

ENSAIOS E PRÁTICAS EM MUSEOLOGIA

07

Paula Menino Homem, Ana Marques, Mário Santos (Eds.)



U. PORTO

FLUP FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DO PORTO

ENSAIOS E PRÁTICAS EM MUSEOLOGIA Volume 07

TÍTULO

ENSAIOS E PRÁTICAS EM MUSEOLOGIA

COMISSÃO EDITORIAL

Paula Menino Homem
Ana Marques
Mário Santos

REVISÃO CIENTÍFICA

Alice Duarte
Elisa Noronha Nascimento
Maria Manuela Pinto
Paula Menino Homem

EDIÇÃO

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

LOCAL DE EDIÇÃO

Porto

ANO

2018

ISBN

978-972-8932-82-4

VOLUME

07

ARRANJO GRÁFICO

Ana Marques
Mário Santos

FOTOGRAFIA DA CAPA

Pxhere.

Creative Commons CC0 1.0 Universal. Domínio Público

ALOJADO EM

Biblioteca Digital da FLUP

Sumário

APRESENTAÇÃO *vii*

PEDRO ARAÚJO

Minas da Borralha: pelos interstícios da memória **1**

EMANUEL GUIMARÃES

Museus e património cultural imaterial: o Ecomuseu de Ribeira de Pena **16**

GABRIEL MARQUES GRAÇA

Museu de Empresa – um espaço de conciliação **32**

SOFIA BARBOSA

Organização e gestão de reservas. O caso das coleções de têxteis bidimensionais e pintura do Paço dos Duques de Bragança..... **48**

INÊS COSTA

Gestão de risco na circulação de bens culturais: cuidados de manuseamento..... **69**

INÊS OLIVEIRA

A Imagem de Transformação de Refletância (RTI). Características de interesse para o estudo e preservação de coleções **85**

MARTA SILVA

A coleção do Departamento de Eletrotécnia do Museu do ISEP: organicidade e contexto..... **103**

ARTE | CURADORIA | INVESTIGAÇÃO – REFLEXÕES E EXPERIÊNCIAS (INTER)NACIONAIS

INÊS VEDES

Breves considerações sobre o percurso da investigação: relações entre a educação e a curadoria em museus de arte moderna e contemporânea **123**

ENTREVISTA A:

ISOBEL WHITELEGG..... **136**

Apresentação

Apresentação

Cinco anos volvidos após o primeiro processo de sua autoavaliação para efeitos de acreditação pela Agência de Avaliação e Acreditação do Ensino Superior (A3ES), em 2013, o ano de 2018 foi tempo para o Mestrado em Museologia (MMUS) da Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP), e tantos outros ciclos de estudo, voltar ao exercício de autorreflexão, ainda mais profundo do que o normal e quotidiano, para balanço quanto ao que havia sido feito, que melhorias se tinham conseguido alcançar e que melhorias ainda a perseguir. Foi exercício altamente participado, agregando o motivado e comprometido conjunto de agentes no processo de ensino-aprendizagem, de educação: pessoal docente (para além da Direção e da Comissão Científica), professores afiliados, estudantes (*alumni* e representantes dos atuais, membros da Comissão de Acompanhamento), pessoal não-docente e membros de instituições de ensino e museológicas, parceiros estratégicos no perímetro e rede de ação do MMUS, que se pretende flexível mas robustamente consolidada e em crescimento. Um exercício que resultou na submissão de uma proposta de alteração de estrutura curricular que, a ser aprovada, terá efeitos num futuro próximo.

Não obstante as propostas de alterações, no sentido da antecipação/accompanhamento das mudanças, desafios naturais e desejáveis ao progresso profissional, o espírito do MMUS mantém-se fiel ao adotado desde a sua criação, numa perspetiva de educação integradora de áreas disciplinares, de saberes e experiências, de conhecimentos, habilidades e competências que permitam aos estudantes, em reflexão crítica, partilha e felicidade, ter um papel ativo no desenvolvimento do setor museológico e, por sua via, no desenvolvimento da Sociedade.

Este sétimo número da Ensaios e Práticas em Museologia, à semelhança dos que o precederam, tenta ser um reflexo desse espírito, envolvendo estudantes do MMUS em todo o processo editorial, em que incutem as suas características e perspetivas pessoais, e partilhando trabalhos de outros, desenvolvidos no âmbito de Dissertações, Projetos e Estágios, sob a orientação e revisão científica de docentes do ciclo de estudos e, nalguns casos, também de conceituados profissionais de museus, alguns deles *alumni* MMUS, mais velhos e atualmente com cargos de coordenação/direção.

Promover a rede de *alumni* MMUS é sempre um motivo de alegria, pelas relações de respeito, consideração e amizade que se criaram e se vão nutrindo, pelo orgulho na constatação do seu

crescimento pessoal e profissional, enfim, pelo crescimento mútuo. Assim, para além de *alumni* a partilhar a orientação de estudantes mais jovens, este volume beneficia e inicia-se com a participação de dois *alumni* que dão conta das suas dinâmicas, progressos científico-profissionais e resultados atuais de projetos iniciados/desenvolvidos ainda no âmbito do MMUS. Os seus interesses focam-se na temática do património imaterial e suas comunidades. Conta ainda com uma reflexão com interesse pelos museus de empresa, com um conjunto de experiências e sugestões na área da gestão de risco para as coleções e um contributo que relaciona museologia com ciências da informação. A encerrar o volume, a partilha de reflexões e experiências, à escala (inter)nacional, de outros com quem o MMUS se relaciona, cujo tema de interesse se agrega em torno dos museus, da arte e da sua curadoria. Enfim, uma pluralidade temática, em que:

PEDRO ARAÚJO, cujo interesse e persistência no estudo da história das Minas da Borralha resultaram na publicação recente de um primeiro volume dedicado ao período 1900-1951, percorre os interstícios da memória relativa a tão importantes minas de volfrâmio, salientando, a partir do seu trabalho de campo, um conjunto de termos e expressões mineiras, que considera um património linguístico capaz de gerar interações de maior proximidade com a comunidade;

EMANUEL GUIMARÃES, atual coordenador do Ecomuseu de Ribeira de Pena, reflete sobre o seu desenvolvimento e interação dos seus cinco núcleos com a comunidade, também marcada pela exploração mineira de volfrâmio, à luz da evolução da moldura conceptual associada ao património e aos museus;

GABRIEL MARQUES GRAÇA explora o conceito de museu de empresa, da sua génese à sua consolidação, identificando e propondo três dimensões, às quais associa respetivos e potenciais contributos para a Sociedade, a diferentes níveis;

SOFIA BARBOSA apresenta, de forma geral e sumária, o projeto que desenvolveu no Paço dos Duques de Bragança, de organização das reservas das coleções de têxtil bidimensional e de pintura, partilhando as dificuldades decorrentes de constrangimentos arquitetónicos e de recursos múltiplos, bem como as soluções de compromisso alcançadas;

INÊS COSTA destaca, do seu estágio sobre gestão de risco em contexto de circulação de coleções, a questão do manuseamento, tendo como referência as coleções do Museu Nacional de Machado de

Castro, onde o desenvolveu, e sistematizando uma proposta de medidas no sentido de eliminar/mitigar o risco de dano;

INÊS OLIVEIRA partilha das preocupações quanto à preservação das coleções e aponta características da Imagem de Transformação de Refletância que revelam o seu grande potencial como ferramenta simples e eficiente de estudo e documentação das superfícies dos objetos e das suas alterações, fundamental a um plano de gestão de riscos;

MARTA SILVA, a partir do Museu do Instituto Superior de Engenharia do Porto (ISEP), onde desenvolve o seu estágio, perspetiva a organicidade do contexto, relacionando sistemicamente os acervos geridos pelo Museu, Biblioteca e Arquivo, como enquadramento para o estudo e inventário da coleção do Departamento de Eletrotecnia;

INÊS VEDES tece considerações breves quanto à prática da curadoria em museus de arte moderna e contemporânea, atendendo às origens do curador e à evolução do seu papel no setor, cada vez mais orientado pela perspetiva da articulação com a educação;

ISOBEL WHITELEGG, curadora e historiadora da arte, docente de mestrado e doutoramento da área de Art Museum & Gallery Studies da School of Museum Studies, Universidade de Leicester, e atual Diretora do programa de doutoramento, concede uma entrevista em que partilha experiências e reflexões, que se relacionam, muito especialmente, com o contexto brasileiro.

Paula Menino Homem, Ana Marques e Mário Santos

Pedro Araújo

pedromgaraujo@sapo.pt

Minas da Borralha: pelos interstícios da memória

Resumo

Integrado num projeto individual de investigação, desde 2009 que o Arquivo Imaterial das Minas da Borralha se desenvolve, reunindo informações acerca da história das segundas maiores minas de volfrâmio de Portugal.

Do vasto trabalho de campo realizado, destaca-se a recolha de Histórias de Vida dos antigos operários e respetivas famílias. Da análise do seu conteúdo sobressai um conjunto único de expressões e termos mineiros, muitos dos quais específicos deste território. A este conjunto de informação dei o nome de Glossário de Termos e Expressões Mineiras.

Neste artigo, procuro demonstrar a riqueza e diversidade desse património linguístico expresso nos discursos dos informantes. Em simultâneo, ficará patente a importância do seu estudo e enriquecimento, no âmbito do Ecomuseu de Barroso, quer como instrumento de acesso e decodificação a um território profundamente marcado por mais de 80 anos de atividade mineira, quer como meio para se alcançar uma aproximação mais colaborativa com a comunidade.

Palavras-chave

Arquivo; Glossário; Borralha; Memória.

Nota biográfica

Pedro Miguel Gonçalves de Araújo (Porto, 1977). Mestre em Museologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (2012). Historiador e Museólogo publicou, em 2017 o primeiro volume da história das Minas da Borralha, intitulado Minas da Borralha: 1900-1951 (Chiado Editora). Vive atualmente em Amiar, Montalegre.

Abstract

Integrated into an individual research project, since 2009 the Borralha Mine Archive has been developed and gathering information about the history of the second largest wolfram mine in Portugal.

From the vast field work carried out, it's highlight the collection of Life Stories of former workers and their families. From the analysis of its content stands out a unique set of expressions and mining terms, many of which are specific to this territory. To this set of information, I have given the name Glossary of Terms and Mining Expressions.

In this article, I try to demonstrate the richness and diversity of this linguistic heritage expressed in the informants' discourses. At the same time, the importance of its study and enrichment within the scope of the Ecomuseu de Barroso, as an instrument of access and decoding to a territory deeply marked by more than 80 years of mining activity, or as a means to reach a more collaborative relation with the community.

Keywords

Archive; Glossary; Borralha; Memory.

Biographical note

Pedro Miguel Gonçalves de Araújo (Porto, 1977). Master in Museology by the Faculty of Arts and Humanities, University of Porto (2012). Historian and Museologist, published in 2017 the first volume of the history of the Borralha Mines, entitled Minas da Borralha: 1900-1951 (Chiado Editora). At the present times lives in Amiar, Montalegre.

Introdução. Breve história das Minas da Borralha

As Minas da Borralha localizam-se no extremo norte de Portugal, no concelho de Montalegre, na região conhecida por Barroso. O grosso do seu território estende-se pelas freguesias de Salto e Venda Nova, no concelho de Montalegre e, em menor número, pela freguesia de Campos, no concelho de Vieira do Minho.

A jazida de volfrâmio da Borralha foi sinalizada, pela primeira vez, por intermédio do moleiro Domingos Borralha, em 1900. O primeiro registo de concessão data de 18 de setembro de 1900 entregue na Câmara Municipal de Montalegre pelo futuro diretor da exploração, o engenheiro de minas francês Paul Marijon. A publicação do primeiro conjunto de alvarás de concessão data de 1902, em nome da empresa franco-portuguesa *Compagnie des Mines d'Étain et Wolfram* que, em 1909, passará a designar-se *Mines de Borralha, SA*.

Face à riqueza da jazida da Borralha facilmente comprovada por Paul Marijon, a exploração arrancou a um ritmo fortíssimo, ao ponto de, em 1903, exportar 170 toneladas de volfrâmio. Apoiada por capital francês, a exploração das Minas da Borralha foi pioneira, no distrito de Vila Real, na instalação de uma oficina

hidroelétrica para apoio à exploração – a oficina dos Padrões – localizada no Rio Borralha, com licença de funcionamento a partir de 1904. Nos anos seguintes, a empresa não parou de investir na exploração, tendo instalado, em 1908, uma segunda oficina hidroelétrica, desta vez no Rio Rabagão, denominada oficina da Misarela.

Apesar de rivalizar com as Minas da Panasqueira, sensivelmente a partir de 1911 e ao nível da produção de concentrados de volfrâmio, a concessionária das Minas da Borralha não deixou de investir em áreas complementares à exploração mineira. Em 1917 participa diretamente, com capital e *know-how*, na fundação da Companhia Portuguesa de Fornos Elétricos (CPFE), com sede no concelho de Nelas, distrito de Viseu. Em poucos anos, esta empresa tornar-se-á pioneira em Portugal nos setores eletroquímico e eletrometalúrgico.

O pico de produção de volfrâmio atingido durante a I Guerra Mundial não foi, contudo, suficiente para evitar a grave crise que perpassou a indústria extrativa nacional na década de 1920. Durante este período, as Minas da Borralha reduziram drasticamente a exploração e, conseqüentemente, o número de trabalhadores. Do máximo de 690 operários, registados em 1916, a concessionária emprega, em 1922, pouco mais de uma centena de

operários em permanência. Porém, com esses valores, a importância da concessionária no panorama mineiro nacional é tal que, em 1925, a produção de concentrados de volfrâmio nas Minas da Borralha representa praticamente 100% do total do país e, no ano seguinte, representa aproximadamente 47%. Nesse mesmo ano de 1926, as concessões mineiras da Borralha são agrupadas por forma a criar o Couto Mineiro da Borralha. A área de exploração aumenta para cerca de 1788ha, englobando 35 concessões.

Em 1939 as Minas da Borralha empregavam 459 trabalhadores, dos quais 276 ocupados com funções no subsolo. Com o eclodir da II Guerra Mundial, a concessionária firma um acordo de fornecimento de volfrâmio com a empresa britânica UKCC, Limited, apesar da sede da Mines de Borralha, SA se encontrar em França, então ocupada. Este facto acabará por colocar as Minas da Borralha no centro de um intenso conflito diplomático, com a Alemanha nazi a reclamar a propriedade da exploração, bem como de todos os seus ativos. Apesar dos esforços diplomáticos por parte da Legação alemã em Lisboa, o Acordo sobre Tungsténio, assinado entre Portugal, Inglaterra e os Estados Unidos, manteve-se em vigor entre 1 de março de 1942 e 28 de fevereiro de 1943, definindo que a produção da exploração fosse vendida

aos interesses Aliados e restringindo as vendas ao chamado *mercado livre*.

Apesar de não existirem dados concretos acerca do número da população operária durante a II Guerra Mundial, relatos de vários informantes colocam-na acima dos dois milhares de trabalhadores, sobretudo entre 1941 e 1943. Se levarmos em linha de conta estes números, facilmente contabilizamos 5000 habitantes na área em redor da concessão, distribuídos entre residentes fixos, temporários e agregados familiares dos operários.

Em 1947, a Mines de Borralha, SA apresenta ao Ministério da Economia os planos para a construção da primeira unidade de fundição de concentrados de volfrâmio, propriedade de uma empresa mineira. Para a construção e apetrechamento técnico dessa unidade de fundição, a empresa cria uma subsidiária em Portugal, batizada como Electrometalúrgica Portuguesa, SARL. A direção técnica da construção e do equipamento da fundição estará a cargo de um dos gigantes empresariais franceses na área da eletroquímica e da metalurgia e, simultaneamente, acionista da Mines de Borralha, SA, a Société d'Electrochimie, d'Electrometallurgie et des Anciers Electriques D'Ugine. Com a entrada em funcionamento da Fundição, as Minas da Borralha serão, até ao seu encerramento, a

única exploração mineira do país equipada com tecnologia capaz de transformar concentrados de volfrâmio em ferro-tungsténio.

As décadas de 1950, 1960 e 1970 serão marcadas por constante instabilidade. Face à queda do preço do volfrâmio, as Minas da Borralha são obrigadas a encerrar entre 1958 e 1962. Reabertas com uma nova administração, a exploração debater-se-á com crónicos problemas de falta de mão-de-obra, apesar de ao longo dos anos manter uma população empregada acima dos 500 operários. A insuficiência de produção de volfrâmio e a proibição pontual de compra de minérios a outras explorações também representaram problemas que impediram a exploração de capitalizar o potencial instalado com a sua Fundação.

Na década de 1970, a empresa investe em novos equipamentos de extração, numa tentativa de dar novo fôlego à mina. Contudo, problemas laborais e de tesouraria que obrigam, inclusive, o Ministério da Indústria e Tecnologia a conceder à Mines de Borralha, SA um empréstimo de 3500 contos, aliados a uma tendência crescente de baixa do preço do volfrâmio, levam a que, em dezembro de 1978, a empresa seja adquirida pelo consórcio Beralt Tin/SPE, dando origem à Sociedade Portuguesa de Empreendimentos, SARL. A recém-criada empresa será fortemente penalizada pela crise

do preço do volfrâmio de 1981/1983, bem como pela quebra abrupta da procura da matéria-prima. Em 1984, começam a circular rumores acerca do possível encerramento da exploração, ao mesmo tempo que dívidas à EDP e à Segurança Social ameaçam a precária estabilidade dos cerca de 400 trabalhadores da empresa. Em janeiro de 1986, já com uma situação insustentável, o Sindicato dos Trabalhadores da Indústria Mineira do Norte entrega à administração um pré-aviso de greve por tempo indeterminado. Por ordem da administração, a 15 de janeiro, os trabalhos são suspensos por quatro meses, o que equivale, na prática, ao encerramento das operações. A 11 de agosto de 1987, a Mines de Borralha, SARL solicita à Direção de Geologia e Minas a suspensão da lavra, a qual será renovada anualmente até 1993. A 11 de janeiro desse ano dá-se o desenlace final, quando são revogados os alvarás de concessão de exploração e propriedade das Minas da Borralha.

1. O Arquivo Imaterial das Minas da Borralha

Tendo como ponto de partida as histórias de vida dos operários mineiros, o projeto individual de investigação Arquivo Imaterial das Minas da Borralha tem percorrido várias etapas de desenvolvimento. Estas conferiram-

lhe, por um lado, o reconhecimento académico e científico necessário à sua continuidade. Por outro lado, possibilitaram-me a mim apresentá-lo e participar em eventos com diferentes vocações, expondo o projeto aos mais diversos desafios. As dinâmicas criadas, permitem sustentar a crença de que o Arquivo é um projeto verdadeiramente diferenciador no panorama da historiografia mineira portuguesa.

Iniciei este projeto há sensivelmente uma década, com um estágio profissional no Ecomuseu de Barroso. De 2009 até hoje, o Arquivo articulou-se em três fases. A primeira teve por base a construção de uma rede de informantes, com enfoque em antigos operários e respetivas famílias. Como resultado de dois anos de trabalho de campo, o último dos quais já com o estágio terminado e apenas a expensas próprias, foram recolhidas, transcritas e analisadas mais de 70 horas de depoimentos, áudio e vídeo. A segunda fase, em 2012, coincidiu com a validação científica do projeto e com o que conduzirá à conclusão da dissertação de Mestrado em Museologia, intitulada *Vozes que Falam: Caminhos do PCI na Comunidade das Minas da Borralha*, orientada pela Professora Doutora Alice Duarte (Araújo, 2012). Do ponto de vista da museologia, o principal contributo do trabalho consistiu no reforçar da ideia da natureza pluridisciplinar da

disciplina, incorporando áreas como a da História Oral, do Património Industrial e do Romance Literário na construção de narrativas socioculturais relativas a uma comunidade mineira. Ainda durante este período, o projeto do Arquivo foi apresentado em diversos seminários nacionais e internacionais, nomeadamente no III Seminário Ibero-Americano em Museologia (Madrid, 2012), no I Encontro de História Oral em Rede (Lisboa 2012) e no Clube de Leitura FEUP (Porto 2012).

Ainda em 2012, mas já no que denomino como terceira fase, o Arquivo Imaterial das Minas da Borralha é convidado a integrar a exposição *Edifícios e Vestígios: Projeto-Ensaio sobre Espaços Pós-Industriais*, integrada no programa de Guimarães2012 – Capital Europeia da Cultura, onde participa, pela primeira vez, em parceria com o Ecomuseu de Barroso (Moreira, 2013). Para além da participação na exposição, o meu trabalho de recolha serve de base conceptual ao projeto fotográfico *Wolfram*, de autoria do artista visual polaco Konrad Pustola, também ele participante no evento. Em 2015 sou convidado pelo Ecomuseu de Barroso para desenvolver os conteúdos relativos à história do lugar, os quais integrarão o futuro Centro Interpretativo das Minas da Borralha, inaugurado a 13 de julho desse ano. Paralelamente, a ideia de aprofundar o material do Arquivo Imaterial das Minas da

Borralha ganha forma. Começa a desenhar-se uma extensão natural do projeto que sistematiza o conhecimento a as experiências adquiridas nos últimos anos. Dou então início a uma profunda investigação nos principais arquivos e bibliotecas do país, orientado pelo objetivo de escrever a história das Minas da Borralha. Durante três anos, sem qualquer tipo de apoio, logístico ou financeiro, trabalho no primeiro volume da história do Couto Mineiro da Borralha. Em 2017, o livro é apresentado no Centro Interpretativo das Minas da Borralha, inserido no Encontro Anual dos Amigos da Borralha e perante dezenas de antigos operários e respetivas famílias (Araújo, 2017).

2. O Glossário de Termos e Expressões Mineiras

Em todo este processo, o Arquivo Imaterial das Minas da Borralha apresenta-se como sendo o eixo central de toda a investigação. Sistematiza toda a informação que foi sendo recolhida desde 2009, reunindo os depoimentos e respetivas transcrições dos informantes, os documentos cedidos, os objetos doados e/ou construídos pelos mesmos informantes como forma de ilustrar alguns dos seus depoimentos relativos a instrumentos técnicos usados, bem como toda a bibliografia e documentação técnica recolhida no decorrer dos anos.

O Glossário de Termos e Expressões Mineiras é um documento que emana diretamente das recolhas de História Oral realizadas, cujo registo tem cerca de 70 horas de gravações áudio e vídeo de antigos mineiros e trabalhadores do complexo industrial (Araújo, 2013). Este documento em particular constitui uma valiosa fonte de informação, quer para a compreensão de narrativas de vida desses atores sociais, quer para a produção de conteúdos e atividades educativas no âmbito do Centro Interpretativo das Minas da Borralha. Por outro lado, o Glossário proporciona uma aproximação aos múltiplos significados e experiências que a comunidade mineira foi construindo ao longo de praticamente 90 anos de história. Este aspeto é fundamental para a compreensão dos territórios físicos e mentais que se cruzam com a criação de um léxico tão rico e extenso como é o falar mineiro.

Atualmente, o Glossário de Termos e Expressões Mineiras regista cerca de 100 entradas validadas, cada uma contando com a devida contextualização do discurso do informante, bem como com a especificação/tradução do seu significado, sistematizado por mim. O seu conteúdo reveste-se de um forte valor comunitário e social (Benton, 2010), na medida em que, na sua grande maioria, os termos e expressões

recolhidos são exclusivos do território onde a exploração mineira ocorreu.

Na sua constituição, o Arquivo Imaterial das Minas da Borralha, em geral, e o Glossário de Termos e Expressões Mineiras, em particular, procuram rebater a ideia segundo a qual a História Oral surge nos processos de investigação das ciências sociais e humanas como um elemento com menor importância relativamente às fontes documentais clássicas. De facto, desde meados da década de 1990 que a História Oral vem surgindo como um recurso recorrente para um conjunto alargado de trabalhos de investigação académica em Portugal. De igual forma, os congressos orientados para a História Oral têm o seu início nos primeiros anos do séc. XXI (Oliveira, 2010). Mau grado a resistência protagonizada por alguns setores da museologia e da história relativamente a técnicas de recolha de informação assentes, nomeadamente no estabelecimento de relações informais e em testemunhos orais, a verdade é que a História Oral tem a capacidade de gerar informação impossível de recolher através dos processos de investigação ditos convencionais. Importa, no entanto, conhecer as limitações da sua aplicabilidade, bem como a natureza da informação recolhida, tendo isso em atenção, nomeadamente, aquando da interpretação do material. Para a credibilização da informação, o

investigador deverá conhecer a abordagem metodológica que aplica e as suas potencialidades. No caso concreto do Glossário de Termos e Expressões Mineiras, a metodologia subjacente à sua constituição teve como base teórica o conceito de pesquisa de terreno, desenvolvido por Robert Burgess (2001). Importa fundamentalmente compreender a História Oral, não como uma disciplina autónoma, mas como uma metodologia de investigação (Cardina 2012). Se bem compreendida e aplicada, esta será capaz de gerar contributos decisivos para projetos museológicos como é o Centro Interpretativo das Minas da Borralha, nomeadamente ao nível das participações colaborativa e contributiva da comunidade (Simon, 2010).

3. O Glossário de Termos e Expressões Mineiras e a História Oral

O Glossário de Termos e Expressões Mineiras tem como base histórias de vida, cuja recolha foi alicerçada num profundo envolvimento e inter-relacionamento com os membros da comunidade mineira. Através da sua leitura é possível traçar uma história alternativa das Minas da Borralha, concretamente a partir do final da década de 1930.

Sobretudo entre 1939 e 1944, o valor do quilograma de volfrâmio aumenta significativamente no mercado negro. Acerrimamente disputado pelos Aliados e pela Alemanha nazi, nas Minas da Borralha, o volfrâmio constituiu-se como o catalisador de uma ambiência de autêntico *farwest*. Milhares de camponeses, oriundos de todo o país, invadiram literalmente o território em redor da exploração, dando origem ao que ficou conhecido por **Fárria** ou **Fárria Grande** e **Segunda Fárria**. A expressão *A Fárria* desdobra-se em duas outras: *Fárria Grande* ou *Grande Fárria* e *Segunda Fárria*. A cada uma delas corresponde um tempo cronológico específico. A *Fárria* ou *Fárria Grande* diz respeito ao período balizado, sensivelmente, entre o final da década de 1930 e 1944, data do encerramento compulsivo de todas as explorações de volfrâmio, por força do decreto-lei 33 707, de 12 de junho de 1944. Abarca, portanto, a fase final da Guerra Civil espanhola e grande parte da II Grande Guerra. Trata-se de um período caracterizado por uma forte corrida ao armamento por parte dos países europeus, nomeadamente a Inglaterra e a Alemanha, o que motiva a alta dos preços do volfrâmio, matéria-prima essencial para o armamento de então. Historicamente, coincide com o apogeu socioeconómico da comunidade das Minas da Borralha, que por essa altura bate recordes de população residente.

A *Segunda Fárria* coincide com a Guerra da Coreia (1950-1953) e com o período inicial da denominada guerra-fria, quando se regista novo aumento da cotação do volfrâmio. Embora sem o fulgor do período anterior, as Minas da Borralha voltam ainda a constituir-se em terreno fértil para a atividade dos farristas, apanhistas e contrabandistas que se movimentam pela concessão mineira.

Os inúmeros depoimentos recolhidos provam a utilização dos termos em associação com os períodos em questão, referindo-os como períodos de significativo enriquecimento proporcionado pelo minério: “... compramos uma quinta, mas boa; uma grande quinta, mas ganhamo-la na **Fárria**, quando ele [volfrâmio] dava dinheiro...” (Sr. Álvaro Martins). Outra possibilidade é a associação do termo a determinado período da própria história pessoal, como quando o Sr. Libório Carvalho refere: “...eu nasci em 40 quando foi a **Fárria Grande**, que era a II Guerra Mundial...”; “... isto ao tempo do Grammont [segundo diretor da mina], que foi o tempo da **Fárria Grande** [...]”.

Como já se deixou antever, o protagonista da **Fárria** é conhecido como o **Farrista**. Trata-se da pessoa que ia para a área concessionada da empresa, **Farrear**. O Farrista é o indivíduo que, sem possuir licença de apanhista, se dedicava à apanha ilegal, ao contrabando e ao roubo de minério. Quer a *Fárria*, quer o *Farrista*

emergem tendo ligada a si uma base semântica que remete para um conjunto de práticas, ritmos de vida e modos de estar associados a manifestações de opulência, riqueza fácil, extravagâncias de toda a ordem e esbanjamento imponderado de bens e dinheiro. Todos esses comportamentos são característicos de um período de enriquecimento fácil, mercê do valor astronómico que o volfrâmio logrou atingir. Os termos acabam por permanecer até ao encerramento da mina, em 1986, mas perdendo, contudo, essa conotação de riqueza fácil e esbanjamento de dinheiro e bens, associada aos Farristas da década de 1940 e, em menor grau, aos do início da década de 1950. Depois desse período, passa a designar todo(a) aquele(a) que retira ilegalmente minério, tanto do interior como do exterior da mina, adquirindo, por vezes, um sentido claramente pejorativo. No seu sentido mais lato, o termo **Farrista** encontra semelhanças no *Pilha*, termo característico das minas de volfrâmio da região de Arouca.

Através dos depoimentos recolhidos, é possível compreender a vida de risco e aventura protagonizada por homens e mulheres, bem como aceder ao conteúdo do próprio termo a partir da definição avançada por um informante: “os **farristas** eram aqueles que depois, durante a noite, iam à mina roubar e

que vendiam pra fora, vendiam o minério pra fora”; “... apreendiam o minério aos **farristas...**” (Sr. Libório Carvalho); “... deram-nos pra lá uma denúncia que andavam os **farristas** na mina...” (Sr. Silvino Poças).

Remetendo para este contexto, também foi referido o verbo **Farrear** como designando o ato de andar na *Fárria*. Trata-se de um termo usado por um número muito reduzido de informantes, caso do Sr. Manuel Gonçalves *Gicho*, um dos mais idosos com quem conversei, que menciona: “... foram prá mina de noite **farrear...**” (Sr. Manuel Gonçalves *Gicho*).

Associados às práticas da *Fárria*, podemos também encontrar termos, mais ou menos codificados, que remetem para a riqueza filoneana das Minas da Borralha. É o caso da **China** e, em oposição, das **Pintarolas** ou **Pintas**. Trata-se de termos usados de forma corrente, quer pelos operários da mina, quer pelos Farristas, para distinguir entre uma boa e uma má pedra com volframite. A **China** consiste numa pedra de minério, em que a quantidade de volframite é muito superior à quantidade de substâncias pobres, como o quartzo. Os vários informantes aludem à boa qualidade das Chinas, referindo: “... tirámos lá muito minério, era cada **china** de aluvião!”; “... eu e mais a minha mãe, íamos pra lá e apareciam lá **chinas** todas limpinhas, a gente tinha de cavar mais

um pedaço de areia...” (D. Aurora de Jesus). Também se percebe a importância dessas pedras na prática do contrabando: “... já punham aquelas pedras melhores, aquelas **chinas** melhores ao lado...” (Sr. Evaristo); e como seria abundante o minério: “... naquele tempo havia muito minério à superfície e eles escavavam a apanhavam aquelas **chinas**...” (Sr. Manuel Gonçalves *Gicho*).

Em oposição à **China** surgem as **Pintas** ou **Pintarolas**. Trata-se de pequenas pedras, de valor residual, geralmente pobres em volframite, depositadas em depósitos de aluvião e usadas pelos apanhistas para encher os sacos de minério que entregavam diariamente à concessionária. Nos depoimentos, encontramos a descrição de como era recolhido o minério: “trabalhávamos muito, todos os dias, nem que estivesse a chover, mas a água também lava as escombrelas... lava as **pintas**...” (D. Clotilde Fernandes). As práticas de enganar a concessionária com pedras de pouca qualidade, são mencionadas por vários informantes: “depois, para enfeitarmos as bacias, púnhamos umas **pintas**, assim uns seixos com um bocadinho de minério por baixo...”; “... bastava ter meia dúzia de **pintas** agarradas ao seixo e lá ia tudo (a pesar) ...” (Sr. Acácio dos Santos). Compreende-se, portanto, que o minério de má qualidade era entregue à

concessionária, selecionando-se o melhor – as **Chinas** – para vender no contrabando, como refere o Sr. Libório Carvalho: “... levava-se lá [à concessionária] as **pintarolas**, porque o minério vendia-se pra fora...”.

Foi também possível identificar termos alusivos a locais específicos da exploração mineira, os quais, entretanto, foram caindo em desuso, quer pelo desaparecimento físico das suas estruturas, quer pela perda da sua função original. O **Recinto** era o nome pelo qual era conhecida uma área adjacente a um campo agrícola, nas imediações da Lavaria Nova da mina. Devido ao seu declive, escondido pelo arvoredos, e à abundância de água corrente, era o local ideal para um grupo de farristas e apanhistas lavarem e separarem o minério. O termo foi usado apenas por duas informantes, que eram parceiras na lavagem clandestina do minério. Uma delas explica: “... e quando estávamos no Brulhal [...] tem lá umas levadas [...] chamam-se os bicos. Tem duas levadas [...] e a gente lavava na de baixo. Chamávamos-lhe o **recinto**” (D. Clotilde Fernandes).

A **Praça** é o termo usado para designar o espaço público em frente ao edifício dos escritórios. Tratava-se de um lugar central no quotidiano socioeconómico da comunidade, na medida em que era nos escritórios que os operários eram admitidos, lhes pagavam os salários e onde se reunia o corpo técnico da

exploração. Era também na **Praça** que a concessionária organizava um mercado diário, para onde se dirigiam dezenas de vendedores oriundos das terras limítrofes dos concelhos de Montalegre, Vieira do Minho e Cabeceiras de Basto. O mesmo espaço amplo, com bancadas laterais, proporcionava as condições necessárias para a realização de jogos de basquetebol e futebol, promovidos pela empresa. O termo foi recolhido apenas junto a um informante, o Sr. Mário Ferreira que recorda: “... vinham aqui todos os dias, ali prá beira dos escritórios, onde havia ali um mercadinho; havia ali uma casa já mesmo coberta, a **praça**, era como lhe chamavam...”.

O Forno é o nome dado ao edifício onde os apanhistas deviam depositar diariamente o minério recolhido. O termo deriva da existência, no mesmo espaço, de um forno para ustulação de pirites¹.

Situava-se junto ao rio da Borralha, no nível zero, anexo às estruturas de limpeza e refinação do volfrâmio. Para referir o edificado, os informantes mencionam a sua função: “... chamavam-lhe o **forno** que era onde a gente ia levar o minério pró engenheiro, prá afinagem...”; “... também íamos lá abaixo ao **forno**, chamávamos-lhe o **forno** que era o

depósito onde metíamos lá o minério” (D. Aurora de Jesus).

Relativamente ao universo do pessoal mineiro, ou seja, afeto ao trabalho no subsolo, foram levantadas expressões que remetem, ora para técnicas de trabalho especializado, ora para aspetos decorrentes do desenvolvimento da exploração. As expressões **fazer o fogo** ou **meter o fogo** designam os processos de perfuração e detonação da rocha nas frentes de trabalho, ou seja, nos pontos mais avançados da exploração. O maciço rochoso era trabalhado com recurso ao martelo pneumático, com injeção de água na broca. Nos orifícios entretanto abertos, são colocados e detonados explosivos. Os informantes que mencionam estas expressões desempenharam, em determinado ponto das suas carreiras profissionais, a função de marteleiros. Refere o Sr. Aurélio Ribeiro: “a gente **fazia o fogo** como nos ensinaram...”, no que é corroborado pelo Sr. Américo Pereira: “... **meter fogo** prá frente, tinha-se que regar bem regado, aquilo era um pó que parecia farinha”.

Um dos termos sinalizado porventura mais interessante, diz respeito à principal doença profissional dos mineiros – a silicose. O **Mal da mina** é uma expressão que percorre praticamente todos os informantes e todas as

¹ Processo pelo qual a mistura mineral é aquecida a temperaturas abaixo do ponto de fusão. Destina-se à rentabilização económica da

elevada percentagem de ferro e enxofre presente na composição da pirite, bem como para a produção de ácido sulfúrico.

gerações de trabalhadores das Minas da Borralha. Designa, na gíria mineira, a silicose. Trata-se de uma doença respiratória causada pela inalação continuada de pó de sílica e que afeta os pulmões. Até à introdução de técnicas e equipamentos de perfuração com injeção de água e à obrigatoriedade de ventilação dos fumos e poeiras tóxicas, era extremamente frequente. Em Portugal a silicose foi muito comum, sobretudo entre os operários do subsolo, mais concretamente nas classes profissionais dos martelheiros, escombrieiros e vagoneiros. Apesar de constituir uma das principais causas de morte entre os mineiros, apenas foi declarada doença profissional em 1965, com a publicação da Lei 2127 de 3 de março. Encontrei a expressão em diversos informantes:

“o **mal da mina** veio de repente e ninguém sabia o que era...” (Sr. Aurélio Ribeiro).

“... atacava os pulmões, não podiam respirar, meia dúzia e meses e ... chamavam-lhe o **mal da mina**” (Sr. Américo Fernandes).

Nota Conclusiva

Importa reter que, no seu conjunto, o Glossário de Termos e Expressões Mineiras não é um fim em si mesmo, mas um instrumento de trabalho que importa potenciar. Passado mais de 30 anos após o encerramento da mina, o grupo de

informantes contactados não é senão uma pequena parte da comunidade que hoje habita no território, a qual é infinitamente menor da antes existente. Como tal, convém estar consciente de que subsistem, indubitavelmente, muitos dados que importaria recolher e analisar, preferencialmente no âmbito do projeto do Ecomuseu de Barroso e do seu Centro Interpretativo das Minas da Borralha.

O prosseguimento do projeto de investigação por mim iniciado é imperioso, não apenas para a salvaguarda de um património linguístico em extinção progressiva. Interessa compreender que o Glossário de Termos e Expressões Mineiras tem potencialidades a vários níveis. Desde logo, como ferramenta para capitalizar o que Pierre Bourdieu (1998) designa por *capital cultural*. Este refere-se aos saberes e competências detidos por um grupo humano, cujo reconhecimento precisa existir para que esse capital cultural não se transforme em instrumento de dominação. Sobre a comunidade das Minas da Borralha só a reprodução dos conhecimentos detidos com objetivos educativos se traduzirá na partilha de informação e na produção de novos conhecimentos (Crooke, 2007). Quanto maior o número de indivíduos atraídos por este tipo de sinergias, maior será, não apenas o capital cultural, mas, eventualmente também o *capital*

económico da comunidade. Este aspeto é fundamental no contexto da região do Barroso, uma vez que o seu território é o único em Portugal a ostentar a dupla distinção de Património Agrícola Mundial, atribuída pela Food and Agriculture Organization (FAO) das Nações Unidas, e de Reserva Mundial da Biosfera, atribuída pela Unesco. Importa que essa particularidade se traduza num elemento diferenciador de excelência do ponto de vista socioeconómico.

Por outro lado, a efetivação do projeto de investigação tem contribuído para a diluição das distâncias entre a comunidade e a figura institucional, representada pelo investigador. O meu interesse pela temática da cultura mineira da Borralha e pelas histórias de vida dos seus intérpretes traduz-se em projetos de natureza, não apenas *contributiva*, como aconteceu em Guimarães2012, Capital Europeia da Cultura (Moreira, 2013), mas também, como ambicionado, de cariz *colaborativo* (Simon, 2010), à semelhança do que aconteceu com a seleção e elaboração de conteúdos para o Centro Interpretativo das Minas da Borralha.

Nesta fase, os principais desafios da investigação serão o da relevância e o do envolvimento com a comunidade. O principal elemento físico agregador desta comunidade desapareceu quando, em 1986, os trabalhos

mineiros pararam. Permanecem as memórias partilhadas de um conjunto de indivíduos cada vez menor. Importa orientar o trabalho para as novas gerações, para os descendentes dos operários das Minas da Borralha. Trata-se de uma missão para a qual o Ecomuseu de Barroso pode e deve estar preparado. Proporcionar o acesso ao Glossário de Termos e Expressões Mineiras não é senão o ponto de partida para uma nova etapa da investigação. Seria, aliás, redutor e extremamente frustrante cristalizar a pesquisa no atual estado de desenvolvimento. Impõem-se novas linguagens plásticas e diferentes abordagens às histórias de vida já recolhidas, sob pena do património cultural das Minas da Borralha se tornar refém de si mesmo, o que equivaleria a decretar uma sentença de morte à memória coletiva de três gerações de operários. Neste ponto da investigação, creio ser fundamental devolver a iniciativa à comunidade. Para a prossecução dessa intenção, caberá ao Ecomuseu de Barroso e ao Centro Interpretativo das Minas da Borralha o papel de mediador, colocando o futuro do projeto à disposição da comunidade. Mediante a assunção desse papel, será possível ecoarmos com Robert Janes (2009): “*Será apenas perante a discussão e a confrontação de ideias que os museus serão capazes de criar, inventar e descobrir os seus futuros [...]*”.

Referências

Araújo, P. (2012). *Vozes que Falam: Caminhos do PCI na Comunidade das Minas da Borralha*. Dissertação de Mestrado em Museologia. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Araújo, P. (2013). A mina [ainda] trabalha. In A. Semedo, F. Couto, P. Rodrigues & S. Senra (Eds.), *Ensaaios e Práticas em Museologia* (Vol. 03, pp. 117-130). Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Araújo, P. (2017). *Minas da Borralha: 1900-1951*. Lisboa: Chiado Editora.

Benton, T. (Ed.) (2010). *Understanding Heritage and Memory*. Manchester: Manchester University Press.

Bourdieu, P. (1998). Os três estados do capital cultural. In M. A. Nogueira & A. Catani (Eds.), *Escritos de Educação*. Petrópolis: Vozes Editora.

Burguess, R. G. (2001). *A Pesquisa de Terreno*. Traduzido do inglês por Freitas, Eduardo de & Mansinho, Maria Inês. Oeiras: Celta Editora.

Cardina, M. (2012). História oral. Caminhos, problemas e potencialidades. In P. Godinho (Ed.), *Usos da Memória e Práticas do Património* (pp. 27-43). Lisboa: Edições Colibri.

Crooke, E. (2007). *Museums and Community. Ideas, Issues and Challenges*. London: Routledge.

Janes, R. R. (2009). *Museums in a Troubled World*. London: Routledge.

Moreira, I. (Ed.) (2013). *Edifícios e Vestígios*. Catálogo de Exposição. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

Oliveira, L. T. (2010). A história oral em Portugal. *Sociologia, Problemas e Práticas*(63), 139-156.

Simon, N. (2010). *The Participatory Museum*. Santa Cruz: Museu 2.0.

Emanuel Guimarães

emanuel.guimaraes@sapo.pt

**Museus e património cultural imaterial: o Ecomuseu de
Ribeira de Pena**

Resumo

A Nova Museologia veio redefinir o conceito de museu e as funções que lhe estão associadas, tornando a instituição mais dinâmica e aberta à sociedade. A par desta mudança há um alargamento do conceito de património cultural que engloba agora também o intangível, alvo de uma reconhecida importância. Os museus da atualidade desenvolvem-se com base nestas duas reformulações, assumindo a noção de património cultural imaterial especial relevo na aproximação à sociedade. O presente artigo aborda a evolução dos conceitos de museu e de património e o reflexo que estas alterações têm no desenvolvimento do Ecomuseu de Ribeira de Pena, cujos cinco núcleos pretendem ser um reflexo vivo da respetiva comunidade.

Palavras-chave:

Património Cultural Imaterial; Ecomuseu; Nova Museologia.

Nota biográfica

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

Abstract

The New Museology has redefined the concept of museum and the functions related to it, making it more dynamic and opened to society. At the same time, there is an enlargement of the concept of cultural heritage that also includes the intangible, deserving a recognized importance. The current museums are developing based on these two reformulations, assuming the intangible cultural heritage a special importance on the approach to society. The present article talks about the evolution of museum and heritage concepts and the reflection that these changes have on the development of the Ecomuseu of Ribeira de Pena, whose five poles pretend to be a living reflex of its community.

Keywords

Intangible Heritage; Ecomuseum; New Museology.

Biographical note

Emanuel Guimarães is graduated in Art History by the Faculty of Arts of Coimbra University and Master in Museology by the Faculty of Arts and Humanities, University of Porto. He has collaborated with the National Museum Machado de Castro and with the Coimbra Old Cathedral on collections inventory and conservation. He is now superior technical on the City Hall of Ribeira de Pena, where he is in charge of the cultural heritage management and where coordinates the Ribeira de Pena's Ecomuseum. He is also responsible for several heritage divulgation initiatives. He has dedicated special attention to the theme of museums and their connection to the development and the community.

Introdução

O mundo dos museus não está imune às alterações da sociedade. Enquanto parte do meio onde se insere, o museu sofre os efeitos de qualquer mudança nele sentida, devendo saber interpretá-la e a ela se adaptar de forma a conseguir cumprir com a sua missão, funções e objetivos.

A Segunda Guerra Mundial foi uma época de mudanças profundas na organização da sociedade. O período que se seguiu motivou a reflexão e a procura de novas formas de intervenção cultural, económica, ambiental e social, influenciando decisivamente o mundo dos museus. A partir da década de 1960, surgem novas propostas e experiências que integram o movimento da “Nova Museologia”, como será batizado na década seguinte, em Santiago do Chile. Esta Nova Museologia traz também novos tipos de museus² e influencia a legislação dos diferentes países em política museológica. Passa a ser preconizado que o museu se volte para o público e para o meio sociocultural em que se insere. O visitante surge agora como interveniente e o objeto ganha relevância enquanto mediador de significados. Ao mesmo tempo que explora novas formas de interpretar e divulgar a sua

coleção, o museu procura cada vez mais inserir-se na comunidade, procurando ir ao encontro das suas expectativas e necessidades. Trata-se de reencontrar a sua função pedagógica e dedicar-se a diferentes públicos, aos quais destina atividades específicas. Com a Nova Museologia, o museu é entendido como devendo responder às necessidades da sociedade, do público e do meio onde se insere.

Mas esta Nova Museologia conhece também novas formas de interpretar o ser-humano e o mundo que o rodeia. Se a noção de património começou por ser um conceito associado em exclusivo à arqueologia e às artes tradicionalmente consideradas eruditas, ela evolui para englobar as artes ditas menores, os objetos da etnografia e da história recente, os objetos do quotidiano e da ciência, os bens naturais e transformados. Num mundo onde tudo o que é produção humana pode ser considerado património e passível de ser musealizado, também a noção de património reconhece maior relevância à vertente imaterial que, a partir de então, assume uma importância central no mundo dos museus. Se hoje o museu é valorizado pela sua capacidade de ligação entre o meio físico e o ambiente societal, também ele se adapta para

² A título de exemplo, o número de tipologias de museus identificados pelo ICOM passou de quatro, na década de 1960, para as nove que atualmente são identificadas.

estabelecer a ligação entre o visitante e o património cultural, muitas vezes reinventando a sua forma de interpretar a coleção, sem precisar recorrer aos tradicionais objetos para assumir essa função.

O presente artigo pretende mostrar como, ao fim de mais de 40 anos de Nova Museologia, ela consegue reinventar ainda hoje o museu, o qual, numa sociedade tendencialmente consumista e materialista, consegue ser valorizado pelos bens imateriais que tem para oferecer aos visitantes. O alargamento da noção de património vem influenciar a forma como os museus hoje se desenvolvem, dando primazia às dimensões culturais imateriais como acontece com o Ecomuseu de Ribeira de Pena.

1. O Museu Renascido da Nova Museologia

É a partir do gosto do ser humano pela conservação de objetos especiais que nascem os museus, instituições que se distinguem pelas coleções que têm à sua guarda e que lhes compete preservar, estudar, expor e divulgar. Os museus têm na sua génese uma função de guardiães do conhecimento e dos bens que estão associados à arte, à ciência, à história natural e humana, conservando objetos, por vezes únicos, para a compreensão do ser humano e do mundo que o rodeia. Assente

nesta conceção, durante muitos anos, o museu evoluiu para uma instituição centrada sobre a coleção, sobre os objetos, descurando a forma de os ligar ao público comum que, conseqüentemente, se afasta do seu centro de ação. Esta perspetiva valeu-lhe o rótulo de inacessível “mausoléu de relíquias” (Kotler e Kotler, 1998, p. 11), ainda hoje presente na visão de alguns estratos da sociedade.

Mas o mundo conhece mudanças profundas, fruto das revoluções sociais e tecnológicas que se vão manifestando na sociedade. Ainda no século XIX, temos a expansão do liberalismo que marca o fim dos privilégios do Antigo Regime e o alargamento dos direitos civis. Depois, já no século XX, o contexto sociocultural é marcado pelos grandes conflitos mundiais e pela expansão da democracia. Como resultado surge o acesso generalizado à educação, ao conhecimento e à fruição cultural. Neste mundo em mudança permanente, são os próprios profissionais dos museus que se veem forçados a refletir sobre as suas funções e o seu papel na sociedade, experimentando novas formas de praticar museologia. Estas experiências museológicas tentam explorar novos caminhos no âmbito social, moral e económico, utilizando como campos experimentais a comunidade, os públicos e o território. Foi assim com os museus *open-air*, os museus de comunidade ou os

ecomuseus, que se desenvolvem a partir da ideia de democratização cultural (Valdés Sagüés, 1999, p. 36), trazida como contributo da ecologia, antropologia e sociologia. Também importante para esta reflexão foi a criação do ICOM³ e dos seus comités internacionais, cuja ação na promoção de conferências e jornadas de reflexão permitiu dinamizar a discussão sobre o papel do museu (Keene, 2005, p. 178). Os potenciais públicos, mais esclarecidos e exigentes, afastam-se dos museus tradicionais e procuram a oferta de outras instituições mais dinâmicas para as suas necessidades de lazer e fruição cultural. Mas é precisamente no público e na comunidade em que se insere que o museu encontrará estímulo e reflexão para se desenvolver.

É neste contexto que a partir de 1972 se pode falar do movimento da Nova Museologia que se desenvolve em duas vertentes. Uma primeira, conhecida como vertente francófona e desenvolvida por Georges-Henri Rivière e Hugues de Varine, baseia-se na ideia de ecomuseologia, reposicionando o museu enquanto espelho da comunidade e do seu território. Estes surgem como base fundamental de uma atividade museológica, cuja ação deve ter em vista o seu desenvolvimento sustentável (Pessoa, 2001, p.

28). Nesta vertente, a ideia de democratização cultural assume especial relevo, incidindo a ação do museu em proporcionar o acesso ao maior número possível de pessoas por meio de técnicas de museografia inovadoras e da abertura do museu ao exterior, no sentido de conseguir ir ao encontro das necessidades do público. Uma segunda linha de reformas assenta na chamada vertente anglo-saxónica, defensora do museu enquanto espaço de crítica, reflexão e questionamento da realidade, o qual melhor se conseguirá concretizar quanto maior for o âmbito do seu público, das suas práticas e da sua atividade. Em ambas as vertentes, o museu surge recentrado nas funções sociais, na participação das populações e numa ação amplamente interventiva (Duarte, 2014, p. 110). Esta abrangente linha de reflexão veio alargar o conceito de museu e culmina, em 1984, com a Declaração de Quebec onde a Nova Museologia surge definida como a museologia que primeiramente se preocupa com o desenvolvimento da comunidade, “refletindo as forças condutoras do progresso social e associando-as aos seus planos de futuro” (Davis, 1999, p. 58). O museu “nominal”, centrado na conservação e estudo das coleções, começa então a dar lugar ao museu “verbal”, cuja ação está centrada no público

³ International Council of Museums. Em Português, Conselho Internacional dos Museus.

(Martinez, 2006, p. 262) que nele assume uma posição fundamental. A coleção continua a estar na génese do museu, mas assume agora uma função de ligação com o visitante, enquanto evidência palpável da ação do ser humano e do seu ambiente, e enquanto meio de comunicação, procurando transmitir ao público os significados que lhe estão subjacentes (Hernández Hernández, 1998, p. 22). Esta nova função comunicativa obrigou à reflexão acerca das técnicas de exposição, incluindo novas linguagens e recorrendo a novos meios que permitam reforçar o seu potencial comunicativo, de forma a dialogar abertamente com o visitante enquanto elemento ativo da exposição. A Nova Museologia reflete, desta forma, a exigência de um museu dinâmico, cuja atividade se desenvolve voltada para o público, “balançando entre a conservação e a educação, entre o objeto e o sujeito, entre a imobilidade e a ação” (Martínez, 2006, p. 277). O visitante já não é tido como um mero expectador a visitar o museu, assumindo-se agora que ele tem um papel ativo, enquanto parte da própria exposição, na interpretação e construção de significados (Hooper-Greenhill, 2006; Anico, 2008).

A reflexão desenvolvida pelo movimento da Nova Museologia está na origem da imagem do museu do século XXI, um museu que mantém

as suas funções tradicionais de preservação e investigação da coleção, mas que se vira agora para as necessidades de uma sociedade em mudança constante e que pode encontrar nele um apoio importante para se conhecer a si mesma. Um museu de hoje deve ser uma instituição que se vira para o público e que aposta na comunicação como forma de reassumir a sua importância (Weil, 2004, p. 75), acompanhando o desenvolvimento de uma sociedade cada vez mais plural e mantendo-se na vanguarda da ação cultural. Não se trata, por isso, de assumir novas funções, antes sim da “socialização” das suas tradicionais funções, assumindo a tarefa de “serviço público” com competências na tutela e na didática de bens culturais (Valdéz Sagüés, 1999, p. 37). A importância do ICOM revelou-se novamente fundamental ao adotar uma definição de museu que coloca o público numa posição central da sua atividade, enquanto instituição ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, situação que influenciou a legislação sobre museus produzida nos diferentes países.

2. O Alargamento da Noção de Património

Como anteriormente referido, é a coleção que está na génese do museu e que o distingue de outras instituições culturais, residindo na

respetiva conservação, aliada ao estudo e divulgação, as funções primordiais da sua ação. Foi precisamente da necessidade de preservação do património que surgiram as primeiras coleções museológicas. Mas a ideia inicial de património era particularmente seccionada e atribuía especial relevância à arte, tida então como o único meio de acesso às obras do passado, da história natural e da humanidade, pelo exotismo e valor que lhes estava adjacente. Havia também a atribuição de uma maior relevância à dimensão material dos bens, descurando com frequência as suas dimensões imateriais. Hoje, no entanto, o conceito de património é muito mais abrangente, estendendo-se também à arquitetura popular, à etnografia, ao industrial, ao quotidiano e aos bens naturais, reconhecendo-se que todas estas vertentes constituem um património integral, uma única realidade indissociável. Tal alargamento do conceito de património estende-se até à perceção da sua importância enquanto símbolo palpável, associado à memória e identidade do ser humano. Desta forma, o bem patrimonial aparece hoje, não apenas como detendo valor por si próprio, mas sobretudo pela relação que estabelece com um determinado contexto ou memória, sendo assumido como o elo de

ligação entre o observador e o contexto que lhe está associado. Nesta nova perspetiva, as manifestações imateriais do património cultural emergem como detendo uma especial importância, ao surgirem como elo fundamental de leitura de todo o conjunto.

Fruto de várias iniciativas⁴ e de uma ampla reflexão em torno da noção de património cultural, esta nova relevância atribuída às dimensões imateriais do património vem ganhando força desde a década de 1970 até culminar, em 2003, na *Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial*, atualmente o documento internacional orientador das ações de salvaguarda patrimonial a nível internacional (Duarte, 2010, p. 48). Esta Convenção de 2003 vai originar a afirmação e até a banalização da expressão “património cultural imaterial”, nem sempre em estrita concordância com o espírito do próprio documento, já que este frisa a profunda interdependência entre as duas dimensões do património, cuja relação é indissociável (UNESCO, 2003, art.º 2º)⁵. Mas a partir daí o património cultural imaterial – ou o PCI – pode surgir entendido como prática social existente e pode ser assumido como um instrumento de afirmação da especificidade de uma identidade coletiva particular. Importa

⁴São exemplos, a *Convenção para a Proteção do Património Mundial, Cultural e Natural*, de 1972, a *Recomendação para a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular*, de 1989, o *Programa da Proclamação das Obras-Primas do Património Oral e Imaterial da Humanidade*, de

1997, e a *Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial*, de 2003.

⁵ Ver Duarte (2010).

que toda esta reflexão ajude a ultrapassar a ideia, quer de memorização, quer de superiorização de qualquer uma das duas dimensões do património, consolidando uma ideia de bem patrimonial como um todo que, embora categorizável, não pode ser separado.

3. A Importância Crescente das Dimensões Imateriais do Património no Seio do Museu

Perante a evolução do conceito de património, também as funções de salvaguarda, estudo e divulgação das coleções pelo museu ganham renovada importância e um acréscimo de consciência sobre a sua responsabilidade. O alargamento do conceito de património conduziu ao aumento considerável dos potenciais bens a preservar, os quais, antes, não eram considerados. Isso levou à necessidade de mais museus (Mendes, 1999, pp. 221-222), o que também aumentou a necessidade de intervenção e reflexão sobre o tema junto destas instituições, com especial incidência na sensibilização em relação às dimensões imateriais do património.

Neste sentido, o ICOM promoveu em 2004 o *Dia Internacional dos Museus* sob a temática “Museus e Património Cultural Imaterial” e

assumiu uma nova definição de *Museu* que inclui agora o património intangível na sua atividade (ICOM, 2018)⁶. No mesmo sentido, iam já a *Carta de Xangai*, adotada em 2002, e a *Declaração de Seul*, adotada em 2004, que apontavam as competências dos museus no âmbito da salvaguarda do património na sua vertente imaterial, incentivando à sua inventariação e valorização (Carvalho, 2011, p. 74-78).

A *Convenção de 2003* define o Património Cultural Imaterial (PCI) enquanto “práticas, representações, expressões, conhecimentos e aptidões – bem como os instrumentos, objetos, 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”. Frisa a necessidade de “identificação, documentação, pesquisa, preservação, proteção, promoção, valorização, transmissão, essencialmente através da educação formal e não formal, bem como a revitalização dos diferentes aspetos desse património” (UNESCO, 2003). Embora o documento não defina quais as instituições que devem executar estas funções, surge bastante claro que o museu será uma delas (Kurin, 2004, p. 8; Duarte, 2010, pp. 53-4). A atual definição de

⁶ Um museu é uma instituição permanente, não lucrativa, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, estuda, comunica e expõe o património tangível e intangível

da humanidade e do seu ambiente com vista à educação, estudo e fruição.

museu, já referida, vem reforçar essa responsabilidade e fará todo o sentido aproveitar décadas de prática de inventário, estudo e valorização de coleções, bem como os modelos de estudo de coleções que servem de base ao trabalho dos profissionais de museus e que têm por objetivo último o significado associado ao objeto (Pearce, 1994). É, no entanto, fundamental que a criação de museus tenha subjacente a dotação de recursos físicos, humanos e financeiros que permitam o desenvolvimento adequado das suas funções.

Em Portugal, a dimensão imaterial do património cultural era já reconhecida pela *Lei 13/85 de 6 de julho*⁷ que define o património cultural português como constituído pelos “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 13/85), e que estabelece a importância do registo documental como forma de preservação. Mas é o *Decreto-Lei n.º 139/2009*, de 15 de junho, que vem estabelecer o regime jurídico de salvaguarda do PCI, definindo a criação da Comissão para o Património Cultural Imaterial e a criação de um inventário nacional (Decreto-Lei 139/2009), depois complementado com a

Portaria nº 196/2010, de 9 de abril, que define os procedimentos de inventariação. A criação do Inventário Nacional de PCI é o instrumento central de proteção daquele património nos domínios das manifestações, expressões, práticas e competências, garantindo a identificação e adoção de medidas de salvaguarda pela atribuição de responsabilidades aos organismos de tutela da administração pública. Foi também uma forma de motivar as comunidades à identificação e valorização de modo abrangente da sua herança cultural.

Igualmente importante foi a definição das competências do Instituto dos Museus e da Conservação⁸, em 2007, e a atribuição a este organismo, e conseqüentemente aos museus, da responsabilidade de proteção e valorização do PCI (Carvalho, 2011, p. 74). Este ajuste legislativo foi também importante no desenvolvimento de *softwares* destinados ao inventário de PCI, motivando a criação do Matriz 3.0, lançado em 2011.

O Património Cultural Imaterial está hoje na moda e, principalmente na última década, tem recebido especial destaque no mundo da museologia, seja por via académica, seja entre os profissionais de museus, motivando toda uma série de atividades e reflexões sobre o

⁷ Lei do Património Cultural Português. Vem a ser revogada pela Lei nº 107/2001, de 8 de setembro que reafirma a mesma premissa.

⁸ Portaria nº 377/2007, de 30 de março.

tema. É hoje uma categoria patrimonial cuja proteção legislativa está assegurada, precisamente porque o seu estudo e valorização exige outro tipo de abordagem, mas também pela importância que pode adquirir para o reforço da identidade e preservação da memória coletiva de uma comunidade, ao se debruçar sobre os gestos, saberes, atividades, relações e hábitos dos seus membros. Neste sentido, e dada a acelerada transformação de todas as comunidades, o museu assume nas comunidades rurais o mesmo papel que vem assumindo nas zonas industriais em declínio, onde a sua ação na atenuação dos efeitos da rápida desindustrialização é hoje praticamente insubstituível. São disso exemplos os vários museus mineiros⁹ e as antigas fábricas agora musealizadas e convertidas em espaços de produção cultural¹⁰. Tal como aconteceu nesses locais, onde o património industrial foi preservado pela valorização cultural e educativa, também a valorização do PCI revela grande potencial como potenciador de desenvolvimento socioeconómico, em particular ao nível do turismo cultural.

4. Um Museu, uma Rede e um Roteiro em Torno da Comunidade

Ribeira de Pena é um concelho de fronteira entre o Minho e Trás-os-Montes, onde se encontram diferentes sub-regiões, como o Barroso, o Alto Tâmega ou a região de Basto. Esta situação reflete-se no território e na comunidade local, influenciando a paisagem, os hábitos, os saberes e as tradições. Num momento em que a região é assolada pelo despovoamento acelerado e que a globalização cultural impõe novos hábitos, a redescoberta da história e do património cultural é o meio de encontrar um caminho para enquadrar as tradições orais, o folclore, as memórias e as crenças que são a herança cultural da comunidade. É ainda um meio de atração ao proporcionar espaços de fruição turística que permitam a valorização do território por parte dos visitantes.

O Ecomuseu de Ribeira de Pena é um projeto de iniciativa municipal, nascido do trabalho desenvolvido junto das coletividades locais, dando resposta a uma comunidade que procura redescobrir e reavivar as suas raízes, ao mesmo tempo que procura preservar e valorizar a sua identidade. Enquanto museu de

⁹ Para citar alguns exemplos, temos o Museu Mineiro de São Pedro da Cova, o Centro Interpretativo das Minas da Borralha ou o Complexo Mineiro de Tresminas. Em 2009 foi criado o Roteiro de Minas e Sítios de Interesse Geológico e Mineiro que engloba a grande maioria destes museus.

¹⁰ A título de exemplo temos o Ecomuseu Municipal do Seixal, que integra um conjunto de núcleos diretamente ligados a antigas instalações fabris, ou o Museu de Portimão, que integra uma antiga fábrica de conservas.

comunidade, o primeiro trabalho passou por conhecer o património que detém maior significado para a população local, em particular nos seus marcos distintivos. Conhecer as histórias, as lendas, as memórias, os gestos e saberes associados aos locais de interesse histórico, etnográfico, arquitetónico e artístico ou à paisagem foi o desafio que permitiu compreender os pontos de especial interesse para construir um museu que devia representar a população e interpretar o seu território. Foi neste contexto que o Município de Ribeira de Pena lançou em 2013 o Ecomuseu, um projeto que se identifica desde o início com a comunidade que representa e que a integra ativamente no desenvolvimento dos seus cinco núcleos.



Fig. 1 – O Ecomuseu com as tecedeiras de Limões na Festa do Património 2018. A comunidade local é parte integrante na dinâmica do Ecomuseu, que a inclui ativamente no desenvolvimento dos seus espaços e atividades. @Emanuel Guimarães

A noção de património cultural imaterial surgiu aqui como elo de ligação entre as diferentes dimensões patrimoniais, assumindo papel de relevo no desenvolvimento do novo museu. Na sua criação foram integrados os espaços patrimoniais detentores de maior significado e carga simbólica entre os ribeirapenenses.

Instalado no edifício dos antigos Paços do Concelho, o núcleo do Museu da Venda Nova é um espaço de interpretação do Ecomuseu e da comunidade que representa. Além da preservação do imóvel, marco da história local, e da apresentação dos diferentes núcleos museológicos, acolhe exposições temporárias diretamente ligadas às tradições da comunidade local que é aqui chamada a participar. Exposições como “O Ciclo do Linho”, “O Carnaval da Venda Nova” ou “Memórias da Terra” são janelas de identificação local, explorando marcos identitários que a própria comunidade constrói e que apresenta ao visitante. Aqui os objetos são usados como meio de ligação aos hábitos, gestos e saberes que fazem parte do dia-a-dia dos ribeirapenenses. Estas exposições são desenvolvidas em estreita colaboração com as coletividades locais, que assumem ação direta na sua criação, dinamização e divulgação, estabelecendo um vínculo permanente com o edifício. Além das duas salas de exposições temporárias, este espaço acolhe as reservas

museológicas do Ecomuseu, onde são preservados e intervencionados os bens patrimoniais de especial valor histórico, artístico e etnográfico.

A Casa de Camilo|Friúme possui uma elevada relevância histórica por ser a habitação onde o escritor Camilo Castelo Branco viveu com sua primeira esposa, Joaquina Pereira de França, e onde viveu sua primeira filha, Rosa. Espaço privilegiado da história literária e de interpretação dos dois roteiros culturais ligados ao escritor no concelho, pretende servir de ligação às histórias e vivências que marcam grandemente a obra de Camilo. Mas é também um espaço de grande relação com a população da aldeia de Friúme, cujas memórias sobre os espaços e factos ligados ao escritor têm passado de geração em geração. Qualquer habitante de Friúme conhece as histórias e os locais diretamente ligados a Camilo, o que levou ao seu envolvimento no inventário dos espaços camilianos e na reconstituição dos aposentos de Camilo e Joaquina, permitindo a valorização e musealização daquele espaço. Hoje, este é um dos locais mais visitados na região, onde é possível conhecer Camilo, a sua história, a sua obra e os espaços que lhe estão associados.

Com a reforma do ensino primário e a criação dos Centros Escolares, muitas escolas primárias das aldeias foram encerradas. Eram elementos

icónicos da vida das localidades e espaços privilegiados da memória de gerações.



Fig. 2 – O Museu da Escola alia objetos, multimédia e interatividade para explorar a história associada ao ensino primário em Portugal. @Emanuel Guimarães

A recolha do património escolar que subsistiu e a recolha de testemunhos de antigos professores e alunos levou à criação da Casa da Cultura|Museu da Escola, núcleo do centro urbano de Ribeira de Pena, instalado num edifício icónico da arquitetura escolar portuguesa, um edifício centenário Adães Bermudes. Desenvolvido com a colaboração de antigos professores primários, este núcleo percorre a história e as memórias associadas à escola tradicional por meio de peças que serviram gerações de professores e alunos, algumas cedidas pela própria comunidade local. Ao mesmo tempo faz o contraponto com a atualidade, recorrendo, no Centro de Aprendizagem, a equipamentos multimédia interativos para explorar a temática de forma lúdica e divertida. Este núcleo possui ainda o

Espaço Multicultural, construído no recinto do antigo recreio, que permite o desenvolvimento de atividades culturais diversas, grandemente voltadas para a intervenção cultural junto da comunidade.

Outro elemento marcante da memória local é a exploração do volfrâmio, época do ouro negro que levou a enormes riquezas, rápidos declínios e uma mudança radical da paisagem e dos modos de vida locais. Acolhendo o concelho de Ribeira de Pena dois coutos mineiros e inúmeras pequenas concessões, são imensas as marcas que ainda hoje se mantêm no território, bem como persistentes memórias da população local. Instalado no edifício da Casa do Povo de Cerva, próximo do Couto Mineiro de Adoria, o segundo maior da região Norte de Portugal, o Museu do Volfrâmio vem reavivar a memória desses tempos, quando o minério era o bem mais precioso que a terra dava. Desenvolvido com o apoio dos antigos mineiros e antigos trabalhadores das minas, este núcleo vem colmatar a lacuna deixada pelo fim das explorações que foram, abruptamente, deixadas ao abandono. A par do património geológico e da história da exploração mineira no concelho, há histórias e memórias que, juntamente com os objetos e documentos, são aqui preservados para que as gerações mais jovens possam reencontrar-se com um passado que, direta ou indiretamente,

faz parte da sua herança cultural. Também aqui as manifestações patrimoniais encontram nos meios multimédia um meio de valorização que complementam a exposição permanente.

Por fim, seguimos para a aldeia de Limões que acolhe a tradição ancestral do trabalho artesanal do linho. As tecedeiras desta aldeia especializaram-se no trabalho dos panos rifados, cuja perícia levou ao reconhecimento por parte das casas nobres da região, que aqui se abasteciam dos melhores trabalhos em linho. Guardados no maior segredo, os desenhos de padrões são passados de geração em geração e trabalhados com linho que é aqui semeado, tratado e tecido de forma tradicional antes de ir para o tear. Desenvolvido em conjunto com as tecedeiras de Limões, o Museu do Linho está instalado numa antiga casa de agricultores abastados, situada no centro da aldeia, onde sempre se trabalhou o linho. Além da recolha e inventariação das técnicas, objetos e arte ligada a esta tradição, este núcleo preserva também os saberes, cantares e memórias associados ao trabalho artesanal do linho na região. Mas é aqui que a ideia de museu vivo atinge o seu expoente máximo, ao manter viva a tradição pela manutenção nas suas instalações do Grupo de Tecelagem de Limões – Cooperativa de Artesanato e preservando a sua oficina com os teares, onde as tecedeiras exercem a sua

atividade como parte integrante da exposição permanente. Aqui, são as próprias tecedeiras que demonstram as técnicas tradicionais e permitem ao visitante experimentar também como partes integrantes da própria exposição. O importante trabalho deste núcleo foi já reconhecido pela Associação Portuguesa de Museologia (Prémio Parceria 2017 – Menção Honrosa) e pelo projeto Internacional EULAC-MUSEUMS.



Fig. 3 – As tecedeiras de Limões no Museu do Linho. Os visitantes são parte interveniente na exposição. @Emanuel Guimarães

Conclusão

Inaugurado em 2013, o Ecomuseu de Ribeira de Pena tem na sua base uma coleção de tradições de grande significado para a comunidade ribeirapense. Mais do que qualquer valor estético, os bens patrimoniais assumem aqui uma função de representação (Semedo, 2010, p. 67), sendo parte de conjuntos de valores e significados (Duarte, 2010, p. 52). As coleções

são, por isso, definidas pelo seu significado, mais do que pela origem material ou formal, e os cinco núcleos foram desenvolvidos com o envolvimento da comunidade. Esta dinâmica só é possível graças ao reconhecimento do elevado valor simbólico das coleções para os membros da comunidade, os quais encontram nos núcleos do Ecomuseu os marcos identificadores que motivam a sua participação.

Em relação ao património cultural imaterial, a ação do Ecomuseu não se resume ao desenvolvimento dos seus núcleos. Nos últimos cinco anos, foram desenvolvidos um conjunto de roteiros culturais e a dinamização regular de eventos com o intuito de valorizar esta herança cultural. Estão ainda em fase de preparação outros projetos culturais que permitirão alargar a intervenção e oferta do Ecomuseu.

A aproximação à Nova Museologia permitiu ao Ecomuseu de Ribeira de Pena nascer no seio da própria comunidade que lhe dá vida. Afinal, o património só merece ser conservado pelo significado que possui para as pessoas que o detêm, por contar uma história, por representar a capacidade criadora do ser humano ou por preservar os elementos identitários de um determinado contexto social. E quanto maior for o alcance que o museu consegue dar à sua mensagem, maior

será o seu papel como agente de formação e intervenção social. Como refere Peter Davis (1999, p. 24), o museu deve servir para nos

recordar quem somos e qual o nosso lugar no mundo.

Referências

Anico, M.. (2008). *Museus e Pós-Modernidade: Discursos e Performances em Contextos Museológicos Locais*. Lisboa: ISCSP.

Carvalho, A. (2011). *Os Museus e o Património Cultural Imaterial: Algumas Considerações*. Disponível em <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/8935.pdf>

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

Decreto-Lei n.º 139/2009 de 15 de junho, D.R. I Série, 113 (09-06-15) 3647.

Duarte, A. (2010). O desafio de não ficarmos pela preservação do património cultural imaterial. In *Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola* (Vol. 1, pp. 41-61). Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

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

Ecomuseu de Ribeira de Pena. (2018). Consultado a 2 de Julho de 2008 em <http://ecomuseu-rpena.pt>

Fernández, L. A. (2006). *Museología y Museografía*. 3ª ed. Barcelona: Ediciones del Serbal.

Hernández Hernández, F. (1998). *El Museo Como Espacio de Comunicación*. Gijón: Trea.

Hooper-Geenhill, E. (2006). Studying visitors. In S. MacDonald (Ed.), *A Companion to Museum Studies* (pp. 362-376). Oxford: Blackwell.

Icom (2018). Consultado a 2 de Julho de 2018 em <http://icom.museum/>

Keene, S. (2005). *Fragments of the World: Uses of Museum Collections*. Oxford: Elsevier Butterworth-Heinemann.

Kotler, N. G. & Kotler, P. (1998). *Museum Strategy and Marketing: Designing Missions, Building Audiences, Generating Revenue and Resources*. San Francisco: Jossey-Bass.

Guimarães, E. (2018). Museus e património cultural imaterial: o Ecomuseu de Ribeira de Pena. In P. M. Homem, A. Marques & M. Santos (Eds.), *Ensaio e Práticas em Museologia* (Vol. 07, pp. 16-31). Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras, DCTP.

Kurin, R. (2004). Museums and intangible heritage: culture dead or alive?. *ICOM News*, 57(4), 7-9.

Lei 13/1985 de 5 de julho, D.R. I Série, 153 (85-07-05) 1865.

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

Martínez, J. G. (2006). *Dos Museologías. Las Tradiciones Anglosajona y Mediterránea: Diferencias y Contactos*. Gijón: Ediciones Trea.

Mendes, J. A. (1999). O museu na comunidade: património, identidade e desenvolvimento. *IGestão e Desenvolvimento*(8), 217-231.

Pearce, S. (1994). Objects as meaning; or narrating the past. In S. Pearce, *Interpreting Objects and Collections* (pp. 19-29). London: Routledge.

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

Querol, L. S. (2010). Musealizando el patrimonio cultural inmaterial. In *Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola* (Vol. 1, pp. 226-237). Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Semedo, A. (2010). Práticas (i)materiais em museus. In *Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola* (Vol. 1, pp. 62-80). Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

UNESCO (2003). *Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial*. Paris: UNESCO.

UNESCO (2018). Consultado a 2 de Julho de 2018 em <http://www.unesco.org/>

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

Weil, S. E. (2004). Rethinking the museum: an emerging new paradigm. In G. Anderson (Ed.), *Reinventing the Museum: Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift* (pp. 74-79). London: Altamira Press.

Gabriel Marques

Graça

gracamgabriel@gmail.com

Museu de Empresa – um espaço de conciliação

Resumo

O presente artigo trata do Museu de Empresa, uma entidade híbrida que reúne duas naturezas aparentemente opostas, a empresa e o museu. Traça a sua génese e percurso de consolidação, esclarecendo as suas especificidades enquanto unidade museológica. Neste ponto, discute o aparente antagonismo entre os dois termos da expressão “museu de empresa”, procurando formular uma definição capaz de conciliar a vertente empresarial e a de intervenção social mais ampla. Partindo desta posição, o artigo tem como objetivo compreender até que ponto, para lá dos seus interesses empresariais, o Museu de Empresa pode também ser um canal ou veículo para contributos sociais diversos. Para tal, identifica três dimensões do Museu de Empresa pelas quais este pode exercer um papel social: as suas práticas de preservação e comunicação patrimonial; o seu contributo em termos de marketing territorial; e os seus contributos para a comunidade em termos de dinamização sociocultural.

Palavras-chave

Museu de Empresa; Génese e consolidação; Funções sociais do Museu de Empresa.

Nota biográfica

Gabriel Marques Graça é Licenciado em História com Menor em Geografia pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (2016), e Mestre em Museologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (2018).

Abstract

This article treats the Corporate Museum, a hybrid organization that brings together two apparently opposite natures, a company and a museum. It traces its genesis and its course of consolidation, clarifying its specificities as a museological unit. At this point, is discussed the antagonism between the two terms of the expression "Corporate Museum", seeking a definition that can reconcile a business aspect and a broader social intervention. Starting from this position, the article aims to understand, beyond its business interests, how Corporate Museum can also be a channel for diverse social contributions. To this end, it identifies three dimensions where the Corporate Museum can have a social role: its preservation and patrimonial communication practices; their contribution in terms of territorial marketing; and their contributions to the community in terms of sociocultural dynamization.

Keywords

Corporate Museum; Genesis and consolidation; Social functions of the Corporate Museum.

Biographical note

Gabriel Marques Graça holds a degree in History with Minor in Geography from the Faculty of Arts of the University of Coimbra (2016) and a Master's degree in Museology from the Faculty of Arts and Humanities, University of Porto (2018).

Introdução

Consequência direta do movimento de salvaguarda industrial que, no século XIX, começa a ser sentido no meio empresarial, o Museu de Empresa tem tido um percurso algo negligenciado dentro da museologia. A dificuldade em aceitar plenamente esta unidade museológica reside na especificidade da sua génese, visto o Museu de Empresa ser tutelado por uma entidade movida pela obtenção de lucro, a empresa. Apesar disso, e embora possa não ser o principal objetivo da empresa aquando da constituição do seu museu, este também prestará um serviço público à sociedade. Assim, o objetivo do presente artigo é demonstrar como o Museu de Empresa pode ter desempenhos sociais, enquanto unidade museológica válida, tanto para a salvaguarda patrimonial como para a dinamização territorial e comunitária.

Para alcançar esse objetivo, o artigo começa por cruzar diferentes autores e perspetivas acerca do Museu de Empresa de modo a traçar o percurso do seu surgimento e constituição. Neste ponto, expõe a dificuldade existente em formular uma definição para o Museu de Empresa, face ao aparente antagonismo de uma mesma instituição conseguir conciliar uma vertente empresarial e outra de intervenção social mais ampla. Fornecida a base teórica

sobre o que é o Museu de Empresa, procurar-se-á evidenciar os diversos contributos sociais potencialmente associáveis a esta entidade híbrida. A discussão atenderá a três dimensões: as suas práticas de preservação e comunicação patrimonial; o seu contributo em termos de marketing territorial; e os seus contributos para a comunidade em que se insere em termos de dinamização sociocultural. No final da discussão, o artigo esforça-se por propor uma definição para o Museu de Empresa que consiga conciliar os seus interesses corporativos e os seus contributos sociais.

1. Surgimento e Consolidação do Museu de Empresa

Se o Museu for pensado como uma instituição cultural sem fins lucrativos e com obrigações sociais e coletivas, e a Empresa como uma entidade motivada pela obtenção de lucro corporativo, a ligação entre elas não é evidente. Mas é isso que está subjacente ao Museu de Empresa. A conciliação destes dois termos, aparentemente antagónicos, dificulta tanto a aceitação plena do Museu de Empresa como a existência de uma definição unânime para ele. Temos de reconhecer que, conscientes do facto de que “ter um museu, e designá-lo dessa maneira, lhes daria um prestígio extra” (Meyssonat-Courtois, 1994, p. 15), as empresas procuram recolher os

benefícios de se vincularem a si mesmas a uma instituição museológica. Mas será isso incompatível com o desempenho de outras funções por parte do Museu de Empresa? Como se percebe até pelo teor deste início de abordagem do tema, esta efetiva tensão entre objetivos privados e objetivos sociais mais amplos dentro da mesma instituição museológica é uma problemática que deve ser levada em conta quando se aborda o Museu de Empresa. A discussão desta questão, e de outras com ela relacionadas, coloca a necessidade de efetivar uma abordagem mais abrangente do Museu de Empresa, começando pela sua génese de formação e subsequente consolidação. Assim sendo, com o intuito de que não fiquemos presos, à partida, a qualquer desconfiança acerca do estatuto do Museu de Empresa, passarei a apresentar a sua conjuntura histórica e social.

Os antecedentes mais distantes do que virá a ser o Museu de Empresa remontam ao século XVIII, quando, em França, é criado o *Conservatoire National des Artes et Mérites*, considerado como um depósito de máquinas, ferramentas, descrições e livros de todas as áreas das artes e ofícios (Matos & Sampaio, 2014). Já no século XIX, esta tentativa de proteger espólio tecnológico e documental

começa a surgir dentro de algumas empresas, à medida que aquele caía em desuso. Consequentemente, este movimento acaba por originar espaços de tutela privada empresarial, onde são recorrentes as práticas de preservação e acumulação de maquinaria e/ou alguma documentação. Aponta-se o ano de 1890 como a data de surgimento das primeiras coleções de carácter empresarial, quando a empresa de caminhos-de-ferro, *The Baltimore and Ohio Railroad* começa a colecionar locomotivas e vagões ferroviários com o propósito de os expor ao público (Danilov, 1992)¹¹. Por sua vez, o primeiro espaço de tutela empresarial constituído com o objetivo de albergar e expor coleções surge em 1892, na *Rudolph Wurlizer Company*, uma empresa de produção de instrumentos musicais em Cincinnati, sendo essencialmente constituído por pinturas e gravuras de músicos ou de assuntos musicais (Danilov, 1992).

Contudo, este movimento de preservação demorou a afirmar-se no tempo. Tratando-se de coleções compostas por objetos industriais como maquinaria obsoleta e registos documentais, sobretudo instrumentos do quotidiano fabril, não era fácil que lhes fosse atribuído o estatuto de património. O ponto de viragem ocorrerá apenas no período pós-II

¹¹ O que acaba por acontecer em 1893 na *World's Columbian Exposition*, em Chicago.

Guerra Mundial, momento em que o próprio conceito de património beneficia de alargamento significativo (Choay, 1999).

Graças a uma nova sensibilidade e consciência face ao que pode ser entendido como património nas suas múltiplas vertentes, este deixa de ser concebido exclusivamente como nacional, enquanto representação do Estado-Nação, passando a ganhar características mais democráticas e abrangentes (Guillaume, 2003). No que respeita ao património industrial, este começa a ser olhado como merecedor de atenção na medida em que é visto como representando relíquias de um mundo em esquecimento dada a contínua inovação tecnológica. Neste âmbito, os produtos técnicos e industriais adquirem os mesmos privilégios que qualquer obra-prima (Choay, 1999). E com o consolidar desta tendência, o património industrial passa a incluir “um conjunto de representações, atributos, expressões, tradições e saberes, podendo abarcar desde a obra de arte ao edifício, à paisagem, ao sítio, aos vestígios arqueológicos, ao objeto da ciência e da técnica, às tradições e aos cantares” (Sampaio, 2017, p. 38). É esta mudança de perspetiva que, nomeadamente em Portugal, originará na década de 1980 o surgimento de vários espaços votados ao

objetivo de testemunhar diversas atividades industriais ou económicas. Curiosamente, essas iniciativas são bastante aclamadas pelas populações na medida em que estas se sentem representadas e reconhecidas por verem o seu legado profissional transmitido (Mendes, 2013).

Para a concretização destes primeiros espaços de tutela empresarial com funções museológicas foram igualmente importantes os contributos da “Nova Museologia”. É na vertente francófona desse movimento de renovação museológica, mais propriamente no conceito de Ecomuseu¹², que as empresas encontram significativo apoio metodológico para a criação desses espaços. Enquanto o Ecomuseu surge como uma instituição que procura espelhar a comunidade e o território em que se insere, os espaços empresariais com funções museológicas procuram salvaguardar o património industrial e empresarial representativo da respetiva comunidade fabril.

Beneficiando, então, desse novo contexto, torna-se cada vez mais frequente as empresas darem existência a salas de carácter histórico ou galerias de arte. Estes espaços de tutela empresarial tornam-se, progressivamente, espaços de conservação e exposição, ora de

¹² Ecomuseu é uma palavra criada por H. de Varine-Bohan para designar um novo tipo de instituição museológica que materializa o conjunto de novas propostas desenvolvidas por George Henri Riviére, e que traduz uma das vertentes que compõem o movimento mais

amplo, genericamente designado por “Nova Museologia” (Duarte, 2014).

coleções relacionadas com a história da empresa, ora de coleções de arte. Normalmente, no caso destas últimas, elas resultam em exclusivo da ação de um proprietário, cujo gosto artístico surge expresso nos objetos expostos na galeria da empresa. Já as coleções históricas surgem constituídas por objetos diretamente relacionados com as atividades de produção da empresa ou do respetivo setor industrial (Amari, 2001).

Apesar dos Estados Unidos serem apontados como o berço destes espaços expositivos (Danilov, 1991), eles vão-se difundir um pouco por todo o globo a partir de 1900. Contudo, será no hemisfério norte e sobretudo na Europa que surgirão em maior número. Isso está diretamente relacionado, quer com o maior grau de industrialização deste continente, quer com as sucessivas vagas de inovação industrial ocorridas, cujos efeitos se fazem sentir com forte incidência em países como Inglaterra, Alemanha e Itália.

Em Inglaterra, o primeiro espaço museológico de tutela empresarial surge em 1906, com o *Wedgwood Museum*, entidade associada à *Josiah Wedgwood & Sons LTD*, uma companhia da indústria cerâmica (Danilov, 1992). Contrariamente ao espaço já referido da *Rudolph Wurlizer Company*, que tinha sido formado em 1892 em resultado da reunião e

organização de pinturas antes dispersas pela empresa, o *Wedgwood Museum* surge como um espaço mais fundamentado em resultado da vontade do seu fundador em criar um espaço de interesse histórico e público. Também em Itália é apontado o ano de 1906 como a data do primeiro espaço de tutela empresarial, relativo à constituição da coleção de têxteis pertencente à empresa *Merletto Jesuro*, em Veneza. Mas, no caso deste país o desenvolvimento do Museu de Empresa dar-se-á muito rapidamente, de tal modo que “no início de 2000 cerca de metade de todos os Museu de Empresa se encontram em Itália” (Bonti, 2014, p. 143).

Na Alemanha, o primeiro espaço museológico de tutela empresarial surge em 1916 com o *Siemens-Museum* (Mikus, 1997). Este espaço tinha surgido em 1907 como arquivo empresarial. Contudo, nas comemorações do primeiro centenário da empresa, a *Siemens AG* opta por também ali expor os “tesouros” da história corporativa e familiar. Em 1992, o primeiro inquérito museológico realizado na Alemanha concluiu que existiam cerca de 150 unidades museológicas de carácter empresarial, sendo que este número representa 5% do total das unidades museológicas do país (Moll, Rathert, & Fangerau, 2016), o que demonstra o grande

impacto deste movimento também na Alemanha.

Tendo presente todos estes dados, bem como a ligação entre emergência e consolidação do Museu de Empresa e os fatores da rápida transformação tecnológica, do alargamento do conceito de património e da renovação promovida pela Nova Museologia, é possível compreender que os Estados Unidos foram apenas o primeiro país a formalizar um movimento que se disseminará muito rapidamente e cuja origem remonta, aliás, aos finais do século XVIII na Europa. Apesar disso, devo referir que a velocidade da disseminação do movimento é sempre marcada por fatores culturais e políticos nacionais que podem promover, adiar ou reduzir a reprodução destas unidades museológicas em determinado país. Por exemplo, no caso português, a propagação deste movimento dá-se bastante tardiamente, sendo apontado como apenas efetivando em 1987, quando é inaugurado o Museu da Água da EPAL (Nabais, 2000). De facto, sendo mais preciso é possível referir que já em 1964 a Vista Alegre detinha um espaço museológico nas suas instalações e que o Núcleo Museológico de Vilar – Fundação PT foi iniciado em 1983, mas mesmo assim o

fenómeno tem de ser classificado como tardio¹³.

Em termos gerais, pode-se, então, concluir que ao longo do século XX os espaços museológicos de tutela empresarial foram crescendo, tanto em número como em dimensão. Em alguns casos, verifica-se que as empresas criaram espaços, agora fora dos seus locais de produção, para conservarem e exibirem as suas coleções. A estes novos locais, de forma recorrente, as empresas optam por dar o nome de Museu, criando uma nova unidade museológica: o Museu de Empresa. Estes novos locais distanciam-se dos primeiros espaços museológicos de tutela empresarial na medida em que logo à partida são concebidos com o propósito de se relacionarem com o público visitante e visarem promover a cultura industrial (Amari, 2001).

É por tomar consciência desta viragem que Laurence V. Coleman, então presidente da Associação Americana de Museus, se torna a primeira estudiosa a alertar para a necessidade de eleger o Museu de Empresa como objeto de estudo académico. Laurence Coleman (1943) identifica estes museus como projetos duradouros que se propõem registar e recordar a história de uma empresa. A criação de um

¹³ Cf. Disponível *on-line* em: https://vistaalegre.com/pt/t/vaa_VisiteMuseudaVistaAlegre_OMuseu_VistaAlegre-1 (último acesso a 23 de novembro de 2018) e em:

<http://www.fundacao.telecom.pt/Default.aspx?tabid=134> (último acesso a 23 de novembro de 2018).

Museu de Empresa traduz a adoção de uma política de lembrança pela empresa, muitas vezes em instalações de carácter empresarial. A tutela é normalmente privada, sendo habitual que a sua constituição ocorra por vontade do fundador da empresa (Danilov, 1991).

Por serem entidades surgidas no meio empresarial, e não no meio museológico, através das quais as empresas se procuram assumir como emissores culturais (Meyssonat-Courtois, 1994), sempre existiu grande dificuldade em definir o Museu de Empresa. De facto, no seu formato recorrente, o Museu de Empresa tem dificuldade em se enquadrar de modo total na definição de museu proposta pelo ICOM:

uma instituição permanente sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, investiga, comunica e expõe o património material e imaterial da humanidade e do seu meio envolvente com fins de educação, estudo e deleite (ICOM, 2015).

A falta de adequação do Museu de Empresa é relativa ao facto flagrante de ele dificilmente poder ser definido como instituição “sem fins lucrativos”, mesmo quando já inclua finalidades sociais. Traduzindo uma tentativa de superar esta dificuldade, V. Danilov (1992)

propõe em alternativa uma outra definição para o Museu de Empresa:

Uma instalação empresarial com objetos tangíveis e/ou exposições, exibidos em ambiente semelhante a um museu, que comunica a história, as operações e/ou os interesses de uma empresa aos funcionários, convidados, clientes e/ou público (Danilov, 1992, p. 4).

Apesar desta definição não contradizer a do ICOM, temos de reconhecer com V. Danilov (1992) que alguma distância existe entre a noção ortodoxa de museu e o Museu de Empresa. Este é muito “raramente (...) instituído sem fins lucrativos, por vezes não tem coleções tangíveis, frequentemente os seus propósitos são comerciais e não tem na sua equipa técnica profissionais de museologia” (Danilov, 1992, p. 4).

Autores como N. Nissley e A. Casey (2003, p. 2) defendem que a definição de V. Danilov (1992) deve ser alargada, propondo que o Museu de Empresa seja definido como um conjunto de “exposições sedeadas em instalações que são propriedade e operadas por empresas públicas ou privadas, que muitas vezes desempenham funções de relações públicas e de marketing”. Embora, em certa medida, esta definição contrarie a proposta por V. Danilov (1992), também a complementa, já que atende à

vertente autopromocional do Museu de Empresa. Esta dificuldade em alcançar uma definição unânime demonstra o impasse epistemológico em que se encontra o Museu de Empresa, dadas as razões inerentes à sua génese e os serviços que pode prestar à respetiva empresa.

Compreende-se que as intenções para a criação de um Museu de Empresa podem ser diversas, mas sempre voltadas para a valorização da organização empresarial e dos seus representantes. Com a criação do seu museu, a empresa procura entrar num círculo de valorização contínua. Segundo M. Negri (2003), um Museu de Empresa pode resultar de motivações tão variadas como: desejo de preservar a memória e contar a história empresarial; reconhecer e glorificar o espírito empreendedor de uma personagem; reutilizar um edifício; capacitar a empresa com um lugar de atividades promocionais e culturais; comunicar os valores da empresa; dar maior visibilidade à empresa; publicitar e exibir produtos; criar uma ferramenta de marketing interno e externo; estimular a existência de uma marca no mercado. A questão que se deve colocar é se qualquer uma das razões apontadas é incompatível com o cumprimento em simultâneo de outras funções sociais. E a resposta parece ser negativa. Se refizermos o recente percurso de desenvolvimento do

Museu de Empresa isso surge bastante evidente.

Numa primeira fase, a maioria dos Museus de Empresa começa por ser um lugar onde se documenta e interpreta a história e memória de determinada empresa. Mas a satisfação desse objetivo implica em simultâneo a salvaguarda de uma herança cultural industrial que é alvo de preservação e divulgação (Negri, 1992). O Museu de Empresa constitui-se como depósito de conhecimentos, recorrendo à sua história para ilustrar a relevância da empresa no setor industrial de que faz parte. Por vezes, o tema principal do Museu de Empresa é o setor industrial em que a empresa opera, contando a sua evolução tecnológica e económica. É, portanto, um museu que através da arqueologia industrial e do seu património histórico-industrial procura dar testemunho de uma área industrial e/ou setor profissional.

Com o tempo, o Museu de Empresa torna-se cada vez mais um objeto multifacetado (Castellani & Rossato, 2014). Para além do foco na arqueologia e no património industrial e da sua vertente autopromocional, a instituição começa a abarcar outras áreas de ação agregando funções sociais evidentes e impactos significativos no território e na comunidade. De seguida, procuro abordar essas linhas de ação, numa tentativa de evidenciar os estímulos e papéis sociais,

educativos, artísticos e mesmo económicos que o Museu de Empresa pode desempenhar junto da comunidade em que se insere.

2. O Museu de Empresa e o seu Desempenho Social

Para elucidar acerca do potencial desempenho social do Museu de Empresa é agora conveniente atender a três dimensões da sua ação que identifiquei como os canais pelas quais tais objetivos podem ser alcançados.

A primeira dessas dimensões diz respeito às práticas de preservação e comunicação patrimonial realizadas pelo Museu de Empresa. Essa é uma função social importante e ela concretiza-se à medida que o Museu de Empresa preserva e comunica o seu legado histórico que é parte integrante do património cultural e técnico de determinado setor industrial. Ou seja, por essa via, à medida que o Museu de uma empresa constrói as suas interpretações, mesmo que elas sejam autopromocionais, ele ajuda também à preservação e divulgação patrimonial do respetivo setor industrial e profissional. É possível ainda que a comunidade onde o Museu se insere se reveja nas mensagens por ele comunicadas, já que a história da empresa será também uma parte da história dessa comunidade. Se aquela empresa jamais

poderia existir sem aquela comunidade (Castellani & Rossato, 2014), então o património da empresa cruza-se com um património coletivo, onde a história da empresa pode passar para segundo plano e o foco ser a cultura e a história social e económica daquela comunidade, da qual sem dúvida também a empresa faz parte (Quintiliani, 2015). Nesta lógica, o Museu de Empresa pode abrigar narrativas onde os seus objetos e exposições não representam apenas a empresa, mas também a comunidade e o território onde se encontra.

Assim, pelas suas práticas de preservação e comunicação patrimonial, o Museu de Empresa, não apenas assegura a melhor configuração para salvaguardar e transmitir o seu património empresarial e setorial, mas também contribui ativamente para a valorização e reconhecimento do património da sua comunidade. Neste sentido, é possível assumir o Museu de Empresa como repositório de manifestações culturais, pois aborda vários processos de produção, como antigas práticas manufatureiras e conhecimentos a elas associadas, características de determinada época ou região. Do mesmo modo, ele é também um repositório de valores, ideologias e saberes relativos à conjuntura fabril em que se constituiu, a qual gradativamente tem vindo a perder destaque na sociedade

contemporânea em virtude da afirmação do setor terciário.

Portanto, quando o Museu de Empresa executa as inerentes práticas de preservação e comunicação, estas nunca dizem respeito apenas à sua empresa e podem ser bem mais abrangentes, fornecendo espaço de manifestação a um património coletivo mais amplo, cujo impacto social pode ser muito significativo.

A segunda dimensão pela qual o Museu de Empresa pode exercer uma função social relevante diz respeito ao seu contributo em termos de marketing territorial. Desde logo, a própria existência local de um Museu de Empresa pode ajudar a ativar economicamente zonas esquecidas, na medida em que as suas atividades se tornam uma oferta cultural que capacita o território com um novo elemento de atração turística (Piatkowska, 2013). É possível, para além disso, que o Museu de Empresa integre estratégias de marketing regional, articulando esforços em conjunto com agências turísticas e com a própria comunidade. Em qualquer dos casos, o Museu de Empresa potencia recursos específicos do território onde se encontra estabelecido, promovendo o desenvolvimento da região,

também porque lhe confere singularidade (Montella, 2014).

A este propósito percebemos como as duas dimensões enunciadas até agora se podem complementar. Através da história da própria empresa ou pelo equacionar da história de um setor fabril ou profissional particular, o Museu de Empresa pode abordar conjunturas tecnológicas e sociais especialmente relevantes e caracterizadores de um determinado território. Esta possibilidade é mais recorrente no caso de empresas com certa longevidade ou de grande dimensão. Por exemplo, o *Museu Santos Barosa da Fabricação do Vidro* é um Museu de Empresa cuja história empresarial é entendida como igualmente representativa da indústria vidreira em Portugal e, nesse sentido, como emblema também de um território muito identificado com essa indústria¹⁴. Noutros casos, são as próprias relações estabelecidas ao longo do tempo entre a empresa e os seus trabalhadores que se tornam a marca de um território. Exemplo disso é a empresa da Vista Alegre, cujo Museu renasce agora a partir de uma parceria com o município de Ílhavo, dando origem a um Museu de Empresa com tutela público-privada. Isso acontece porque a autarquia reconhece a forte influência da empresa ao longo de mais

¹⁴ Este Museu localiza-se na Marinha Grande e as informações em questão foram obtidas via e-mail, em maio de 2018, a partir de Sandra Mont'Alverne, a responsável por este Museu de Empresa.

de 190 anos e o correspondente estatuto de elevada importância no território. No Museu da Vista Alegre, aberto nos atuais contornos em 2016, o primeiro objetivo passa pela:

*Definição de estratégias e apresentação de projetos que viabilizem soluções institucionais para ações que preservem a autenticidade material e imaterial, histórica e construtivo-tecnológica, ou a identidade e memória coletiva do património da Vista Alegre e do Concelho e Região onde se desenvolveu*¹⁵.

Deve-se, portanto, concluir, que as práticas habituais de preservação e comunicação patrimonial do Museu de Empresa se podem apresentar como importante elemento de (re)construção histórica e económica do respetivo território (Castellani & Rossato, 2014; Quintiliani, 2015). Nesse sentido, deve ser reconhecida a convergência possível no Museu de Empresa de interesses económicos, socioculturais e éticos. Por essa via, ele pode contribuir também para a redução do fosso entre o mundo do trabalho das gerações mais antigas e mais novas, sendo um potencial foco harmonizador entre dois mundos distintos (Bonti, 2014).

A terceira e última dimensão que identifico como permitindo ao Museu de Empresa poder

exercer uma função social relevante são os seus contributos para a dinamização sociocultural da comunidade em que se insere. Como se compreenderá também esta vertente se cruza com as enunciadas antes: a preservação e comunicação patrimonial que realiza é potencialmente útil ao marketing territorial, bem como à dinamização comunitária. Através do seu Museu, composto ora de coleções de arte, ora de coleções históricas, a empresa consegue concretizar ações de responsabilidade social, cujos beneficiários podem ser, não só os seus empregados e clientes, mas também os membros da comunidade e mesmo da sociedade em geral (Negri, 1992). Ou seja, através das suas exposições e outras atividades de carácter cultural e educativo, o Museu de Empresa também contribui para o enriquecimento da programação cultural da sua comunidade, permitindo aos seus membros um maior acesso a manifestações artístico-culturais.

Através do seu Museu, a empresa pode exercer um significativo papel social ao possibilitar a existência de um espaço com oferta de atividades culturais e/ou artísticas. Ao fazê-lo contribuirá positivamente para proporcionar a difusão de conhecimentos e/ou a fruição de

¹⁵ Cf. *Diário da República*, 2.ª série – N.º 52 – 15 de março de 2016. Município de Ílhavo: Regulamento n.º 271/2016: Regulamento do Museu da Vista Alegre, art. 8.º, p. 9191.

momentos de lazer, pelas quais o Museu de Empresa se aproxima de todos os outros museus, mesmo que, primordialmente, tenha sido projetado com uma missão diferente. Se a empresa, através do seu Museu, assumir um compromisso cada vez mais consistente de programação cultural, onde a criatividade, inovação e educação/formação das gerações estejam contempladas (Bonti, 2014), o processo pode conseguir expandir-se dando origem até à criação de agendas culturais. Claro que estas novas iniciativas também reforçam a autopromoção da empresa, mas produzem igualmente uma dinamização sociocultural na comunidade. Exemplo disso será o que se passa no Underground Alliance Museum, o Museu da empresa Aliança, em Sangalhos, onde em paralelo com a exposição de diversas coleções e iniciativas promocionais diversas, é regularmente promovido um conjunto de atividades culturais como concertos, peças de teatro, ou ainda concentrações de automóveis antigos. Através de iniciativas deste género, as empresas conseguem conciliar o seu papel social (disponibilizar um serviço com interesse para a comunidade) com narrativas de valorização corporativa. Autores como P. Castellani e C. Rossato (2014) vão mais longe e excluem a valorização corporativa da sua definição de Museu de Empresa, o qual entendem como não sendo:

uma iniciativa de marketing, nem uma decisão de preservar a memória da empresa, mas uma iniciativa que pode ajudar a identificar e a divulgar as características culturais da empresa para a comunidade onde atua (Castellani & Rossato, 2014, p. 242).

Não sendo necessário ir tão longe, devem, contudo, ser reconhecidos os contributos que o Museu de Empresa pode dar ao seu território e aos membros da comunidade em que se insere. A conciliação entre vertente lucrativa e função social é possível. É atendendo a todos estes contributos que subscrevo a ideia de o Museu de Empresa poder ser uma unidade museológica válida, que emerge da intenção de preservar um espólio empresarial particular, mas que ganha outras competências através de um conjunto de iniciativas voltadas para a sociedade.

Considerações Finais

Em termos finais, gostaria de reiterar a ideia do Museu de Empresa tanto se poder destacar pelas suas narrativas de autopromoção empresarial, como pelos seus desempenhos sociais. Nessa medida, o Museu de Empresa pode ser olhado como uma instituição museológica de conciliação. Neste âmbito e tendo em mente tudo o que foi dito, defino o Museu de Empresa como uma unidade museológica de tutela empresarial, apta a

conciliar interesses de âmbito corporativo com práticas e contributos de âmbito social mais alargado do que a mera preservação do legado histórico e/ou artístico de uma empresa. No que diz respeito à notoriedade e valorização de que a empresa beneficia quando cria o seu Museu, sugiro que estas sejam olhadas, menos como efeito diretamente proporcionado pela existência do Museu em si, e mais como consequências desencadeadas sobretudo pelas diferentes iniciativas socioculturais levadas a cabo no âmbito das suas atividades. São estas que em última instância agradam, ou não, às

peças e que podem gerar empatia do visitante do Museu em relação à empresa. Por isso reafirmo que o Museu de Empresa está apto, tanto para salvaguardar o seu património corporativo, quanto para desempenhar outras funções de valorização social mais ampla. Como se viu, o Museu de Empresa ao elaborar narrativas diferenciadoras para a sua empresa, está muitas vezes a atender igualmente a partes da história e do legado do território e da comunidade em que se encontra inserido, traduzindo assim também a memória de um passado social conjunto.

Referências

- Amari, M. (2001). *I Musei delle Aziende. La Cultura della Tecnica tra Arte e Storia*. Milão: Franco Angeli.
- Bonti, M. (2014). The corporate museum and their social function: some evidence from Italy. *European Scientific Journal*(1), 141-150.
- Castellani, P., & Rossato, C. (2014). On the communication value of the company museum and archives. *Journal of Communication Management*, 18(3), 240-253.
- Choay, F. (1999). *A Alegoria do Património*. Lisboa: Edições 70.
- Coleman, L. V. (1943). *Company Museums*. EUA: The American Association of Museums.
- Danilov, V. J. (1991). *Corporate Museums, Galleries, and Visitor Centers. A Directory*. New York: Greenwood Press.
- Danilov, V. J. (1992). *A Planning Guide for Corporate Museum, Galleries and Visitor Centers*. New York: Greenwood Press.
- Duarte, A. (2014). Nova Museologia: os pontapés de saída de uma abordagem ainda inovadora. *Revista Museologia e Património*, 6(2), 99-117.

Graça, G. M. (2018). Museu de Empresa – um espaço de conciliação. In P. M. Homem, A. Marques & M. Santos (Eds.), *Ensaio e Práticas em Museologia* (Vol. 07, pp. 32-47). Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras, DCTP.

Moll, F. H., Rathert, P. & Fangerau, H. (2016). Museum, Bibliothek und Archiv der DGU als Corporate-Museum. *Der Urologe*, 55(5), 671-676.

Guillaume, M. (2003). *A Política do Património*. [s.l.]: Campo das Letras.

ICOM (2015). ICOM-Portugal: <http://icom-portugal.org/recursos/definicoes/>

Matos, A. C., & Sampaio, M. L. (2014). Património industrial e museologia em Portugal. *Museologia & Interdisciplinaridade*, 3(5), 95-112.

Mendes, J. A. (2013). O Património industrial na museologia contemporânea: o caso português. In J. A. Mendes (Ed.). *Estudos do Património. Museus E Educação* (pp. 245-260) (2 ed.). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

Meyssonat-Courtois, P. (1994). Les musées d'entreprise en France. Une réalite à dépasser, un concept à inventer. *La Lettre de l'OCIM*(34), 13-17.

Mikus, A. (1997). *Firmenmussen in der Bundesrepublik. Schnittstelle zwischen Kultur und Wirtschaft*. Berliner: Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH.

Montella, M. M. (2014). The Enhancement of Place's Specific Heritage. Place Marketing and Corporate Museums. *Economia Aziendale Online*, 5(4), 239-251.

Nabais, A. (2000). Experiências e tendências Museológicas em museus de património industrial. In *1º Encontro sobre Património Industrial e sua Museologia* (pp. 53-55). Lisboa: EPAL/GIC.

Negri, M. (1992). Os Museus na Vida da Empresa e o Papel dos Museus de Empresa na Arqueologia Industrial. In *Colóquio da Associação Portuguesa de Museus de Empresa*. Lisboa: [s.n.].

Negri, M. (2003). *Manuale di Museologia per i Musei Aziendali*. Milão: Rubbettino.

Nissley, N., & Casey, A. (2003). The politics of the exhibition: viewing corporate museums through the paradigmatic lens of organizational memory. *British Journal of Management*, 13(S2), 535-543.

Piatkowska, K. K. (2013). The corporate museum: a new type of museum created as a component of marketing company. *The International Journal of the Inclusive Museum*, 6(2), 29-37.

Quintiliani, A. (2015). Il museo d'impresa: rassegna della letteratura. In *XXVII Convegno Annuale di Sinergie*. Termoli: [s.n.].

Graça, G. M. (2018). Museu de Empresa – um espaço de conciliação. In P. M. Homem, A. Marques & M. Santos (Eds.), *Ensaaios e Práticas em Museologia* (Vol. 07, pp. 32-47). Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras, DCTP.

Sampaio, M. L. (2017). *Da Fábrica ao Museu: Identificação, Patrimonialização e Difusão da Cultura Técnico-Industrial*. Porto: Caleidoscópio.

Sofia Barbosa

r.sofia.barbosa@gmail.com

Organização e gestão de reservas. O caso das coleções de têxteis bidimensionais e pintura do Paço dos Duques de Bragança

Resumo

Instalado numa majestosa casa senhorial do séc. XV, em Guimarães, o museu do Paço dos Duques de Bragança enfrenta inúmeros desafios para garantir a proteção do património cultural sob a sua responsabilidade. Planos de remodelação e mudanças importantes para o museu deparam-se sempre com constrangimentos orçamentais, escassez de recursos humanos e condicionalismos arquitetónicos.

Tendo como finalidade a preservação das coleções, uma das funções relevantes desempenhadas pelos museus para seu uso, desenvolvimento, dinâmica e contributo para o conhecimento da Sociedade, apresenta-se, sumariamente, o projeto que se desenvolveu no âmbito do Mestrado em Museologia na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, e que teve como objetivo contribuir para a organização das reservas do Paço dos Duques de Bragança. Considerando que o acervo deste museu reúne diversas tipologias, este contributo foca-se mais especificamente na organização da reserva das coleções de têxtil bidimensional e pintura, identificada como uma manifesta prioridade de intervenção.

Palavras-chave

Conservação Preventiva; Coleção Têxtil; Coleção de Pintura; Reservas de Museu; Paço dos Duques de Bragança.

Nota biográfica

Licenciatura em História pela Universidade do Minho (2008), frequência da Pós-graduação em Administração Pública-Gestão Pública na mesma instituição de ensino (2009) e Mestrado em Museologia na Faculdade de Letras da Universidade do Porto (2017). Encontra-se a exercer funções como Assistente Técnica no Museu do Paço dos Duques de Bragança, onde colabora no Serviço Educativo do Museu e na Conservação Preventiva das Coleções.

Abstract

Housed in a majestic 15th century manor house, in Guimarães, the museum of the Palace of the Dukes of Bragança faces numerous challenges to ensure the protection of cultural heritage under its responsibility. Remodeling plans and important changes to the museum are always faced with budgetary constraints, scarcity of human resources and architectural constraints.

With the purpose of preserving collections, one of the relevant functions performed by museums for its use, development, dynamics and contribution to the knowledge of the Society, a project is briefly presented, developed within the scope of the Master in Museology at the Faculty of Arts and Humanities of the University of Porto, whose object was to contribute to the organization of the storages of the Palace of the Dukes of Bragança. Considering that the museum collections include several typologies, this contribution focuses, specifically, on the organization of the two-dimensional textile and painting collections storages, identified as a priority.

Keywords

Preventive Conservation; Textile Collection; Painting Collection; Museum storages; Ducal Palace of Bragança.

Biographical note

Degree in History at University of Minho (2008), attendance of the Post-graduation in Public Administration - Public Management at University of Minho (2009) and Master's Degree in Museology at the Faculty of Arts and Humanities, University of Porto (2017). Is currently working as Technical Assistant at the Paço dos Duques de Bragança Museum, where collaborates in the Museum Educational Service and in the Preventive Conservation of Collections.

Introdução

Um dos maiores desafios que os museus atualmente enfrentam é o de manter o seu papel como importantes centros de conhecimento, pesquisa e educação. Os seus espaços de reserva contêm, geralmente, grande parte do seu acervo, desempenhando um papel de importância crucial na sua dinâmica de interação com a Sociedade (Keene, Stevenson & Monti, 2008). Nestes espaços, encontramos objetos que não se incluem no discurso expositivo por diferentes motivos: deficiente estado de conservação, carência de investigação e conhecimento, não enquadramento no contexto e discurso, limitações de espaço, política de dinamização e captação de públicos, em integração com plano de gestão de riscos, considerando resistências e vulnerabilidades (Homem, 2010).

Nesse sentido, o espaço destinado às reservas deve ser alvo de atenção e de gestão cuidadosa garantindo a preservação e acessibilidade às coleções (Johnson & Horgan, 1979; Herreman, 1995; Le Corre & May, 2008; Ruijter, Antomarchi & Verger, 2010). Apesar de fazerem parte dos bastidores dos museus, as reservas têm ganho relevância como espaços obrigatórios nos museus portugueses, tal como o determina a Lei n.º 47/2004 de 19 de agosto,

que aprova a Lei-quadro dos museus Portugueses:

1- O museu deve possuir reservas organizadas, de forma a assegurar a gestão das colecções tendo em conta as suas especificidades.

2- As reservas devem estar instaladas em áreas individualizadas e estruturalmente adequadas, dotadas de equipamento e mobiliário apropriado para garantir a conservação e segurança dos bens culturais.

(Lei nº 47/2004. Art. 30º)

1- As instalações do museu comportam necessariamente, espaços de acolhimento, de exposição, de reservas e de serviços técnicos e administrativos.

(Lei nº 47/2004. Art. 51º)

A instalação de objetos em reserva é uma das principais medidas da conservação preventiva, pois contribui para o garante de uma mais ajustada gestão de riscos. Para que este trabalho seja eficaz e contribua para o cumprimento da missão e objetivos do museu é necessário partir de um bom programa, tal como internacionalmente é assumido e o salienta Amaral (2011), no qual se articulem todos os fatores que devem ser considerados, desde as características do acervo às características da instituição.

Instalado numa majestosa casa senhorial do séc. XV, em Guimarães, o museu do Paço dos Duques de Bragança enfrenta inúmeros desafios para garantir a proteção do património cultural sob a sua responsabilidade, uma das principais missões das instituições museológicas.

Não obstante os constrangimentos orçamentais, planos de remodelação e mudanças importantes para o museu deparam-se sempre com os condicionalismos arquitetónicos do próprio edifício e com a escassez de recursos humanos.

Tentando ultrapassar todas estas dificuldades, o Paço dos Duques tem vindo a desenvolver um trabalho contínuo, que se desenrola em diversas frentes e que tem como objetivo prevenir potenciais danos e proporcionar condições de maior longevidade para o seu acervo.

Apesar de não ser possível prever o tempo de vida dos objetos num museu, reconhece-se que este está fortemente relacionado com a capacidade que o museu tem de assegurar a manutenção preventiva e corretiva, de forma integral.

Com este contributo, pretende-se evidenciar que nenhum obstáculo se tem declarado como fator impeditivo para que o Paço dos Duques, através da definição de novos trajetos e

segundo as boas práticas de conservação preventiva, atue implementando novas ações de carácter preventivo.

A investigação em referências académicas e análise de práticas desenvolvidas noutras instituições museológicas com características similares têm servido como alicerces à implementação de mudanças que conduzem a equipa ao empenho em garantir uma melhoria nas condições de conservação das coleções.

Motivação

No museu do Paço dos Duques de Bragança, se grande parte do acervo se enquadra no percurso expositivo, onde adquire valor patrimonial e cenográfico, não é menos verdade que existe, fora do alcance do visitante, um grande número de objetos que, por diferentes motivos, tem permanecido em reserva.

Na instituição, era reconhecida a necessidade de intervenção no sentido da reorganização das reservas, visto que estas eram manifestamente insuficientes para o número de objetos que o Paço dos Duques definiu para o contexto e não garantiam as necessárias condições de conservação preventiva. Esforços anteriores foram encetados e registaram-se algumas melhorias.

Tendo como base a conservação preventiva das coleções, a principal motivação centrou-se na necessidade de ultrapassar dificuldades, colmatando as necessidades do acervo em reserva, do Paço dos Duques.

Objetivos Gerais e Específicos

Não obstante a oportunidade, a escala de intervenção prevista, o calendário inerente a um projeto de mestrado e a necessidade de fazer face a múltiplas, paralelas e diversificadas atividades levaram a que se considerasse, para este projeto, apenas a reserva do têxtil bidimensional e de pintura, objetivando, de forma geral, garantir as condições para sua preservação e participação dinâmica nas atividades do museu, bem como ensaiar e validar metodologias que possam, ajustadamente, ser implementadas nas reservas de outras coleções.

De forma mais específica, propusemo-nos a atingir os seguintes objetivos (O):

O1. A partir da caracterização do contexto em foco, desenvolver uma avaliação de riscos, para definição de escala de prioridades em função das suas magnitudes e confirmação da perceção de necessidades;

O2. A partir da escala de prioridades definida, definir plano de eliminação e/ou mitigação de riscos, considerando questões de

condicionamento, circulação, gestão ambiental, segurança e manutenção integrada.

Metodologia

Este projeto orientou-se pelos princípios de uma investigação de tipo investigação-ação, envolvendo uma equipa pequena de trabalho do museu do Paço dos Duques e organizando-se em quatro fases: i) Planeamento; ii) Implementação; iii) Observação; e iv) Reflexão (Dawson, 2002).

Para um planeamento mais eficaz entendeu-se necessária a pesquisa de referências que se focassem nesta matéria e que nos permitissem perceber com clareza a função das reservas e as diferentes tipologias existentes.

Estes contributos iam alimentando o projeto, sendo adotados e adaptados com o fim de conduzir as tarefas, no sentido de atingir os objetivos a que nos propusemos.

1. Caracterização do Contexto

Para alcançar os objetivos definidos, tornou-se fundamental elaborar uma caracterização geral do contexto em foco, de que se apresentam dados sumários.

1.1. Território

A partir de Silva (1995) e da DRCN (2018), o museu do Paço dos Duques encontra-se instalado numa majestosa casa senhorial do séc. XV mandada edificar por D. Afonso - futuro Duque de Bragança, filho bastardo do Rei D. João I – e que lhe serviu de residência a si e à sua segunda mulher, D. Constança de Noronha. Habitado, essencialmente, durante o séc. XV, a sua história é marcada por um progressivo abandono motivado por fatores políticos e económicos e consequente ruína, a qual se foi agravando até ao século XX. O Estado Novo veio dar novo ímpeto a este edifício contemplando-o com uma complexa intervenção da responsabilidade do arquiteto Rogério de Azevedo, levada a cabo entre 1937 e 1959. Os vinte e dois anos de intervenção transformaram o Paço dos Duques em Palácio Nacional, com um museu visitável.

Contudo, esta solução nunca foi consensual entre os responsáveis políticos da época, verificando-se uma incerteza no que respeitava à utilização a dar ao edifício. Durante o período de intervenção, foi organizada uma «comissão de mobiliário» que procedeu à aquisição de objetos, datados, essencialmente, dos séculos XVII e XVIII, os quais compõem atualmente o acervo do museu, para além de um conjunto significativo de objetos que veio de museus e

palácios nacionais – Museu de Arte Antiga, Museu Nacional de Soares dos Reis, Museu Nacional de Machado de Castro, Palácio da Ajuda e Museu de Aveiro.

Situado no centro histórico do concelho de Guimarães, no distrito de Braga, zona classificada pela UNESCO como Património Cultural da Humanidade, o edifício do Paço dos Duques encontra-se na área denominada de Monte Latito, parque com simbolismo histórico e dotado de um conjunto arbóreo bastante denso e diversificado (Fig. 1).

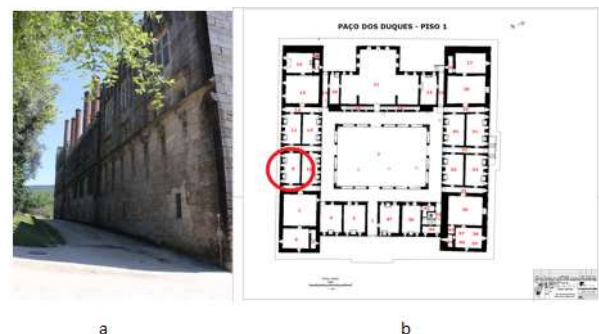


Fig. 1 – a. Aspecto da fachada norte do Paço dos Duques. @Sofia Barbosa; b. Planta Piso 0 - Paço dos Duques. Espaço de reserva @Arquivo DRCN

A partir de SMPC_CMG (2010) e de forma genérica, é possível constatar que o concelho de Guimarães se encontra rodeado a noroeste pelos Montes de Outeiro e Penedice, Sameiro e Falperra, a norte pela Senhora do Monte e a sudeste pela Santa Marinha e Santa Catarina (Penha). A sul, localiza-se o vale do Rio Vizela; de nordeste para sudoeste, dividindo o

concelho, o Rio Ave com o seu extenso vale e um dos seus afluentes; o Rio Selho.

O clima desta região caracteriza-se por Invernos frios e chuvosos e Verões quentes e pouco húmidos, com amplitudes térmicas anuais relativamente altas, devido essencialmente à sua disposição geográfica (rodeada por serras e encaixada num vale). As linhas de água mais representativas, além do rio Ave, são o rio Vizela e o rio Selho, sendo de referir a elevada densidade de linhas de água existentes, associada a declives suaves e perturbações de escoamento que originam zonas com drenagem deficiente traduzido por longos períodos de encharcamento e na ocorrência de cheias em determinadas áreas durante a estação do Inverno, facto que não se verifica na área de envolvência do museu, por se situar num nível considerado de elevada altitude.

1.2. Espaços de reserva

Não tendo sido projetado e construído para ser um museu, o edifício do Paço dos Duques apresenta problemas estruturais que, em muito, condicionam as dinâmicas de funcionamento do museu.

O espaço declarado de reservas, com uma área de 38m² (Fig. 1), encontra-se voltado a norte, no primeiro piso, numa zona parcialmente

subterrada do edifício, verificando-se uma ausência total de exposição à luz solar direta e registando-se níveis baixos de temperatura e elevados quanto à humidade relativa. O granito da estrutura apresenta desagregação granular, conduzindo à libertação de partículas, que dispersam e se depositam sobre as superfícies.

No entanto, no terceiro piso, na ala destinada à Presidência da República e graças ao não exercício de funções ao seu serviço, tornaram-se disponíveis outros espaços, que se pretende que venham também a ser utilizados como futuras reservas. A sua organização e gestão beneficiará do projeto e da validação de sistemas adotados.

1.3. Coleções

O acervo museológico do Paço dos Duques é constituído por uma grande diversidade de coleções e objetos compostos por materiais e técnicas diferentes, muitas vezes num único objeto, resultantes não só da política de aquisição implementada no período de intervenção no edifício como do conjunto que proveio de museus e palácios nacionais, conforme referido anteriormente.

Distribuídos pelos diferentes espaços, encontravam-se em reserva 275 objetos. No espaço de reserva no primeiro piso, guardavam-se exemplares das diferentes

categorias de coleções do museu: mobiliário, cerâmica, pintura, gravura, escultura, metais, têxtil, armas e vidro (Fig. 2).

A partir de inspeção e exame cuidados às coleções, foi elaborada uma tabela com a informação considerada pertinente,

nomeadamente o registo fotográfico do objeto, as suas dimensões e uma descrição do seu estado de conservação. Com esta informação reunida, foi possível perceber as reais necessidades do acervo e definir prioridades de ação.

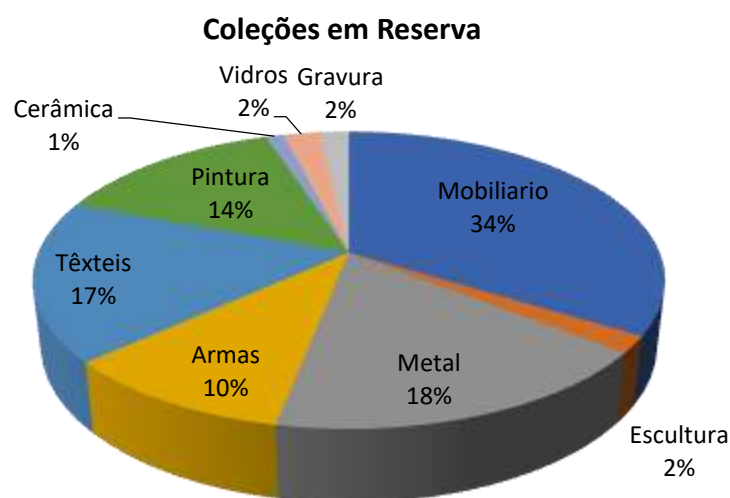


Fig. 2 - Gráfico representativo da tipologia de coleções e quantidade de objetos em reserva, no 1º piso.

1.4. Avaliação de risco, cálculo de magnitudes e prioridades de intervenção

Assumindo, o mais possível, o princípio da conservação preventiva não como uma moda, mas como crucial à preservação das coleções, em sintonia com Guichen (1999), isto é, o princípio da precaução e a necessidade de prever e avaliar os riscos para as coleções, tal como recomenda Ashley-Smith (1999), assumiu-se o modelo de cálculo que foi sendo

desenvolvido por Waller (1994, 2002, 2003), mas cujas escalas foram simplificadas em articulação com Michalski (Waller & Michalski, 2004).

Calculadas as magnitudes, verificou-se que as prioridades de intervenção se relacionavam com:

- Forças Físicas de Tipo 3 – Especialmente devido a: inexistência de estruturas e suportes adequados para o acondicionamento devido das coleções, verificando-se alterações de

forma em determinados objetos; a dificuldade de manuseamento, dado que a inspeção de um objeto implicava o manuseamento de muitos outros, isto porque os objetos se encontravam sobrepostos;

- Contaminantes de Tipo 3 – Deposição acentuada de partículas soltas e/ou aderentes às superfícies; utilização de suportes sem proteção barreira;

- Pestes de Tipo 2 - Verificando-se a existência de infestações, quer em objetos da coleção têxtil bidimensional quer da coleção de pintura, detetadas pela presença de vestígios de ação e de exemplares de traças e de carunchos, muito provavelmente *Tineola bisselliella* e *anobium punctatum*, respetivamente, a partir de Florian (1997).

2. Planeamento e Implementação

2.1. Organização das coleções em reserva, por categoria

Idealmente, as coleções em reserva deviam estar separadas por categorias, ou seja, cada uma devia ter a sua área de reserva, em condições que respeitem as suas especificidades. Desta forma, o controlo das condições ambientais e a escolha de equipamentos e mobiliário a instalar na reserva

seriam, potencialmente, mais ajustados às necessidades dos objetos.

Como os objetos em reserva se encontravam dispersos, o primeiro passo, durante a fase de planeamento, foi o de reuni-los numa mesma área, isolando os que apresentavam vestígios de infestação e encaminhando, sempre que possível, para intervenção de desinfestação (CCI, 1996), de modo a conseguir ter a perceção real da dimensão da coleção em reserva e a definirem-se prioridades.

A solução de separar por diferentes áreas as várias tipologias de objetos pretende facilitar o controlo de condições de ambiente e a escolha dos equipamentos a instalar em cada área, em linha com as recomendações internacionais (Johnson & Horgan, 1979; Stolow, 1987; CCI, 1993a - 2017; Knell, 1994; Le Corre & May, 2008; Ruijter, Antomarchi & Verger, 2010).

2.2. Intervenção mínima de limpeza dos objetos

Ações de conservação preventiva nem sempre requerem estratégias dispendiosas ou complexas. Com vista a preparar a instalação do acervo em reserva procedeu-se a uma ação de limpeza mínima dos objetos tendo como finalidade diminuir os fatores deterioração, pela eliminação de poeiras depositadas.

Contudo, deve clarificar-se que a limpeza é um dos mais irreversíveis processos de intervenção. Não podemos reverter o ato de escovar ou aspirar uma superfície. Há necessidade de redobrar o cuidado, examinando o objeto previamente para que, durante o processo, não se ultrapasse a remoção de poeiras, danificando parte integrante do objeto (Landi, 1998).

Segundo Jeyaraj (2002) uma ação de limpeza geral e remoção de poeiras, na coleção de têxteis, pode ser executada por qualquer pessoa, desde que possua os conhecimentos essenciais em conservação preventiva. Assim, apenas como o auxílio de um pincel de pêlo macio, foram sendo levantadas poeiras que eram mecanicamente aspiradas com recurso a um aspirador de sucção regulada para baixa intensidade, através de rede de malha muito fina, para evitar a aspiração de componentes do objeto (Fig. 3).



Fig. 3 - Intervenção mínima de limpeza. @Sofia Barbosa

2.3. Seleção dos espaços e intervenção de limpeza

À partida, o edifício estabelece uma barreira protetora, evitando a ação direta de agentes exteriores como a chuva, o sol ou o vento sobre o acervo. As condições termohigrométricas dos espaços interiores variam em função das condições exteriores, do tipo de arquitetura, materiais e sistemas construtivos, bem como da orientação geográfica. Diferentes exposições num edifício conduzem a diferentes oscilações de temperatura, pelo que nem todos os espaços registam as mesmas condições (Gomes et al. 2014).

Num edifício histórico, como o Paço dos Duques, a trabalho de seleção do espaço de reserva é mais dificultado. Não obstante, dando prioridade a este projeto, a direção do museu assumiu a necessidade de alargar a área de reserva a três outros espaços, atendendo aos objetos a instalar.

Antes da instalação dos objetos em reserva deve garantir-se que área cumpre normas de higiene e que proporciona um bom isolamento relativamente à atmosfera externa (Ruijter, Antomarchi & Verge, 2010) e segurança relativamente a infestações (CCI, 1996). Assim, preparando a instalação dos objetos em reserva na sala nº 9, procedeu-se à limpeza do

espaço, aspirando-se paredes e pavimento, e à instalação de armadilhas para insetos.

2.4. Definição de trajetos e sistemas de circulação

Quando se determina a localização do espaço de reserva no edifício há que considerar os trajetos e sistemas de circulação do acervo. As necessidades de circulação relacionam-se também com a tipologia dos objetos. O acondicionamento de um objeto em reserva deve prever que ele possa ser retirado em segurança quando for necessário, tanto para exposição como para inspeção, documentação, estudo ou trabalhos de conservação e restauro.

Um dos pontos a considerar quando se fala de acessibilidade às reservas é o da tipologia das portas e a dimensão dos corredores de acesso. Para facilitar o acesso à reserva, a altura das portas deve coincidir com as dimensões do corredor adjacente – geralmente entre 2 e 3m de altura e entre 1,5m e 2,5m de largura. É recomendada a implementação de uma porta dupla, em que se mantém uma folha fechada, que só é aberta para a passagem de objetos de maior dimensão. O planeamento e o senso comum devem ser usados aquando da determinação da dimensão das portas. Portas grandes proporcionam maior flexibilidade, mas são mais dispendiosas. Mediante as características do acervo pode ser necessário o

desenvolvimento de entradas maiores do que as aberturas padrão de 1,5m e 2m, geralmente usadas. A abertura das portas deve ser feita para o exterior e no sentido da parede, de modo a não consumir espaço valioso dentro das reservas e a desimpedir movimentações no corredor (Hilberry & Weinberg, 1994).

No planeamento do projeto brevemente aqui apresentado, a questão dos trajetos para circulação foi bastante discutida, na medida em que era necessário encontrar soluções, atendendo aos sérios condicionalismos arquitetónicos. Considerando a situação dos objetos de maiores dimensões (tapeçarias, por ex.) como problemática, assumiu-se que uma das soluções seria o aproveitamento da sala contígua à reserva (Fig. 4).

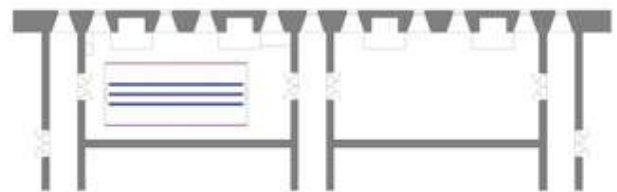


Fig. 4 - Planta da reserva e sala contígua. @Mário Lopes

2.5. Sistemas de acondicionamento e suporte

No que respeita ao equipamento de armazenamento e acondicionamento a adotar em reserva, há que considerar a escolha do respetivo material de suporte e o seu revestimento. Suportes com revestimentos

como tintas e vernizes são frequentemente utilizados em museus por razões estéticas. Os requisitos para revestimentos utilizados para fins de preservação diferem dos utilizados para fins domésticos ou industriais. Assim, selecionar os materiais a usar para acondicionamento dos objetos é um desafio que os museus enfrentam atualmente. Seja qual for o equipamento selecionado, este deverá apresentar um comportamento estável de forma a não interagir com as coleções (Tétreault, 1999, 2003).

Neste projeto optou-se por criar uma estrutura metálica com diferentes valências, à qual se associaram outros materiais.

Cuidadosamente fixados nas extremidades da estrutura, painéis de malha em liga de ferro revestida a material inerte servem de suporte à coleção de pintura, evitando-se a sobreposição das pinturas e, em articulação com o sistema de identificação, facilitando o trabalho de sua localização, inspeção e monitorização do seu estado de conservação. As pinturas foram suspensas por ganchos metálicos em forma de S (CCI, 1993a) (Fig. 5).

À coleção têxtil bidimensional destinou-se o espaço central da estrutura. A fragilidade inerente aos objetos têxteis pressupõe a necessidade de se evitarem zonas de tensão. Tendo em conta que a coleção é composta por

têxteis bidimensionais de grandes dimensões (tapetes e colchas) e de modo a evitar dobras, vincos e rasgos, seguiram-se as recomendações do Canadian Conservation Institute (CCI, 1993b; 2013).

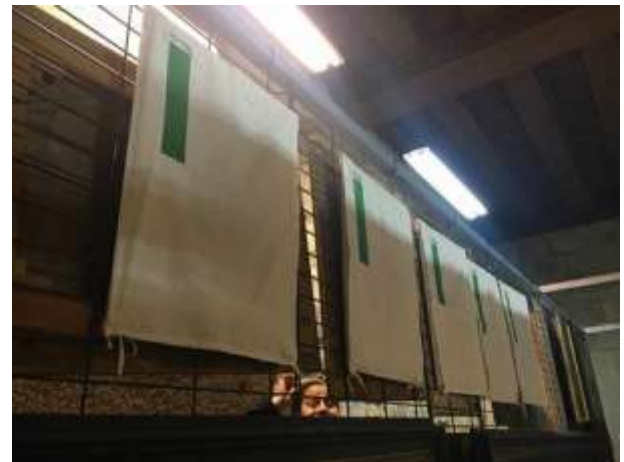


Fig. 5 - Suporte da coleção de pintura. @ Sofia Barbosa

Os objetos de pequena dimensão foram acondicionados na posição horizontal. Os de maiores dimensões foram enrolados em tubos que formam a base de um eficiente sistema de acondicionamento, economizando espaço. Assim, a coleção ficou acondicionada em rolos suspensos numa estrutura de seis níveis (Fig. 6).

Devido ao peso dos objetos, os rolos teriam de ser resistentes e, para gestão de recursos escassos, não deveriam ser muito dispendiosos.

Assumindo tais princípios e considerando vários alertas (Tétreault, 2003; Homem, 2013), optou-se pelo compromisso da utilização de tubo rígido em cloreto de polivinilo (PVC),

tentando bloquear a passagem de potenciais contaminantes com recurso a materiais com função de barreira.



Fig. 6 - Suporte da coleção têxtil. @Sofia Barbosa

Assim, o tubo de PVC é isolado por revestimento com película de alumínio, seguido de película de bolha em polietileno e tecido de algodão, que faz o contacto direto com os objetos. Sobre eles, uma proteção também em algodão.

2.6. Sistemas de identificação e localização

Paralelamente ao acondicionamento do acervo no respetivo equipamento de reserva procedeu-se à elaboração de um sistema simples e eficaz de identificação e localização dos objetos, de forma clara, com o número de

inventário visível, de modo a que o acervo seja reconhecido rapidamente e sem que, para isso, seja necessária a sua remoção ou manuseamento (Fig. 7).



Fig. 7 - Identificação coleção têxtil bidimensional. @Sofia Barbosa

Como instrumento de gestão de coleções, e com vista a facilitar a localização dos objetos em reserva, todos os suportes foram codificados e, na proteção que envolve o objeto, foi cosida uma etiqueta de identificação em fita de nastro de tecido de algodão com os números de inventário atual e anterior (bordados a preto em fio de algodão, para evitar perda de informação na lavagem).

2.7. Medidas de mitigação de risco ambiental

Atualmente, assume-se (CCI, 2017) que é crucial conhecer as coleções e o seu comportamento, considerando que não devem fazer-se generalizações sobre os níveis padrão ou valores de referência de temperatura e humidade a que os objetos devem estar sujeitos.

Não se pode descurar a importância de conjugar uma abordagem pragmática, seguindo diretrizes orientadoras sugeridas por Thomson (1986) e por Grattan e Michalski (2011) no que respeita às condições ambientais, e da necessidade de ser ajustada consoante a realidade do clima da região, uma vez que são determinantes o tipo de arquitetura, o local de implementação, os materiais empregues, adaptações e alterações efetuadas no edifício, a categoria das coleções, o sistema de exposição e reserva, entre outros elementos.

Após estudados os registos de monitorização do espaço de reserva, onde constavam valores de humidade relativa acima dos 70% e temperaturas abaixo dos 10°C, durante a fase de planeamento foram discutidas soluções de isolamento da área de reserva relativamente ao ambiente exterior.

Com o objetivo de garantir na reserva um ambiente o mais estável possível, procedeu-se à aplicação, na coifa das lareiras, de uma estrutura em poliestireno extrudido, com vista a minimizar a oscilação dos valores de temperatura e humidade relativa que se faziam sentir antes da intervenção, não descurando a necessidade de circulação e renovação do ar.

Identificada a necessidade extrema de se intervir ao nível dos Contaminantes de Tipo 3, a partir da avaliação de risco, havia que agir de forma a mitigar os problemas identificados. Para tal, foi necessário conceber uma proteção dos objetos relativamente à deposição de partículas, à incidência de radiações e às forças físicas de abrasão. Para tal, foi de capital importância a ação de mecenato de uma empresa da região (Lameirinho), que facultou tecido de algodão, com o qual se conceberam sistemas de proteção que impedem a acumulação de pó diretamente nas superfícies dos objetos. Não deixou, ainda, de se considerar a lavagem periódica destas proteções, apenas com água. Para além disso, os objetos têm vindo a ser todos protegidos com materiais livres de ácido, nomeadamente papel com pH neutro.

No caso da coleção da pintura, a solução passou pela criação de proteção em formato de tipo “envelope de janela”, em que superfície frontal se eleva, quando há necessidade.

Com vista a resolver os problemas relacionados com a constatação de anterior infestação das coleções, definiu-se, como medida preventiva, que a realização de inspeções aos espaços das reservas, às coleções e às armadilhas (que foram estrategicamente colocadas nas portas de acesso ao espaço de reserva) seria a partir de então periódica, bem com as intervenções de limpeza dos espaços e coleções.

2.8. Plano de manutenção

Não é fácil prever o tempo de vida dos objetos em reserva num museu. Contudo, este está fortemente relacionado com a capacidade que o museu tem de assegurar a manutenção preventiva e corretiva, de forma integral.

Consistência e continuidade são os fatores apontados como sendo os mais importantes para garantir o sucesso do programa de monitorização e manutenção das coleções em reserva. Não basta equipar o espaço de reserva com sistemas de segurança (Dorge & Jones, 1999; ICOM-ICMS, 2005; Decreto-Lei n.º 220/2008; Decreto-Lei n.º 224/2015; Ramos, 2015) e instrumentos de monitorização e controlo ambiental, se não se garantirem recursos, tanto humanos, devidamente organizados e apetrechados das competências necessárias (Homem, 2014) como financeiros, para poder manter as coleções em condições adequadas.

Devem ser alocados recursos anuais ao espaço de reserva, por forma a garantir a permanência das equipas, a monitorização do espaço e das coleções, a manutenção dos equipamentos e, sempre que necessário, ações de conservação e restauro.

Quando se pensa num espaço de reserva deve pensar-se que se trata de um trabalho de longo prazo que deve ser desenvolvido, pensado, implementado e mantido em equipa. A falta de sensibilização das equipas, o desconhecimento na utilização dos recursos existentes, os constrangimentos orçamentais e a inexistência de normativos de manutenção são os principais fatores que levam a negligenciar a organização e manutenção do espaço de reserva.

É tão importante desenvolver um programa sustentável e equilibrado de manutenção das coleções em reserva, como garantir que o responsável pela sua execução obtenha formação que permita compreender a necessidade de o aplicar e constantemente atualizar.

Empenhados em garantir a preservação das coleções em reserva do Paço dos Duques, para usufruto de gerações futuras, desenvolvemos um programa de cuidados coletivos que devem ser respeitados. Foram estabelecidos os princípios de atuação que consideramos adequados à realidade do museu, tendo em

conta os condicionalismos arquitetónicos, os constrangimentos orçamentais e a escassez de recursos humanos.

As estratégias adotadas baseiam-se na aplicação, o mais possível, ajustada das melhores políticas e práticas pesquisadas, recomendadas (IMC, 2007; ICOM, 2012; Pedersoli JR., Antomarchi & Michalski, 2016; RE-ORG, 2017) e observadas criticamente.

Considerações Finais

O projeto de reorganização das reservas do Paço dos Duques, embora tão brevemente e de forma incompleta aqui apresentado, teve como principal objetivo implementar as mudanças necessárias, ao nível do acondicionamento das coleções em reserva, promovendo e implementando deste modo o uso de boas práticas de conservação preventiva e as condições corretas de organização, preservação e acessibilidade.

Esta experiência prática realçou uma série de questões importantes que devem ser mantidas na condução de trabalhos futuros. Em primeiro lugar, a necessidade absoluta de se desenvolver um projeto antes de se iniciar qualquer tipo de intervenção que implique alteração das condições a que se encontram sujeitas as coleções. No caso do trabalho aqui apresentado sumariamente, só através da

criação do projeto se conseguiu, com maior clareza, definir prioridades de intervenção, que levaram ao alargamento da área de reserva a novos espaços, realçando a necessidade da separação física das coleções por categorias.

Foi também evidenciada a necessidade de alocação de recursos, tanto humanos como materiais, sem os quais seria inconcebível a viabilidade do projeto.

Por último, para garantir o sucesso e a sustentabilidade da reorganização das reservas é manifestamente necessário que todas as ações e procedimentos sejam documentados (ênfatisando: a data de entrada do objeto em reserva e as suas movimentações, para estudo ou exposição, ações de limpeza ou segurança).

Refletindo sobre o que foi concretizado no âmbito deste projeto, podemos afirmar que é evidente a melhoria das condições de organização e preservação das coleções no geral e, em particular, a concretização da organização das Reservas de Têxtil Bidimensional e Pintura (Sala N.º 9).

Antes do projeto de reorganização, o espaço de reserva encontrava-se sobrelotado, as coleções espalhadas pelos diferentes pisos do edifício e em condições de armazenamento incorretas. Como resultado da falta de (re)conhecimento da necessidade da separação do espaço de reserva relativamente à sala de

armazenamento, encontravam-se junto das coleções bens não museológicos, mas considerados de valor, que poderiam ser potenciais agentes de degradação.

Após o projeto, as coleções ficaram organizadas por categorias sendo que toda a coleção de têxtil bidimensional e pintura se encontra devidamente acondicionada em estrutura própria, desenvolvida considerando a literatura e as boas práticas internacionais de conservação preventiva. Todos os objetos e suportes de acondicionamento foram devidamente identificados com códigos de localização e a coleção encontra-se acessível (sem necessidade de manuseamento dos restantes objetos) e adequadamente protegida da deposição de poeiras.

Tanto o espaço como as coleções são alvo de inspeção periódica seguindo uma normativa de manutenção das reservas desenvolvido para o efeito.

Constata-se também, com agrado, que a equipa do Paço dos Duques se encontra atualmente sensibilizada para a prática efetiva dos cuidados a ter com a manutenção, segurança e global preservação das coleções.

Há que realçar que, para que fosse possível pôr em prática este projeto em muito contribuiu o espírito motivador fomentado pela direção, inculcando sempre aos membros da equipa a

procura de soluções para problemas que os próprios considerassem interessantes e relevantes.

Por outro lado, não podemos deixar de referir que foi de capital importância o contributo financeiro por parte da Associação de Amigos do Paço dos Duques de Bragança e do Castelo de Guimarães e o mecenato da empresa Lameirinho, recursos que permitiram a viabilização do projeto. Genericamente, o orçamento para este projeto não ultrapassou os 2000€, o que prova que orçamentos reduzidos e recursos limitados não devem ser obstáculos que impeçam pequenos museus de assumir um projeto de reorganização de reservas como o que aqui foi apresentado.

Este projeto teve também o mérito de promover a estruturação do pensamento e do modo de ação face à conservação preventiva e à organização das reservas, por princípio, em linha com Guichen (1999), assumindo que onde ontem se pensava em objetos, hoje pensa-se em coleções; onde ontem se encontravam depósitos, hoje há reservas; onde ontem se pensava e trabalhava no imediato, hoje pensa-se e trabalha-se no longo prazo; onde ontem se pensava e trabalhava individualmente, hoje pensa-se e trabalha-se em equipa; onde ontem se investia no curto prazo e na despesa pontual, hoje investe-se no longo prazo; onde ontem havia a resposta aos problemas sentidos

Barbosa, S. (2018). Organização e gestão de reservas. O caso das coleções de têxteis bidimensionais e pintura do Paço dos Duques de Bragança. In P. M. Homem, A. Marques & M. Santos (Eds.), *Ensaio e Práticas em Museologia* (Vol. 07, pp. 48-68). Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras, DCTP.

no momento, hoje há a planificação e a atuação preventiva, procurando-se deste modo antecipar problemas futuros; onde ontem havia ações pontuais, hoje há planeamento com definição de prioridades e ações planificadas.

Para concluir pode dizer-se que estão criados os alicerces que permitirão a continuidade deste trabalho, alargando-o e ajustando-o às restantes coleções.

Referências

Amaral, J. R. (2011). *Gestão de Acervos: Proposta de Abordagem para a Organização de Reservas*. Mestrado em Museologia, Universidade Nova de Lisboa.

Ashley-Smith, J. (1999). *Risk Assessment for Object Conservation*. Oxford: Butterworth - Heinemann.

CCI (1993a). Storage and display guidelines for paintings. *CCI Notes* 10(3). [Em linha]. Disponível em: https://www.cci-icc.gc.ca/resources-ressources/ccinotesicc/10-3_e.pdf, a 2 de fevereiro de 2017.

CCI (1993b). Flat storage for textiles. *CCI Notes* 13(2). [Em linha]. Disponível em: <https://www.canada.ca/content/dam/cci-icc/documents/services/conservation-preservation-publications/canadian-conservation-institute-notes/13-2-eng.pdf?WT.contentAuthority=4.4.10>, a 2 de fevereiro de 2017.

CCI (1996). *Preventing Infestations: Control Strategies and Detection Methods*. [Em linha]. Disponível em: <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/conservation-preservation-publications/canadian-conservation-institute-notes/preventing-infestations.html>, a 23 de julho de 2017.

CCI (2013). Textiles and the environment, *CCI Notes* 13(2). [Em linha]. Disponível em: <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/conservation-preservation-publications/canadian-conservation-institute-notes/textiles-environment.html>, a 2 de fevereiro de 2017.

Agradecimentos

Gostaria de agradecer à Professora Doutora Paula Menino Homem e à Doutora Isabel Fernandes por todo o acompanhamento do trabalho inerente a este projeto, bem como a todos os colegas de trabalho e de profissão, que tornaram possível, de forma mais fácil, a sua concretização.

Barbosa, S. (2018). Organização e gestão de reservas. O caso das coleções de têxteis bidimensionais e pintura do Paço dos Duques de Bragança. In P. M. Homem, A. Marques & M. Santos (Eds.), *Ensaio e Práticas em Museologia* (Vol. 07, pp. 48-68). Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras, DCTP.

CCI (2017). *Agent of Deterioration: Incorrect Temperature*. [Em linha]. Disponível em: <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/agents-deterioration/temperature.html>, a 20 de Setembro de 2017.

Dawson, C. (2002). *Practical Research Methods. A User-Friendly Guide to Mastering Research Techniques and Projects*. Oxford: Cromwell P.

Decreto-Lei nº 220/2008 de 12 de novembro. Estabelece o regime jurídico da segurança contra incêndios em edifícios. Diário da República nº 220, I Série, 7903 - 7922.

Decreto-Lei nº 224/2015 de 9 de outubro. Procede à primeira alteração ao Decreto-Lei nº 220/2008, de 12 de novembro, que estabelece o regime jurídico da segurança contra incêndio em edifícios. Diário da República nº 198/2015, I Série, 8740 - 8774

Dorge, V. & Jones, S. L. (1999). *Building an Emergency Plan. A Guide for Museums and Other Cultural Institutions*. Los Angeles, CA: Getty Conservation Institute.

DRCN (2018). *Paço dos Duques*. [Em linha]. Disponível em: <http://culturanorte.gov.pt/pt/patrimonio/paco-dos-duques-de-braganca/>, a 2 de fevereiro de 2017.

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

Grattan, D. & Michalski, S. (2011). *Directives en Matière d'Environnement pour les Musées - Température et Humidité Relative*. [Em linha]. Disponível em: <https://www.canada.ca/fr/institut-conservation/services/conservation-preventive/directives-environnement-musees.html>, a 13 de maio de 2017.

Gomes, M. et al. (2014). Avaliação do desempenho higrotérmico das reservas da Câmara Municipal de Matosinhos (Portugal). *Estudos de Conservação e Restauro*(6), 211–247.

Guichen, G. D. (1999). La conservación preventiva: simple moda pasajera o cambio trascendental?. *Museum International*(51), 4-6.

Herreman, Y. (1995). L'entreposages des collections dans les réserves: un problème non résolu. *Museum International*, 47(4), 8–12.

Hilberry, J. D. & Weinberg, S.K. (1994). Museum collections storage. In S. Knell (Ed.), *Care of Collections* (pp.155-175). London & New York: Routledge.

Homem, P. M. (2010). Riscos, museus e vulnerabilidades. *Mestrado em Museologia*. Porto: Faculdade de Letras

Barbosa, S. (2018). Organização e gestão de reservas. O caso das coleções de têxteis bidimensionais e pintura do Paço dos Duques de Bragança. In P. M. Homem, A. Marques & M. Santos (Eds.), *Ensaio e Práticas em Museologia* (Vol. 07, pp. 48-68). Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras, DCTP.

da Universidade do Porto.

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

Homem, P.M. (2014). Gestão integrada de risco para o património. A proteção em situação de emergência. *PROCIV, Boletim Mensal da Autoridade Nacional de Protecção Civil*(75), 6-9.

ICOM-ICMS (2005). *Museum Security and Protection: A Handbook for Cultural Heritage Institutions*. New York: Taylor & Francis e-Library.

ICOM (2012). *Gestão de Acervos em Reservas Museológicas*. [Em linha]. Disponível em: http://icom-portugal.org/multimedia/info%20II-15_dez11-fev12.pdf, a 24 de julho de 2017.

IMC (2007). *Plano de Conservação Preventiva*. Lisboa: Textype.

Jeyaraj, V. (2002). *Care of Paintings*. Chennai: Commissioner of Museums.

Johnson, E. V. & Horgan, J. C. (1979). *Museum Collection Storage*. Paris: UNESCO.

Knell, S. (Ed.) (1994). *Care of Collections*. London & New York: Routledge.

Keene, S., Stevenson, A. & Monti, F. (2008). *Collections for People: Museums' Stored Collections as a Public Resource*. [Em linha]. Disponível em: <http://discovery.ucl.ac.uk/13886/>, a 2 de fevereiro de 2017.

Landi, S. (1998). *Textile Conservator's Manual*. London: Butterworth-Heinemann.

Le Corre, F. & May, R. (2008). *Les Réserves: Pour Une Gestion Optimale des Collections*. Paris: Institut National du Patrimoine.

Lei nº 47/2004 de 19 de agosto. Aprova a Lei-quadro dos Museus Portugueses. Diário da República nº 195, I Série - A, 5379-5394.

Pedersoli Jr., J. L., Antomarchi, C. & Michalski, S. (2016). *A Guide to Risk Management of Cultural Heritage*. Sharjah, U.A.E.: ICCROM-ATHAR Regional Conservation Centre.

Ramos, J. (2015). Gestão de risco. A emergência em contexto museológico. In P. M. Homem, F. Couto, E. Freitas & J. Ramos (Eds.), *Ensaio e Práticas em Museologia* (Vol. 04, pp.50-68). Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras, DCTP.

Barbosa, S. (2018). Organização e gestão de reservas. O caso das coleções de têxteis bidimensionais e pintura do Paço dos Duques de Bragança. In P. M. Homem, A. Marques & M. Santos (Eds.), *Ensaio e Práticas em Museologia* (Vol. 07, pp. 48-68). Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras, DCTP.

RE-ORG (2017). *Why Storage Reorganization?*. [Em linha]. Disponível em: <http://www.re-org.info/en/register/why-storage-reorganization>, 15 de junho de 2017.

Ruijter, M. D., Antomarchi, C. & Verger, I. (Eds.) (2010). *Handling of Collections in Storage*. Paris: UNESCO.

Silva, J. (1995). *Paços Medievais Portugueses*. Lisboa: IPPAR.

SMPC_CMG (2010). *Plano Municipal de Emergência e Proteção Civil_Guimarães*. Guimarães: Serviço Municipal de Proteção Civil. Câmara Municipal de Guimarães.

Stolow, N. (1987). *Conservation and Exhibitions. Packing, Transport, Storage, and Environmental Considerations*. London: Butterworths.

Tétreault, J. (1999). Coatings for display and storage in museums. *Canadian Conservation Institute Technical Bulletin*(21), 1-46.

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

Thomson, G. (1986). *The Museum Environment*. Oxford: Butterworth-Heinemann.

Waller, R. (1994). Conservation risk assessment: a strategy for managing resources for preventive conservation. In R. Ashok & P. Smith (Eds.) *Preventive Conservation Practice, Theory and Research. Preprints of the Contributions to the Ottawa Congress, 12-16 September 1994* (pp. 12-16). London: The International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works.

Waller, R. (2002). A risk model for collection preservation. In Vontobel, R. (Ed.) *Triennial Meeting 13 Rio de Janeiro - ICOM Committee for Conservation* (pp. 102-107). London: James & James.

Waller, R. (2003). Cultural property risk analysis model: development and application to preventive conservation at the Canadian Museum of Nature. *Goteborg Studies in Conservation*(13), 189.

Waller, R. & Michalski, S. (2004). Effective Preservation. From Reaction to Prediction. *The Getty Conservation Institute Newsletter*, 19(1), 4-9.

Inês Costa

inesrcosta6@hotmail.com

Gestão de risco na circulação de bens culturais: cuidados de manuseamento

Resumo

Este artigo explora uma secção do Relatório de Estágio intitulado "Gestão de Risco em Contexto de Circulação de Bens Culturais em Instituições Museológicas. O Caso do Museu Nacional de Machado de Castro", desenvolvido no âmbito do Mestrado em Museologia da FLUP, sob a orientação da Prof. Doutora Paula Menino Homem, FLUP, e da Dr.ª Virgínia Gomes, do Museu Nacional de Machado de Castro.

A circulação de bens culturais é um procedimento recorrente no quotidiano dos museus. São várias as situações que podem levar à movimentação de objetos, quer a nível interno quer externo, e que interferem no seu estado de conservação, estudo, divulgação, valoração e valorização.

O manuseamento dos objetos é essencial à sua circulação. Os profissionais responsáveis devem, por isso, tomar as medidas necessárias para garantir a sua preservação. Este artigo pretende contribuir para tal, apresentando um conjunto de medidas que, sendo adotadas, podem prevenir potenciais danos durante processos de manuseamento.

Palavras-chave

Gestão de Risco; Circulação de Bens Culturais; Manuseamento.

Nota biográfica

Inês Costa é licenciada em Conservação e Restauro pela Faculdade de Ciências e Tecnologias da Universidade Nova de Lisboa (2016), e mestre em Museologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (2018).

Abstract:

This article explores a section of the Internship Report entitled "Gestão de Risco em Contexto de Circulação de Bens Culturais em Instituições Museológicas. O Caso do Museu Nacional de Machado de Castro", developed within the Master's Degree in Museology of FLUP, under the supervision of Prof. Paula Menino Homem, FLUP, and Virgínia Gomes, from Museu Nacional de Machado de Castro.

The circulation of cultural assets is a recurring procedure in the daily life of museums. There are several situations that can lead to the movement of objects, both internally and externally, and which interfere with their conservation state, study, dissemination, valuation and valorisation.

Handling of objects is essential to their circulation. The responsible professionals must, therefore, take the necessary measures to ensure their preservation. This article intends to contribute to this, presenting a set of measures that, when adopted, may prevent potential damages during handling processes.

Keywords

Risk Management; Cultural Heritage Circulation; Handling.

Biographical note

Inês Costa graduated in Conservation and Restoration by the Faculty of Sciences and Technology, Nova University Lisbon (2016), and has a master's degree in Museology by the Faculty of Arts and Humanities, University of Porto (2018).

Introdução

A circulação de bens culturais é um processo frequente no quotidiano dos museus, constituindo um contexto de risco caso não seja feita corretamente. Pode ocorrer a nível interno ou externo. A nível interno, em que o objeto não deixa a instituição responsável, pode ocorrer por diferentes motivos como, por exemplo, de organização e estudo das coleções, inventariação, intervenções de conservação e restauro, ou ainda de rotação de objetos entre as reservas e a exposição permanente ou para exposições temporárias. A nível externo, pode resultar da necessidade de intervenções de conservação e restauro, cedência para exposições temporárias ou depósitos noutras instituições.

Este processo não está isento de riscos, sendo os agentes de deterioração identificados como de maior relevo na circulação de bens culturais os relacionados com forças físicas, atos criminosos, negligência, contaminantes, e humidade relativa e temperatura incorretas. Os métodos de manuseamento revelam-se de grande importância, uma vez que podem dar origem a danos causados pelo exercício de forças físicas, bem como por alguns contaminantes. A definição e implementação de normas, assumindo-se uma atitude de

precaução, podem contribuir para eliminar ou mitigar tais riscos de dano.

Os métodos de manuseamento de bens culturais têm sido alvo de estudo por parte de membros da comunidade científica nas áreas do património cultural, em geral e da museologia e da conservação preventiva em particular, tendo vindo a ser definidas várias normas, no sentido de zelar pela sua preservação.

Objetivo

O presente artigo tem como base o trabalho desenvolvido no âmbito do estágio realizado no Museu Nacional de Machado de Castro (MNMC), em 2018. Não obstante terem sido investigados todos os aspetos inerentes à circulação de bens culturais e a sua aplicação à realidade específica do MNMC, é objetivo deste artigo destacar e explorar apenas a questão do manuseamento, considerando a sua importância, pelo que são apresentadas normas de manuseamento que, a partir das coleções deste museu, terão a sua aplicação a coleções de outros, nomeadamente de pintura, de escultura, de ourivesaria e joalheria, de documentos gráficos (incluindo desenhos e livro antigo), de têxteis, de cerâmica e vidro e de mobiliário.

Metodologia

A metodologia adotada fundamentou-se, essencialmente, nos métodos de pesquisa documental, fazendo-se uma revisão de literatura, etnográfica, através de observação, e por inquérito, através de entrevista.

A revisão da literatura foi um processo crucial, realizado ao longo de toda a duração do estágio, permitindo uma caracterização do estado da arte relativamente a este tema, tanto no panorama nacional como no internacional. Foi possível reunir várias normas e indicações do que deve ser seguido no quotidiano de uma instituição museológica, de maneira a preservar as várias coleções e evitar danos pelo incorreto manuseamento. Foi a base para o trabalho desenvolvido, sendo depois combinada com a informação recolhida através de entrevistas e observações.

A observação pode ser definida como “um conjunto de operações, em que o modelo de análise (hipótese e conceitos) é confrontado com dados observáveis” (Quivy, 2005, p.18). A informação resultante da pesquisa por observação é mais objetiva e imparcial relativamente ao tópico (Dawson, 2006), concentrando-se apenas na experiência. Deve identificar-se o que vai ser observado (Dawson, 2006) e responder a três questões “o que vamos observar?”, “quem serão as pessoas

observadas?” e “como será feita a observação?” (Quivy, 2005).

Existem dois tipos de observação: a participante e a não participante. A observação participante desenvolve-se quando o indivíduo se insere por completo e interage com o meio que está a estudar. No caso da observação não participante, o indivíduo não interage com o que está a observar, com o objeto de estudo, e não o influencia. A partir deste tipo de observação poderá ter-se uma visão supostamente mais objetiva (Bogdan, 1994). À luz destes princípios, foi assumida uma observação não participante, em que o investigador estava inserido no ambiente, apenas observando e registando procedimentos.

Para Mason (2002), o inquérito por entrevista permite ao investigador recolher informação personalizada, devendo ser considerado o ambiente onde é conduzida a entrevista. Pode optar-se por um ambiente mais natural – o local onde os entrevistados trabalham, por exemplo – para resultados mais reais, ou por um lugar mais privado e com menos distrações, para aumentar o conforto. Também devem ser desenvolvidos meios para a gravação da entrevista, uma vez que a transcrição, no momento, pode causar perda de alguns detalhes e informação valiosa (Dawson, 2006). Tendo estes aspetos em consideração e para

caracterizar as políticas e práticas assumidas pelo MNMC, foi desenvolvida uma entrevista semiestruturada, com perguntas de resposta aberta e de resposta fechada.

1. Gestão de Risco em Museus

A gestão de risco, com especial interesse pelo contexto de bens culturais em instituições museológicas, implica a sua previsão e avaliação, tendo em vista o planeamento quanto à melhor estratégia de promover a sua eliminação ou mitigação, bem como a resposta em caso de emergência e respetiva recuperação, no sentido do garante da preservação dos bens (Homem, 2012; 2014). É primeiro necessário contextualizar a situação, identificar quais são os agentes de deterioração e os tipos de risco presentes, analisando cada um deles, de modo a estimar a probabilidade de ocorrência e os respetivos efeitos (Michalski & Pedersoli Jr, 2016; Pedersoli Jr, Antomarchi & Michalski, 2016).

O Canadian Conservation Institute (CCI) (2017) sistematizou dez tipos de agentes que podem causar a deterioração dos bens culturais: forças físicas, fogo, água, ações criminosas, pragas, poluentes, luz e radiações invisíveis, temperatura (T) incorreta, humidade relativa (HR) incorreta e negligência institucional. Os riscos, que podem ser considerados como “a hipótese de algo acontecer que pode ter um

efeito negativo nos nossos objetivos” (tradução livre de Pedersoli Jr., Antomarchi e Michalski, 2016, p. 9), são a associação dos dez agentes de deterioração à probabilidade de acontecerem e aos efeitos esperados, resultando na definição de um total de 23 tipos de risco (Waller, 1994, 2002). Os tipos de risco consideram eventos catastróficos, ocorrências comuns e processos cumulativos, que podem resultar na perda de valor (Michalski & Pedersoli Jr, 2016).

Após a avaliação e cálculo da magnitude de risco, é possível definir prioridades e considerar as medidas preventivas a aplicar para evitar que um risco ocorra, devendo estas ser monitorizadas regularmente para garantir a sua eficácia (Pedersoli Jr, Antomarchi & Michalski, 2016). A gestão de risco deverá ser um processo contínuo e fazer parte do quotidiano das instituições.

1.1. Gestão de risco na circulação de objetos museológicos

Conforme mencionado anteriormente, os agentes de deterioração que podem ter maior relevo durante a circulação de bens culturais relacionam-se com ações criminosas, contaminantes, temperatura e humidade relativa incorretas, negligência institucional e forças físicas.

As ações criminosas, em que se podem incluir atos de vandalismo, o furto ou o roubo, são um risco cuja probabilidade de ocorrer aumenta quando um objeto museológico é movimentado do seu local de exposição ou reserva, uma vez que sem as condições de segurança adequadas, o seu acesso por parte de terceiros pode tornar-se mais fácil. Um objeto, quando é deslocado para uma exposição ou intervenção noutra instituição, pode ficar mais vulnerável a ações criminosas, caso não sejam asseguradas as condições de segurança adequadas como, por exemplo, camiões fechados, pernoita em armazéns particulares, videovigilância nos locais de embarque e desembarque, acompanhamento por *courier* ou escolta policial.

A humidade relativa e a temperatura incorretas são dois dos fatores de risco que mais afetam química e fisicamente os bens culturais, podendo alterar os materiais de suporte e, conseqüentemente, a forma do objeto e a sua integridade. Na circulação de bens culturais móveis, estes riscos devem ser sempre considerados, uma vez que existe sempre uma mudança de localização e, potencialmente, de condições ambientais. Se o acondicionamento for incorreto e o controlo ambiental inexistente ou desajustado, nada protege o objeto da instabilidade ambiental, que pode resultar em alterações e danos. O objeto deve ter

acondicionamento adequado para o proteger de variações, sendo fundamental que os valores de humidade relativa e temperatura sejam aqueles a que o objeto está habituado e nos quais se encontra estável. Se necessário, deve ser aclimatizado, gradual e previamente (Thompson, 1986).

A contaminação do ar por poluentes pode resultar do incorreto acondicionamento de objetos museológicos, uma vez que se o sistema não for bem isolado, pode levar a que o objeto esteja em contato direto com contaminantes atmosféricos do espaço exterior. Os próprios materiais de acondicionamento devem ser selecionados, no sentido de não emitirem compostos que possam interagir com os materiais, causando dano (Tétreault, 2003), bem como, em complemento e sintonia com Homem (2013), devem assumir-se cautelas relativamente aos contaminantes que podem provir do manuseamento, quer a partir das próprias mãos quer dos materiais de suporte a luvas quer, ainda, de resíduos de produtos de sua manutenção, caso se trate de luvas de algodão.

A negligência institucional, neste caso, resultará da falta de produção de documentos cruciais para o empréstimo e pode levar à perda de informação sobre o objeto, ou, em casos extremos, à dissociação do mesmo. É, por isso, necessário definir e assegurar o respeito

por normas para as diversas fases do processo de circulação de um objeto – seguro, relatórios de estado de conservação, relatórios de condições de instalação, políticas de cedência, de manuseamento e transporte. No contexto de estudo, foram consideradas as normas definidas pela Direção-Geral do Património Cultural (DGPC) (DGPC-DMCC-DMC, 2017).

Os agentes de deterioração com efeitos mais visíveis durante a circulação de objetos museológicos podem ser as forças físicas. De acordo com Pedersoli Jr, Antomarchi e Michalski (2016), serão mesmo o tipo de risco mais frequente neste contexto. Poderão relacionar-se com métodos incorretos de acondicionamento e manuseamento, causando danos por deformação, fragmentação, fissuração, mas também por destacamento e abrasão. Tanto em circunstâncias de circulação externa como interna, o correto manuseamento é fundamental para a prevenção de danos por este tipo de risco, sendo por isso necessário adotar comportamentos que respeitem o princípio da precaução (Ashley-Smith, 2002), bem como definir algumas normas que devem ser seguidas meticulosamente por parte dos profissionais responsáveis pela ação.

2. Manuseamento de Objetos Museológicos. Cuidados a Ter em Atenção.

2.1. Gerais

Durante o manuseamento de objetos museológicos existem cuidados a ter e várias normas que devem ser seguidas de uma forma geral, independentemente da categoria da coleção, de maneira a evitar os riscos inerentes ao processo de circulação, em particular, os associados a forças físicas.

A partir da informação coligida por Carvalho (2004) é possível perceber que, antes de qualquer tipo de manuseamento, o objeto deve ser examinado minuciosamente, percebendo se existe alguma característica ou fragilidade que possa condicionar a maneira como é manuseado. É necessário atender às dimensões e características de densidade e forma dos objetos, para garantir o número necessário de pessoas a envolver. No entanto, por mais pequeno que seja o objeto, o seu processo de movimentação nunca deve ser assumido por apenas uma pessoa, sendo precisas, no mínimo, duas, em que a função de uma delas irá ser desimpedir o caminho, abrindo portas, chamando elevadores e alertando outras pessoas que se encontrem na passagem. O percurso a ser realizado pelo

objeto museológico deve ser planeado atempadamente, tendo todos os envolvidos conhecimento do mesmo e dos obstáculos que possam encontrar. Qualquer dano que venha a ocorrer deve ser registado imediatamente, documentado com fotografias e caso haja perda ou destacamento de materiais, estes devem ser recolhidos e identificados para uma posterior reintegração, sendo guardados, o mais possível, junto do objeto. Durante o manuseamento de qualquer tipo de coleção, os profissionais não devem usar joias, ou outros adereços que possam prender-se nos objetos e causar danos, e devem selecionar o tipo de luvas adequado a cada objeto tendo em conta as suas características materiais e tecnológicas, dimensões e estado de conservação, no sentido de evitar danos resultantes da sudação, dos óleos ou da eventual sujidade das mãos. São recomendadas luvas de nitrilo ou de poliamida, como o nylon© (Barker, 2010), de algodão (Shelley, 1987), embora, em sintonia com Homem (2013), estas possam causar danos se as fibras ficarem presas no material ou se não forem lavadas com detergentes adequados, sugerindo como alternativa descartável as de vinilo desempoadas e recomendando atenção especial à vulnerabilidade dos metais, o que vem a ser reforçado por Burke (2016).

Apesar de existirem normas gerais que devem ser seguidas, independentemente do tipo de objetos museológicos, cada coleção tem características específicas que têm de ser tidas em conta. No entanto, acima de tudo, cada objeto é único, devendo atender-se às suas particularidades, sendo que cada caso é um caso.

2.2. Pintura

Uma pintura pode ser executada com diferentes técnicas e sobre vários suportes, sendo os mais comuns os de madeira, em tela esticada em grade, ou em metal, podendo ter moldura ou não.

A movimentação de pinturas em mãos deve ser feita considerando uma de cada vez (Shelley, 1987) e, já há muito que se recomenda (Sugden, 1946), as de médias ou grandes dimensões, ou com muito peso, devem ser manuseadas por mais do que uma pessoa. Para movimentar mais do que uma em simultâneo, pode ser utilizado um veículo de tipo zorra com apoio lateral, não devendo existir sobrecarga, colocando-as face com face e costas com costas, mas tendo o cuidado de utilizar materiais de separação entre elas, de modo a evitar danos por abrasão, assim como por choques e vibrações. As zorras devem ser forradas e ter as dimensões necessárias para suportar, pelo menos, dois terços do

comprimento da pintura, sempre com pessoal em ambos os lados do meio de transporte, de maneira a garantir a sua estabilidade (Shelley, 1987). Em pinturas de grandes dimensões, muito superiores às das zorras, pode ser necessária a utilização de guindastes.

Na eventualidade de ser preciso pousar uma pintura no chão durante a sua movimentação, deve recorrer-se a espuma de polietileno ou outro material quimicamente inerte, de maneira a evitar o contato direto com o chão.

O manuseamento de pinturas com moldura é mais seguro do que o de pinturas sem moldura, uma vez que esta fornece alguma proteção. As pinturas com moldura devem ser posicionadas na vertical, devendo colocar-se uma mão na base ou na parte inferior, e outra de lado, a amparar (Fig. 1).



Fig. 1 – Manuseamento de uma pintura com moldura. Correto em termos de posição das mãos, mas a carecer do uso de luvas adequadas. @ Inês Costa

No caso de pinturas em mau estado de conservação, com destacamentos, devem ser movimentadas na horizontal, com a camada pictórica virada para cima, de modo a evitar o agravamento da sua condição (Fig. 2).



Fig. 2 – Manuseamento de uma pintura sem moldura e em mau estado de conservação. @ Inês Costa

Nunca deve segurar-se pelo topo, mas sim em pontos onde a moldura não esteja degradada nem tenha saliências (Shelley, 1987). Em pinturas sem moldura, o procedimento é o mesmo, sendo necessária mais cautela e evitar, a todo o custo, o contacto com a camada cromática. As molduras nunca devem ser removidas, a não ser que coloquem em risco as pinturas.

2.3. Escultura

Os objetos escultóricos podem ter uma diversidade de materiais de suporte, formas e dimensões.

O manuseamento de esculturas de pequenas dimensões pode ser feito apenas por uma

peessoa a segurar, desde que o peso o permita. Uma mão deve segurar por baixo e outra amparar de lado, evitando agarrar-se pelas protuberâncias das esculturas, nomeadamente braços, pernas ou atributos. Quando não é possível ser apenas uma pessoa a segurar e são necessárias pelo menos duas (devido ao peso, por exemplo), uma deve segurar na base com as duas mãos e a outra segurar no topo ou laterais, pegando em áreas sólidas e planas e evitando, igualmente, quaisquer saliências, em sintonia com o indicado por Shelley (1987).

Em esculturas demasiado pesadas ou de grandes dimensões, deve ser utilizada uma zorra ou uma empilhadora, conforme recomendação do Heritage Collections Council (HCC) (1998) e, caso seja muito frágil, poderá ser acondicionada previamente, de modo a evitar o contacto direto com as superfícies da zorra.

2.4. Ourivesaria e joalheria

Objetos de ourivesaria e joalheria são, por norma, bastante frágeis. Deve procurar-se segurar pelas áreas menos trabalhadas (bases e parte de aperto de fios, por exemplo), colocando sempre a outra mão por baixo, a amparar (Shelley, 1987). Se forem objetos de grandes dimensões e compostos por mais do que uma parte, passível de ser separada,

deverá movimentar-se cada parte individualmente.

Dada a sua fragilidade, o seu manuseamento deve ser evitado ao máximo, utilizando, sempre que possível, tabuleiros forrados com materiais inertes como, por exemplo, espuma de polietileno, carrinhos ou zorras, no caso de objetos de grandes dimensões. Os tabuleiros, os carrinhos e as zorras devem ser levados até ao ponto mais próximo da carga e descarga, para evitar o seu manuseamento. Podem utilizar-se acolchoamentos adaptados à forma dos objetos se necessário.

2.5. Documentos gráficos

Os suportes das coleções de documentos gráficos são frágeis. Nos locais onde se encontram, deve proibir-se a presença de comida e de bebida, uma vez que, por exemplo, migalhas podem atrair insetos e estes são um risco especialmente agravado para coleções com suportes orgânicos como os dos documentos (Johnson, 2016).

Deve evitar-se o manuseamento de documentos avulsos sem auxílio de materiais de suporte, para evitar deformações ou rasgos. Nesse sentido, devem ser guardados em pastas feitas de materiais quimicamente inertes, como cartão para o suporte e uma folha de papel entre o documento e a pasta (Fig. 3).



Fig. 3 – Método de acondicionamento em reserva de documentos gráficos, com cartões e papéis isentos de ácidos, que considera também o seu manuseamento.

@ Inês Costa

A movimentação de documentos em papel, mesmo que dentro das pastas, deve ser sempre realizada na horizontal (HCC, 1998). Quando não são usadas pastas, os documentos devem, pelo menos, ser colocados sobre um suporte rígido, como um cartão isento de ácidos, sendo este o sacrificado para o manuseamento. No processo de transferência para o suporte, ou na inexistência de um, os cuidados devem ser redobrados, utilizando-se as duas mãos para suportar o documento, dividindo o peso por toda a sua extensão e nunca agarrando-o pelos cantos, uma vez que são as zonas mais frágeis e o peso estaria a ser suportado apenas por essas áreas, o que potencia a ocorrência de rasgos.

Quando documentos avulsos se encontram empilhados, nunca devem ser organizados alinhando-os pelas pontas, como se de um baralho de cartas se tratasse, nem deve remover-se um que tenha outros documentos

por cima, sem que esses tenham sido removidos primeiro (Shelley, 1987).

No caso de livros em prateleiras, o HCC (1998) recomenda que não devem ser removidos agarrando-os pelo topo da lombada, mas sim segurando-os a meio, nunca arrastando, e utilizando a outra mão para segurar por baixo ou pelas encadernações. Os livros devem ser abertos gentilmente e, na impossibilidade de serem colocados na horizontal, devem utilizarem-se suportes adequados para se evitarem tensões e deformações. Para se virarem as páginas, Shelley (1987) reforça o alerta para a importância de não se utilizarem os cantos das folhas. Deverá, sim, colocar-se os dedos a meio das folhas e a suportar o seu peso.

2.6. Têxteis

Os objetos museológicos integrados na categoria de têxteis variam muito em tipologia, materiais e dimensões. Podem incluir desde colchas com vários metros de comprimento até indumentária diversa. São, por norma, vulneráveis a flutuações termohigrométricas, foto-oxidação, poluição ambiental e agentes biológicos, que provocam alterações físicas e químicas (Landi, 1998).

Em sintonia com o recomendado por Shelley (1987), os têxteis devem ser manuseados o mínimo possível. As superfícies com as quais



Fig. 4 – Método de acondicionamento de têxteis em reserva utilizando tubos, que podem ser utilizados para o seu manuseamento. @ Inês Costa

entram em contacto deverão ser preparadas previamente, desinfetadas, desinfestadas e forradas com os materiais adequados (espuma de polietileno, tecido ou papel isento de ácidos, por exemplo), não devendo ser colocados diretamente em superfícies de materiais rugosos, nomeadamente madeiras, uma vez que tal pode causar danos pelo facto das fibras se prenderem ao material. Se forem resistentes e de grandes dimensões, como tapeçarias e colchas, podem ser acondicionados enrolados à volta de tubos – de cartão por exemplo – forrados com materiais inertes (Fig. 4). Estes suportes poderão ser utilizados para sua movimentação, com uma pessoa a segurar em cada ponta.

Para Landi (1998), os têxteis não devem ser movimentados sem suportes. Deve evitar-se empilhar uns sobre os outros e nunca movimentar mais do que um de cada vez. Objetos de vestuário de pequenas dimensões, acondicionados com recurso a enchimentos, podem ser movimentados com os mesmos, cuidadosamente, em tabuleiros ou em mão. Podem ser utilizadas cruzetas, desde que devidamente forradas, embora nunca deva segurar-se apenas pela cruzeta ou por uma só parte do objeto. Deve, antes, utilizar-se os dois braços para distribuição do peso do objeto.

2.7. Cerâmica e vidro

Este tipo de materiais é especialmente vulnerável a forças físicas. Um incorreto manuseamento pode originar uma queda, que pode resultar em fratura, com diferenciada severidade. Assim, os objetos devem ser manuseados o menos possível, podendo recorrer-se a tabuleiros forrados com espumas inertes como suporte, carrinhos ou zorras, dependendo das suas dimensões e peso (Shelley, 1987).

No caso de superfícies vítreas, será de evitar o uso de luvas de algodão, substituindo-as por luvas de polímeros sintéticos e com características antiderrapantes (HCC, 1998). De evitar deverá ser, ainda, o manuseamento segurando os objetos por saliências, como

pegas ou elementos decorativos. Deverá, sim, segurar-se pelos lados, levantando-se para sua remoção do sistema de acondicionamento em reserva ou exposição e, depois, colocando uma mão no fundo e outra mais em cima ou lateralmente para amparar (Shelley 1987).

Em sintonia com Johnson (2016), objetos com tampa ou compostos por várias partes têm de ser movimentados separadamente, de modo a evitar danos por abrasão. Se existirem partes soltas, mas que não podem ser removidas, pode colocar-se espuma de polietileno entre elas. Objetos de vidro planos, como espelhos ou vitrais, devem ser movimentados na vertical, de maneira a distribuir o peso da superfície e a minimizar a probabilidade de se partirem. Se forem de grandes dimensões, é recomendado o uso de carrinho, com a superfície forrada e apoio lateral, com cuidado redobrado no seu acompanhamento.

2.8. Mobiliário

Muitos objetos de coleções de mobiliário são de grandes dimensões, sendo, por isso, sempre recomendado o uso de carrinhos no seu transporte, com alguns cuidados em mente.

Nunca deve arrastar-se ou empurrar-se objetos de mobiliário. Devem ser seguros e levantados pela parte mais resistente, normalmente o fundo (Murdock, 2016), suportando o peso

com os joelhos e nunca com as costas (Shelley, 1987). Quando são objetos de mobiliário com gavetas ou portas, estas devem ser presas, nunca utilizando fita-cola adesiva, pois pode deixar vestígios ou destacar elementos da superfície, nem cordas sem proteção, uma vez que podem causar riscos. O mais indicado será utilizar fita de nastro, uma vez que é menos abrasiva (Murdock, 2016). Se necessário, e possível, as gavetas podem ser removidas. Objetos compostos por várias partes desenhadas para serem separadas, como mesas com tampos, devem ser desmontados movimentados isoladamente (Shelley, 1987).

A maioria dos objetos deste tipo de coleção, pelas suas dimensões e peso, exige que seja sempre manuseada por, pelo menos, duas pessoas, nem que seja só para colocar no carrinho de transporte. Objetos de dimensões menores, como cadeiras, por exemplo, podem ser manuseados apenas por uma pessoa.

Considerações Finais

A circulação de bens culturais móveis é um processo recorrente no quotidiano das atividades das instituições museológicas. É necessário para a melhor gestão e organização das coleções, bem como para o seu estudo, divulgação e preservação, devendo ser assumidos cuidados para eliminar os fatores de risco que causam danos aos objetos,

nomeadamente as forças físicas; o fator mais presente no manuseamento de objetos museológicos dentro das instituições.

A integridade dos objetos museológicos deve ser sempre prioritária, no sentido da garantia da sua preservação. Ao fixar orientações e regras, tanto gerais como específicas para cada coleção, a serem seguidas pelos profissionais que interagem diariamente com as coleções, as instituições museológicas podem eliminar ou mitigar os danos infligidos aos objetos, evitando a sua desvalorização e/ou perda.

Referências

Ashley-Smith, J. (2002). Sustainability and precaution - Part 1. *Conservation Journal*(40). [Em linha]. Disponível em: <http://www.vam.ac.uk/content/journals/conservation-journal/issue-40/sustainability-and-precaution-part-1/>, a 12.04.2017.

Barker, C. S. (2010). How to select gloves: an overview for collections staff. *Conserve O Gram*, 1(12). [Em linha]. Disponível em: <https://www.nps.gov/Museum/publications/conservoogram/01-12.pdf>, a 12.03.2016.

Burke, M. (2016). Appendix O. Curatorial care of metal objects. In NPS (Ed.), *The NPS Museum Handbook, Part I, Museum Collections* (O:1 – O:15). Washington DC: National Park Service.

CCI. (2017). *Agents of Deterioration*. Canadian Conservation Institute. [Em linha]. Disponível em: <http://canada.pch.gc.ca/eng/1444330943476>, a 25.03.2018.

Carvalho, A. (Coord.). (2004). *Coleção Temas da Museologia: Circulação de Bens Culturais Móveis*. Lisboa. Instituto dos Museus e Conservação.

Dawson R., Hacock, B. A. (2006). *Doing Case Study Research: A Practical Guide for Beginning Researchers*. Teachers College: Columbia University.

Agradecimentos

A autora expressa os seus agradecimentos às suas orientadoras, Paula Menino Homem e Virgínia Gomes, por todo o seu incentivo, apoio, supervisão e revisão científicas, bem como a toda a equipa do Museu Nacional de Machado de Castro, cuja colaboração foi essencial para o desenvolvimento do trabalho desenvolvido, no qual este pequeno contributo se inclui.

Costa, I. (2018). Gestão de risco na circulação de bens culturais: cuidados de manuseamento. In P. M. Homem, A. Marques & M. Santos (Eds.), *Ensaio e Práticas em Museologia* (Vol. 07, pp. 69-84). Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras, DCTP.

DGPC - DMCC-DMC (Ed.) (2017). *Guia de Procedimentos: Cedência Temporária e Circulação de Bens Culturais Móveis de Museus, Palácios e Monumentos da Direção-Geral do Património Cultural. Documento Interno*. Lisboa: Direção Geral do Património Cultural.

HCC (Ed.) (1998). *ReCollections: Caring for Collections across Australia*. Canberra: Heritage Collections Council_HCC.

Homem, P. M. (2012). Risco. Termos e conceitos. Tipologias e categorias. Perceção e avaliação - modelos. *Mestrado em Museologia. Riscos, Museus e Vulnerabilidades*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

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

Homem, P. M. (2014). Gestão integrada de risco para o património. A proteção em situação de emergência. *PROCIV, Boletim Mensal da Autoridade Nacional de Protecção Civil*(75), 6-9.

Johnson, J. S. (2016). Appendix P. Curatorial care of ceramic, glass, and stone objects. In NPS (Ed.), *The NPS Museum Handbook, Part I, Museum Collections* (P:1-P:26). Washington DC: National Park Service.

Landi, S. (1998). *Textile Conservator's Manual*. London: Butterworth-Heinemann.

Mason, J. (2002). *Qualitative Researching* (2nd ed.). London: Sage.

Merrill, R. M., Richard, M., & Mecklenburg, M. F. (Eds.) (1997). *Art in Transit: Handbook for Packing and Transporting Paintings* (2nd ed.). Washington: National Gallery of Art.

Michalski, S. & Pedersoli Jr, J. L. (2016). *The ABC Method: a Risk Management Approach to the Preservation of Cultural Heritage*. Ottawa: Canadian Conservation Institute.

Murdock, C. (2016). Appendix N. Curatorial care of wooden objects. In NPS (Ed.), *The NPS Museum Handbook, Part I, Museum Collections* (N:1-N:28). Washington DC: National Park Service.

Pedersoli Jr, J L., Antomarchi, C., & Michalski, S. (2016). *A Guide to Risk Management*. Ottawa: ICCROM, Government of Canada, Canadian Conservation Institute.

Shelley, M. (1987). *The Care and Handling of Art Objects: Practices in the Metropolitan Museum of Art*. New York: The Metropolitan Museum of Art.

Costa, I. (2018). Gestão de risco na circulação de bens culturais: cuidados de manuseamento. In P. M. Homem, A. Marques & M. Santos (Eds.), *Ensaio e Práticas em Museologia* (Vol. 07, pp. 69-84). Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras, DCTP.

Smithsonian Institute (2018). *Moving, Packing, and Shipping Furniture*. [Em linha]. Disponível em: https://www.si.edu/mci/english/learn_more/taking_care/movefurn.html, a 10.06.2018.

Stolow, N. (1979). *Conservation Standards for Works of Art, In and On Exhibition*. Paris: UNESCO.

Sugden, R. P. (1946). *Care and Handling of Art Objects*. New York: The Metropolitan Museum of Art.

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

Thompson, G. (1986). *The Museum Environment* (2nd ed.). Oxford: Butterworth-Heinemann.

Waller, R. (1994). "Conservation risk assessment: a strategy for managing resources for preventive conservation". In A. Roy & P. Smith (Eds.), *Preventive Conservation Practice, Theory and Research: Preprints of the Contributions to the Ottawa Congress, 12-16 September 1994* (pp. 12-16). London: The International Institute for Conservation.

WALLER, R. (2002). A risk model for collection preservation. In R. Vontobel (Ed.), *Triennial Meeting 13 Rio de Janeiro - ICOM Committee for Conservation* (pp. 102-107). London: James & James.

A

Inês Oliveira

inesfoliveira@gmail.com

**A Imagem de Transformação de Refletância (RTI).
Caraterísticas de interesse para o estudo e preservação
de coleções**

Resumo:

Imagem de Transformação de Refletância (RTI) é a designação para família de métodos baseados na captura fotográfica de imagens. Fundamenta-se no Mapeamento de Textura Polinomial (PTM), método para distribuição dos dados de imagem, e é usada em combinação com a RTI-Realce (H-RTI), método que, a partir da incidência de uma fonte luminosa em material refletor, permite obter imagens semelhantes a imagens 3D.

De baixo custo e utilização amigável, a RTI captura a cor e forma das superfícies dos artefactos, permitindo o seu aprimoramento matemático, o que revela informação que não é percebida num exame empírico. Considerando que a maioria da informação relevante e inerente aos materiais subsiste na sua superfície, bem como que é nela que se manifestam as evidências de dano, ponderam-se as potencialidades da RTI com interesse para o estudo das coleções museológicas, especialmente na perspectiva do contributo para plano de gestão de riscos e sua preservação.

Palavras-chave

Imagem de Transformação de Refletância (RTI); Coleções museológicas; Estudo e documentação; Gestão de riscos e preservação.

Nota biográfica

A autora é licenciada em Gestão do Património pela Escola Superior de Educação do Porto, e atualmente a frequentar o Mestrado em Museologia na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Desde 2014 vinculada à cooperativa A Oficina, Centro de Artes e Mesteres de Guimarães, é responsável pela gestão da coleção do Centro Internacional da Artes José de Guimarães e Casa da Memória de Guimarães, espaços geridos pela cooperativa acima mencionada.

Abstract:

Reflectance Transformation Imaging (RTI) is the family designation for some methods of photographic capture of images. It is based on Polynomial Texture Mapping (PTM), a method to distribute image data, and is used in combination with Highlight-RTI (H-RTI), a method that, from the incidence of a light source in reflective material, allows to obtain images similar to 3D images.

Low cost and user friendly, RTI captures the colour and shape of artefacts surfaces, allowing for their mathematical enhancement, which reveals information that is not perceived in an empirical examination. Considering that most of the information relevant and inherent to materials remains on its surface, and it is in it that evidence of damage is manifested, the potentialities of RTI are considered, with interest in the study of museum collections, especially in the perspective of the contribution for risk management plan and its preservation.

Keywords

Reflective Transformation Image (RTI); Museum collections; Study and documentation; Risk management and preservation.

Biographical note

The author holds a degree in Heritage Management from the Porto School of Education and is currently attending the Master in Museology at the Faculty of Arts and Humanities of the University of Porto. Since 2014 linked to the cooperative A Oficina, a cultural organization of the city of Guimarães, she has been in charge of the collection management at the José de Guimarães International Arts Center and Guimarães House of Memory, areas managed by the aforementioned cooperative.

Introdução

É reconhecida, pelas instituições que têm bens culturais à sua guarda, a importância do seu estudo, documentação e conservação, funções consideradas de máxima importância para a preservação de memória.

Nas últimas décadas, o advento da globalização trouxe uma maior facilidade na partilha de experiências e de conhecimento, aliado ao desenvolvimento da *world wide web*, que nos permitiu um acesso rápido à informação. Isto levou a um reforço da interdisciplinaridade e da importância do trabalho em equipa e em rede. De facto, a troca de conhecimento técnico-científico tem provado ser uma mais-valia nas diferentes áreas de conhecimento, não as isolando como se estivessem fechadas e não possam ser usadas em campos aparentemente muito distintos. As instituições de salvaguarda de bens culturais, nomeadamente as instituições museológicas, não devem afastar-se desta interdisciplinaridade. Muito pelo contrário, devem procurá-la.

Os museus são, muitas vezes, perspetivados como instituições demasiado fechadas, constatando-se o envelhecimento dos seus quadros de pessoal, para além de todas as restrições económicas e financeiras que lhes têm sido impostas e que não lhes têm permitido contratar profissionais com

formação em diferentes áreas do conhecimento. Daí a importância do estabelecimento de parcerias entre várias instituições, da partilha de experiências e da procura por ferramentas acessíveis e que permitam, ao mesmo tempo, operacionalizar e simplificar processos. Para os museus, a documentação das suas coleções é uma atividade primordial, permitindo o estudo, a comunicação e a preservação da memória relativamente a cada objeto. O registo escrito é a forma mais utilizada para o efeito, sempre acompanhado pela imagem, embora, grande parte das vezes, sem muita definição e em suporte tradicional. O suporte digital e a tecnologia 3D vieram tornar visíveis, e de mais fácil interpretação, detalhes que anteriormente escapariam à nossa perceção visual. É neste contexto que se enquadra a tecnologia da Imagem de Transformação de Refletância (RTI, de *Reflectance Transformation Imaging*).

Objetivo e Metodologia

Este contributo foca-se, essencialmente, na apresentação da tecnologia RTI e nas suas potencialidades de utilização para o estudo, documentação, comunicação e preservação de bens culturais, tendo sido fundamentado em pesquisa documental.

1. Imagem de Transformação de Refletância

1.1. Fundamentos

A textura da superfície é, juntamente com a cor e a forma, uma das características mais importantes dos objetos. A textura permite reconhecer os materiais de suporte a um objeto. Além disso, a combinação de sombras e destaques produzidos pelas condições de iluminação nos padrões de textura permitem visualizar a matéria em três dimensões.

As superfícies dos objetos são exploradas por estudiosos de diversas áreas porque revelam a forma como o autor manipulou alguns materiais para criar uma obra de arte ou bem cultural e as alterações e vicissitudes pelas quais foi passando ao longo do tempo. A textura da superfície pode sofrer alterações causadas pelo envelhecimento natural dos materiais, uso, danos, ou mesmo devido a intervenções de conservação e restauro. A cor e a textura são algumas das principais fontes de informação usadas para avaliar a condição física de bens culturais, considerada em função de deformações, fraturas, fissuras, lacunas, corrosão, destacamentos, eflorescências salinas e muitas outras evidências que podem modificar e afetar negativamente os padrões originais de cor e textura pretendidos pelo(a)

artista (Manrique Tamayo. Valcarcel Andres & Osca Pons, 2013). As informações que podem ser obtidas a partir do exercício de inspeção e caracterização do estado de conservação de um objeto são essenciais para identificar os potenciais agentes de deterioração, planejar as ações adequadas e prever os seus resultados.

Documentar a textura de um objeto apresenta-se ainda como um desafio, uma vez que o que o nosso olho percebe é o resultado de uma interação dinâmica entre a forma do objeto e a iluminação, que não pode ser totalmente capturada por fotografias, desenhos técnicos ou imagens fixas. Tornou-se, por isso, necessário procurar ferramentas que aumentem a nossa capacidade de identificar, documentar, estudar e monitorizar as superfícies e as suas transformações. Uma dessas ferramentas pode ser a obtenção de Imagem de Transformação de Refletância (RTI), que se apresenta como uma alternativa para registar, transmitir e interpretar com maior precisão a textura, de forma simples, acessível e rápida.

Ao contrário das fotografias tradicionais, as imagens obtidas por RTI, com iluminação a partir de diferentes direções, permitem ver o objeto através de uma variedade de filtros que enfatizam consideravelmente a sua topografia, englobando uma ampla família de métodos de captura de imagem. A tecnologia foi inventada

e desenvolvida inicialmente por Tom Malzbender, Dan Gelb e Hans Wolters, que publicaram o primeiro artigo de referência (Malzbender, Gelb, & Wolters, 2001). Desde então, a RTI, com o seu potencial, tem tido uma mais ampla utilização, contando com um grande desenvolvimento promovido, a partir de 2002, pela Cultural Heritage Imaging (CHI) (2002-2019), uma instituição sem fins lucrativos que se dedica ao estudo e caracterização do estado de conservação de bens culturais. A CHI oferece a tecnologia, recursos humanos e ações de formação. Tudo isto através de parcerias com instituições especializadas em técnicas fotográficas.

Trata-se de uma técnica de fotografia computacional que faz uso da captura sistemática de imagens de um objeto fixo, iluminado de diferentes ângulos com o objetivo de perceber a sua forma e propriedades reflexivas, gerando um modelo virtual foto realista de alta qualidade. Este modelo digital é interativo, o que significa que o utilizador pode manipular a luz e iluminar o objeto de qualquer direção, o que permite aumentar a perceção dos detalhes da superfície. Em sintonia com López e Nieves (2014), a RTI não é apenas útil para ver a textura dos objetos sob diferentes ângulos de iluminação, mas também tem a capacidade de modificar as suas propriedades reflexivas, sem afetar a informação

topográfica. Através da aplicação de vários filtros de renderização é possível transformar o contraste entre alto e baixo-relevo, acentuar o brilho local, aumentar o brilho de toda a superfície ou diminuir os valores de cor para ver apenas as texturas, revelando detalhes sobre as irregularidades das superfícies, impossíveis de obter por outros meios fotográficos, espectros de iluminação ou mesmo examinando empiricamente o próprio objeto. Os substitutos digitais têm como objetivo representar o objeto real proporcionando o estudo científico sem a necessidade de experiência física direta. Mudge et al (2008) sugeriram a sua construção de forma empírica, para melhorar o desenvolvimento de técnicas para a representação digital, como material de origem para investigação científica. A RTI tem sido usada como modelo nessa construção empírica de conteúdos digitais. A equipa descreve três tipos de transformações de refletância que permitem a visualização interativa do objeto com mais rigor, a saber:

a) Aperfeiçoamento especular, que adiciona realce à função de refletância, facilitando a visualização de objeto com texturas menos proeminentes;

b) Ganho difuso, uma transformação analítica que mantém fixa a normal por pixel mas

aumenta a curvatura da iluminância da função da refletância;

c) Extrapolação da direção da luz, parametrização da luz para cada coordenada, tornando a sua direção mais oblíqua do que seria fisicamente possível.

A tecnologia tem sido utilizada em diferentes mas interligadas áreas, como por exemplo: Na do Património Cultural, onde a CHI é a organização grande impulsionadora (CHI, 2002-2019); Na da Conservação, onde instituições como a National Gallery e a Tate exploraram a técnica na sua coleção, obtendo resultados positivos (Padfield, Saunders & Malzbender, 2005); Na da Paleontologia, onde provou ser útil na obtenção de informação sobre fósseis especificamente nos espécimes com baixo contraste de cor ou baixo, mas definido, relevo (Hammer, Bengtson, Malzbender & Gelb, 2002).

1.2. Mapeamento de Textura

Polinomial

A perceção da superfície é crucial para a interpretação de imagens. No âmbito do aprimoramento da imagem, encontramos uma variedade de métodos que tornam os detalhes das superfícies mais evidentes. Para Malzbender, Gelb, Wolters e Zuckerman, (2004), os que utilizam o contraste, a

equalização e máscaras são úteis para a análise de imagens. No entanto, são apenas bidimensionais.

Em Manrique Tamayo, Valcarcel Andres & Osca Pons, 2013) percebe-se que os valores de refletividade de um objeto, a sua refletância, dependem do ângulo de inclinação e profundidade relativa de cada segmento da superfície. Quando é plana ou lisa, em comparação, comporta-se como um espelho perfeito e apresenta uma reflexão especular, onde o feixe é refletido com uma direção específica com o mesmo ângulo que o feixe incidente. Quando um material tem textura, a luz encontra superfícies com diferentes graus de inclinação e é refletida em diferentes direções, dando lugar ao que percebemos como reflexão difusa. Enquanto a reflexão especular produz pequenos, mas mais intensos, destaques e mais sombras, a reflexão difusa produz reflexões mais amplas, com menos contraste e uma transição mais subtil entre luzes e sombras.

Conforme referido, em 2002, Hammer e sua equipa, usaram a técnica de RTI no estudo de fósseis do período Câmbrio (Hammer, Malzbender & Gelb, 2002). Até então, o aperfeiçoamento das imagens digitais estava limitado à análise de uma só imagem que continha uma mistura de cor, refletância e contraste em 2D. O método do Mapeamento

de Textura Polinomial (PTM, de *Polynomial Texture Mapping*) foi usado para explorar diferentes tipos de fósseis com relevos, cores e refletância variadas. Os fósseis de alto-relevo são geralmente mais fáceis de fotografar do que os de baixo-relevo, apresentando melhoria em relação às imagens não transformadas.

Em geral, os PTM são criados a partir da reflexão da luz num corpo, que depende tanto das particularidades da fonte de luz quanto da superfície que é iluminada isto é, a textura. O uso de mecanismos de aperfeiçoamento de contraste provou ser útil, não apenas na documentação, mas também na interpretação das características das superfícies que, de outra forma, não seriam detetadas (Dellepiane, Corsini, Calliere & Scopigno, 2006).

Alargando o campo de aplicação, Padfield, Saunders e Malzbender (2005) ensaiam o PTM como uma nova ferramenta para o estudo da superfície de pinturas. A fotografia feita com luz rasante, num ângulo muito baixo, destaca texturas, isto é relevos de técnicas artísticas como o impasto, ou irregularidades como incisões, destacamentos ou deformações nos suportes. No entanto, esta forma de exame apresenta dois grandes problemas. Como a luz rasante é apontada normalmente em apenas uma ou duas posições, a informação recolhida depende fortemente da escolha da posição da luz. É também difícil documentar a posição da

luz com rigor, para que se volte a iluminar na mesma posição.

Para Mudge e Malzbender (2006), se os PTM são uma representação baseada na imagem da aparência de uma superfície, podem ser usados não só para alterar a direção da iluminação de forma interativa como também para aperfeiçoar a visibilidade dos detalhes da superfície. Assim, parecem ser a melhor solução para visualizar determinadas tipologias de objetos, como baixos-relevos, onde a informação recolhida pela re-iluminação é mais importante que a obtida pela geometria, por exemplo através dos modelos 3D.

1.3. O sistema de iluminação

O sistema com luzes estacionárias foi o primeiro usado pela equipa de Malzbender (Malzbender, Gelb & Wolters, 2001) para criar mapas de textura polinomial e consiste em construir uma estrutura hemisférica rígida com luzes dispostas em posições específicas, que são conhecidas antecipadamente (Fig. 1).

As vantagens do uso de cúpulas de luz reside na capacidade de se selecionar rapidamente a configuração das luzes e o número de capturas que são feitas em cada rotação. Para objetos de tamanho e configuração semelhantes, esse sistema é ideal. Não obstante, este método de iluminação possui algumas desvantagens: os

objetos devem medir menos de um terço das dimensões da cúpula e o custo da sua construção é elevado.



Fig. 1 - Cúpula de iluminação RTI. @Cultural Heritage Imaging

Considerando que objetos maiores exigem estruturas maiores, a sua construção pode ser bastante onerosa. Além disso, existem restrições de transporte e adaptação para investigações de campo, de modo que o seu uso é geralmente reservado para interiores ou contextos laboratoriais.

Em 2006, Tom Malzbender colaborou com investigadores da CHI para o desenvolvimento de uma técnica mais simples, mais barata e flexível do que a anterior. O resultado foi a criação do sistema com luzes conhecido como Hightlight-RTI (H-RTI), de realce, que elimina o requisito de conhecer antecipadamente a posição da fonte de iluminação e, em vez disso, permite que fique registada na fotografia e seja calculada mais tarde. Em vez de uma estrutura rígida, o método H-RTI requer apenas uma luz

em movimento ou um *flash* externo e duas esferas negras reflexivas que são colocados ao lado do objeto (Fig. 2). A luz produz reflexos especulares na superfície das esferas, que são registados nas fotografias.



Fig. 2 - Esfera negra reflexiva. @Cultural Heritage Imaging

Quando a sequência é processada, um programa de computador deteta as esferas e o brilho, determinando a posição exata e o ângulo da fonte de luz para criar o mapa de textura (CHI, 2002-2019; 2013; 2016).

Earl, Beale, Martinez e Pagi (2010) utilizaram os dois métodos e desenvolveram exemplos de cada um. O método de realce permitiu uma captura rápida de dados. Utilizaram-no numa variedade de contextos, incluindo captura no campo, captura em museu e a captura microscópica, em laboratório. Neste último, a aplicação provou ser particularmente vantajosa, com a exposição detalhada de pormenores de alteração e dano, como fissuração, destacamentos, perda de cor,

eflorescência de sais e deposições na superfície, quando utilizado um objeto de cerca de 2,3 cm de diâmetro.

1.4. Obtenção de imagens

Através da RTI, é possível produzir um modelo digital usando equipamentos fotográficos convencionais e seguindo uma metodologia muito específica, mas relativamente simples, de aprender. O processo é realizado em três fases: a) Captura fotográfica do objeto; b) Síntese do mapa de textura polinomial e, por último; c) Visualização do objeto virtual.

a) Captura fotográfica

Na criação de uma imagem RTI de uma superfície, é capturada uma sequência de fotografias do objeto, usando uma câmara fixa e uma luz portátil. Para tornar a captura efetiva e obter o correspondente mapa de textura, a fonte de luz é mantida à mesma distância do objeto e as diferentes posições escolhidas são distribuídas uniformemente à volta do objeto, para que a amostra seja representativa. Para conseguir isso, a sequência de iluminação é feita sistematicamente tentando criar uma cúpula imaginária de luzes. Uma maneira simples de obter uma distribuição uniforme é dividir em doze segmentos o espaço em torno do objeto, como as horas de um relógio, em que cada hora representa uma nova posição de

iluminação. A fonte de luz é colocada em três, quatro ou mesmo sete ângulos de inclinação diferentes e é tirada uma fotografia para cada ângulo (English Heritage, 2013) (Fig. 3).

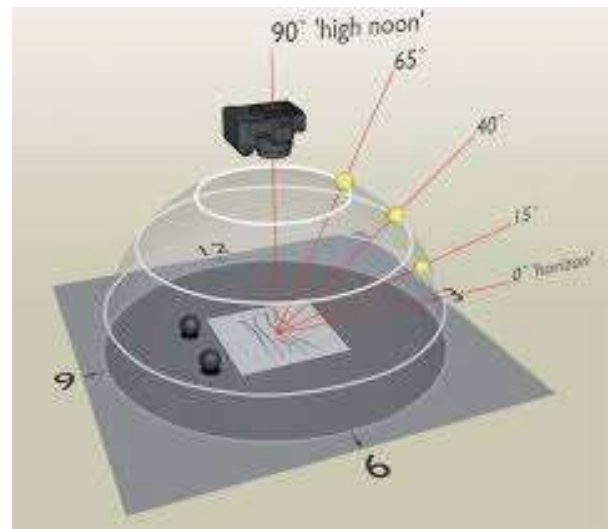


Fig. 3 - Cúpula virtual. @English Heritage

Como a distância entre objeto e fonte permanece constante, aproximadamente 3 ou 4 vezes a comprimento do objeto, a combinação das diferentes posições e ângulos forma um hemisfério imaginário e, como resultado, há entre 40 e 80 fotografias cujos pontos de iluminação estão bem distribuídos sobre o hemisfério. Um dos requisitos indispensáveis para obter um mapa de textura exato é que não exista movimento entre cada fotografia, o que significa que tanto a câmara, como a base, as esferas e o próprio objeto devem permanecer completamente imóveis durante toda a sessão (Fig. 4a).

O mesmo acontece com o nível de iluminação. Manter uma medida constante entre o objeto

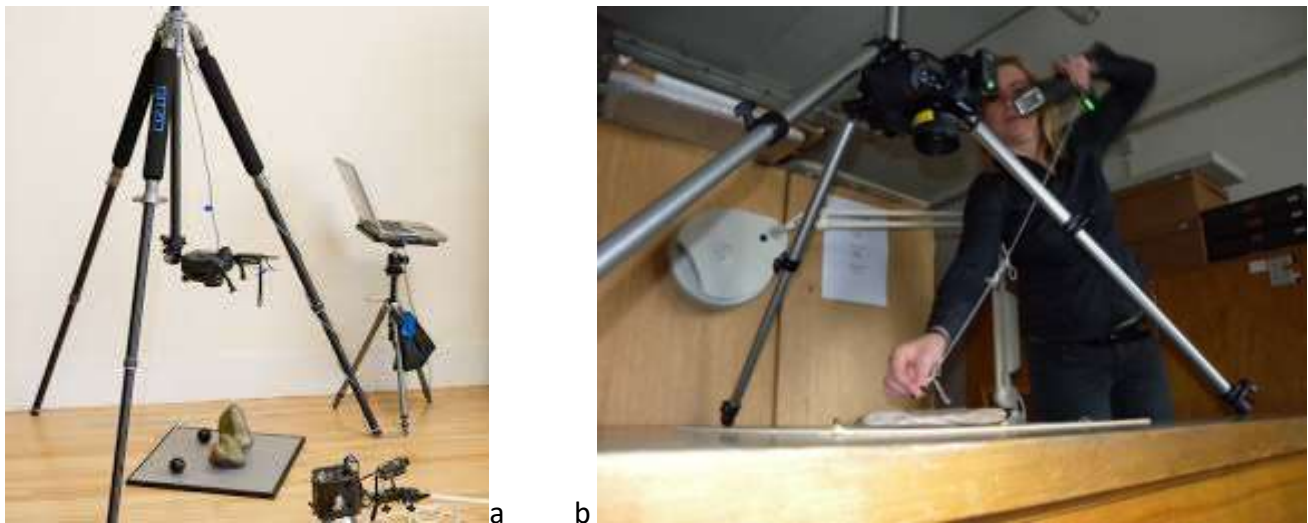


Fig. 4 - Montagem para captura de imagens H-RTI: a - © Hembo Pagi; b - © Cultural Heritage Imaging.

e a fonte de luz, com auxílio de uma simples corda (Fig. 4b), e a mesma velocidade e abertura do diafragma impedem que o programa de processamento interprete a variação na intensidade dos píxeis como uma variação nas características reflexivas da superfície (Mudge, Malzbender, Schroer & Lum, 2006). A cúpula é a materialização da forma que virtualmente temos quando utilizamos a corda. Os ângulos adotados para a direção da luz formam, por isso, uma cúpula virtual.

A distribuição por PTM recorre a uma cúpula geodésica de braços robóticos e arcos, cúpulas hemisféricas (incluindo sistemas portáteis) e outros sistemas de controlo de movimento (Earl, Beale, Martinez, & Pagi, 2010).

b) Processamento das imagens. Síntese do mapa de textura polinomial

As fotografias devem ser capturadas em formato RAW, que fornece a máxima qualidade de imagem, não adiciona configurações automáticas, ao contrário do formato JPEG, e permite um registo completo da manipulação das imagens. Para se obter o mapeamento de textura polinomial, é usado o *software* RTI *Builder* (CHI, 2002-2019), que localiza a fonte de luz usada em cada fotografia e analisa os níveis de iluminação de cada pixel para definir as normais de superfície (Malzbender, Gelb & Wolters, 2001). Para detetar as esferas, o utilizador deve indicar ao programa a sua localização aproximada numa das imagens e, com isso, o programa deteta tanto as esferas como o centro absoluto do brilho deixado pela luz, que indica a posição e o ângulo preciso da fonte utilizada em cada fotografia. Com esta

informação, o processamento é realizado, dando origem a dados arquivados de extensão .rti ou .ptm, dependendo do algoritmo que o utilizador escolher no início. Esta decisão depende do que é considerado uma prioridade: enquanto os ficheiros .rti produzem imagens com maior rigor de cor e textura, mesmo para objetos muito brilhantes ou transparentes, os ficheiros .ptm têm menor realismo, mas um maior número de filtros de renderização (CHI, 2013).

c) Visualização das imagens

Os mapas de textura são visualizados através de um programa de computador chamado RTI Viewer. Este programa permite ao utilizador usar uma luz virtual para iluminar a superfície do objeto de forma interativa, tendo a opção de mudar a direção da fonte de luz. O programa mostra o objeto como se fosse tridimensional (CHI, 2013; 2016).

Com o RTI Viewer pode usar-se uma série de filtros de renderização ou modificadores para ajustar a refletância da superfície do objeto, mas ao mesmo tempo manter as características topográficas fixas. Os filtros disponíveis são, por exemplo (Fig. 5):

Predefinido. O objeto é visto sem nenhum filtro. Neste modo, como em todos os outros, a direção da iluminação pode ser alterada, para obter múltiplas imagens, bem como se pode ampliar cada imagem ampliada, para analisar os detalhes caso seja necessário;

Ganho difuso. É uma variação artificial das propriedades do objeto para aumentar o contraste entre pixéis adjacentes (Earl, Beale, Martinez & Pagi, 2010). Melhora a percepção da morfologia da textura aumentando a diferença de profundidade entre relevos. Esta renderização tende a introduzir alterações de cor. Portanto, não é recomendável para avaliar a cor real (CHI, 2013; 2016);



Fig. 5 - Imagens do retrato de múmia romana, pintura sobre madeira, submetidos a diferentes filtros de renderização. Esquerda: Predefinido; Centro: Ganho difuso; Direita: Ganho especular. © British Museum.

Ganho especular. Melhora a percepção da textura adicionando destaques a objetos, principalmente difusos (Earl, Beale, Martinez & Pagi, 2010), tornando as superfícies mais brilhantes;

Máscara. Enfatiza as mudanças na cor e profundidade, para afinar as formas e até mesmo melhorar o foco de uma imagem desfocada (Palma, Corsini, Cigoni, Scopigno & Mudge, 2010).

Note-se que todas as funções do RTI *Viewer* são interativas e o seu propósito não é criar uma imagem única e perfeita, mas fornecer uma ferramenta em que a iluminação selecionada pelo utilizador é respeitada e otimizada para permitir uma experiência exploratória dinâmica e controlável que simula e melhora a análise do objeto (Palma, Corsini, Cigoni, Scopigno & Mudge, 2010).

1.5. Ferramenta para estudo de superfícies

A preservação dos bens culturais implica a observação, interpretação e documentação da sua superfície, pois é nela que são perceptíveis as características e evidências de alteração dos materiais. A superfície desempenha um papel importante na percepção dos materiais de que são compostos os objetos, assim como na estimativa da sua potencial idade. É também

importante no que concerne à obtenção de conhecimento sobre as propriedades ou as alterações químicas ou físicas que tenham ocorrido no interior do objeto e que podem ser detetadas na superfície como depósitos cristalinos, partículas resultantes da atividade de insetos, amarelecimento do papel por conteúdo ácido, perda de brilho e rugosidade na superfície do mármore por deterioração química, perda de brilho, escurecimento ou variação de cor da superfície do metal, entre outros (Manrique Tamayo, Valcarcel Andres & Osca Pons, 2013).

A interação da superfície com a luz, também determina a nossa percepção a partir da qual definimos objetos como translúcidos, opacos ou transparentes. Enquanto para a cor existem alguns meios para a definir objetivamente, como a colorimetria, não existem muitos sistemas similares para se qualificar a aparência da textura ou as suas transformações. Por isso, geralmente, é expressa em termos gerais de rugosidade, regularidade, brilho ou granulação.

Obter uma caracterização precisa da textura é tarefa difícil uma vez que não é uma qualidade imutável. No entanto, a monitorização e documentação periódica relativas às suas alterações constituem informação crucial para avaliação de vulnerabilidades e de políticas de gestão de risco (Homem, 2010). Para além

disso, a textura pode ser percebida de forma diferente, dependendo da iluminação e do observador. Não obstante, a determinação exata de muitas qualidades é possível graças a novas técnicas informáticas, em particular as da fotografia computacional (Manrique Tamayo, Valcarcel Andres & Osca Pons, 2013).

1.6. RTI, uma alternativa aos digitalizadores 3D?

Originalmente desenvolvidos para aplicações em programas espaciais na década de 60 do século XX, os digitalizadores 3D foram usados noutras indústrias para criar modelos tridimensionais de objetos de investigação. No campo do património cultural são usados principalmente na arqueologia para fazer estudos métricos, criar representações 2D e 3D fiáveis dos artefactos ou achados, ou para fazer inventários tipológicos, pelo que são muito apreciados pela contribuição com dados objetivos e precisos (Manrique Tamayo, Valcarcel Andres & Osca Pons, 2013).

Apesar do seu desempenho e utilidade, os digitalizadores 3D também possuem algumas limitações para a caracterização exata das superfícies. Embora possam atingir os níveis sub-milimétricos, a aparência do modelo resultante geralmente não é totalmente real, uma vez que a geometria do objeto é capturada mais precisamente se a textura for

removida. Portanto, na maioria dos casos, os padrões de cor, refletância ou as texturas subtis são documentadas fotograficamente de forma separada e posteriormente adicionadas ao modelo digital, como um invólucro, para lhe dar mais realismo. As características do material, o seu comportamento reflexivo e a textura fornecem informações importantes para o estudo de objetos, de modo que as ferramentas que apenas codificam a forma tridimensional não podem capturar todas as qualidades dos materiais (Earl, Beale, Martinez & Pagi, 2010). Por esse motivo, embora a descrição geométrica das texturas feitas com os digitalizadores 3D seja precisa, a informação não é muito prática para tarefas de diagnóstico, uma vez que a forma como os traços são percebidos pelos observadores não é diretamente fornecida pela análise. Em contraste, a RTI não fornece valores de medição absolutos mas mostra uma visão única do objeto, uma representação exata da textura, da cor, e dos padrões de refletância, através de imagens que transmitem informação tridimensional real. Outras das limitações importantes dos digitalizadores 3D são o seu alto custo e o nível de especialização necessário para a sua utilização. As várias horas de trabalho que o pós-processamento exige e o nível considerável de conhecimento técnico limitam o seu uso generalizado (Earl,

Beale, Martinez & Pagi, 2010). Em contraste, as imagens RTI são obtidas com equipamentos e técnicas fotográficas convencionais e os resultados podem ser experimentados e comunicados imediatamente. Cada técnica fornece dados complementares úteis para o estudo das texturas. Enquanto o digitalizador 3D fornece informações espaciais precisas, as imagens RTI têm uma informação mais exata. Para instituições ou indivíduos com limitações económicas, que não possuem equipamento, conhecimento de processamento ou suporte técnico, ou para aqueles que já possuem equipamentos fotográficos e de informática básicos, o método RTI é a opção mais prática e acessível para documentar e transmitir informações sobre a configuração da superfície dos bens culturais.

1.7. RTI, uma alternativa à fotografia com luz rasante?

A luz rasante é uma técnica de exame topográfico que usa iluminação direcionada para a superfície em ângulo oblíquo baixo (20° em relação ao plano), para criar contrastes entre os altos e baixos-relevos, realçando, assim, a referida superfície. No entanto, como instrumento de diagnóstico, este tipo de fotografia tem limitações significativas: há perda de informações e é difícil reproduzir os

ângulos de iluminação exatos. Para que uma fotografia feita com luz rasante represente corretamente a tridimensionalidade de um objeto, deve haver um bom contraste tonal entre os relevos. Para além disso, este tipo de captura impede o registo da posição exata da luz, tornando quase impossível voltar a obter o mesmo ângulo de iluminação para poderem comparar-se imagens feitas antes e depois do que se pretende estudar (Padfield, Saunders & Malzbender, 2005). Com a RTI, as imagens podem ser iluminadas praticamente de qualquer direção e aplicando diferentes filtros de renderização, sendo possível selecionar de forma simples as configurações que transmitem a melhor qualidade de informação, independentemente da direção da luz usada para criar a imagem. Por outro lado, a combinação de cor, textura e iluminação dá origem a uma imagem mais próxima da perceção real das propriedades tridimensionais dos objetos (Mudge et al., 2008).

1.8. Vantagens da RTI como instrumento de investigação através de imagens

O método assenta numa técnica não destrutiva e não invasiva, em que a extrapolação da direção da luz permite que uma maior superfície seja iluminada do que durante a

captura, o que permite a representação de posições de iluminação muito mais inclinadas do que é fisicamente possível. Não há perda de informação devido a sombras ou brilhos especulares. Quando se tem um número suficiente de amostras de iluminação para gerar um padrão exato do reflexo da luz na superfície, os dados perdidos ocasionalmente, pelos tons intensos ou brilho, podem ser substituídos por interpolação precisa de valores disponíveis (Mudge et al., 2008). Como nas fotografias convencionais, a resolução das imagens de RTI depende da capacidade da câmara, da distância do foco e lentes usadas. No entanto, graças às informações obtidas através das normais, é possível ampliar a imagem além do que seria possível para uma fotografia digital convencional.

O programa RTI *Builder* arquiva os metadados de origem, o que é essencial para a criação de réplicas digitais para que, no futuro, investigadores possam consultar os arquivos e conhecer as melhorias ou mudanças que foram aplicadas às imagens originais. Como arquivo documental, as imagens RTI são baratas, rápidas de criar, fáceis de arquivar. É possível usar a RTI em combinação com outras ferramentas, como microscópios ou iluminações em ultravioleta e infravermelho.

Devido ao seu baixo custo, é muito acessível. Consta-se uma enorme diversidade de

qualidades e preços em ambos os tipos de equipamento, fotográfico e informático, que podem ser usados. No entanto, a precisão do mapa de textura não depende tanto do equipamento mas sim do cuidado que é colocado em seguir uma metodologia rigorosa durante a sessão de captura e processamento.

A RTI é compatível com diferentes configurações para capturar objetos de tamanhos e formas diferentes. Devido à sua facilidade de adaptação, também é possível usá-la no campo, em espaços pequenos ou de difícil acesso. É simples e pode ser aprendida rapidamente. Depois das condições de enquadramento e captura estarem estabelecidas, os programas de computador para RTI são intuitivos e nenhum suporte técnico importante é necessário para os usar.

1.9. Limitações da RTI

Embora a textura seja representada de forma realista, a imagem não fornece medições de profundidade. Como as características da textura de um objeto variam de acordo com a iluminação, é importante que os utilizadores reconheçam quando estão a observar uma textura real ou um efeito ótico, para não identificarem informações falsas. Leva mais tempo e esforço do que a captura convencional de fotografias e, normalmente, o processo de captura gera um grande número de imagens,

algumas das quais podem ter até 60 MB, o que requer muito espaço de memória no computador para arquivar e processar.

O método H-RTI permite a captura de imagens de objetos de diferentes tamanhos. No entanto, apresenta também alguns desafios técnicos: a distância entre o objeto e a fonte de luz deve ser, pelo menos, o dobro do tamanho do primeiro e, por vezes, o espaço de captura pode não ser suficiente para criar uma cúpula completa. Em alguns casos é também difícil alcançar certos ângulos ou são necessárias luzes mais potentes para iluminar o trabalho corretamente.

Considerações Finais

A tecnologia de RTI enquadra-se, portanto, no contexto da categoria *low-tech*, em relação a outras técnicas fotográficas, não necessitando de pessoal especializado para ser implementada e operacionalizada. Ademais, trata-se de uma tecnologia utilizada em muitas instituições em todo mundo, o que proporciona uma troca de experiências e informação sobre a melhor utilização, sempre cientificamente fundamentada, e que promove uma preservação a longo prazo da informação relativa aos objetos, a sua representação física. Será importante que possa ser colocada ao serviço, também, da sua preservação física,

como ferramenta de apoio a um plano de gestão de riscos (Homem, 2010).

Considerando a sua evolução e aplicação aos bens culturais, poderá ter um papel importante na documentação e descoberta de danos ou áreas de maior fragilidade. A importância da documentação de cada objeto com imagens obtidas por RTI prende-se com a monitorização e documentação relativa ao seu estado de conservação, o que, devidamente estudado, será fundamental para a definição ou (in)validação de políticas e práticas de preservação. Esta documentação pode ser também trabalhada com outras instituições ou investigadores que se deparem com problemas semelhantes, o que se classifica como sendo uma mais-valia na troca de conhecimento para mais ajustada tomada de decisão, em completa sintonia com Michalski (1994).

Agradecimentos

A autora agradece aos amigos que a encorajaram na viagem pela Gestão do Património, sem a qual não teria sido explorada a realidade do Mestrado de Museologia, e à orientadora Paula Menino Homem, pela ajuda nas escolhas e decisões.

Oliveira, I. (2018). Imagem de Transformação de Refletância (RTI). Características de interesse para o estudo e preservação de coleções. In P. M. Homem, A. Marques & M. Santos (Eds.), *Ensaio e Práticas em Museologia* (Vol. 07, pp. 85-102). Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras, DCTP.

Referências

CHI (2002-2019). *Process: RTIBuilder Download*. São Francisco: Cultural Heritage Imaging. [Em linha]. Disponível em: http://culturalheritageimaging.org/What_We_Offer/Downloads/Process/, a 26 de maio de 2016.

CHI (2013). *Reflectance Transformation Imaging: Guide to Highlight Image Capture v2.0*. São Francisco: Cultural Heritage Imaging.

CHI (2016). *Reflectance Transformation Imaging*. São Francisco: Cultural Heritage Imaging. [Em linha]. Disponível em <http://culturalheritageimaging.org/Technologies/RTI/>, a 26 de maio de 2016.

Dellepiane, M., Corsini, M., Callieri, M., & Scopigno, R. (2006). High quality PTM acquisition: Reflection Transformation Imaging for large objects. In M. Ioannides, D. Arnold, F. Niccolucci, & K. Mania (Eds.), *The 7th International Symposium on Virtual Reality, Archaeology and Cultural Heritage VAST (2006)* (pp. 179-186). Cyprus: The Eurographics Association.

Earl, G., Beale, G., Martinez, K., & Pagi, H. (2010). Polynomial texture mapping and related imaging technologies for the recording, analysis and presentation of archaeological materials. In J. P. Mills, D. M. Barber, P. E. Miller, & I. Newton (Eds.), *Proceedings of the ISPRS Commission V Mid-Term Symposium 'Close Range Image Measurement Techniques', Newcastle, UK (21–24 June 2010)* (pp. 218-223). Newcastle, UK: International Society for Photogrammetry and Remote Sensing.

English Heritage (2013). *Multi-Light Imaging for Heritage Applications*. Southampton: English Heritage.

Hammer, Ø., Bengtson, S., Malzbender, T., & Gelb, D. (2002). Imaging fossils using reflectance transformation and interactive manipulation of virtual light sources. *Palaeontologia Electronica*, 5(4), 1-9.

Homem, P.M. (2010). Riscos, museus e vulnerabilidades. *Mestrado em Museologia*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

López, G.-T. E., & Nieves, A. (2014). Reflectance Transformation Imaging (RTI) at two petroglyph sites in Peru: production techniques, deterioration, and conservation. In Z. Yasha (Ed.), *A Monograph of Rock Art Research and Protection* (pp. 214-226). China: Tibetology Publishing House.

Malzbender, T., Gelb, D., & Wolters, H. (2001). Polynomial Texture Maps. In L. Pockock (Ed.), *SIGGRAPH '01 Proceedings of the 28th Annual Conference on Computer Graphics and Interactive Techniques* (pp. 519-528). Los Angeles, CA, USA: ACM Press.

Oliveira, I. (2018). Imagem de Transformação de Refletância (RTI). Características de interesse para o estudo e preservação de coleções. In P. M. Homem, A. Marques & M. Santos (Eds.), *Ensaio e Práticas em Museologia* (Vol. 07, pp. 85-102). Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras, DCTP.

Malzbender, T., Gelb, D., Wolters, H., & Zuckerman, B. (2004). Enhancement of shape perception by surface Reflectance Transformation. In M. D. Jackson (Ed.), *Proceedings of the Vision, Modeling, and Visualization Conference 2004 (VMV 2004), Stanford, California, USA, November 16-18, 2004* (pp. 1-3). Palo Alto, Ca, USA: Hewlett-Packard Company.

Manrique Tamayo, S.N., Valcarcel Andres, J., & Osca Pons, J. (2013). Applications of reflectance transformation imaging for documentation and surface analysis in conservation. *International Journal of Conservation Science*(4), 535-548.

Michalski, S. (1994). Sharing responsibility for conservation decisions. In P. B. W. E. Krumbein, D.E. Cosgrove & S. Staniforth (Ed.), *Durability and Change: The Science, Responsibility, and Cost of Sustaining Cultural Heritage* (pp. 241-258). Chichester: John Wiley & Sons.

Mudge, M., Malzbender, T., Chalmers, A., Scopigno, R., David, J., Wang, O., et al. (2008). *Image-Based Empirical Information Acquisition, Scientific Reliability, and Long-Term Digital Preservation for the Natural Sciences and Cultural Heritage. Cross-Fertilization between Computer Graphics, Computer Vision and Human-Computer Interaction*. Creta: Eurographics Association.

Mudge, M., Malzbender, M.T., Schroer, C., & Lum, M. (2006). New Reflection Transformation Imaging methods for rock art and multiple-viewpoint display. In M. Ioannides, D. Arnold, F. Niccolucci & K. Mania (Eds.), *VAST06: 7th International Symposium on Virtual Reality, Archaeology and Cultural Heritage* (pp. 195-202). Nicosia: Eurographics Association.

Padfield, J., Saunders, D., & Malzbender, T. (2005). Polynomial texture mapping: A new tool for examining the surface of paintings. In J. Bridgland (Ed.), *Proceedings of the ICOM 14th Triennial Meeting* (Vol. 1, pp. 1-7). The Hague: ICOM_Committee for Conservation.

Palma, G., Corsini, M., Cignoni, P., Scopigno, R., & Mudge, M. (2010). Dynamic shading enhancement for reflectance transformation imaging. *ACM Journal on Computing and Cultural Heritage*, 3(2) Article 6. [Em linha]. Disponível em: <http://vcg.isti.cnr.it/Publications/2010/PCCSM10/jocch2010.pdf>, a 26 de maio de 2016.

Marta Silva

martaa.pse@gmail.com

A coleção do Departamento de Eletrotecnia do Museu do ISEP: organicidade e contexto

Resumo

No presente artigo apresenta-se parte do estudo realizado no âmbito do estágio desenvolvido no Museu do Instituto Superior de Engenharia do Porto (ISEP) e que teve como objeto a coleção de artefactos do Departamento de Eletrotécnia, “resgatados” do antigo Laboratório de Máquinas Elétricas e adquiridos pelo próprio na década de 60 do século XX.

Procura-se relacionar conhecimentos e reflexões do domínio da Museologia com áreas como a Ciência da Informação e contributos que, numa abordagem holística, sistémica e integrada, posicionam essas materialidades no respetivo contexto evolutivo de produção/acumulação e o Museu no contexto da gestão de um Sistema Patrimonial Complexo. Incide-se nos traços gerais de um percurso que se considerou essencial para compreender e, posteriormente, descrever o conjunto dos instrumentos científico-didáticos em foco e que são parte do ativo e dinâmico sistema patrimonial complexo do ISEP. A abordagem valoriza a organicidade do contexto de produção/acumulação com vista a potenciar/enriquecer operações essenciais para a representação, disseminação, recuperação e uso de um sistema de informação, nomeadamente a de criação de meta-informação a partir de instrumentos cada vez mais partilhados e de produção/uso convergente por museus, arquivos e bibliotecas.

Palavras-chave

Departamento de Eletrotécnia do Instituto Superior de Engenharia do Porto; Ensino Industrial e Técnico; Instrumento Científico; Museu do Instituto Superior de Engenharia do Porto (Museu ISEP); Sistema de Informação; Sistema Patrimonial Complexo.

Nota biográfica

A autora é licenciada em Gestão do Património pela Escola Superior de Educação do Porto e atualmente a frequentar o Mestrado em Museologia na Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Abstract:

In the present article we present a part of the study carried out in the scope of the internship developed at the Museum of the Higher Institute of Engineering of Porto (ISEP) and whose object was the collection of artifacts from the Electrical Engineering Department, "redeemed" from the former Laboratory of Electrical Machines and acquired in the 60's of the twentieth century.

It seeks to relate knowledge and reflections of the field of Museology with areas such as Information Science and contributions that, in a holistic, systemic and integrated approach, position these materialities in their evolutionary context of production/accumulation and the Museum in the context of the management of a Complex Patrimonial System. It focuses on the general features of a path that is essential to understand and, then, describe the set of scientific and educational instruments which are part of the active and dynamic complex patrimonial system of ISEP. The approach values the organicity to enhance/to enrich essential operations directed to the representation, dissemination, retrieval and use of an information system, such as the creation of metadata (descriptive and other) based on information finding tools increasingly shared and convergently produced and used by museums, archives and libraries, rather than a mere inventory technical task.

Keywords

Electrical Engineering Department; Higher Institute of Engineering of Porto (ISEP); Industrial and Technical Education; Scientific Instrument; Museum of the Higher Institute of Engineering of Porto (ISEP Museum); Information System; Complex Patrimonial System.

Biographical note

The author holds a degree in Heritage Management from the Porto School of Education and is currently attending the Master in Museology at the Faculty of Arts and Humanities of the University of Porto.

Introdução

O Museu do Instituto Superior de Engenharia do Porto (ISEP) reflete a afirmação do ensino técnico e da via do “saber fazer” em Portugal, entre meados do século XIX e início do século XX, integrando evidências materiais da atividade desenvolvida por uma instituição de ensino e que se procurou estudar e descrever numa ótica sistémica, informacional e de convergência disciplinar.

Pretende-se, assim:

- promover o conhecimento, uso e valorização como um todo do sistema de informação de uma instituição de ensino superior, ultrapassando divisões funcionais que propiciam abordagens fragmentadas e, conseqüentemente, redutoras do valioso património universitário;
- reforçar a constatação de que os museus e as suas coleções, não podem ser compreendidas sem ter em conta as particularidades das entidades em que se integram (Lourenço, 2006, p. 14);
- contribuir para a sua valorização, conscientes de que esta decorre, principalmente, da sua condição de gestores e detentores de evidências

materiais da memória coletiva da instituição académica.

Com este posicionamento, reconhece-se também que, atualmente, com a elevada concorrência ao nível do ensino superior valorizar o seu património é salvaguardar a sua história e tradição, conferindo estes valores uma potencial vantagem às instituições académicas mais antigas, compreendendo-se o “(...) súbito interesse pelas coleções, manifestado pelas instituições de tutela” e em “parte motivado por necessidades e posicionamento daquelas no mercado global da educação e do conhecimento” (Medina, 2010, p. 236).

Nesta perspetiva, relacionam-se conhecimentos adquiridos e desenvolvidos no domínio da Museologia com áreas como a Ciência da Informação e contributos que, numa abordagem holística, sistémica e integrada, posicionam essas evidências no respetivo contexto evolutivo de produção/acumulação e o Museu no contexto da gestão de um Sistema Patrimonial Complexo, sob o qual se relacionam, de forma sistémica, a informação existente nos serviços, no arquivo e na biblioteca com os artefactos produzidos e acumulados por determinada pessoa ou organização:

“Estamos a pensar em algumas situações frequentes em que Arquivo, Biblioteca e Museu se interligam numa unidade concreta, a que poderemos chamar *sistema patrimonial complexo*. A título de exemplo, imagine-se uma corporação de bombeiros ou uma fábrica fundada no século XIX, em que há um conjunto arquivístico de documentos produzidos/recebidos no decurso da sua acção ou actividade, uma colecção de livros e periódicos e outra de ‘bens imóveis’ (o próprio edifício, por exemplo) e utilitários (máquinas de produção, máquinas de escrever, etc.). Enquanto a entidade se mantiver activa, estas três ‘partes’ interpenetram-se naturalmente num sistema (bidimensional – orgânico e funcional) [...]” (SILVA et al., 1999, p. 40).

Apresentam-se de seguida os traços gerais de um percurso que se estudou e explorou, pois foi essencial para compreender e, posteriormente, descrever o conjunto dos instrumentos científico-didáticos do Departamento de Eletrotécnia que integram a coleção do Museu do ISEP.

1. Contextualização Institucional: O Instituto Superior de Engenharia do Porto

Apesar da estabilidade política, e quando comparado com os restantes países da Europa

Ocidental, Portugal apresentava-se em meados do século XIX como um país atrasado, tanto a nível económico como social. Numa tentativa de minimizar esse distanciamento, é criada em 1852 a Escola Industrial do Porto, que apresenta um sistema público de ensino industrial inovador que alia o ‘saber conhecer’ e o ‘saber fazer’, com vista ao fomento do progresso científico e tecnológico – a educação para o desenvolvimento.

A nova Escola tinha como objetivo instruir e formar operários oficiais em todas as áreas, cujos conhecimentos básicos e especializados eram bastante limitados. Apesar de sujeita aos mesmos métodos de ensino, em linha com o regulamentado para o Instituto Industrial de Lisboa, só a partir do dia 20 de fevereiro de 1864 se converte no Instituto Industrial do Porto.

Os problemas de espaço que o Instituto enfrenta eram bem visíveis e verifica-se a ocupação do gabinete de Física e o laboratório de Química, no Edifício da Graça e onde já funcionava a Academia Politécnica do Porto, juntamente com o antigo Colégio dos Órfãos e a Igreja da Nossa Senhora da Graça, edifício que atualmente corresponde ao edifício histórico da Reitoria da Universidade do Porto. Neste edifício o espaço é partilhado por vários estabelecimentos de ensino tornando-se

pequeno e, conseqüentemente, sujeito à ocorrência de conflitos.

Uma das alternativas para contornar esta situação surge com a possibilidade de fusão dos dois estabelecimentos de ensino, o Instituto Industrial com a Academia Politécnica, defendendo-se que “duas organizações imperfeitas dariam lugar a uma só mais vantajosa” (Serra, 1989, p. 7). Daqui resultaria o Instituto Politécnico do Porto, o que acabou por ser rejeitado pelo Instituto Industrial do Porto.

O problema das deficientes instalações subsiste e, apesar das diversas tentativas de mudança, o Instituto Industrial do Porto só a concretizará no ano de 1933.

No contexto das reformas no ensino, a Escola Industrial do Porto enfrenta, também, alterações consideráveis, nomeadamente a que ocorre em 1886 com o novo plano de organização do Ensino Industrial, ao abrigo do qual o Instituto Industrial (designação atribuída em 1864) passa a designar-se Instituto Industrial e Comercial do Porto.

Tabela 1 - Denominação da Escola do Porto durante o período de 1886 a 1933.

Data	Decreto	Denominação da escola
1886	30 de dezembro	Instituto Industrial e Comercial do Porto
1918	Decreto nº 5:029 de 1 de setembro	Instituto Industrial do Porto Instituto Comercial do Porto
1924	Decreto nº 9:951 de 31 de julho	Instituto Industrial e Comercial do Porto
1933	Decreto nº 22:739 de 26 de junho	Instituto Industrial do Porto Instituto Comercial do Porto

As secções “Comercial” e “Industrial” serão objeto de sucessivas separações e fusões, designadamente:

- de 1918 a 1924 separam-se e é recuperada a designação antiga de Instituto Industrial do Porto (Decreto nº. 5:029 de 1 de setembro de 1918);
- de 1924 a 1933 acontece uma nova fusão (Decreto nº 9.951 de 31 de julho de 1924);
- de 1933 a 1950 extingue-se em definitivo o Instituto Comercial e Industrial do Porto, separando o ensino industrial do ensino comercial e determinando que as duas secções

daquele estabelecimento de ensino passassem a funcionar separadamente, constituindo respetivamente o Instituto Industrial e o Instituto Comercial. Ficando, o Instituto Industrial do Porto sediado na Rua do Breiner, apesar de, numa fase inicial, os seus principais consultórios, gabinetes e oficinas continuarem a funcionar no Edifício da Graça (Decreto nº 22.739 de 26 de junho de 1933);

- em 1947 é publicado a 19 de junho de 1947, a Lei nº 2:025 ao abrigo da qual passam a coexistir dois graus de ensino, designados como 1º grau, ciclo preparatório elementar e de pré aprendizagem geral, com a duração de dois anos, e 2º grau, constituído por cursos de aprendizagem, de formação e de aperfeiçoamento profissionais, com a duração máxima de quatro anos;
- de 1950 sob a tutela do Ministério da Educação, são publicados, dois Decretos que regulamentavam de novo o Ensino Industrial. O Decreto nº 38:031, definindo que nenhum outro estabelecimento de ensino técnico particular que não ministrasse ensino paralelo ao dos institutos podia usar essa denominação. São igualmente definidas as condições de matrícula, os

candidatos, os períodos em que estava dividido o ano letivo e a sua duração, férias, exames finais, a constituição do pessoal docente e auxiliar de ensino, propinas e selos, vencimentos e gratificações, entre outros aspetos mais administrativos da escola. (Decreto nº 38:031 de 04 de novembro de 1959) O Decreto nº 38:032 corresponde ao novo regulamento dos Institutos Industriais. (Decreto nº 38:032 de 04 de novembro de 1959).

Com a revolução de 25 de Abril de 1974, que pôs fim ao Estado Novo, inicia-se um processo de implementação de um regime democrático, em que a igualdade dos direitos, incluindo a educação, viria a ser consagrada pela Constituição da República de 1975. Como reflexo do novo regime implantado, o ensino foi, novamente, alvo de profundas alterações.

O ensino industrial sofre, então, um grande incremento com a publicação do Decreto-Lei nº 830/74 a 31 de dezembro de 1974, verificando-se a conversão dos Institutos Industriais em Institutos Superiores de Engenharia e a atribuição aos diplomados do título de Engenheiro Técnico. *“Este decreto veio dar satisfação aos justos anseios, já manifestados de longa data pelos alunos dos Institutos Industriais, e contribuir para o aumento da*

frequência dos mesmos estabelecimentos de ensino” (Costa, 2013, p. 129).

Agora, sob a alçada do Ministério da Educação e Cultura e com vista à democratização do ensino, procede-se à remodelação das estruturas escolares. Esta considera que as escolas médias, em que a população escolar era, na sua maioria, oriunda de classes menos favorecidas do que as que iam para a Universidade, ministrem um ensino intencionalmente destinado a manter os seus diplomados na sua vida profissional: *“os institutos industriais remodelados pelo presente diploma são escolas com um longo passado que formaram gerações de profissionais que, indiscutivelmente deram um*

fundamental contributo para o desenvolvimento da indústria portuguesa” (Costa, 2013, p. 129).

É no âmbito deste reconhecimento que os Institutos Industriais são inseridos na estrutura do Ensino Superior, *“como escolas independentes e dotadas de personalidade jurídica e autonomia administrativa”*, convertendo-se o Instituto Industrial do Porto, no atual Instituto Superior de Engenharia do Porto (ISEP), habilitado à concessão dos graus de bacharel e de licenciado em Engenharia, a que correspondem os títulos profissionais de Engenheiro Técnico e de Engenheiro (Costa, 2013, p. 130).

Tabela 2 - Datas históricas do Instituto Superior de Engenharia do Porto entre 1989 e 2006.

Data	Principais acontecimentos
1989	O ISEP é integrado no subsistema de Ensino Superior Politécnico, passando a lecionar os cursos de bacharelato com duração de 3 anos e os Cursos de Estudos Superiores Especializados.
1998	No contexto da reforma do Ensino Politécnico, o ISEP sofre mudanças, e passa a ministrar licenciaturas bietápicas, constituídas por dois ciclos, sendo o primeiro de 3 anos que correspondia ao bacharelato, e o segundo de dois anos para obtenção da licenciatura.
2006	Adesão de Portugal à declaração de Bolonha e conseqüente impacto no ISEP, que disponibiliza um novo plano, constituído por licenciaturas e mestrados nas diversas áreas de Engenharia, assim iniciando um novo ciclo da sua já longa história.

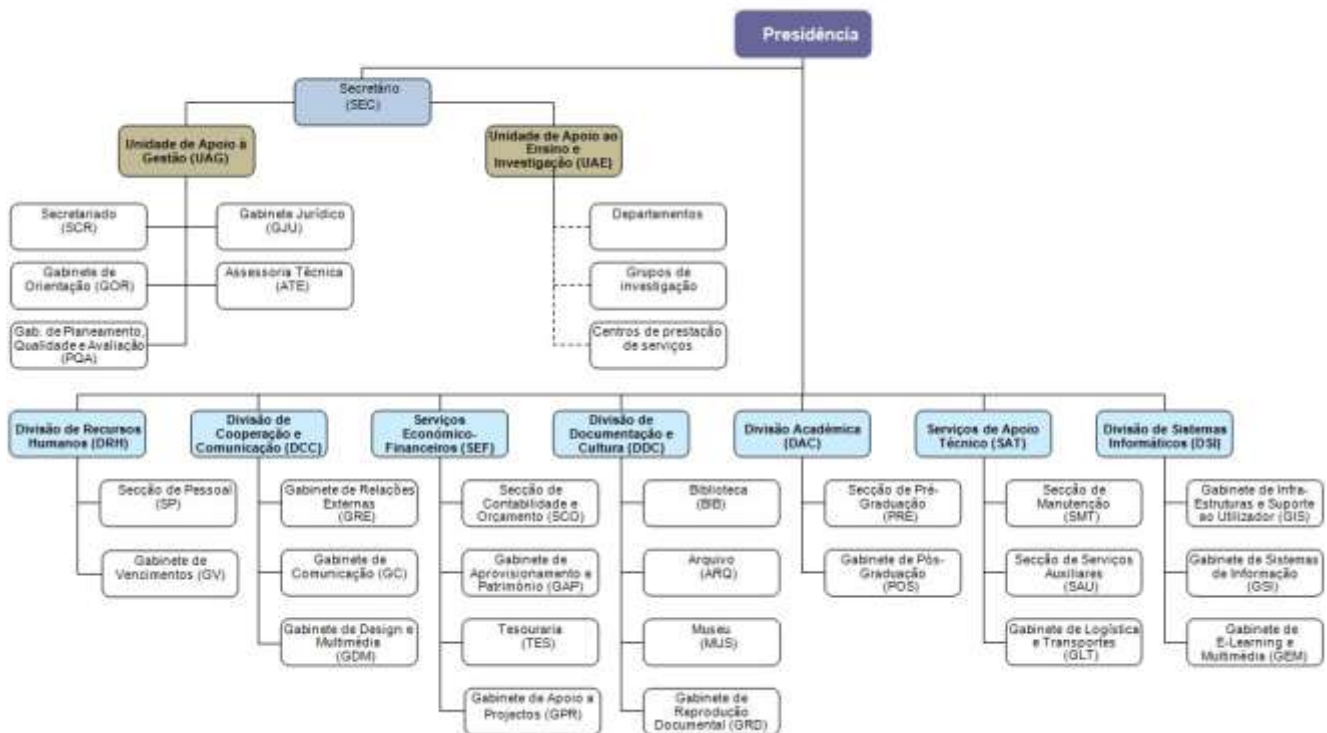


Fig. 1 - Atual organograma do ISEP. @ISEP

No ano de 2009 são publicados em Diário da República os *Estatutos do Ensino Superior de Engenharia do Porto*. O ISEP é aí apresentado como uma pessoa coletiva, de direito público, posteriormente integrado no Instituto Politécnico do Porto (IPP), dotado de uma autonomia estatutária, administrativa, patrimonial, financeira, científica, pedagógica e cultural, gozando, ainda, de autonomia financeira. *“Tendo como sua missão a formação dos cidadãos de elevada competência profissional, científica e técnica, numa ampla diversidade de perfis de qualificação, na investigação e transferência a plicada de tecnologia e do saber, na criação e difusão da cultura e do conhecimento*

científico, no compromisso com o desenvolvimento sustentável do país, num quadro de referência internacional” (Almeida, 2014, p. 8).

O ISEP apresenta como principal característica uma forte componente prática, que é intrínseca desde a sua origem como Escola Industrial do Porto, com estabelecimentos auxiliares de ensino, nomeadamente gabinetes experimentais e laboratórios que, anualmente, eram apetrechados com novos equipamentos e instrumentos científicos que contribuiriam de forma substancial para o sucesso do Ensino Industrial, uma vez que permitem ao aluno experimentar e manusear estes instrumentos,

mantendo um contacto direto com as mais recentes técnicas no âmbito das diversas áreas, designadamente no setor industrial, no comercial e até mesmo no agrícola. A sua utilização promove também, um elevado conhecimento científico e, conseqüentemente, a difusão de novas ideias, técnicas e experiências, permitindo que Portugal entre numa senda de progresso, quer a nível do ensino técnico, assim como a nível do desenvolvimento económico e social.

O seu percurso histórico, reflete-se nos bens adquiridos e acumulados para a função de ensino. Estes possuem e transmitem um eminente valor histórico e patrimonial, sendo “demasiado valiosos” para permanecerem guardados ou mesmo esquecidos, não apenas nos espaços de uso “salas de aula” e “laboratórios”, mas também em garagens ou armazéns.

2. A constituição do Museu do ISEP

Em 1999¹⁶, é tomada a decisão de criar um Museu que apresentasse, da forma o mais fiel possível, quer o desenvolvimento tecnológico e industrial, quer a instituição que ao longo dos anos, se tem caracterizado pelo ensino através

da prática, encontrando-se nele representadas várias as áreas da Engenharia: “(...). Desde a Física, com os seus instrumentos de óptica, electrostática, hidrodinâmica, calor e acústica, passando pela Electrotécnica, com os aparelhos de medidas eléctricas, telégrafos e motores, a Engenharia de Minas, (Mineralogia, Geologia e Metalurgia) com as suas maquetas mineiras, amostras petrográficas-mineralógicas e fornos, a Mecânica, com as máquinas a vapor, a Química, com destaque para as balanças de precisão e diversos utensílios de laboratório, os dispositivos de Hidráulica, como as rodas de pás, a Engenharia Civil, onde se destacam maquetas de pontes e de outras construções, os modelos de Geometria Descritiva, e ainda os diversos modelos de gesso da Secção de Desenho. Na visita ao museu podem percorrer a história dos últimos 165 anos da engenharia e do seu ensino nas suas diversas facetas” (MUSEU ISEP, 2018).

A coleção do Museu do ISEP abarca, assim, os instrumentos científico-didáticos usados nos vários gabinetes e laboratórios que serviriam de apoio para a componente prática dos cursos, principalmente das engenharias tradicionais. Trata-se, pois, de um acervo muito consistente e representativo da

¹⁶ É importante referir que, inicialmente, o Museu do ISEP denominava-se “Museu Parada Leitão”, designação essa que se manteve sensivelmente até ao ano de 2008. Só a partir do ano de 2009 é que o mesmo passa a designar-se Museu do ISEP, por

deliberação dos órgãos de gestão da instituição de ensino. Em alinhamento com as tipologias/classificação de Museus do ICOM, o Museu do ISEP é, atualmente, classificado como um Museu Tecnológico-científico (Almeida, 2014, p. 10).

Gráfico demonstrativo da distribuição das coleções.

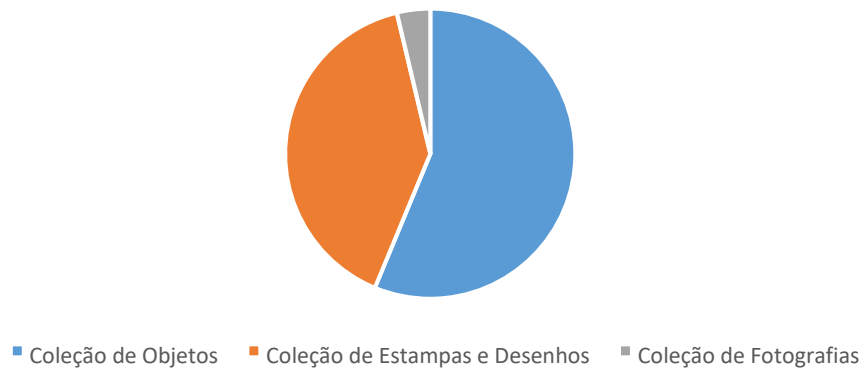


Fig. 2 - Gráfico demonstrativo da distribuição por coleções (objetos, estampas e desenhos e fotografias) do Museu do Instituto Superior de Engenharia do Porto.

atividade, do conhecimento científico e do aprender pelo “saber fazer”, do Instituto e da comunidade que o integra. Revela, ainda, os grandes desenvolvimentos das técnicas que surgiram na segunda metade do século XIX.

O público a que se dirige é, por natureza, diversificado, abrangendo:

- Alunos e professores do ISEP, de todos os cursos;
- Estudantes (de outras instituições) e investigadores, uma vez que para além de sala de exposições, o museu integra, ainda, o designado Arquivo Histórico;
- Visitantes de fora que nada têm a ver com a instituição, assim como turistas;
- Estudantes do 1º, 2º e 3º Ciclos do Ensino Básico e do Ensino Secundário, frequentador, nomeadamente, dos serviços educativos.

Uma última nota para destacar as raízes comuns dos acervos e a ligação deste Museu ao Museu da Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto, apresentando uma coleção muito semelhante na sua tipologia, organização, usos e história. Apesar das diferentes tutelas, o seu estudo, interpretação e divulgação pública fica enriquecida quando abordados de forma integrada.

3. O Departamento de Eletrotécnica do ISEP

O Departamento de Eletrotécnica é representativo de um dos domínios e da sua atividade constituiu-se, de forma natural, o conjunto sobre a qual incidiu o estudo realizado.

À semelhança das restantes coleções do Museu do ISEP, este acervo integra

instrumentos científicos, neste caso da área da Eletrotécnica, das décadas de 60 do século XX, existentes no antigo Laboratório de Máquinas Elétricas e que haviam sido adquiridos pelo próprio. De acordo com os estudos efetuados, estima-se que é no ano de 1886 que é criado o primeiro Gabinete Eletrotécnico, aquando da reforma do Ensino Industrial. Este gabinete era dirigido pelo lente da 8ª Cadeira, denominada de Eletrotécnica, Telegrafia e outras aplicações de Eletricidade, e destinava-se a realizar experiências necessárias para as lições e exemplificar o ensino das variadas aplicações de eletricidade.

No ano de 1891 após uma reforma dos Institutos Industriais e Comerciais, o Gabinete Eletrotécnico, assim como as disciplinas são extintas. Porém, 20 anos mais tarde (1911), o gabinete volta a reaparecer, consequência da introdução do curso de Eletrotécnica no ano de 1905, onde era lecionada a 13ª Cadeira, subdividida em duas partes (Decreto-Lei de 3 de novembro de 1905, p. 10). A 1ª Parte correspondendo à área da Eletrotécnica e com matérias como, medidas elétricas, geradores e transformadores elétricos. A 2ª parte relativa à matéria de telegrafia, telefonia e outras aplicações de eletricidade, porém é incerto qual o gabinete que prestava apoio ao ensino da disciplina (Decreto-Lei de 3 de novembro de 1905, p. 11).

Em 1931, o Gabinete e Laboratório de Eletrotécnica, passa a designar-se por Laboratório de Eletricidade. Em 1933 o Instituto Industrial muda-se para o edifício da Rua do Breiner. Porém, o Laboratório de Eletricidade continua a funcionar no antigo edifício da Universidade do Porto.

Em 1975, com a revolução democrática e, por consequência, as alterações dos estatutos dos estabelecimentos do Ensino Superior, mais concretamente em 1980, através do Decreto-lei nº 66/80, de 9 de abril, foram implementados os primeiros Departamentos nas instituições universitárias. No seu artigo 2º é definido o departamento *“como uma unidade orgânica na escola, delimitada em função de áreas consolidadas do saber, onde se reúnem as dimensões humanas e materiais adequadas para o ensino e investigação”* (Decreto-Lei nº 66, de 9 de abril de 1980).

Da análise de conteúdo efetuada, apurou-se que o antigo Departamento de Eletrotécnica abrangia o antigo curso de Licenciatura de Engenharia em Controlo Industrial (curso de pós – bacharelato) e o curso de Bacharelato em Engenharia Eletrotécnica, que por sua vez se dividia em duas áreas de especialização: Eletrónica Industrial e Sistemas de Engenharia.

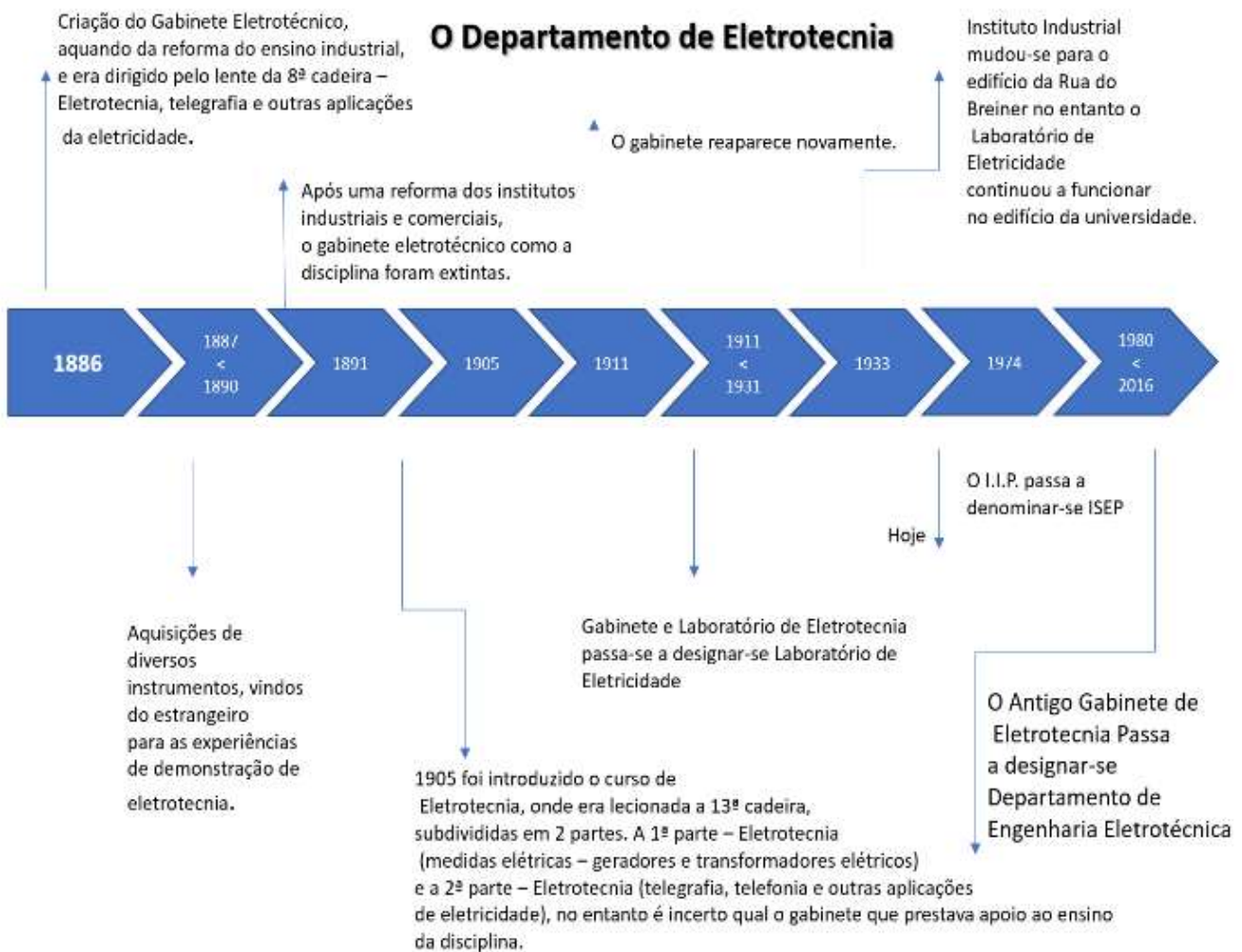


Fig. 3 - Percurso evolutivo do Gabinete Eletrotécnico ao Departamento de Engenharia Eletrotécnica¹⁷

Neste espaço, lecionavam-se as disciplinas de Laboratório de Máquinas Elétricas I – Máquinas de Corrente Contínua e Laboratório de Máquinas Elétricas II - Transformadores, que pertenciam ao curso de Engenharia Eletrotécnica – Sistema de Energia, acima referido, tratando-se de um local de cariz prático, com duas cadeiras anuais em que Laboratório de Máquinas I era dada no 2º Ano

e Laboratório de Máquinas II no 3º, do respetivo curso.

Apesar de ter sofrido uma reformulação (ver as Fig. 4, 5, 6 e 7), o Laboratório de Máquinas Elétricas encontra-se ainda em atividade e no mesmo espaço, lecionando as mesmas disciplinas - Máquinas Elétricas I e Máquinas Elétricas II -, que fazem parte do plano curricular da Licenciatura em Engenharia Eletrotécnica, na especialização de Sistemas

¹⁷ Evolução enquadrada pela verificada ao nível institucional e que se inicia com o Instituto Industrial e Comercial do Porto.

Elétricos de Energia. Esta área tem como objetivo a aquisição de competências nas áreas propedêuticas da Engenharia Eletrotécnica, com relevância para os assuntos relacionados com o setor energético, nomeadamente os Sistemas Elétricos de Energia e as Máquinas e Instalações Elétricas, bem como na atuação e operação de Sistemas Eletromecânicos,

principalmente na sua manutenção, realização de projetos de instalações elétricas, acompanhando a sua execução e assegurando a sua manutenção e análise e proposta de soluções para todas as questões relacionadas com a utilização de energia, destacando a sua eficiência energética.



Fig. 4 e 5 - Perspetivas do antigo Laboratório de Máquinas Elétricas. @ISEP



Fig. 6 e 7 - Perspetivas do atual Laboratório de Máquinas Elétricas. @ISEP

Atualmente, no Departamento de Eletrotécnia do Instituto Superior de Engenharia do Porto, são vários os laboratórios que prestam apoio às aulas práticas dos diversos ramos do curso, sendo o acervo do Departamento de Eletrotécnia, instalado na reserva técnica do Museu ISEP e proveniente do antigo Laboratório de Máquinas Elétricas, essencial e indissociável da atividade laboratorial que hoje se desenvolve.

4. Bases para uma Análise Orgânico-funcional

O Arquivo Histórico do ISEP foi objeto de um estudo intitulado *A Escola Industrial do Porto (1852-1864): Estudo Orgânico-Funcional e Tratamento Arquivístico da Informação* (Almeida, 2014) que, na perspetiva arquivística, sublinha a importância de uma abordagem sistémica, constituindo um passo importante para o estudo e representação do sistema de informação do ISEP e respetivos subsistemas, entre os quais se inclui o da Escola Industrial do Porto, bem como o do Instituto Industrial do Porto e o do Instituto Industrial e Comercial do Porto, correspondendo às sucessivas fases de evolução daquela instituição e que se complementam e retratam a vida escolar, a história e a evolução do ensino industrial na cidade do Porto, desde a sua

criação, em 1852, até aos dias de hoje (Almeida, 2014, p. 86).

Relativamente à coleção de artefactos do Departamento de Eletrotécnia, esta deverá ser compreendida e relacionada com a restante produção informacional, nomeadamente a que se encontra sob gestão do Museu do ISEP. Por um lado, o chamado “Fundo” Bibliográfico Antigo do ISEP (os mais de 3000 exemplares que em 2003 passaram do acervo da Biblioteca do ISEP – também ele fonte e elemento do sistema de informação - para a tutela do Museu do ISEP), abarcando manuais para o ensino da engenharia (século XIX e século XX) e que permitem o estudo sobre as matérias dos planos de estudo ao longo do tempo, constituindo um dos principais meios de estudo das coleções. Por outro lado, o já referido Arquivo Histórico do ISEP, que integra, entre outras, as séries: Correspondência Recebida; Correspondência Expedida; Termos de posse dos diretores do Instituto; Atas do Conselho Escolar; Livros de registo de caixa; Registo de Matrículas, etc. Para além destes, e para períodos mais recentes, ter-se-ão de considerar os acervos geridos pela Biblioteca e pelo Arquivo (Intermédio).

Sistematizam-se de seguida, e de uma forma sucinta, as principais fontes usadas para a realização do estudo orgânico-funcional do

Departamento de Eletrotécnia do ISEP e da respetiva coleção.

Para enquadramento geral releva-se a obra de Luís Alberto Marques Alves (2003), *“O Porto no Arranque do Ensino Industrial (1851-1910)”* que, apesar de se tratar de uma abordagem macro, permite ir ao encontro da história da instituição, presente neste trabalho complementada pela dissertação de mestrado de Patrícia Costa (2006), denominada *“Os Museus e o ensino Industrial: Percursos e Coleções”*.

Relativamente à contextualização da instituição e da coleção em foco, foram fundamentais os documentos do Arquivo Histórico do ISEP, com vista a mapear o percurso do Instituto desde a sua fundação e instituições que o precederam, bem como a criação do serviço Museu, a par da dissertação *A Escola Industrial do Porto (1852-1864): Estudo Orgânico-Funcional e Tratamento Arquivístico da Informação*, de Raquel Almeida (2014). Foram, ainda, consultadas publicações como: *“ISEP 150 anos: Memória e Identidade”*, de Luís Alberto Alves (2005); *“História do Instituto Industrial do Porto convertido no Instituto Superior de engenharia do Porto em 1974”*, de António Dias da Costa Serra (1989); também Eduardo Fernandes Torcato David (1999) com *“Contribuições para a História do I.I.P./I.S.E.P.; Algumas notas sobre o Instituto*

Industrial do Porto em meados do Século XX (1945-1951); um artigo de Patrícia Costa, Helder I. Chaminé e Pedro Fernandes (2011), intitulado *“O Ensino Industrial em Portugal e a Popularização da Ciência”*; um outro artigo de Patrícia Costa (2010): *“O Museu do Instituto Superior de Engenharia do Porto: o ensino industrial e as suas coleções”*.

No que concerne à coleção, consideraram-se como base livros técnicos no domínio da Engenharia Electrotécnica, tais como: o *“Practical Electrical Wiring – Based on the 1981 Electrical Code”* de H. P. Richter (1982); a coleção de obras *“Cours D’Électricité Industrielle”*, da autoria de M. Perrin, por sua vez traduzidas para espanhol por Ricardo Alonso *“Electricidade Industrial I: Corriente Electrica. Ley de Ohm. Pilas y Acumuladores. Ley de Joule Acoplamiento de Resistencias”* (1966); *“Electricidade Industrial II: Acoplamiento de Pilas Condensadores”* (1961); *“Electricidade Industrial III: Magnetismo Inducción. Autoinducción. Ferromagnetismo”* (1962); *“Electricidade Industrial IV: Dinamos. Motores Electricos. Acoplamiento de Maquinas.”* (1962); ainda de José Matias (2007) o *“Dicionário de Electricidade/Electrónica”*; de Aurélio Campilho (2014) a *“Instrumentação Electrónica: Métodos e Técnicas de Medição”*.

A estes acresceram-se documentos da área de gestão académica e da gestão de recursos

humanos, procurando-se perceber como surge o curso, a sua evolução, quem foram os docentes, as cadeiras que o constituíam e de que forma eram ministradas essas aulas.

Conclusão

Pretendeu-se com esta abordagem criar condições para contextualizar e descrever a “coleção” do Departamento de Eletrotécnia do Museu do ISEP não como mais uma coleção (conjunto orgânico de evidências), mas como parte integrante de «uma unidade integral e aberta ao(s) contexto(s) dinâmico(s) e histórico(s) que a substancializa(m)» (Silva et al., 1999, p. 213), expandindo o conceito operatório de sistema de informação, defendido por Silva e outros autores (1999), ao Museu, construto institucional e sociocultural da Modernidade (Silva, 2015, p. 120).

Conscientes do valor histórico e patrimonial deste acervo, assim como da valorização que decorre da sua inventariação e musealização, salienta-se, contudo, a importância de não secundarizar a sua função de suporte ao ensino e de evidência da investigação e da construção de conhecimento científico, essencial para que hoje se possam compreender as mais inovadoras tecnologias.

A par da função serviço/uso e de memória valoriza-se, assim, o conceito de organicidade,

não apenas relevante para os Arquivos e arquivistas, mas também para os Museus, relevando a ação humana e social consciente que sendo rotineira ou criativa, jurídico-administrativa ou artística, científica ou literária, gera evidências da ação numa situação (individual/pessoal), num contexto orgânico (institucional/organizacional e formal/informal), entre outros, e é condicionada por um meio ambiente de impacto global na longa duração.

Considera-se, pois, a justaposição do sistema organizacional ISEP ao indissociável sistema de informação organizacional ISEP, abrindo espaço para uma abordagem que não se confine a uma “«funcionalização» em arquivo, biblioteca e museu dentro da instituição” (Silva, 2015, p. 123) mas potencie/enriqueça operações essenciais para a representação, disseminação, recuperação e uso de um sistema de informação, como é a da criação de meta-informação (descritiva e outra) a partir de instrumentos cada vez mais partilhados e de uso convergente por museus, arquivos e bibliotecas.

Este posicionamento é essencial para relacionar sistemicamente os acervos geridos pelo Museu com os acervos geridos pela Biblioteca e outros serviços do ISEP, isto é, com a totalidade do Sistema de Informação produzido e acumulado por esta instituição,

enquadrando, holisticamente, o estudo e inventário dos instrumentos científico-didáticos que constituem o acervo do Departamento de Engenharia de Eletrotecnicia, dispostos na reserva técnica do Museu.

Agradecimentos

A autora expressa os seus agradecimentos às suas orientadoras de Estágio, Prof. Doutora Maria Manuela Pinto, FLUP, e Doutora Patrícia Costa, do Museu do Instituto Superior de Engenharia do Porto.

Referências

- Almeida, R. M. R. (2014). *A Escola Industrial do Porto (1852-1864): Estudo Orgânico-Funcional e Tratamento Arquivístico da Informação*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Costa, P. (2006). *Os Museus e o Ensino Industrial: Percursos e Coleções*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Costa, P., Chaminé, H. I. & Callapez, P. (2011). O ensino industrial em Portugal e a popularização da Ciência. In C. Fiolhais, C. Simões & D. Martins (Eds.), *Congresso Luso-Brasileiro de História das Ciências - Livro de Resumos* (p. 129). Coimbra: Fundação para a Ciência e a Tecnologia - Ministério da Educação e Ciência.
- Costa, P. C. & Oliveira, J. C. B. (2010). O Museu do Instituto Superior de Engenharia do Porto: o ensino industrial e o saber fazer. In M. Granato & M. C. Lourenço (Eds.), *Coleções Científicas Luso-Brasileiras: Património a ser Descoberto* (pp. 245-256). Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins - MAST/MCT.
- Decreto-Lei nº 5/029 de 5 de dezembro da Secretaria de Estado do Comércio. Diário da República: I Série, nº 263 (1918).
- Decreto-Lei nº 6/099 de 16 de setembro do Ministério do Comércio e Comunicação. Diário da República: I Série (1919).
- Decreto-Lei nº 7/073 de 30 de outubro da Direção Geral do Ensino Industrial e Comercial. Diário da República: I Série, nº 219 (1920).
- Decreto-Lei nº 7/869 de 5 de dezembro da Direção Geral do Ensino Industrial e Comercial. Diário da República: I Série, nº 245 (1921).

Silva, M. (2018). A coleção do Departamento de Eletrotécnia do Museu do ISEP: organicidade e contexto. In P. M. Homem, A. Marques & M. Santos (Eds.), *Ensaio e Práticas em Museologia* (Vol. 07, pp. 103-121). Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras, DCTP.

Decreto-Lei nº 9/951 de 31 de julho da Direção Geral do Ensino Industrial e Comercial. Diário da República: Série I, nº 171 (1924).

Decreto-Lei nº 11/364 de 28 de dezembro do Ministério do Comércio e Comunicações. Diário da República: Série I, nº 271 (1925).

Decreto-Lei nº 20/328 de 21 de setembro do Ministério da Instrução Pública. Diário da República: Série I, nº 218 (1931).

Decreto-Lei nº 22/739 de 26 de junho do Ministério da Instrução Pública. Diário da República: Série I (1933).

Decreto-Lei nº 38/031 de 4 de novembro do Ministério da Educação Nacional. Diário da República: Série I, nº 224 (1950).

Decreto-Lei nº 46/547 de 23 de setembro do Ministério da Educação Nacional. Diário da República: Série I, nº 216 (1965).

Decreto-Lei nº 440/71 de 22 de outubro do Ministério da Educação Nacional. Diário da República: Série I, nº 249 (1971).

Decreto-Lei nº 380/73 de 25 de julho do Ministério da Educação Nacional. Diário da República: Série I, nº 173 (1973).

Decreto-Lei nº 839/74 de 31 de dezembro do Ministério da Educação Nacional. Diário da República: Série I, nº 303 (1974).

Guedes, M. V. (2001). *Ciência ou Técnica: uma Coleção de Instrumentos Didáticos da Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto. Memórias da FEUP: no Início do Funcionamento das Novas Instalações*. Porto: FEUP Edições.

Lei nº 2/025 de 19 de junho da Presidência da República. Diário da República: I Série, nº 139 (1947).

Lourenço, M. C. (2006). Nota breve sobre os museus e coleções das universidades europeias. *Boletim da Rede Portuguesa de Museus*(19), 13-18.

Medina, S. (2010). O Museu da Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto e as suas coleções. In M. Granato & M. C. Lourenço (Eds.), *Coleções Científicas Luso-Brasileiras: Patrimônio a ser Descoberto* (pp. 231-243). Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins - MAST/MCT.

Silva, M. (2018). A coleção do Departamento de Eletrotécnia do Museu do ISEP: organicidade e contexto. In P. M. Homem, A. Marques & M. Santos (Eds.), *Ensaio e Práticas em Museologia* (Vol. 07, pp. 103-121). Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras, DCTP.

Portaria nº 23/181 de 25 de janeiro do Ministério da Educação Nacional. Diário da República: I Série, nº 21 (1968).

Ramos, J., Vasconcelos, E. & Pinto, M. M. (2014). As TIC em museus: mais um passo para a convergência?. *Páginas a&b: Arquivos e Bibliotecas*(1), 14-35.

Serra, A. D. C. (1989). *História do Instituto Industrial do Porto Convertido no Instituto Superior de Engenharia do Porto em 1974: Notas Biográficas de Alguns dos seus Docentes*. Espinho: Tipografia Espinhense.

Silva, A. M. et al. (1999). *Arquivística: Teoria e Prática de uma Ciência da Informação*. Porto: Afrontamento.

Silva, A. M. (2015). Arquivo, biblioteca, museu, sistema de informação: em busca da clarificação possível... *Cadernos BAD*(1), 103-124.

ARTE | CURADORIA | INVESTIGAÇÃO

**REFLEXÕES E EXPERIÊNCIAS
(INTER)NACIONAIS**

Inês Vedes

inesvedes@hotmail.com

**Breves considerações sobre o percurso da
investigação: relações entre a educação e a curadoria
em museus de arte moderna e contemporânea**

Vedes, I. (2018). Breves considerações sobre o percurso da investigação: relações entre a educação e a curadoria em museus de arte moderna e contemporânea. In P. M. Homem, A. Marques & M. Santos (Eds.), *Ensaio e Práticas em Museologia* (Vol. 07, pp. 123-134). Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras, DCTP.

Resumo:

Ao longo dos anos, os museus de arte sofreram diversas mudanças, e consequentemente, a prática curatorial foi adaptada a novas ideias, programas e propostas. O presente artigo apresenta algumas reflexões sobre a relação entre a educação e a curadoria em museus de arte moderna e contemporânea. O texto aborda o processo de transição da curadoria tradicional, focada em atividades de conservação, registo e exposição de obras, para uma curadoria contemporânea caracterizada pela organização de exposições de arte por meio de conceitos formulados por curadores. Além disso, o presente artigo foca o surgimento da figura do curador e o seu papel enquanto agente que atua no campo cultural desde meados do século XX até à atualidade.

Palavras-chave

Educação; Curadoria; Museu; Exposição.

Nota biográfica

Licenciatura em Artes Plásticas pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (2009) e Mestrado em Gestão das Artes e do Património pela London Metropolitan University (2013). Atualmente é doutoranda em Educação Artística pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

Desde 2009 colabora e desenvolve programas lúdico-pedagógicos no âmbito de serviços educativos em instituições culturais. Em paralelo, desenvolve, atividades de investigação e ensino.

Os seus interesses de investigação articulam-se entre história dos museus e coleções, coleções universitárias e colecionismo, educação, museologia e curadoria.

Abstract:

Over the years, art museums have undergone many changes, and as a result, curatorial practice has been adapted to new ideas, programs and suggestions. This article presents some reflections on the relationship between education and curating in modern and contemporary art museums. The text addresses the transition process of traditional curating, focused on conservation activities, registration and exhibition of works, for a contemporary curation characterized by the organization of art exhibitions through concepts formulated by curators. In addition, this article focuses on the emergence of the curator and his role as an agent in the cultural field from the mid-twentieth century to the present day.

Keywords

Education; Curating; Museum; Exhibition.

Biographical note

Graduation in Fine Arts at the Faculty of Fine Arts of the University of Porto (2009) and Master of Arts and Heritage Management from London Metropolitan University (2013). She is currently a PhD student in Artistic Education at the Faculty of Fine Arts, University of Porto.

Since 2009, she has collaborated and developed ludic-pedagogical programs in the educational services in cultural institutions. In parallel, develops research and teaching activities.

Her research interests are articulated between the history of museums and collections, university collections and collecting, education, museology and curating.

Introdução

Na contemporaneidade, os museus são lugares, que para além de serem guardiões de objetos, assumem também um papel preponderante em áreas como a educação e a comunicação, apresentando exposições e acolhendo visitantes.

No entanto, quando refletimos acerca do papel do curador inserido no território museal torna-se necessário, recuar aos primórdios das exposições de arte, revisando conceitos, através da análise de pontos de ruptura e sobre possíveis continuidades. Na atualidade, os curadores não são mais considerados meros programadores ou produtores culturais pois, além de pensarem criativamente e produzirem conceptualmente as exposições, a investigação é a sua principal área de especialização (Rugg e Sedwick, 2007). O curador é, assim, “a personagem” que desenvolve trabalho, nos bastidores da exposição, relacionado com a conservação e manutenção das coleções do museu.

A partir de 1970 até aos anos de 1990, como os críticos de arte perderam parte da sua influência na carreira do artista, o papel do curador alcança uma maior visibilidade, também devido à proliferação de bienais e de exposições temáticas. Neste mesmo momento da história, o conceito de curador começa a ser

delineado, num período em que a figura do curador era apenas observada como um mero organizador de exposições. Na atualidade, o curador assume-se, assim, como o principal catalisador que procura proporcionar uma interpretação cuidadosa dos objetos na exposição para o público, ou seja, o curador, é o agente cultural que estabelece o diálogo entre o artista, a obra e o público, a fim de proporcionar uma maior interação e uma compreensão inteligente e sedutora do público em relação à exposição.

Assim, as práticas curatoriais tornam-se um elemento-chave para novos modos de exposição de objetos de arte que, refletidas em conjunto com determinados programas educacionais, contribuíram para a emergência da expressão “curadoria educativa” (O’Neill, 2008), ou seja, o curador, na contemporaneidade, procura criar um debate em torno da exposição que é apresentada ao público, em articulação com um processo educativo, com o objetivo de alcançar a melhor organização estética da exposição, explorando a arte como veículo de ação cultural.

1. Reflexões Sobre o Papel do Curador

A génese da curadoria está associada à história dos museus que, por seu lado, têm as suas

origens na Europa, nos séculos XVI e XVIII, com os gabinetes de curiosidade, salas de maravilhas ou *Kunst-und Wunderkammern* (Kenseth, 1992; Alexander e Alexander, 2008).

Neste período do Renascimento dominado pelo humanismo, os gabinetes de curiosidades não passavam de uma coleção diversificada de pinturas, antiguidades, exemplares zoológicos e botânicos e relíquias históricas. Contrariamente aos museus tradicionais, que têm como principal responsabilidade o estudo, a conservação e a comunicação do património, para posteriormente se configurar numa exposição, os objetos dos gabinetes de curiosidades eram expostos segundo um critério pessoal, existindo então uma organização prévia na sua apresentação. Tiveram um grande simbolismo devido à singularidade e raridade dos objetos.

O processo de colonização nos séculos XVI contribuiu para a proliferação da emergência dos museus, pois houve uma intensificação das viagens de estudo às colónias, o que contribuiu para que a expansão das coleções reunidas em diferentes partes do mundo esteja concentrada em diversos museus europeus (Impey e MacGregor, 2001). Ao mesmo tempo, a influência do humanismo renascentista, a filosofia iluminista e a implementação de uma política focada no âmbito da cultura também

foram fatores determinantes para a origem dos museus.

A partir do século XIX surgem museus em toda a Europa, consolidados por grandes coleções e comprometidos com sérios interesses científicos e estéticos (Bennett, 1995). A chamada “idade de ouro” (Alexander e Alexander, 2008, p. 32) da história dos museus caracterizou-se, especialmente na Europa, no século XIX, devido ao crescimento destas instituições culturais.

Foi no ano de 1699 que o Museu do Louvre em França, surgido em 1648, abrigou os salões de arte da *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* (Museu do Louvre, 2018).

Por outro lado, em Inglaterra, o Museu Britânico foi fundado em 1753 por doação de Sir Hans Sloane que teve seu primeiro departamento de Antiguidades em 1807. Um ano depois, o setor de Desenhos e Gravuras foi associado ao departamento que nomeou o seu próprio curador. De salientar que, dentro desse período de constituição de departamentos, a palavra curador era frequentemente associada à conservação arqueológica, bem como à catalogação (Museu Britânico, 2018).

Através do imediato florescimento dos museus públicos, foi necessário contratar agentes, cuja responsabilidade principal era garantir e

manter os objetos intactos, mantendo conservados os valiosos documentos e obras de arte com o objetivo de garantir uma coleção de referência. Além de desenvolverem as tarefas inerentes à catalogação de obras de arte, também deveriam produzir a exposição para o público. Portanto, existia assim, uma intenção propositada em relação à exposição para apresentar os objetos da coleção, de acordo com a ordem cronológica, civilização ou país de origem. A maioria das salas de exposição encontrava-se repleta de obras de arte, do chão até ao teto, não havendo porém, a preocupação em proporcionar frequentes rotações entre a sala de exposição e a reserva (Alexander e Alexander, 2008).

No século XX, devido às constantes mudanças que ocorreram na história da arte, e com o surgimento de novas práticas artísticas, os museus de arte tiveram a necessidade de se adaptar a novos modos de pensar sobre arte. Através do movimento do Dadaísmo marcado pela sua reconfiguração na fruição do público, e posteriormente, a partir de obras do artista plástico, Andy Warhol, a arte tornou-se trivial e reproduzível.

Devido ao facto dos artistas abandonarem os métodos e materiais tradicionais com que se expressavam, ao explorarem novos formatos de exposição a partir de 1960, tomando

consciência da separação patente entre a obra de arte e o contexto no qual se insere, contribuiu para que o próprio valor de arte não se configurasse apenas no artista, mas num conjunto diversificado de agentes como colecionadores, críticos e educadores. Com este pressuposto defendido por Heinich (2008), foi possível constatar que um novo agente cultural alcançou destaque a partir de 1970: o curador.

À semelhança de outros países europeus, em Portugal, o fenómeno da curadoria alcança o seu auge em 1970, com o surgimento do Museu de Arte Contemporânea Calouste Gulbenkian e de algumas galerias de arte, considerados como catalisadores para o cultivo da arte na época (Macedo, 2009).

A origem da palavra curadoria deriva da língua latina *curare*, com o significado de tomar conta. Em inglês, a expressão está relacionada ao cuidado a ter de acordo com as necessidades de um determinado público.

Segundo Swinney (1998) o termo curador é frequentemente associado ao sinónimo de *keeper*, tendo como principais funções, a seleção das obras e a produção da exposição. Além das funções mencionadas acima, na contemporaneidade, o curador tem ainda a responsabilidade de organizar e zelar pela coleção, ou seja, é “alternadamente filósofo,

mediador, registador da exposição das obras de arte e produtor cultural" (Chougnnet, 2007).

Harald Szeemann e Pontus Hultén são dois dos mais importantes curadores da história da curadoria que seguiram essa prática enquanto mediadores entre o público, a obra e o artista. O primeiro autor sugere que o museu é uma "casa de arte", um local, no qual o público pode enriquecer-se culturalmente, enquanto o último considera, o museu como um "espaço elástico e aberto" (Obrist, 2008). Através da idealização do espaço do museu, estabelecida por Hultén, o curador produziu diversas exposições que incorporaram arte, performance, literatura e música, que contribuiu para o surgimento de uma nova expressão - "museu sem paredes" (Malraux, 2011). Ainda assim, o museu desempenha um papel proeminente ao estabelecer um significado e interpretação das obras, com o espaço envolvente através da aquisição, divulgação e interpretação da coleção ou exposição.

Aquando da entrevista realizada por Paul O'Neil, o curador Seth Siegelau (2006) aborda o conceito de "desmistificação", para distinguir a prática dos curadores, que poderia ser afetada pela dimensão dos museus. Segundo o autor, os curadores não podem produzir uma exposição com os mesmos procedimentos num

museu de grande ou pequena dimensão. O contexto em que ocorre a exposição de arte necessita ser refletido pelo curador, para produzir uma conquista intelectual e educacional para o público. Os curadores não podem, portanto, projetar uma exposição de arte sem um senso de responsabilidade para com a arte, com desconhecimento das obras de arte do artista em questão, que deverão integrar a exposição (Seth Siegelau, 2006).

Dentro do território da curadoria há a existência de, pelo menos, dois tipos de curadores que estabelecem o significado e o *status* da arte por meio de sua aquisição, exibição e interpretação (Ramírez, 1994, p. 22). Segundo Heinich (1996) na *curadoria de exposição*, o curador assume-se como o autor da exposição, mantendo uma relação com os artistas, por meio de visitas aos ateliers. Esta prática de curadoria poderá ser exercida por ambos os tipos de curador, independentes ou os contratados por uma instituição museal que, em regra, tem uma especialização em determinado período da história da arte.

Contrariamente, na *curadoria tradicional* ou *curadoria de coleções*, o curador contratado por uma instituição tem como objetivo contribuir para a organização, estudo e conservação de uma coleção que,

frequentemente se configura numa exposição permanente do museu.

Torna-se, portanto, pertinente referir que, tanto na *curadoria de exposição* como na *curadoria tradicional* ou *curadoria de coleções*, o papel do curador assume-se como um mediador e é através do dispositivo da exposição, que se evidencia pela sua singularidade, criatividade, por questões autorais e de pensamento, marcando o seu posicionamento dentro das práticas curatoriais.

2. Educação e Curadoria

Segundo Greenberg, Ferguson e Nairne (1996) as exposições tornaram-se o meio pelo qual a maioria da arte é divulgada à sociedade, afirmando-se como dispositivos estruturantes, através dos quais a arte é apresentada e comunicada ao público. A partir do século XX, este meio de apresentação da produção artística, configurado na exposição, assume-se como "o principal local de troca na economia política da arte" (Greenberg, Ferguson e Nairne, 1996, p. 2). É perceptível que a exposição desempenha um papel fundamental no interior do sistema da arte pois é através deste meio que se geram interpretações e significados, que se questionam conceitos e se constroem novas ideias, proporcionando uma acessibilidade da arte à sociedade.

Antes de se abordar o conceito de curadoria educativa, será importante mencionar o que caracteriza uma exposição. Em termos genéricos, este meio de comunicação configura-se numa apresentação de determinados objetos selecionados, de acordo com um critério específico, em cujo processo os curadores se assumem como os responsáveis. Segundo Dornie (2006), a expressão expor significa "propor, oferecer, desdobrar o resultado do trabalho", ou seja, tem como objetivo proporcionar ao público um conjunto de significados e de relações com a exposição.

Percebe-se, assim, que a exposição, ao estabelecer um determinado significado, contribui para a existência da criação de um diálogo com o público, o que possibilita interpretações e novas leituras das obras, além de experiências envolventes e participativas.

No entanto, o modo como os curadores exibem as obras na exposição é ideologicamente pensado com o objetivo de sensibilizar o espectador de um determinado modo. Assim, é através da exposição que é estabelecido o primeiro contato com os objetos, ou seja, é por meio das exposições que estas se tornam "mediadas, experimentadas e historizadas" (O'Neill, 2008, p. 15).

Apesar da identidade dos museus ser construída em torno das coleções, muitos autores consideram a educação como a principal função dos museus (Zeller, 1989; Willumson, 2007). No entanto, existem algumas discordâncias em torno da sua aplicabilidade. Talboys (2005) afirma que existe uma dicotomia óbvia entre a educação e a curadoria. O autor reconhece que existe o receio de que os museus não podem apropriar-se dos objetos com fins de educação e manter, simultaneamente, os altos padrões de conservação requeridos. No entanto, Talboys (2005) argumenta que este receio demonstra falta de respeito para com os educadores que entendem a relevância dos objetos. Esse conflito poderá ser resolvido se os curadores entenderem que um dos objetivos da educação nos museus é educar sobre a fragilidade das peças que compõem uma coleção ou uma exposição. Através da utilização das coleções, a educação nos museus assume-se como um direito básico do público (Zeller, 1989).

Csikszentmihalyi e Hermanson (1995) descrevem, nos seus estudos, a aprendizagem adicional realizada no contexto do museu. Os autores defendem que o modo como se apresentam informações intrinsecamente gratificantes estimula o público a se envolver numa aprendizagem suplementar.

Piscitielli e Weier (2002) identificaram aspetos de experiências de aprendizagem informal em crianças em museus de arte. Os autores descobriram que a apreciação estética e a produção artística expandem as conceções de aprendizes de todas as idades, ao participarem de atividades de criação de significado. Do mesmo modo, a assistência social e técnica é necessária para que as crianças adquiram a compreensão conceptual.

A educação artística, como vista por McPhee (1994), refere-se a todos os modos de aprendizagem relacionados com um museu de arte, considerando a disposição de obras de arte, rótulos e textos como práticas que facilitam a aprendizagem aos visitantes. Outros métodos descritos foram também as visitas guiadas, palestras em todos os níveis, formal e informal, conferências, seminários e catálogos. Embora a posição do educador de arte seja bastante comum na atualidade, é de salientar que os departamentos de educação permaneceram como apêndices dentro da estrutura administrativa dos museus por um longo período de tempo. No entanto, iniciativas conduzidas por educadores contribuíram para o alcance de uma nova dimensão do núcleo educacional dos museus, visível principalmente em museus europeus e norte-americanos. Torna-se necessário compreender a relação patente entre a obra de

arte e a atividade de curadoria, uma vez que a introdução da *educational turn* (Gillick, 2010; Kahn, 2010) nas práticas curatoriais contemporâneas contribuiu para o surgimento de novos desafios para os departamentos curatorial e educacional, tornando a arte acessível a um público diversificado através da relação patente entre três premissas: arte, indivíduo e sociedade. Com o propósito de procurar compreender as potencialidades da arte, observada como um veículo de ação cultural, assume-se, portanto, uma curadoria educativa. A *educational turn* baseia-se, assim e segundo a noção de educação, no intuito de promover e alcançar conhecimento, focando-se no uso de métodos pedagógicos, em discurso com a exposição (O'Neill e Wilson, 2010).

A educação e a curadoria, de acordo com Barbosa (1999), devem estar inter-relacionadas, pois tanto o educador de arte como o curador têm a responsabilidade de facilitar a comunicação e a valorização do público. No entanto, a mesma autora sublinha que essa prática é pouco aplicável na maioria dos museus, em que o educador é observado como um apêndice do curador. O curador orienta o educador de arte no processo de uma exposição de arte. Enquanto o curador determina como uma exposição deve ser

entendida pelo público, o educador apenas guia a leitura proposta pelo curador.

Por outro lado, Macedo e Henriques da Silva (2010) defendem que a curadoria é, indiretamente, uma estratégia possível para a educação artística, especialmente no contexto da arte contemporânea. As ações, escolhas, pesquisas sobre determinadas obras de arte e a possibilidade de gerar uma exposição futura são questões envolvidas por detrás de todo o processo de curadoria. A criação de catálogos também pode ser considerada uma ferramenta educacional presente em exposições de arte, bem como painéis interpretativos e oficinas informais que incentivam o público dentro do ambiente do museu.

Uma mudança de atitude da instituição em facilitar essa parceria entre o educador de arte e o curador contribuiu para a emergência da expressão "curadoria educativa" (Gillick, 2010; Kahn, 2010), potencializando, a prática da curadoria na sua dimensão educativa, através de ações ligadas à educação em instituições culturais.

Salientando os esforços que são realizados na tentativa de disseminar a ideia de ação cultural, é possível afirmar, que o papel tanto do educador de arte como do curador estão associados para promover, assim, a

participação, visitação e compreensão do público perante a exposição (Barbosa, 1999).

Considerações Finais

Diversos estudos em torno da curadoria educativa têm sido conduzidos por vários autores (Barbosa, 1999; O’Neil e Wilson, 2010; Hubard, 2011). Além de ter sido abordado o fenómeno da curadoria educativa, o texto centra-se em questões relacionadas com a educação e a curadoria em museus de arte moderna e contemporânea. Foram abordadas questões relacionadas com as constantes mudanças no papel de curador da curadoria tradicional à curadoria contemporânea. Foi perceptível que papel de curador tende a ser

uma profissão de prestígio através da organização de exposições de arte. Por outro lado, a curadoria, é atualmente entendida como um trabalho integrado, ao invés de uma prática solitária visível na curadoria tradicional. A curadoria pedagógica assume-se como uma prática complementar em que tanto o curador como o educador trabalham juntos no processo da exposição. Em conclusão, a fruição estética de uma exposição deverá ser centrada não apenas nos objetos ou peças de arte que a compõem, mas sim numa experiência ou um caminho que contribua para que o público reflita acerca da linguagem da arte, permitindo que se tornem leitores de signos.

Referências

- Alexander, E. P. & Alexander, M. (2008). *Museums in Motion: an Introduction to the History and Functions of Museums*. Lanham: Altamira Press.
- Alloway, L. (1975). The great curatorial dim-out. In Ferguson, B. W., Greenberg, R. & Nairne, S. (Eds.). *Thinking About Exhibitions* (pp.221-230). London: Routledge.
- Barbosa, A. M. (1999). *A Imagem no Ensino da Arte*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Bennett, T. (1995). *The Birth of the Museum: History, Theory and Politics*. London: Routledge.
- British Museum (2018). *History of the British Museum* [Em linha]. Disponível em: <http://www.britishmuseum.org/about-us/the-museums-story/general-history.as>, a 4 de julho de 2018.

Vedes, I. (2018). Breves considerações sobre o percurso da investigação: relações entre a educação e a curadoria em museus de arte moderna e contemporânea. In P. M. Homem, A. Marques & M. Santos (Eds.), *Ensaio e Práticas em Museologia* (Vol. 07, pp. 123-134). Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras, DCTP.

Csikszentmihalyi, M. & Hermanson, K. (1995). What makes visitors want to learn? Intrinsic motivation in museums. *Museum News*, 74(3), 34-37, 59-61.

Dernie, D. (2006). *Espacios de Exposición*. Barcelona: Anablume.

Gillick, L. (2010). Educational turns part one. In O'Neill, P. & Wilson, M. (Eds.), *Curating and the Educational Turn* (pp. 165-173). London: Open Editions.

Greenberg, R., Ferguson, B. & Nairne, S. (Ed.) (1996). *Thinking About Exhibitions*. London: Routledge.

Heinich, N. & Pollak, M. (1996). From museum curator to exhibition auteur: inventing a singular position. In Greenberg, R., Ferguson, B., & Nairne, S. (Ed.), *Thinking About Exhibitions* (pp. 231-250). London, New York: Routledge.

Impey O. & MacGregor, A. (2001). *The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe*. Oxford: Clarendon Press.

Jürgens, S. V. (2007). Entrevista a Jean-François Chougnnet, *Arte Capital* [Em linha]. Disponível em: <http://www.artecapital.net/entrevistas.php?entrevista=28>, a 14 de julho de 2018.

Kahn, H. (2010). A simple turn: notes on an argument. In O'Neill, P. & Wilson, M. (Eds.), *Curating and the Educational Turn* (pp. 118-123). London: Open Editions.

Kenseth, J. (1992). *The Age of the Marvelous*. Chicago: University of Chicago.

Louvre Museum (2018). *Histoire du Louvre* [Em linha]. Disponível em: <http://www.louvre.fr/histoire-du-louvre>, a 2 de julho de 2018.

Macedo, R. (2009). 1968-74 Renovação na Continuidade. In Henriques da Silva, R. (Eds.), *Anos 70 Atravessar Fronteiras* (pp. 18-25). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Macedo R. & Henriques da Silva, R. (2010). *A Arte Efémera e a Conservação, o Paradigma da Arte Contemporânea e dos Bens Etnográficos*. Lisboa: Instituto da História de Arte.

Malraux, A. (2011). *O Museu Imaginário*. Lisboa: Edições 70.

McPhee, J. K. (1994). Art museum education: Past imperfect, present definite, future conditional. *Australian Art Education*(17), 26-30.

Vedes, I. (2018). Breves considerações sobre o percurso da investigação: relações entre a educação e a curadoria em museus de arte moderna e contemporânea. In P. M. Homem, A. Marques & M. Santos (Eds.), *Ensaio e Práticas em Museologia* (Vol. 07, pp. 123-134). Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras, DCTP.

Obrist, H. U. (2008). *A Brief History of Curating*. Zurich: JPR Ringier & Les Presses du Réel.

O'Neill, P. (2006). Action man: Paul O'Neill interviews Seth Siegelaub. *The Internationaler*(1), 5-7.

O'Neill, P. (2008). The curatorial turn: from practice to discourse. In Rugg, J. & Sedgwick, M. (Ed.), *Issues in Curating Contemporary Art and Performance* (pp. 13-28). Bristol: Intellect.

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

Piscitelli, R., & Weier, K. (2002). Learning with, through, and about art: The role of social interactions. In S. G. Paris (Ed.), *Perspectives on Object-Centered Learning in Museums* (pp. 121-139). Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.

Ramírez, M. C. (1994). Brokering identities - Art curators and the politics of cultural representation. In Ferguson, B. W., Greenberg, R., & Nairne, S. (Eds.), *Thinking About Exhibitions* (pp. 21-38). London: Routledge.

Rugg, J. & Sedgwick, M. (2008). *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*. Bristol: Intellect.

Swinney, G. N. (1998). Who Runs the Museum? Curatorial Conflict in a National Collection. *Museum Management and Curatorship*, 17(3), 295-301.

Talboys, G. K. (2005). *Museum Educators Handbook*. Burlington, VT: Ashgate.

West, S. (1995). The devaluation of "cultural capital": post-modern democracy and the art blockbuster. In Susan M. Pearce (Ed.), *Art in Museums* (New Research in Museums Studies 5) (pp. 74-93). London and Atlantic Highlands, NJ: Athlone Press.

Willumson, G. (2007). The emerging role of the educator in the art museum. In P. Villeneuve (Ed.), *From Periphery to Center: Art Museum Education in the 21st Century* (pp. 89-94). Reston, VA: National Art Education Association.

Zeller, T. (1989). The historical and philosophical foundations of art museum education in America. In N. Berry & S. Mayer (Eds.), *Museum Education: History, Theory, and Practice* (pp. 10-89). Reston, VA: National Art Education Association.

Entrevista a

Isobel Whitelegg

museum.studies@le.ac.uk

Biographical note

Isobel Whitelegg

University of Leicester



Isobel is a curator and an art historian. She is the Director of the School of Museum Studies Postgraduate Research Programmes (PhD).

She joined the School in September 2015. She teaches and supervises research within the area of Art Museum & Gallery Studies, at both MA and PhD level.

She previously occupied two positions that operated between academic and arts-institutional contexts: as LJMU Research Curator within the Tate Research Centre: Curatorial Practice & Museology (2014-15) and as Head of Nottingham Contemporary's Public Programme (2011-14), a leading platform for the public debate of ideas and practices relevant to contemporary art and its institutions. Prior to this she was Course Director, MA Curating, Chelsea College of Art & Design (2009-11) and a Fellow of the TrAIN Research Centre, University of the Arts London (2008-11).

Ensaaios e Práticas em Museologia (E&PM) - To begin with, we would like to thank you for giving us this interview. As a curator and art historian, your interests are focused on South America. Why did your interest in this continent arise?

Isobel Whitelegg (IW) - One reason was personal, the other academic. When I was growing up, my father travelled a lot for his work; he visited Bolivia, Colombia, Mexico and Peru. So, I had an awareness of that part of the world, a strong imaginary of it based on his anecdotes and photographs. He also told me to learn Spanish instead of French because it was going to be a more important international language. The irony is that I have ended up working the most with Brazil, a country that he did not visit, and one that does not speak Spanish! Later, when I studied BA History of Art, one of my tutors used some art historical texts and case studies relating to Latin America. I became interested in why the region was not widely acknowledged in Western Art History and did my BA dissertation on the US reception of the work of Torres-Garcia. The same tutor recommended me to choose the MA Latin American Art at the University of Essex, where he had completed his PhD.

E&PM - The Biennials of São Paulo and Havana have importance in the world of art. Brazil and Cuba are countries with troubled policies. How has it been to get in touch with these contexts? Which aspects most caught your attention?

IW - The Bienal de São Paulo was my first biennial. I visited it for the first time in 2002, before I had ever been to Venice, and when I was in São Paulo for my PhD research. The exhibition that year was not the best one I've seen, but the architecture and the role it plays for the city left a strong impression.

My PhD was on the work of artist Mira Schendel and her dialogues with philosophers and theorists. She was another seed for my interest, as she decided to participate in the edition of 1969, the one that was subject to wide international boycott. That first time, in 2002, I consulted the archives of the BSP to look at the files for the different editions she had participated in.

Later, around 2008, I started to look deeper into the complex question of the boycott, and at how the biennial had survived afterwards. I found that the BSP of the 1970s - even though it was almost ignored by the institutional narrative and by academic writing - was extremely experimental and important. It is a period marked by many collective participations of a critical

and sometimes political nature. It's a very important part of the history and I continue to research to this day, now in collaboration with a group of Brazilian researchers who are also looking at this passage of history, from post-boycott to post-democratisation and globalisation. We all do research in the archive, as well as by speaking to artists and others who were involved in the biennial at that time.

With Havana, I have not visited it, so my connection is less deep; but I am interested in Havana as one model of the biennial form within Latin America. It's also an example of how changing historical and political horizons will change the form and function of a biennial. When the world changed in 1989, that biennial also had to change; it has struggled to find its place in the world since.

E&PM - Has anything changed in your way of perceiving this part of the world? What?

IW - Ah. At this moment, this is a very poignant question. I am going to answer in relation to Brazil again, because this is the centre of my research. My involvement with Brazil specifically since 2002 encompasses its economic rise as a BRIC nation, the election of Lula, then Dilma, and then what came after...

To be honest, my biggest shock in visiting that country in 2002 had been the level of racial division, especially given the myth of racial democracy that is so successfully promoted internationally. In São Paulo, I witnessed people being patronising to Afro-descendant maids or waiters; and, it seemed evident that this was a structural phenomenon with deep roots, the darker your skin, the poorer you would be. It's difficult to say this, because I am English, and we have our own deeply structured social divisions, but there it is as I saw it. The period from Lula to Dilma was one during which this seemed to change. It changed at deeper levels but was also evident in the art world - before, it was unusual to encounter art gallery workers or artists who were Afro-Brazilian. The facts and statistics for the Afro-descendant population, however, will show that this issue is far from resolved.

2002 to 2014 or so was also time during which the study of art produced during the dictatorship became very mainstream - political art gained critical and financial value. Some of the non-Brazilian art historians who wrote these histories treated that period almost as if it was a genre,

a closed chapter of art history. Of course, we know all too well now that this is a history that still is not over, and even at the risk of being repeated.

After the most recent election, people who sympathise with the military are saying that the severity of the dictatorship has been exaggerated. People are re-writing history, and this makes me even more sure that history is important, even if it's only art history. And the most effective way to look at prior periods of political oppression is not to pick out individual artists, but to look at how artists survived collectively, and were supported by organisational structures, like museums, and including the BSP.

In the present day, and since the populist right-wing campaign started to gain force, I have noticed that many artists have become less concerned with their individual practice. They are more committed politically and more inclined to work collectively. The coming change of government is likely to be a threat to culture and to public institutions. They are talking of cutting funding, which would be a folly and a tragedy as Brazil has a network of public cultural centres that are a model internationally.

E&PM - Do you consider that there are significant differences between the modern and contemporary artists of South America and those of Europe? If so, how do these differences manifest in the works of art?

IW - My approach to art history is a situated one. Where you live and where you produce art informs the nature of that art. This means there is a difference between, for example Danish and English art, and it also means there is a difference between art in Chile and in Costa Rica.

E&PM - Do your researches only go to the big exhibitions and Biennials or do you also get to the gallery exhibitions?

IW - I try to see and understand every context I can, because they are all connected somehow – the artists home or studio, the art school, independent spaces, commercial galleries, museums and biennial exhibitions.

E&PM - You have some papers about Brazil. Do you have a particular interest in this country? If yes, why?

IW - I have touched in this in some ways above, but the root of it was my MA study. The year I did my MA, 1999, one of my professors had visited Brazil recently so she focused on it a lot in teaching. It was also in this time that I became interested in Mira Schendel's work. Mira was a Brazilian artist, though she was born in Europe. She also had a connection to the UK, as she was one of those that had a large solo exhibition at the gallery Signals London in the 1960s and one who developed friendships with artists and critics based here.

When I went to Brazil the first time, I got very attached to it, because of research but also on a more personal level. I made lasting friendships. I still feel it's impossible to have a *committed* relationship to researching a lot of places at once, especially if they are thousands of miles away. So, Brazil is still at the centre for me, though I have been to other parts of that region for conferences or for pieces of research.

E&PM - Are there artists that are in your best interest?

IW - I prefer not to single out the individual, because it is context and collectivity that interests me more. But, historically Mira's work will always be of interest to me. In terms of artists working now, two who are important and interesting - in terms of their own work but also in their commitment to what lies outside of it - are Dora Longo Bahia and Cinthia Marcelle.

E&PM - What type of research sources have you covered?

IW - My research is often rooted in institutional archives, but also includes some interviews, because the structure of institutional archives will always mean that some voices are excluded. So, you must speak to people, and look at their own personal archives.

Methodologically, historiography is central to my approach, and particularly the question of how the history of organisations is written. In this, I am starting to use theories drawn from other fields, such as Management and Organisational Studies.

E&PM - We imagine that the differences in languages - Portuguese and Spanish - have been a challenge and perhaps a barrier. How are you getting around them?

IW - I began with some foundation in Spanish, because I chose (influenced by my father's advice) to learn this language in high school. From around 2001 onwards, I started to slowly teach myself Portuguese, because I really needed to read archival and published texts in that language. It took me longer to speak it, but now I am close to fluent ... I gave my first lecture in Portuguese in São Paulo a couple of years ago. I started to not worry about making mistakes, because I would never judge a non-English speaker for doing that!

E&PM - Do you easily find available information in England about the art world from the South American countries?

IW - Yes, but it always limited by the distance, and it tends to focus on the big names and the high-value artists. The best research on Brazilian art is that researched and written in Brazil and often published in Portuguese only. It is difficult to access funding for translation, but I am organising a collection of texts on the history of the BSP that will be translated for publication in English. I wish we could do this more.

E&PM - Do you see differences between the world of art and the art produced by the countries of Hispanic influence and these universes of Brazil? If yes, of what kind?

IW - Brazil's language, and the fact that it is connected to the patterns of colonisation by Portugal rather than Spain, puts it in a different universe in some ways. Brazil can converse, historically and linguistically, with other continents and countries, with Mozambique, with India... Spanish speaking Latin America, on the other hand, is more able to establish a conversation between its own nations.

E&PM - And Portugal, is it in your plans, considering the relationship between Brazil and Portugal?

IW - It is not in my own plans, but it's certainly an interesting relationship to consider. In recent history, there has been a lot of traffic between artists and curators in Brazil and in Portugal. And these days, the different political points of view of Brazilians living in Portugal has also been quite visible, in the wake of the election.

E&PM - Are you curating some exhibition now?

IW - I just finished this process. In June of this year, an exhibition I curated opened in London, and this was the result of a lengthy process of research. It took place at Thomas Dane Gallery and it focused on the history of the gallery Signals London.

Signals only lasted for two years, 1964-1966, and it was founded by three artists, David Medalla, Gustav Metzger, and Marcello Salvadori, together with the art critic Guy Brett and the gallery's director, Paul Keeler. It was the location for the first UK solo exhibitions by the Brazilian artists Lygia Clark, Sergio Camargo and Mira Schendel, and by the Venezuelan artists Jesus Rafael Soto, Carlos Cruz-Diez and Alejandro Otero.

The exhibition I curated did not focus only on the Latin American aspect, as this has become a somewhat repetitively celebrated aspect of its history. Instead, I began with the collective exhibitions, and was interested in how the gallery used these to bring different aesthetics together and to trace the pattern of important artistic networks across Europe, such as the Zero and nul groups. I also brought to light how the gallery also supported the work of less-known UK-based artists at the time, artists that were not only based in London but working in a range of cities, such as Cardiff, St Ives, Nottingham and Manchester.

E&PM - As Co-Director of the MA Art Museum & Gallery Studies Programme, how do you see the role of the museum professional nowadays and in the near future? How the educational and training programmes should evolve to cope with the new challenges?

IW - I now have a new role as Director of the School of Museum Studies PhD programme, but I still teach with the AMAGS MA programme. I think that it's important that future museum professionals have art historical knowledge, but that they also understand how art and art history relate to a changing institutional context and how this in turn relates to the specific social, political and economic conditions of various places. We want to encourage our students to understand the international context, and to feel like they can choose to work here, but also elsewhere in Europe - or in any other continent in fact. What helps to support this is having an international cohort and encouraging them to learn from each other as well as from us. We encourage them to work together and appreciate each other's particular knowledge and

expertise, and this is also part of learning how to work well as part of a collaborative team within an institutional context.

E&PM - Thank you!!

IW - De nada, o prazer é meu!



A

ENSAIOS E PRÁTICAS EM MUSEOLOGIA 07
é protegida pela Licença Internacional
Creative Commons Atribuição-NãoComercial-CompartilhaIgual 4.0

Detalhes da licença:
creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/



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