museus a nível mundial, tendo no entanto as escolas britânicas conquistado a liderança na museologia médica ao longo do séc. XX.

Aliás considera-se que o *Hunterian Museum of Royal College of Surgeons of England*, e o *Wellcome Historical Medical Collection* foram o ponto de partida da actual museologia médica, não só pela significação quantitativa e qualitativa dos seus fundos, mas sobretudo por interrelacionarem museologicamente a área científica com uma visão divulgadora bem marcada e, pela valorização, então inovadora, do objecto médico.

Deste modo, ao longo do séc. XX, a par dos progressos médicos e da actualidade técnica e científica, que originou uma revolução ao nível dos arsenais médico-cirúrgicos, verificou-se um certo desenvolvimento e consolidação dos museus médicos, apesar do número reduzido em comparação com outras tipologias museológicas, ocupando estes, contudo, um lugar secundário dentro do panorama museológico.

Como se poderá analisar na classificação proposta pela ICOM os museus de medicina integram-se na tipologia museus científicos, sub-tipologia museus de ciência e tecnologia -*museus relativos a uma ou várias ciências exactas ou tecnológicas, como astronomia, matemática, física, química, ciências médicas, incluindo planetários e centros de ciência*, ocupando assim um comedido segundo plano nos saberes museológicos, o que *apesar dos pontos comuns e similitudes, não é suficiente, pois em última instância os saberes médicos construíram-se para conhecer a complexa biologia*

do ser humano, as causas que mantêm a sua existência e aquelas que acidentalmente podem alterá-la (CID, 2007: 27).

Tipologia museológica recente, que assume como que uma obrigação de identificar e conhecer os objectos e os articular com o seu respectivo uso nas práticas clínicas e/ou experimentais, são contudo várias as razões e factores que determinam que a museologia médica, apesar de alguns museus possuírem fundos impressionantes, se mantenha em segundo plano:

- » ocupando os saberes científicos ainda uma parcela bastante reduzida na ideia de cultura, as colecções médicas acabam por ser menosprezadas uma vez que não são consideradas como fazendo parte das Artes Nobres;
- » dificuldade da museologia médica em se articular com o conjunto da divulgação museológica, continuando os museus de medicina a serem visitados mais pela curiosidade que despertam;
- » necessidade de conhecimentos específicos, o que leva a que os museus de medicina sejam maioritariamente prezados pelos profissionais de medicina, e não pelo visitante em geral;
- » investigação deficitária, levando a que os conhecimentos sobre os seus espólios sejam estáticos;
- » ...

A museologia médica caracterizada por *estudar, determinar e apresentar a evolução de um material destinado a verificar, por seus princípios e causas, a realidade dos fenómenos biológicos no seu estado normal ou patológico e encerrando saberes metodicamente formados e ordenados, circunscritos à heurística do mundo instrumental, que constituem um ramo particular nas tipologias científicas, uma vez que a Medicina e seus instrumentos e técnicas operam sobre seres vivos; enquanto o resto de ciências positivas o fazem sobre a matéria inerte (CID, 2007: 352)*, deverá reclamar para si, tendo em consideração as diferenças museológicas específicas, um lugar definido e individualizado no conjunto das tipologias museológicas.

Óptica igualmente defendida por Ken Arnold (2004: 165) que acredita que estes museus devem ter inevitavelmente um papel dominante na preservação do significado histórico da cultura material da Medicina, apresentando e defendendo dois enfoques museológicos complementares: por um lado, o papel historiográfico na apresentação dos objectos, e por outro, o facto das suas próprias histórias institucionais fornecerem

informações contextuais fundamentais na complementação dos exercícios académicos desta natureza.

Tanto que em palavras de Arnold (2004: 167) *much more is possible by focusing on types of material that have their own story to tell, and in particular by the imaginative use and juxtaposition of this material and the insights it carries within thematic temporary exhibitions. If medical objects are held to have a historical voice, the role of museums is not just to keep them audible but, rather, to make them sing.*



Fig. 1 – Science Museum's History of Medicine Website
Fonte: <http://www.sciencemuseum.org.uk/broughttolife.aspx>

O Museu do Centro Hospitalar do Porto: Um Projecto

A criação e efectivação deste projecto desenvolve-se entre finais de 2006 e 2007, aquando do estabelecimento de um protocolo de parceria entre o Hospital de Santo António (HSA)²⁷³ e a Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Enquadrada no levantamento e detecção de massa patrimonial relevante desenvolvida em cerca de quarenta serviços do HSA entre Janeiro e Maio de 2007, é concebida a Exposição "Olhar o Corpo, Salvar a Vida" (Junho de 2007), na qual se pretendeu retratar a história desta instituição bicentenária, suas vertentes vocacionais, linhas estruturantes e diversas áreas e serviços que espelhassem o desenvolvimento do conhecimento médico, escolar, científico e tecnológico da instituição (ALVES, 2007).

²⁷³ Desde Setembro de 2007 que o Hospital Santo António integra, juntamente com outras duas unidades, nomeadamente a Maternidade Júlio Dinis e o Hospital Maria Pia, o Centro Hospitalar do Porto (CHP).

Na altura a consciencialização patrimonial despoletada pela mesma originou na direcção institucional uma vontade de oficializar um projecto há muito pensado mas nunca concretizado efectivamente, nomeadamente, a criação de um Museu.

Apesar dos seus mais de duzentos anos de prática clínica, a parte substancial do fundo patrimonial do HSA, constituído sobretudo por peças de cariz técnico-científico dispersas actualmente pelos diversos serviços e áreas hospitalares, remonta fundamentalmente a um período cronológico que se estende desde inícios do séc. XX até aos anos 90 e é, em grande medida, o resultado da colaboração desinteressada de muitos profissionais, que apesar das limitações e constantes remodelações de espaços, colaboraram e colaboram quase que intuitivamente na salvaguarda e protecção de instrumentos, objectos, documentação e outros materiais que nos chegam até hoje às nossas mãos.

Embora muitos dos objectos directamente relacionados com a memória da instituição não estejam hoje à sua guarda, o acervo em questão reflecte contudo um período importante da sua história e património, abrangendo milhares de artefactos que ajudam a construir uma identidade da instituição, enquanto testemunho de técnicas médicas e sua utilização em épocas distintas, visando assim dar a conhecer o progresso da Medicina em termos científicos, técnicos, tecnológicos e a sua relação com outras ciências que permitiram essa evolução.

Para além de instrumentos de carácter Médico-Cirúrgicos, Laboratorial, de Imagiologia, Farmacêuticos e diversos utensílios de apoio hospitalar, o seu espólio contempla ainda colecções de Pintura, na sua grande maioria, alusiva a benfeitores da Santa Casa da Misericórdia do Porto; Mobiliário; Escultura, de âmbito civil e religioso; Fotografia; e Medalhística.

Apesar de o Museu, oficializado no regulamento de Abril de 2008, não dispor correntemente de área expositiva própria, encontrando-se o seu acervo disperso por distintas áreas hospitalares, tem vindo porém a construir e desenvolver as suas linhas de orientação que de futuro lhe permitirá assumir-se como um espaço identitário, educacional e de partilha.²⁷⁴

²⁷⁴ “Este espaço museológico não deverá ser compreendido como um mero lugar-repositório de instrumentos médicos mas sim um espaço profundamente identitário e educacional, de partilha de um património; é, também, um espaço de memória mas de uma memória necessariamente multivocal que implica os utentes / doentes; assume-se como um espaço de aprendizagem para a vida, que informa, relaciona, interroga e mobiliza saberes e competências que promovam a educação pública em torno dos temas da saúde.” (In SEMEDO, 2008: 3).

Assente na sua missão de celebração da memória da instituição e da Medicina, dando a conhecer por um lado, os sucessos, os desafios, a história e os sonhos de milhares de pessoas que fazem parte desta narrativa e da História da Medicina/ciências da saúde em Portugal, bem como, destaque da capacidade de liderança e compromisso desta instituição para com a educação e a investigação, tem desenvolvido a sua acção apostando numa multiplicidade de eixos programáticos, dos quais se destaca:

1. Produção de **documentos orientadores**, que contemplem as diferentes áreas de intervenção, para a execução dos normativos necessários para o correcto e normalizado funcionamento do Museu, nomeadamente, Regulamento Interno, Política de Incorporação, Normas e Procedimentos de Documentação e Conservação Preventiva; entre outros.
2. **Gestão de colecções**, eixo estruturante da actividade museológica. O Museu tem dedicado uma especial atenção ao estudo e informatização das colecções e à promoção de incorporações através da captação de colecções e espólios privados.
3. **Manutenção e conservação** das colecções, desenvolvendo-se relatórios periódicos de avaliação com ponderação das condições ambientais monitorizadas diariamente, assim como por implementação de rotinas de manutenção e melhoramento de estratégias de acondicionamento dos objectos.
4. **Divulgação e comunicação**, sendo de salientar o reforço de acção que o seu portal (<http://www.museu.chporto.pt>) lhe permite quer ao nível da disseminação de informação do seu espólio, da fidelização de públicos próprios e sobretudo da projecção e visibilidade do trabalho de preservação da memória em que se tem investido.

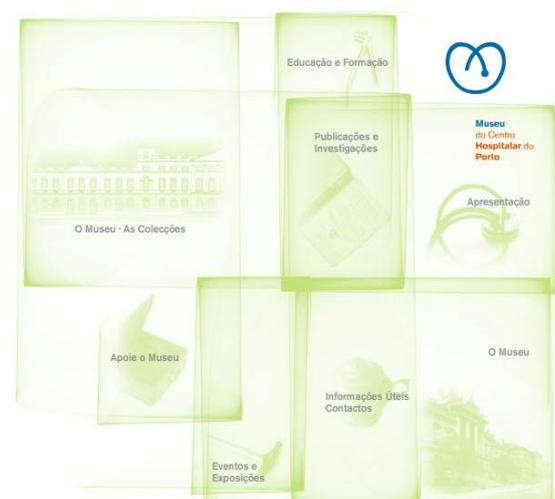


Fig. 2 – Website do Museu do Centro Hospitalar do Porto
Fonte: <http://www.museu.chporto.pt>

No sentido de contribuir para o fortalecimento da imagem interna e externa do CHP, constituindo um valor acrescentado à memória da instituição e da medicina, promovendo a literacia em torno dos temas da saúde, tem apostado em exposições temporárias temáticas, acções de sensibilização e publicação de artigos, numa colaboração e cooperação estreita não exclusivamente com os diversos serviços e unidades do CHP, mas igualmente de promoção de mecanismos de parcerias institucionais com organismos nacionais e internacionais.

Ainda relativamente a este eixo programático dar-se-á a curto prazo prioridade às seguintes áreas de acção:

- *Adição de Língua Inglesa* no portal do Museu, com o objectivo de diversificar o público-alvo do MCHP, incrementar o relacionamento com investigadores estrangeiros e sobretudo possibilitar a divulgação do Museu em instituições internacionais da área da saúde e da cultura;

- *Implementação de um Projecto de Preservação da Memória Institucional*

Conscientes da importância que o património imaterial tem numa instituição centenária como o Centro Hospitalar do Porto, constata-se a necessidade de desenvolver um projecto de preservação da memória institucional através de recolhas de História de Vida ou de outras fontes de informação, dada a vulnerabilidade e eminência da sua perda.

Para além da salvaguarda dos testemunhos pessoais, a instituição estará também com este projecto a documentar os conhecimentos, os processos, os objectos e a forma como eram aplicados, criando assim as condições necessárias para a sua adequada preservação e valorização.



Fig. 3 – Inalador de Éter de Ombredanne
Proveniência: Museu do CHP - Serv.
Anestesiologia
© Centro Hospitalar do Porto



Fig. 4 - Hospital Geral de Santo António, Enfermaria de
Clínica Médica - Sala do Espírito Santo.
Fonte: ALMEIDA, 1927: 12.

DESCOBRIR E INTERPRETAR O OBJECTO MÉDICO: APRESENTAÇÃO DE UM MODELO DE ESTUDO

No sentido de abrir caminho à investigação de colecções médicas e servir de instrumento de investigação não só ao Museu do Centro Hospitalar do Porto, mas também a museus congéneres, os quais muitas vezes para além dos poucos recursos financeiros não possuem os recursos humanos adequados à colmatação das deficiências encontradas nesta e noutras vertentes da gestão de colecções, desenvolvemos um modelo de estudo pensado e vocacionado na materialização do objecto médico, partindo da análise e reflexão do espólio do Museu do CHP, modelo esse que revela a singularidade de propor uma classificação normalizada do objecto médico.

No contexto museológico, o objecto médico em comparação com outros fundos museológicos e salvo raras excepções, goza de um baixo estatuto e esteve, se ainda não estará, muitas vezes renegado e associado a objecto menor. Contudo há que ressaltar que marcaram o espírito de várias gerações e que por qualquer lado que se encare a colecção, clínico, científico, tecnológico, ou unicamente pelo ponto de vista documental, o estudo e análise da instrumentaria médica, revela-se uma fonte de informação importante uma vez que estes são a expressão da época a que pertencem, marcos de descobertas experimentais e interrogações científicas e, neles podemos colher dados úteis em diferentes domínios.

No sentido de serem criadas condições para evocar relações que melhor permitissem perceber a funcionalidade dos objectos médicos ao longo das épocas, bem como enquanto testemunhos da evolução de técnicas médicas, tentou-se reunir o máximo de informação associada aos mesmos e seus contextos envolventes, começando assim por apoiar a nossa metodologia numa parte teórica, iniciada por uma revisão de bibliografia nacional e internacional, tendo por base catálogos de fabricantes; bases de dados *online*; monografias de enquadramento, entre outras.

É contudo patente a caducidade do sistema convencional com o qual é comumente abordado o objecto médico no contexto museológico, abordagem esta que nunca acompanhou verdadeiramente o actual paradigma dominante das ciências médicas, podendo mesmo arriscarmo-nos a afirmar que graças à tendência museológica generalizada de musealizar os "produtos" resultantes de um paradigma transacto, este sistema se encontra mais intimamente indexado e enraizado a esses valores, teorias,

abordagens e modelos cessantes, do que ao próprio paradigma dominante. Orientação que o presente estudo visa contrariar.

Numa segunda fase, abordando com qualidade científica a particularidade da museologia médica, iniciamos a concepção do modelo de estudo, tendo por base algumas orientações e premissas, dos modelos de estudo de objectos e colecções apresentados por Susan Pearce, Batchelor e Felip Cid²⁷⁵.

Referir ainda que o modelo que será aqui exercitado é o resultado de um trabalho com uma vertente de elevada densidade de investigação, alargada pelo diálogo com museus congéneres e sem por em causa novas possibilidades de o aprofundar, uma vez que acreditamos que a mensagem ou significado que oferece o objecto será sempre incompleto e cada investigador preencherá as lacunas no seu próprio caminho.

Sendo o objecto inesgotável, será precisamente essa inesgotabilidade que forçará o investigador/observador nas suas decisões.

Tendo em consideração a complexidade do objecto médico torna-se necessário iniciar o estudo do mesmo tendo já por base um background acerca dos próprios objectos e contextos envolventes e relacionáveis.

Assim sugere-se que uma vez identificado o objecto se proceda ao entendimento do seu posicionamento e sua correlação com os diferentes contextos nos quais o mesmo se insere, partindo-se de um quadro geral para aspectos mais particulares, sendo de distinguir entre Macro-contexto - conceito mais alargado que pode ser tão amplo como se julgar necessário para o estudo - e Micro-contexto - referente ao ambiente mais próximo do objecto de estudo e os seus condicionalismos.

Macro-Contexto

Deverá assim o investigador aprofundar o seu campo de estudo ao contexto médico em geral mas também e sobretudo à correlação do objecto com os contextos económicos, políticos e sociais, no sentido de perceber a sua alocação com as necessidades sociais que surgiram ao longo de séculos e que se tornaram determinantes para os avanços na área das ciências da saúde, pois como refere Amélia Ricon Ferraz (1992: 12):

²⁷⁵ *Thinking about things* de Susan Pearce; *Not looking at kettles* proposto por Ray Batchelor (PEARCE 1994; 1996) -, e o modelo de estudo particularmente vocacionado e direccionado ao estudo do objecto médico da autoria de Felip Cid na sua obra *Museología Médica, Aspectos Teóricos y Cuestiones Prácticas*.

O instrumento brotou de uma exigência humana, sinal de uma nova etapa no processo de hominização. O domínio das suas situações, quer correntes quer inéditas, mostrava-se insatisfatório sempre que a intervenção de uma parte corporal era o único agente de acção. Cedo reconheceu o homem a vantagem de prolongar o seu espaço físico, de forma a valorizar o fim da sua vontade. Inúmeras vezes fê-lo como solução para as múltiplas necessidades pessoais e mais tarde, de grupo...

Micro-Contexto

No próprio contexto médico há que perceber os eixos e circunstâncias que influenciaram a criação do objecto, uma vez que este exerce uma função determinada ante um problema concreto, não sendo fruto de uma causalidade (BERNARD, 1978; KIRKUP, 1982), o seu percurso histórico e eventuais alterações de função, assim como assinalar-se as causas que levaram à inoperatividade do mesmo, sendo nestes casos um exercício de grande importância tentar, se tal ainda for possível, identificar nos objectos actuais a estrutura originária.

Numa segunda etapa deverá o investigador, tendo o objecto como ponto de partida da sua abordagem, descobrir a evolução de ideias, invenção ou descoberta que se encontram a ele articuladas, devendo não só serem apreendidos os fenómenos e os conceitos científicos, mas também o modo como o conhecimento científico é construído e as suas aplicações e implicações numa tentativa de criação de atitudes positivas para com a ciência.

Contexto Tecnológico

Sendo a Medicina uma ciência interactiva²⁷⁶ o investigador deverá tentar perceber a interligação entre o objecto e os princípios técnicos que os definem, no sentido de compreender a interdisciplinaridade na tecnologia médica e de como as próprias descobertas alcançadas em diversos sectores das ciências exactas, como a Matemática, a Química, a Física, assim como o progresso em outras ciências médicas, como a Fisiologia, a Bioquímica, etc., contribuíram para dar espessura ao conhecimento do mesmo, permitindo o seu desenvolvimento sucessivo ou a sua substituição.

²⁷⁶ “A Medicina é uma ciência interactiva com as outras ciências, das quais recebe informação para o seu próprio desenvolvimento, mas às quais fornece conhecimentos sobre capacidades do corpo humano que podem servir de modelo à elaboração técnica de outros ramos científicos “. (In CORREIA, 2000: 24).

Dentro da própria ciência médica diversas descobertas actuaram de um modo indirecto no desenvolvimento dos instrumentos. Se não vejamos a título demonstrativo: a descoberta da anestesia permitiu, uma vez erradicada a dor, que a cirurgia deixa-se de estar reduzida a operações externas, como a amputação e extirpação, alargando o seu campo de intervenção, o que originou por um lado o aperfeiçoamento de instrumentos cirúrgicos básicos, como as pinças de pressão e igualmente a apropriação de novas peças.

Numa perspectiva de carácter sociológico, poderá constituir-se como condição relevante a explanação da correlação entre a evolução dos instrumentos e o progresso tecnológico, e respectiva melhoria da qualidade de assistência prestada aos pacientes. O próximo passo referir-se-á à caracterização material do objecto, ou seja, à análise dos materiais, forma como são usados e seus padrões de distribuição no objecto.

Materiais

A compreensão da evolução e aperfeiçoamento das matérias-primas aplicadas no fabrico dos instrumentos, como a maior ductilidade e resistência do material, poderá oferecer uma melhor percepção do modo como permitiu a harmonização das formas e dimensões das peças, ajustando-as à sua funcionalidade, bem como dados temporais identificativos (datação cronológica).

Salienta-se o facto de não se reconhecer de forma alguma lícita a consideração de apenas esta característica como orientação classificadora de datação do objecto, uma vez que, como constatará rapidamente o investigador menos atento, determinado material, apesar de ser identificado como usado em determinados períodos, não raras vezes encontra-se em espécies pertencentes a épocas diferentes.

Para além de se proceder à identificação do material²⁷⁷ dever-se-á igualmente analisar a razão da sua escolha. Nesta ordem será de todo relevante relacionar com o contexto médico da época a instauração de certos procedimentos, como aconteceu com a iniciação da assepsia, a qual originou transformações na composição material sobretudo dos instrumentos cirúrgicos, prescrevendo a eliminação fulminante de

²⁷⁷ Apesar de o Homem ter usado nos primeiros instrumentos que produziu diversos materiais naturais, orgânicos ou minerais, como a madeira, marfim e tartaruga, os quais acabaram por se mostrar limitados para o alcance pretendido, pelo que foram sendo substituídos, como se encontra apresentado nos estudos de Amélia Ricon Ferraz, por duas tipologias de material manufacturado: materiais não ferrosos (prata; ouro; estanho; cobre; bronze; latão; alumínio; platina; titânio...) e ferrosos (ferro, aço...). Não esquecendo ainda a goma elástica, substituída, no decurso da segunda metade do séc. XIX, pela borracha muito mais resistente e elástica assim como as diversas variedades de plásticos, hoje tão em voga nos diversos materiais.

madeiras e outros materiais naturais e orgânicos - marfim, nácar, etc. - com que se fabricavam sobretudo os cabos da maioria dos instrumentos cirúrgicos, os quais não resistiam à imersão nos preparados anti-sépticos, nem à esterilização a altas temperaturas a que os instrumentos eram regularmente submetidos nas operações anti-sépticas²⁷⁸, tendo em vista à eliminação de agentes microbianos em todos os objectos que intervissem nas operações cirúrgicas. Por outro lado, foi igualmente responsável pela difusão da borracha na prática médica, uma vez que esta suportava a profilaxia térmica.

Autoria

Apesar do vazio documental flagrante deverá o investigador ao nível do processo de criação e fabrico, e para não desperdiçar dados originários elementares, começar por contextualizar o respectivo inventor e/ou fabricante do objecto, enquanto figura(s) determinante(s) no processo evolutivo do instrumento.

Numa tentativa de completar a visão da sua presença técnica no meio, poder-se-á tentar discernir a que novas tendências médicas e cirúrgicas esteve o fabricante e, implicitamente, o objecto associado, de que forma acompanhou os avanços industriais, científicos e tecnológicos, participação imaginativa, especialização em determinada área das ciências da saúde e respectiva integração de novos métodos e potencialidades técnicas.

A própria interpretação da adequação instrumental permitirá avaliar o proveito da peça, as condições em que foi concebida e fabricada, assim como será essencial fazer a distinção entre um objecto produzido manualmente ou obtido através de um processo industrial, dado fundamental na tecnologia médica, com enormes repercussões.

Ao nível de marcas patentes nos próprios objectos, essências muitas vezes para determinação do fabricante, dever-se-á para além de analisar a marca de fabrico proceder-se igualmente à interpretação de outras inscrições presentes no mesmo, tais como o número de série, identificação do modelo, entre outros, pois concorrerão ao alargamento do âmbito de compreensão das características técnicas do objecto, seus elementos e/ou componentes.

²⁷⁸ Relembre-se que inicialmente Pasteur aconselhou a passagem de cada instrumento sobre uma chama, processo esse que por um lado não poderia ser estendível ao cabo do instrumento; era inacessível ao interior das estruturas tubulares; e ainda tinha a deficiência de provocar, no caso de instrumentos cortantes, uma diminuição da agudeza da lâmina (SOURNIA, 1992).

Numa tentativa de compreensão de aspectos intrínsecos de significado e interpretação de funcionalidade específica do objecto dentro das ciências da saúde, deve o investigador numa sexta etapa abordar e interpretar as características formais do mesmo.

Características Formais

Desenvolvendo-se uma descrição clara e concisa do objecto, partindo do geral para o particular, e servindo-se de terminologias específicas, vários serão os factores que deverão ser alvo de ponderação:

- 1) Existência ou não de mecanismos de articulação;
- 2) Desmembramento das partes;
- 3) Presença de uma superfície cortante;
- 4) Forma, desenho e ranhuras das extremidades das lâminas;
- 5) Design;
- 6) ...

Neste aspecto, recorde-se que a instauração da assepsia veio influenciar a simplificação do “design” do objecto, sobretudo de carácter cirúrgico, suprimindo ou evitando arestas, saliências e adornos supérfluos que favorecessem a persistência de agentes microbianos.

Apesar de os objectos revestirem-se como valiosas fontes de informação, claramente a documentação anexa poderá complementar consideravelmente a amplitude e profundidade destas informações. Deste modo, para completar a análise há que não descurar os "dados suplementares" que poderão integrar desde documentos escritos, audiovisuais, registos orais, fotográficos, correspondência institucional, etc. que estejam directamente relacionados com o objecto em estudo.

Tendo em conta todas as informações recolhidas, a última fase de análise do objecto será a sua classificação, ou seja, o seu enquadramento num grupo de objectos, segundo um determinado padrão de conceitos, de forma a ser perceptível o seu significado na organização dentro das ciências da saúde.

Classificação

Tratando-se de uma questão multidisciplinar, torna-se complexa a criação de um método objectivo para subsidiar objectivamente uma classificação.

Deste modo começou-se por centrar a metodologia numa base teórica apoiada pelo exame da literatura existente sobre o assunto, análise dos modelos existentes e aplicados em museus similares, legislação nacional na área da saúde e numa parte prática fundamentada na implementação e aplicação do modelo.

Não se coadunando nenhum dos modelos de sistematização em prática actualmente com os critérios que poderiam vir a integrar o modelo de estudo, procedeu-se ao desenvolvimento de um método que estabelecendo uma sistematização conceptual, relacionaria o objecto médico com o quadro científico e histórico a que pertence, criando-se um grupo de informação que permitisse incluir todas as classificações científicas e técnicas atribuídas a um objecto, seu conhecimento aprofundado e abrangência ao universo de objectos médicos, tendo como base referencial o séc. XX, época a partir da qual se abordará a evolução, progresso e diversidade de objectos, coincidente com o aparecimento das especialidades médicas.

Tendo em conta a transversalidade, plurifuncionalidade e utilização complexa do objecto médico, cedo nos apercebemos que a tentativa de criar um sistema de classificação tendo por base a exclusividade de um único critério, representaria um grande obstáculo, uma vez que apesar de materialmente o objecto médico corresponder a uma unidade instrumental, deverá ser apreendido como fazendo parte de uma actuação médica conjunta/colectiva, e não como simples objecto isolado, uma vez que as diferentes especialidades da Medicina dedicam-se a grupos de doenças inter-relacionadas, estabelecendo vínculos e alianças técnicas. Apesar de existirem objectos como o termómetro, o esfigmomanómetro ou o estetoscópio que por si só definem um nível de aplicação, não se integrando numa articulação instrumental, resulta que maioritariamente os instrumentos médicos são apenas um dos elementos de um vasto conjunto que actua num determinado acto clínico.

Cientes de que uma uniformização dos critérios e esquematização das áreas passíveis de investigação dentro desta temática irá não só facilitar o trabalho de documentação, mas também e sobretudo viabilizar possíveis investigações futuras sobre esta matéria, propomos uma visão transversal e global do objecto médico, não se considerando esta como uma visão definitiva mas sim uma tentativa museológica de compreensão do objecto médico que assentará por um lado na sua morfologia temática, ou seja, raio de aplicação, eficácia do objecto médico, separando-o por especialidades e fase médica a que pertenceu.

Desta forma, a constituição de tipologias classificativas propostas adquire a seguinte estruturação que contemplará simultaneamente duas vertentes: **Área de Conhecimento e Categoria Funcional**.

As oito categorias previstas na área de conhecimento simetizam uma disjunção entre objectos de prestação de cuidados de saúde – **Médico-Cirúrgicos**; - meios complementares de diagnóstico e de terapêutica - **Patologia Laboratorial e Imagiologia**; - de suporte à prestação de cuidados - **Farmacêuticos; de Desinfecção e Esterilização**; - utensílios de apoio - **Vária**; - área de ensino - de **Ensino**; – e de carácter não médico²⁷⁹ - **Coleções Especiais**, nomeadamente.

Considerando o instrumento médico como uma transposição material e tridimensional de uma ideia científica, encontrando-se este assim no centro de uma rede complexa de ideias e de práticas, considerar-se-á que os seus usos deverão definir igualmente e sincronicamente a sua especificidade, privilegiando aqui sim a individualidade de cada objecto considerado na vertente concreta da sua existência.

Deste modo, dentro de cada uma das categorias referidas anteriormente, e sempre com a preocupação de não duplicar informação, será efectuada ainda uma divisão e subdivisão, sempre que pertinente, com recurso ao critério de funcionalidade em que se insere cada objecto, tendo em conta os seus princípios metodológicos, procedimentos e áreas de actuação.

Instrumentos, Aparelhos e Equipamentos Médico-Cirúrgicos	Diagnóstico	-Exame Físico -Exame Físico/ Auscultação -Exame Físico/ Constituição Corporal -Exame Físico/Dilatação -Exame Físico/ Detectores -Exame Físico/Reflexos -Exame Físico/ Temperatura Corporal -Sistema Respiratório -Equipamento Específico de (... especialidade...)
	Orientação Terapêutica	-Cateterismo -Electrocoagulação -Estimulação Eléctrica -Instrumentos específico de (... especialidade...) -Medicamentos -Primeiros Socorros -Punções e Aspiração -Respiração Artificial

²⁷⁹ Refira-se que na museologia médica, como no resto de tipologias científicas, predomina uma diversidade de objectos de carácter não médico, uma vez que o passado das ciências da saúde se imiscui nas Artes Plásticas, Mobiliário, Cerâmica, Escultura, etc., as quais não poderiam deixar de ser mencionadas e equacionadas, mas que não serão aqui aprofundadas.

	Cirurgia	- Anestesia e Reanimação - Campo operatório - Instrumentos auxiliares - Instrumentos de diérese - Instrumentos específico de (... especialidade...) - Instrumentos de hemostase - Instrumentos de síntese - Transfusão de sangue
Instrumentos, Aparelhos e Equipamentos de <i>Patologia Laboratorial</i>	Análise química Equipamento de base de laboratório Ensaio de propriedades físicas Ensaio de propriedades electrónicas e eléctricas Específico de (... especialidade...) Fluxo de líquidos, gases e de movimento mecânico Ópticos Para Medida do tempo Pesagem	
Instrumentos, Aparelhos e Equipamentos de <i>Imagiologia</i>	Específico de (... especialidade...) Material especializado de tratamento e visualização de imagens Radiodiagnóstico Radioisótopos Radioterapia Ultra-sons Termografia Tomodensitómetros	
Instrumentos, Aparelhos e Equip. <i>Farmacêuticos</i>		
Instrumentos, Aparelhos e Equip. de <i>Desinfecção e Esterilização</i>		
Vária	Material Administrativo Mobiliário Hospitalar Outros Equipamentos e Utensílios de Apoio	
Instrumentos, Aparelhos e Equip. de <i>Ensino</i>	Equipamento e Aparelho Audiovisual Material Pedagógico Modelos anatómicos	

Tabela 1 - Resumo da classificação proposta.

Apesar de na componente prática terem sido testadas algumas adaptações a este modelo, o que permitiu seleccionar elementos estruturantes e ampliar ou simplificar estas propostas, às quais se acresceu adaptações seleccionadas tendo como base algumas normas internacionais na área da museologia, designadamente: *International Guidelines for Museum Object Information*: CIDOC/ICOM; e *Spectrum - Museum Documentation*

Association - considera-se o modelo proposto passível de conhecer adaptações particularmente em função das necessidades de colecções específicas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objecto é um factor omnipresente em qualquer museu, podendo ser abordado, neste caso concreto nos museus de medicina, sob diferentes ângulos de visão: desde uma conotação de hands-on da prática clínica; da educação médica; das metodologias de investigação; do contexto comercial da Medicina; das políticas de saúde pública, entre outras.

No entanto para que estes ganhem "vida" e relevância como parte da história cultural e social, e para que não se confinem exclusivamente à sua incorporação na História da Medicina, nem sejam exclusivamente e/ou essencialmente apreciados por profissionais da Medicina, os museus de medicina terão que repensar os seus eixos de orientação.

Parece-nos pois que é altura dos seus responsáveis se interrogarem sobre os autênticos objectivos de um museu de medicina, os seus públicos reais ou virtuais, suas curiosidades, interesses, dúvidas ou conceitos, pois o museu deverá ter capacidade de contribuir para o desenvolvimento do visitante/espectador, enriquecendo a sua vida com novas perspectivas, experiências, conhecimentos, conceitos e pontos de vista, propondo leituras coerentes e significantes.

Encarando a Medicina enquanto tema universal e que como tal desperta pois a atenção da sociedade em geral, propõem-se duas possíveis orientações museológicas complementares.

Num primeiro plano parece-nos essencial que estes museus reforcem e reestruem a sua programação de forma a oferecer outras valências além daquelas de carácter expositivo, tendo por fim que as mesmas sejam dirigidas aos diversos segmentos sociais e não apenas às classes dotadas dos meios para as assimilarem, com vista ao estreitamento das relações com o seu público.

Por outro lado, e apesar da complexidade de abordagem das suas temáticas, pois não raras vezes interferem com factores emocionais dos visitantes evocando sentimentos de carácter íntimo relacionados com o seu bem-estar ou com a sua descendência, experiências ou emoções, um dos aspectos fundamentais de todo o processo de valorização passará pela redefinição da sua função social: a promoção da cultura científica, a investigação, o apoio ao ensino, e o serviço à comunidade.

Na valorização e apresentação das suas colecções ao seu público deverão estes museus fazer referência e apelar aos desafios sociais nos quais se integram, reactivando valores através dos quais se reconhece, questiona e integra a sociedade, convertendo-se em verdadeiros espaços públicos de reflexão e de debate como meio de produção de formas de autonomia e de cidadania crítica, tornando o seu público mais activo na esfera pública.

O museu de medicina deverá igualmente criar as condições de acessibilidade à investigação na área da saúde, promovendo não só uma função educacional de divulgação e contextualização da actividade médica mas, sobretudo, proporcionando experiências capazes de motivar a participação e o envolvimento activo do público que serve, desenvolvendo iniciativas que apoiem oportunidades para a integração deste conhecimento na vida das pessoas (CAULTON, 1998).

Neste âmbito, é de cabal importância que antes de mais a museologia médica passe a participar no panorama da divulgação museológica, e aposte na incrementação de investigação, facto que, exceptuando alguns trabalhos específicos, continua a ser muito deficitária, devendo ser profícuo o estabelecimento de pontes de comunicação e trabalho em equipa entre os museólogos, os historiadores, profissionais das ciências da saúde e outros agentes, bem como o intercâmbio com outros museus similares ou instituições científicas. Cientes da falta de apoio financeiro sustentado este intercâmbio permitirá não só enfrentar a realidade orçamental, mas também proporcionará experiências distintas uma vez que possibilitará trabalhar com diferentes pessoas abrindo diálogos e intercâmbios com outras estruturas exteriores.

Considerando que os museus de medicina se devem tornar mais do que espaços de exposição de equipamentos cuja compreensão e interesse só será sensível para os iniciados, e para que passem a oferecer aos seus visitantes uma explanação que correlacione o objecto exposto com as suas aplicações e modo de funcionamento, a sua evolução, origem e enquadramento com os seus contextos tecnológicos e científicos, deverão estes incrementar exposições interdisciplinares em que o contexto médico será interpretado na sua inter-relação com outras áreas e disciplinas, demonstrando como a História da Medicina é transversal, flexível e interligada, habilitando a troca de conceitos e metodologias, e sobretudo conseguindo uma aproximação entre sociedade e ciência, a partir dos significados e usos da "cultura material".

É este o actual desafio destas instituições.

É igualmente o momento da implementação de novos espaços museológicos, porém mais dinâmicos e interactivos, reconstrutores de sentidos e contextos.

Com este fim, emerge a ideia de unir esforços e compartilhar metodologias e aplicações com o objectivo de se obter uma maior expansão da museologia médica e consequentemente um melhor entendimento das suas colecções, só possível com recurso ao estudo e investigação das mesmas.

Seria falso defender que o modelo aqui apresentado, desenvolvido numa tentativa museológica de compreensão do objecto médico, constitui-se como principal forma de interpretação do mesmo, nem de forma alguma teremos a presunção de o entender como verdade absoluta e final, mas sim como um modelo válido e reprodutível, coadunando-se não só ao espólio do MCHP, mas igualmente a outras colecções de museus congéneres. Tal como acontece com as teorias científicas, este assume-se como explicação provisória da evidência existente até ao momento, evidenciando-se na apresentação de novos métodos de análise e encontrando-se aberto à crítica, ao debate e à mudança.

Relativamente à questão que frequentemente se levanta relativamente ao facto dos museus de medicina continuarem ou não votados a um lugar secundário dentro do panorama museológico, consideramos que só o tempo poderá responder. Porém, a nossa contribuição com este trabalho é precisamente aguçar a vontade dos museus de medicina em serem mais do que meros repositórios, assumindo outras responsabilidades adequadas à preservação, conservação, estudo e interpretação de espécimes em benefício do público, garantindo assim larga existência aos mesmos.

Idealiza-se assim um museu de medicina como um espaço de intercâmbio, um espaço aberto a influências, um espaço de projecção não só para o exterior mas para o mundo, não sendo para nós de todo procedente o conceito, ainda actualmente muito enraizado, de um museu que se faz uma vez e que permanecerá imutável perpetuamente.

É tendo este fio condutor em mente que se pretende dar desenvolvimento ao projecto e discurso museológico do Museu do Centro Hospitalar do Porto, assumindo o mesmo um esforço na tentativa de posição de liderança na área da educação para a saúde, oferecendo conhecimentos, oportunidades de aprendizagem e experiências que se relacionem com questões da contemporaneidade, largamente acessíveis e consistentemente de alta qualidade, pretendendo-se que venha a ter uma forte

componente hands-on, herts-on e outra igualmente diferenciadora: a componente minds-on, o verdadeiro sentido no contexto do objecto médico.

Bibliografia

- ALMEIDA, Prof. Thiago d' (1927), *O Ensino da Clínica Médica na Escola do Porto de 1907 a 1927*, Porto: Emp. Indust. Gráfica do Porto, p. 12.
- ALVES, Jorge e CARNEIRO, Marinha (2007), *Olhar o Corpo, Salvar a Vida*, Porto: Hospital de Santo António.
- ARNOLD, Ken (2004), "Museums and the Making of Medical History", in Robert Bud (dir.), *Manifesting Medicine: Artefacts series, studies in the history of science and technology*, London: Science Museum, pp.167-169.
- BERNARD, Claude (1978), *Introdução à Medicina Experimental*, Lisboa: Guimarães & C^a Editores.
- CAULTON, Tim (1998), *Hands-on-Exhibitions – Managing Interactive Museums and Science Centres*, London and New York: Routledge.
- CID, Felip (2007), *Museologia Médica, Aspectos Teóricos y Cuestiones Prácticas*, Bilbao: Museo Vasco de Historia de la Medicina e de la Ciência.
- CORREIA, J. Castro (2000), "Medicina e Tecnologia: Relação entre a evolução da Medicina e a evolução tecnológica", in *UPORTO: Revista dos antigos alunos da Universidade do Porto*, nº 2, Dez., Porto: Universidade do Porto.
- KIRKUP, John (1982), *The History and Evolution of Surgical Instruments*, London: Royal College of Surgeons.
- PEARCE, Susan (1994), *Interpreting Objects and Collections*, London: Routledge.
- PEARCE, Susan (1996), *Exploring Science in Museums*, London: Routledge.
- RICON FERRAZ, Amélia Assunção Beira de (1992), *Evolução dos Instrumentos Cirúrgicos*, Porto.
- SEMEDO, Alice (2008), *Hospital Geral de Santo António: Programa Museológico preliminar/apresentação de conceitos*, Porto. Documento Policopiado.
- SOURNIA, Jean-Charles (1992), *História da Medicina*, Lisboa: Instituto Piaget.

Museus Inclusivos: realidade ou utopia?

Sónia Santos

Resumo

A consciencialização para a acessibilidade museológica tem vindo a aumentar e torna-se imprescindível que os museus, enquanto espaços socioculturais, aceitem e integrem, no âmbito das suas missões, a inclusão de todos os públicos. A integração e a comunicação são elementos fulcrais e devem constar das agendas e programação dos museus deste século, dada a sua ligação à sociedade diversificada, heterogénea e consumidora cultural. Neste contexto, a inclusão não poderá cingir-se em exclusivo à área arquitectónica, mas, também, a tudo o que se relaciona com as vertentes comunicativa, informativa e electrónica. Conceitos como abertura e acesso devem ser entendidos como concepções amplas e globais que não se referem apenas a deficiência, mas pretendem exercer um verdadeiro papel de inclusão, onde todos cabem.

The level of awareness regarding the museums accessibility has been increasing and it is becoming indispensable for the museums, as socio – cultural spaces to accept in their missions the inclusion of all audiences and to regard people with disabilities as target audiences to be conquered and not as a minority that needs to be satisfied. Integration and communication are key factors which must be included in the programming agenda of this century museums since they function as connective elements to a diversified society which presents itself as a culture consumer. This way, the inclusion will not only cover the architectonic aspect but also the communicational, informatics and electronics aspects. It is important consider these aspects as a matter of giving access to all citizens and not just to the ones that have a disability.

Palavras-chave - Key-words:

museu, acessibilidade, deficiência

museum, accessibility, disability

Museus Inclusivos: realidade ou utopia?²⁸⁰

Sónia Santos²⁸¹

Melhorar o acesso à cultura, aos museus e às suas colecções, por parte dos visitantes com necessidades especiais, constitui um objectivo essencial por todos partilhado?
(Collwell, 2004:5)

Introdução

O presente artigo baseia-se numa investigação realizada no âmbito de uma dissertação de mestrado intitulada “Acessibilidade em Museus” que pretendeu debater a integração de pessoas com deficiência nas actividades e espaços museológicos. A investigação não pretendeu resultar numa perspectiva de diferenciação de públicos, mas sim, na criação e estabelecimento de condições necessárias a todos os cidadãos, tenham eles, ou não, necessidades especiais (permanentes ou temporárias). Aspirou alertar para a consciencialização e promoção da inclusão de todos os cidadãos, avaliando as actividades e estratégias utilizadas. Ambicionou reforçar a necessidade de aprofundamento da reflexão sobre a temática, ampliando a sua discussão, envolvendo os actores (inclusive os representantes e todos os abrangidos na formação de profissionais da área).

Estes foram os princípios que nortearam a concepção do projecto, o qual, através do aprofundamento, do conhecimento e da reflexão sobre vários factores ligados à exclusão cultural, trouxe à ordem do dia as pessoas com deficiência e todos os obstáculos que enfrentam na tentativa de participação na vida cultural.

²⁸⁰ Artigo baseado na dissertação de Mestrado, orientada por Alice Semedo, apresentada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto: SANTOS, Sónia, *Acessibilidade em Museus*. Dissertação de Mestrado do Curso Integrado de Estudos Pós-graduados em Museologia apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2009

²⁸¹ Museu do Papel Moeda da Fundação Dr. António Cupertino de Miranda, Responsável do Serviço de Educação, www.facm.pt. <http://acessibilidadeemmuseus.blogspot.com>.

Contextualização temática: a emergência de um novo modelo cultural

Séculos separam os tempos actuais do antigo *museion* grego dos tempos imemoriais da época helenística, em que o recolher e o guardar dos objectos se prendia com a preservação de documentos que testemunhavam o saber e a cultura, ou do, igualmente, ancião *thesaurus*, em que a sacralização do espaço dá início à constituição de colecções. A Revolução Francesa veio abrir as portas dos museus, face aos novos direitos de cidadania e aspiração de igualdade. Com ela veio uma outra revolução que acabaria por converter os museus naquilo que hoje são e que Carlos Guimarães (2004: 42) considera verdadeiros “supermercados de cultura”, provocados pela democratização das massas e pela abertura de horizontes e ambições.

Os museus cultivados pelas elites, que neles exerciam o diletantismo cultural, foram sendo substituídos por museus politizados, face ao acesso à cultura e à defesa dos bens culturais, como património de toda a comunidade. Que, por princípio, abrem portas a todos, embora, na realidade, continuem fechados para alguns. A busca de uma nova linguagem com que se expressar e de uma nova dinâmica na participação sociocultural é preconizada pela nova museologia, o que pressupõe uma nova tipologia de museu (Fernández, 1999: 8). É, cada vez mais, da responsabilidade dos museus acolher os seus visitantes, independentemente das suas necessidades. No entanto, as campanhas publicitárias para atrair público não são eficientes se esse público não se sentir integrado e com as suas necessidades satisfeitas.

À função de salvaguarda patrimonial associaram-se outras funções, tais como a educativa e a social, às quais se impuseram crescentes desafios face à organização, atitude e comunicação. Também o crescente número de museus provocou uma alteração nos discursos. A busca de visibilidade, o estabelecimento de parcerias, a procura de mecenato e a preocupação por uma “nova” gestão, caracterizam o museu virado para o exterior e o nascimento de uma entidade comunicativa e interventiva. Esta mudança de paradigma, reforça as competências de programação, marketing e comunicação que tornam o museu num pólo atractivo à sociedade, tal como o próprio Instituto dos Museus e da Conservação salienta, o museu não tem razão de ser se não se abrir à comunidade, se não desenvolver acções direccionadas para diferentes públicos através de mediação que reelabore a informação, tornando-a acessível mesmo na forma de actividade lúdicas e oficinais.

Nas últimas décadas os museus têm sofrido inúmeras alterações o que se tem reflectido num incremento de popularidade que lhes incute determinados papéis na

sociedade actual. A preocupação com os públicos tornou-se num dos pilares da missão e a necessidade do alargamento destes em número e diversificação afirma-se uma realidade emergente. É precisamente com o acolher da vertente social que o museu recebe uma nova missão. Sem renunciar às características de preservação do património, deve fomentar iniciativas culturais inclusivas, impulsionar a diferenciação e a inserção de novos públicos que, afastados durante décadas, fazem valer os seus direitos de participação na vida cultural da sociedade actual. Para que essa inclusão se materialize é necessário equipar fisicamente os museus para receber os “novos” visitantes e preparar as suas equipas para um acolhimento e seguimento adequado. É, igualmente, necessário transmitir a informação, com o formato adequado, cumprir normas, disponibilizar conteúdos, preparar actividades... em suma, é necessário respeitar a diferença e aceitá-la! Se a inclusão social significa alguma coisa, então significará a procura e remoção de barreiras²⁸² e a consciencialização para com as pessoas que estão a ser postas de parte há gerações e precisam de uma ajuda adicional, numa variedade de formas, para conseguirem exercer os seus direitos de participação (Sandell, 2002: 37-38). Cabe aos museus conseguir comunicar com todos os seus públicos, de forma correcta e assídua.

Peremptoriamente, o público adquire uma importância suprema, desafiando, inclusivamente, a salvaguarda patrimonial. Tal como expõe Alonzo Fernández (1999: 15) os museus, independentemente da sua tipologia, só se podem justificar social e culturalmente em função do destinatário, isto é, do público, e destaca ainda a importância da comunidade na consagração destas instituições como instrumento de desenvolvimento cultural, social e económico. A nova visão museológica preocupa-se com os públicos e planeia a sua projecção social, envolve-se em filosofias democráticas, prevenindo-se contra o escrutínio do público e desenvolve estratégias de marketing, de forma a alterar as tendências, em prol das necessidades das diversas audiências, cada vez mais exigentes e conscientes dos seus direitos enquanto público cultural.

Citando Rodrigues (2003: 17) “as diferenças assumiram-se como agência e deixaram de aceitar passivamente os discursos sobre elas (...) este discurso (da diferença e não sobre a diferença) não é unificável numa narrativa coerente, em que todos os outros se pudessem reconhecer e ver afirmados como unidade. O que

²⁸² Por barreiras entendam-se todos os factores de exclusão social que acentuam preconceitos e criam condições propícias a práticas discriminatórias, prejudicando as pessoas com deficiência ou incapacidade, dando-lhes, assim, o direito ao acesso e à participação aos mais variados meios e conteúdos existentes na sociedade portuguesa.

caracteriza as diferenças e as suas relações é precisamente a heterogeneidade”. Com a consciencialização deste novo modelo cultural, o público passa de espectador passivo para actor interventivo e o aparecimento deste público cultural (des)estrutura o museu na sua forma pré-concebida para o projectar num futuro mais abrangente, multifacetado e diversificado. A sociedade encara cada vez mais o turismo e o lazer como formas de evasão sócio-cultural, é fundamental que a fuga à vida quotidiana permita o convívio, a cultura e a descoberta. Justamente por isso, a acessibilidade assume um papel primordial e, com tal ascensão, não pode discriminar determinados sectores ou grupos sociais (SNRIPD, 2007: 8-9). O cidadão do Século XXI vive e absorve a era tecnológica que desafia todos os conceitos de comunicação e divulgação de informação conhecidos até então e, desta forma, este cidadão tomou consciência dos seus direitos e deixou de permitir que estes continuem a ser negados por ausência das condições mínimas de acessibilidade.

Enquadramento do conceito de “Deficiência”

A concepção do significado do termo ”deficiência” foi criada no século XVIII, tendo os mesmos parâmetros sido mantidos até à década de 60 do século XX, altura em que se repensou a organização social, sob o ponto de vista da marginalização e da opressão que levam à subalternização das pessoas com deficiência. A alteração de valores, ocorridos no período que vai desde 1960 a 1980, deveu-se, sobretudo, aos movimentos estudantis em prol dos direitos humanos, que reestruturaram os valores e as práticas, bem como, a noção de cidadania como princípio de igualdade.

A Classificação Internacional da Funcionalidade e Incapacidade protagoniza um novo sistema de classificação multidimensional e interactivo que não classifica a pessoa nem estabelece categorias diagnosticadas, passando a interpretar as suas características, nomeadamente as estruturas e funções do corpo, incluindo as funções psicológicas e a interacção pessoa / meio ambiente (actividades e participação), o que vai permitir descrever o estatuto funcional da pessoa. Esta nova abordagem implica, em termos de política, que se privilegiem as acções e intervenções direccionadas para a promoção de meios acessíveis e geradores de competências, de atitudes sociais e de políticas positivas, que conduzam a oportunidades de participação e a interpretações positivas pessoa / meio, afastando-se, assim, da perspectiva estritamente reabilitativa e de tratamento da pessoa.

A promoção do valor da pessoa e da garantia dos direitos humanos de todos os cidadãos contribuiu para que profundas mudanças se tenham processado nas últimas décadas. O modelo explicativo do fenómeno da deficiência, tal como indicado no I Plano de Acção para a Integração das Pessoas com Deficiência ou Incapacidade²⁸³, assenta em dois modelos: o médico e o social. O primeiro “está na base de uma construção social de uma imagem que tende a desvalorizar a pessoas com deficiência”.

O segundo, o modelo social, “assenta no reconhecimento de que a incapacidade não é inerente à pessoa, considerando-a com um conjunto complexo de condições, muitas das quais criadas pelo ambiente social (...) nesta perspectiva, está bem patente a valorização da responsabilidade colectiva no respeito pelos direitos humanos, na construção de uma sociedade para todos e no questionamento de modelos estigmatizantes ou pouco promotores da inclusão social”.

Feliciano (2006: 60) chama a atenção para uma outra verdade: “ao contrário do que se pensa as pessoas com deficiência representam uma percentagem expressiva da população europeia e, conforme é evidenciado por alguns estudos realizados noutros países, uma fatia do consumo de serviços turísticos. Ao mesmo tempo, é reconhecido que o potencial de crescimento deste segmento de consumidores é elevado na justa medida em que a acessibilidade a estes bens e serviços está ainda fortemente condicionada por barreiras físicas e sociais. Remover essas barreiras afigura-se, pois, como a uma importante oportunidade para intensificar a representatividade deste mercado”. Segundo dados do ENAT – European Network for Accessible Tourism, existem cerca de 130 milhões de pessoas na União Europeia com necessidades especiais. O envelhecimento demográfico da população e a correlação entre idosos e deficientes tornam a acessibilidade uma necessidade para o sector turístico. Em contraste com as posições actuais, dentro de alguns anos, a maior parte dos profissionais de turismo encontrarão vantagens sociais apoiadas na sustentabilidade económica, desde que sejam bem-sucedidos na promoção da inclusão. Para além dos benefícios económicos que facilmente atraem estes sectores, temos o surgimento de uma nova legislação a nível nacional e Europeu que começa a impor o cumprimento de certas obrigações que deixarão de ser a “excepção” para se afirmarem como a “regra”. É

²⁸³ O I Plano de Acção para a Integração da Pessoa com Deficiência ou Incapacidade, 2006-2009 é composto por dois capítulos, o primeiro está dividido em três eixos de intervenção, o primeiro eixo, Acessibilidade e Informação, destaca estratégias para a construção de uma “Sociedade para Todos”, as políticas e as acções relativas à Acessibilidade, à Comunicação, à Cultura, ao Desporto, ao Lazer e à Sensibilização / Informação que contribuem para a inclusão social e afirmação deste grupo de cidadãos como pessoas de pleno direito.

importante lembrar que o turismo depende em grande parte da promoção da diversidade e riqueza de ofertas culturais. As políticas de turismo devem ter em conta este aspecto e assegurar a sustentabilidade do turismo europeu, segundo a máxima: “Não deixe o turismo destruir o que os turistas apreciam”²⁸⁴.

Função social dos Museus

É na globalidade e, também, na especificidade de todo este contexto que surge a função social que os museus podem (e devem) desempenhar. Richard Sandell (2003, p.46) evidencia a importância que os museus podem representar no aumento da auto-estima, criatividade e auto-confiança das pessoas com deficiência. O Museu deve reconhecer o seu potencial e possível impacto em relação às desvantagens, discriminação e desigualdades sociais promovendo a inclusão.

Quando os visitantes entram num museu trazem consigo expectativas em relação ao espaço físico que os acolhe, às colecções que vão encontrar e à forma como irão interagir com todo o contexto que os rodeia. Segundo Falk e Dierking (1991: 25-26) na base dos preconceitos e expectativas de cada visitante, estão contextos pessoais, tais como, o conhecimento, as atitudes e as experiências, influenciados por expectativas em relação às características físicas do museu, o que vão encontrar, o que podem ver, o que podem fazer e quem os acompanhará nas visitas. A experiência anterior que possa ter sido adquirida a visitar a instituição onde se encontra ou instituições semelhantes também contribui para o desenvolvimento de expectativas em relação à visita. Segundo os autores, deverá ponderar-se a influência que estas e outras expectativas podem ter na visita. Se as experiências forem negativas, criar-se-á um movimento de insatisfação que conduzirá ao afastamento progressivo da vida cultural. Daí, que seja imprescindível que os equipamentos culturais estejam devidamente preparados para receber todos os públicos e provocar-lhes satisfação que conduza aos seu regresso.

A pessoa com incapacidade reage à atmosfera que a rodeia através dos sentidos. Desta forma, um ambiente sensitivo é um aspecto importante na relação entre a deficiência e o museu, evidenciando todas as sensações e sentidos que experienciou desde a sua entrada no museu até ao momento de saída. Para que os visitantes se sintam verdadeiramente incluídos e desenvolvam afectos é necessário estimular as suas percepções emotivas e sensoriais durante a visita, para esse fim deve-se satisfazer

²⁸⁴ “Do not let tourism destroy what tourists come to enjoy”.

totalmente a aquisição de informação através da visão, tacto, audição e mobilidade. Ao percorrer os espaços do museu, o visitante deve desenvolver sentimentos de afecto, identidade, apropriação e pertença em relação a todo o ambiente que o rodeia. Este é um factor imprescindível na demonstração da cultura, garantindo os direitos atribuídos pelas várias convenções internacionais e pelos decretos e leis regionais, para que cada País ganhe consciência das suas responsabilidades (Cohen, 2009).

Falk e Dierking (1991: 1-7) chamam a atenção para aquilo que denominam por Método Experimental Interactivo que identifica alguns factores como demonstrativos da perspectiva do visitante. O contexto pessoal de uma visita ao Museu inclui os interesses, motivações e preocupações do visitante, havendo, portanto, uma interacção entre três contextos diferentes: o contexto pessoal, social e físico. Ligado ao contexto pessoal encontram-se as preocupações, a motivação e os interesses, este contexto liga-se através das expectativas ao contexto físico, que engloba a arquitectura e a colecção.

A acessibilidade em debate

Segundo a Lei Brasileira de Acessibilidade (NBR 9050) a acessibilidade é um termo que define toda uma condição de liberdade, percepção e compreensão para a utilização segura e autónoma de espaços, edifícios, elementos urbanos, etc. O termo remete-se para limitações de mobilidade física, se o relacionarmos aos museus, falaremos de exposições, espaços, circulação, informação, serviços e comunicação.

A questão da acessibilidade é muito mais abrangente do que inicialmente se poderá pensar. Se por um lado a esperança média de vida aumentou, por outro, a sociedade ainda se continua a projectar a curto prazo. Os problemas de mobilidade, visão e audição são agravados com o acentuar da idade, o que obriga a que se criem sistemas que permitam a autonomia através de uma arquitectura *friendly*. É ainda necessário considerar o aumento anual de vítimas de acidentes que ficam com as suas capacidades diminuídas e que fazem crescer exponencialmente o número de pessoas com determinadas necessidades especiais, seja permanente ou, apenas, temporária. O Turismo para Todos²⁸⁵ é, para além de uma necessidade, uma obrigação social que aumentará o nível de satisfação dos turistas, quer tenham ou não necessidades especiais.

Além disso, é um poderoso factor de competitividade económica, uma vez que existem cerca de 134 milhões de potenciais clientes, o que representam 27% da

²⁸⁵ Design for All é uma filosofia de planeamento cujo objectivo é o redesenho do meio construído, produtos e serviços, de forma a garantir igualdade de acesso a todas as pessoas.

população da União Europeia, dos quais se podem abarcar cerca de 83 mil milhões de Euros por ano! Se incluirmos seniores, grávidas e casais com crianças vamos ter uma fatia de 30% a 40% de pessoas a beneficiar de melhoria de acessibilidade ao turismo na Europa²⁸⁶. Só em Portugal, o Censo 2001 revelou que 634,408 pessoas numa população residente de 10,3 milhões de pessoas têm uma deficiência, o que representa 6.13% da população.

A acessibilidade compreende muito mais do que a preocupação com a eliminação de barreiras, o espaço deve permitir a todos a opção de experimentar e vivenciar todo o ambiente, deve permitir a entrada e circulação em todas as áreas do museu, transmitindo segurança e liberdade que permitam ao visitante estabelecer uma relação harmoniosa com os espaços. A teoria Cartesiana que apenas previa os impedimentos físicos do espaço há muito que se encontra a recuar face a um novo conceito e paradigma que envolve o corpo em movimento, as expressões corporais, sensoriais e cinestésicas, trata-se da possibilidade de sentir, de se deixar envolver nessas emoções e sensações na procura da identidade e de pertença ao que nos rodeia (Cohen, 2009: 70).

Contexto legislativo

A Secção I, Artigo 27 da Declaração Universal dos Direitos Humanos, de 1948, refere que todas as pessoas têm o direito de participar livremente na vida cultural da comunidade, de apreciar as artes e participar em programas científicos e nos benefícios que daí resultem. Em 1981 foi o Ano Internacional dos Portadores de Deficiência e veio chamar a atenção para esta questão, enfatizando a doutrina da igualdade de oportunidades e a obrigação de não discriminar. A partir de 1995 desenvolveu-se a noção de direitos humanos na sua especificidade. Foi igualmente neste ano que foi sancionada a criação da Lei sobre Discriminação Contra Portadores de Deficiência (DDA - Disability Discrimination Act) com um programa de implementação até 2004. Tendo sido criada uma comissão de Direitos de Portadores de Deficiência encarregada de fazer cumprir a DDA.

Em 2001 foi criado o Programa de Acção Contra a Discriminação que visava planos de inclusão até 2006, teve, igualmente, início o programa “Rumo a uma Europa sem barreiras para as pessoas com deficiência” que viu a sua continuidade na

²⁸⁶ Informação estatística recolhida através do ENAT – the European Network for Accessible Tourism, 2007.

implementação do Ano Europeu das Pessoas com Deficiência, em 2003. No ano seguinte foi estabelecido o Plano de Acção Europeu 2004-2006.

Em Portugal, desde os anos 80 que tem vindo a ser reforçado o plano legislativo. No entanto, na condição de acesso cultural, nomeadamente a museus, não há legislação específica, sendo esta constituída pela recolha de vários artigos contemplados na lei, referentes a requisições específicas, como sendo o caso do Decreto-Lei 163/06 que promove a eliminação de barreiras arquitectónicas e da Declaração dos Direitos Humanos que atende à igualdade de oportunidade para todos os cidadãos²⁸⁷.

No início de 2002, de acordo com os dados recolhidos pelo painel Europeu sobre deficiência declarada, 10% dos Europeus sofriam de uma deficiência moderada, enquanto 4,5 % possuíam uma deficiência profunda, o que equivale a quase 15% da população Europeia²⁸⁸, no grupo etário dos 16 aos 64 anos. Não se trata, portanto, de uma minoria social, como tão comumente é encarada e descrita.

O enquadramento legal dos Museus Portugueses define uma série de políticas e princípios para estes espaços culturais, dando orientações para a identificação e requisitos para o processamento do licenciamento de museus. No entanto, apesar da nítida evolução legislativa na procura de promoção de igualdades, a Lei N.º 47/2004 que aprova a Lei-Quadro dos Museus Nacionais, manifesta, ainda, um vazio jurídico ao não prever ou incluir uma prática nacional de inclusão para públicos com incapacidade, ainda que, tenha sido aprovada no ano seguinte ao “Ano Europeu das Pessoas com Necessidades Especiais”. A menção à inclusão aparece de forma quase dissimulada no contexto de alguns artigos, como sendo o caso do artigo 2 que destaca o princípio de cidadania e da valorização da pessoa, bem como, da abertura das instituições à sociedade através do princípio de serviço público. O artigo 42 faz referência aos programas de acção cultural e educativa que contribuem para o acesso ao património e às manifestações de cultura, mencionando que “o museu promove a função educativa no respeito pela diversidade cultural tendo em vista a educação permanente, a participação da comunidade, o aumento e a diversificação dos públicos”. E, igualmente, o artigo 59 que evidencia o apoio que o museu deve dar às pessoas com deficiência mas aparece desprovido de promoção e implementação de práticas inclusivas correntes.

²⁸⁷ O Artigo 73 da Constituição indica que todos têm o direito à educação e cultura e que o Estado deve contribuir para “a igualdade social e cultural, para o desenvolvimento da personalidade e do espírito de tolerância, entendimento mútuo, solidariedade e responsabilidade, para o progresso social e participação democrática na vida pública” e deve ainda “promover a democratização da cultura encorajando e garantindo o acesso a todos os cidadãos aos frutos da cultura e criatividade cultural”.

²⁸⁸ Fonte: Eurostat “Deficiência e Participação Social na Europa”

Em 2008, o Conselho de Ministros elaborou duas resoluções estabelecendo o primeiro Plano Nacional de Acção para a Inclusão (PNAI) e para a Integração das Pessoas com Deficiência e / ou Incapacidades.

No entanto e apesar de toda a evolução legislativa, a aplicação de medidas, consagradas na legislação, ainda enfrenta algumas dificuldades. Por todo o país podem ser encontradas algumas experiências de sucesso, provando que é possível pôr em prática os princípios da inclusão, apesar de todas as dificuldades ainda existentes. Contudo, as boas práticas não devem ser apenas situações pontuais decorrentes da abundância de recursos mas, sobretudo, devem partir do envolvimento real e do trabalho desenvolvido por todos os agentes culturais.

Aplicações metodológicas no desenvolvimento da investigação

A investigação prendeu-se com a apresentação geral, focando alguns pontos considerados fulcrais da acessibilidade, estudada no envolvimento com os museus, seus espaços, colecções e actividades. As instituições culturais portuguesas começaram a despertar para este tema e para as situações em que os museus trabalham, bem como, para a sua possível importância como parceiros sociais no combate à exclusão e marginalização de cidadãos deficientes. Assim, os museus começam a fazer uso dos mecanismos que promovem, a fim de alcançar a “utopia” igualitária que nas últimas décadas se evidenciou.

O objecto de estudo da investigação incidiu no universo da acessibilidade museológica, visando a análise das condições actuais de inserção de públicos com necessidades especiais nas agendas museais, bem como, das condições necessárias para que esse alargamento de novos visitantes se possa efectuar. Tendo em conta que é um fenómeno real concreto, foram realizadas, sobretudo análises de conteúdo, de dados estatísticos e de legislação. Na literatura crítica usaram-se documentos de várias tipologias. Desta forma, integraram-se fontes jornalísticas e fontes de arquivo. No entanto, procurou-se utilizar maioritariamente fontes em primeira mão tendo em conta os limites fixados pelo objecto da pesquisa. À medida que se recolheu o material de apoio, evidenciou-se a pertinência de dois conceitos analogamente importantes: a exactidão dos dados pesquisados e a clareza da análise, da reflexão, da descrição e do tratamento da informação.

Teve-se em conta investigações contextuais, bem como análises de teorias e, inclusive, de crenças sociais. Os textos foram encarados na perspectiva de discursos, ou

seja, enquanto práticas de controlo e selecção de temas / assuntos. Os discursos legislativos, embora pouco de novo tenham aportado²⁸⁹, serviram para enquadrar legislativamente as estratégias políticas, no campo de acção social e cultural, mais especificamente, no que concerne as práticas sociais.

As análises de conteúdo encontraram-se limitadas por delineações teóricas, ainda que pudessem ser aplicadas em qualquer tipo de comunicação, enquanto as análises de discurso se enquadraram melhor na realidade social que se pretendeu analisar, relacionando-se com a estrutura social. No entanto, a análise de conteúdo ajudou a descobrir os “(pre)ssupostos” e os chamados “não ditos” do material em análise. A sua linguagem teve como função dizer a verdade e, mais uma vez, estabelecer a relação com a análise do discurso, cuja função da linguagem é reproduzir a realidade, resistindo-lhe ou moderando-a. Remeteu-se, então, para as questões do positivismo, da sua objectividade científica e da sua cientificidade na análise da realidade social, ainda que seja difícil explicar e / ou prever os fenómenos humanos. Nesta linha, considerou-se ainda a posição de Foucault quanto ao poder / conhecimento, que se insere numa visão particular do senso comum acerca do mundo, encarando-se o discurso como um organizador de significado. Marcel Mauss, por outro lado, encara o chamado “fenómeno social total” na perspectiva de que qualquer facto que ocorra em sociedade é sempre complexo e pluridimensional, isto é, o comportamento só se torna compreensível dentro de uma totalidade. As várias disciplinas, como sendo a sociologia, psicologia, filosofia, entre outras, distinguem-se por pertencerem a perspectivas teóricas divergentes e por construírem dissemelhantes objectos científicos que são dimensões inerentes a toda a acção social. As acções humanas, na sua complexidade, englobam várias dimensões, o que leva à transdisciplinariedade das várias ciências.

O trabalho científico realizado resultou maioritariamente de uma pesquisa empírica. Foi fruto colhido concomitantemente de uma experiência pessoal e profissional, a qual se encontra intimamente ligada ao objecto de estudo. Em termos de experiência profissional, foi possível analisar a prática cultural das pessoas com deficiência, através de um largo período de observação. Porém, tal como Santos Silva (2007: 106) refere “um dos problemas com que se debate a investigação empírica,

²⁸⁹ Quando se refere que os discursos legislativos não trouxeram novidades, fala-se no âmbito dos argumentos que há décadas se mantêm fora da ordem política nacional. Existe uma legislação própria e adequada à promoção do bem-estar de todos os cidadãos na ordem da inclusão, seja ela a que nível for. No entanto, é uma política de “papel”, já que a sociedade continua a excluir os seus deficientes. O que leva à formulação de algumas questões: que tipo de sociedade e cidadania se constroem para os deficientes? Quais as perspectivas, possíveis, de justiça social e cultural?

quando recorre aos indivíduos como fonte de informação, é saber que em tais condições as respostas são afectadas por um certo número de enviesamentos, pelo menos potenciais, decorrentes da consciência que os sujeitos têm de que estão a ser observados ou testados”. No sentido de contornar esse problema, estabeleceu-se um plano de entrevista informal pós-experimental, mediante a qual os sujeitos falam sobre a sua experiência.

A investigação apoiou-se na aplicação de diferentes métodos: método experimental, reducionista e de pesquisa no terreno. De acordo com o método experimental, “o objecto de investigação científica é não só descobrir e descrever acontecimentos e fenómenos, mas também explicar e compreender porque eles ocorrem” (Santos Silva, 2007: 215). A aplicação do método reducionista permitiu a compreensão das reacções individuais em função das interacções entre elementos. Foi, igualmente, utilizado o método de pesquisa no terreno, através da observação directa. Os Museus assim como as Instituições Particulares de Solidariedade Social revelaram-se importantes fontes de recolha de informação. O trabalho de campo efectuado tornou possível a análise dos comportamentos *in loco* e a pesquisa permitiu a observação no local dos comportamentos adoptados de forma individual.

Recolha de experiências museológicas: a apreensão de acontecimentos sócio-culturais

Tendo em conta a realidade complexa e diversificada da acessibilidade museológica que vai sendo preconizada, de acordo com abordagens próprias ou institucionais, considerou-se o fenómeno social e cada indivíduo como produtor de conhecimento e significado. Procedeu-se à recolha de informação numa pequena amostragem, limitadora, é certo, mas representativa do grupo que se pretende analisar. No entanto, não se pretendeu com esta investigação atribuir valores estatísticos, funcionando estes como complementos metodológicos. Salienta-se, ainda, que a finalidade foi explorar uma temática e não o desenvolvimento de uma sondagem representativa.

Este tipo de investigação, designada por Erickson (1986, p.119-161) como sendo interpretativa, traduz-se numa metodologia que atribui significados às acções desempenhadas pelos sujeitos, cujo processo de interpretação adquire uma importância primordial na realidade. Com esta abordagem, pretende-se compreender diferentes

níveis de organizações sociais, considerando os diversos significados que os acontecimentos poderão adquirir.

Estudando-se realidades humanas e práticas sociais (e as próprias interpretações dos actores sociais que nelas intervêm), formulam-se construções de conhecimentos a partir de saberes do senso comum, relativos a todos os campos da evolvente humana. Foram, precisamente, as diferenças de significados que se pretendeu apreender.

Tendo em conta a homogeneidade do grupo profissional estudado na investigação, recorreu-se à pesquisa exploratória, cujo objectivo foi a formulação de problemas reais concretos e à pesquisa descritiva para se decomporem determinadas características, opiniões e relações. Para a concretização das intenções da investigação, aplicou-se a técnica da entrevista, que se pretendia informal e exploratória, tomando em consideração as limitações e perigos associados a esta técnica. Ainda assim, a possibilidade de recolher dados através da expressão corporal, do tom e ênfase impostos nas respostas e, sobretudo, na flexibilidade de encadear os assuntos e de os aprofundar, demonstrou ser a melhor base para a recolha das informações pretendidas. Concedeu-se liberdade e abertura ao entrevistado de forma a, não só, prestar as declarações inquiridas mas, e sobretudo, expressar os seus sentimentos em relação ao tema, recorrendo a manifestações de receios e dúvidas. Promoveu-se, também, o recurso à memória e a narrativas de experiências em que o entrevistado cria o seu próprio discurso.

Não se pretendeu recolher apenas “experiências profissionais” mas apreender acontecimentos sociais, interpretando os seus impactos sobre os actores. Através de relatos vivenciais reflectidos em práticas sociais e culturais, os profissionais de museus manifestaram as suas expectativas, frustrações e receios face a uma problemática real e crescente que se assume, cada vez mais, dentro dos espaços culturais e respectivas envolvências. O campo de acção foi limitado ao campo geográfico dos museus da cidade do Porto, variando entre o tipo de colecções, tutela e estatutos jurídicos, dos quais se privilegiou o Serviço Educativo²⁹⁰, tendo em conta a proximidade com o objecto de estudo.

Dadas as condições de proximidade que favoreciam o desenvolvimento da investigação, constitui-se como amostra quatro museus, havendo sido incluído mais um,

²⁹⁰ De forma a permitir a investigação proposta, o serviço de educação pressupunha-se como possuidor de um, ou mais, profissionais, dotados de recursos mínimos para o desenvolvimento de acções dirigidas ao público.

dado o envolvimento da investigadora nas acções educativas aí desenvolvidas, destinadas a pessoas com deficiência²⁹¹.

Foram seleccionadas as seguintes instituições:

Nome	Estatuto Jurídico	Tutela	Colecção
Museu da Casa do Infante	Público	Câmara Municipal do Porto	Arqueologia
Museu Nacional Soares dos Reis	Público	Instituto Português de Museus	Artes decorativas
Museu do Papel Moeda	Privado	Fundação Dr. António Cupertino de Miranda	Especializada
Museu Romântico da Quinta da Macieirinha	Público	Câmara Municipal do Porto	História
Museu dos Transportes e Comunicações	Privado	Associação para o Museu dos Transportes e Comunicações	Especializada

Tabela 5 – Identificação e classificação da amostra

Com uma entrevista semi-directiva, em que o entrevistado se pode apropriar da mesma, deixando-se levar pela emoção e pelo desejo de partilha de experiências, recorreu-se a um guião para manter a narrativa centrada na temática, sem que este deixasse esgotar a entrevista. As linhas orientadoras constitutivas do guião firmaram-se sob parâmetros cruzadores do serviço de educação com a própria instituição e seus visitantes, no âmbito de referenciar o conceito de acessibilidade e inclusão; indicar as tipologias de públicos e actividades do SE desenvolvidas com públicos com deficiência; parcerias e protocolos com associações e instituições de apoio à deficiência; recursos; acções de formação; avaliação do espaço; interacção entre os visitantes com deficiência, a colecção, a equipa e o espaço do museu; experiências; aspectos positivos e negativos e expectativas.

Este levantamento teve como objectivo expor a forma e os métodos de trabalho praticados pelos Serviços de Educação, face a públicos com deficiência, sem, no

²⁹¹ Constituída a metodologia a aplicar, delimitada a amostra e estabelecidos os tópicos para o guião, iniciaram-se as solicitações para entrevista. As entrevistas foram realizadas nos locais de trabalho dos entrevistados, recorrendo-se a um gravador digital para registo dos dados, após prévia informação e autorização por parte dos sujeitos. Pediu-se, igualmente, autorização para fotografar os espaços. Após a execução das mesmas, foi feita a sua transcrição, registando literal e fielmente o seu conteúdo. Todavia, eliminaram-se algumas interjeições e repetições, de forma a permitir uma melhor fruição da leitura e facilitação da interpretação. A eliminação de erros de construção gramatical e frásica foi praticamente inexistente, verificando-se, apenas, em algumas situações pontuais.

entanto, criar expectativas relativamente às respostas obtidas, dado as mesmas terem apenas confirmado a realidade. Que actividades se realizam? Com que recursos? Com que apoios? Que dificuldades sentem? Que papéis assumem? Numa primeira leitura, constatou-se que a crescente intervenção dos chamados novos públicos, se encontra a despertar as atenções dos profissionais de museus. Apesar de a grande maioria não programar especificamente para estes públicos, adapta, sem grande esforço, as actividades realizadas, o que denota preocupação na integração e no tratamento não diferenciado.

Os recursos não são abundantes e a concepção de programas, a divulgação, a exploração da colecção em prol de uma posição mais educativa atribuí, cada vez mais, uma polivalência a todos os que abraçam a museologia, e que se vêm obrigados a servir várias áreas devido à falta de afectação de orçamentos financeiros. Concluiu-se, igualmente, que o público escolar continua a liderar as visitas orientadas. Porém, muitas associações de apoio a pessoas com deficiência e centros de reabilitação avançam autonomamente como participantes e consumidores culturais. Da mesma forma, os museus tomaram consciência da amplitude dos seus serviços e estão atentos às questões de acessibilidade, fazendo uso de todos os fins para alcançar a inclusão. Já não se pretende, apenas, que o público vá ao museu, pretende-se que ele volte.

Conclusões

As comunidades nacionais encontram-se globalizadas, não se justifica a aceitação de novos “povos” sem a aceitação da diversidade, seja ela a nível social, cultural, etnográfico ou geográfico. Contudo, continua a existir o preconceito. As pessoas são catalogadas segundo os antigos princípios da Revolução Industrial: quem não tem total capacidade física, não é considerado “apto” a interagir activamente na sociedade, seja essa incapacidade por motivos de idade avançada ou por qualquer deficiência limitativa. Os museus devem actuar como espaços de fruição, conhecimento, autoconhecimento e afirmação de identidade sociocultural de todos os seus frequentadores; devem proporcionar não apenas acessibilidade física e sensorial mas também permitir a convivência e a compreensão das diversidades existentes nos indivíduos, seus limites e potencialidades – que podem e devem ser também explorados nestas instituições, resultando em melhoria da qualidade de vida e valorização do ser humano. Os museus têm, assim, uma importante função social a par do seu papel na preservação do património e identidade histórico-cultural.

Desde 1951 que o museu tem vindo a ser questionado e tem vindo a definir o seu reconhecimento perante a sociedade, seguindo sempre parâmetros de abertura que modelaram novas formas de actuação. O seu esforço em acompanhar as tendências sociais, não pode deixar de ser reconhecido mas o museu enfrenta novos desafios que se elevam para além da conservação e exposição e que se cruzam com a captação de públicos. Muito tempo separa os Gabinetes de Curiosidades do agora complexo e massificado museu contemporâneo, que vê a sua sobrevivência ligada ao desenvolvimento de técnicas de “sedução”, nos processos de comunicação e divulgação. As caracterizações do museu deste século qualificam-no como um espaço de representação para um público cada vez mais heterogéneo e exigente. Não basta, para a sua sobrevivência, a acumulação de história e de tempo, tem de ser activo na busca e satisfação de necessidades que se prendem, igualmente, com as das pessoas com deficiência que não poderão ser esquecidas no planeamento dos programas museológicos actuais.

Em contraponto com a vasta experiência de sucesso que os museus europeus, como o Museu do Louvre, Cité des Sciences et de l’industrie, Tate Modern, etc., oferecem, os museus portugueses continuam a adoptar atitudes mais simplistas, sem avaliação que quantifique benefícios e resultados reais obtidos após as experiências que normalmente não são replicadas, tornando-se experiências isoladas que ficam apenas pela iniciativa sem a implementação de continuidade do trabalho que fomentaria a aproximação das pessoas com necessidades especiais dos museus.

Há um contra censo no discurso oficial dos museus que consideram o património como sendo de todos, se assim é, todos, sem excepção, deveriam ter acesso a ele. Ainda que existam tentativas de instalar boas práticas, há uma grande incongruência, já que não existe uma estratégia forte e de compromisso por parte dos museus que apenas recebem grupos com necessidades especiais pontualmente, o que não torna o museu acessível e inclusivo. Uma política de inclusão cultural deve incidir em três aspectos: estratégia, acção com método e continuidade de boas práticas. Por esses pontos passa ainda a formação contínua de funcionários e o envolvimento da direcção na concretização de um plano estratégico que defina acções e objectivos. Não terá muita utilidade iniciar um projecto sem o maturar e concluir, bem como, sem o replicar em caso de sucesso. Trabalhar a acessibilidade adquirindo boas práticas de pedagogia será vantajoso não só para o público com incapacidade e necessidades especiais mas,

também, para o público em geral, sendo ideal que estes públicos coexistam nos mesmos espaços.

As atitudes da sociedade perante as necessidades especiais baseiam-se em factores de inferioridade e marginalização da diferença, o que se traduz claramente em discriminação de cidadãos que têm direitos consagrados na lei. Portanto, não se trata apenas de uma questão institucional sendo necessária uma abordagem governamental no sentido de incluir realmente as pessoas com necessidades especiais nas agendas. É, igualmente, necessária a mobilização das instituições museológicas no seu todo, governamentais e não governamentais e em conjunto estabelecerem-se estratégias para acções conjuntas. Ao trabalharem isoladamente dificilmente chegarão ao sucesso de inclusão do público com incapacidade. Este público, tal como todos os outros, tem de ser seduzido e fidelizado através da implementação de estratégias que o envolva. Os visitantes querem mais respeito e menos barreiras ao acesso, melhores formas de comunicação e funcionários bem preparados.

Outra questão prende-se com a sinalética. Em Portugal utiliza-se uma designação demasiado simplista na qualificação dos espaços culturais, pelo que seria vantajoso, seguir o caso francês do *Tourism & Handicap*, que atribuiu pictogramas diferentes consoante as várias deficiências e a acessibilidade para com as mesmas. A informação dá liberdade e autonomia a quem a possui. Para tornar as informações disponíveis acessíveis é preciso assumir-se um compromisso contínuo. Algumas melhorias são muito fáceis de providenciar e podem ser prontamente introduzidas, outras podem exigir mais recursos e planeamento.

A solução passaria também pela criação e disponibilização de um orçamento para a melhoria de acessibilidade, aplicado em formação contínua e programação periódica. Países como Espanha, França, Inglaterra, Estados Unidos da América e Austrália têm políticas de acessibilidade cultural que encorajam museus a desenvolver programas e acções inclusivas, entre essas políticas encontra-se a transferência de fundos e subsídios para que os museus, centros culturais, monumentos e outros equipamentos culturais possam implementar recursos específicos na inclusão de pessoas com incapacidades. Apesar da ausência de subsídios deste género em Portugal, há instituições que já começaram a desenvolver os seus próprios programas de inclusão, tentando ultrapassar as várias situações adversas da área cultural.

A necessidade de alteração de valores preestabelecidos é enunciada por Gilles Grandjean (Foundation, 1991:101) que remete para a máxima do “NÃO TOCAR” típica

dos museus e que exclui, à partida, os visitantes cegos. Obviamente, a necessidade de conservação muitas vezes impõe-se sobre a possibilidade de tocar nas peças. Por essa razão, ter-se-á de estabelecer critérios de selecção que passarão, obrigatoriamente, pela natureza do material e da capacidade de leitura da peça (determinada pelo tamanho), tendo em conta a sua resistência e degradação.

A museologia (ou a nova museologia), bem como os estudos contemporâneos, seguem a tendência natural dos seus antecessores: o desejo de trazer estratégias de desenvolvimento e inclusão de pessoas com incapacidades. O museu como agente de desenvolvimento social afirma a sua função educacional e sente a necessidade de desenvolver programas inclusivos, tentando superar os obstáculos da falta de fundos e da falta de legislação (Sarraf, 2009: 56). Os museus são agentes de desenvolvimento social e não podem deixar de trabalhar para o benefício dos direitos culturais das pessoas com necessidades especiais, conhecendo e praticando os parâmetros de acessibilidade e respeito pelas diferenças. O desenvolvimento de uma nova área da museologia ligada a estes aspectos contribuirá para o desenvolvimento e sustentabilidade dos museus na sociedade contemporânea.

As mudanças têm ocorrido lentamente porém não tem havido retrocesso. É necessário que se deixe de enfatizar questões como as dispendiosas adaptações erigidas nos edifícios passando a realçar as (necessárias) mudanças de comportamento, postura e até mesmo, política, da instituição. Eliminar obstáculos não é uma questão de paternalismo, piedade ou sentimentalismo e significa mais do que proceder a alterações em edifícios, é acima de tudo, uma questão de postura, respeito e cooperação na supressão das necessidades.

Bibliografia

- ALONSO, L. F. (1999) *Introducción a la nueva museología*, Madrid, Alianza Editorial.
- COHEN, R., Duar, C. S., Barros, A. (2009) Inclusion and accessibility of persons with disability in Brazil: senses and sensations in the access to patrimonial historical museums in the state of Rio de Janeiro. In *The International Journal of the Inclusive Museum*, Vol. 2, Austrália, Common Ground Publishing, pp. 67-81.
- COLLWELL, P., Mendes, E. (2004) *Temas de Museologia, Museus e Acessibilidade*, Lisboa, Instituto Português de Museus.
- ERICKSON, F. (1996) Qualitative methods in research on teaching. In Mc.Wittrock, *Handbook of research on teaching*, Nova Iorque, MacMillan, pp. 119-161.
- FALK, J., Dierking, L. D. (1991) *The Museum Experience*, Washington, Whalesback Books, pp. 25-26.
- FELICIANO, P. (2005) *Contributos para uma política de reabilitação das pessoas com deficiência*, Lisboa, Secretariado para a Reabilitação das Pessoas com Deficiência.
- Foundation de France, ICOM, (1991) *Museum without barriers, a new deal for disabled people*, London, Routledge.
- GUIMARÃES, C. (2004) *Arquitectura e Museus em Portugal, entre reinterpretações e obra nova*, Porto, FAUP publicações.
- HOOPER-GREENHILL, E. (1997) *Cultural Diversity: developing museum audience in Britain, Contemporary issues in museum culture*, Leicester, Leicester University Press.
- HOOPER-GREENHILL, E. (2005) *Museums and their visitors*, London, Routledge.
- Instituto Português de Museus, (2004) *Temas de Museologia – Museus e acessibilidade*, Lisboa, Instituto Português de Museus.
- SANDELL, R. (2002) *Museums, society, inequality*, United Kingdom, Routledge.
- SANDELL, R. (2003) *Social Inclusion, the museum and the dynamics of sectorial change*, Leicester, University of Leicester
- SILVA, A. S., Pinto, J. M. (2007) *Metodologia das Ciências Sociais*, Porto, Ed. Afrontamento.
- SARRAF, V. P. (2009) The Relationship between disabled people and museums: a research based on interviews with visitors and directors of museums. In *The International Inclusive Journal*, Austrália, Common Ground Publishing.