

OS MUSEUS NO SÉCULO XXI: DA SUA RELEVÂNCIA PARA A SOCIEDADE CONTEMPORÂNEA

Coordenadores

Fernando Magalhães

Margarida Franca

Maria da Graça Poças Santos

Ricardo Vieira

Bruno Ferreira



**OS MUSEUS
NO SÉCULO XXI:
DA SUA RELEVÂNCIA
PARA A SOCIEDADE
CONTEMPORÂNEA**

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LEIRIA

Presidente
Carlos Rabadão

ESCOLA SUPERIOR DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS SOCIAIS
INSTITUTO POLITÉCNICO DE LEIRIA

Diretor
Pedro Gil Frade Morouço

Conselho Editorial e Científico

Ana Maria das Neves Vieira
(CICS.NOVA.IPLeiria e ESECS.IPLeiria)

Bruno Ferreira
(Instituto Superior de Educação e Ciências, Portugal)

Cezarina da Conceição Santinho Maurício
(Instituto Politécnico de Leiria, Portugal)

Fernando Paulo Oliveira Magalhães
(CRIA – ISCTE e ESECS/Instituto Politécnico de Leiria, Portugal)

José António Duque Vicente
(Instituto Politécnico de Leiria, Portugal)

Margarida Maria Fernandes Henriques da Cunha Miranda da Franca
(Instituto Politécnico de Leiria, Portugal)

Maria da Graça Lopes da Silva Mougá Poças Santos
(Instituto Politécnico de Leiria, Portugal)

Luciana Ferreira da Costa
(Universidade Federal da Paraíba, Brasil)

Ricardo Manuel das Neves Vieira
(CICS.NOVA.IPLeiria e ESECS.IPLeiria)

Silvana Pirillo Ramos
(Universidade Federal de Alagoas, Brasil)

FICHA TÉCNICA

Título: Museus no Século XXI: da sua relevância para a sociedade contemporânea

Coordenadores: Fernando Magalhães, Margarida Franca, Maria da Graça Poças Santos, Ricardo Vieira, Bruno Ferreira

Grafismo e Composição: Fernando Magalhães, Maria da Graça Poças Santos, Joana Mineiro

Edição: Escola Superior de Educação e Ciências Sociais – Instituto Politécnico de Leiria

Capa: Joana Mineiro

Imagem da capa: Maria da Graça Poças Santos

ISBN: 978-989-35791-9-0

DOI: <https://doi.org/10.25766/190s-7361>

Outubro de 2024

©2024, Instituto Politécnico de Leiria



Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais
CICS.NOVA.IPLeiria



Rede de Pesquisa e (In)Formação em
Museologia, Memória e Patrimônio

UNIVERSIDADE
FEDERAL DA PARAÍBA

**O MUSEU ... TEM COMO PRIMEIRO TRAÇO DEFINIDOR
A SUA PERENIDADE E PERDURABILIDADE NO
TEMPO, MAS VIVE EM CADA MOMENTO DA SUA
HISTÓRIA A NECESSIDADE DE CONSTRUIR OS SEUS
SENTIDOS NO TEMPO CONCRETO DA SUA
EXISTÊNCIA¹**

¹ Brito, J. (2006) O museu, entre o que guarda e o que mostra. In Alice Semedo e J. Teixeira Lopes. *Museus, discursos e representações*. Edições Afrontamento.

ÍNDICE

Apresentação	8
Fernando Magalhães	
Margarida Franca	
Maria da Graça Poças Santos	
Ricardo Vieira	
A Internacionalização dos Museus Portugueses em contexto democrático (1974-2020). Algumas conclusões.....	13
Elsa Garrett Pinho	
Museus e Monumentos de Portugal, EPE	
Faculdade de Belas-Artes - Universidade de Lisboa	
Centro de Investigação e de Estudos em Belas Artes (CIEBA)	
Musealizando Narrativas Pedagógicas. Vozes da Memória de Professoras e Educadoras.....	53
Ricardo Vieira	
Escola Superior de Educação e Ciências Sociais - Instituto Politécnico de Leiria	
Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais da Universidade Nova de Lisboa - Polo de Leiria (CICS.NOVA.IPLeiria)	
Ana Vieira	
Escola Superior de Educação e Ciências Sociais - Instituto Politécnico de Leiria	
Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais da Universidade Nova de Lisboa - Polo de Leiria (CICS.NOVA.IPLeiria)	
Da Casa de S. Pedro à Casa-Museu Afonso Lopes Vieira.....	76
Cristina Nobre	
Escola Superior de Educação e Ciências Sociais - Instituto Politécnico de Leiria	

**O Museu da Tapeçaria de Portalegre Guy Fino: um museu local
que guarda um tesouro nacional..... 114**

Ana Maria Gonçalves

ARTIS-Instituto de História da Arte: Faculdade de Letras -
Universidade de Lisboa

Museus para o século XXI: entre o passado e o presente..... 148

Fernando Magalhães

CRIA (ISCTE), IN2PAST, ESECS, ESSLei - Instituto Politécnico
de Leiria

**Museus, Exposições Imersíveis e os Modos de Fruição do Público
a partir da Ludicidade, Interatividade e Imersividade..... 185**

Flávia Campos Junqueira

Universidade Federal da Paraíba

Luciana Ferreira da Costa

Universidade Federal da Paraíba

Apresentação

As sociedades atuais, tal como noutros períodos da história, enfrentam desafios crescentes. O desenvolvimento acelerado de meios e de vias de comunicações tornou as sociedades mais fluidas culturalmente. Não são só as imagens do “outro”, do culturalmente diverso, que entram diariamente nas nossas casas através da televisão, da rádio e da internet, mas é também o “outro”, que está presente nas nossas vidas diariamente. Aprender a retirar a riqueza dos encontros multiculturais atuais, de forma a promover uma educação intercultural, é uma tarefa de todos nós, professores, investigadores, museólogos, e em geral de todos aqueles profissionais ligados às ciências sociais.

Os museus atuais são fundamentais não só para aprendermos a viver e a retirar frutos destes contactos multiculturais acelerados, mas também para, em conjunto com as populações locais, se assumirem como agentes dinamizadores das comunidades locais. Os museus são meios de afirmação identitária de uma comunidade, mas, em tempos em que os movimentos globais de pessoas, ideias, bens e capital atingiram proporções inimagináveis, assumem-se também como motores económicos locais. São cada vez mais os turistas que procuram experiências culturais únicas, mas também indivíduos que buscam, num mundo em aceleradas mudanças, respostas para o seu “eu”, da sua comunidade ou mesmo da sua integração no grupo que o acolheu.

Esta publicação surgiu da reflexão que atualmente se faz em torno das questões sociais que atravessam o nosso mundo, e que encontram reflexo nas ideias e práticas museológicas.

Agradecendo aos investigadores que contribuíram para esta obra e para uma reflexão aprofundada do papel dos museus na atualidade, perante os desafios colocados pelas sociedades multiculturais, apresentamos, de seguida, os seus textos, resumidamente.

Elsa Garrett Pinho

A Internacionalização dos Museus Portugueses em Contexto Democrático [1974-2020]: algumas conclusões

Resumo: A internacionalização é um desígnio fundamental dos museus do século XXI, quaisquer que sejam as respetivas vocações, tipologias das coleções, dependência administrativa ou localização geográfica.

O presente artigo apresenta as conclusões obtidas no final de um estudo inédito e de grande alcance temporal, realizado em contexto de Pós-Doutoramento, com o propósito de identificar a capacidade de internacionalização dos museus portugueses (independentemente da tutela administrativa) através da circulação internacional dos seus acervos durante quarenta e seis anos de democracia. Para apuramento dos resultados aqui expressos foram consultados e tratados estatisticamente arquivos inéditos de diferentes organismos da Administração Central (Cultura).

Tendo por balizas cronológicas a Revolução de 25 de abril de 1974, que iniciou a democracia em Portugal, e a pandemia Covid-19 de 2020, identificam-se os principais museus emprestadores, países de destino e instituições recetoras dos bens museológicos portugueses, os eventos mais relevantes para os quais os objetos foram cedidos, assim como tendências e momentos impulsionadores da internacionalização.

Ricardo Vieira e Ana Vieira

Musealizando Narrativas Pedagógicas. Vozes da Memória de

Professoras e Educadoras: As conclusões da análise das vozes dos entrevistadores de professores que começaram a sua atividade próximo do 25 de abril de 74, mostram que a organização de seminários regulares, a par das práticas pedagógicas, com antigos professores, professoras e educadoras, poderia ser uma forma de estreitar ainda mais os conhecimentos e saberes intergeracionais e evitar o esquecimento de tanto saber prático acumulado e não partilhado. Seminários ou encontros intergeracionais mais informais, tipo “rodas de conversa” com antigos professores, professoras, e educadores e educadoras parece ser vital para colmatar as discontinuidades entre as práticas pedagógicas de ontem, hoje e amanhã e para minimizar o desperdício do saber pedagógico não partilhado.

Cristina Nobre

Da Casa de S. Pedro à Casa-Museu Afonso Lopes Vieira

Resumo: Parte-se do nascimento de um lugar: a pequena-grande Casa de S. Pedro de Moel, rastreando os seus contornos de génese, até chegar à fase de maior maturidade da Casa, implicando a partilha com os outros e a criação do *lugar literário*.

Reflete-se sobre os livros e os museus e como o conceito de edifício guardião da memória adquire um papel incontornável para as comunidades do presente e do futuro e a sustentabilidade do próprio museu.

Tecem-se considerações sobre a Memória oficialmente viva: a Casa-Museu Afonso Lopes Vieira [CMALV], desde a sua fundação em 2005 até ao presente.

Ana Maria Gonçalves

O MUSEU DA TAPEÇARIA DE PORTALEGRE – GUY FINO: Um museu local que guarda um tesouro nacional

Resumo: O Museu da Tapeçaria de Portalegre – Guy Fino é museu municipal de arte contemporânea inaugurado no século XXI. Instalado no palácio setecentista conhecido por Palácio Castelo Branco, numa cidade capital de distrito do interior português – Portalegre. Sonhado como um polo dinamizador para a cidade e para a região, nasceu a partir do diálogo entre o fundador da Manufatura de Tapeçarias de Portalegre (1947) e a Câmara Municipal de Portalegre. O nome atribuído a este espaço museológico constituiu-se, também, numa homenagem ao industrial Guy Roseta Fino (1920-1997) que colocou Portugal na lista dos grandes produtores internacionais de Tapeçaria. Ainda que um jovem museu, tendo atingido a maioria em 14 de julho de 2019, é possível identificar duas fases distintas e uma terceira que pensamos estar a emergir. A trajetória deste espaço de arte e memória não se dissocia das comunidades educativas locais e outras, bem como da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

Fernando Magalhães

Museus para o século XXI: entre o passado e o presente

Resumo: A partir deste capítulo iremos discutir a emergência dos museus modernos nas sociedades contemporâneas. Assumidos como

escolas de cidadania, desde as suas origens, entre os séculos XVI e XIX, estas instituições afastaram-se várias vezes dos seus objetivos, o que acabou por despoletar críticas provenientes de várias correntes de pensamento. Primeiro, com as linhas modernistas do futurismo e do vanguardismo dos inícios do século XX, depois com a crise da geração de sessenta. Perante esses desafios, os museus souberam reinventar-se, assumindo e concretizando novos desafios, nos domínios da educação e do seu contributo para o desenvolvimento local.

Flávia Junqueira e Luciana Costa

Museus, Exposições Imersíveis e os Modos de Fruição do Público a partir da Ludicidade, Interatividade e Imersividade

Resumo: Nos últimos anos exposições imersivas com obras de artistas consagrados, adaptadas para grandes projeções, ganharam popularidade prometendo uma experiência de imersão inovadora. Embora o reconhecimento do museu como mídia e como instância relacional venha de longa data, as constantes inovações das tecnologias digitais e seus usos nos espaços expositivos levam à reflexão sobre a participação dos públicos nos novos cenários. Tendo em vista que a imersividade depende da predisposição individual para vivenciá-la e que tal formato, da maneira como é explorado atualmente, demonstra viés mercadológico, o presente relato tem como objetivo analisar as especificidades das exposições imersivas do espaço Luzzco, em João Pessoa, a partir da observação não participante dos públicos e aplicação de questionário com ênfase nos modos de fruição: ludicidade, interatividade e imersividade. O espaço Luzzco, dedicado a exposições imersivas, inaugurado em João Pessoa, na Paraíba, apresenta a vida e a obra de artistas locais, de reconhecimento nacional, como Clóvis Júnior e Ariano Suassuna. Conclui que as exposições observadas apresentam diferentes níveis de ludicidade, imersividade e interatividade, implicando maneiras distintas do público se relacionar com o ambiente.

Os capítulos incluídos neste livro foram objeto de avaliação científica.

Agradecendo às instituições envolvidas, informamos que este trabalho teve o apoio direto da Escola Superior de Educação e Ciências Sociais do Instituto Politécnico de Leiria, do CRIA/ISCTE – Centro em Rede de Investigação em Antropologia e IN2PAST e do CICS.NOVA–Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais da Universidade Nova de Lisboa.

Fernando Magalhães
Margarida Franca
Maria da Graça Poças Santos
Ricardo Vieira
Bruno Ferreira

A INTERNACIONALIZAÇÃO DOS MUSEUS PORTUGUESES EM CONTEXTO DEMOCRÁTICO [1974-2020]: ALGUMAS CONCLUSÕES

Elsa Garrett Pinho

Museus e Monumentos de Portugal, EPE
Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de
Investigação e de Estudos em Belas Artes (CIEBA)

Resumo

A internacionalização é um desígnio fundamental dos museus do século XXI, quaisquer que sejam as respetivas vocações, tipologias das coleções, dependência administrativa ou localização geográfica.

O presente artigo apresenta as conclusões obtidas no final de um estudo inédito e de grande alcance temporal, realizado em contexto de Pós-Doutoramento, com o propósito de identificar a capacidade de internacionalização dos museus portugueses (independentemente da tutela administrativa) através da circulação internacional dos seus acervos durante quarenta e seis anos de democracia. Para apuramento dos resultados aqui expressos foram consultados e tratados estatisticamente arquivos inéditos de diferentes organismos da Administração Central (Cultura).

Tendo por balizas cronológicas a Revolução de 25 de abril de 1974, que iniciou a democracia em Portugal, e a pandemia Covid-19 de 2020, identificam-se os principais museus emprestadores, países de destino e instituições recetoras dos bens museológicos portugueses, os eventos mais relevantes para os quais os objetos foram cedidos, assim como tendências e momentos impulsionadores da internacionalização.

Acrónimos e Siglas

CMMA – Casa-Museu Medeiros e Almeida, Lisboa
ColBerardo – Coleção Berardo
ColSEC – Antiga coleção da Secretaria de Estado da Cultura, atual CACE
FASVS – Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, Lisboa
FRESS – Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, Lisboa
MEV – Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo-Museu de Évora
MLamego – Museu de Lamego
MLX – Museu de Lisboa
MMArinha – Museu de Marinha, Lisboa
MNAC - Museu Nacional da Arte Contemporânea – Museu do Chiado, Lisboa
MNARQ – Museu Nacional de Arqueologia, Lisboa
MNAZ – Museu Nacional do Azulejo, Lisboa
MNCoches – Museu Nacional dos Coches, Lisboa
MNE – Museu Nacional de Etnologia, Lisboa
MNGV – Museu Nacional de Grão Vasco, Viseu
MNMCM – Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra
MNSR – Museu Nacional Soares dos Reis, Porto
MNTraje – Museu Nacional do Traje e da Moda, Lisboa
MORiente – Museu do Oriente, Lisboa
MRBeja - Museu Regional de Beja – Museu Rainha D. Leonor
MSGL – Museu da Sociedade de Geografia de Lisboa
MSR – Museu de São Roque, Lisboa
MUC – Museus da Universidade de Coimbra
PNA – Palácio Nacional da Ajuda-Museu, Lisboa
PNQ – Palácio Nacional de Queluz

Introdução

Visando contribuir para a educação, a formação e a recriação dos públicos, assim como para a promoção e o livre acesso ao conhecimento, as exposições temporárias dependem, em grande medida, da capacidade organizativa e dos empréstimos recíprocos entre museus, constituindo-se como fatores de prestígio e suportes essenciais à atividade económica destas instituições.

A par das exposições realizadas com recurso exclusivo aos respetivos acervos - e apesar das múltiplas leituras e conexões que os mesmos propiciam -, o trabalho de investigação desenvolvido pelos museus e a permanente busca por reinterpretações do património cultural através de exposições de elevada qualidade artística e científica suscitam a criação de parcerias para a cedência de bens museológicos, uma forma de generosidade e um ato de cortesia que merece ser incentivado, assim sejam asseguradas as condições de conservação e de segurança das obras circuladas.

Neste sentido, os intercâmbios internacionais têm valor acrescentado, quer para o museu que cede os bens e que assim divulga as suas coleções junto de novos públicos, quer para aquele que os recebe e que deles beneficia em contexto expositivo.

Em Portugal, desde as exposições universais novecentistas que objetos modernamente classificados como 'bens culturais' circularam internacionalmente com o propósito de decorarem os Pavilhões de Portugal ou apresentados como meros produtos coloniais. Estas primeiras mostras realizadas fora de portas, longe de perseguirem objetivos educativos ou culturais, visavam a promoção das atividades económicas do império português. Também durante a ditadura militar e o Estado Novo o património artístico português foi levado ao estrangeiro em eventos expositivos relevantes, mas com carácter episódico e irrepetível (exemplo: Sevilha, 1929; Paris, 1931; Royal Academy, Londres, 1955-56).

Em 1973, eram 120 os museus existentes em Portugal e os seus visitantes não ultrapassavam os 2,3 milhões, números concordantes com a situação cultural do país, onde cerca de um quarto da população era analfabeta, a televisão ainda não tinha destronado a rádio e o património cultural estava em situação de quase abandono². A Fundação Calouste Gulbenkian (FCG), cuja nova sede havia sido inaugurada em 1969 (dois anos depois da abertura do respetivo Centro Cultural Português, em Paris), onde também se apresentava ao público a extraordinária coleção do fundador, desempenhava um papel essencial e inigualável na promoção da cultura “de elite” e do património português, dentro e fora do país, substituindo-se de algum modo a um Estado ausente.

A ‘Revolução dos cravos’ de 1974 abriu portas à democracia em Portugal. Porém, a instabilidade política e social associada ao período revolucionário dos primeiros anos de democracia, bem como a forte crise económica que conduziria o país a uma situação de bancarrota em 1977 e 1983 e às subsequentes intervenções pelo Fundo Monetário Internacional, eram contrárias à priorização de uma política cultural apostada na divulgação do património cultural móvel além-fronteiras.

As primeiras décadas de democracia

Se, por um lado, o fim da ditadura em Portugal fez despontar no estrangeiro uma curiosidade e interesse genuínos sobre a arte e a cultura

² Eduarda Dionísio, *“As práticas culturais” in Portugal 20 anos de democracia, dir. António Reis, (Lisboa: Círculo de Leitores, Lda., 1994), 443-489.*

portuguesas, por outro, o abandono a que o património cultural havia sido votado durante anos e a frágil condição dos museus nacionais justificam a modesta participação em eventos internacionais na primeira década e meia de democracia.

Muitas das exposições levadas ao estrangeiro neste período - com bens e fins museológicos - serviam objetivos político-diplomáticos, sendo promovidas pela FCG em colaboração com as Embaixadas acreditadas em Lisboa. Assim sucedeu com a mostra *Louis XV. Un moment de perfection de l'art français*, no Hotel de la Monnaie (Paris, 1974 -1975), evento para o qual seriam cedidas cinco das mais importantes peças de ourivesaria do Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA) e três da FCG³, depois de colhido parecer positivo da Junta Nacional de Educação, a autorização do Ministério da Educação Nacional e o indispensável acordo do Ministro das Finanças.

Seguir-se-iam duas das exposições integradas nas comemorações do Bicentenário dos Estados Unidos da América, a primeira das quais, intitulada *The European vision of America*, e uma coprodução do Cleveland Museum of Art, da National Gallery of Art de Washington e da Réunion des Musées Nationaux / Grand Palais (Paris), haveria de itinerar pelos dois países, entre 7 de dezembro de 1975 e 3 de janeiro de 1977.

³ Do MNAA: par de estatuetas em prata dourada, de Ambroise-Nicolas Cousinet (1813 e 1814 Our); molheira, chaleira com escalfador e saleiro, François-Thomas Germain (1835 Our, 1848 Our e 1718 Our). Da FCG: par de mostardeiras em prata e abafador em prata, Antoine Sébastien Durand (287 A/B e 2381).

A par do tipo de eventos acima referidos, é ainda nesta primeira década democrática que começam a desenhar-se duas vias paralelas para a internacionalização das coleções nacionais e da arte portuguesa. Por um lado, as mostras organizadas ou com a intervenção direta dos Governos - nomeadamente dos órgãos responsáveis pelas pastas da Cultura e dos Negócios Estrangeiros e respetivos serviços - para promoção externa do país e da cultura portuguesa, tendo por base motivações de ordem político-diplomáticas ou mesmo económicas e, por outro, a abertura do país a outras culturas e à divulgação de nomes maiores da criação artística nacional. Foi disso exemplo a exposição *Arte Portuguesa Contemporânea*, inserida em intercâmbio cultural luso-brasileiro com o Ministério das Relações Exteriores (Brasília), Museu de Arte Assis Chateaubriand (São Paulo) e Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Inaugurada por ocasião da visita oficial do Presidente da República Portuguesa, a exposição iria itinerar pelas três cidades brasileiras, entre dezembro de 1976 e março do ano seguinte, onde puderam ser admiradas obras de setenta e seis artistas portugueses e mais de uma centena de pinturas e desenhos.

A primeira participação oficial de Portugal numa Exposição Europeia verificou-se no ano de 1980, com *Firenze e la Toscana dei Medici nell' Europa del '500* (Palazzo Vecchio e Palazzo Strozzi, Florença), integrada na XVI.^a Exposição de Arte, Ciência e Cultura do Conselho da Europa, para a qual seriam cedidas duas cerâmicas e três pinturas do acervo do MNAA.

Seria necessário esperar uma década sobre a revolução para que as medidas legislativas e técnico-administrativas implementadas em 1980-81

começassem a dar frutos, nomeadamente com a criação do Instituto Português do Património Cultural (IPPC) e a aprovação do *Regulamento interno comum aos museus dependentes do IPPC*, e do *Planeamento museológico*, por despachos do Secretário de Estado da Cultura, de 2 de junho e de 3 de dezembro de 1981, respetivamente⁴.

Evento marcante para a cultura nacional e verdadeiro motor impulsionador da difusão internacional do património cultural português foi, sem dúvida, a XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura, realizada em Lisboa entre 7 de maio e 2 de outubro de 1983, sob a tema genérico de *Os Descobrimentos portugueses e a Europa o Renascimento*. Esperava-se um milhão de visitantes!⁵.

Organizada em cinco núcleos distintos que reuniram um total de 2.382 obras de arte e bens científico-culturais cedidos por 343 proprietários distintos, entre entidades singulares e coletivas, portuguesas e estrangeiras, a XVII.^a Exposição Europeia foi, sem dúvida, o primeiro grande evento internacional que, apesar de realizado em território nacional e com um número total de visitantes aquém do esperado, haveria de contribuir como nenhum outro até então, para a projeção e o reconhecimento além-fronteiras do património cultural português. Como consequência direta e imediata da Exposição Europeia de 1983, nos anos subsequentes começaram a chegar a Portugal diversos pedidos de empréstimos de bens

⁴ IPPC, *Relatório anual de atividades*, 1981, 64-73.

⁵ Clara Pinto Correia, "Uma grande exposição em Lisboa. Os Descobrimentos e o Renascimento", *História*, n.º 55 (1983), 2-13.

museológicos portugueses para virem a integrar exposições no exterior, com especial enfoque para o triénio de 1987 a 1989, cuja média anual oscilou entre as dezoito e as vinte e três mostras.

Foi precisamente no ano de 1987 que Portugal organizou pela primeira vez, com o apoio financeiro da FCG, um evento expositivo em que um conjunto coerente de 256 artefactos históricos de um dado período era apresentado no estrangeiro⁶. *Soleil et ombres: l'art portugais du XIXe siècle*, projeto de José-Augusto França, foi apresentado ao público francês no Petit Palais, Paris, entre 20-10-1987 e 04-01-1988.

Ainda em 1987, há que assinalar a realização de duas outras mostras importantes para a internacionalização da criação artística portuguesa, moderna e contemporânea: a primeira, designada por *Arte contemporâneo português*, foi organizada pelo Centro de Arte Moderna (CAM) da FCG e pelos Ministérios dos Assuntos Exteriores e da Cultura de Espanha e apresentada no Museo Espanõl de Arte Contemporâneo de Madrid, com curadoria de Ana Beristain e José Sommer Ribeiro; a segunda, *70.80 Arte portuguesa*, foi promovida pela Secretaria de Estado da Cultura e inicialmente concebida para itinerar por três cidades do Brasil, tendo depois sido apresentada no Port of History Museum de Filadélfia, entre novembro de 1987 e janeiro do ano seguinte. Para ambas as mostras foram cedidas obras de museus nacionais e da própria coleção do Estado.

⁶ Lúcia Verdelho da Costa, "Sol e sombras. A arte portuguesa do século XIX no Museu do Petit Palais em Paris". *Colóquio Artes – Revista trimestral de Artes Visuais, Música e Bailado*, 74 (setembro de 1987), 5-17.

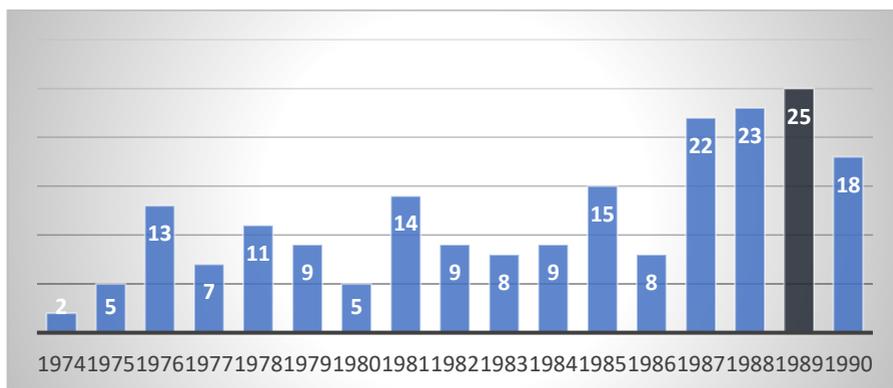
Ao abrigo de acordos bilaterais ou no âmbito de certames promovidos pelo Conselho da Europa, em 1988 e 1989 os museus portugueses puderam mostrar em solo europeu alguns dos *highlights* das suas coleções. Assim sucedeu com as exposições *Le langage des orfèvres de Portugal*, apresentada no Musée d'Histoire et d'Art du Luxemburg em maio de 1988, e *Portuguese faïence, 1600 -1660*, levada ao Museu Histórico de Amesterdão. Seguir-se-ia a participação de Portugal na *Europália'89*, dedicada ao Japão, através da cedência de bens museológicos para a exposição *Art namban: les portugais au Japon*, realizada nos Musées Royaux d'Art et Histoire, Bruxelas, no último trimestre do ano.

Exposições com a chancela governamental e com múltiplos emprestadores nacionais começaram, aos poucos, a fazer parte da experiência internacional dos museus portugueses, desde logo com a mostra *La Révolution Française et l' Europe, 1789-1799*, a XX.ª Exposição Europeia, que reuniu nas Galeries Nationales du Grand Palais, Paris, entre março e junho de 1989, peças de seis instituições diferentes.

Com a aproximação das comemorações das grandes viagens marítimas dos séculos XV e XVI, logo em 1990 desenharam-se as primeiras grandes exposições internacionais que haveriam de contar com a indispensável participação de museus portugueses, férteis em manifestações exemplares das “artes da diáspora”. Um desses eventos inaugurais foi a mostra *Portugal - Brazil. The age of atlantic discoveries*, na New York Public Library, Estados Unidos da América (junho a setembro), organizada sob a égide da Brazilian Cultural Foundation em Nova Iorque.

Esta e outras mostras realizadas no último ano da década como *Eighteenth century scenic and architectural design: drawings by the Galli Bibiena family from collections in Portugal*⁷ ou *Roma lusitana, Lisboa romana*, no Complesso Monumentale di San Michele a Ripa, em Roma, anunciavam a tendência crescente que viria a confirmar-se nas décadas seguintes em matéria de circulação internacional de bens culturais móveis, facilmente perceptível se comparados os gráficos das Figuras 1, 2 e 3.

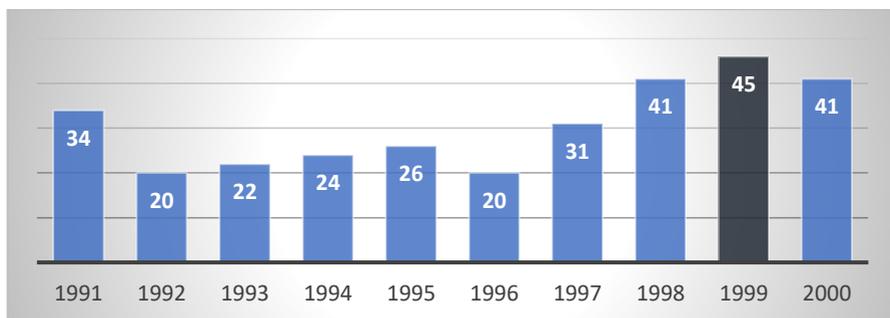
Figura 1 - Processos de cedências internacionais/Ano (1974-1990)



Fonte: Autora

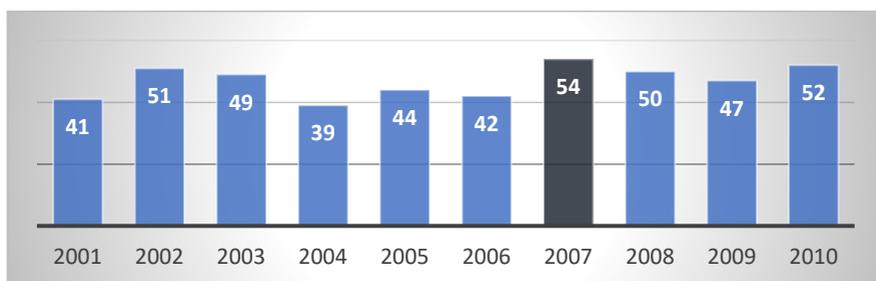
⁷ Inicialmente patente ao público no Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, Missouri (de julho a setembro 1990), a mostra haveria de itinerar pelo New York-Cooper-Hewitt Museum, o Dallas-Meadows Museum, o Pittsburgh-Frick Museum, terminando em The Octagon Washington D.C., em 25 de maio de 1991.

Figura 2 - Processos de cedências internacionais/Ano (1991-2000)



Fonte: Autora

Figura 3 - Processos de cedências internacionais/Ano (2001-2010)



Fonte: Autora

A efervescência da década de 1990

Para que este caminho evolutivo pudesse ter sido trilhado, em muito contribuíram os eventos associados ao Festival *Europalia'91* que pela primeira vez na história da cultura e do património cultural português fizeram movimentar para fora do país um volume extraordinário de bens culturais e, ao fazê-lo, estruturaram o conhecimento técnico e fundaram os

pilares organizacionais indispensáveis ao estudo, à salvaguarda e à difusão das coleções museológicas nacionais.

Em vésperas da concretização do Ato Único Europeu e da criação do mercado único, o Festival Internacional de Artes *EUROPALIA*, que desde 1969 vinha a ser organizado pela fundação homónima, elegeu a candidatura de Portugal para a sua edição de 1991. Graças às parcerias estabelecidas com as entidades belgas, Portugal entrava pela primeira vez, e com um fulgor regenerador, nos circuitos internacionais da Cultura, sendo que a magnitude dos esforços envidados para a concretização desse feito deixaria bem visível a inexistência de uma política consistente e de uma ação concertada para a difusão da cultura nacional no exterior.

A par de assinaláveis manifestações culturais no âmbito das artes cénicas, da música e da literatura, também no domínio do património histórico-artístico e das artes plásticas as 20 exposições oficiais⁸ e 10 outras privadas que foram apresentadas em solo belga marcariam de forma indelével o futuro da museologia em Portugal. A busca incansável e o rigoroso escrutínio então empreendidos sob a orientação tutelar do recém-criado Instituto Português de Museus (IPM, 1991) com o propósito de trazer a público o que de mais notável se guardava em coleções públicas e privadas, serviria também para dar a conhecer aos portugueses o seu património histórico e o que de melhor se produzia na arte contemporânea.

⁸ Dez das quais dedicadas à arte antiga e uma dezena centrada na criação artística contemporânea.

Inovando igualmente ao nível das manifestações expositivas, agora mais estruturadas em função de uma lógica temática sem, contudo, negar a tradicional ordenação cronológica, a programação da *Europália'91* contribuiria ainda para o avanço extraordinário do inventário nacional e da conservação material de um milhar de bens culturais móveis.

Não só os efeitos desta extraordinária iniciativa far-se-iam sentir com resultados muito positivos ao nível da documentação do património - incluindo a fotográfica⁹ -, como a mesma haveria de dar origem ao aparecimento de novas profissões e a um conjunto de atividades económicas associadas, como é o caso das transportadoras de obras de arte, e de fornecedores de materiais qualificados para as práticas museográficas, até então inexistentes em Portugal.

Em face do incontestável sucesso da *Europália'91* e uma vez lançados internamente os pilares para o processo de modernização dos museus, importava cimentar a via da internacionalização das coleções portuguesas, um dos eixos prioritários de desenvolvimento cultural inscritos no programa do XII Governo Constitucional.

Com intermediação da Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento (FLAD), em 1993-94 seriam realizadas as primeiras grandes exposições portuguesas nos EUA: *Circa 1492: Art in the age of exploration*, na National Gallery of Art, e *The age of the Baroque in Portugal*

⁹ Foram fotografadas profissionalmente 7.500 obras de arte, para uma seleção final de cerca de 2.000 que vieram a integrar as exposições, metade das quais nunca vistas em Portugal.

que, depois de patente ao público na capital norte-americana durante cinco meses consecutivos, seguiu para o San Diego Museum of Art.

As comemorações dos feitos marítimos quinhentistas que puseram a Europa em contacto com ‘novos mundos’ dariam o melhor enquadramento para a divulgação do património cultural português em grandes eventos como a Exposição Universal de Sevilha (1992) e a Exposição Internacional Especializada de Génova, subordinada ao tema *Colombo’92*.

Sob a égide da Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses (CNCDP), ao longo da década de 1990 muitas foram as exposições internacionais que fizeram circular pelo mundo o essencial das coleções portuguesas. A título de exemplo recordam-se algumas dessas mostras: *Du Tage à la mer de Chine. Une épopée portugaise* (Paris, 1992), *Via Orientalis* (1993) que itinerou por quatro museus japoneses, *Japan und Europa 1543-1929* (Berlim, 1993), *Arte castellano leonés y portugués en la época del Tratado de Tordesillas* (Valladolid, 1994), *Vasco da Gama et l’Inde* (Paris, 1998) e *La route des Indes. Les Indes et L’Europe. Échanges artistiques et héritage commun 1650-1850* (Bordeaux, 1998) e *Splendours of Portugal* (Japão, 1999).

À medida que os centenários dos ‘Descobrimientos’ chegavam ao seu término, outras temáticas e tendências iam alimentando a dinâmica que aos poucos se apoderava do tecido museológico nacional, mantendo viva a curiosidade dos organizadores de exposições internacionais pelo património móvel português. Assim sucedeu com a **azulejaria**, que só no

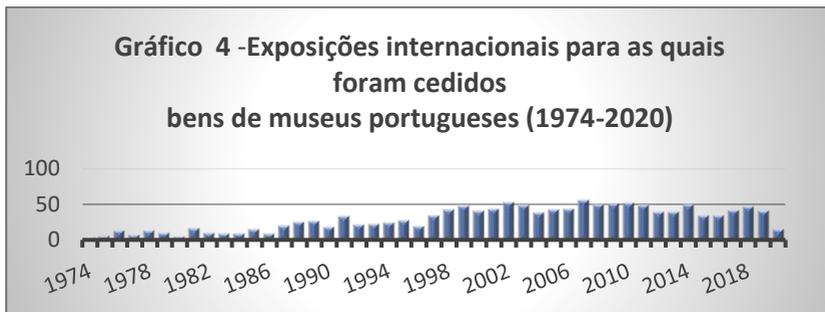
ano de 1998 deu o mote a quatro exposições distintas, apresentadas no Brasil, em Marrocos e em Espanha.

Também a **arte moderna e contemporânea** com assento nos acervos museológicos foi ganhando terreno nos circuitos internacionais, apresentada em exposições individuais ou coletivas que deram a conhecer a obra de alguns dos maiores artistas plásticos portugueses, definindo assim uma seleção que haveria de perdurar nas décadas seguintes. Amadeo de Souza-Cardoso, Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes, Julião Sarmento, Helena Almeida, António Dacosta e Paula Rego são apenas alguns dos nomes de artistas portugueses com representação em acervos nacionais que, de forma recorrente, foram dados a conhecer no estrangeiro.

A caminho do novo milénio

Pela leitura do gráfico da Figura 4 verifica-se que o biénio 1999-2000 marca o início de uma nova dinâmica no que respeita à presença dos museus portugueses em exposições internacionais, anunciando o crescimento gradual e consistente desta tendência ao longo das primeiras décadas do novo milénio, sendo possível identificar um período mais ‘fértil’ entre 1999 e 2011, que corresponde, em termos institucionais, à revisão orgânica do IPM (1998) e à extinção do seu sucessor, o Instituto dos Museus e da Conservação, I.P., em 2007.

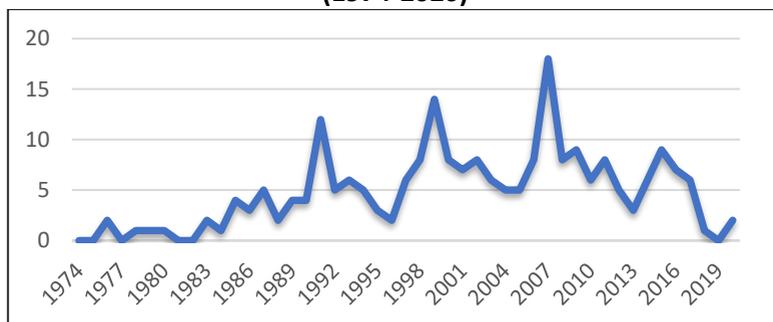
Figura 4 - Exposições internacionais para as quais foram cedidos bens de museus portugueses (1974-2020)



Fonte: Autora

Este aumento do número de eventos acima assinalado encontra correspondência genérica na participação coletiva de museus nas mesmas exposições internacionais, através da cedência de bens dos respetivos acervos, conforme gráfico da Figura 5.

Figura 5 - Exposições com múltiplos emprestadores portugueses (1974-2020)



Fonte: Autora

Em 2000, muitas das exposições internacionais que contaram com a colaboração de museus portugueses estavam associadas às comemorações dos 500 Anos do Brasil e ao grandioso evento *Brasil + 500 Mostra do redescobrimento*. Porém, no mesmo ano teve início uma série de exposições internacionais centradas na joalheria, em que figuraram algumas das joias da antiga Coroa Portuguesa e que culminariam no fatídico episódio do roubo ocorrido no Museon de Haia, em 2002.

A dramática ocorrência nos Países Baixos haveria de ter repercussões muito significativas nas práticas museológicas nacionais, mormente ao nível da tramitação inerente à circulação internacional de bens culturais, mas também na classificação de cerca de 1.620 obras de arte e objetos dos acervos dos museus então tutelados pelo IPM como bens de interesse nacional (ditos “tesouros nacionais”)¹⁰, procedimento administrativo que visava condicionar a respetiva saída do território nacional.

No seu ano inaugural, o século XXI ficaria marcado por um terrível acontecimento que haveria de mudar o mundo e o modo como ele era até então percecionado: o ataque às Torres Gémeas, em NY, no dia 11 de setembro de 2001. A ameaça do terrorismo passava a ser uma realidade vivenciada “dentro de portas” pelo ocidente, sedimentando a insegurança

¹⁰ De acordo com o disposto na vigente Lei n.º 107/2001, de 8 de setembro, entende-se por classificação o ato final do procedimento administrativo mediante o qual se determina que um certo bem possui um inestimável valor cultural, sendo que a equiparação a ‘tesouro nacional’ corresponde ao nível máximo de proteção legal que pode ser atribuído a um bem cultural móvel (artigos 15.º, 18.º e 65.º).

e o medo nas sociedades, com inevitáveis repercussões em todas as áreas e atividades económicas. Se o número de exposições internacionais realizadas com a colaboração de museus portugueses, por via da cedência de obras, não só não sofreu qualquer decréscimo, mas antes atingiu valores mais elevados do que na década anterior, museus houve que procuraram resguardar as suas coleções, indeferindo pedidos de empréstimos para exposições consideradas menos relevantes. Este foi o caso do MNAA que, também por força da conjuntura – mas não só - reduziu o número de empréstimos nos anos subsequentes, alegando a falta de segurança para as obras de arte nos aeroportos. Em sentido contrário, a FCG prosseguiria a política de internacionalização do seu acervo artístico, delineando uma curva tendencialmente ascendente que atingiria os seus picos nos anos de 2007 e 2009, não sem se ressentir do contexto acima mencionado, no ano de 2002 (Figura 6).

Após um período reconhecidamente favorável à Cultura e às respetivas políticas públicas, em que a mítica percentagem de 1% do Orçamento de Estado (OE) aparecia no horizonte e o Programa Operacional da Cultura alicerçou vários projetos culturais (1995-2000), deixou de ser possível identificar uma estratégia concertada para a valorização dos museus portugueses, em que objetivos e metas fossem predefinidos e rigorosamente monitorizados, nomeadamente ao nível da tão almejada internacionalização.

Não obstante, no período correspondente aos primeiros dezassete anos do século XXI, em que a percentagem do OE para a Cultura foi sendo

reduzida, os sucessivos Governos promoveram algumas exposições no exterior que, apesar de esparsas e com caráter episódico, são dignas de menção: *Grão Vasco. Pintura portuguesa del Renascimento (1500-1540)*, realizada ao abrigo de um protocolo celebrado entre o Ministério da Cultura português e a organização da Capital Europeia da Cultura 2002 no Colégio de Santo Domingo de la Cruz de Salamanca, é disso exemplo. Também o Brasil acolheu duas importantes mostras portuguesas: *Amar o outro mar: pinturas de Malhoa* (Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro, 2003) e *Laboratório do Mundo: Ideias e Saberes do século XVIII*, centrada no pensamento iluminado, que levou à Pinacoteca de São Paulo instrumentos científicos e mapas das coleções do Gabinete de Física e do Observatório Astronómico do Museu da Universidade de Coimbra (2004).

Noutra latitude, a FCG apresentava pela primeira vez num país islâmico uma qualificada seleção de bens culturais provenientes de um espaço geográfico e cultural que interessou especialmente a Calouste Gulbenkian na exposição *Islamic art in the Calouste Gulbenkian Collection*, que a Abu Dhabi Cultural Foundation recebeu no início de 2004. Enquanto isso, o CAM preparava a primeira grande exposição que, ao longo dos seus trinta e oito anos de existência¹¹, haveria de levar além-fronteiras: *Metamorphosis - British art of the Sixties. Works from collections of the*

¹¹ Incluem-se, neste período de vigência do CAM/CAMJAP, os anos em que a Coleção Moderna e a Coleção do Fundador estiveram unidas sob a designação comum de Museu Gulbenkian (direção de Penelope Curtis, 2015-2020).

British Council and the Calouste Gulbenkian Foundation (junho a setembro de 2005).

Especial nota merece também o projeto internacional *The arts of healing in Africa. Between tradition and modernity*, financiado pela União Europeia (UE) ao abrigo do 'Programa Cultura 2000' e que resultou em três exposições coproduzidas pelo Museu da Sociedade de Geografia de Lisboa, as quais foram apresentadas em de Lisboa, Bruxelas, Budapeste e Nampula (2005).

A aprovação, pela Resolução do Conselho de Ministros n.º 124/2005, de 4 de agosto, do Programa de Reestruturação da Administração Central do Estado português (PRACE), determinou a reestruturação dos ministérios. Neste contexto governativo decorreram algumas das mais relevantes exposições internacionais realizadas nessa década.

Tendo por base uma ideia original de Jay Levenson que a propôs a Julian Raby, diretor da A.M. Sackler Gallery, entre julho e setembro de 2007, a Smithsonian Institution organizou na Galeria de Washington D.C. a exposição *Encompassing the globe - Portugal and the world in the 16th & 17th centuries*, um evento muito ambicioso, planeado durante quatro anos. Tendo por mote a expansão marítima portuguesa e os efeitos miscigenadores por ela provocados, a exposição acolheu mais de 340 mil visitantes que puderam admirar e compreender, em contexto, os cerca de 250 objetos cedidos por vários museus portugueses e emprestadores mundiais. Com um formato ligeiramente mais reduzido e sob o título *Autour*

du globe. Le Portugal dans le monde aux XVIe et XVIIe siècle, a mostra esteve patente ao público europeu no BOZAR-Palais des Beaux-Arts, em Bruxelas, de 26-10-2007 a 03-02-2008, e posteriormente no MNAA, Lisboa, em 2009.

Uma vez mais, a diáspora portuguesa e a ‘primeira globalização’ deram o mote à exposição *Novos Mundos / Neue Welten. Portugal und das zeitalter der entdeckungen*, encomendada pelo Deutsches Historisches Museum, de Dresden, que a acolheu entre outubro de 2007 e fevereiro de 2008. Organizada por ocasião da transição da Presidência do Conselho da UE da Alemanha para Portugal, esta exposição reuniu objetos procedentes de mais de uma dezena e meia de museus, dando corpo a uma narrativa centrada no papel universalista que Portugal desempenhou nos séculos XV e XVI e abordando transversalmente as ligações e os conflitos internacionais gerados pelas viagens marítimas.

Ainda durante a Presidência Portuguesa da UE, uma outra exposição importante aconteceu no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro e de Brasília: *Lusa - A Matriz portuguesa*, uma exposição pluridisciplinar, cujo propósito consistia em investigar o elemento português na formação cultural do povo brasileiro e que esteve patente ao público entre outubro de 2007 e fevereiro de 2008.

E porque em 2008 se comemoravam os 200 anos da chegada da Família Real portuguesa ao Brasil, várias foram as exposições que implicaram a circulação transatlântica de bens de museus nacionais: *A Bahia na época de D. João e a chegada da corte portuguesa*, no Museu de Arte da Baía; *Um novo mundo, um novo império. A corte portuguesa no*

Brasil, no Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro; *Um gosto português. As coleções do Museu Nacional do Azulejo de Lisboa*, na Galeria de Arte da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo; *Mulheres reais – Modas e modos no Rio de D. João VI*, na Fundação Casa França–Brasil, Rio de Janeiro; *Nicolas-Antoine Taunay no Brasil: uma leitura dos trópicos*, no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro e na Pinacoteca do Estado de São Paulo; *O Tempo sob medida*, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro; *Linha do horizonte: o motivo da paisagem na arte portuguesa contemporânea*, no Centro Cultural da Caixa Económica Federal, Rio de Janeiro e, por último, *Gabinete transnatural de Domingos Vandelli*, no Museu Nacional-Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Em 2011, aconteceria o que em décadas anteriores teria sido impensável por reservas de conservação: a itinerância por dois museus espanhóis da exposição *Primitivos (1450-1550). El siglo dorado de la pintura portuguesa*. Apresentada primeiramente no Museu Nacional Colegio de San Gregorio, Valladolid (junho a outubro de 2011) e depois no Museo de Bellas Artes de Valência (novembro de 2011 a janeiro de 2012), a mostra reuniu vinte e seis ‘tesouros nacionais’ de museus, juntamente com obras de entidades não museais.

Para o então diretor do MNAA, António Filipe Pimentel, este importante evento correspondeu à fase de consolidação da internacionalização do museu, que continuaria nos anos seguintes graças a uma política de cooperação e de parcerias com alguns dos grandes museus europeus. Neste novo contexto, o MNAA haveria de levar a Madrid a

exposição *En el umbral de la modernidad. Domingos Sequeira, un pintor portugués (1768-1837)* e a Itália (Palazzo Madama de Turim) a mostra *Tesori dal Portogallo. Architetture immaginarie dal Medioevo al Barocco*, em que o museu reforçava o papel de exportador de projetos próprios de grande qualidade, como já o fizera esporadicamente no passado¹², recebendo como garantia a apresentação aos públicos portugueses de exposições relevantes vindas do exterior.

Para além das exposições de arte

Também com o novo milénio, um outro tipo de bens museológicos começava a circular com frequência, à medida que as vulgarmente designadas ‘artes tribais’ se constituíram como uma das tendências do mercado e que os museus estrangeiros reconheciam a importância das coleções coloniais guardadas em acervos nacionais como os da Sociedade de Geografia de Lisboa, do Museu Nacional de Etnologia, dos Museus da Universidade de Coimbra ou da menos conhecida coleção do Museu Nacional de Arqueologia.

Ainda no âmbito da Etnologia e da Antropologia, e particularmente no que concerne às artes tradicionais portuguesas, poucas foram as exposições que versaram esta área do património cultural. *Traditional arts (textiles and costumes) of Portugal*, levada em maio de 2002 ao Museum Tekstil Jacarta, na data em que Timor-Leste se tornou o primeiro novo

¹² Recorde-se, a título de exemplo, a exposição levada a Rimini no ano de 2000, *Nos confins da terra. Escultura e arte em Portugal (1300-1500)*.

Estado soberano do século XXI. A mesma seleção de 220 peças originais, representativas do saber-fazer popular de todas as regiões de Portugal continental e das Regiões Autónomas seguiria para o Brasil, fazendo o périplo de quatro cidades (2004- 2005).

A Moçambique foi enviada a exposição didática *A arte de trabalhar a madeira*, apresentada no Centro Cultural de Portugal da Embaixada de Portugal em Maputo, entre setembro e novembro de 2003, e o National Maritime Museum de Sidney, Austrália, recebeu a exposição *Signs of fisherman* que reuniu, numa ação inovadora, 74 objetos do acervo do Museu de Etnografia e História da Póvoa de Varzim.

No campo de ação da Arqueologia, incluindo a subaquática, as primeiras cedências ocorreram em sede dos grandes eventos de 1991 e 1992, mas também em mostras comemorativas da ‘descoberta’ de novos mundos, como a exposição organizada pela Sociedad Estatal para la Ejecución de Programas Conmemorativos del V Centenario del Descubrimiento de América, *Flotas de India. El primer sistema de comunicación universal a través de sus naufragios* (Vigo, 1992).

Não obstante estas apresentações esporádicas e interdisciplinares, é no dealbar do novo milénio que as peças dos museus arqueológicos começam, paulatinamente, a ser requisitadas para exposições realizadas em Espanha, por óbvias razões de partilha histórica e territorial. A título de exemplo, recordamos as mostras *Hispania el legado de Roma en el año de Trajano* (Saragoça e Mérida, 1998-99), *Facies deitatis = Los rostros de Dios*, (Santiago de Compostela 2000), *Celtas y vettones* (Ávila, 2001), *Mosaico*

romano del Mediterráneo (Madrid, 2001), *La vista y la visión* (Valência, 2003), ou ainda *Imagens e mensagens, Escultura romana do Museu de Évora*, uma produção do museu alentejano, empenhado em expandir a sua imagem e ação para a região espanhola da Extremadura (Museo Nacional de Arte Romano de Mérida, 2005).

Com múltiplos emprestadores portugueses, e num quadro próximo das exposições ditas *blockbuster*, são de referir as mostras *Gods and heroes of the Bronze Age. Europe at the time of Ulysses*, com quatro itinerâncias na Europa, entre dezembro de 1998 e abril de 2000, uma das quais no Danish National Museum of Copenhagen, ou *Lusa - A matriz portuguesa*, acima referida.

Este interesse por bens arqueológicos acentuar-se-ia nos anos mais recentes, em que museus portugueses marcam presença como emprestadores e/ou coprodutores em grandes exposições como *Gallaecia Petrea* (Museo da Cidade da Cultura de Galícia, 2012), *Lusitania romana: origen de dos pueblos* (Mérida, 2015 e Lisboa, 2016), *Tempore Sueborum. El tiempo de los suevos en la Gallaecia. El primer reino medieval de occidente (411-585 A.D.)*, no Centro Cultural Marcos Valcárcel, Museo Municipal y la Iglesia de Santa María Nai, Deputación Provincial de Ourense (2017), *Mirrors. The reflected self*, organizada pelo Museum Rietberg de Zurique e *Un brindis por el príncipe. El vaso campaniforme en el interior de la Península Ibérica* (Museu Arqueológico Regional de la Comunidad de Madrid, 2019) ou ainda, entre outras, *Ídolos. Olhares Milenares / Ídolos*.

Miradas milenarias (2020), mostra que acabaria por se ressentir com as restrições associadas à pandemia COVID-19.

Do Ano Europeu do Património Cultural à crise pandémica (2018-2020)

A UE designou 2018 como Ano Europeu do Património Cultural a fim de reafirmar a importância fundamental da cultura europeia como fator de identidade, de pertença a um espaço que se quer inclusivo e aberto ao Mundo, mas capaz de se interrogar sobre os seus desenvolvimentos.

Esta celebração europeia não se traduziu, contudo, num aumento significativo da participação de museus portugueses em exposições internacionais, muito embora dos quarenta e cinco eventos registados em 2018, trinta e seis tenham decorrido no espaço Schengen. Destas últimas, destaca-se a mostra *Pessoa. Toda a arte es una forma de literatura*, concebida por Ana Ara e João Fernandes.

No último triénio abarcado do presente estudo, registou-se uma tendência para diminuição do número de exposições para as quais foram cedidos bens de mais do que um museu. Em 2019, foram apenas trinta e quatro as mostras internacionais que contaram com empréstimos de museus portugueses, doze das quais integraram exclusivamente obras contemporâneas cedidas pelo Museu de Serralves e pelo Museu-Coleção Berardo.

Pelo seu carácter inovador, merece especial menção a exposição *Un firmament de porcelaines, de la Chine à l'Europe (Palais dos Santos)*, organizada pelo Musée National des Arts Asiatiques-Guimet, com a

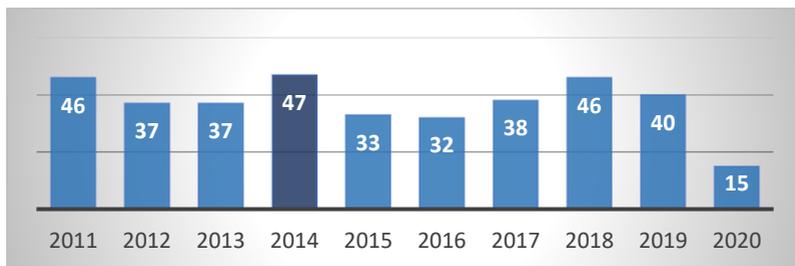
reconstituição virtual do teto da atual Embaixada de França em Lisboa, revestido com as suas 300 porcelanas chinesas dos séculos XVI e XVII, através de uma instalação imersiva com recurso à modelação 3D. A par da inovação tecnológica, foram ainda cedidos pelo MNAA onze peças cerâmicas das suas coleções.

Identificada como uma das prioridades do XXI Governo Constitucional no âmbito da ação cultural externa, o Festival de Cultura Portuguesa na China, comemorativo do 40.º aniversário do estabelecimento de relações diplomáticas Portugal-China e dos 20 anos de retrocessão de Macau para a China, incluiu a exposição *The land of the glazed cities. 500 years of azulejo in Portugal*, levada ao Museu do Palácio Imperial, em Pequim. No sentido contrário, entre as manifestações da Cultura Chinesa em Portugal, foi realizada na Capela do Palácio Nacional da Ajuda a pequena mostra *A cidade proibida e a rota marítima da seda*, composta por um conjunto de objetos provenientes do Palácio-Museu da Cidade Proibida.

A eclosão da pandemia provocada pelo novo coronavírus SARS-COV-2, em março de 2020, responsável pela paragem do mundo, determinou, concomitantemente, o encerramento dos museus e o prolongamento de muitas das exposições temporárias, ou mesmo o seu reagendamento. Apesar de todos os esforços envidados pelos museus no sentido de cumprirem a programação previamente definida, certo é que a maioria das exposições físicas ficaram por realizar, particularmente as que

contavam com empréstimos externos, conforme ilustrado pelo gráfico da Figura 6.

Figura 6 - Processos de cedências internacionais/Ano (2011-2020)



Fonte: Autora

Das quinze exposições concretizadas em 2020 com o contributo de museus portugueses, seis foram inauguradas nos dois primeiros meses do ano e sete abriram ao público nos últimos meses, quando a situação epidémica conheceu um breve abrandamento.

Apesar da incerteza generalizada, o ano de 2020 haveria de cimentar o reconhecimento internacional da obra plástica de Paula Rego com a exposição *Obedience and Defiance*, primeiramente levada à MK Gallery (Milton Keynes), de onde seguiria para o Irish Museum of Modern Art, em Dublin, e já em 2021, para a Tate Britain de Londres.

Os principais museus e países destinatários

Ao longo dos quarenta e seis anos em estudo, constata-se que foram vinte e um os principais museus estrangeiros que integraram bens de coleções portuguesas nas suas exposições temporárias. Conforme expresso no gráfico da Figura 7, seis dos museus recetores são franceses, com as

Galeries Nationales du Grand Palais, em Paris, tendo acolhido bens cedidos por museus portugueses em nada menos do que vinte e três mostras.

Oito exposições monográficas dedicadas a Grandes Mestres europeus contaram com obras cedidas pela Fundação Calouste Gulbenkian, tais como: *Jean-François Millet* (1975), *Fantin-Latour* (1982), *Manet* (1983), *Watteau 1684-1721* (1984), *Fragonard* (1987), *Degas* (1988), ou mais recentemente *Claude Monet* (2010) e *Rodin. L'exposition du centenaire* (2017). Também grandes mostras temáticas realizadas naquele espaço parisiense puderam contar com obras saídas de Portugal, como é o caso da exposição *La Révolution Française et l'Europe, 1789-1799*, inaugurada em 1989 e para a qual contribuíram seis emprestadores nacionais.

As primeiras obras portuguesas cedidas ao Museo Nacional del Prado foram as duas *Naturezas mortas* de Antonio de Pereda y Salgado, do MNAA (inv. 469 e 470 Pint) para a mostra *Pintura española de bodegones y floreros de 1600 a Goya* (1983). Iniciava-se, assim, uma longa e profícua parceria entre os museus de Lisboa e de Madrid, em que o primeiro se fez representar com obras do seu acervo – e quase sempre como único emprestador português.

Figura 7 - Principais museus recetores de bens museológicos portugueses (1974-2020)



Fonte: Autora

No quadro extraeuropeu, o Metropolitan Museum of Art foi, sem dúvida, o destinatário privilegiado de bens museológicos portugueses que cruzaram o Atlântico para figurarem em dezanove exposições distintas, algumas das quais de cariz itinerante.

Pelo estudo realizado, foi possível verificar que durante o período em estudo foram quarenta e oito os países que receberam, para fins expositivos, bens de museus portugueses. Destes, é óbvia a prevalência numérica dos países geograficamente mais próximos e com os quais Portugal mantém fortes relações culturais: Espanha e França, respetivamente com 268 e 219 cedências temporárias.

Ainda dentro do espaço comunitário, a Itália (101), a Alemanha (77) e a Bélgica (66) são igualmente destinos relevantes. O Reino Unido, que em janeiro de 2021 passou à condição de país terceiro após a saída da UE, foi também um país de destino preferencial para o património cultural português, com empréstimos para setenta e um eventos distintos.

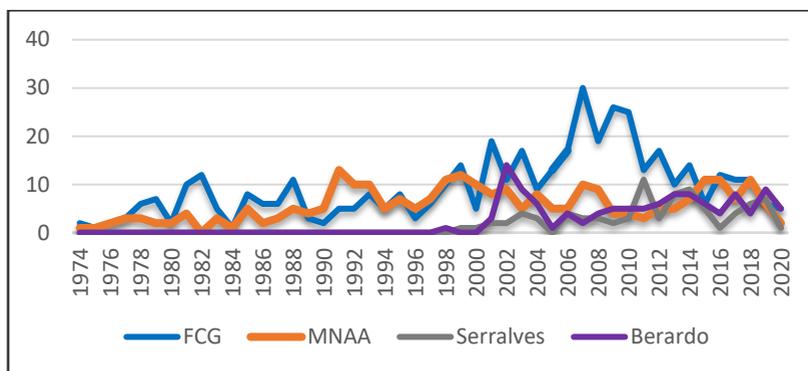
No que concerne aos países terceiros, o continente americano destaca-se dos demais, com os Estados Unidos da América (101) e o Brasil (80) a ocuparem os lugares cimeiros na receção de bens de museus portugueses. Apesar desta evidência numérica, haverá que realçar, pela distância percorrida, as dezassete exposições realizadas no Japão e outras tantas em território chinês (incluindo Macau), assim como cinco na Austrália.

Conclusão

Pese embora a perceção positiva que possa, aprioristicamente, ressaltar destas páginas, os dados recolhidos vêm confirmar um défice de projeção internacional relativamente à maioria dos museus portugueses, sendo que no universo museológico português só a FCG (Museu do Fundador e CAM incluídos) e o MNAA mantiveram, ao longo de quarenta e seis anos - e

ressalvadas as devidas diferenças numéricas - presença regular nos circuitos expositivos internacionais, apenas acompanhados, nas últimas duas décadas, pelo Museu de Serralves e pelo EX-Museu-Coleção Berardo.

Figura 8 - Principais museus emprestadores (1974-2020)



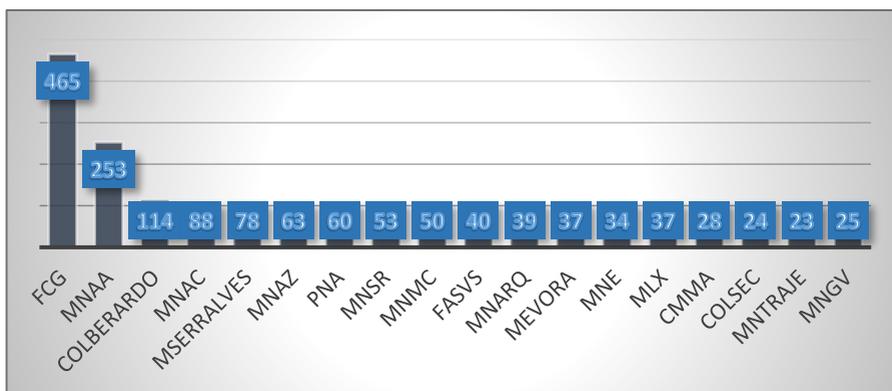
Fonte: Autora

Se o acervo do Museu Gulbenkian é constituído por obras notáveis, de elevadíssima qualidade artístico-cultural e, por isso, repetidas vezes solicitadas para figurarem em grandes mostras, o CAM tem para oferecer, a par de alguns exemplares de artistas de renome internacional, o que de mais significativo foi produzido nas artes plásticas nacionais na segunda metade do século XX¹³.

¹³ Este lugar cimeiro ocupado pela FCG decorre também dos recursos de que os respetivos Museus dispõem e que podem ser considerados excecionais, sobretudo se comparados com os seus pares. Como referia a anterior diretora, Penelope Curtis, em entrevista concedida ao Jornal *Público*, em 25 de setembro de 2020, no panorama museológico nacional, o Museu Gulbenkian é o que mais cede obras do respetivo acervo, dispondo de um orçamento anual de um milhão de euros e realizando, em média, nove exposições por ano.

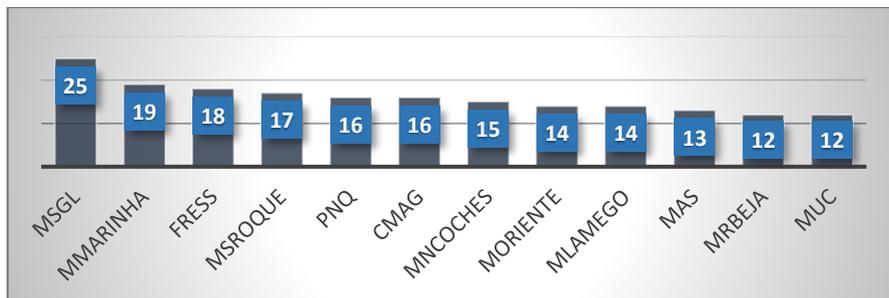
Já o MNAA tem à sua guarda a mais importante produção artística portuguesa da Idade Moderna, com destaque para a pinacoteca - onde, a par de obras inigualáveis como as *Tentações de Santo Antão*, de Bosch, se encontram os chamados Primitivos Portugueses que têm vindo a ser ‘descobertos’ além-fronteiras -, mas também importantes testemunhos materiais do período áureo da Expansão marítima e do encontro de culturas.

Figura 9 - Museus emprestadores (> 20 exposições) (1974-2020)



Fonte: Autora

Figura 10 - Museus emprestadores (≤ 20 - ≥ 10 exposições) (1974-2020)



Fonte: Autora

Para além dos dois museus de Lisboa, desde a sua criação que o Museu de Arte Contemporânea de Serralves tem vindo a cimentar a sua posição no contexto internacional, acompanhado pela Coleção Berardo, que continua a ser reconhecida e muito requisitada para mostras no estrangeiro, independentemente da sua mais recente condição jurídica¹⁴.

São várias as razões que explicam uma tão fraca participação dos museus portugueses, e das respetivas coleções, em exposições realizadas fora do território nacional. Em primeiro lugar, haverá que mencionar o notório e lamentável défice de conteúdos disponibilizados pelos museus relativamente aos seus acervos. O continuado desinvestimento na documentação das coleções, função museológica primordial, mas sistematicamente relegada para último plano na lista de prioridades das

¹⁴ Arrestada por ordem judicial em julho de 2019, desde então que a saída temporária do país de qualquer uma das obras desta coleção carece de autorização expressa do Fiel Depositário, a Fundação Centro Cultural de Belém.

direções e tutelas dos museus que privilegiam a visibilidade do que é imediato, não só compromete qualquer exercício de gestão sustentável, como impede o efetivo (re)conhecimento do património existente.

Este ‘desinteresse’ pelo estudo e (re)interpretação das coleções - que a escassez de recursos humanos ajuda a explicar, mas não mitiga - tem, necessariamente, repercussões em todas as extensões da prática museológica, como é o caso da execução de parcerias relevantes e da participação em projetos de grande alcance cultural, nomeadamente nos de maior projeção internacional que garantem o reconhecimento interpares das instituições nacionais e dos respetivos acervos. Por esta via, constata-se que as obras requisitadas por museus estrangeiros são frequentemente as mesmas – sobretudo as que constam de antigos catálogos ou que podem ser consultadas online -, chegando mesmo a haver sobreposição de pedidos para os mesmos bens culturais, quando nas coleções se guardam exemplares análogos ou, quiçá mesmo, mais relevantes.

Associado à insuficiência e à fraca qualidade dos conteúdos, verifica-se que os museus portugueses estão muito aquém de fazerem uso apropriado das infinitas possibilidades oferecidas pelas tecnologias emergentes. Importará, contudo, que estas tecnologias sirvam objetivos pensados a médio e a longo prazo e não como mera demonstração de uma pretensa inovação já experimentada noutras latitudes.

Por outro lado, importa que os museus comecem por definir – e difundam - os critérios de avaliação, os procedimentos e os *timings*

inerentes ao empréstimo de obras dos acervos, por modo a facilitar a comunicação com os eventuais interessados, mas também para reduzir despesas resultantes de uma apreciação isolada de cada pedido de cedência recebido do exterior¹⁵.

Os museus estão cada vez mais sob pressão, como se tivessem de agir como entidades comerciais, no sentido de realizarem receitas e procurarem financiamento externo¹⁶.

Sabendo-se que a cultura e o património são um importante motor da economia, a sua comunicação deve também ser entendida como um assunto abrangente, no sentido em que o aumento das audiências significa um aumento de receitas e que as parcerias internacionais servem de impulsionador da qualidade, enquanto contribuem para a projeção da marca individual de cada museu. Assim, a realização de exposições itinerantes, a mobilidade das coleções e o intercâmbio *inter pares*, assumem um papel fundamental no reconhecimento dos museus, contribuindo para o seu sucesso institucional.

¹⁵ No longínquo ano de 2003, um estudo conduzido pelo *Netherlands Institute for Cultural Heritage* sobre os procedimentos em uso nos museus holandeses para cedência temporária de bens culturais concluiu que o custo médio de cada empréstimo era de € 109,07, montante que chegava aos € 227,00 quando contabilizado o valor do trabalho dos técnicos envolvidos no processo. Bergevoet, F., *Processing time and costs spend on loans by Dutch museums*. (Amsterdam: Netherlands Institute for Cultural Heritage, October 2003).

¹⁶ A Direção-Geral do Património Cultural, organismo do Ministério da Cultura de Portugal que desde 2012 tutelava diretamente os principais museus e monumentos nacionais, passará a EPE-Empresa Pública do Estado a partir de janeiro de 2024, conforme anunciado publicamente pelo governante responsável pela pasta. Adotando uma estratégia empresarial, o novo modelo de gestão por objetivos, está ainda obrigado ao cumprimento de eficiência económica nos custos. “Governo reorganiza Direção Geral do Património Cultural e cria duas novas entidades”, *Observador*, 22 de junho de 2023.

Neste processo, os museus são frequentemente confrontados com questões de ordem ética que subjazem à mobilidade das coleções, em que o uso das obras de arte como meio para atingirem determinados fins é contrário ao dever de conservação. Para que as decisões finais possam ser devidamente sustentadas, a preservação dos bens culturais em circulação seja acautelada e a sua cedência se traduza numa mais-valia efetiva para os museus, importa que as tutelas do património assegurem os indispensáveis instrumentos técnico-legais para controlo e redução dos riscos¹⁷.

Na Europa, raros são os países que não têm um sistema de indemnização estatal que integre a circulação internacional de bens culturais e que tanto pode ser usado autonomamente como conciliado com seguros comerciais quando o seguro de Estado não cobre a totalidade dos riscos ou quando estes são demasiado elevados¹⁸.

Fora da esfera jurídica, resulta igualmente importante a revisão dos procedimentos e dos normativos veiculados pelos organismos com competências em matéria de circulação de bens culturais móveis, tendo em vista a sua adequação às exigências de uma sociedade global e tecnológica,

¹⁷ Urge, por exemplo, a aprovação de legislação específica sobre seguro ou garantia de Estado que agilize e amplifique os empréstimos internacionais de bens museológicos, assim como em matéria de imunidade contra apreensão de bens culturais entrados no país para fins científico-culturais.

¹⁸ Em 2012, um Relatório do EENC-*European Expert Network on Culture* dava conta de que 51% dos museus inquiridos no âmbito de estudo intitulado *Valuation of Works of Art for Lending and Borrowing Purposes* usavam seguro de Estado, contra 91% que apenas usavam seguros comerciais e 71% que usavam um sistema misto. *Dümcke, C. y Matassa, F., Valuation of works of art for lending and borrowing purposes (European Expert Network on Culture. (EENC)/EU, 2012).*

bem como a ampla formação dos profissionais de museus e a sensibilização dos agentes económicos que, nas respetivas áreas de atuação, contribuem para a internacionalização do património cultural português.

Por último, não é demais sublinhar que para a internacionalização dos museus concorre também a existência de obras com “valor de troca” nos circuitos expositivos, pelo que os museus deverão ter em consideração esta variante quando estabelecerem as respetivas políticas de aquisição. Não nos referimos apenas a grandes nomes artísticos, mas também a peças históricas, raras e esteticamente apelativas: espécimes dos antigos gabinetes de curiosidades, por exemplo, que escasseiam nos museus portugueses apesar de existirem em relevantes coleções particulares.

Bibliografia e Fontes

Fontes Arquivísticas

1 - Arquivo da Direção-Geral do Património Cultural (DGPC):

Fundo: Secretaria de Estado da Cultura (SEC) / Instituto Português do Património Cultural (IPPC), 1980-1992.

Fundo: *Instituto Português do Património Cultural (IPPC), 1980-1992.*

Fundo: *Instituto Português de Museus (IPM), 1991-2007.*

Fundo: *Instituto dos Museus e da Conservação, IP (IMC-IP), 2007-2012.*

Fundo: *Direção-Geral do Património Cultural (DGPC), 2012-2020.*

2 - Arquivos Nacionais /Torre do Tombo

Fundo: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses (CNCDP).

Fundo: XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura, do Conselho da Europa.

Estudos

Bergevoet, Frank, (2003). *Processing time and costs spend on loans by Dutch museums*. Amsterdam: Netherlands Institute for Cultural Heritage.

Correia, Clara Pinto, (1983). “Uma grande exposição em Lisboa. Os Descobrimentos e o Renascimento”, *História*, n.º 55, 2-13.

Costa, Lúcia Verdelho da, (1987). “Sol e sombras. A arte portuguesa do século XIX no Museu do Petit Palais em Paris”. In *Colóquio Artes – Revista trimestral de Artes Visuais, Música e Bailado*, 74, 5-17.

Curvelo, Alexandra, (2007). “O Instituto José de Figueiredo entre 1965-1999”. In *40 anos do Instituto José de Figueiredo*, dir. Ana Isabel Seruya, y Mário Pereira, 119-127. Lisboa: MC/IPCR.

Dionísio, Eduarda, (1994). “As práticas culturais” in *Portugal 20 anos de democracia*, dir. António Reis, 443-489. Lisboa: Círculo de Leitores, Lda..

Dümcke, Cornelia e Matassa, Freda, (2012). Valuation of works of art for lending and borrowing purposes. *European Expert Network on Culture. (EENC)/EU*.

“Governo reorganiza Direção Geral do Património Cultural e cria duas novas entidades”. *Observador* (2023-06-22), <https://observador.pt/2023/06/22/governo-reparte-dgpc-em-empresa-de-gestao-de-museus-e-monumentos-e-em-instituto-publico/>.

IPPC - Instituto Português do Património Cultural (1981), *Relatório sucinto de actividades do Instituto Português do Património Cultural, apresentado pela Presidente do IPPC a Sua*

Excelência o Secretário de Estado da Cultura. Lisboa: Instituto Português do Património Cultural, 1981.

Nazaré, Leonor, (2021). *O tempo no espaço. As mostras da Coleção do Centro de Arte Moderna (1983-2017)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. https://content.gulbenkian.pt/wp-content/uploads/sites/48/2021/05/27115518/O_TEMPO_N_O_ESPACO_2021.pdf

Pinho, Elsa Garrett, (2018). “A circulação internacional de bens museológicos no Portugal democrático (1974-2017)”, in *Dinâmicas do património artístico: circulação, transformações e diálogos*. Lisboa: ARTIS – Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa 33-41. <http://artispress.letras.ulisboa.pt/index.php/artispress/catalog/book/4>.

MUSEALIZANDO NARRATIVAS PEDAGÓGICAS. VOZES DA MEMÓRIA DE PROFESSORAS E EDUCADORAS

Ricardo Vieira¹⁹ e Ana Vieira

Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Leiria
Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais da Universidade Nova
de Lisboa - Polo de Leiria (CICS.NOVA.IPLeiria)

Resumo

Na Unidade Curricular (UC) de Multiculturalidade e Diversidade Educativa (MDE) dos Mestrados em Pré Escolar; Mestrado em Pré Escolar e 1.º Ciclo do Ensino Básico; 1.º Ciclo e 2.º Ciclo de Matemática e Ciências; 1.º Ciclo e 2.º Ciclo de Português, História e Geografia da Escola Superior de Educação e Ciências Sociais do Instituto Politécnico de Leiria (ESECS-IPLeiria), foi proposto às estudantes aderir ao projeto FYT-ID “Cinquenta anos de docência: fatores de mudança e diálogos intergeracionais (<https://fytid.net/>), financiado pela FCT (PTDC/CED-EDG/1039/2021), tornando-se, assim, também investigadoras do projeto. As conclusões da análise das vozes dos entrevistados de professores que começaram a sua atividade próximo do 25 de abril de 74, mostram que a organização de seminários regulares, a par das práticas pedagógicas, com antigos professores, professoras e educadoras, poderia ser uma forma de estreitar ainda mais os conhecimentos e saberes intergeracionais e evitar o esquecimento de tanto saber prático acumulado e não partilhado. Seminários ou encontros intergeracionais mais informais, tipo “rodas de conversa” com antigos professores, professoras, e educadores e educadoras parece ser vital para colmatar as discontinuidades entre as práticas pedagógicas de ontem, hoje e

¹⁹ Trabalho inserido no projeto FYT-ID, financiado pela FTC - Fundação para a Ciência e Tecnologia, IP (Ref. PTDC/CED-EDG/1039/2021).

amanhã e para minimizar o desperdício do saber pedagógico não partilhado.

Introdução

Na Unidade Curricular (UC) de Multiculturalidade e Diversidade Educativa (MDE) dos Mestrados em Pré Escolar; Mestrado em Pré Escolar e 1.º Ciclo do Ensino Básico; 1.º Ciclo e 2.º Ciclo de Matemática e Ciências; 1.º Ciclo e 2.º Ciclo de Português, História e Geografia da Escola Superior de Educação e Ciências Sociais do Instituto Politécnico de Leiria (ESECS-IPLeiria), foi proposto às estudantes aderir ao projeto FYT-ID “Cinquenta anos de docência: fatores de mudança e diálogos intergeracionais (<https://fytid.net/>), financiado pela FCT (PTDC/CED-EDG/1039/2021), tornando-se, assim, também investigadoras do projeto.

Relativamente a Leiria, no 2.º semestre do ano letivo de 2022-23, o projeto contou com muitas estudantes dos Mestrados da Formação de Professores e Educadores de Infância. Não podemos, portanto, deixar de começar por agradecer às estudantes dos 11 grupos constituídos para fazer entrevistas e debates intergeracionais com educadoras/professoras aposentadas ou ainda no ativo. Um profundo obrigado às Mestrandas Beatriz Mateus, Beatriz Vieira, Maria Lisboa, Beatriz Sousa, Gabriela Cordeiro, Beatriz Gonçalves, Cátia Ferreira, Joana Dias, Diana Neves, Beatriz Pinto, Catarina Antunes, Maria Dionísio, Maria Silva, Celeste Machado, Maria Neves, Margarida Brito, Filipa Ferreira, Adriana Crespo, Alice Picão, Ana Ferreira, Beatriz Sá, Inês Gomes, Daniela Rodrigues, Sara Neves,

Mariana Marques, Inês Anjos, Ana Jacinto, Sara Oliveira, Sofia Gonçalves, Maria Andrade, Princy, Beatriz Morgado, Irina Pires, Beatriz Saldanha, Cátia Pinto, Cátia Monteiro, Marta Santos, Joana Rodrigues, Márcia Francisco, Andreia Oliveira, Carolina Pouseiro, Mafalda Cabaça, Carolina Silva, Juliana Joaquim, Inês Costa, Diana Simões e Ana Margarida Antunes pela implicação e pelo trabalho realizado. A síntese que aqui apresentamos é também de todas elas.

Os objetivos desta UC de MDE, no âmbito da qual se realizou o trabalho de que aqui apresentamos uma síntese, são:

- a) Identificar e aprender a resolver problemas no âmbito da educação multicultural;
- b) Construir soluções pedagógicas adaptadas à diversidade cultural, de forma fundamentada e contextualizada;
- c) Construir estratégias e técnicas de análise de contextos socioeducativos complexos;
- d) Aprender a trabalhar com pessoas e comunidades em contextos multiculturais;
- e) Utilizar a interculturalidade como base fundamental da comunicação, da educação, da intervenção e do desenvolvimento pessoal e social;
- f) Compreender como o processo educativo interage com a dinâmica das identidades e desenvolver pesquisas sobre o processo educativo e as (trans)formações identitárias de alunos e professores.
- g) Desenvolver processos e técnicas de mediação sociopedagógica.

Todos estes objetivos poderiam ser atingidos com a proposta de trabalho de campo feita no início do semestre, assente em contacto com professores e professoras, educadores e educadoras com quem pudessem conversar sobre o sistema educativo e metodologias atuais e o sistema de ensino, práticas e metodologias de ensino usadas no Estado Novo português. Não tinha de ser na forma escolar (Bourdieu, *passim*) como tem sido feito habitualmente. Depois de alguma reflexão na primeira aula, dia 23 de fevereiro de 2023, sobre o trabalho que deveriam fazer em vez do que tem sido habitual (apresentação e discussão de textos, mais um teste de frequência), todas as estudantes (47) optaram por escolher envolver-se no projeto FYT-ID, assumindo a metodologia e a avaliação como inovadoras. Na segunda aula, a 23 de março de 2023, começámos por especificar e clarificar algumas nuances sobre a metodologia biográfico-narrativa e, nesse seguimento, visualizámos e debatemos a conferência de Chimamanda Ngozi Adichie (https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=pt), pondo a tónica na crítica ao pensamento único, monista e aos estereótipos socioculturais.

Definimos e exemplificámos, em aulas seguintes, a especificidade de entrevistas etnobiográficas (Vieira, 2013), fomos criando guiões de entrevista e levantando hipóteses sobre quem escolher para entrevistar e para vir falar da sua biografia pedagógica em contexto de sala de aula na ESECS.IPL.

Em geral, a entrevista é um meio particular de comunicação verbal, entre o investigador e o investigado, e advém de um sistema planificado e de um instrumento de observação (Fortin, 1996). A entrevista não estruturada é “aquela em que a formulação e a sequência das questões não são predeterminadas, mas deixadas à discrição do entrevistador” (Fortin, 1996, p. 247). Este tipo de entrevista tem um caráter mais flexível e pode ser caracterizada como uma entrevista parcialmente estruturada, pois existe um guião orientador. Porém, o entrevistado tem espaço para falar livremente. Tem a possibilidade de partilhar relatos de vivências que são especiais para si (Fortin, 1996). No caso particular da entrevista etnobiográfica, que privilegiamos e que temos desenvolvido em Antropologia da Educação, estas têm-nos permitido conhecer o domínio da intersubjetividade dos sujeitos. O trabalho de interação entre o investigador e o entrevistado, no seu próprio ambiente, ou em ambientes “naturais” emerge como um caminho metodológico eficaz para compreender as transformações identitárias que as aprendizagens dos sujeitos produzem, no seu próprio mundo subjetivo e reflexivo, registado nas suas próprias falas (Vieira, 2013).

O tempo de algumas das aulas de Multiculturalidade e Diversidade Educativa foram usadas para trabalho de campo e realização de entrevistas. As estudantes ficaram desde logo incumbidas de fazer análise de conteúdo das entrevistas realizadas e de selecionar vinhetas, extratos das falas das entrevistadas significativas e ilustrativas do seu pensamento, para integrar no material multimodal a apresentar num seminário aberto ao público, no

dia 1 de junho de 2023. Tais apresentações resultaram em pequenos vídeos colocados no youtube, contendo extratos das entrevistas e análises psicossociopedagógicas sobre o escutado e refletido, integrando imagens de objetos pedagógicos referenciados pelos entrevistados e dos contextos educativos vivenciados e narrados. Daí a opção pela designação de materiais multimodais (mistos de imagens, esquemas, entrevistas, análises, slides, etc.).

A meio do percurso de 15 aulas/semanas, houve ainda espaço para seminários com educadoras/professoras que estimularam aprendizagens intergeracionais, e um *focus group* com os 11 grupos/11 trabalhos realizados para amplificar, através da troca interpessoal e intergrupal, a consciencialização das aprendizagens intergeracionais. O grupo de discussão focalizada tem constituído, dentro deste paradigma metodológico, uma importante técnica de complementaridade da abordagem individual. Na sequência das entrevistas etnobiográficas individuais, o grupo de discussão focalizada pôde, assim, potenciar maior reflexividade pela oportunidade do mútuo questionamento que resultou do diálogo, reflexão entre os vários sujeitos que pensam aprendizagens comuns, profissões comuns ou percursos sociais e de aprendizagens semelhantes.

Depois foi o trabalho que cada grupo encetou. Num primeiro momento, em grupo, conversaram sobre os possíveis convidados para a realização da *História de Vida* final. Depois de considerarem várias hipóteses, muitas acabaram por escolher uma ex-professora de um dos

elementos do grupo, o que se veio a revelar uma mais-valia, uma vez que permitiu que as entrevistadas estivessem mais à vontade e a conversa fluísse facilmente. Posto isto, cada grupo construiu o seu guião de entrevista a partir de um documento base, ilustrativo, facultado pelo docente. Cada grupo adequou também um documento para obter consentimento informado por parte das educadoras / professoras a entrevistar. Também o docente da UC de MDE obteve o consentimento informado de todas as estudantes e grupos para poder fazer uso das entrevistas realizadas por estas.

No dia da entrevista, a maioria dos grupos foi a casa das suas entrevistadas, de forma a escutá-las em ambiente familiar. Dos relatórios produzidos pelos 11 grupos, observa-se que a grande maioria conseguiu fazer com que a entrevista fluísse como conversa (Burguess, 1997), mesmo enquanto montavam ainda as câmaras e os gravadores de áudio para ficar tudo registado para o relatório final e para o referido material multimodal. Nas palavras de uma estudante, “acima de tudo sentimos que foi mais que uma entrevista, uma conversa que nos permitiu conhecer uma realidade que não é a nossa, ainda que se tenham evidenciado algumas semelhanças”.

Após a entrevista, que no caso de alguns grupos se repetiu para maior aprofundamento de alguns temas, os grupos foram trabalhando na análise de conteúdo para selecionar as partes que consideravam mais importantes para a apresentação final, incluindo as vinhetas a apresentar e as imagens a usar no vídeo multimodal.

1. Reviver quotidianos pedagógicos de professoras aposentadas ou em final de carreira

Vinhetas e comentários

Educadora A

“Não havia famílias muito ricas, éramos todos pobres e sentia que os professores nos marginalizavam. Eu fazia parte de um certo estrato social, éramos três irmãs, os pais trabalhadores e sentia que tínhamos alguns privilégios, poucos, em relação às outras crianças. No entanto os professores, neste caso a minha professora, era uma professora muito ditadora, era má, batia-nos muito, caso não conseguíssemos ler alguma coisa ou não aprendêssemos as matérias; utilizava a chamada palmatória... não era a dos biquinhos, mas era uma régua comprida que nos batia.”

“A partir daí a professora chamava-me e batia-me até me pôr as mãos negras. Portanto, este processo foi-se formando na minha cabeça que um dia teria de mudar a forma de estar com as crianças porque era injusto.”

Estes dois relatos permitem-nos compreender o que a educadora A vivenciou enquanto aluna antes do 25 de abril de 74, bem como as marcas que estes incidentes deixaram na sua vida. Com estas memórias, a educadora A percebeu o impacto que uma educadora ou professora deixa na vida de uma criança. E foi assim que na sua prática sempre defendeu a não utilização de violência. Na opinião do grupo que realizou esta entrevista, “em vez de punir, cabe aos profissionais da educação encontrar

estratégias que cativem e potenciem a realização de descobertas e experiências que levarão, posteriormente, a aprendizagens”.

“Pronto, em relação à minha prática, ... à minha prática já como docente, portanto nós saímos dos estágios, sinto que saí preparada, embora não tanto como vocês. Acho que vocês, e isto tem de ser dito nesta entrevista, acho que vocês trabalham imenso. São..., são transversais a tantas áreas, aquilo que eu tenho feito no meu percurso de 30 anos em formação a todos os níveis, desde que abranja todas as áreas, na área do meio físico e social, ou seja, do conhecimento do mundo, na área da... da língua portuguesa, ou seja na, na área da formação pessoal e social, as três grandes áreas de conteúdo, vocês abrangem tudo isso na vossa prática...”.

As entrevistadoras concordam com esta afirmação e referem que

“[...] no entanto, a parte em que a educadora A refere que saímos mais preparadas, leva-nos a questionar sobre a nossa formação académica. Este questionamento surge porque ao longo do nosso percurso, apesar de consideramos que este é abrangente, tanto ao nível teórico como prático, existem outros fatores que interferem na prática docente. Nomeadamente os contextos em que estamos inseridas [...]. Existem outros contextos em que adquirimos e consolidamos imenso conhecimento, algo que consideramos que só foi possível através da prática pedagógica”.

“A criança nunca avaliou, a criança não tinha direito a avaliar, a criança não era ouvida para planejar, mas foi mudando. Como vocês, por exemplo, fazem na planificação[...]. Porque há muitos educadores e, há muitos, mesmo, educadores ainda mais velhos do que eu, depende da formação que fizeram, depende da disponibilidade que querem implementar às suas práticas, que [consideram que] a criança não tem nada que ir avaliar nada. A criança faz aquilo que eu mandei fazer e mais nada.”

[...] O que acontece é que há aqueles meninos que adoram fazer livros de fichas e podem-no fazer, mas há outros que levam para casa, ao fim do ano, um livro sem uma ficha. Eu Não vou punir por isso, e os pais sabem que é assim. Eu não vou obrigar porque eu quero acima de tudo que a atividade seja prazerosa e é isso que se pretende... agora não tenho ficha, porque nós... é projetos, projetos, projetos, projetos, ... não há tempo...”

A partilha desta educadora levou as mestrandas a

“refletir sobre o papel do educador e ao mesmo tempo do professor e das crianças, uma vez que é impensável estes não serem tidos em consideração no processo de aprendizagem, nos dias de hoje. Visto que os educadores e professores estão em constante formação leva-nos a pensar em como é que é possível existirem ainda educadores que não consigam mudar a sua prática e ideologias, tendo em conta a época em que vivemos e o papel que a criança deve apresentar na educação. [...] Assim, na nossa perspetiva, é importante que a criança tenha um papel mais ativo nas suas

aprendizagens, uma vez que atribuem um maior significado quando os temas abordados são e advêm dos seus interesses, tal como defende Falk (2022, p.31)”.

Professora B, 1.º ciclo, aposentada

“Então eu concorri e fiquei logo ali perto da [...] para uma escola com 4 classes, essa é que não me agradou nada. Depois estive lá até novembro, meados de novembro, veio um concurso para quem queria dar a quinta e a sexta classe e eu concorri. Ganhava-se mais uns escudos naquele tempo, o meu primeiro ordenado foi 1700€ e fui para a [...], estive lá um ano a dar a sexta classe. Entretanto, concorri, não era como hoje... podia-se concorrer durante todos os meses e em todos os meses nós podíamos ficar efetivas e fiquei efetiva. Logo em fevereiro já estava efetiva, tinha era de terminar o ano letivo onde eu estava. E vim para uma escola aqui perto, a quatro ou cinco quilómetros daqui que se chama [...], onde eu estive até ao fim. Nunca conheci outra escola. Trabalhei 26 anos com a mesma colega”.

O grupo de mestrandas pediu, inicialmente, à entrevistada, que contasse um pouco sobre si e sobre o seu percurso enquanto docente ao longo dos anos. Foi assim que esta professora do 1.º ciclo referiu os locais em que lecionou, o que lhes suscitou uma certa admiração uma vez que apenas frequentou duas escolas ao longo da sua trajetória profissional:

“Para além de só ter frequentado duas escolas, a entrevistada ressaltou ter frequentado na última escola que lecionou durante 26 anos, sendo algo que nos dias de hoje se torna pouco comum, devido à burocracia implementada no nosso país. Também, é fulcral referir que, [...] desde o início da sua carreira, [a professora lecionou em] escolas não muito distantes do local da sua residência, sendo um aspeto que, atualmente, torna-se impossível, visto que é difícil conseguir efetivar tão precocemente numa escola, especialmente tão próxima do local de residência”.

Professora C, 1.º ciclo, aposentada

“Era diferente, não tem nada a ver o ensino daquela época com o ensino de hoje. Para mim, a escola é uma sala com os alunos que compete ter e ensinar, para mim é isto a escola. Não é uma escola de inclusão é de exclusão, mas quer dizer para mim é isso, é estar à frente de uma turma e ensinar, ensinar, ensinar e ensinar. Agora como hoje que têm alunos de sei lá de quantas nacionalidade, não sei quantas línguas e depois ainda têm aqueles programas que eles fazem para os que têm mais dificuldades. Eu acho que se está... Com este processo.... Fizemos a... Era completamente diferente do que é hoje, o ensino, e eu hoje penso que não me adaptava”.

Após a realização da entrevista, um dos aspetos que mais fez refletir o grupo de estudantes foi o facto de a professora C “[...] sublinhar no objetivo na educação escolar o ato unidirecional de ensinar. Este comentário suscitou-nos alguma inquietação, pois não

estamos totalmente de acordo com esta ideologia. Na nossa ótica, o nosso objetivo enquanto futuras docentes será sempre de ensinar a aprender. Em contexto de aula, aquando da realização do Focus-Group, partilhámos com as nossas colegas este comentário, sendo que conseguimos compreender através das suas reações o seu espanto, pois durante os quatro anos de formação inculcaram-nos a importância de nos focarmos nos alunos. Além disso, é de salientar a vertente social e emocional como um dos objetivos do ensino, o que, na nossa perspetiva, não era tão valorizado como nos dias de hoje”.

Alguns objetos pedagógicos significativos inventariados

Foi sugerido às mestrandas que no decurso das entrevistas etnobiográficas tentassem conhecer alguns objetos pedagógicos que tenham sido significativos na história de vida docente dos entrevistados.

Professora D, 1.º ciclo, aposentada

“Olha se calhar o apagador... Se calhar um apagador porque eu acho que na nossa profissão muitas vezes nós dizemos aos alunos tens que apagar e tens que fazer de novo, tens que corrigir, não está bem. E nós como professores muitas vezes também temos que apagar muita coisa que dissemos e que não podíamos ter dito que fizemos e que não devíamos ter feito; que não programamos e que devíamos ter programado, que não pensámos e devíamos ter pensado e, portanto, acho que se calhar um apagador... Neste sentido de que é um objeto que é para melhorar quando nós dizemos para

fazer outra vez é para melhorar... E nós professores também nunca estamos acabados... também temos sempre que melhorar”

Professora E, 1.º ciclo

“Um objeto, sei lá, podia ser tantas coisas... uma bola saltitona. Um elástico..., um elástico. [Porquê?] Porque nós esticamo-nos por todo o lado para conseguir chegar a todo o lado. Eu estico tudo. Eu acho que faço errado, porque eu penso primeiro no meu grupo do que em mim. [...]. Eu deixo as minhas coisas por eles.

Aprendizagens Intergeracionais

De acordo com a reflexão de um dos grupos, o contacto com as experiências da vida de outros docentes permitiu

“mergulhar nos diferentes contextos e realidades abordadas pelas entrevistadas, construindo, conseqüentemente, a nossa própria história de vida, cruzando-a com as experiências partilhadas. Para além disso, a nosso ver, o contacto com estes testemunhos, impulsiona momentos de grande inspiração, motivação e introspeção sobre o nosso percurso tanto pessoal como profissional. Deste modo, estes testemunhos autobiográficos assumem um valor inigualável na construção do nosso conhecimento, uma vez que ao lermos e ouvirmos acerca das histórias de vida das entrevistadas, conseguimos trilhar um percurso formativo de constante crescimento e desenvolvimento do nosso eu. Fora as aprendizagens estimuladas que destacámos anteriormente, na nossa opinião, com esta experiência

incitámos ainda mais a nossa capacidade de respeito pelo outro e pelo seu espaço, assim como aprofundámos a nossa capacidade de espírito crítico, escutando o outro sem tecer juízos críticos e de valor. Com este exercício de partilha, aprimorámos, também, o ato de libertação e exteriorização das nossas ideias, refletindo sempre com o coração e através de momentos de autorreflexão do nosso percurso”.

Efetivamente, os sujeitos entrevistados refletem, também eles, sobre as intenções do inquiridor e sobre si próprios. Não é apenas o investigador que investiga. É também o entrevistado que se pesquisa a si próprio e, em consequência, acede a uma dimensão reflexiva. Nesta linha, outro grupo refere que

“refletimos e percebemos que estes projetos ajudam tanto o entrevistado como o entrevistador, dado que permitem momentos de partilha e de sinergia de ideias comuns ou até mesmo distintas. Ainda possibilitam uma valorização do trabalho e percurso de cada entrevistada, bem como a adoção de um olhar desperto e repleto de diferentes perspetivas de vida e do mundo que a rodeia. Com esta atitude, aprendemos, ao longo da nossa vida, a canalizar e priorizar as nossas experiências mais importantes, em detrimento de outras que se outrora valorizávamos, com o passar do tempo, aprendemos a considerá-las dispensáveis, minorando-as”.

As partilhas intergeracionais dão-nos a imagem daquilo que somos, daquilo que queremos ou mesmo daquilo que não queremos ser. O próprio *self* reconstrói-se comparando o seu ontem com o seu hoje, por forma a posicionar-se no futuro (Vieira, 1999). Assim, de acordo com a reflexão de um dos grupos, estas partilhas “contribuem não só para a reflexão de quem conta como para a formação contínua de quem ouve”.

No relatório de um outro grupo pode ler-se:

“O processo de criação foi, sem dúvida alguma, a fase mais desafiante de todo o processo, uma vez que não temos um grande conhecimento acerca de edição e foi difícil encontrar soluções para que o vídeo não se tornasse monótono, mas sim um vídeo multimodal que capte a atenção de quem o vê. De forma geral, consideramos que foi um trabalho que envolveu um grande empenho e esforço da nossa parte. Contudo, foi muito enriquecedor na medida em que nos deu possibilidade de conhecer como era o mundo da educação há alguns anos, comparar a realidade dessa época com a realidade do agora, e verificar que, há muito caminho a desbravar uma vez que, constatámos mais semelhanças do que diferenças”.

Num outro relatório é referido que

“nesta linha de pensamento, e tendo por base a concretização das entrevistas, tivemos em conta a linguagem, enquanto entrevistadoras,

revedo e reajustando as questões do guião da entrevista, para que as mesmas fossem perceptíveis, por parte das professoras e da educadora de infância que iríamos entrevistar, uma vez que as entrevistas que iríamos transpor para o vídeo que nos foi proposto conceber teriam de ser semelhantes a uma narração na qual as personagens descreveriam todo um percurso de vida profissional”.

Tal como defende Bertaux (2010, p.47), para narrar bem uma história é necessário delimitar os personagens, descrever suas relações recíprocas, explicar suas razões de agir, descrever os contextos das ações e interações e até mesmo formular julgamentos (avaliações) sobre as ações e os próprios atores. Descrições, explicações, avaliações, mesmo não sendo formas narrativas, fazem parte de toda a narração e contribuem para construir significados. Deste ponto de vista, embora o entrevistador tenha um guião preconcebido com objetivos bem delineados, nem sempre os mesmos são sugestivos de conseguir obter a história de vida profissional do entrevistado, com todos os acontecimentos, tal como os mesmos ocorreram, uma vez que o narrador da história é quem decide o que irá contar relativamente à vida que viveu e em virtude daquilo que se recorda (Atkinson, 2002). Por outras palavras, significa que o entrevistado ao narrar a sua história, poderá omitir, voluntária ou involuntariamente, aspetos e eventos que poderiam ser relevantes para o entrevistador.

Embora Atkinson (2002) defenda a ocorrência deste constrangimento na maioria das entrevistas que são realizadas, um grupo de mestrandas refere que

“constatámos que mediante as questões que queríamos ver explanadas, até nos foram facultadas outras informações, informações que destelhavam o percurso de vida, repleto de eventos que, de uma maneira geral, ocorreram, replicando sentimentos de nostalgia e de grande emoção. Importa destacar, que o facto de termos obtido respostas bastante esclarecedoras, em relação aos objetivos que perspetivávamos, consideramos que o local onde foram realizadas as entrevistas, foi determinante para o sucesso das mesmas, uma vez que, no que diz respeito à escola do 1.º CEB situada na [...], a mesma tratava-se do local de trabalho da professora, colocando-a à vontade para responder claramente às questões que lhe iam sendo dirigidas, dando abertura para o surgimento de novas questões e por sua vez de respostas mais aprofundadas.

Em modo de conclusão, considera-se que foram cumpridos todos os objetivos previamente definidos para a elaboração deste trabalho. Apesar de todas as adversidades e obstáculos que se foram atravessando no decorrer do processo, estes foram superados com sucesso, resultando num produto final do qual todos os elementos do grupo se sentem orgulhosos e realizados.

Todo este percurso permitiu que as discentes crescessem e aprendessem que não se deve desistir, mas sim arranjar soluções para

contornar os problemas. Desta forma, é possível afirmar-se que foi um trabalho que permitiu abrir horizontes e entender diferentes perspectivas e pontos de vista, o que contribui para a evolução pessoal e profissional de cada mestranda”.

Em busca de conclusões

Pudemos concluir que todos os grupos e seus elementos assumiram ter saído enriquecidos com a realização desta investigação no âmbito da UC de MDE. Que enriqueceram a sua literacia acerca deste tema centrado em histórias de vida de professoras e educadoras e em diálogos intergeracionais:

“A realização deste trabalho permitiu-nos desenvolver competências enquanto futuras profissionais da educação, visto que nos possibilitou desenvolver melhor a nossa capacidade de organização e síntese, bem como aprofundar os nossos conhecimentos acerca do tema e dos benefícios que este tem para a nossa formação, nomeadamente, ao nível da investigação”.

Num outro relatório pode ler-se:

“Antes de terminar, gostaríamos de agradecer à educadora A pela sua disponibilidade em partilhar com o grupo relatos enquanto aluna antes do 25 de abril e educadora após o 25 de abril. Na nossa perspetiva, foi uma experiência muito enriquecedora que nos permitiu conhecer e refletir

enquanto futuras educadoras/professoras em relação a esta profissão que tanto nos cativa. Na nossa bagagem pessoal levamos a certeza de querer dar o nosso melhor, proporcionando às crianças/alunos a possibilidade de realizarem as suas descobertas que irão auxiliar no seu desenvolvimento e nas suas aprendizagens”.

Noutro relatório refere-se que,

“Em suma, esta Unidade Curricular foi crucial para o nosso desenvolvimento enquanto futuras educadoras/professoras, dado que nos permitiu contactar com outras realidades, ou seja, com diferentes educadores e professores, contextos, metodologias, bem como conhecer o processo de ensino antes do 25 de abril de forma a comparar as mudanças realizadas e não realizadas após o 25 de abril”.

Noutro, ainda,

“O presente trabalho permitiu, conforme esperado, comparar a realidade do que era o ensino antigamente e como é hoje. Apesar de atualmente não existir tanta carência financeira, tanta falta de possibilidades e tanta negligência dos pais, estes casos ainda estão presentes na nossa sociedade. É importante estar conscientes de que esta é uma realidade com a qual poderemos ter de contactar, conseguir combater as dificuldades inerentes e perceber como esta pode ter impacto em nós. Antes desta entrevista nunca pensámos que este pudesse ser um desafio na nossa profissão, o que

nos levou a refletir pela primeira vez sobre qual será o nosso grande desafio como futuras educadoras/professoras.

As vinhetas fizeram-nos ficar mais sensíveis e atentas a estas situações, compreendendo como o contacto com as famílias e uma observação atenta de cada criança pode auxiliar e efetivamente beneficiar o bem-estar da criança, o seu desenvolvimento e, por fim, o seu desempenho escolar”.

Em termos de avaliação docente do coordenador da UC de Multiculturalidade e Diversidade Educativa, ficou claro que, desenvolver atitudes interculturais, de respeito pelo(s) outro(s), desenvolver a empatia e a escuta ativa para um ensino assente no ensinar a aprender e potenciado por processos de mediação sociopedagógica (Vieira, 2016), pode ser promovido de várias formas, sendo que a de aprender com os mais velhos, escutando as suas histórias, compreendendo como lidaram ou não com a diversidade cultural em sala de aulas, como geriram problemas sociais de alunos e suas famílias, como se reveem e autoavaliam face à sociedade e escola contemporâneas é uma boa estratégia metodológica. Ficou para nós claro que a ideia de troca e de comunicação intergeracional, num momento em que o envelhecimento demográfico e docente coloca muito saber e experiência fora do sistema educativo, sem o mesmo ser partilhado com os mais novos, este tipo de desenvolvimento curricular parece ser poderoso para a aprendizagem intergeracional.

A organização de seminários regulares, a par das práticas pedagógicas, com antigos professores, professoras e educadoras, poderia ser uma forma de estreitar ainda mais os conhecimentos e saberes intergeracionais e evitar o esquecimento de tanto saber prático acumulado e não partilhado. Seminários ou encontros intergeracionais mais informais, tipo “rodas de conversa” com antigos professores, professoras, e educadores e educadoras parece ser vital para colmatar as discontinuidades entre as práticas pedagógicas de ontem, hoje e amanhã e para minimizar o desperdício do saber pedagógico não partilhado.

Referências Bibliográficas

- Atkinson, R. (2002). *The Life Story Interview*, Sage.
- Bertaux, D. (2010). *Narrativas de vida: a pesquisa e seus métodos*. Ed. Contexto.
- Burguess, R. (1997). *A pesquisa de terreno: uma introdução*. Celta Editora.
- Falk, J. (2022). Os alicerces da relação – A relação entre o profissional e a criança através dos momentos dos cuidados. *Cadernos de Educação de Infância*, (125), 31-39.
- Fortin, M. (1996). *O Processo de Investigação: Da concepção à realização*. Lusociência.
- Vieira, R. (1999). *Histórias de Vida e Identidades. Professores e Interculturalidade*. Edições Afrontamento.
- Vieira, R. (2013). Etnobiografias e descobertas de si: uma proposta da Antropologia da Educação para a formação de professores para a diversidade cultural. *Pro-Posições*, 24:(2), 109-123.
- Vieira, R. & Vieira, A. (2010). Os saberes da antropologia da educação e a emergência de novos papéis sociais em escolas portuguesas. *Revista Inter-legere*, 270-287.
- Vieira, A. (2016). *Educação Social e Mediação Sociocultural*. Edições Afrontamento.

DA CASA DE S. PEDRO À CASA-MUSEU AFONSO LOPES VIEIRA

*

Cristina Nobre

Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Leiria
Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais da Universidade Nova
de Lisboa - Polo de Leiria (CICS.NOVA.IPLeiria)

Resumo

Parte-se do nascimento de um lugar: a pequena-grande Casa de S. Pedro de Moel, rastreando os seus contornos de génese, até chegar à fase de maior maturidade da Casa, implicando a partilha com os outros e a criação do *lugar literário*.

Reflete-se sobre os livros e os museus e como o conceito de edifício guardião da memória adquire um papel incontornável para as comunidades do presente e do futuro e a sustentabilidade do próprio museu.

Tecem-se considerações sobre a Memória oficialmente viva: a Casa-Museu Afonso Lopes Vieira [CMALV], desde a sua fundação em 2005 até ao presente.

*Este artigo retoma um dos capítulos (URI: <http://hdl.handle.net/10400.8/880>) do estudo coordenado por Nobre, C. (2013). *LUGAR LITERÁRIO: Inventário do Espólio da Casa-Museu Afonso Lopes Vieira*. ISBN: 978-989-97836-3-8. ESECS-IPL. Leiria, devidamente adaptado e atualizado.

Persiste-se, há muito, em conversas, em livros, em jornais, mesmo nos discursos diplomáticos e nas arengas oficiais, emfim, nos compêndios das escolas, em chamar a Portugal *piqueno país*. Decididamente, não temos nunca o sentimento das proporções. E ao passo que nos atacam megalomias grotescas, descaímos nesta idiotia de chamar piqueno a um país que tem pelo menos oitenta milhões de almas.

[...] O primeiro português que chamou a Portugal *piqueno país*, foi um perro traidor! E a traição achou o terreno mais propício num Portugal que é grande em possuir tantas almas piquenas.

Afonso Lopes Vieira, *Em demanda do Graal*, 1922, pp. 296-7.

Nascimento de um lugar: a pequena-grande Casa de S. Pedro

A casa-nau, em S. Pedro de Moel, presente do pai do escritor Afonso Lopes Vieira (1878-1946), pelo seu casamento em 20 de abril de 1902 com D. Helena de Aboim, serviu o sonho do *nobre arauto e mantenedor da cultura portuguesa* (nas palavras de Carolina Michaelis de Vasconcelos) e abriu-lhe a janela para o mar das *Ilhas de Bruma*.

Afonso Lopes Vieira definiu-se como um *marinheiro em terra*, e a casa-nau foi o lugar de eleição para uma constante navegação pela arte portuguesa e o vivo impulso para a riqueza da sua oficina de escrita. Já

quando do seu primeiro livro de poesia, em 1897, *Para Quê?*, parecia adivinhar a importância que a casa teria na sua vida e obra, através de um poema, como se a poesia tivesse tido a força ou a clarividência de sinalizar a Casa – metamorfoseada num papel em branco no qual apetece ir escrevendo – como presente ideal de núpcias para ele:

[...] *S. Pedro* ao sol luzindo em suas casas caiadas,
Casas velhinhas todas com alpenduradas;
A capela no alto, com vidros de cores
E dentro ao fundo, olhando, a Senhora das Dores;
O Zé Lameiro, à tarde, olhando para o mar,
Emalhando uma rede p'ra lá ir pescar;
Raparigas queimadas do ar do mar, passando
Na estrada que lembrava uma cobra ondulando;
A nossa casa com craveiros nas janelas
E que frolidas e velhinhas eram elas!
E tinha ao sol uma brancura de papel,
Que linda casa para uma lua de mel! [...]
(Vieira, 1897, pp. 15-16)

Na varanda da casa, transformada em altar da criação, Afonso Lopes Vieira leu, anotou, meditou, planeou, partilhou com os amigos, sonhou, escreveu e reescreveu, com disciplinado e árduo labor, grande parte da sua obra. Fumando cachimbo, deitava-se num divã, que batizou de *tumular*, e compreendia o mundo através do filtro artístico. Muitas vezes através do monóculo, outras com a ajuda da lente do binóculo, perscrutou os horizontes marítimos à procura desse *país de além* em que as suas raízes o mergulhavam. O relógio de sol orientou-o nessa busca de um mundo

melhor através da arte, e o azulejo com *Camões coroado de espinhos* (e não de loiros...), com que brindou a fachada marítima da Casa de S. Pedro, é o símbolo exponencial das agruras do caminho artístico em prole da grei.

No espólio da Biblioteca Municipal de Leiria Dr. Afonso Lopes Vieira [BML], naquilo que tudo indica seriam apontamentos seus para um Diário ou anotações para o *Jornal de um Poeta* (de que só publicou episodicamente pequenos excertos na imprensa), pode comprovar-se como a Casa se tinha transformado num ser quase vivo, no início do século XX, data em que os apontamentos inéditos se devem situar:

Ouve-se o mar rolando o seu grande Canto
Ó delícia, a beleza de ouvir e ver o mar! —

(*apud* Nobre, 2005 II, p. 344)

Incrustada na paisagem marítima e na tradição familiar de Lopes Vieira, a casa-nau adquire foros de objecto estético permeável ao envolvimento afetivo do seu proprietário. Pelos anos fora esta casa cumpriu os papéis de local privilegiado, onde a criação artística do poeta se desenvolveu harmoniosamente, e de centro de confluência de importantes personalidades da cultura portuguesa de então, até se transformar, por vontade testamentária do proprietário (doação por sua morte ou morte da esposa), em colónia balnear infantil para os filhos dos operários vidreiros e trabalhadores das Matas Nacionais, função que ainda hoje mantém.

A casa, como um búzio, acompanha o *ex-libris* petrarquista do poeta — *or piango or canto* — numa simbiose perfeita com o refrão popular tão

glosado por Lopes Vieira e Almeida Garrett: *Minha alma é só de Deus / o corpo da água do mar*. Outro elemento iconográfico fundamental para perceber a estesia do escritor é a cruz de Cristo, arvorada numa bandeira que hasteou em S. Pedro de Moel como emblema da cruzada pela nacionalidade, encastrada em azulejos nas sacadas da varanda, reproduzida nalguns dos livros finais e escolhida para cobrir a urna do escritor em 26 de Janeiro de 1946.

Como a curiosidade sobre este lugar sempre foi bastante, Lopes Vieira era muitas vezes confrontado com perguntas sobre a Casa e a sua propriedade, a tal ponto que ainda em 1942, quando publicou o 2.º volume de ensaios *Nova demanda do Graal*, se sentiu compelido a explicar:

E, como ainda há pessoas que supõem que a minha casa de S. Pedro de Moel foi construída por mim, recorro que ela está há um século na posse da minha família, posse que se alienou apenas durante alguns anos.

(Vieira, 1942, p. 242)

E na conferência “Passeio na minha terra”, de 1940, chega mesmo a esclarecer como toda a sua infância se alicerçou naquela casa e a razão pela qual se deve proteger tal paisagem:

Decerto a gente fica apegado, não apenas por laços morais, mas por liames fisiológicos, aos lugares onde lhe decorreu infância e adolescência. Fui para Moel desde a idade de um ano, ao colo da minha Mãe [...]. (Vieira, 1942, p. 246)

S. Pedro de Moel está destinado a um futuro excepcional como estância de higiene, digamos *espiritual*; é a praia sem vento, ao

abrigo das dunas mais altas da Europa (a da Aguieira é até a mais alta), biombos vegetais de mais de 100m de altitude que criam junto ao mar uma atmosfera *extática*, perfumada de sais marinhos e resinas aromáticas, como na região celeberrima de Arcachon, aliás de dunas mais baixas. [...]

São muitos os meus versos enleados às terras marinhas de Moel, a começar pelos que desenvolvem o tema do *verde pinho*, cantado belamente por Dom Denis, e que eu tive a honra de fazer conhecer pela primeira vez ao nosso público; e, entre eles, a composição dominante intitula-se precisamente *Pinhal do Rei*, nos quais busquei exprimir o destino atlântico da floresta iniciadora e, com o dela, o da própria terra de Portugal. (*idem*, pp. 245 e 248-9)

Maturidade da Casa: a partilha com os outros e a criação do *lugar literário*

Alguma da *Correspondência* (vou assim designá-la) guardada nos XIV grossos volumes das *Cartas e Outros Escriptos dirigidos a Affonso Lopes Vieira*, que a BMLALV guarda na sua grande maioria inéditos no seu espólio de manuscritos, deixa-nos ler este apostolado pela casa e por S. Pedro de Moel, como se o Poeta fosse um mestre dos atuais ativistas ambientalistas.

Assim, no Vol. VI, encontra-se um documento não datado (provavelmente de cerca de 1920, a acreditarmos numa certa ordenação cronológica, que o situa relativamente a documentos anteriores e posteriores), e com uma assinatura que eu não consegui decifrar, que demonstra bem o apreço de Lopes Vieira por este lugar geográfico e seu ambiente (nos nossos dias, o tão referido *ecossistema*...) — tentou evitar o corte de alguns pinheiros, que, segundo a sua sensibilidade de artista,

destruiriam a beleza da paisagem que ele amava como a sua alma, escrevendo diretamente para os serviços Florestais e Agrícolas da Direção Geral da Agricultura. Eis o teor da resposta recebida pelo escritor:

Ministerio das Obras Publicas, Commercio e Industria / Direcção
Geral da Agricultura / Repartição dos Serviços Florestaes e Agricolas

Exm^o. Sr. e Amigo:

Recebi o seu postal de 15 do corrente e recommendei o caso dos pinheiros de S. Pedro, para evitar o seu córte, que effectivamente prejudicaria a paisagem, estando completamente d'accordo com a opinião de V. E. e dos Saudosistas [?], amantes de S. Pedro, que amam a sua sombra.

Subscrevo-me com toda a consideração / de V. E^a. / Muito dedicado e amigo

[assinatura irreconhecível] (esp. BML, *Cartas [...]*, vol. VI)

Esta resposta pressupõe que Lopes Vieira levava as suas lutas até ao fim, e que procurava mover a pesada máquina do Estado em favor de uma riqueza natural que alimentava a sua sensibilidade e a sua veia criativa.

S. Pedro de Moel aparece assim como um lugar de eleição, em que provavelmente terá arquitetado e escrito parte substancial da sua obra. Talvez por essa relação de profunda empatia se perceba a doação da sua casa aos filhos dos trabalhadores das Matas Nacionais e aos operários vidreiros da Marinha Grande, para que as crianças dela pudessem usufruir. Será esta a ligação mais forte que o lugar estabeleceu com esse homem-poeta: a partilha de um espaço que sentimos privilegiado pela sua posição estratégica de enseada marítima, propícia ao sonho e ao devaneio, à ilusão

de uma perfeição onde os ritmos da vida fossem os ritmos da natureza. E o reconhecimento de um amor por esta terra, que o levou a fazer a doação com um testamento da sua ligação para a eternidade a uma (então) pequena vila vidreira.

Este facto tornou-se do conhecimento público através da imprensa, numa entrevista do *Diário de Lisboa*, de 15 de abril de 1939, “O legado dum Poeta”, que procurava esclarecer abertamente sobre o legado da preciosa biblioteca herdada do tio-avô António Xavier Rodrigues Cordeiro à cidade de Leiria e da Casa de S. Pedro de Moel para *sanatório dos filhos dos pescadores* (como foi noticiado). Lopes Vieira procurou evitar louvores hipócritas por uma atitude sã, qualificando-a de *franciscanismo de sétima classe*, pois ele não tinha descendência e se encontrava vivo:

[...] Talvez esteja triste. Pedimos-lhe desculpa de perturbar o seu silêncio, o ritmo dos versos brancos que esvoaçam na quadra rígida do estúdio, mas é que somos portadores duma notícia, que só ele pode confirmar ou desmentir.

– Já sei; é da minha biblioteca que se trata, não é? É verdade; vou legá-la à cidade de Leiria, mas o acto nada tem de heróico, de extraordinário...

– Um belo dom de poeta!...

– É um acto fácil, simples, de quem não tem filhos. Com essa singela oferta quero recordar e louvar a memória de meu tio-avô Rodrigues Cordeiro, que foi na roda de Castilho um dos poetas mais célebres do seu tempo, embora esquecido hoje, como, de resto, toda a gente dessa época. [...]

– É uma renúncia essa oferta?

– De modo algum! Passamos a vida à roda duma pequena estante. Em plena sinceridade, digo que isto nada tem de louvável. Quando as

peçoas se despojam em vida, à franciscana, ainda se pode ter o prazer da oferenda. O que faço não passa dum franciscanismo de sétima classe... creia! [...]

Outra confidência:

– Vou para uma casa que já não me pertence. Leguei-a, mas como sanatório, aos filhos dos operários e dos pescadores da Marinha. Há muito sol ali, e todos se hão-de curar, esquecendo o pobre padroeiro, na grande voz do mar!

– A voz de Portugal!

(*apud* Nobre, 2008 II, pp. 194-195)

Matilde Bensaúde, talvez a primeira bióloga portuguesa de renome internacional, sintetiza muito bem numa carta, presente no XIII Vol. da *Correspondência*, a importância de Lopes Vieira para a Marinha Grande, na sequência de uma homenagem prestada pelo povo trabalhador:

Ponta Delgada, S. Miguel, Açores / 27 de outubro de 1940.
Meu caro Poeta e velho amigo,

Vi no nosso jornaleco da ilha que os operários da Fábrica da Marinha Grande lhe tinham prestado uma homenagem, e depois vi porquê! Não posso deixar de lhe escrever para lhe dizer o prazer que tenho, em saber que a querida casa, onde passei horas tão felizes (no tempo em que se podia ser feliz, sem remorsos), vai servir para um fim tão bom e santo. A infelicidade do mundo, vem de que os homens se esquecem de que a virtude não é um luxo mas sim uma condição, *sine qua non*, de vida, para os povos, como para as famílias. O seu instinto do bem, levaram-no sempre pela mão através de todas as tentações de estética pura, para o que é solidamente e verdadeiramente fundamental. Comove-me e atrai-me esse grande coração, que em vez de secar com os anos se torna sempre mais verdadeiramente bom. Por ser mulher, talvez, não posso deixar de ver nessa sua evolução constante para o bem, a influencia silenciosa,

mas sempre igual e sincera de sua santa Helena. [...] (esp. BML, *Cartas [...]*, vol. XIII)

O povo da Marinha Grande mostrava-se assim reconhecido a um homem que tinha elegido esta terra por sua. Já antes, em 11 de novembro de 1938, Adolfo Laborinho Cardoso, notário, escrevia a Lopes Vieira (no Vol. XI da *Correspondência*), a agradecer-lhe o seu testamento e a brilhante ideia do busto de Guilherme Stephens na praça da Marinha Grande, que tinha sido idealizado e planificado pelo poeta.

O Dr. Calazans Duarte tem também alguma correspondência com o poeta sobre a inauguração do busto de Guilherme Stephens (o fundador da *Real Fábrica de Vidros da Marinha Grande*). A sua sensibilidade ia, pois, ao ponto de perceber que é à volta dos seus heróis-modelo que as vilas podem prosperar e comprometer-se numa grandeza superior a elas próprias.

No espólio da BML, encontra-se ainda um manuscrito de 5 páginas, autógrafo do escritor, que julgo inédito, e que deve ter servido para um Discurso feito na Casa do Distrito de Leiria, a 29 de janeiro de 1941, onde se faz o elogio do Dr. Calazans Duarte, director da então *Nacional Fábrica de Vidros da Marinha Grande*, e onde se reitera a honestidade do povo trabalhador desta terra. Se nos lembrarmos da muito antiga e um pouco maliciosa rivalidade entre Leiria e Marinha Grande (já para não citar o episódio da revolução de 18 de janeiro de 1934, em que o Poeta defendeu a honestidade da população marinhense, contra as qualificações e autoritarismo políticos do Estado Novo, ou ainda a amizade com o diretor da circunscrição das Matas Nacionais, António Arala Pinto, também ele

conhecido como grande defensor da região)²⁰ compreenderemos melhor a importância desta, na aparência simples, referência feita pelo poeta de S. Pedro de Moel.

Em 22 de abril de 1941, o então Vice-Presidente da Câmara Municipal da Marinha Grande, Adriano Marques Roldão, escrevia para comunicar a decisão de conceder o nome do poeta à praça de S. Pedro de Moel. Eis as suas palavras, registadas no Vol. X da *Correspondência*:

Câmara Municipal da M^a Grande

Exm^o. Sr. Dr. Afonso Lopes Vieira / Rua da Rosa 7 / Lisboa

Tenho a honra e o prazer de levar ao conhecimento de V. Ex^a que a Câmara da minha presidência, em sua reunião ordinária celebrada em 17 do corrente, resolveu dar o nome de V. Ex^a. à praça da povoação da Praia de S. Pedro de Moel.

A Marinha Grande presta nesta simples homenagem a V. Ex^a. o testemunho da sua maior gratidão, pelo amor, carinho, pelo interesse, e pela justiça, que V. Ex^a. tantas vezes tem feito à nossa terra.

Quer a M^a. Grande que o nome de V. Ex^a. fique ainda mais ligado à Praia de S. Pedro de Moel que V. Ex^a. tanto adora, e aonde tem escrito as páginas mais brilhantes, da sua grande e incomparável

²⁰ Leiam-se, a título de exemplo, as palavras do escritor na conferência “Passeio na minha terra”: “[...] Eu sinto verdadeiro gosto em lembrar isto: as terras do Pinhal do Rei são tão honradas que não há nelas memória de um assalto. E, se um dia o houver, podemos ter a certeza de que foi feito por gente estranha à região. Há alguns anos o distinto engenheiro Arala Pinto, director da circunscrição florestal, promoveu um arraial público no parque pombalino do Engenho, com fins de filantropia. Estiveram ali, em noites sucessivas, milhares de pessoas — e não houve uma desordem, uma frase mal soante, um arbusto quebrado. Ainda hoje os portões do parque do Engenho, que levam às residências dos funcionários superiores, ficam abertos de noite, sem que um facto desagradável se haja produzido. É certo que o engenheiro Arala Pinto é simpático à população, o que demonstra mais uma vez — e ainda bem! — que é precário entre nós comandar sem se ser estimado. [...]” (Vieira, 1942, pp. 251-2)

Obra.

Aceite V. Ex^ª. os protextos [sic] da mais elevada admiração por V. Ex^ª.
A Bem da Nação [...]
(esp. BML, *Cartas [...]*, vol. X)

Como estes, outros exemplares terão sido perdidos da memória de um tempo e das visitas, quase todas elas com nome artístico, que frequentaram a casa de S. Pedro de Moel e lá encontraram motivos para a sua criatividade. Afonso Lopes Vieira esteve sempre rodeado de estetas que, como ele, só pela arte se podiam encontrar.

Lentamente e com vagares perfeccionistas, o *velho menino solitário*, foi transformando a Casa num *lugar literário*, incrustando-lhe referências implícitas ou explícitas à obra literária que ia produzindo, como nos mostra a cerâmica de revestimento, a azulejaria e a cantaria já identificadas, e que há muito o espólio e a correspondência com os amigos comprovavam, se fossem dados a público:

[...] Acabo de erigir aqui na varanda o altar do Mar, com Camões, História trágico-marítima, um aquário de anêmonas e os mais lindos búzios e conchas da minha já vasta coleção (cerca de 100 búzios diversos). Como complemento do altar, o órgão de búzios, em que toco frases musicais, de coral, completas, e para que componho música. O órgão foi afinado pelo Francisco de Lacerda, há um ano. Assim brinca este velho menino solitário, que se basta misticamente a si próprio. [...]

(Excerto de Carta a Leonor Rosa, de 25 de julho de 1925, esp. BML, A115, nº. 33549)

O harmonioso silêncio deste lugar, como escreveria para o *Jornal de*

um Poeta, era o que lhe permitia e alimentava o processo criativo literário:

Hoje dei um dêsse passeios donde a gente traz a impressão quase supersticiosa de ter comunicado com as Coisas. Segui o meu tão familiar caminho do *Pinhalinho*, nome q. as suas arvores sugeriram há 60 annos, quando eram crianças sementeas depois dum fogo. Tão familiar q. não vejo velho tronco, rama de arbusto, ondulação de terreno q. me não sejam conhecidas e sempre novos. Estas ruas não têm monotonia, ou, se a têm, é uma monotonia irman da do mar, uma sempre mudante e embalante monotonia, sem nada de comum com a q. engendram os homens. Os passos do cavallo afundam-se na areia o bastante para não fazerem / ruido, e assim o silencio *vivo* da floresta nem por mim é perturbado para o meu incanto. Nunca conseguirei exprimir este silencio composto de tantas respirações misteriosas, de tanta *presença* das Coisas? Este duplo marulho do mar longinquo e das ramagens q. a aragem tange, esta sinfonia do Vago, cujo efeito musical é supremo?

Lento e profundo rebôo de orgam cuja harmonia parece o longo, harmonioso bafo do mundo...

Nestes dois versos vive talvez um pouco a imagem daquella frase infinita. Mas são dois versos, e a imagem q. eu sonho deve ser bastante longa para sugerir o comprimento dos sons evocados e a sua interminavel ressonancia na nossa alma alongada de a ouvir... (*apud* Nobre, 2005 II, pp. 380-1)

Depois da morte do escritor seu marido, Helena Aboim Lopes Vieira quis que o legado do marido no testamento²¹ tivesse efeito imediato, isto é, antes da sua própria morte, e em 26 de setembro de 1947, junto do

²¹ Tratava-se de um *testamento cerrado*, datado de **24 de Outubro 1938**, e só depois da sua morte foi aberto e lido, fazendo o documento da Doação da Casa, em **26 de Setembro de 1947**, por Helena de Aboim Lopes Vieira, referência a tal circunstância legal, com aquilo que julgamos ser o único texto conhecido e registado sobre o assunto (Doação 1947).

mesmo notário, reitera a Doação da Casa à Câmara Municipal da Marinha Grande (CMM^aGrande), tendo a cautela de fixar algumas disposições, que se têm seguido até hoje:

[...] Que ao cuidado culto pela memória de seu saudoso marido e a plena concordância com a resolução por ele tomada ao fazer o legado já referido, são razões justificativas deste acto. Que, pela presente escritura e para todos os efeitos de direito, manifesta a sua aquiescência ao mencionado legado, sanando por esta forma a nulidade resultante da disposição feita por seu marido do aludido prédio de São Pedro de Moel à Câmara Municipal da Marinha Grande. Que ao manifestar a sua concordância com esse legado, supondo-se, melhor do que ninguém, fiel intérprete do pensamento de seu falecido marido, expressa à Câmara Municipal da Marinha Grande o desejo de que sejam observadas escrupulosamente as condições seguintes: [...] Que a “varanda e sala” do primeiro andar frente ao mar, se conserve no seu estado actual no que respeita a adorno e recheio, e que nenhum outro uso, incompatível com esta disposição, lhe seja dado. [...] Que na casa, anexos e jardim sejam proibidas “merendas” de forasteiros, ou festas que não sejam as próprias das crianças da Colónia Balnear, a que o prédio legado se destina. [...]

(Doação 1947)

Deve ser comentada esta atitude, também ela franciscana, que transformou em património cultural comunitário algo que era propriedade individual, tendo Helena Aboim abdicado de usufruir da Casa durante a sua vida. Deve ainda notar-se que o documento foi assinado pelo notário, Rui Laborinho Cardoso, e pelos amigos já antes referidos, e com quem Lopes Vieira em vida fazia uma parceria inteligente pela qualificação da região – Acácio Calazans Duarte e Adriano Marques Roldão.

Memória guardada: os livros e os museus.

Lopes Vieira conhecia bem a teia do esquecimento, e quis limpá-la da biblioteca de Rodrigues Cordeiro e da paisagem de S. Pedro de Moel e da sua Casa, partilhando-as com os outros, criando uma obra que atravessasse a poeira do tempo e devolvesse à comunidade o orgulho no património. Ainda em vida, participou na escrita do *Guia de Portugal* para guardar a memória do local de S. Pedro de Moel com o seu devido valor – turístico e cultural.

A ligação de Lopes Vieira a alguns intelectuais destacados, bem como a alguns locais de eleição, serviu esse propósito do paladino do *reaportuguesar Portugal, tornando-o europeu*. Quando a ideia do *Guia de Portugal* começou a germinar, os colaboradores contavam-se entre os intelectuais, cuja capacidade de trabalho e relacionamento com o mundo e a cultura (ligados à Biblioteca Nacional, ficaram conhecidos como *Grupo da Biblioteca*), Raul Proença²² conhecia sobejamente, nomes cruciais da intelectualidade portuguesa do início do século XX, como os de Afonso Lopes Vieira, Aquilino Ribeiro, Brito Camacho, Carlos Selvagem, Hernâni Cidade, Jaime Cortesão, João de Magalhães Júnior, Nicolau Bettencourt,

²² Raul Proença, funcionário da Biblioteca Nacional de 30 de janeiro de 1911 a 15 de fevereiro de 1927. Depois da demissão de Fidelino de Figueiredo da direcção, em dezembro de 1918, Raul Proença ascendeu a chefe dos Serviços Técnicos, ficando Jaime Cortesão como Diretor. Seguiu-se um período de grande labor e desenvolvimento na Biblioteca Nacional, a que não são estranhas as inovações de carácter técnico e de reestruturação da casa levadas a cabo por Proença, norteado pelo objetivo fundamental da *educação*.

Raul Brandão, Raul Lino, Reinaldo dos Santos, Rodrigues Miguéis e Vieira Natividade, entre outros.

Lopes Vieira participa no *Guia de Portugal*, no 1.º vol., de 1924, com artigos sobre "Sintra, impressão geral" e "Penha Verde"; no 2.º vol., de 1927, com "Mosteiro de Alcobaça" e "Pinhal de Leiria e S. Pedro de Moel"; e ainda no 3.º Vol., de 1944, com "Impressão geral de Coimbra". Durante os anos em que a sua colaboração se efetua, desenvolve uma larga correspondência com Raul Proença²³, o grande responsável por esta edição notável, onde se podem ler as grandes hesitações de Lopes Vieira quanto à competência necessária para escrever alguns dos artigos, bem como uma interessante opinião sobre o valor literário da obra em questão, a que vaticinou o cognome de *Livro de Amor de Portugal* — o que nos permite aceitar a participação do escritor na obra como mais um contributo para o seu largo programa nacionalista. Aliás, é nessa qualidade que aparece acarinhado na dedicatória do 3.º vol. — "A Afonso Lopes Vieira e a Raul Lino que a acompanharam desde os primeiros vagidos com o carinho desvelado de Artistas e de Portugueses" — e ainda que faz parte de uma lista, presente na 2.ª ed. do 3.º vol., de *Entidades e pessoas a quem são devidos agradecimentos pelo concurso que, de algum modo, prestaram a este 3.º vol. do 'Guia de Portugal'*, onde aparece referido nestes termos: *Poeta Afonso Lopes Vieira, promotor devotado desta obra.*

²³ Veja-se sobretudo o capítulo integralmente dedicado a essa correspondência, num trabalho académico fundamental - Prista, L. (1992). 5. Afonso Lopes Vieira. *Para a edição do Guia de Portugal*. Fac. de Letras da Un. de Lx. dissertação de mestrado. pol. pp. 143-69.

Efetivamente, o artigo escrito por Lopes Vieira sobre *S. Pedro de Moel* devolve-nos a imagem de simbiose perfeita entre o autor-viajante e o espaço paradisíaco onde focalizou o seu olhar. Para ele, o *Guia* era a corporização prática dos ideais nacionalistas em que acreditava, pois permitia o reconhecimento dos lugares telúricos como afirmações de uma identidade e tradição cultural geograficamente enraizadas. Não se pense, porém, que o escritor sucumbe à veia poética — no artigo apenas aparece um excerto do poema *Pinhal do Rei*, em nota de rodapé. Todas as informações procuram seguir um estilo objetivo, descritivo, pormenorizado e profusamente ilustrado, largamente documentado em fontes históricas portuguesas, tanto antigas como contemporâneas, como se pode perceber desde as primeiras linhas:

Da Marinha Grande a S. Pedro de Muel, pelo pinhal de Leiria (1).

Saindo da Marinha Grande, pelo S. da vila, encontra-se a estrada florestal (constr. em 1881), sempre bem conservada, que conduz a S. Pedro de Muel. À entr. da mata vê-se um dos seus postos fiscais (Guarda Nova). Os carris são do Decauville do serviço de exploração. É neste *trajecto* que pode ter-se uma intensa visão do **Pinhal de Leiria**, o mais vasto maciço vegetal do País (17 Km. do compr. N.-S. por 5 de larg. E.-O-, sup. de 9315 hectares). Decerto anterior a D. Dinis, que teria regularizado e intensificado as sementeiras, o pinhal de Leiria é também um padrão de história, intimamente ligado ao ciclo dos Descobrimentos nacionais, como havendo fornecido a madeira dos navios. [...]

(1) Por Afonso Lopes Vieira in *Guia de Portugal, vol. II. Estremadura, Alentejo, Algarve*, Biblioteca Nacional de Lisboa, 1927, pp. 648.

Embora tivesse acalentado dúvidas sobre a sua própria capacidade de redigir artigos técnicos, como são necessariamente os destinados à literatura da especialidade geográfico-turística, Lopes Vieira demonstra nesse artigo um equilibrado esteio de viajante, complementado com uma rigorosa investigação e enriquecido com uma postura de moderno homem de ação sempre pronto a intervir pela defesa do património amado. Leia-se o aditamento que escreveu acerca de um dos percursos descritos no Pinhal de Leiria, revelador de um posicionamento crítico perante os critérios usados pela própria administração daquela Mata Nacional:

(Já depois que estas linhas se achavam escritas, a estrada foi destruída na sua principal beleza pelos cortes. Todavia, teria sido bem natural e humano que o *ordenamento*, determinado há cerca de 50 anos pelo sábio silvicultor Barros Gomes, se houvesse modificado, por inteligente deliberação ulterior. Assim a burocracia de Lisboa vai reduzindo uma estrada, que era interessante na Europa, a uma triste charneca!)

(*Guia de Portugal II 1927*, p. 650)

A postura crítica e defensiva de Lopes Vieira havia de fazer-se ouvir pelos anos fora, reflexo da mais global missão de guardião dos valores portugueses. É significativa a sua insistência em padronizar o espaço provinciano e patriótico pelo espaço mais alargado, o da Europa, numa inteligente clarividência do eclético homem de cultura capaz de situar os seus atávicos deslumbramentos pela paisagem onde nasceu na mais abrangente e objetivável dimensão da paisagem total.

Assim, e após alguns episódios, interessantes e mais ou menos caricatos, quanto ao financiamento das obras para transformação dos anexos da Casa em Colónia Balnear, tal como hoje existentes, no dia 1 de agosto de 1949 inaugurava-se a Colónia Balnear Dr. Afonso Lopes Vieira, na casa de S. Pedro de Moel²⁴. Por vontade expressa da viúva, a casa não voltou mais a ser habitada até à sua morte, em 12 de agosto de 1955, altura a partir da qual a Casa passa a estar à disposição do visitante, embora sem nunca ter tido o estatuto oficial de museu.

Seguiu-se um período mais ou menos obscuro, não documentado nos dados do Arquivo Municipal, com uma história por escrever, e só parcialmente recuperável através da memória de algumas pessoas já falecidas e que privaram em intimidade com o escritor, designadamente Mestre Joaquim Correia (1920-2013) e a Sr.^a D. Maria Helena Barradas, afilhada predileta e que viveu com a família desde tenra idade até alguns anos depois do casamento. Nunca existiu um horário rígido de visita, e a Casa era esporadicamente visitada por quem manifestava intenção de o fazer, apenas durante a época balnear, período durante o qual a Colónia Balnear se encontrava em funcionamento.

Pelo alto nível cultural alcançado e pelo contributo para a divulgação turística da região, devem destacar-se os dois *Festivais de São Pedro de Moel*, de 1961 e 1966, organizados por Mestre Joaquim Correia e

²⁴ Embora não exista muita informação sobre este assunto, há dois documentos que nos mostram a presença efetiva de Raul Lino nesta obra de adaptação, bem como a associação do Fundo Industrial Vidreiro na abertura da Colónia Balnear (vd. Nobre, 2013).

exemplo vivo de revivificação do património cultural, na esteira do bom gosto e do amor pela causa artística do próprio Lopes Vieira (Nobre, 2003: 187-196). Deu-se continuidade a esse culto pelas artes na sua praia, e organizou-se um “FESTIVAL DE SÃO PEDRO DE MOEL”, que foi levado a bom termo em 12 de agosto de 1961. No folheto publicitário pode ler-se:

Em homenagem a Afonso Lopes Vieira se realiza este festival e é inaugurado o busto do poeta, na praça que tem o seu nome, em S. Pedro de Moel.

Desse festival fizeram parte representações do Teatro Vicentino, uma das campanhas mais acerrimamente defendidas em vida do escritor, com as peças *Monólogo do Vaqueiro*, *Todo o Mundo e Ninguém*, *Auto da Alma*; Música (*Canções de Saudade e Amor*), Dança (*A Dança do Vento*, *Três Danças Antigas*), e a inauguração do busto, obra de um filho da terra escolhido pelo poeta para viver na sua casa do Largo da Rosa, em Lisboa (enquanto fazia a sua formação nas Belas-Artes), o mestre escultor Joaquim Correia, que tão bem soube interpretar a imagem de um homem com quem privou de perto e que contribuiu em muito para que os seus estudos artísticos tenham sido uma realidade.

Depois deste realizou-se ainda uma segunda iniciativa, em 13 de agosto de 1966, o “II FESTIVAL DE SÃO PEDRO DE MUEL”, mas aos poucos estas iniciativas de índole cultural acabaram por ir morrendo²⁵.

²⁵ A tal ponto estas iniciativas são consideradas momentos memoráveis com valor histórico que, em 15 de agosto 2011, o Museu Joaquim Correia levou a cabo uma “Sessão de Evocação

Após a revolução de 25 de Abril de 1974, a Casa terá sofrido alguma desatenção²⁶ e acabou por ser fechada ao público por manifesta incapacidade de controlo do recheio e por degradação acentuada do imóvel. Aliás, já entrado o século XXI, a própria Colónia Balnear deixa de receber crianças durante alguns anos, enquanto as obras de restauro não garantem a segurança do local.

No entanto, a figura do escritor Afonso Lopes Vieira, muito esquecida depois de 1974 e só episodicamente lembrada por personalidades importantes da vida pública portuguesa (cf. Nobre, 2005 I e II), não tinha sido completamente abandonada e algumas iniciativas – culturais, académicas e turísticas – contribuíram para a devolver à atualidade. Em 2003, sob a égide do programa “Rota dos escritores do século XX”, projeto de dinamização e intervenção cultural e social concebido e desenvolvido pela Comissão de Coordenação da Região Centro, ligado na sua primeira fase aos eventos comemorativos de *Coimbra, Capital Nacional da Cultura*, organizou-se e criou-se uma exposição itinerante sobre Afonso Lopes Vieira²⁷, e editou-se a monografia de Cristina Nobre

de Afonso Lopes Vieira”, em cujo programa não se descurou a “Mostra de slides do Festival de São Pedro de Moel (Árvores) da década de 1960”, revelando assim a urgência de dar relevo histórico, consistente, a eventos fundamentais na memória cultural de um espaço. Mestre Joaquim Correia (vivo e aí presente) formulou o desejo de que eventos deste tipo façam parte do projeto da CMALV, vindo a acontecer anualmente.

²⁶ Falou-se inclusivamente em delapidações, mas, se aconteceram, foram muito menos do que se pensava, a julgar pelo nível de recuperação alcançado em (8 de julho) 2005, aquando da inauguração oficial da Casa-Museu Afonso Lopes Vieira.

²⁷ Exposta na sala de exposições temporárias da Biblioteca Municipal de Leiria Afonso Lopes Vieira, entre 26 de janeiro de 2003 e 16 de fevereiro de 2003, com circulação pelos outros

Passeio sentimental de Afonso Lopes Vieira (2003).

A Casa-Museu Dr. João Soares, nas Cortes, comemorou os 125 anos do nascimento do seu patrono, organizando duas exposições – uma sobre aspetos da intimidade (junho de 2003) e outra sobre a obra publicada (outubro de 2003) – à volta de Afonso Lopes Vieira, nascido no mesmo ano do conterrâneo homem de leis. Este conjunto de atividades e produtos culturais despertou e alargou o interesse da comunidade por este património material e imaterial.

O interesse e a curiosidade cultural do público por um espaço com tantas potencialidades museológicas como a casa-nau, mas fechado – embora tivesse sido já sujeito a uma primeira fase de restauro das infra-estruturas básicas, nomeadamente o telhado – fez com que, no verão de 2004, a Câmara acedesse a vários apelos e se arriscasse à abertura do espaço da Casa apenas com a mostra dos 16 painéis constitutivos da Exposição itinerante da “Rota dos escritores do século XX”, cedidos pela Câmara Municipal de Leiria. Com esta aproximação primitiva e rudimentar, deu-se, provavelmente, um dos primeiros passos para a consolidação e germinação de uma estrutura museológica a que urgia dar vida.

Também o folheto do “Roteiro Cultural” da responsabilidade da Região de Turismo Leiria-Fátima, *Passeio nas terras de Afonso Lopes Vieira* (2004), com textos de Cristina Nobre, pode ter contribuído para criar uma

seis municípios implicados neste programa cultural com os escritores: Aquilino Ribeiro; Carlos de Oliveira; Eugénio de Andrade; Fernando Namora; Miguel Torga e Vergílio Ferreira.

espécie de apetência cultural pelo usufruto público de um *lugar literário*, cada vez mais relacionado com uma atração turística destacada²⁸.

Com as obras de restauro e conservação da Casa-Museu Afonso Lopes Vieira concluídas em 2005, estabelece-se um novo marco na história deste património material, pois se inicia um período de abertura ao usufruto cultural de um bem patrimonial que, por razões diversas, tinha estado vedado ao público. As hipóteses múltiplas de participar em e contribuir para um desenvolvimento cultural sustentado da região são facilmente identificáveis e a atração do turismo cultural por este tipo de *lugares literários* tem sido muito estudada nos últimos anos.

Se excetuarmos o rei D. Dinis (1261-1325), culturalmente ligado ao *Pinhal de Leiria* ou *Pinhal d’el-rei D. Dinis* (como a tradição popular prefere chamar-lhe), ou Francisco Rodrigues Lobo (1573?-1622) (cf. André, 1995, pp. 17-38), só a figura de Afonso Lopes Vieira alcançará dimensão nacional e europeia e se constituirá como motivo de orgulho e afirmação cultural da região leiriense, onde nasceu em 26 de janeiro de 1878, e onde passou algum do seu tempo mais produtivo em termos artísticos. Assim, a recuperação da casa-nau, como o escritor a batizou, aparecia como o *lugar literário* por excelência, onde uma grande parte das suas obras foram

²⁸ Não quero de modo algum menosprezar o papel dos meios de comunicação social neste movimento de enfoque na CMALV, em S. Pedro de Moel, como um apetecível lugar com potencialidades de ligação ao turismo cultural. Várias entrevistas feitas a Cristina Nobre e artigos sobre a Casa foram publicados na imprensa periódica distrital durante os anos de 2000 a 2005. Devo destacar, pela sua importância cultural, o programa televisivo “Acontece” (RTP2), que transmitiu uma edição especial em 18 de julho de 2000, sobre a BMLALV, com sugestivas imagens sobre a Casa e o abandono em que então se encontrava.

sonhadas, pensadas, esboçadas, delineadas, escritas e reescritas até à publicação, com cuja edição nunca ficava satisfeito. Entendida como local de criação preferido do escritor, organismo quase-vivo de cuja pulsação o escritor necessitava para criar e até para dormir sem sobressaltos²⁹, o coração da casa ficará ligado à varanda aberta sobre a praia e o oceano. Aí, mais propriamente no divã *tumular*, terá encontrado o ambiente inspirador para a sua poesia, sobretudo a de raiz marítima, aquela em que o mar pulsou no ritmo do seu sangue.

Daí que a casa possa ser entendida como um local de *peregrinações literárias*, uma das formas de entender atualmente a revivificação do património cultural.

Memória oficialmente viva: a Casa-Museu Afonso Lopes Vieira [CMALV]

Uma das linhas da recuperação da Casa como espaço museológico, em 2005, foi a devolução com rigor e fidelidade a um estado original, o tempo em que o seu proprietário habitava a casa e dispunha a orientação, dinâmica e enriquecimento do espaço com a sua sensibilidade de artista e eclético homem de cultura, bem como a manutenção dos desígnios deixados pelo patrono para o local.

²⁹ O modo como Lopes Vieira vivia a transição de Lisboa para S. Pedro de Moel ficou muito bem descrito no excerto *Do Jornal de um Poeta*, publicado no jornal *A Lucta*, de 20 de agosto de 1909. Leia-se apenas o seguinte excerto, onde a paisagem e a casa-nau são impressionistas pinturas da relação do homem com o meio (*apud* Nobre, 2005 II, p. 386; Nobre, 2023).

Não existem hoje ilusões sobre a impossibilidade de regressar ao *tempo perdido* apenas através da materialidade espacial. No entanto, o conceito de *peregrinações literárias* (Herbert, 2001, p. 312) está hoje em voga, e pode ser entendido como uma busca de diferentes formas de espiritualidade. Assim, o turismo cultural tem canalizado muita da procura turística cultural e intelectual para estes novíssimos *santuários literários*, ligados a um escritor e ao ambiente evocativo da sua obra. Os *lugares literários* deixam progressivamente de ser apenas acidentes históricos, lugares do nascimento, da criação artística ou da morte de um escritor, para passarem a construções sociais, criadas, amplificadas e promovidas para atrair visitantes.

A expectativa é a de que o *bem cultural*, no caso em questão, um legado de Lopes Vieira à edilidade da Marinha Grande, se transforme num *capital cultural*, capaz de exercer os papéis de pólo cultural da região e libertar meios de financiamento que continuem a permitir a conservação, renovação e vitalidade do património existente. Esta lógica de sustentação e de autofinanciamento é cada vez mais inflexível e arrebatadora nas modernas sociedades de consumo cultural. Sem confundir a capitalização cultural de um local deste teor com uma mercantilização abusiva da herança patrimonial, que lesaria simultaneamente a memória do escritor-testamentário e a da população-herdeira – tarefa que deveria ser assegurada por um programa museológico³⁰ e um grupo ou uma comissão

³⁰ Ao programa museológico, que urge delinear, caberá a definição dos objetivos, vocação, eixos programáticos (tanto no que diz respeito à exposição como aos conteúdos) e áreas

científica, com capacidade e autoridade para propor e promover uma agenda de eventos culturais em relação com os propósitos e objetivos definidores da CMALV e os interesses das diversas comunidades (o que ainda em 2024 se encontra por fazer...) – analisarei o que tem sido feito até ao momento, para delinear o nascimento de uma linha de investigação capaz de fundar o inventário científico deste núcleo museológico.

O que foi já feito, afinal, em direção ao caminho enunciado do *bem cultural* transformado em *capital cultural*? Na verdade, algo, e de qualidade, se realizou durante a primeira década de vida da CMALV.

No verão de 2005, inaugural, as tertúlias dedicadas à vida e à obra do escritor-patrono reuniram intelectuais e académicos destacados como os professores Aníbal Pinto de Castro, José Carlos Seabra Pereira, Carlos Ascenso André e Cristina Nobre, o crítico António Valdemar e Joana Varela, então diretora da revista *Colóquio/Letras*, e personalidades ligadas à intimidade do poeta como os seus dois afilhados mais próximos, mestre Joaquim Correia e Maria Helena Barradas. Estas tertúlias foram um convite a que a população, de forma informal, usufrísse da cultura do local e dos convidados, numa iniciativa rara no domínio das ofertas turísticas de praia em época balnear. Por gentil colaboração do engenheiro Adriano Monteiro (1941-2022), que cedeu uma parte do seu espólio de bibliófilo, esteve presente, durante todo o verão de 2005, uma exposição com uma seleção

funcionais (na cultura, na educação, na investigação, e nos serviços) da CMALV. Este programa museológico será sempre da responsabilidade da Câmara, embora deva existir sintonia com o parecer da comissão científica.

bibliográfica de primeiras edições de Afonso Lopes Vieira e alguns exemplares da imprensa da época com notícias e recortes sobre o escritor (exposição que se manteve durante todo o verão de 2006).

Em julho de 2006 inaugurou-se uma exposição de fotografias inéditas de Afonso Lopes Vieira (herdadas por Maria Helena Barradas), sobre a intimidade familiar e algumas das suas paisagens preferenciais, e editou-se o catálogo da exposição, intitulado *Impressões do olhar. Exposição de fotografia de Afonso Lopes Vieira (2006)*³¹. Em 2008 constituiu-se uma exposição sobre a vida e a obra do patrono, a partir da publicação da *Fotobiografia de Afonso Lopes Vieira (2007)*, por Cristina Nobre, bem como uma tertúlia sobre o documento em questão, com a autora, o Professor Carlos André e o editor Fernando Mendes.

Nesse mesmo ano efetivou-se a doação do benemérito Sr. Carlos Vieira de um acervo considerável de espólio documental à CMALV, tendo-se dedicado uma das divisões do edifício à exposição desses bens³². O mesmo mecenas, em 2010, doou um conjunto de documentos gráficos,

³¹ A publicação deste catálogo, da responsabilidade da CMM^gGrande, então coordenado por Catarina Carvalho, contou com a colaboração de Cristina Nobre, Helena Barradas, Joaquim Correia e Adriano Monteiro. No dia da inauguração, juntamente com o catálogo, foi distribuída uma cópia fac-similada do artigo da *Ilustração Portuguesa*, de 1909, “Photographia Moderna – com clichés inéditos do auctor”, sobre as experiências fotográficas de Afonso Lopes Vieira.

³² A coleção documental doada à CMALV por Carlos Vieira formalizou-se a **19 de julho de 2008**. (CMMG, *Minuta de Deliberação – Aceitação de Doação à Casa-Museu Afonso Lopes Vieira por parte do Sr. Carlos Vieira*, 07/02/2008 e CMMG, *Contrato de doação*, 19 de julho de 2008).

cartas e postais, livros e fotografias³³, que ficaram expostas na divisão que teve as funções de quarto de dormir do escritor e hoje se assume como sala de exposição temporária (tendo já albergado várias exposições, como se vê nos programas culturais da edilidade).

No final de todos os verões, a CMALV tem sido visitada por grupos de estudantes de diversas nacionalidades, ligados ao IPL através do programa Erasmus³⁴, ou do curso de Tradução/Interpretação Português-Chinês, em visitas guiadas com tradução simultânea em inglês, contribuindo assim para um alargamento cultural internacional. Várias tertúlias foram organizadas, com diversas temáticas, algumas delas em articulação com outras estruturas e instituições culturais da região, como a Casa-Museu Dr. João Soares, e o dinâmico grupo dos Serões Literários das Cortes, coresponsáveis pelo alargamento do âmbito de actuação cultural, incluindo-se o lançamento de livros de autores da região ou eventos culturais de algum modo relacionados com a CMALV.

Durante o mês de agosto de 2011, produziu-se *in loco* um documento audiovisual, com entrevistas feitas por Cristina Nobre a Mestre

³³ A 3 de março de 2010, Carlos Vieira escreve ao Presidente da CMM^aG, Dr. Álvaro Pereira, a propor nova doação. A doação foi formalizada em contrato de doação assinado a **7 de agosto de 2010** (CMMG, *Contrato de doação*, 7 de agosto de 2010).

³⁴ Veja-se o artigo de Nobre, C. (2010: 175-184), *Alvorecer do turismo cultural*, onde se faz o estudo das receitas e visitas durante os anos de 2005-2006. Aí se pode concluir que os 14 países representados como público visitante – Alemanha; Bélgica; Brasil; Canadá; Dinamarca; Espanha; EUA; Finlândia; França; Holanda; Inglaterra; Irlanda; Itália; Polónia – evidenciam possibilidades muito diversas de colaboração e intercâmbio, embora o predomínio de franceses, espanhóis e ingleses justifique que as primeiras abordagens nesta área sejam feitas com estruturas europeias mais próximas.

Joaquim Correia e D. Maria Helena Barradas sobre a história da Casa e de alguns dos objetos que fazem parte do acervo museológico da CMALV, da responsabilidade do projeto Criação de um Lugar Literário. As entrevistas funcionam como produto informativo de qualidade, auxiliar fundamental sobre a memória deste espaço e dos homens que o habitaram. Transforma-se, assim, em património aquilo que a memória perderia inevitavelmente (*vide* www.afonsolopesvieira.ipleiria.pt).

A informação sobre os objetos pertencentes ao inventário da casa era praticamente nula até então – com exceção do Roteiro de 2010 já referido – e, uma vez que os objetos tendem a degradar-se a partir das suas condições originais, há que submetê-los a análises, restauração e investigação, de tal modo que a perda progressiva das características físico-químicas originais seja compensada por um aumento substancial qualitativo da informação (Hernández, 2001: 135). Uma vez que não havia nenhum livro de registos, inventário ou catálogo feito, e que a CMM^aGrande não possui pessoal qualificado e permanente, a CMALV deve realizar algum tipo de controlo sobre o seu património. A investigação das coleções da CMALV foi um projeto de investigação do IPL que pretendeu, assim, colmatar as necessidades da comunidade e a ausência de especialistas que redundou na quase total ausência de processos de documentação e estudos sobre o acervo da CMALV.

Se excetuarmos o quase rudimentar inventário, manual, realizado em 1997/1998, tão informalmente que não existem registos sobre as decisões que a ele levaram ou qual o pessoal qualificado que o realizou, e

dada a inexistência de *Livro Geral de Inventário* da Casa-Museu³⁵, nada existe como sistema de documentação desta memória patrimonial. Assim, ao propor fazer o inventário das coleções da CMALV, este projeto de investigação, pela primeira vez, recuperou dados, fixando-os no estudo do espólio, concluído em 2013, e nas fichas de inventário produzidas, procurando que o grau de conhecimento sobre as coleções seja sólido, consistindo no primeiro sistema de documentação que facilitará o acesso e estudo da CMALV, abrindo-a a estudos e investigações futuros, complementares do estudo e que abonem a aspiração comunitária da CMALV ao estatuto museológico.

Sendo a coleção CMALV constituída maioritariamente pelo legado testamentário de Afonso Lopes Vieira (a casa com todo o acervo que albergava em 1947, cujo registo não existe), a doação de particulares passou a ser um meio de aumentar o património, iniciado em 2008, com a importante e inaugural doação de um espólio documental por Carlos Vieira.

³⁵ Por vezes este documento pode aparecer com a designação de *Livro de Tombo* ou *Livro de Registo*. O *inventário do espólio museológico* – assim é intitulado o documento a que nos referimos – é constituído por três dossiers A4, com fichas manuscritas de peças, datados entre **janeiro de 1997** e **abril de 1998**. A organização destas fichas mostra que já houve uma intenção declarada de categorizar o trabalho de inventário e, curiosamente, todas as fichas aparecem com o cabeçalho: “Câmara Municipal da Marinha Grande / DASC [Divisão de arquivo e serviços culturais] – projecto Núcleo de Arquivo e Documentação / Casa-Museu Afonso Lopes Vieira / Inventário do espólio museológico” – donde se conclui que a designação Casa-Museu já existia antes de 2005, embora oficialmente não se conheça nenhum registo disso. Este inventário manuscrito atribui um número novo às peças descritas, mas faz referência a um inventário anterior, de **1951**, de cuja existência se desconhece o paradeiro. O atual inventário regista estas ocorrências, estabelecendo os registos que permitirão a primeira comparação entre a memória dos fundos anteriores a 2011 e os atuais, registados por este projeto.

Até ao momento não há registos de depósitos, isto é, de colocação de algo na CMALV durante um tempo mais ou menos longo, podendo ser retirado a qualquer momento pelo seu proprietário (Hernández, 2001, p. 145), embora se devam considerar como pertencentes a essa categoria a documentação de Adriano Monteiro exibida durante dois anos, ou as fotografias de Maria Helena Barradas que estiveram expostas na exposição *Impressões do olhar*. De igual modo, também não há registos de Empréstimos, o que, juntamente com a inexistência de um livro de registos ou inventário, impede que o controlo do património alguma vez possa ter sido feito com rigor.

Optou-se por atribuir uma numeração a cada uma das peças, sequencial a partir da dos únicos objetos (apenas a Cerâmica de Revestimento, i.e., azulejos e cantaria) estudados e devidamente inventariados em 2008/2009, englobando-a nas Categorias – Pintura, Desenho, Têxtil, Mobiliário, Instrumento Musical, Gravura, Espólio Documental, Escultura, Fotografia, Cerâmica de equipamento, Metais, Medalhística, Instrumentos Científicos, Equipamentos e utensílios, Trajes, Brinquedos – definidas criteriosamente pelo Instituto dos Museus e Conservação [IMC – que, em 2011, foi fundido com o Instituto de Gestão do Património Arquitetónico e Arqueológico, I. P., gerando a Direção-Geral do Património Cultural]. A estas categorias acrescentou-se a de Espólio Malacológico, por se considerar fundamental neste acervo museológico. Do mesmo modo a descrição de cada peça segue as orientações dos respetivos catálogos do IMC, e a história / datação da peça inventariada procura

reconstituir a informação que se possui até ao momento, estabelecendo as interligações com outros objetos artísticos.

Seguiram-se as diretrizes atuais para a museologia, pois é assim que Hernández, no *Manual de Museología* (Hernández, 2001: 160) resume a função da investigação nos museus:

Una visión globalizada del museo nos lleva a situar la investigación en relación con las restantes funciones del mismo. Partiendo de la afirmación que ‘en el nuevo museo la investigación es el instrumento que posibilita la conservación, comunicación y exhibición de sus contenidos culturales (Cabrera, 1992, p. 11), un primer paso a dar debe ir dirigido a la consecución del conocimiento de las colecciones a través del análisis y contrastación de sus resultados. De hecho, una de las tareas propias que se le asignan más directamente a la investigación es la elaboración de los instrumentos de descripción y catalogación para el estudio científico de los fondos.

Procura-se efetivar três objetivos: assegurar uma necessidade interna da CMALV, inscrevendo-a legalmente como património na memória coletiva; alargar o seu acesso e uso ao público; estabelecer sistemas integrados de informação que poderão vir a ser partilhados com outros museus (objetivo primeira e futuramente dependente de uma rede informática de divulgação do IMC).

Estamos, assim, a trabalhar para um primeiro passo na informatização das coleções, o que se designa como “informática da

comunicação” e que pretende revalorizar os fundos dos museus³⁶. Além da representação numérica, os fundos deveriam poder reutilizar-se sob distintos suportes, ou seja, permitir que uma peça seja representada através de imagens, textos ou sons, facilitando o acesso multimédia através da gestão eletrónica das coleções. Só assim poderemos efetivamente estar a colaborar com uma comunidade e públicos alargados e tornar-nos em museu inclusivo.

Além desta análise e estudo dos fundos da CMALV, a investigação teve como objetivo evidenciar a necessidade de outros e futuros projetos que complementem, atualizem, interpretem e ampliem o horizonte do acervo CMALV e tenham correspondência com os planos nacionais e internacionais de investigação museológica. Pretende-se que a colaboração entre a instituição de ensino superior, o IPL, e a edilidade contribua para alargar o conhecimento patrimonial das comunidades envolventes e abra novas e diferentes vias de organização e divulgação dos bens patrimoniais e culturais.

Hernandéz afirma-o numa forma contundente, porém há que evitar que os únicos projetos de investigação ligados aos museus sejam

³⁶ Leia-se o que a este propósito é dito nas *Normas Gerais de Inventário. Artes plásticas e artes decorativas*, ainda pelo IPM, em 2000: “[...] o IPM, ciente de que, para a maioria dos museus, a transposição do inventário para suporte electrónico constitui actualmente um objectivo primordial, e procurando concretizar competências que lhe foram consignadas pela Lei Orgânica de 26 de Junho de 1997, elaborou o presente caderno de normas gerais de inventário. § Este documento pretende, por um lado, divulgar normas e conceitos internacionalmente aceites e adoptados e, por outro, constituir um auxiliar de consulta rápida para todos os museus que agora iniciam o inventário das suas colecções ou que procedem à informatização do mesmo” (*Normas Gerais* 2000).

individuais:

Además del análisis de los fondos, los museos deben realizar investigaciones en el área de su competencia, que implica la programación de proyectos que permitan completar, actualizar, interpretar y ampliar el horizonte de sus propias colecciones y puedan ser incluidos dentro de los planes nacionales e internacionales de investigación. La ausencia de proyectos por parte de las instituciones museísticas nos lleva a reflexionar sobre qué lugar ocupa la investigación individual y personal, realizada por algunos profesionales que tienen un valor indiscutible al desarrollarla en horarios fuera del trabajo. (Hernández, 2001, p. 162)

De 2015 até 2023 algumas atividades culturais foram realizadas na CMALV, mas sempre pontualmente, sem integração numa programação, aliás inexistente. O edifício voltou a estar encerrado por necessidades urgentes de problemas estruturais resultantes de alguns transtornos climáticos, cujas consequências sofreu (nomeadamente em 2015 com a queda parcial de uma parte do telhado), no entanto a realização das chamadas 'Visitas encenadas', que contam com os atores Carolina Santarino e Miguel Linares (e em 2018 contaram com a presença de Lúcia Franco), tem sido o momento chave de manter vivo o espírito informativo, cultural e provocatório de relacionamento da Casa-museu com a comunidade. Como não há ainda estatuto museológico, a gestão do bem cultural é da responsabilidade da CMM^aGrande, vereação da Cultura, que tem estado sempre disponível para a abertura do Pátio interior da Casa-museu à apresentação de livros, concertos ou tertúlias culturais diversas. Porém, raramente se voltou a utilizar a sala de exposições temporárias para

nenhuma arte. E a abertura efetiva do edifício fica limitada à época balnear, salvo raríssimas exceções, facto por si só desmotivante numa programação que se pretenda sustentável...

A PROTUR (Associação para a promoção do turismo em S. Pedro de Moel) tem sido um parceiro valioso neste processo de alargamento e divulgação cultural, pois recomeçou com a tradição do FESTIVAL AFONSO LOPES VIEIRA (que já em 2024 vai na 6.ª edição), centrado numa semana do mês de agosto, durante o qual as atividades culturais muito se têm diversificado em quantidade e qualidade (pintura de murais; contos infantis e contos encenados; workshops de arteterapia; exposições coletivas de artes plásticas; danças do mundo; concertos poético-musicais; projeção de filmes; tertúlias sobre temas mais ou menos fraturantes; exposições individuais de pintura no Posto de Turismo | Art Gallery; passeios pedestres poéticos...).

Talvez isso nos possa fazer refletir e ter esperança: se a edilidade demora a estruturar-se, a comunidade vai sendo capaz de validar os seus bens culturais e patrimoniais e divulgá-los, sustendo-os e projetando-os para o futuro. Que a imagem duma concertação entre estes dois vetores não seja uma miragem, mas uma realidade, tal como tem sido entre o IPL e a CMM^aGrande, no cumprimento da missão das Polytechnic Universities para com a comunidade.

Bibliografia

VIEIRA, Afonso Lopes,

1897, [PQ?] *PARA QUÊ?*, ed. F. França Amado, Coimbra.

1922, [DG] *EM DEMANDA DO GRAAL*, Soc. ed. Portugal-Brasil, Lx.

1927, *MOSTEIRO DE ALCOBAÇA e PINHAL DE LEIRIA E S. PEDRO DE MOEL. Guia de Portugal. 2.º vol. Estremadura, Alentejo, Algarve*, BNL, Lisboa, pp. 612-26 e 648-52.

1942, [NDG] *NOVA DEMANDA DO GRAAL*, Liv. Bertrand, Lx.

Espólios Manuscritos

Cartas e outros escriptos dirigidos a Affonso Lopes Vieira, XIV vols., espólio da Biblioteca Municipal de Leiria Dr. Afonso Lopes Vieira [BML].

Inventário do espólio museológico da Casa-Museu Afonso Lopes Vieira, documento constituído por três dossiers A4, com fichas manuscritas de peças, datados entre Janeiro de 1997 e Abril de 1998, dos arquivos da CMM^aG.

Bibliografia

André, C. (1995). Terra de Poetas: Leiria e a Literatura de outrora. *II Colóquio sobre História de Leiria e da sua Região. Actas. I vol.*. CMLeiria. Leiria. pp. 17-38.

Coleção Carlos Vieira 2008, *Contrato de doação*, 19 de Julho de 2008, doc. dos arq. da CMM^aG.

Coleção Carlos Vieira 2010, *Contrato de doação*, 7 de Agosto de 2010, doc. dos arq. da CMM^aG.

Doação (1947) documento da Doação da Casa de S. Pedro por Helena de Aboim Lopes Vieira, em 26 de Setembro de 1947, doc. dactilografado dos arquivos da CMM^aG.

Festival de São Pedro, 12 de Agosto de 1961, com o patrocínio da Câmara Municipal da Marinha Grande e da Fundação Calouste Gulbenkian.

- II Festival de São Pedro de Moel*, 13 de Agosto de 1966, com o patrocínio do Instituto de Alta Cultura, da Fundação Calouste Gulbenkian e da Câmara Municipal da Marinha Grande.
- Herbert, D. (2001). *Literary Places, Tourism and the heritage experience in Annuals of Tourism Research*, vol. 28, n. º 2, pp. 312-333.
- Hérmendez, F. (2001). *Manual de Museología*, Biblioteconomía y Documentación, Editorial Síntesis, Madrid (2ª reimpressão).
- Nobre, C. (1999). O espírito literário da casa de S. Pedro. *Actas do III Colóquio sobre a História de Leiria e da sua região*, II vol., 29 e 30 de Novembro de 1996. CMLeiria, Leiria, pp. 289-307.
- ____ (2001). edição de: ... *um longo ataque de melancolia mansa... Correspondência de Afonso Lopes Vieira para Artur Lobo de Campos (1909-1945)*. CMLeiria. ed. Magno, Leiria.
- ____ (2003). *Passeio sentimental de Afonso Lopes Vieira*. CM de Leiria. CMMª Grande. CCRC, col. "Rota dos Escritores do Séc. XX". Coimbra.
- ____ (2003a). Os Lugares da Escrita em Afonso Lopes Vieira. *Lugares da Escrita. 22 Novembro 2003 / 22 Janeiro 2004*, Catálogo da Exposição da Rota dos Escritores do Séc. XX. Pavilhão Centro de Portugal. Coimbra. pp. 19-23.
- ____ (2003b). Afonso Lopes Vieira: o esteta assumido. *Afonso Lopes Vieira. In Memoriam*. Roteiro da exposição "O ano de todas as comemorações. 1878-2003". Casa-Museu / Centro Cultural João Soares. Cortes. Junho. pp. 3-12.
- ____ (2003c). Afonso Lopes Vieira. A Obra Publicada (Em livro e dispersa). *Roteiro da exposição bibliográfica sobre Afonso Lopes Vieira — "O ano de todas as comemorações. 1878-2003"*. Casa-Museu / Centro Cultural João Soares. Cortes. Outubro. pp. 3-32.
- ____ (2004). *Passeio nas terras de Afonso Lopes Vieira*. Roteiro Cultural. Região de Turismo Leiria-Fátima. Leiria. nd. [2004].
- ____ (2005). *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*, vol. I e *Inéditos*, vol. II. INCM. Lisboa.
- ____ (2005b). *Casa-Museu Afonso Lopes Vieira. Roteiro da Exposição*. Câmara Municipal da Marinha Grande. Julho.
- ____ (2005c). O espólio epistolográfico de Afonso Lopes Vieira depositado na Biblioteca Municipal de Leiria. O conjunto documental de Augusto Rosa e Leonor de Castro Guedes Rosa. *Actas do IV Colóquio sobre a*

- História de Leiria e da sua região. História Contemporânea.* 9 e 10 de Novembro de 2001. CMLeiria. Leiria. pp. 183-197.
- ____ (2007). *FOTOBIOGRAFIA Afonso Lopes Vieira. 1878-1946.* Imagens & Letras. Leiria. Dez.
- ____ (2008). *Afonso Lopes Vieira na imprensa da época e na correspondência particular* (vol. I) e *Anexos* (vol. II), pós-doutoramento em Ciências da Comunicação – História da Imprensa. SFRH / BPD / 27109 / 2006. Outubro de 2008 [policopiado].
- ____ (2010). *Alvorecer do Turismo Cultural na 1.ª metade do séc. XX. Afonso Lopes Vieira e a valorização do património da região de Leiria.* SANTOS, Graça Poças (org) *Congresso de Turismo Cultural, Territórios e Identidades.* Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Leiria. 29/30 de Novembro de 2006.
- ____ (2011). *Afonso Lopes Vieira na correspondência e imprensa da época.* apoio da FCT. ed. Imagens&Letras e IPL. Leiria.
- ____ (2023) *INTRODUÇÃO A Jornal dum poeta DE AFONSO LOPES VIEIRA. Anais Leirienses. Estudos & documentos,* n.º 13, ed. Hora de Ler, Leiria, ISSN 2184-4135, maio, pp. 157-193.
- Ogando, A. (1935). *Novas de Afonso Lopes Vieira, o poeta mais português de Portugal. Portugal feminino,* n.º 69, ano VI, Outubro de 1935, pp. 10-11.
- Pereira, J. (2010). *O tempo republicano da literatura portuguesa.* separata de Colóquio/Letras, n.º 175. F. C. Gulbenkian. Lisboa. Set.-Dez.
- Richards, G. (2001). *The development of Cultural Tourism in Europe.* CAB International 2001. Cultural Attractions and European Tourism.
- ____ (2004). *Nuevos caminos para el turismo cultural?*, Association for Tourism and Leisure Education (ATLAS). Observatório Interarts. Barcelona.
- Vários. (2000). *Normas Gerais de Inventário. Artes plásticas e artes decorativas.* texto de Elsa Garrett Pinho e Inês da Cunha Freitas. Direcção de Serviços de Inventário. Instituto Português de Museus. Janeiro. 2.ª ed. revista.

O MUSEU DA TAPEÇARIA DE PORTALEGRE – GUY FINO **Um museu local que guarda um tesouro nacional**

Ana Maria Gonçalves

Câmara Municipal de Odivelas
ARTIS-Instituto de História da Arte/Faculdade de Letras
da Universidade de Lisboa

Resumo

O Museu da Tapeçaria de Portalegre – Guy Fino é museu municipal de arte contemporânea inaugurado no século XXI. Instalado no palácio setecentista conhecido por Palácio Castelo Branco, numa cidade capital de distrito do interior português – Portalegre. Sonhado como um polo dinamizador para a cidade e para a região, nasceu a partir do diálogo entre um dos fundadores da Manufatura de Tapeçarias de Portalegre (1946) e a Câmara Municipal de Portalegre. O nome atribuído a este espaço museológico constituiu-se, também, numa homenagem ao industrial Guy Roseta Fino (1920-1997) que colocou Portugal na lista dos grandes produtores internacionais de Tapeçaria. Ainda que um jovem museu, tendo atingido a maioria em 14 de julho de 2019, é possível identificar duas fases distintas e uma terceira que pensamos estar a emergir. A trajetória deste espaço de arte e memória não se dissocia das comunidades educativas locais e outras, bem como da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

Nota Introdutória

Porque não se podem dissociar do Museu da Tapeçaria de Portalegre – Guy Fino (MTPGF), vamos apresentar o homenageado, Manuel do Carmo Peixeiro e a Manufatura de Tapeçarias de Portalegre (MTP). Damos relevo à arquitetura palaciana da cidade e particularizamos o Palácio Castel-Branco que alberga o Museu da Tapeçaria.

Quanto à metodologia, passou pela consulta e tratamento de dados estatísticos do MTPGF, por uma compilação e estudo de notícias que, ao longo do tempo de vida deste museu, têm saindo no espaço digital. Recorremos a conversas realizadas em diferentes momentos, estudo de matiz etnográfica em que se inquiriram várias pessoas: o arquiteto responsável pela obra de adaptação do Palácio a Museu; da MTP – Tecedeiras e a Encarregada-Geral; do MTPGF – a Coordenadora-Geral do MTPGF e outros Técnicos a quem muito agradecemos.

Museus de Arte Contemporânea e Palácios

Os museus, mais do que lugares que guardam objetos, são lugares que guardam memórias. Bens que deixaram de ter valor de uso, objetos ou espécimes que ao serem incorporados nas suas coleções ganham um novo estatuto jurídico, adquirem musealidade. Musealizar, normalmente, implica mudança de dono, a musealização é o ato de extrair fisicamente, singularizar juridicamente uma coisa verdadeira ou um conjunto de coisas verdadeiras do respetivo meio de origem, por um ato físico ou por uma decisão administrativa. Conferindo-lhes novo estatuto jurídico de objeto museal – do latim *musealia* – a quem foi conferida musealidade. Os museus tornaram-se lugares da máxima importância uma vez que “... a globalização conduz as comunidades locais, ou seja, os indivíduos que as compõem, a reinventar, ou mesmo inventar a sua identidade, alegando sentimentos de pertença comuns, em torno de certos objetos que por essa via se transformam em património” (Magalhães, 2005, p. 29).

Quando se trata de um património móvel constituído por espécimes artísticos dos séculos XX e XXI como o das Tapeçarias de Portalegre e de um museu do início do século XXI, como é o MTPGF, importa trazer uma abordagem aos museus portugueses de arte contemporânea, a partir de uma investigação, realizada entre 1999 e 2001³⁷, cujo

... processo de selecção dos casos de estudo evidenciou, desde logo, a fraca expressão quantitativa dos museus de arte do século XX, no panorama museológico português. Comparativamente com outros países europeus como a Espanha, onde todas as Autonomias têm um museu ou centro de arte contemporânea, a situação portuguesa revela ainda um manifesto atraso no que respeita à difusão da arte actual (...). De facto, a maioria dos museus analisados situa-se na área metropolitana de Lisboa (Museu do Chiado, CAMJAP, Museu Arpad Szenes – Vieira da Silva, Sintra Museu de Arte Moderna), localizando-se os restantes no Porto (Museu de Serralves) e em Amarante (Museu Amadeo de Souza-Cardoso). (Barranha, 2003, p. 316)

Os museus de arte contemporânea, na viragem do século eram poucos se comparados com outros países europeus, na maioria, situando-se no litoral. Outra das características dos museus de arte contemporânea nacionais era o facto de que as opções arquitetónicas se revelavam distintas

... das principais tendências internacionais, Os museus estudados (...) revelam, de forma bastante expressiva, a prevalência da

³⁷ Mestrado Europeu em Gestão do Património Cultural, da Univ. do Algarve, em colaboração com a Univ. de Paris-8.

recuperação de imóveis antigos para a instalação de núcleos museológicos, relativamente à construção de edifícios de raiz. (...), os novos edifícios têm uma presença secundária do ponto de vista quantitativo, uma vez que a maioria dos museus de arte moderna e contemporâneos considerados ocupam edifícios pré-existentes, que foram reabilitados ou mesmo ampliados para o efeito. (*Id*, p. 320)

O Museu da Tapeçaria de Portalegre, por um lado, contrariou a tendência, nascendo no interior do país, por outro, não a contrariou porque nasceu num antigo palácio. Segundo Barranha (2003), este museu pertence ao grupo de museus com “... dupla vocação: por um lado preservam objectos artísticos criados num passado recente e, no caso dos museus instalados em edifícios antigos, contribuem para a reabilitação do património arquitectónico” (*Ibid*, p. 329).

A revista *Monumentos – Património Arquitectónico* de 2023, é dedicada a Portalegre, cidade capital de distrito e sede de Concelho. Portalegre dista 230 km de Lisboa, 294 km do Porto, 379 km de Faro, 174 km de Leiria e apenas 66 km de Badajoz (Espanha). O Concelho de Portalegre apresenta graves problemas demográficos e baixa densidade populacional. O número de indivíduos por km² é menos de metade do número da média nacional, sendo a área de 447.14 km², em média, com 50 pessoas por km². O índice de envelhecimento situa-se nos 224,2%, sendo superior à média nacional (183,5%), igualmente superior à média nacional (23,4%) encontra-se a percentagem de idosos nos 27,4 e, um pouco inferior à média nacional (12,9%), a percentagem de jovens que se mostra em 12,2.

Falamos de um concelho duplamente envelhecido, sendo a população inativa de 49,3%, mais uma vez, um número superior ao da média nacional (46,5%) (Pordata, 2023 e 2023a).

Voltando à Revista Monumentos, o artigo *Museus de Portalegre: articulações Produtivas* fala-nos de três espaços museológicos, o Museu Municipal de Portalegre (1918), a Casa-Museu José Régio (1971) e o Museu da Tapeçaria de Portalegre – Guy Fino (MTPGF) (2001). O último como “...um dos mais fascinantes no panorama museológico português. Foi instalado no antigo Palácio Castel-Branco, que recua até ao século XVIII, adquirido pela Câmara Municipal de Portalegre, em 1998” (Silva, 2023, p. 205). No mesmo artigo é referido que Manuel Trindade de D`Assumpção (1926-1969), pintor lisboeta que aos oito anos tinha ido morar para Portalegre, quando vivia em Paris escreveu uma carta publicada num jornal local (1960), defendendo a criação de um museu de arte moderna para Portalegre. Museu que só viria a chegar no século XXI, com este museu de Arte Contemporânea de tipologia Têxtil.

Entre a Arquitetura e a Inauguração

A cidade de Portalegre é recheada de arquitetura civil palaciana. O Palácio dos Castel-Banco, na Rua da Figueira, fica um pouco abaixo do Solar dos Rombos de Sousa Tavares (muito perto da Sé), conhecido como o Palácio Amarelo. A antiga morada palaciana que guarda e cuida de tapeçaria contemporânea – um tesouro nacional –, foi mandada erguer pelos

... Caldeira Castel-Branco, (...) do qual pouco mais resta do que o portal armoriado da fachada.

Construção, provavelmente, começada ainda no século XV, (...), solar portalegrense dos Castel-Branco da Beira Baixa, onde foram alcaides-mores da Covilhã, remontará ao tempo de D. Afonso IV, terá tido uma fase de construção quinhentista, remontando o essencial do que resta ao século XVII e seguintes. (Rodrigues, 2023, p. 85).

A sua fachada apresenta um frontão contracurvado por cima do pórtico central ladeado pelas janelas emolduradas (Figura 1³⁸). Apesar do seu mau estado, albergava, até ao final dos anos de 1990, a sede das principais associações culturais e desportivas da cidade de Portalegre.

O MTPGF foi inaugurado no dia 14 de julho de 2001, uns meses antes da promulgação da Lei n.º 107/2001 que atribuiu significado valorativo ao património e, uns meses depois da promulgação da *Carta de Cracóvia* (2000), trazendo como grande novidade a atribuição ao valor humano – as identidades das diferentes culturas e o envolvimento das comunidades. No primeiro documento mencionado, no seu ponto 2 do artigo 1.º. Lê-se: “A política do património cultural integra as acções promovidas pelo Estado, pelas Regiões Autónomas, pelas autarquias locais e pela restante Administração Pública, visando assegurar, no território português, a efectivação do direito à cultura e à fruição cultural ...” (Lei n.º 107/2001, 2001, p. 5808).

³⁸ [Município de Portalegre \(cm-portalegre.pt\)](http://cm-portalegre.pt)

O Presidente da República (PR) e o Ministro da Cultura, à época, respetivamente, o Dr. Jorge Sampaio (1939-2021) e o Doutor Augusto Santos Silva (1956), foram os convidados do então Presidente da Câmara Municipal de Portalegre (CMP) – Dr. Amílcar Joaquim de Jesus Santos (1953)³ – (Figura 2), para inaugurar este museu que trazia muitas expectativas. Através do discurso do PR, damos-nos conta do grande otimismo que envolvia este projeto museal: “O Museu que acabamos de inaugurar reúne as condições para se tornar num centro de difusão e conhecimento de uma arte que deverá continuar a desenvolver-se, com visão e sentido de futuro” (Sampaio, 2001). E, numa das muitas notícias publicadas no dia a seguir à abertura deste museu, esse otimismo ficava reforçado pelo discurso de inauguração do Presidente da CMP:

Esperamos muitos milhares de pessoas por ano. Este é um museu de tapeçaria, que não pretende ser um depósito de peças, a sua exposição permanente vai rodar de seis em seis meses, mas não só. Depois de Serralves, este vai ser o segundo museu de arte contemporânea do país... (Félix, 2001).

Figura 1 - Rua da Figueira e entrada principal do MTPGF



Fonte: Autora

Figura 2 – Inauguração do MTPG - Auditório



Nota: Presidente da Câmara Municipal de Portalegre – Dr. Amílcar Santos, o Ministro da Cultura e o Presidente da República – Dr. Jorge Sampaio –, na frente da magnífica Tapeçaria *Mar Tenebroso* (1999) de António Costa Pinheiro (1932-2015).

Fonte - Adaptado de:

<https://largodoscorreios.wordpress.com/category/pessoas/manuel-do-carmo-peixeiro/>

Museu cujas ideias fundadoras remontavam aos seus dois antecessores e ao industrial portalegrense Guy Fino (1920-1997) que, em meados da década de 1980, tinha proposto à autarquia a criação de um museu de tapeçaria. O ano da tomada de posse deste Presidente (1998) coincidia com o ano em que a CMP tinha adquirido o Palácio e o respetivo projeto de requalificação cuja última versão é de 1994. Projeto da autoria do arquiteto Fernando Sequeira Mendes (1950) com colaboração dos

arquitetos Jorge Catarino e Ana Cristina Lourenço da Arquiespaço – Arquitetura e Planeamento, Ld.^a (Câmara Municipal de Portalegre, 1994). Faltava a fonte de financiamento que apareceu por via da *Acção de Valorização do Norte Alentejano*⁴ e a obra de reconstrução iniciou em 1999.

Museu que nasceu com o apoio do Instituto Português de Museus (IPM) e a colaboração da Manufatura de Tapeçarias de Portalegre (MTP). Segundo palavras do PR no discurso de inauguração do MTP, “...o Arquitecto Sequeira Mendes (...) fez uma excelente recuperação do edifício”.

Além da área de 1200 metros quadrados de exposição permanente, (...) conta com (...). Uma Galeria de Exposições Temporárias, construída de forma autónoma ao museu, entre as muralhas, medieval e setecentista, que compõem o edifício – para mostrar temáticas e técnicas artísticas diferentes da tapeçaria (...). Um auditório com capacidade para 130 pessoas, destinado também à realização de recepções e pequenos espectáculos (...) e um "foyer", também ele um espaço museológico onde estão, agora, patentes duas tapeçarias ... (Félix, 2001).

O projeto museológico teve a colaboração de uma das filhas do Fundador – Arquiteta Elsa Fino – que desde 1986 trabalhava na Manufatura, na década seguinte e até 2001, a sua Diretora. “Na verdade, esta estreita colaboração era absolutamente indispensável, tendo em conta a importância do património artístico da manufatura...” (Silva, 2023, p. 206).

As exposições inaugurais faziam parte do caderno de encargos da obra de adaptação do edifício a Museu, por esse motivo, projetos expositivos, montagem e iluminação foram da responsabilidade do arquiteto Sequeira Mendes, contando com a amizade e profissionalismo da então Diretora do IPM – Doutora Raquel Henriques da Silva (1952). Uma coletiva com tapeçaria de vários autores que até ali tinham colaborado com a MTP (Figura 3).

Vieira da Silva, Júlio Pomar, Júlio Resende, Lima de Freitas, Manuel Lapa, José de Guimarães ou Renato Torres (...), compõem a exposição inaugural (...). Intitulada "Tapeçarias de Portalegre, Da encomenda pública à Obra de Autor", esta mostra foi escolhida para abrir, (...), as portas deste espaço "para dar uma noção cronológica das técnicas de tapeçaria" dar a conhecer "os principais artistas que estiveram, desde os primeiros tempos, na Manufactura de Tapeçarias de Portalegre" ... (Félix, 2001)

E outra com cartões do pintor nortenho (de Valadares) Guilherme Camarinha (1912-1994). Na Figura 4 vamos encontrar o artista na MTP e uma tapeçaria de sua autoria.

Figura 3 - *Música IV* de José de Guimarães (1936) e *Biblioteca* de Vieira da Silva (1908-1992)



Fonte – Adaptado de: <http://www.mtpportalegre.pt/pt/artists/view/20/2> e <http://www.mtpportalegre.pt/pt/artists/view/65/5>

Figura 4 - *Alegoria à Escrita* de Guilherme Camarinha



Nota: O autor com as desenhadoras na ampliação do desenho (1965) para a tapeçaria *Alegoria à Escrita*, destinada à Biblioteca Nacional, inaugurada em 4 de outubro de 1969.

Fonte – Adaptado de: MTP e [Biblioteca Nacional: viagem ao interior da catedral dos livros ~ Documentar o Mundo](#)

Guy Fino e a Manufatura Artística de Portalegre

A família Fino é oriunda da Covilhã, cidade em que Guy nasceu herdando uma tradição familiar ligada à indústria têxtil. Este futuro industrial, com nove anos foi para Portalegre e voltou à Covilhã em 1938 para trabalhar como debuxador³⁹. Guy mudou-se, definitivamente, para Portalegre quando seu pai – Francisco Fino (1885-1954) – ali se estabeleceu (1940). Dois anos mais tarde, fundou a sua própria firma e, em 1944, passou a sócio-gerente da empresa de seu pai (Ventura, 1996).

Além de profundo conhecedor do setor têxtil, em conversa com antigos colaboradores, demos conta de que este industrial de lanifícios gostava do seu trabalho, apoiava os seus funcionários e tinha paixão pela tapeçaria. Paixão, conhecimento e desafogo financeiro permitiram que, na sociedade constituída com Manuel Celestino Peixeiro (1919-1972), fosse possível aguardar pelo sucesso das Tapeçarias de Portalegre. Manuel tinha estudado tinturaria na Suíça e estagiado na Fábrica de Lanifícios de Portalegre, numa época em que Guy já estava envolvido na gestão. Juntos, em 1946, constituíram a Tapetes de Portalegre, Ld.^a., para produzir tapetes de nó. De boa qualidade, contudo, preteridos por outros de inferior qualidade e preço, igualmente inferior, obrigando o jovem empreendimento a repensar as suas opções. A opção aparecia pela

³⁹ Debuxador é o profissional que faz a representação gráfica do desenho/padrão dos tecidos em papel milimétrico com quadricula específica.

proposta do pai do sócio de Guy, outro Manuel – Manuel do Carmo Peixeiro (1893-1964) –, a de fazerem tapeçaria partindo de um ponto que vinha aprimorando, desde a sua permanência em Roubaix (França) enquanto estudante.

Foram sendo estabelecidos contactos com pintores e outros especialistas. “Ao mesmo tempo realizaram-se algumas experiências práticas nos teares da Tapetes de Portalegre Ld.^a. Um pequeno número de operárias, (...), recebeu formação específica” (*Id*, p. 44). A primeira tapeçaria a partir de cartão do pintor, aguarelista e cartonista João Tavares (1908-1984) é *Diana*, executada em 1947. Dois anos depois, houve “... uma primeira divulgação em Lisboa (...). Na 4^a Exposição Geral de Artes Plásticas, realizada em Maio-Junho na Sociedade Nacional de Belas Artes, (...). Simultaneamente, no 1.^o Salão de Artes Decorativas organizado pelo SNI, estiveram patentes outras 5 tapeçarias ...” (*Ibid*, p. 44-45). A última destas apresentações marcou o início das encomendas públicas, a Junta Geral do Distrito Autónomo do Funchal encomendou ao pintor Guilherme Camarinha (1912-1994) duas tapeçarias de grandes dimensões.

Manuel Celestino, em 1951, afastou-se da gestão da Manufatura e três anos depois, vendeu a sua quota a Guy. Este amante das artes da lã, tornava-se no sócio maioritário e Diretor da manufatura artística do interior alentejano que, na década seguinte, estava internacionalizada. Para esta internacionalização muito contribuiu o pintor Jean Lurçat (1892-1966) considerado “o renovador da tapeçaria”. Lurçat, desde 1958, encomendava tapeçarias à MTP incentivando outros grandes artistas a fazê-lo (Figura 5).

“Nos anos sessenta, as Tapeçarias de Portalegre atingem a maioridade. (...). As encomendas sucedem-se, tal como as exposições no estrangeiro” (*Ibid*, p. 52-53). O projeto que, timidamente, começou com a produção de tapetes de nó, transformou-se num empreendimento que, ao longo dos últimos setenta e sete anos, envolveu mais de duas centenas de artistas portugueses e estrangeiros, tornando-se num património embaixador da região e do país.

Figura 5 - Manuel do Carmo Peixeiro, *Diana* (1947) de João Tavares e Jean Lurçat com João Tavares e Guy Fino na MTP



Fonte: MTPGF/CMP

A Manufatura de Tapeçarias de Portalegre, até ao início deste milénio, funcionava no emblemático edifício da antiga Fábrica Real de Lanifícios, criada em 1722 por iniciativa do Marquês de Pombal. Edifício que

antes fora o Colégio de São Sebastião da Companhia de Jesus, hoje, Câmara Municipal de Portalegre⁴⁰.

Exposições, Serviço Educativo e Visitantes

Com objetivos culturais, pedagógicos e sociais, o Município de Portalegre e a Diretora da MTP – Doutora Vera Fino (a outra filha do fundador) –, em 2001, assinaram um protocolo de parceria. A programação das exposições e restantes atividades culturais do MTPGF são criadas, discutidas e implementadas em conjunto.

Museu em que os visitantes podem percorrer cinco espaços, o Primeiro Piso ou Piso da Entrada (principal), o Segundo Piso onde acedemos à outra entrada (pelo foyer) que nos dá acesso ao jardim, além de salas de exposição, encontramos ainda o auditório. A Galeria de Exposições Temporárias fica no piso inferior, a este espaço expositivo podemos aceder por três entradas, uma garante o acesso a pessoas de mobilidade reduzida, bem como, nos restantes espaços do museu essa opção está garantida. A Exposição do Primeiro Piso ou Piso da Entrada, tem acima de tudo

⁴⁰ Arquitetura educativa, estilo chão, maneirista, barroca, eclética. (...) colégio que segue de muito perto o desenho do Colégio Jesuíta de Elvas (...). A adaptação a fábrica de lanifícios implicou a edificação de volume adossado à direita da igreja respeitando a volumetria (...). No Séc. 21 o edifício ganha uma nova funcionalidade que visa essencialmente a criação de gabinetes e de um corpo de congressos no corpo da igreja (...). O edifício ainda conserva interessantes vestígios de pintura mural na sala do antigo refeitório, na antiga Sala do Capítulo e em outra sala voltada a S. A adaptação a fábrica de lanifícios durante a segunda metade do século 18 e 19, espaço que assumiu, até muito recentemente, um papel central na convivência social e profissional em Portalegre...”
http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=2041

preocupações didáticas, fazendo o percurso ao longo dos vários processos técnicos que levam à execução da tapeçaria. Dando enfoque ao desenho de ampliação, à lã e à importância dos tintos que permitem imensas tonalidades. A Senhora D. Fernanda Fortunato (1935) que foi Encarregada-Geral da MTP e grande amiga do MTPGF, a título de exemplo, disse-nos: “só de preto, são mais de 70 tons.” Há também um tear (Figura 6), se estivermos a fazer a visita guiada, podemos sentar e tentar.

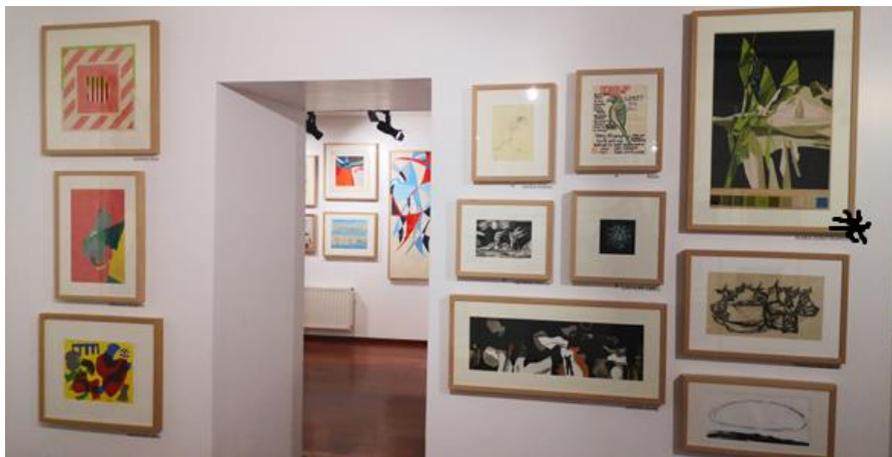
Ocupando duas salas, encontramos cartões para centenas de tapeçarias que têm saído da MTP. Embora fazendo parte da exposição permanente, estes cartões vão rodando porque vão sendo requisitados para exposições ou no próprio Museu ou no exterior e há que preencher os espaços vazios que ficam. Estas salas podem considerar-se uma galeria de pintura dos séculos XX e XXI de artistas plásticos portugueses e de muitas outras nacionalidades (Figura 7). Assinalámos o cartão de autoria da leiriense Maria João Franco (1945), cuja tapeçaria pôde ser apreciada em Leiria (Banco das Artes) na exposição *Genesis – Eros Erótica* (junho-setembro, 2023).

Figura 6 - *Quedas de Água de António Charrua (1925-2008)* – cartão, ampliação, tecelagem e tapeçaria



Fonte: MTPGF/CMP

Figura 7 - Cartões para Tapeçaria



Nota: A sala em segundo plano dedicada a artistas estrangeiros, a de primeiro dedicada a artistas portugueses. **Sem Título* de Maria João Franco.

Fonte: MTPGF/CMP

O Segundo Piso oferece-nos a exposição correspondente ao que o Presidente da CMP, no dia da inauguração, referiu como sendo a sua “exposição permanente” que ia “rodar de seis em seis meses”. Estas afirmações trazem três contradições, a primeira que nos parece óbvia: se é permanente não roda. A segunda é a de que, face à natureza dos objetos que a compõem, não pode ser permanente. A rotação destes objetos têxteis afigura-se necessária, permitindo que possam recolher às reservas para aí permanecerem em condições climatéricas e de acondicionamento ideais, de modo a garantir a sua conservação e preservação.

Since domestic and international tourism is among the foremost vehicles for cultural exchange, conservation should provide responsible and well managed opportunities for members of the host community and visitors to experience and understand that community's heritage and culture at first hand.⁴¹ (ICOMOS, 1999, p. 2-3)

Falando um pouco sobre a exposição patente – *Os Artistas e a Tapeçaria* –, englobando cerca de duas dezenas de tapeçarias e outros espécimes inerentes ao processo de construção, nomeadamente, “papel de ponto” (cartão ampliado em papel quadriculado), paletas de cor e novelos de lã (Figura 8), chegamos à terceira contradição. Esta exposição não poderia permanecer, apenas seis meses. Por um lado, porque o tempo necessário para preparar uma outra desta natureza poderia ser superior, por outro, para permitir que os públicos (locais, nacionais e estrangeiros) tenham tempo para se organizar e programar as visitas a este património artístico português.

⁴¹ Como o turismo doméstico e internacional é um dos principais veículos de intercâmbio cultural, a conservação deve oferecer oportunidades responsáveis e bem gerenciadas para que os membros da comunidade anfitriã e visitantes experienciem e entendam o património e a cultura dessa comunidade em primeira mão.

Figura 8 - Salas dedicadas a Almada Negreiros e Vieira da Silva



Nota: Na Sala dedicada a Almada Negreiros, o Prof. Doutor Vítor Serrão (FLUL) tirando notas e na Sala dedicada a Vieira da Silva, ouvindo a Coordenadora-Geral do MTPGF – Dr.ª Paula Fernandes (12/11/201).

Fonte: Autora

De facto, as exposições de tapeçaria de Portalegre têm feito as peças rodar, mesmo até “fora de portas”, em média, de dois em dois anos – exposições de longa duração. Nas categorias de *Exposições de Tapeçaria de Portalegre* e *com Tapeçaria de Portalegre*, contámos vinte e uma. O volume destas exposições engrandeceu com a inauguração da Sala Manuel do Carmo Peixeiro (2019), no Primeiro Piso (Figura 9). Para conseguir mais este espaço expositivo possibilitando a colocação de tapeçarias de grande dimensão, a CMP adquiriu uma habitação contigua ao Museu que se encontrava em ruína. Esta obra de ampliação tem a assinatura do arquiteto Gonçalo Alegre. Sala inaugurada no âmbito das comemorações do *Dia de Portugal, de Camões e das Comunidades Portuguesas* que tiveram início em Portalegre no dia 9 de junho e seguiram para a Cidade da Praia em Cabo

Verde⁴². Segundo palavras do PR “... novo espaço (...) grande gosto arquitetónico (...) homenagem justíssima, (...) a um homem que foi essencial, Manuel do Carmo Peixeiro, ao passo que fez das tapeçarias um ex-libris, um símbolo, um retrato de Portalegre e de Portugal por todo o mundo” (Sousa, 2019).

Figura 9 - Sala Manuel do Carmo Peixeiro



Nota: Momentos captados nas exposições *Reis, Poetas e Navegadores* de António Costa Pinheiro (12/11/201) e *Arte no Feminino: Em Ponto de Portalegre* (14/07/2022), com Curadoria de Vera Fino e de Maria João Melo.
*Tapeçaria de Maria João Franco.

Fonte: Autora

⁴² O atual PR quando tomou posse (2016), “... lançou um modelo inédito de comemorações do Dia de Portugal, de Camões e das Comunidades Portuguesas (....) em que as celebrações começam em território nacional e se estendem a um país estrangeiro com comunidades emigrantes portuguesas.” <https://www.publico.pt/2019/01/14/politica/noticia/marcelo-anuncia-comemoracoes-dia-portugal-comecam-portalegre-1857871>

Apresenta-se a lista de exposições de *Tapeçaria de Portalegre* e com *Tapeçaria de Portalegre* que o MTPGF, ao longo dos seus vinte e tres anos de vida, organizou ou colaborou na organização.

Tabela I

Exposições de Tapeçaria de Portalegre e com Tapeçaria de Portalegre

N.º	DATA	NOME EXPOSIÇÃO	AUTOR	LOCAL
1	14-07-2001	Tapeçarias de Portalegre – da encomenda pública à Obra de Autor	Vários	2.º Piso do MTPGF
2	2004	Tapeçaria – José de Guimarães	José de Guimarães	2.º Piso do MTPGF
3	2005	Matéria e Cor - Tapeçarias de Portalegre	Vários	Galeria e Sala Ogival – Castelo de S. Jorge (Lisboa)
4	23-07 / 31-08-2005	Tapeçarias	António Charrua	Galeria de Exposições Temporárias do MTPGF
5	14-07 / 30-09-2006	Tapeçarias 2005	Luís Pinto Coelho	2.º Piso do MTPGF
6	01-08 / 30-09-2007	Tapeçaria de Portalegre	Vários	2.º Piso do MTPGF
7	14-07-2008	Exposição Comemorativa do 7º Aniversário do MTPGF	Vários	2.º Piso do MTPGF
8	28-04 / 31-07-2009	Nós Na Arte	Vários	Palácio de Belém (Lisboa)
9	25-02 / 23-05-2010	Cruzeiro Seixas – Tapeçaria e Desenho	Cruzeiro Seixas	2.º Piso do MTPGF
10	18-04 / 07-09-2013	Graça Morais e a Tapeçaria de Portalegre	Graça Morais	2.º Piso do MTPGF
11	25-04 / 07-09-2013	Mão que Manda	Cruzeiro Seixas	2.º Piso do MTPGF
12	9-10-2014	Tapeçarias de Portalegre – Arte com Selo Português	Vários	Fundação Portuguesa das Comunicações (FPC)

13	19-05-2017 / 02-2019	O Ponto e o Pixel	Vários	2.º Piso do MTPGF
14	9-06-2019	Maria Keil – Tapeçaria no Feminino	Maria Keil	Sala Manuel do Carmo Peixeiro + Galeria de Exposições Temporárias do MTPGF
15	19-9 / 31-12- 2020	Almada Negreiros	Almada Negreiros	Sala Manuel do Carmo Peixeiro
16	10-2020 / 02-2021	Pontos.pt – Colchas de Castelo Branco / Tapeçaria de Portalegre	Vários	Sala de Exposições Hospedaria Fonseca – Universidade de Salamanca (Salamanca)
17	10-07-2021 /...	Os Artistas e a Tapeçaria	Vários	2.º Piso do MTPGF
18	10-07-2021 / 03 2022	Costa Pinheiro – Reis, Poetas e Navegadores	António Costa Pinheiro	Sala Manuel do Carmo Peixeiro
19	9-06-2022 / 31-03-2023	Arte no Feminino – Em Ponto de Portalegre	Várias	Sala Manuel do Carmo Peixeiro
20	23-05-2023 / 17-03-2024	João Tavares – A Arte, a Vida e a Memória	João Tavares	Sala Manuel do Carmo Peixeiro
21	18-05 / 31- 10-2024	A Gare Marítima de Alcântara	Almada Negreiros	Sala Manuel do Carmo Peixeiro

Fonte: Autora a partir de dados cedidos pelo MTPG/CMP.

Além das exposições, encontramos neste Museu um dinâmico Serviço Educativo que tem chegado à população do concelho, desde a infância às últimas faixas etárias do ciclo de vida, segundo OMS: 59-75 – Terceira idade; 76-90 – Ancião; +90 – velhice extrema. Tanto o faz com atividades organizadas para os diferentes grupos, como através de eventos externos ao Museu que acontecem no auditório, como lançamento de livros, tertúlias de coletividades da região e sessões de cinema, ações que ajudaram a divulgar e a captar visitantes.

O MTPGF organiza e acolhe visitas para públicos específicos. Académicos e artistas têxteis deslocaram-se de Lisboa para ver, especialmente – *Reis, Poetas e Navegadores* de António Costa Pinheiro (1932-2015) (Figura 9). Exposição que teve origem em

... *Reis, Damas e Valetes – O Imaginário de Costa Pinheiro* que inaugurou em 28 de maio de 2020 na *Galeria São Roque* em Lisboa (...). Devido ao empenho de várias pessoas e entidades (públicas e privadas), juntaram-se 9 magníficas tapeçarias (31,4m²), diversos estudos iconográficos e outros materiais permitindo distintos modos de contemplação desta arte mural e da pluralidade da obra de António Costa Pinheiro. (Gonçalves, 2021)

Para assinalar o vigésimo primeiro aniversário, o MTPGF recebeu participantes do *Projeto Oficina Odivelas 55 E Mais* (OOCEM) da Câmara Municipal de Odivelas⁴³ (Figura 9).

O Museu teve de trilhar um caminho para que as pessoas da cidade e da região se apropriassem do espaço. Durante os primeiros dois anos, os Técnicos deslocavam-se às escolas para falar do Museu e marcar visitas, mas não o conseguiam fazer. Os Professores não se envolviam e não levavam os alunos. Estes Técnicos pensaram e resolveram convidar as turmas para ir assistir a filmes, rubrica a que chamaram “A Escola Vai ao Cinema”. E a escola ia. Uma vez no Museu para ir ao auditório, os Técnicos tratavam de marcar uma atividade de Serviço Educativo. Esta estratégia de

⁴³ Três frequentavam o programa de Desenho e Pintura e 4 de Artes Têxteis. Depois, muitas mais ingressaram.

convidar para o cinema, foi replicada para o público sénior que considerava o museu um espaço de elites. O cinema tornou-se numa rotina mensal e os mais velhos começaram a sentir que esse espaço também lhes pertencia. Paralelamente às *Matinés de Ouro* (Figura 10), em parceria com associações culturais e outras instituições do Concelho, apareceram *Os Passeios de Ouro pelo Património*.

Figura 10 - Para os mais novos e para os mais velhos



Nota: Montando puzzle *Mar Tenebroso* de António Costa Pinheiro e experiências com a lã.

Fonte: MTPGF/CMP

Igualmente com preocupações educativas, de reconhecimento e de documentação ou registo histórico, o Museu organiza exposições de Tapeçaria Experimental. Destacamos duas concebidas para a Galeria de Exposições Temporárias. A primeira *Conceber e Tecer, Tecer e Conceber* (CTTC) que fez parte do díptico *Tapeçaria no Feminino* (2022), "... exposição coletiva Hino ao Associativismo Artístico, assinala o centenário do

nascimento de Gisella Santi⁴⁴ (1922-2006) e presta tributo à museóloga que nos deu a honra de “amadrinhar” CTTC – Doutora Madalena Braz Teixeira...” (Gonçalves, 2022). A segunda *Helena Lapas: Obra Têxtil, 1967-2023* (2023), reuniu trinta e um objetos têxteis e quatro cartões. Organizada em três núcleos, o primeiro que se poderia chamar de dicionário de pontos bordados com fios de lã e seda e, nos segundo e terceiro núcleos, as obras aparecem como que em diálogo (Figura 11). “Obras que deixaram o suporte em juta, passando este novo suporte ou base a ser mais do que ele próprio” (Gonçalves, 2023, p. 5).

Figura 11 - Inauguração de Tapeçaria no Feminino – Conceber e Tecer, Tecer e Conceber (CTTC) e de Helena Lapas: Obra Têxtil, 1967-2023



Nota: A Artista Marieta Miguel à conversa com Doutora Madalena Braz Teixeira. Prof. Doutor Hugo Ferrão (FBAUL) à conversa com Arquiteta Elsa Fino (9/06/2022). Doutora Vera Fino – Diretora da MTP – à conversa com a Artista Helena Lapas (15/07/2023).

Fonte: Autora

⁴⁴ Italiana que veio para Lisboa na década de 1950. Montou e dirigiu a sua oficina de restauro de tapeçaria. Na década de 1970, começou a ensinar técnicas de tapeçaria experimental e com os alunos fundou e dinamizou o Grupo 3.4.5. – Associação de Tapeçaria Contemporânea Portuguesa (1978-2022) (Gonçalves, 2015).

A propósito de documentar, antes de passarmos à presença da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL) no Museu, é importante mencionar que a Coordenadora Geral do MTPGF – Dr.^a Paula Fernandes (DPF) – muito se empenhou na organização de um encontro especial. Numa tarde de outono (31/10/2023), para fazer uma visita guiada aos Técnicos do Museu e outros da CMP e a doutorandos de diferentes universidades, estiveram Tecedeiras, Desenhadoras, a Encarregada-Geral e outras fantásticas mulheres que trabalham ou trabalharam na MTP (Figura 12). Se algumas destas profissionais, regularmente, visitam o Museu, para outras foi uma estreia de que muito gostaram. Com muita generosidade responderam a perguntas, permitindo fotografias e gravações (som e imagem). As Senhoras estavam curiosas e perguntavam o que se ia passar, a DPF respondia que era o convívio e a partilha. Ainda um agradecimento porque sem os seus labores, o Museu não teria tanto para mostrar: “Estamos aqui por causa de vós, muito obrigada!” Foi para nós um privilégio testemunhar a amizade, fraternidade e cumplicidade desta tribo têxtil, mostrando que a “... arte é justamente a manifestação humana em que a força da partilha e da comunhão (espraiada ao longo do tempo, ontem, hoje e amanhã) mais fortemente se manifesta” (Lopes & Serrão, 2022, p. 70).

Figura 12 - Encontro(s), convívio(s) e partilha(s)



Nota: Fotografia de grupo na exposição João Tavares – *A Arte, a Vida e a Memória*.

Fonte: Autora

Não será, também, através de exposições que contam com a presença de alunos e professores de instituições de ensino artístico que melhor se acompanham os movimentos da arte contemporânea? (Figura 13)

Figura 13 - Inauguração de *No Começo da Estrada*



Nota: Prof. Doutor Hugo Ferrão, Vice-Presidente da CMP (à época) e Doutora Susana Pires, atualmente, a Professora de Tapeçaria da FBAUL.

Fonte: Autora

Em 2010, o MTPGF acolheu a exposição *ArteLab21 – Tapeçaria Contemporânea* de Alunos da Unidade Curricular (UC) de Tapeçaria que faz parte da licenciatura de Pintura da FBAUL. Acontecimento que trouxe possibilidades para que nos anos seguintes, se efetivasse uma parceria entre esta UC/FBAUL e o MTPGF. A presença da FBAUL abriu caminhos que vão para além de, regularmente, levar a Portalegre uma nova exposição porque tem permitido a participação de alunos, ex-alunos, professores e convidados em conferências e workshops no museu. Por este motivo se considera que, de 2010 a 2018, o museu viveu uma fase diferente. Com menos visitantes sim, mas desenvolvendo um projeto com comunidades educativas de ensino superior que, a médio/longo prazo, trará novos públicos e tem ajudado a fidelizar os conquistados.

Apresenta-se um quadro que reúne todas as exposições que a FBAUL tem levado ao MTPGF. As duas últimas, inserem-se no período que designamos de terceira fase – depois da reabilitação e ampliação do MTPGF.

Tabela II

Exposições de Tapeçaria Contemporânea da FBAUL no MTPG

N.º	DATA	NOME EXPOSIÇÃO	AUTOR	LOCAL
1	17-07-2010 / 31-10-2010	ArteLab21 – Tapeçaria Contemporânea	Alunos e ex-alunos da FBAUL	Galeria de Exposições Temporárias do MTPGF
2	23-07 / 31-10-2011	ArteLab Futuro – Tapeçaria Contemporânea	Alunos e ex-alunos da FBAUL	Galeria de Exposições Temporárias do MTPGF
3	24-07-2014 / 28-02-2015	ArtLab – Protocolo Experimental, Tapeçaria Contemporânea	Alunos e ex-alunos da FBAUL	Galeria de Exposições Temporárias do MTPGF
4	30-10-2015 / 09-03-2016	ArtLab – UR, Trilogia de Mundos, Tapeçaria Contemporânea	Alunos e ex-alunos da FBAUL, ainda artistas tapeceiros do Grupo 3.4.5.	Galeria de Exposições Temporárias do MTPGF + 2.º Piso do MTPGF
5	30-11-2017 / 31-05-2018	ArtLab – Terra Incógnita, Tapeçaria Contemporânea	Alunos e ex-alunos da FBAUL, ainda artistas-tapeceiros do Grupo 3.4.5.	Galeria de Exposições Temporárias do MTPGF
6	12-12-2019 / 30-01-2020	Puro Inóspito ou a Transcendência dos Objectos Corpóreos ArtLab – Tapeçaria Contemporânea	Professores e alunos, da FBAUL + Experientes Aristas Têxteis	Galeria de Exposições Temporárias do Castelo de Portalegre
7	24-03 / 18-06-2023	No Começo da Estrada – Tapeçaria Contemporânea	Alunos da FBAUL, ano letivo 2021 / 2022	Galeria de Exposições Temporárias do MTPGF

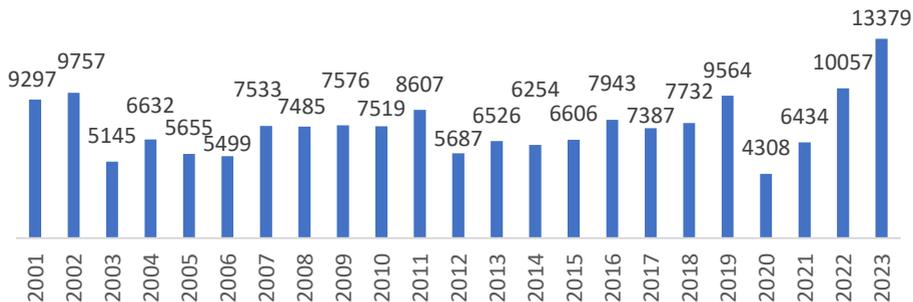
Fonte: Autora a partir de dados cedidos pelo MTPG/CMP.

Antes de passarmos aos visitantes, mencionamos que o MTPGF organizou na sua curta, mas rica história, muitas outras exposições além das

que categorizámos neste texto (*Exposições de Tapeçaria de Portalegre e com Tapeçaria de Portalegre e Exposições de Tapeçaria Contemporânea da FBAUL no MTPG*). Desde julho de 2001 a maio de 2024, contamos sessenta e nove, umas de Arte Têxtil e outras nem tanto, desde a pintura à escultura passando pela ourivesaria. Na Galeria de Exposições Temporárias, em média, por ano tem havido duas inaugurações. Neste grupo incluem-se *Tapeçaria no Feminino – Conceber e Tecer, Tecer e Conceber* (CTTC) e *Helena Lapas: Obra Têxtil, 1967-2023*.

Tal como o Presidente da Câmara previa no dia da inauguração, de facto, o MTPGF tem recebido alguns milhares de visitantes. Desde o seu primeiro ano de vida, o número anual de visitantes oscilou entre os quatro e os treze milhares. O gráfico que abaixo se apresenta (Figura 14), mostra que os valores dos dois primeiros anos foram elevados. Houve uma quebra e, é de notar que no ano a seguir à entrada dos alunos da FBAUL (2011), o número de visitantes voltou a subir para valor próximo ao do primeiro ano, nos sete anos seguintes a tendência não se manteve, contudo esteve melhor no ano em que o Museu em parceria com a FBAUL, organizou um ciclo de conferências (2016) – *Palavra Têxtil-Conferências da Primavera*. Recuperando em 2019, o número de visitante foi de nove mil quinhentos e sessenta e quatro, praticamente igual ao de 2002. Vinte e dois anos depois da inauguração, o total de visitantes mostrou-se o mais alto de sempre, ficando em treze mil trezentos e setenta e nove (Câmara Municipal de Portalegre, 2024).

Figura 14 - Número total de visitantes de 2001 a 2023



Elaborado pela autora a partir de dados cedidos pelo MTPG/CMP.

Quanto aos visitantes estrangeiros, os números têm sido bastante variáveis, sendo o valor mais baixo de seiscentos e vinte e sete (2020), o que decerto se deve às restrições que a Pandemia COVID 19 impôs. O maior número registado foi de três mil duzentos e setenta e cinco (2023), seguindo-se o valor atingido em 2019 com dois mil seiscentos e trinta e três visitantes (*Id*).

Nota Conclusiva

O Museu da Tapeçaria de Portalegre – Guy Fino apresenta e divulga, conserva e estuda o património artístico nacional constituído por obras tecidas manualmente em lã – as Tapeçarias de Portalegre. Tendo, igualmente, preocupações relacionadas com apresentação e divulgação de demais arte contemporânea, têxtil ou não, envolvendo as comunidades locais e não só.

Museu com espaço vivencial de grande riqueza cultural mas também de grande dimensão apelativa e lúdica, onde ao longo dos últimos vinte e três anos, têm acontecido muitas exposições e demais iniciativas chamando, anualmente, milhares de visitantes e recebido distinções. Com base na pontuação atribuída pelos utilizadores do maior site que reúne pessoas que falam de locais de interesse turístico no mundo, ao MTPGF foi atribuído um prémio de prestígio, *Certificado de Excelência – Vencedor Tripadvisor 2015*. No ano seguinte, recebeu o *Certificado de Excelência de 2016*, por ter recebido as pontuações mais altas dos viajantes⁴⁵.

Bibliografia

- Almeida, M. P. de (2014). *Dicionário biográfico do poder local em Portugal – 1936-2013*. Repositório do Iscte – Instituto Universitário de Lisboa: [Dicionário biográfico do poder local em Portugal: 1936-2013 \(iscte-iul.pt\)](https://iscte-iul.pt)
- Barranha, H. S. (2003). Arquitectura de Museus de Arte Moderna e Contemporânea. *Revista da Faculdade de Letras: Ciências e Técnicas do Património*, I (2), 311-333. <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/2921.pdf>
- Câmara Municipal de Portalegre. (1994). *Museu da Tapeçaria de Portalegre – Projeto base*. CMP.
- Câmara Municipal de Portalegre. (2024). *Dados Estatísticos do MTPGF*. CMP/MTPGF

⁴⁵<https://www.portalalentejano.com/museu-da-tapeçaria-portalegre-guy-fino-atribuido-certificado-excelencia/>

- Carta de Cracóvia (2000). Princípios para a Conservação e o Restauro do Património Construído. <https://icomos.pt/images/pdfs/2021/42%20Carta%20de%20Carcovia%202000.pdf>
- Félix, A. (2001). Jorge Sampaio inaugura museu de tapeçaria. *Ípsilon*. <https://www.publico.pt/2001/07/15/jornal/jorge-sampaio-inaugura-museu-de-tapeçaria-159849>
- Gonçalves, A. M. (2015). *Tapeçaria Contemporânea Portuguesa (1969-2002): Antecedentes e Protagonistas do Século XX – Volume I*. [Dissertação de mestrado, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa]. http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/25868/5/ULFBA_TES_939.pdf
- Gonçalves, A. M. (2021). Tapeçarias de Costa Pinheiro na Exposição Reis, Poetas e Navegadores. *Costa Pinheiro: Reis, Poetas e Navegadores*. Câmara Municipal de Portalegre/Museu da Tapeçaria de Portalegre-Guy Fino.
- Gonçalves, A. M. (2022). Arte no Feminino – Conceber e Tecer, Tecer e Conceber (CTTC). *Arte no Feminino – Conceber e Tecer, Tecer e Conceber (CTTC)*. Câmara Municipal de Portalegre/Museu da Tapeçaria de Portalegre-Guy Fino.
- Gonçalves, A. M. (2023). Helenas Lapas: Obra Têxtil, 1967-2023. In Fernandes, P., Galão, L., Carvalho, F., A. Barbas, P. & Gonçalves, A. M. (Coord.), *Helenas Lapas: Obra Têxtil, 1967-2023* (pp. 4-6). Câmara Municipal de Portalegre/Museu da Tapeçaria de Portalegre-Guy Fino.
- ICOMOS. (1999). *International Cultural Tourism Charter – Managing Tourism at Places of Heritage Significance*. Mexico, 12th General Assembly. https://www.icomos.org/charters/tourism_e.pdf
- Lei n.º 107/2001 da Assembleia da República. (2001). Diário da República: I Série A, nº 209/2001. <https://files.dre.pt/1s2001a00/5808589.pdf>
- Lopes, A. & Serrão, V. (2022). *Os Dialectos das Imagens: Discursos do Sagrado e do Profano*. Caleidoscópio.

Magalhães, F. (2005). *Museus Património e Identidade*. Profedições. <https://files.dre.pt/1s/2001/09/209a00/58085829.pdf>

Pordata. (2023). [Quadro-Resumo Município de Portalegre: Censos | Pordata](#)

Pordata. (2023a). [Dados sobre a população residente em Portugal | Pordata](#)

Rodrigues, J. (2023). Arquitetura Civil palaciana de Portalegre. *Monumentos*, 39, 82-93.

Sampaio, J. (2001). Discurso do Presidente da República por ocasião da Inauguração do Museu Municipal de Tapeçarias de Portalegre. <http://jorgesampaio.arquivo.presidencia.pt/pt/noticias/noticias/discursos-643.html>

Silva, R. H. (2023). Museus de Portalegre: articulações produtivas. *Monumentos*, 39, 200-207.

Sousa, M. R. (2019). Marcelo Rebelo de Sousa na inauguração do Museu da Tapeçaria. <https://odigital.sapo.pt/o-10-de-junho-e-futuro-tapeçarias-de-portalegre-tem-de-ser-futuro-diz-marcelo-rebelou-de-sousa-na-inauguracao-do-museu-da-tapeçaria-c-som-e-e-fotos/>

Ventura, A. (1996). Tapeçarias de Portalegre: um percurso entre a tradição e a modernidade. In F. S. Azevedo & M. C. Silva (Eds.), *50 anos de tapeçaria em Portugal: manufactura de tapeçarias de Portalegre*, (pp. 33-55). Fundação Calouste Gulbenkian.

[Município de Portalegre \(cm-portalegre.pt\)](http://cm-portalegre.pt)

<https://largodocorreios.wordpress.com/category/pessoas/manuel-do-carmo-peixeiro/>

<http://www.mtportalegre.pt/pt/artists/view/20/2>

<http://www.mtportalegre.pt/pt/artists/view/65/5>

[Biblioteca Nacional: viagem ao interior da catedral dos livros ~ Documentar o Mundo](#)

http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=2041

<https://www.publico.pt/2019/01/14/politica/noticia/marcelo-anuncia-comemoracoes-dia-portugal-comecam-portalegre-1857871>

<https://www.portalentejano.com/museu-da-tapeçaria-portalegre-guy-fino-atribuido-certificado-excelencia/>

MUSEUS PARA O SÉCULO XXI: ENTRE O PASSADO E O PRESENTE

Fernando Magalhães

CRIA (ISCTE), IN2PAST, ESECS e ESSLei – Instituto Politécnico de Leiria

Resumo

A partir deste capítulo iremos discutir a emergência dos museus modernos nas sociedades contemporâneas. Assumidos como escolas de cidadania, desde as suas origens, entre os séculos XVI e XIX, estas instituições afastaram-se várias vezes dos seus objetivos, o que acabou por despoletar críticas provenientes de várias correntes de pensamento. Primeiro, com as linhas modernistas do futurismo e do vanguardismo dos inícios do século XX, depois com a crise da geração de sessenta. Perante esses desafios, os museus souberam reinventar-se, assumindo e concretizando novos desafios, nos domínios da educação e do seu contributo para o desenvolvimento local.

Museus para o século XXI: entre o passado e o presente

O museu e o seu conteúdo, racionalmente ordenado naquilo que designamos por coleção, é uma invenção da sociedade moderna, nascida entre os séculos XVIII e XIX. Trata-se de uma instituição que acompanhou a transição de uma sociedade de estrutura medieval para a sociedade moderna, constituindo uma das ferramentas utilizadas pelas novas lideranças políticas para dar corpo à comunidade de identidade nacional.

A consciência da passagem do tempo e da necessidade de colecionar, de conservar e de expor objetos ao público, como testemunhos de feitos gloriosos, atravessou as grandes civilizações

históricas como o Egíto, a Mesopotâmia, a China, a Grécia ou Roma (Hernández; Treserras, 2005). Contudo, é na Grécia clássica que se podem encontrar os principais protótipos dos museus modernos. Os gregos não só conservaram objetos antigos e valiosos como dispositivos de memória e de conhecimento, mas também criaram instituições que viriam a inspirar as sociedades modernas novecentistas, tais como a *pinakothekai* e o *museion*. Primeiro, inventaram a pinacoteca ou galerias de pinturas e obras de arte em geral, sendo possível admirar nos Propileus da Acrópole de Atenas, no tempo de Péricles, pinturas antigas e contemporâneas, expostas ao olhar, em diversas salas. Estas galerias possuíam já vigilantes e medidas de segurança para prevenirem o roubo, característica comum às galerias atuais.

O *museion*, por outro lado, também foi criado pelos gregos. Com um significado diferente do museu moderno, era uma instituição dedicada ao conhecimento, e foi concebido por Ptolomeu I, em Alexandria, no ano 290 a.C. O *museion* ou casa das musas era, de facto, uma instituição dedicada ao conhecimento e à investigação e integrava uma “biblioteca, um templo, observatório, salas de estudo, de reunião e de exposição, laboratório, depósito de coleções de espécimes naturais e objetos culturais, e jardins botânicos e zoológicos” (Hernández; Treserras, 2005, p. 32).

Os romanos herdaram muitas das características culturais da Grécia Clássica. Deles, herdaram o hábito de conservar em pequenos templos as ofertas feitas aos Deuses, assim como o do colecionismo. Privilegiando o colecionismo privado, houve, no entanto, uma preocupação por parte de vários colecionadores romanos como Agripa, com a oferta das suas coleções para usufruto público das mesmas. Agripa ofereceu ao povo de Roma as suas coleções que passaram a ser expostas no Panteão de Agripa, uma espécie de museu público, para benefício da educação pública.

Adriano construiu um edifício propositadamente para expor as suas coleções privadas. As suas preocupações com a arquitetura do *Antiquarium*, e respetiva iluminação, viria a constituir o que poderíamos denominar o primeiro museu construído, com o propósito de conservar e expor coleções (Hernández, Tresserras 2005).

Respetivamente ao Ocidente europeu, e como observámos já nos gregos clássicos, houve sempre uma relação próxima entre o colecionismo e a religião. Esta foi uma das instituições que mais marcou as sociedades europeias até à emergência da Revolução Francesa e da luta pelo secularismo dos novos estados-nação que se começaram a perfilar a partir daí. Grande parte dos objetos simbólicos conservados ou colecionados pertenciam à Igreja

Medieval. Esta não só guardou reliquias e objetos religiosos e toda uma arte alusiva à religião como os expôs ao público nos seus lugares de culto, conciliando frequentemente o valor de uso desses objetos, com o seu valor simbólico. Por exemplo, as relíquias tanto evocavam os santos que passaram pela vida terrena, como lhes eram atribuídos poderes curativos. As relíquias, os objetos religiosos, ou outros troféus trazidos e utilizados em batalhas vencidas expressavam o poder da instituição na sociedade. No século XXI, dois dos mais simbólicos objetos do Museu de Alberto Sampaio, provieram de batalhas que teriam dado à luz a nação portuguesa: o loudel de João I ou o tríptico de Aljubarrota (Magalhães, 2002; Magalhães, 2005).

Por seu lado, o Renascimento, com a emergência do antropocentrismo, as coleções eram sobretudo privadas e reunidas por grandes famílias como os florentinos Medici. Despojadas de seu valor público e clerical, elas eram sobretudo de domínio privado, laico, e tinham como principal objetivo enriquecer e prestigiar famílias marcantes da época, sobretudo de comerciantes e de uma burguesia emergente. De acordo com Hernández e Treserras (2005), foi Lorenzo o Magnífico, o primeiro a denominar a sua coleção privada de “museu”, contratando um conservador e admitindo visitas que admiravam o poder da família, materializado na exposição.

O colecionismo, sobretudo individual, floresceu entre os séculos XV e XVII. Foram vários os príncipes, reis, nobres e burgueses que se dedicaram a colecionar objetos que conservavam e expunham em salas e galerias de palácios. Estas coleções, e sobretudo os locais que as albergavam, receberam uma panóplia de nomes tais como “*theatrum*, galerias de pinturas, galeria de retratos, museo, gabinete de curiosidades, câmara das maravilhas, gabinete de antiguidades, *studiolo*, *antiquarium*, *nymphéo*, tesouro (Hernández; Tresserras, 2005, p. 36). Estes constituíram definitivamente os protótipos dos museus modernos.

Em Portugal destacaram-se a colecção de “antiguidades” de D. Afonso, 1º Duque de Bragança (1377-1461). Na sua “História Genealógica da Casa Real Portuguesa”, publicada em 1738, António Caetano de Sousa refere que D. Afonso foi inclinado “às boas letras, (...) teve livraria, que adornou de várias antiguidades, e muitas trouxe quando andou fora do reino, formando assim uma casa de coisas raras, a que hoje chamam museu” (Caetano, 1738, p. 84).

Também Afonso, o 1º Marquês de Valença (?-1460), possuía uma coleção onde predominavam objectos de arte e arqueologia adquiridos em 1451 na Alemanha, quando aí se deslocou para acompanhar a infanta D. Leonor, filha do rei Duarte, futura mulher do Imperador Frederico III. Ainda no século XVI destacaram-se a

coleção de cipos e lápides com inscrições romanas, árabes e hebraicas recolhidas pelo humanista André de Resende (c.1500-1573) que as exporá em meados de quinhentos nos jardins de sua casa perto de Évora (Ramos, 1993; Magalhães, 2005), ou ainda, o “thesouro” de moedas romanas e portuguesas do padre Manuel Severim Faria (1582?-1655), que em conjunto com um grande número de vasos e outras relíquias de origem romana lhe permitiram formar “um Museo digno de um Príncipe” (Faria, 1791, p. VIII).

Entre os séculos XVI e o XVIII ocorreu a revolução científica, e esta abre o caminho tanto à especialização como aos objetivos do colecionismo. Por um lado, estabelecem-se três grandes áreas do conhecimento: arte, história/arqueologia e ciências da natureza. Os objetos passam a ser apreciados pelo seu valor estético, mas, sobretudo, como testemunhos da evolução das sociedades. (Hernández; Treserras, 2005; Brito, 2006).

Pela primeira vez na história, os objetos passam a ser racionalmente classificados. O reino vegetal e animal é classificado em séries morfológicamente semelhantes e aspetos físicos similares. São as coleções de história natural que imbuídas dos princípios positivistas deveriam proporcionar um conhecimento mais objetivo da natureza. Na arte, os objetos passam a ser organizados e exibidos

segundo as escolas, com um objetivo educacional sobreposto ao estético (Magalhães, 2005).

Em consequência do desenvolvimento científico, as universidades vêm nas coleções meios privilegiados para o desenvolvimento dos seus estudos educativos e científicos. Nascem, assim, os primeiros museus universitários. Em 1671 foi fundado o primeiro museu universitário em que a Universidade de Turin recebe a coleção de arqueologia de Maffei, e pouco depois, em 1683, nasceu o primeiro museu da Universidade de Oxford. O *Ashmolean Museum* foi o primeiro museu universitário a abrir as suas portas ao público e resulta da doação das coleções de Tradescant e de Elias Ashmole. O movimento de criação de museus, com a intencionalidade de servirem a educação dos cidadãos, começou a prefigurar-se a partir de meados do século XVIII, e coincidiu com o Iluminismo assente num racionalismo que se associava ao progresso. O passado passa a testemunhar e a legitimar o progresso das novas sociedades assentes no secularismo.

Reconhecendo estes desígnios, Sebastião de Carvalho e Melo esteve na base da fundação dos primeiros grandes museus portugueses, tais como o museu da Ajuda e o museu da Universidade de Coimbra. Sublinhando os propósitos da instrução pública e da investigação científica, Sebastião de Carvalho e Melo refere que

... porque muitas pessoas particulares por gosto, e curiosidade tem ajuntado muitas Collecções deste género, que fechadas nos seus Gabinetes privados não produzem utilidade alguma na Instrução pública; e ficam pela maior parte na mão de herdeiros destituídos do mesmo gosto; os quaes não sómente as não sabem conservar; mas também as dissipam, e destroem; e poderão os ditos primeiros possuidores deixar as referidas Collecções ao Gabinete da Universidade, que deve ser o Thesouro público da História Natural, para a Instrucção da Mocidade, que de todas as partes dos meus Reinos, e Senhorios a ella concorrem.

Estatutos da Universidade de Coimbra, 1772.

Por iniciativa do Marquês de Pombal foram criados o Real Museu da Ajuda, em 1768, composto por um Museu de História Natural, um Jardim Botânico e um Gabinete de Física. Já em 1772 nasceram três espaços museológicos que ficaram plasmados nos Estatutos da Universidade de Coimbra: o Museu de História Natural, o Jardim Botânico e o Gabinete de Física Experimental (Estatutos da Universidade de Coimbra, 1772).

Por outro lado, como refere Carrilho (2016), a criação da Academia Real das Ciências, em 24 de dezembro de 1779, constituiu um novo fôlego para a Museologia portuguesa. À sua sombra nasceu um museu de História Natural e Etnografia e um Gabinete de Física, antepassados do que viria a ser o Museu Nacional. Por sua vez, no Convento de Jesus, da Ordem Terceira de S. Francisco, o Padre José

Mayne criava um museu de História Natural, com medalheiro e uma pinacoteca (1792) (p. 9).

O século XVIII por seu lado, significou a consolidação da ciência, da razão e da utopia do progresso. A história, agora ciência, e os seus testemunhos, tais como documentos escritos, restos arqueológicos e monumentos, será fundamental para explicar o progresso das diversas sociedades ao longo dos tempos. Neste contexto, a preservação e inventariação de objetos móveis e imóveis e a sua patrimonialização, a reunião de coleções de antiguidades ou a escavação de sítios arqueológicos adquiriram sentido num momento em que nasceram os novos estados-nação que se queriam progressistas, seculares, assentes no racionalismo. Em Portugal, por exemplo, Alexandre Herculano, escritor, político e historiador, foi um dos principais autores românticos desse tempo, a escrever a história da nação portuguesa, através da elevação dos mosteiros de Alcobaça e em particular do mosteiro de Santa Maria da Vitória a monumentos de e para a nação (Magalhães, 2012).

Em 1759 a monarquia britânica apoiou a fundação do primeiro grande museu nacional, o Museu Britânico, e em 1765 já se desenhavam os projetos para a fundação de um museu nacional francês, a instalar no palácio do Louvre.

Foi, contudo, a Revolução Francesa que deu origem aos museus modernos. Num movimento iniciado em França e que rapidamente chegou a Portugal, o fim dos grupos sociais da Idade Média e a extinção e confiscação dos bens da Igreja e da Nobreza, colocaram novos desafios aos estados constitucionais que se começavam a formar. A nacionalização de muitos desses bens e a sua exibição em museus que, frequentemente, resultaram do confisco de palácios aos nobres e de conventos e mosteiros ao clero, emergiu como uma metáfora do empenho dos novos estados em construir nações fundadas em cidadãos que compartilhassem os ideais da Revolução Francesa (Magalhães, 2005; Temudo, 2016).

Foi, de facto, a partir de França que começou a nascer a preocupação em preservar os monumentos, móveis e imóveis, que melhor testemunhassem o passado da nação francesa. Como referem Hernández e Tresserras (2005), os poderes políticos franceses saídos da revolução, ao revelarem a preocupação pela identificação e salvaguarda dos monumentos históricos e nacionais, despontaram “um conceito inédito de património que designa uma forma de possessão simbólica da coletividade, neste caso, a nação, sobre um conjunto de bens que pertencem, por herança histórica, ao conjunto dos cidadãos” (Hé Hernández e Tresserras, 2005, p. 42).

Em 1793 foram fundados grandes museus franceses tais como o Museu Central das Artes, O Museu Nacional de História Natural e o Museu do Louvre.

O Romantismo, enquanto movimento artístico e intelectual, marcou toda a geração liberal do século XIX. Ao mesmo tempo que no terreno social e cultural a Revolução Francesa trouxe mudanças profundas nas sociedades europeias, o romantismo contribuiu para o fortalecimento do novo projeto político que era o estabelecimento de uma nova forma de comunidade: a nação. Desde finais do século XVIII, que este movimento acompanhava os novos ideais políticos, reafirmando os ideais que estiveram na base da constituição das nações, que deveriam ser constituídas por um território, uma cultura e um povo, composto pelos cidadãos todos iguais perante a constituição que passa a ser a lei geral da nação (Magalhães, 2012). Em Portugal, a primeira constituição foi lavrada e promulgada em 1822.

Um pouco por toda a Europa, e demonstrando o empenho dos poderes políticos para com a nação e os seus cidadãos, os museus adquiriram uma importância assinalável. Denominados de “nacionais”, não só simbolizaram a morte do antigo regime e a efetivação dos ideais da Revolução Francesa consubstanciada na Liberdade, Igualdade e Fraternidade dos cidadãos, como

testemunham o compromisso do Estado em fazer cumprir esses ideais, ensinando o povo a ser cidadão. Através dos museus nacionais, a população aprendia a história da nação, o seu poder nesse tempo, e a sua projeção no futuro. Para além do Museu do Louvre, já citado, foram inaugurados outros museus de grande significado político, tais como o Rijksmuseum de Amesterdão, em 1815, ou os museus nacionais da Baviera, situados na “Koningsplatz”, em Munique, cuja construção começou em 1816, ou ainda através do Museu do Prado, aberto ao público em 1819, e onde seria possível admirar, “através das obras dos pintores espanhóis, a identidade coletiva de um povo” (Hérmendez e Tresserras, 2005, p. 42). Ainda, em 1819, foi inaugurado o Museu Nacional de Antiguidades dinamarquês, enquanto na Grécia foi inaugurado em 1829 o Museu Arqueológico Nacional.

Na América, berço do nascimento de muitas nações modernas, foram inaugurados vários museus ao longo do século XIX. No caso do Brasil, ainda português, destacou-se a inauguração do Museu Nacional, no Rio de Janeiro. Relativamente às antigas colónias espanholas, destacaram-se a abertura do Museu de Ciências Naturais de Buenos Aires, em 1812, em plena luta pela independência da Argentina, enquanto em Bogotá, abriu o Museu Nacional da Colômbia, em 1824. Um ano depois, foi inaugurado o Museu Nacional

do México. Todos estes museus tinham um propósito comum: reunir os testemunhos arqueológicos e monumentais do passado dos cidadãos dos novos estados-nação.

Como referem Hernández e Tresserras (2005), os novos museus nacionais tinham como missão “conceder à ideia de nação uma dimensão tangível, corpórea, na forma de objetos reais depositados no museu, capazes de refletirem as conquistas materiais e espirituais tanto da humanidade inteira, como, de forma especial, as da própria nação” (p. 45). A missão dos museus, passaria então, pela educação para a cidadania.

Em Portugal, ainda antes da extinção das ordens religiosas, em 1834, e da nacionalização dos seus bens, D. Pedro abriu portas “à primeira expressão museológica do liberalismo português” (Almeida, 2006-2007, p. 31). Foi em pleno cerco à cidade do Porto, pelas forças absolutistas, que D. Pedro estabeleceu o Museu de Pinturas, Estampas e Bellas Artes, constituído a partir das “coleções do mosteiro de Tibães e de Santa Cruz de Coimbra, [assim como] de outras ordens religiosas e casas sequestradas”, em 1821 (Almeida, 2006-2007, p.31). Ainda, no século XIX, em 1840, foi criado aquele que pode ser considerado o primeiro museu municipal português, o Museu Portuense, sendo instalado no Convento de Santo António (Ramos, 1993; Almeida, 2006-2007), assim como foi lançada a

intenção de se criar, em cada capital de distrito, um Gabinete de Raridades, de qualquer espécie, e outro de pinturas, com a finalidade de “difundir a instrução, e excitar o gosto pelas letras, e belas artes” (Circular de 25 de agosto de 1836, p. 206).

Um ano após a instauração da República, em 1911, o museu portuense esteve na origem do Museu Soares dos Reis, “ficando sob a alçada do Conselho de Arte e Arqueologia da 3ª Circunscrição (Porto)” (Temudo, 2016, p. 181).

As preocupações evidenciadas pelos poderes liberais, relativamente ao desenvolvimento industrial e científico conduziu à criação do Conservatório de Artes e Ofícios de Lisboa, em 1836, e um ano depois foi fundado o Conservatório Portuense de Artes e Ofícios, pelo setembrista Passos Manuel (Manuel da Silva Passos). Pretendia-se construir dois espaços em que as artes e as ciências servissem para formar e instruir artistas capazes de desenvolverem a indústria nacional através das artes e das ciências. O Conservatório do Porto viria a ser extinto em 1844 e o de Lisboa, terminou em 1852, após a sua integração na Escola Politécnica de Lisboa (Ramos, 1993).

Mais uma vez, este espaço cultural, ao serviço do desenvolvimento da indústria, veio a ocupar um edifício que tinha pertencido ao clero, o Convento de Nossa Senhora dos Remédios.

O museu Allen, inaugurado no Porto, também se destacou no liberalismo português, surgindo da esfera privada, mas foi aberto ao público em 1838. Com o objetivo de promover o conhecimento e a civilização, e assim o “aumento da riqueza nacional” (Ramos, 1993, p. 34), este museu foi o primeiro em Portugal a possuir catálogos impressos, saindo o primeiro, de pintura, em 1853.

A época dourada do museu como templo do saber, situa-se entre meados do século XIX e inícios do século XX, quando a emergência do movimento modernista irá gerar uma forte crítica aos museus de então. Por um lado, o museu apropriado pela burguesia, tornou-se num meio socializador e afirmador das novas elites modernas. Por outro lado, foi mais um instrumento científico ao serviço do progresso. O historicismo e o positivismo foram os paradigmas dominantes na conservação e exposição dos objetos patrimonializados, móveis e imóveis. A história perpetuada nos monumentos, e na sua conservação, tornou-se fundamental para a construção e a compreensão do percurso da nação, ao mesmo tempo que a taxonomização e as coleções de espécimes animais, plantas e até de seres humanos, serviam para explicar a evolução das sociedades, em direção ao progresso. O positivismo, valorizando a cultura material, contribuiu decisivamente para a especialização dos museus, o estudo e a organização das suas coleções, tornando-os em

templos dedicados ao serviço conhecimento científico e do progresso. Foi também neste período que se assistiu à organização de grandes exposições museológicas.

A segunda metade do século XIX caracterizou-se pela abertura de novos museus dedicados à indústria e ao desenvolvimento científico-tecnológico. Nasceram museus com a intenção de testemunhar e servir o desenvolvimento das ciências e das indústrias, como o britânico Museu da Manufatura. Este museu viria a estar na origem do Museu Victoria & Albert, criando-se, também, o Museu da Ciência, com a finalidade de alojar os objetos tecnológicos. Nesta segunda metade do século destacou-se a atenção dada à arqueologia, inaugurando-se vários museus de arqueologia um pouco por toda a Europa. Os últimos 30 anos do século XIX viram despontar grandes museus norte-americanos tais como o “Metropolitan Museum of Art” e o Museu de História Natural, ambos situados em Nova Iorque, assim como o Museum of Fine Arts de Boston (Hernández e Tresserras, 2005). Os finais do século foram marcados, ainda, pela abertura dos Museus de História Natural, como foi evidenciado com a inauguração de um museu dedicado às ciências naturais, em Londres, em 1881.

Com as suas peculiaridades, Portugal não viria a ficar indiferente aos ventos vindos da Europa. Por um lado, ocorreu em

Portugal a Regeneração ou o também conhecido Fontismo. António Maria de Fontes Pereira de Melo foi o membro principal deste movimento, em que os poderes políticos portugueses tentaram recuperar o atraso em que Portugal vivia em relação a outros países da europeus, levando a cabo a modernização da administração pública e do desenvolvimento económico do país. No primeiro governo da Regeneração foi criado um ministério, o das Obras Públicas, do qual Fontes Pereira de Melo se encarregou, partindo da sua iniciativa a construção de inúmeras vias de comunicação como estradas e caminhos de ferro.

Priorizando o desenvolvimento industrial, Fontes Pereira de Melo criou, em 1852, o Instituto Industrial de Lisboa e a Escola Industrial do Porto, com os “respetivos Museus Industriais, sempre incipientes e pouco apoiados, sendo substituídos em 1864, por decreto de 20 de dezembro, do Ministro João Crisóstomo, pelos Museus Tecnológicos, concebidos como coleções de modelos, desenhos, instrumentos, produtos e materiais que ilustrassem o ensino. Foram igualmente sol de pouca dura, cerceados com a Reforma do Ensino de 1869. Depois dos trabalhos da Comissão de 1875, designada para sugerir uma Reforma do Ensino Artístico e dos Serviços de Belas Artes, Museus e Arqueologia, abriu-se um debate

sobre a necessidade de museus, as tipologias de museus que mais conviria concretizar e a sua localização” (Carrilho, 2016, pp. 11-12).

Por outro lado, o interesse despertado pela exploração de África originou o Museu Colonial, inaugurado em 1870 e o museu da Sociedade de Geografia de Lisboa, criado em 1875.

Tal como no resto da Europa, com a criação de museus arqueológicos em Espanha, França e Alemanha, entre outros, a Arqueologia teve lugar de destaque nas políticas museológicas portuguesas da segunda metade do século XIX. Em 1857 foi inaugurado o Museu dos Serviços Geológicos e em 1864 o Museu Archeológico do Carmo.

Num período em que “o Romantismo Literário e o Nacionalismo emergente com o Ultimato Inglês despertaram as elites culturais para a necessidade de salvaguardar os monumentos portugueses e o seu recheio” (Carrilho, 2016, pp. 15-16), foram iniciadas várias escavações arqueológicas por todo o território. Sobretudo em virtude do desenvolvimento da arqueologia, surgiram o Museu do Instituto de Coimbra, em 1874, o Museu Distrital de Santarém, em 1876, o Museu Arqueológico de Elvas, em 1880, o Museu da Sociedade Martins Sarmiento, entre 1881 e 1884, o Museu Municipal de Beja, em 1892, o Museu Municipal de Alcácer do Sal, em 1894, o Museu Municipal da Figueira da Foz, no mesmo ano, o

Museu Arqueológico e Lapidar Infante D. Henrique de Faro, também em 1894 e o Museu Municipal de Bragança, em 1897.

No caso dos museus municipais, para além das particularidades nacionais já mencionadas, a sua criação inseriu-se num tempo em que, tanto na Europa como nos Estados Unidos da América, se procurava entender as origens culturais das pequenas comunidades locais, que seriam a base e o sustento das novas comunidades nacionais. Enquanto se afirmava a comunidade nacional, eram muitas as iniciativas tomadas para se desenvolverem museus de âmbito local. Por um lado, estes representavam a essência da nação, por outro, a diversidade cultural local, que concorria para a formação de uma cultura nacional, num tempo em que a modernidade urbana e industrial ameaçava essa diversidade. No caso português estas ideias seriam levadas ao limite no século XX, com a ditadura do Estado Novo, cujo maior simbolismo foi a constituição do Museu de Arte Popular, em 1940 (Magalhães, 2016).

No panorama museológico nacional destacou-se, ainda, a abertura do Museu Etnográfico Português, em 1893, antecessor do actual Museu Nacional de Arqueologia do Doutor Leite de Vasconcelos, pelas mãos de José Leite de Vasconcelos, que tinha como objetivo “reunir objetos de múltiplas naturezas e dar a conhecer o povo português, sob as mais variadas vertentes”

(Carrilho, 2016, p. 15). O museu fundado por Leite de Vasconcelos possuía uma revista própria, denominada “O Archeologo Português”, posta a circular em 1895, e em 1899 seria constituída a revista “Portugalia”, dirigida por Ricardo Severo, que tinha como objetivo principal dar a conhecer os fundamentos da Pátria, através da publicação de estudos de carácter arqueológico, etnográfico e antropológico (Carrilho, 2016). Mais uma vez encontramos paralelismos com outros casos europeus, como o francês que inaugurou o seu Museu Etnográfico Nacional, em Paris, em 1879.

O início do século XX europeu coincidiu com a emergência de uma nova corrente de pensamento, o modernismo. Por um lado, criticava-se o excesso industrialismo, por outro, começavam a colocar-se em causa as aceções otimistas criadas nos dois séculos anteriores, de que o progresso científico seria capaz de resolver os problemas da Humanidade. No domínio científico caíam por terra as teorias evolucionistas, e a aplicação dos métodos das ciências naturais ao estudo da história, da sociedade, da literatura ou da arte. Este é também um período de crise para os museus, fortemente criticados por, em oposição de contribuírem para a formação de cidadãos, terem servido de instrumento de poder, através do qual se afirmou uma nova classe dominante: a burguesia (Magalhães, 2005).

A fundação da República, em Portugal, no ano de 1910, com a instauração do Governo Provisório presidido por Teófilo Braga incrementou o primado do secularismo do Estado sobre a religião. Teófilo Braga promulgou a lei de separação da Igreja e do Estado, nacionalizando grande parte dos seus bens, definitivamente.

Apesar da instabilidade que se vivia durante este período, foi aquando do seu nascimento que se nacionalizaram, politicamente, muitos dos monumentos do país, considerados simbólicos para o nascimento da Nação, tais como os mosteiros de Alcobaça e de Santa Maria da Vitória, entre outros. Foi também neste período que se produziu uma legislação mais intensa sobre museus em Portugal. À semelhança do que acontecia com o resto da Europa, também as autoridades políticas portuguesas se guiaram por duas preocupações: a de legislar com objetivo de proteger o património nacional, em estado de quase abandono, depois da extinção dos grupos sociais medievais, e da nacionalização do seu património, e regionalizar as políticas museológicas. Como veremos, foi neste período que houve a preocupação pela instalação de museus regionais, pelo menos um em cada capital de distrito.

As orientações museológicas da República sublinhavam a preocupação com a preservação do património artístico e cultural e a sua disposição ao público em geral. O primeiro museu a ser

inaugurado durante a República foi o Museu da Revolução de 5 de Outubro, através da qual se implantou a República. Organizado pela instituição “O Vintem Preventivo”, tratava-se de um museu histórico, instalado numa dependência do suprimido Colégio do Quelhas e composto por cinco salas: a Sala da Marinha; a Sala do Exército, a Sala dos Documentos, a Sala do Povo e a Sala do Buiça e Costa. Este museu era considerado um testemunho da revolução que perduraria no futuro, sendo “curioso no momento presente, pela excepcional impressão que lá fora produziu a revolução de Lisboa; mais curioso acaso no futuro, quando os objetos que ali se encontram forem uma recordação longínqua do que se passou agora, e vistos através dos tempos, atingirão a importância e a veneração que se presta às coisas antigas...” (O Museu da Revolução inaugurado em 29 de Dezembro, 1911 p. 6). Mais, afirmava a revista, que o museu era muito visitado e assistiram á sua inauguração as principais figuras da República tais como “os srs. ministros dr. Affonso Costa, Azevedo Gomes, Bernardino Machado, Brito Camacho, Correia Barreto e o dr. Eusébio Leão...” (O Museu da Revolução inaugurado em 29 de dezembro, 1911 p. 6).

Tal como acontecia no contexto europeu, antes da 1ª Guerra Mundial, a República caracterizou-se pela publicação da primeira legislação massiva referente aos museus em Portugal. O Decreto n.º

1 de 26 de maio de 1911, de entre outros pontos, estabelecia que “para efeitos de conservação do nosso património, uma divisão do território nacional em três circunscrições artísticas, as do sul, centro e norte, sediadas em Lisboa, Coimbra e Porto (art.º 1.º), na sede da qual funcionaria um Conselho de Arte e Arqueologia, a quem a República confiava, entre outras, a guarda dos monumentos e a direcção suprema dos museus; considerava os museus como complemento fundamental do ensino artístico e elemento essencial da educação geral; sem procurar encerrar todos os valores artísticos então dispersos pelo país nos museus, estes deveriam tornar-se padrões, tanto quanto possível, vivos, da nossa cultura e modo de ser típico, através dos tempos; designava os museus pertencentes às três circunscrições: na 1.ª, o Museu Nacional de Arte Antiga, Museu nacional de Arte Contemporânea, Museu nacional dos Coches e Museu Etnológico Português, ..., na 3.ª circunscrição, determinava que o Ateneu D. Pedro, se passava a denominar Museu Soares dos Reis; ... na 2.ª criava um Museu Geral de Arte, com a designação de Museu Machado de Castro ...” (Ramos, 1993, pp. 45-46). Este decreto definia ainda a criação de museus regionais de Arte e Arqueologia, com a função de descentralizar a educação, tornando-a mais acessível a todos os cidadãos, bem como afim de atrair turismo. Foram, ainda, criados, entre 1912 e 1924, treze museus regionais.

O início do século XX foi um período desafiante no domínio dos museus. Por um lado, edifícios imponentes abriram as suas portas, exibindo orgulhosamente o rico património das nações e dos impérios europeus, por outro, novas correntes de pensamento como o futurismo ou o vanguardismo iniciaram uma crítica feroz aos museus (Magalhães, 2005). Como resposta, os museus abriram-se definitivamente à sociedade, e a noção de “uso social do património enraíza-se e generaliza-se a partir dos anos 1920-1930...Museus e conservadores tornam-se sensíveis às exigências de um público crescente, ... casando proteção, divulgação e estudo” (Hernández e Tresserras, 2005, pp. 54-55).

A partir da I Guerra Mundial não só se desenvolveu a museografia com novas e mais sofisticadas técnicas expositivas, como no domínio da educação, os avanços foram notáveis. Facilitaram-se as visitas escolares e foram criados departamentos pedagógicos, ao mesmo tempo que os interesses e as aprendizagens do público através dos museus começaram a despertar o interesse das instituições e dos seus reponsáveis. Entre finais do século XIX e inícios do século XX nasceram as primeiras escolas de museologia, assim como as associações profissionais do setor, tornando-se o labor de museólogo, uma profissão reconhecida.

Foi também em inícios dos anos trinta que nasceu o primeiro manifesto internacional sobre património, a carta de Atenas, em 1931. A tónica foi posta na cooperação entre estados no que dizia respeito tanto à definição de património como à sua conservação.

Entre os anos trinta e quarenta, na Europa em particular, os museus serviram de arma ao poder político. Neste caso autoritário. Tanto em Itália como na Alemanha, os museus, o património e a arqueologia foram utilizados como armas políticas propagandísticas dos regimes ditatoriais de extrema direita. Em Portugal, esta apropriação viria a prolongar-se até ao 25 de abril de 1974, no dia em que os portugueses colocaram fim à ditadura de Salazar através da revolução dos cravos. Na ex. URSS, sucedeu o processo oposto, o fervor museológico manifestou-se na apropriação, nacionalização e inauguração de vários museus que passaram a ser encarados enquanto escolas do comunismo.

Nos Estados Unidos, onde o dinheiro abundava, os museus desenvolveram-se particularmente entre os anos 20 e 45 do século passado. Além de se defender o seu carácter democrático, e ao contrário dos europeus de origem elitista, eram financiados principalmente pela iniciativa privada e menos pelos poderes públicos. De entre os maiores exemplares museológicos do país da

época, nasceram o MOMA de Nova Iorque, em 1929, ou a National Gallery de Washington, em 1941.

O quadro museológico global mudou tanto quanto a sociedade na segunda metade do século passado.

Em consequência da II Guerra Mundial, foram enormes os desafios enfrentados pelas sociedades mundiais, mas sobretudo aquelas que estiveram sujeitas a conflitos como foi o caso da Europa ou do Japão. Esta guerra determinou o fim do colonialismo e a emergência de novos países, territórios com os quais as antigas metrópoles se tiveram de relacionar, num quadro mundial marcado por conflitos norte-sul, países ricos, os anteriores dominantes, bem estabelecidos politicamente e países pobres, as antigas colónias, muitas delas com regimes políticos instáveis e produtoras de matérias primas. Este processo aconteceu em Portugal cerca de 30 anos depois do fim da guerra, em 1975. Desde 1933 até 1975, as políticas culturais e museológicas do Estado Novo não se afastaram muito das suas congéneres alemã e italiana. A fundação de museus e as políticas museológicas para o património centravam-se na exaltação da trilogia “Deus, Pátria e Família”.

O grande passo de viragem nas políticas culturais e, por conseguinte, museológicas, deu-se com a definitiva mundialização das relações políticas, económicas e culturais. Os traumas da II

Guerra Mundial conduziram ao aparecimento de instituições transnacionais que proporcionaram a colaboração global em matérias como a paz, a educação e cultura, garantes do desenvolvimento e da melhoria das condições de vida das populações de todo o mundo. O aumento do poder de compra e das exigências dos cidadãos por todas as matérias que fazem parte das suas vidas, os consumos culturais, assim como o aparecimento de ócio e de tempo livre disparou o turismo, e por conseguinte o consumo cultural.

O mundo assistiu na segunda metade do século XX a uma nova afirmação das culturas locais, tanto em contextos nacionais, como globais, à valorização da cultura local e do aparecimento de novos museus. O turismo cultural aumentou exponencialmente o número de visitantes a sítios patrimonializados, museus incluídos, o desenvolvimento das vias e dos meios de comunicação em massa, com as viagens low cost ou as plataformas de transporte e de reservas que a internet proporcionou, como o AIRBNB, o Booking, a Bolt ou a Uber, entre muitas outras, facilitaram as viagens em massa e as visitas ao património. Os diversos sites da Internet ao divulgarem destinos culturais contribuíram para esse crescimento exponencial de turistas. E a COVID-19, mais não fez do que proporcionar o desenvolvimento das plataformas digitais, aumentando o apetite

pelas viagens e pela visita a sítios patrimonializados. Por fim, mas não menos importante, uma visão mais empresarial do património, tem contribuído para a formação de melhores profissionais, assim como da obtenção de verbas por via do turismo, para a conservação do património.

O fim da II Guerra Mundial significou um desenvolvimento sem precedentes dos museus, principalmente norte-americanos. Por um lado, a arquitetura dos museus norte-americanos atinge expoentes máximos com a inauguração do Museu Guggenheim de Nova Iorque, da autoria de Frank Wright, em 1959, e por outro, essa nova visão empresarial que os norte-americanos incutem na arte, levam a um desenvolvimento sem precedentes do mercado da arte mundial. Mas este foi também o início das antigas colónias espoliadas pelas metrópoles reclamarem a devolução de bens culturais que lhes foram retiradas, e que julgam necessárias para reafirmar e legitimar as suas identidades nacionais (Hernández e Tresserras, 2005).

O aparecimento das grandes organizações transnacionais na segunda metade do século XX contribuiu para a construção de relações e políticas museológicas globais. A UNESCO, (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura), uma importante agência da ONU, com sede em Paris, foi criada em 1946

e tem vindo a poiar e a regulamentar as relações culturais entre os países, seus signatários, defendendo que o património cultural contribui para a paz e para o entendimento cultural entre os diferentes povos. No domínio específico dos museus surgiu, também, em 1946, o ICOM (Conselho Internacional de Museus). Esta é uma organização profissional não governamental composta por comités nacionais.

O ICOM é uma organização profissional, e surgiu com a intenção de promover a criação de comités específicos de estudos e discussão de alto nível dos problemas que afetam a conservação e a difusão do património museológico no mundo, assessorando a UNESCO em questões culturais específicas relacionadas com os museus e a museologia.

De acordo com o seu plano estratégico para 2023-2026 foram enfatizados três princípios fundamentais: a perspetiva internacional, o foco profissional e a prática colaborativa.

Este plano não só tem como orientação fortalecer a influência global do ICOM, como promover boas práticas nas operações dos museus e fomentar, em simultâneo, a colaboração dentro da comunidade museológica.

O Plano Estratégico do ICOM para 2023-2026 sublinha objetivos centrados na promoção da excelência e da diversidade, na

defesa da profissão de conservador museológico, no reforço do alcance global, na promoção da sustentabilidade e na garantia de operações eficientes dos comités nacionais.

Foram definidos como objetivos estratégicos para 2023-2026 os seguintes:

“Defender e promover o papel essencial da filosofia de conservação na prática para o desenvolvimento sustentável dos museus e a excelência do trabalho desenvolvido pelos membros.

Explorar e desenvolver novas oportunidades de colaboração interdisciplinar dentro da comunidade ICOM.

Reconhecer que a conservação é um empreendimento global, procurando aprofundar a experiência dos membros e envolver os novos membros no ICOM.

Envolver-se com o tema da sustentabilidade em toda a estrutura do ICOM, garantindo que o trabalho do seu Comité de Conservação é eficaz na liderança de práticas profissionais relevantes.

Gerir as operações do Comité de forma consistente, profissional e eficiente" (ICOM-CC Strategic Objectives 2023-2026).

Os anos 60 e 70 do século passado representaram uma segunda crise para os museus. Tal como o fizeram o modernismo, em particular através do futurismo, também a geração de sessenta via os museus como instituições elitistas, paradas no tempo e obsoletas, que em vez de promoverem consciências reflexivas, reproduziam o “main stream” da cultura estabelecida, sem a questionar.

Perante estas críticas mais não restou aos museus senão encetarem a sua renovação. Novos e velhos objetivos foram aprofundados, como uma efetiva educação cívica, em que o museu se deveria preocupar com o incentivo de uma aprendizagem que conduziria os cidadãos a tomarem consciência do seu mundo e a questioná-lo. Foi, também, sublinhado o papel social do museu, enquanto meio de integração sociocultural das classes sociais mais desfavorecidas. Surgiu nos EUA e no México o conceito de museu de bairro, mas a maior inovação emergiu em 1972, em Santiago do Chile que, reunindo, em mesa redonda, vários representantes de museus de todo o mundo foi discutido o papel dos museus no seu tempo. Daqui saiu a ideia de que o museu deveria ser um instrumento educador para todos os cidadãos, independentemente de classe étnica, género ou outros. Foi também a partir deste encontro que nasceu o conceito de Nova Museologia. A Nova Museologia irá marcar a museologia daí em diante, propondo novas aproximações à

comunidade, adotando novas concepções de museu, objeto e público. O museu passou a ser considerado todo um território, os objetos museológicos ou as coleções passaram a ser constituídos pelo património desse território, e o público passou a ser entendido como a comunidade. Deste pensamento e práticas críticas iniciadas pelos franceses Hugues de Varine e George Henri Riviére nasceram os ecomuseus. Em Portugal, o principal impulsionador da Nova Museologia foi António Nabais, e o melhor exemplo de ecomuseu, foi o ecomuseu do Seixal.

Os fins do século XX trouxeram papéis renovados para os museus, que viram o seu público crescer em número e em qualidade, possuidores de mais educação e de maior poder económico. Mas este museu é também marcado pela mercantilização da cultura, que emerge como um subproduto de uma sociedade de massas, aberta e democrática e economicamente mais poderosa.

Consumismo e pragmatismo marcaram a sociedade do fim do século XX e têm marcado o século XXI. Estes cidadãos originam um autêntico mercado de consumo de bens culturais, inseridos em redes de globalização que têm conduzido ao aumento do turismo.

Este consumo cultural aumenta proporcionalmente aos eficazes meios de comunicação e de espetacularização promovidos por eles, assim como pelo desenvolvimento de meios e de vias de

comunicação, do aumento do tempo de lazer, da universalização das férias, ou do aumento do poder de compra.

Atualmente, numa sociedade materialista e cada vez mais efêmera em que as suas dinâmicas mudam a uma velocidade vertiginosa, os museus e os monumentos representam-se como referenciais identitários para comunidades locais, regionais ou nacionais. Neles se pode apreciar a perenidade e a “autenticidade” da vida social, as suas referências, convidando à calma e à reflexão em torno de conceitos fundamentais das sociedades contemporâneas como as identidades multiculturais que as compõem e as práticas interculturais. Eles convidam à contemplação do passado e à reflexão em torno do presente, promovendo uma educação mais inclusiva e intercultural, onde a diversidade cultural é vista como uma riqueza e não como uma ameaça.

Por outro lado, são várias as exigências colocadas aos museus deste século XXI: em termos de análise das sociedades e da criação de novas técnicas educativas, a sua aproximação às universidades para além do ensino básico, e a necessidade de investigação interdisciplinar, tem conduzido a uma reaproximação da museologia e dos museus às ciências ambientais, sociais e da cultura tais como antropologia, história, filosofia, entre outras.

Novos paradigmas orientam as tendências museológicas atuais, tais como: a prioridade da preservação do lugar e no lugar, dos monumentos móveis e imóveis, lugares como cidades ou aldeias. Os objetos devem permanecer no contexto paisagístico que os explica e no lugar a que pertencem; uma necessidade de refletir as mudanças tecnológicas e testemunhar as origens da sociedade capitalista, desenvolvendo museus da ciência ou musealizando antigos complexos industriais ou indústrias isoladas. Em Portugal há vários destes exemplos, como o caso do Museu da Chapelaria de São João da Madeira, que ocupa as instalações da antiga Empresa Industrial de Chapelaria de São João da madeira; atualmente, e mais do que nunca, é necessário que a comunidade local se envolva nos projetos museológicos da sua região ou localidade. A relação entre museu e construção identitária comunitária moderna foi sempre estreita e esteve na base da idealização do museu moderno. As ideias de ecomuseu dos anos 70, ou as novas propostas de museus comunitários como por exemplo, o Museu da Comunidade Concelhia da Batalha, ou o Museu de Leiria, respondem a este repto, na medida em que se construíram e mantêm numa relação direta com as populações que habitam os seus territórios concelhios.

Conclusões

Os museus atuais privilegiam a integração entre o património cultural e o natural. Numa sociedade globalizada, o museu assume um papel fundamental na definição, identificação e afirmação das identidades culturais locais (regionais e nacionais), para uma plateia de visitantes cada vez mais diversa e composta por migrantes, imigrantes, turistas.... A crítica à noção tradicional de museu acrítico e depositário de objetos continua a fazer-se sentir, assim como o museu já não é visto de todo como um espaço sagrado, mas produtor de significados através de exposições, publicações e várias atividades, é também um espaço capaz de incentivar a crítica e a reflexão em torno dos problemas atuais, designadamente ecológicos. E por fim, o museu já não pode ser apenas um espaço financiado pelos poderes públicos, mas assumir-se como um catalizador do desenvolvimento social, cultural e económico locais.

Bibliografia

- Almeida, A. (2006-2007). Contributos ao Estudo da Museologia Portuguesa no século XIX. *Revista da Faculdade de Letras, Ciências e Técnicas do Património*, n.V-VI, 31- 55. <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/6617.pdf>
- Brito, J. (2006) O museu, entre o que guarda e o que mostra. In Alice Semedo e J. Teixeira Lopes. *Museus, discursos e representações*. Edições Afrontamento.

- Caetano, A. (1738). *História Genealogica da Casa Real Portuguesa: desde a sua origem até ao presente, com as Famílias Illustres, que procedem dos Reyes, e dos Serenissimos Duques de Bragança...* Tomo V, Lisboa Occidental: na oficina de JosephAntonio da Sylva, impressor da Academia Real. <https://purl.pt/776>
- Carrilho, A. (2016). *Os Museus em Portugal durante a 1.ª República*. (Tese de doutoramento). Universidade de Évora.
- Circular de 25 de Agosto de 1836. In *Diário do Governo*, 203, de 27 de agosto de 1836. <https://legislacaoregia.parlamento.pt/V/1/17/18/p1>
- Estatutos da Universidade de Coimbra (1771). https://pesquisa.auc.uc.pt/viewer?id=272471&FileID=95131_1
- Faria, M. (1791) *Notícias de Portugal*, Tomo 1. Lisboa Occidental – Officina de Anónio Isidoro da Fonseca. <https://www2.cm-evora.pt/castelosdeportugal/assets/noticiasde-portugal.pdf>
- Gouveia, H. (1985). *Acerca do Conceito e Evolução dos Museus Regionais Portugueses desde finais do Século XIX ao regime do Estado Novo*. *Bibliotecas, Arquivos e Museus*, 1(1), 149.
- Hernández, J.; Tresserras, J. (2005). *Gestión del Patrimonio Cultural*. Editorial Ariel.
- ICOM-CC Strategic Objectives 2023-2026 (2024). <https://www.icom-cc.org/en/icom-cc-strategic-objectives-2023-2026>
- Magalhães, F. (2002). “A Magia dos Objectos: Análise semiótica do Loudel de D. João I”, in *Sociedade e Cultura* 4 – Cadernos do Noroeste, Série Sociologia, 18:(1-2), 169-182.
- Magalhães, F. (2005). *Museus, Património e Identidade: Ritualidade, Educação, Conservação, Pesquisa, Exposição*. Profedições.
- Magalhães, F. (2012). *À procura de um lugar na Europa: o património nos discursos sobre Leiria e suas regiões*. Instituto Politécnico de Leiria.

- Magalhães, F. (2016). “O lugar da Praça no imaginário coletivo: a Praça do Império (Lisboa) enquanto lugar de memória”. In Congreso Universitario Internacional sobre la comunicación en la profesión y en la universidad de hoy: contenidos, investigación, innovación y docência **2016**, Madrid: Fórum Internacional de Comunicación y Relaciones Públicas (Fórum XXI), p. 1272.
- O Museu da Revolução inaugurado em 29 de dezembro (1911). *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, XXXIV: (1153). https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/Ocidente/1911/N1153/N1153_master/N1153.pdf
- Ramos, P. (1993). Breve história do museu em Portugal. In Maria Beatriz Rocha Trindade (coord.). *Iniciação à Museologia*. Universidade Aberta.
- Temudo, A. (2016). As coleções de arte dos museus nacionais em Portugal - The art collections of national museums in Portugal. *Museologia e Patrimônio - Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – Unirio*, MAST, 9:(2), 180-195.

MUSEUS, EXPOSIÇÕES IMERSÍVEIS E OS MODOS DE FRUIÇÃO DO PÚBLICO A PARTIR DA LUDICIDADE, INTERATIVIDADE E IMERSIVIDADE

Flávia Campos Junqueira

Universidade Federal da Paraíba

Luciana Ferreira da Costa

Universidade Federal da Paraíba

Resumo

Nos últimos anos exposições imersivas com obras de artistas consagrados, adaptadas para grandes projeções, ganharam popularidade prometendo uma experiência de imersão inovadora. Embora o reconhecimento do museu como mídia e como instância relacional venha de longa data, as constantes inovações das tecnologias digitais e seus usos nos espaços expositivos levam à reflexão sobre a participação dos públicos nos novos cenários. Tendo em vista que a imersividade depende da predisposição individual para vivenciá-la e que tal formato, da maneira como é explorado atualmente, demonstra viés mercadológico, o presente relato tem como objetivo analisar as especificidades das exposições imersivas do espaço Luzzco, em João Pessoa, a partir da observação não participante dos públicos e aplicação de questionário com ênfase nos modos de fruição: ludicidade, interatividade e imersividade. O espaço Luzzco, dedicado a exposições imersivas, inaugurado em João Pessoa, na Paraíba, apresenta a vida e a obra de artistas locais, de reconhecimento nacional, como Clóvis Júnior e Ariano Suassuna. Conclui que as exposições observadas apresentam diferentes níveis de ludicidade, imersividade e interatividade, implicando maneiras distintas do público se relacionar com o ambiente.

Introdução

À partida, quando pensamos nas transformações pelas quais passaram e passam os espaços dedicados às exposições, é preciso lembrar que a relação do público com tais espaços, com seus acervos e com as exposições, também se altera ao longo do tempo. Embora para o leigo possa parecer que os objetos expostos ou os artistas sejam o foco principal, a mais recente definição de museu pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM), assim como as anteriores, coloca o público como cerne de sua existência, a quem todas as suas funções se dedicam.

A definição vigente, aprovada em 24 de agosto de 2022, pelo ICOM, em Praga, República Tcheca, por ocasião da Assembleia Geral, dá conta de que:

um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos e ao serviço da sociedade que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o patrimônio material e imaterial. Abertos ao público, acessíveis e inclusivos, os museus fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Com a participação das comunidades, os museus funcionam e comunicam de forma ética e profissional, proporcionando experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimentos (ICOM, 2022).

Em uma análise das definições de museu do ICOM, Costa (2023, informação verbal)⁴⁶, chamou a atenção para a incidência do termo público em todas as definições, desde a primeira em 1948, seguidas das definições de 1974, 2001, 2007, não diferente da definição de 2022, já citada, o que, segundo a autora, autêntica a máxima de que “não há museu sem público - e representação sobre estes” (Köptcke, 2012, p. 214). Sobre isto, uma coisa é certa, os museus vêm sendo, cada vez mais, sobretudo na contemporaneidade, desafiados a “flexibilizar sua autoridade, exercitar e ampliar sua disposição e competência de escuta” (Moraes, 2021, p. 169) de modo a dar voz aos públicos pela via da sua coparticipação.

Centrando-nos na relação museu-público, consideramos ser algo que suscita perguntas do tipo: *Com quem o museu quer falar? De que maneira isso pode e deve ser feito?* Na verdade, são inquietações que surgem nas primeiras linhas de planejamento de novos espaços museais, pois conforme nos lembra Köptcke (2005, p. 188) “o visitante aparece desde o momento da criação de um museu, assim atestam o decreto e o regimento que oficializam sua existência pública”. Além da centralidade da figura do público, a comunicação

⁴⁶ Em aula da componente curricular Estudos de público em museus pelo Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais UFPB/UFPE, em agosto de 2023.

aparece como aspecto basilar, pois é através dela que o público chega aos museus, e por meio dela as relações, vínculos e experiências são criadas.

Na perspectiva de Maria Luisa Bellido Gant e David Ruiz Torres (2012), a difusão, como denominam, está para os museus como um dos principais aportes das novas tecnologias, e não devemos entender essa afirmação como uma banalização do patrimônio ao recorrer às estratégias de divulgação ou comunicação. Pelo contrário, “deve ser entendida como o conjunto de ações visando divulgá-lo e fornecer os meios e instrumentos necessários para que seja apreciado, valorizado e usufruído pelo maior número de pessoas” (Gant & Ruiz Torres, 2012, p. 2)⁴⁷, pois é graças às possibilidades de aplicação dessas tecnologias que temos um cenário mais democrático de acesso ao conhecimento, capaz de aproximar a população dos bens patrimoniais.

Na intenção de observar a relação do público visitante com os ambientes circundados de projeções das exposições imersivas, que se tornaram moda nos últimos anos, empreendemos a escrita deste capítulo, de caráter bibliográfico e exploratório, para abordar os

⁴⁷ No original: “*debe entenderse como el conjunto de acciones encaminadas a dar a conocerlo y poner los medios y los instrumentos precisos para que sea apreciado, valorado y disfrutado por el mayor número de personas*” (Gant & Ruiz Torres, 2012, p.2)

conceitos que circundam os públicos e as exposições imersivas ou imersíveis, lançando mão, em termos de técnica, da observação não-participante, em um espaço de projeções, no caso, o espaço de exposições Luzzco, localizado na região nordeste do Brasil, precisamente na cidade de João Pessoa, no estado da Paraíba.

Tendo o exposto em consideração, o presente capítulo objetivou analisar as especificidades das exposições do espaço Luzzco, com ênfase na experiência do público a partir dos modos de fruição propostos pela artista e professora Rosangella Leote, a saber: ludicidade, interatividade e imersividade⁴⁸.

Para tanto, refletimos sobre a fruição do público em duas exposições específicas a partir da maneira como estas foram apresentadas e não da sensação real de cada um, cientes de que a subjetividade de cada indivíduo será responsável pela experiência vivenciada.

Os diferentes públicos e a centralidade das emoções

Sabemos que, no contexto atual, ao abordarmos as relações mediadas pelas tecnologias, termos como interatores ou

⁴⁸ A investigação conta com financiamento da Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado da Paraíba (FAPESQ), conforme concessão nos termos do Edital nº 09/2023.

interagentes são mais utilizados, ao invés de espectador, que seria insuficiente para caracterizar as tantas possibilidades de interação (Lemos, 2013; Primo, 2011), o que também ocorre nos espaços de arte. Mesmo nos museus mais tradicionais, as experiências de visita vão muito além da contemplação de obras e objetos históricos e/ou artísticos.

Ao refletirmos sobre o público, trabalhamos respaldadas pelos estudos de público, como tendência temática da área da Museologia (Costa, 2017; 2023), centrando nossas discussões neste tipo de estudo “que se dedica à investigação dos visitantes de museus e de outras instituições afins, de um ponto de vista amplo, em que se incluem não só os visitantes reais, mas também os potenciais e incluem os chamados não públicos”⁴⁹ (Pérez-Castellanos, 2016, p. 21).

Pondo em discussão o termo público, segundo Moraes (2019, p. 175), há uma multiplicidade de termos associados ou este, ao que, em sua pesquisa sobre a centralidade da relação público-museu, identificou “mais de quarenta termos em texto de língua portuguesa que se dedicam a problematizar a noção de público e suas acepções

⁴⁹ No original: “*que se dedica a la investigación de los visitantes de los museos, y de otras instituciones afines, desde un punto de vista amplio, el cual incluye no solo a los visitantes reales sino también a los potenciales e incluso a los llamados no públicos*” (Pérez-Castellanos, 2016, p. 21).

e/ou contexto de uso”, ao que citamos como exemplos visitante(s), público-alvo, comunidade, audiência, plateia, população, dentre outros.

Sobre isso, cumpre assinalar que adotamos o termo público para nos referirmos a uma coletividade que se relaciona direta ou indiretamente com os espaços, enquanto que ao falarmos de públicos, no plural, compreendemos as diversas categorias presentes em diferentes estudos, como nos apresentou Marília Xavier Cury (2015). Na pluralidade de perfis que frequentam os museus, o público pode ser formado por visitantes, não visitantes, usuários, habitués ou neófitos, sendo importante conhecer como e por que alguns se tornam cativos e outros aliados no processo (Köptcke, 2005).

No intuito de conhecer os perfis dos visitantes das exposições ditas imersivas, em voga em muitas cidades do Brasil e do mundo, pretendemos, aqui, iniciar uma análise do público efetivo, visando, ainda, observar o fluxo e os comportamentos desses visitantes em tais exposições, assumindo como orientação metodológica a perspectiva de Köptcke ao afirmar que,

junto ao público efetivo, tratando das práticas reais de visita, os objetivos são sintetizados em três grupos principais: as sociografias, que visam descrever o perfil e as modalidades de apropriação das instituições; os

estudos de fluxo, que pretendem acompanhar a dinâmica das visitas ao longo do tempo, contabilizando quantas pessoas realizam tal prática; e os estudos de recepção, que buscam compreender as formas de apropriação e o sentido das práticas junto aos visitantes (Köptcke, 2012, p. 216).

Entre os visitantes de museus no Brasil, sabemos por estudo anteriores que há um predomínio de pessoas escolarizadas, com renda superior à média nacional e que se dividem entre um público escolar, considerado cativo, e um público não escolar, que engloba turistas, famílias e grupos diversos (Köptcke, 2005, p. 186).

No que diz respeito aos espaços emergentes de exposições imersivas, tendo em vista os altos preços dos ingressos, consideramos que tais espaços não parecem proporcionar alguma mudança no perfil dos visitantes, isto porque a maior parte dessas exposições acontece em lugares relacionados ao consumo, como *shopping centers*, comum no caso de itinerâncias como “Van Gogh Live 8K”, “Monet à beira d’água” e “Frida Kahlo: uma biografia”, por exemplo. O exposto se aplica ao espaço Luzzco, que ambienta a discussão deste capítulo, o qual está localizado em um bairro nobre da cidade de João Pessoa com ingressos igualmente caros.

Envolvimento pela tecnologia

O uso das tecnologias pelos espaços museais já ganhou diversas discussões, entre elas a de que “a Museologia contemporânea está impregnada por uma continuada retórica sobre a conectividade” (Scheiner, 2023, p. 14), pregando as novas tecnologias como caminho para sua modernização, como nos lembra a professora Teresa Scheiner. Com ela vemos também, no entanto, que o uso e as aplicações de modismos das redes não precisam, necessariamente, ser incorporados ao âmbito museal, podendo também serem apropriadas de maneira transversal e em ações efêmeras (Scheiner, 2023, p. 14).

Numa análise mais ampla da conjuntura, Scheiner observa que a centralidade dos museus deve estar na emoção. Como afirma a autora,

a tendência mais notável e que se abre como indicador seguro do modo como os museus deverão desenvolver suas narrativas agora e nas próximas décadas é a absoluta centralidade da emoção – aspecto que há muito vimos defendendo como o mais legítimo e necessário modo de abordagem do real para os museus e que agora parece ter-se consagrado como o *‘modus operandi’* da comunicação museológica. Museus, hoje, desejam ser empáticos – não em consequência de suas narrativas, mas desenhando, como propósito essencial de sua ação, estratégias de aproximação emotiva com

seus públicos reais e potenciais. A empatia agora é causa, não consequência (Scheiner, 2023, p. 50).

Em um contexto em que todos são partícipes e cocriadores (Scheiner, 2023, p. 22), a interatividade, a ludicidade e a imersividade são exploradas como estratégias de aproximação emotiva, aproveitando-se do caráter espetaculoso que tais ações costumam ter, principalmente pela ostentação tecnológica. A tentativa de maravilhar os visitantes, convém lembrar, está na história dos museus pelo menos desde os tempos dos gabinetes de curiosidades e permanece até hoje (Varutti *apud* Scheiner, 2023, p. 50), e agora conta com a ajuda da tecnologia para envolver os sentidos.

No caso das exposições imersivas, além do apelo sensorial das projeções, há ainda o apelo emocional pelos grandes nomes revisitados, como Monet, Van Gogh, Da Vinci, Michelangelo e tantos outros. Mesmo sem contar com nenhuma obra original, vê-las reproduzidas em tamanhos enormes, por todos os lados, ou caminhando sobre as imagens, instiga o imaginário popular, principalmente ao reunir trabalhos que dificilmente seriam vistos numa única exposição, pois estão espalhados por diferentes acervos pelo mundo.

Neste capítulo, empenhamo-nos a observar algumas percepções dos visitantes do Luzzco, espaço dedicado a experiências imersíveis na cidade de João Pessoa, no Estado da Paraíba, no Nordeste do Brasil, capturadas durante as visitas. Interessa-nos pensar como, ou até mesmo se, os modos de fruição ludicidade, interatividade e imersividade de Leote (2015) estão presentes nas exposições imersivas produzidas e exibidas pelo Espaço Luzzco, a partir de duas técnicas de coleta de dados: a observação não participante e a aplicação questionários.

Consideramos importante olhar para os modos emergentes de exposições que, embora, muitas vezes aconteçam em espaços não institucionalizados, com conotações mercadológicas e fins lucrativos, acabam por abrir novas possibilidades, seja para levar aos públicos novas experiências de fruição, seja para atrair novos públicos. Ao mesmo tempo que vemos a inauguração de espaços inteiramente dedicados a projeções imersivas e com apelo para o grande público, temos, também, exemplos no mundo todo, de como grandes museus se apropriaram das tecnologias a seu favor, seja para organizar digitalmente seus acervos, ou para estabelecer novas formas de relação e comunicação com seus diferentes públicos (Gant & Ruiz Torres, 2012).

Exposições imersíveis: modos de fruição como formas de envolvimento

Para nos aprofundarmos na questão, precisamos lembrar que a ideia de imersão na obra de arte não é nova e vem até mesmo de antes do uso dos recursos tecnológicos em sua produção. A própria ideia de Obra Aberta (Eco, 2015), originalmente publicada em 1962, também sugere que o espectador faz a leitura de uma obra a partir de sua vivência, podendo esta experiência de relação com a obra — ainda que mental — ser mais intensa para uns do que para outros. Podemos voltar ainda mais e lembrar dos tempos pré-cinema, que também tentavam simular uma imersão a partir de grandes painéis pintados instalados ao redor de uma sala escura com um ponto de observação no centro, como os panoramas existentes na Europa pelo menos desde o século XVIII (Queiroz, 2022, p. 425).

O computador, no entanto, como nos lembra o alemão Oliver Grau, intensificou a sensação de imersividade, principalmente a partir da Realidade Virtual, permitindo ao público se movimentar pela imagem e interagir com ela em “tempo real” (Grau, 2003, p. 03). Interessa-nos, aqui, justamente esse tipo de relação com a obra, ainda que saibamos, a partir de Rosangella Leote (2015) e seus estudos perpassados pela neurociência, que a experiência de imersividade pode se dar em maior ou menor nível — de maneira mais superficial ou mais profunda — a depender da predisposição do

indivíduo. Nesse sentido, Leote (2015) assume que os trabalhos artísticos que propõem uma imersão, são obras imersíveis ao invés de imersivas, visto que a experiência de imersão não é condicional. Inclusive, a discussão em torno da relação do público com a arte tecnológica já foi objeto de estudo aprofundado da tese de doutoramento de Junqueira (2019).

Esse contraponto nos parece fundamental para a compreensão de que as exposições autodenominadas imersivas são, na verdade, imersíveis, em maior ou menor grau, de acordo com a subjetividade do indivíduo no momento da visita. Apesar disso, não parece interessar às empresas produtoras de tais exposições, o preciosismo conceitual para nomeá-las. Podemos lembrar que, ainda na década de 1970, trabalhos que envolviam o público por meio de projeções foram chamados de cinema expandido (Youngblood, 1970) ou, mais tarde, de cinema interativo (Greenaway, 2007). Embora possamos ver uma interlocução entre as experiências imersíveis atuais com os conceitos do teórico americano Gene Youngblood e do artista britânico Peter Greenaway, a associação à experiência do cinema não soaria tão atraente hoje, enquanto a palavra imersiva torna-se um chamariz, um efeito impactante que pode influenciar na predisposição dos visitantes — seja motivando-os a estarem mais abertos à experiência, ou também o inverso, criando uma expectativa

e frustrando-a. A exploração mercadológica da imersão a partir do conceito de espetacularização da experiência já foi discutida antes. Como afirma Queiroz (2022, p. 425),

as exposições se denominam imersivas a partir de uma articulação comercial que intenciona a espetacularização da experiência artística para atrair um público disposto e curioso para vivenciar experiências digitais. A expressão exposição imersiva, amplamente divulgada, promete uma experiência corporificada surpreendente, um acontecimento, um corte no modo de habitar cotidianamente o mundo. Nesse sentido é possível dizer que, em geral, a experiência proporcionada tem se mantido superficial.

Importante frisar que Leote também afirma que os estados de imersividade podem existir em qualquer meio, não apenas no contato com a tecnologia digital ou em obras de arte interativas (Leote, 2015, p. 57). Sendo assim, os exemplos de experiências pré-cinema, citados no início deste tópico, também devem ser compreendidos como propostas imersíveis, e não imersivas.

A imersividade, porém, é apenas um dos modos de fruição relatados por Leote. A ludicidade, outro modo de fruição, também está presente, em alguma medida, nessas exposições. A ludicidade, assim como a imersividade, seria um “aspecto da interação que se cria por intenção de quem experiencia o contato com a obra. A obra,

em si mesma, não é lúdica, embora possa carregar uma potencialidade para tal” (Leote, 2015, p. 56). Vemos, aqui, que tanto a imersividade como a ludicidade dependem inteiramente da predisposição do sujeito, não sendo a obra suficiente para condicionar os públicos à experiência. Mas a ludicidade carrega como característica a liberdade, que muitas vezes se mostrou acionada pelos movimentos das imagens, principalmente as projetadas no chão, como explicaremos melhor à frente.

Por fim, a interatividade é outro modo de fruição que muitas vezes é associado a esses eventos, sendo comum o uso do termo ou sinônimos nas campanhas de divulgação, mas muitas vezes de forma equivocada, visto que em muitos casos, não há interação de fato nas exposições. A interatividade, como afirma Leote (2015), está relacionada não só à percepção, mas também à reação e recriação da obra, sendo, portanto, a característica mais fácil de ser apontada, visto que nesse caso depende de uma ação estímulo-resposta na relação do visitante com o trabalho artístico. Em outras palavras, só há interação se houver uma modificação na obra ou no espaço.

Museus, modos de fruição e consumo

Em cada período histórico, a realidade material da sociedade tem implicações na sua forma de perceber o mundo. Nossas

sensorialidades estão em constante transformação, permitindo a nossa sobrevivência em meio a um cotidiano super estimulado, principalmente nos últimos dois séculos, como já nos mostraram diversos autores (Benjamin, 1994; Kracauer, 2009; Simmel, 1979; Crary, 2012). A partir desta premissa, compreendemos que as transformações nos modos de fruição e consumo estão intimamente relacionadas, numa via de mão dupla, podemos dizer, impactando e sendo impactados mutuamente. Na era do entretenimento como linguagem (Pereira, 2013), em que o entretenimento ultrapassou o status de mercadoria e tornou-se receita para qualquer produto ou discurso - da arte à política -, vemos a adoção de estratégias de comunicação muito semelhantes entre grandes museus e espaços comerciais.

O espanhol Josep Maria Montaner (2003), ao falar sobre museus e consumo, lembra que não é de hoje a interlocução que os espaços fazem com o entretenimento. Na busca de novos públicos, os museus se transformam, tornando-se pólos de atração, pelo turismo, mas não só, e colaborando com uma experiência de cidade para seus cidadãos, que se mostra cultural, recreativa, viva. A transformação, segundo o autor, foi mútua, como ele descreve:

Ambas as transformações - o museu ativo e integrado ao consumo e a relação do museu com a cidade e a sociedade - comportaram uma total mutação tipológica: de organização estética o museu passou a ser um lugar em contínua transformação, com princípios sempre relativos e revisáveis e uma multiplicidade de modelos e formas que têm muito a ver com o caráter poliédrico e multicultural do século XXI (Montaner, 2003, p. 151).

A noção de Montaner nos ajuda a aprofundar a compreensão sobre a relação entre os modos de fruição e consumo, e suas transformações ao longo do tempo, intensificadas pelo desenvolvimento tecnológico. Assim, vimos no início dos anos 2000, instituições renomadas como Victoria and Albert Museum, por exemplo, disponibilizarem seus acervos digitalmente e lançarem ações educativas com materiais didáticos (Gant & Ruiz Torres, 2012). Hoje, as possibilidades são muito maiores, com grandes museus explorando a Realidade Aumentada, a Realidade Virtual, e muitas outras formas de envolver os públicos pela tecnologia, como já exemplificado por Gant Ruiz e Torres (2012), em artigo sobre os “museus da nova geração”, referindo-se aos museus que exploram os as telas como formas de interação em seus diferentes setores, desde soluções expositivas a digitalização de acervos, ações educativas, de divulgação e de acessibilidade.

Em 2023, o museu holandês Rijksmuseum organizou a maior exposição retrospectiva de Johannes Vermeer, reunindo 28 das 37 obras do pintor, pertencentes a diferentes acervos espalhados pelo mundo. A exposição foi sucesso de público, batendo recordes de bilheteria antes mesmo de sua abertura. Como uma das ações da exposição, o museu produziu uma visita virtual, no site do museu⁵⁰, em que você pode selecionar livremente as obras ou acompanhar uma visita guiada pela voz do ator e roteirista britânico Stephen Fry⁵¹. O *tour* virtual permanece disponível no site, apesar do encerramento da exposição, em junho de 2023. Em outro exemplo, como parte das comemorações de 150 anos do Impressionismo, movimento vanguardista da segunda metade do século XIX, o Museu D'Orsay inaugurou, em 2024, uma visita em Realidade Virtual à primeira exposição impressionista, realizada na capital francesa, em 1874. Nela, os visitantes do museu podiam (re)viver virtualmente, a noite de inauguração da primeira exposição impressionista, numa "Viagem

⁵⁰ *Virtual Vermeer Tour*. Disponível em: <[https://www.rijksmuseum.nl/en/johannes-vermeer?ss=>](https://www.rijksmuseum.nl/en/johannes-vermeer?ss=)>. Acesso em 01/10/2024.

⁵¹ *Once in a Lifetime Vermeer Exhibition at Amsterdam's Rijksmuseum Breaks Visitor Record*. Disponível em: <<https://www.dutchamsterdam.nl/17901-vermeer-exhibition-rijksmuseum-amsterdam>>. Acesso em 01/10/2024.

no tempo inédita e imersiva, para partilhar com a família ou amigos”, nas palavras do próprio Museu⁵².

Após os exemplos de exposições recentes na Europa, dentre muitos outros, discorreremos, em sequência, sobre exposições imersivas no Brasil, mais especificamente na região nordeste do país, que ambientaram nossa investigação em relato neste capítulo.

Os espetáculos paraibanos em observação

Em João Pessoa, capital do Estado da Paraíba, na Região Nordeste do Brasil, foi inaugurado, em agosto de 2023, o Espaço Luzzco, autodenominado “primeiro espaço de arte imersiva da Paraíba”⁵³. Trata-se de um galpão localizado no Altiplano Cabo Branco, bairro nobre da cidade, adaptado para receber as projeções. Sob o *slogan* “Tudo é tela”, o espaço é dividido em dois tipos de ambiente - uma espécie de corredor com instalações temáticas das

⁵² No original: “*Un voyage dans le temps inédit et immersif, à partager en famille ou entre amis*”. Exposição imersiva em Realidade Virtual “*Une soir avec les impressionnistes - Paris 1874*”. Aberta ao público de 26 de março a 11 de agosto de 2024, no Museu D’Orsay. Disponível em: <<https://www.musee-orsay.fr/fr/agenda/expositions/un-soir-avec-les-impressionnistes-paris-1874>>. Acesso em: 29 mar.2024.

⁵³ Apresentação do espaço Luzzco como “Primeira galeria imersiva de arte, cultura e inovação do Nordeste”, como divulgado na Rede Social Instagram no dia 14 de julho de 2023, disponível em: <<https://www.instagram.com/p/Cuss1P7LykX/>>. Acesso em 01 out. 2024.

exibições em cartaz, que introduzem os temas dos espetáculos e estimulam a produção de fotos para as redes sociais, e um grande salão onde as projeções imersíveis acontecem. A depender da programação, nesta mesma sala podem ter várias exposições mais curtas em sequência, ou uma única, de duração mais longa, que se repete ao longo do dia.

Diferente de algumas itinerâncias que rodam o Brasil em *shopping centers* ou parques públicos, o espaço Luzzco não replicou exposições de artistas internacionais de séculos passados, compradas prontas de grandes empresas de entretenimento. Pelo contrário, a empresa Paraibana está investindo em exposições próprias, que depois de estreadem no espaço de João Pessoa, tornam-se itinerantes, por enquanto percorrendo outras capitais do Nordeste, como aconteceu com alguns de seus espetáculos⁵⁴.

Neste capítulo, exploramos dois espetáculos específicos: “Clóvis Júnior - Alegria em forma de cor” e “O Auto de Ariano - o realista esperançoso”, sobre a vida e obra de Ariano Suassuna. Em comum, ambas retratam a trajetória de artistas do Estado da Paraíba.

⁵⁴ Divulgação sobre a Itinerância da Exposição “Oceano Vivo” em Recife, Janeiro 2024. Disponível em: https://www.instagram.com/p/C1tCBNbNOsg/?img_index=1. Divulgação sobre a itinerância da mesma exposição em Maceió, Março de 2024. Disponível em: https://www.instagram.com/p/C5HmKS9rxXC/?img_index=1. Acesso em: 16 abr. 2024.

Clóvis Júnior, nascido em Guarabira, interior da Paraíba, residente de João Pessoa, comemorou seus 40 anos de carreira com a exposição imersível, transpondo suas pinturas para as telas digitais. Inaugurada em novembro de 2023, a exposição, prevista para encerrar em janeiro, ficou em cartaz até março de 2024. Já o escritor Ariano Suassuna (1927-2014), nascido na capital e criado em Taperoá, no Sertão Paraibano, reconhecido nacional e internacionalmente, teve vida e obra contadas no espetáculo imersível, produzido sob orientação de seus familiares. “O Auto de Ariano” marca os 10 anos de falecimento do escritor, bem como iniciou as homenagens pelo centenário de seu nascimento, a ser comemorado em 2027.

Nas duas exposições, interessou-nos observar a maneira como os elementos presentes nas obras dos artistas foram explorados em busca da imersividade proposta, mas também conhecer o perfil dos visitantes do espaço e suas experiências, a partir das respostas ao questionário. Apresentamos, a seguir, nossas percepções e discussões a partir da observação não-participante das duas exposições e nos achados da investigação mediante questionário aplicado com o público.

Exposição “Clóvis Júnior - Alegria em forma de cor”

Como primeiros aspectos observados, a exposição de Clóvis Júnior evidencia o nome “Alegria em forma de cor” desde as peças de divulgação (Figura 1) até as projeções (Figura 2). Elementos comuns às suas obras em estilo naïf, como pássaros, flores, cajus e personagens juninos, todos muito coloridos, ganharam vida nas animações projetadas.

Figura 1: Divulgação da exposição “Alegria em forma de cor”



Fonte: Instagram @Luzzco

Figura 2: Salão imersível da exposição “Alegria em forma de cor”



Fonte: Flávia Junqueira (2024)

Antes de chegarmos no espaço imersivo, propriamente dito, observamos que uma das salas foi transformada numa galeria ocupada com pinturas originais do artista, apresentando seus traços para quem não conhece de modo a ajudar os públicos a se ambientarem à sua estética⁵⁵. Na parte imersível da exposição, a projeção começa com uma breve introdução documental resumindo os 40 anos de carreira do artista, mas na maior parte do tempo a sala é ocupada por suas formas e cores em movimento, acompanhadas por uma música de fundo, sem narração.

⁵⁵ O trabalho de Clóvis Júnior pode ser visto em seu site. Disponível em: <https://clovisjunior.com.br/>. Acesso em: 22 abr. 2024.

Em visita no dia 20 de janeiro de 2024, data anunciada nas redes sociais do Luzzco como último dia da exposição do artista Clóvis Júnior⁵⁶, observamos um número pequeno de visitantes, com aproximadamente dez adultos e não mais que seis crianças em pelo menos duas horas de permanência da pesquisadora no local. Nesse dia, além da exposição de Clóvis Júnior, estavam em cartaz outras três: “Oceano Vivo”, “Surreal” e “Paraíba Extraordinária”, com aproximadamente 15 minutos de duração cada uma e classificação indicativa livre. Para assistir aos quatro espetáculos, era preciso permanecer por pelo menos uma hora dentro do salão imersível, pois as projeções acontecem todas no mesmo ambiente. Embora os ingressos fossem vendidos com hora marcada, a entrada na sala não era condicionada ao horário, podendo acontecer a qualquer momento da projeção. Era livre também o tempo de permanência na sala.

Observamos que as crianças presentes corriam e brincavam com as imagens das paredes e chão (o teto não recebe projeções) e notamos que as grandes baleias e seres do fundo do mar da exposição “Oceano Vivo” e as cores de Clóvis Júnior causaram certo

⁵⁶ No dia seguinte, 21 de janeiro de 2024, anunciaram a permanência do espetáculo durante o mês de fevereiro. Na prática, a programação completa, com os quatro espetáculos, ficou em cartaz até o dia 17 de março de 2024.

encantamento em todas elas. A maneira como as cores vivas e formas naïf das obras de Clóvis Júnior foram trabalhadas nas animações, criou cenários convidativos à ludicidade, trazendo aqui a compreensão de Leote (2015) para o termo. Como vimos com a autora, a obra em si não é lúdica, mas pode carregar o potencial para convidar os públicos a, assim, experienciá-la. Ainda que não possamos afirmar que os visitantes experimentaram a ludicidade, podemos dizer que havia um certo grau de liberdade no comportamento dos visitantes. As crianças corriam atrás dos pássaros e tentavam pegar os caju e flores que surgiam no ambiente (Figuras 3 e 4), enquanto alguns adultos registravam a cena em seus celulares e outros se locomoviam pelo espaço, contemplando as imagens.

Figuras 3 e 4: Público infantil na exposição “Alegria em forma de cor”



Fonte: Flávia Junqueira (2024)

Com postura mais contemplativa entre os adultos, o máximo de ação observado foi o caminhar pela sala e a realização de registros em fotos e vídeos pelo celular. Duas jovens permaneceram quase o tempo todo sentadas no chão e uma família, incluindo um casal de idosos, ficou mais tempo sentada em um dos poucos bancos

disponíveis (Figuras 5 e 6). Importante mencionar que os bancos ficavam encostados nas paredes, limitando a visibilidade ao que era projetado à frente e nas laterais.

Figuras 5 e 6: Jovens e família na exposição “Alegria em forma de cor”, de Clóvis Júnior



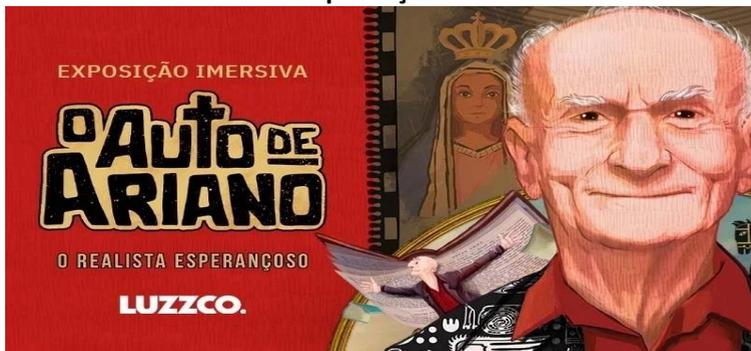
Fonte: Flávia Junqueira (2024)

Exposição “O Auto de Ariano - o Realista Esperançoso”

Em cartaz entre abril e setembro de 2024, “O Auto de Ariano – o Realista Esperançoso” (Figura 7) apresentava, durante uma hora e meia, um espetáculo narrativo sobre a vida e obra do escritor paraibano. Dividido em cinco atos – Amor pela poesia, Amor pela sua aldeia, Amor da vida, Amor que contagia e Amor imorrível – o espetáculo foi todo planejado em conjunto com representantes da família do escritor, que detém os direitos de sua obra. A direção de conteúdo é assinada por João Suassuna e Manuel Dantas Suassuna, neto e filho do escritor, respectivamente⁵⁷. João Suassuna acompanhou de perto toda a pré-produção e a família, incluindo Dona Zélia, viúva de Ariano, estiveram presentes em João Pessoa para a pré-estreia da exposição.

⁵⁷ Ver mais em <https://www.youtube.com/watch?v=aUnYOEgtx4Y>. Acesso em: 20 abr. 2024.

Figura 7: Cartaz da exposição “O Auto de Ariano - o Realista Esperançoso”



Fonte: Divulgação

Em observação não-participante realizada em visita no dia de abertura, em 14 de abril de 2024, o público visitante durante a sessão era de 35 pessoas, sendo apenas um adolescente e o restante, adultos. Na ocasião, o espetáculo era o único em cartaz no espaço, com duração total de uma hora e meia, diferente da exposição de Clóvis Júnior, que dividia o espaço com outros espetáculos.

Os ingressos eram vendidos com hora marcada, proporcionando visita guiada por quatro salas antes de chegar ao salão imersível. Ao contrário da exposição anterior, não era permitida a entrada fora dos horários estabelecidos. O grupo de cada horário era conduzido para a primeira sala que apresentava a biografia do escritor a partir de uma linha do tempo. Teoricamente, esta seria uma sala interativa, já que a linha do tempo compunha um painel com

pequenas placas de madeira que deveriam ser giradas, revelando, cada uma, um episódio importante da vida do autor (Figura 8). Na prática, poucas pessoas interagiram com as plaquetas durante a observação, já que o mediador da visita guiada narrava os episódios. Podemos dizer que, embora existisse um recurso de interação com o público nessa primeira sala, a experiência de interatividade, enquanto modo de fruição, como vimos com Leote (2015), não foi aproveitada pelos visitantes daquela sessão.

Figura 8: Primeira sala da exposição “O Auto de Ariano - o Realista Esperançoso”, com plaquetas de madeira que podiam ser manipuladas pelos visitantes



Fonte: Flávia Junqueira (2024)

Na segunda sala, chegamos à reprodução de um picadeiro de circo, expressão cultural pela qual Suassuna tinha fascínio e cujos elementos estão presentes em suas obras (Figura 9). Durante um breve relato de quando Ariano, ainda criança, almejou seguir viagem com uma trupe circense que se apresentava na cidade, os visitantes apenas permaneceram sentados, atentos à narração da mediadora. Na sala seguinte, foram apresentadas peças originais do escritor, como a cadeira de balanço em que se sentava diariamente, um caderno com recortes de jornais com notícias sobre Ariano, que ele mesmo alimentava, seu típico traje esporte fino, em vermelho e preto, cores de seu time de coração, e o fardão da Academia Brasileira de Letras (Figura 10), que o escritor fez questão que fosse confeccionado por bordadeiras de Recife, cidade pernambucana onde viveu com sua esposa, Dona Zélia, até seu falecimento. Na quarta e última sala antes das projeções, uma de suas obras mais conhecidas, “O Auto da Compadecida”, ganhou um cenário com esculturas em tamanho real de personagens como o Diabo, Jesus negro e Maria, mãe de Jesus (Figura 11). Na ocasião da inauguração, uma atriz fazia o papel de Maria, levando à surpresa dos visitantes quando percebiam que se tratava de uma pessoa real e não uma escultura, como as outras. A atriz permaneceu apenas no final de semana de abertura da exposição, sendo substituída por uma

escultura no restante da temporada. A visita guiada é, então, finalizada e os visitantes entram livremente na sala das projeções.

Figura 9: Sala da exposição “O Auto de Ariano - o Realista Esperançoso” - picadeiro de circo



Fonte: Flávia Junqueira (2024)

Figuras 10 e 11: Salas da exposição “O Auto de Ariano - o Realista Esperançoso” - Fardão da Academia Brasileira de Letras e esculturas



Fonte: Flávia Junqueira (2024)

Na sala imersível, o público é convidado a permanecer sentado durante a projeção, já que os visitantes se deparam com diversas cadeiras, poltronas e bancos distribuídos pelo espaço (Figura 12). A classificação indicativa sugerida para crianças maiores de dez anos e o foco na narrativa, reforçam a motivação à passividade, diferente da exposição anterior, que não tinha uma história sendo contada. Além disso, na exposição de Clóvis Júnior havia poucos bancos disponíveis, deixando o espaço livre para o público caminhar pelo salão. Em “O Auto de Ariano”, as projeções no chão eram pouco dinâmicas, mais estáticas e com textos, limitando a visibilidade de quem estava sentado. A posição do mobiliário também limitava a

perspectiva às paredes frontal e laterais, ignorando a parede que ficava às costas do público sentado. No primeiro dia observado, apenas duas pessoas exploraram o andar superior do ambiente, que permite uma distância adequada para visualizar as projeções do chão (Figura 13).

Além do fato da classificação indicativa ser de dez anos, o formato das projeções não se mostra tão atraente para crianças, já que foca na narrativa histórica, com muitos trechos de palestras e falas em *off* do escritor. Oposto a isso, porém, algumas ilustrações trazem uma estética infantil, principalmente nos atos dedicados à paixão do artista pelo circo e ao Auto da Compadecida. Embora elementos do movimento Armorial e personagens como a Onça Caetana, por exemplo, tenham sido explorados nas animações, as escolhas de direção de arte se distanciaram dessas características em alguns momentos.

Figuras 12 e 13: Público na sala imersível da exposição “O Auto de Ariano - o Realista Esperançoso”



Fonte: Flávia Junqueira (2024)

No geral, o mobiliário disponível e a narrativa de, aproximadamente, 45 minutos de duração, com ênfase no conteúdo informativo sobre a vida do escritor, motivaram os visitantes a

permanecerem sentados, como se assistissem a um filme. No dia observado, as projeções não estimularam os presentes a explorarem o ambiente. Uma segunda visita de observação não-participante foi realizada em 14 de agosto de 2024, acompanhando um grupo de estudantes do curso de licenciatura em artes visuais da Universidade Federal da Paraíba. As impressões de passividade observadas na primeira visita se repetiram, confirmando a ausência de interatividade e ludicidade, com pouca abertura à imersividade para além do apelo emotivo com a obra do escritor, tão importante na cultura brasileira.

A experiência do público nas exposições imersíveis na Paraíba

Em complemento à observação não participante realizada durante as visitas, aplicamos um questionário estruturado a alguns visitantes da exposição “O Auto de Ariano”, que aceitaram colaborar com a investigação em relato neste capítulo. Composto por perguntas que nos permitiram traçar um perfil sociodemográfico do público visitante, e recolher suas impressões sobre a experiência de imersividade, o questionário foi elaborado via *Google Forms*, o qual foi aplicado logo após a visita à exposição.

O instrumento de coleta de dados foi aplicado apenas a maiores de 18 anos e de maneira anônima. Na primeira parte, cinco

questões de cunho sociodemográfico informavam idade, gênero, grau de escolaridade, renda familiar e cidade de residência. A segunda parte, referente à experiência na exposição imersiva, contava com oito perguntas objetivas, como a frequência de visitas a museus e se era a primeira vez que visitava uma exposição imersiva, e outras mais subjetivas, como a descrição da experiência, sendo esta última a pergunta do questionário e a única com campo em branco para ser preenchido livremente pelos visitantes. Das 13 perguntas do questionário, 12 eram objetivas e uma discursiva, com tempo para preenchimento em torno de 3 a 5 minutos no máximo.

Apoiadas em métodos qualitativos, adotamos, aqui, para fins de cotejamento e discussão dos dados obtidos, uma abordagem sociocultural, compreendendo os sujeitos “como indivíduos situados no espaço e no tempo histórico marcados por questões cognitivas, sociais, políticas, econômicas, afetivas e sociais” (Costa, 2023, p. 217).

Importante ressaltar que não tivemos qualquer apoio do espaço para realização da investigação. Inúmeras tentativas de contato foram feitas solicitando autorização para aplicação do questionário *in loco*, após a saída do público da sala de exposição, mas todas foram negadas, sem qualquer justificativa. Como alternativa à impossibilidade de abordar os visitantes no espaço, enviamos o questionário por e-mail a um grupo de estudantes da

Universidade Federal da Paraíba, presente em uma das visitas de observação, em agosto de 2024. Tivemos, ao total, 11 respostas, um número ainda pequeno, mas que nos permitiram evidenciar questões importantes do modo de fruição do público, no âmbito das duas exposições que ambientaram a pesquisa.

Com relação ao perfil sociodemográfico, nossa amostra foi delimitada por um público formado por residentes de João Pessoa (90,9%), majoritariamente feminino (81,8%), com 9,1% se identificando sob o gênero masculino e o mesmo índice (9,1%), como não binário. No recorte etário, 72,7% estão na faixa de 18 a 29 anos, enquanto 27,3% têm entre 30 e 39 anos. No grau de escolaridade, a grande maioria está pelo menos no ensino superior, sendo 45,5% em andamento e 27,3% já completo, e ainda 9,1% na pós-graduação. A renda familiar predominante foi de até dois salários mínimos (63,6%), com 18,2% declarando terem uma renda de três a quatro salários, e a mesma porcentagem com cinco salários ou mais. Por termos por enquanto uma amostra pequena, com respondentes pertencentes a uma turma de estudantes universitários, sabemos que não temos aqui um retrato do público de exposições imersivas de uma maneira geral. Os dados sociodemográficos nos interessam mais a longo prazo, quando serão somados aos questionários aplicados em outros espaços imersíveis.

Quanto às análises da segunda parte do questionário, referentes à experiência individual, as impressões positivas se sobrepuseram às negativas. Questionados se sentiram-se parte da exposição imersiva, mais de 70% dos visitantes disseram que sim, em alguma medida, sendo 45,5% parcialmente e 27,3% completamente inseridos na exposição, enquanto a mesma porcentagem, 27,3%, se sentiu indiferente ou neutro. Consideramos que as impressões positivas podem ter relação com a personalidade do poeta, romancista, ensaísta, dramaturgo, professor e advogado, paraibano, Ariano Suassuna, e com a sua reconhecida obra que apresenta elementos da cultura popular nordestina. Já quando perguntados se, em algum momento da experiência, prestaram atenção nas sensações físicas, que remetem à apropriação da percepção de espaço e localização, 90,9% afirmaram que sim, prestou atenção, enquanto apenas uma pessoa, ou 9,1%, afirmou não ter pensado sobre isso durante a visita.

Na avaliação da experiência na exposição imersiva, a palavra “interessante” foi a mais apontada pelos respondentes, num universo de oito palavras estabelecidas na pergunta, contemplando 72,7% dos visitantes. As palavras “prazerosa” e “multissensorial” empataram como segunda impressão mais incidente, com 36,4% das respostas. Por sua vez, os termos “surpreendente” e “indiferente”

incidiram em 27,3% ao que, somados, dão mais de 11 respostas, pois, neste caso, era possível escolher mais de uma opção. Os termos “desinteressante”, “vertiginosa” e “desagradável” não incidiram como resposta.

Em seguida, os respondentes foram convidados a descrever, espontaneamente, a experiência vivenciada na exposição que visitaram, ao que constatamos que a maior parte dos relatos demonstrou certa frustração com relação à imersividade, embora a temática da exposição, bem como os mediadores da visita guiada tenham sido elogiados nos relatos. Interessante destacar uma das respostas, em que um respondente afirmou ter se sentido imersa não só na sala de projeções, mas também nas salas iniciais, durante a visita guiada. Apenas dois respondentes disseram se sentir imersos e outro afirmou se sentir maravilhado, enquanto cinco registraram esperar mais da experiência de imersividade. Destacamos algumas respostas que ilustram o exposto:

Esta foi a minha segunda experiência em uma exposição imersiva, ambas no Luzzco. Para ser sincera, a primeira vez foi mais impactante e surpreendente. O formato da exposição de Clóvis Júnior despertou mais sensações em mim [...] (respondente 5).

Conhecia o espaço onde a exposição foi realizada, mas apenas por meio de posts em redes sociais (Instagram).

Ao visitar pela primeira vez uma exposição imersiva no local, tive uma experiência totalmente diferente da que imaginava. Foi uma surpresa positiva. E, por mais que a imersão fosse o ponto chave da exposição, o que mais me agradou foi a mediação realizada pelos dois funcionários do espaço, que desde o primeiro momento demonstravam ter domínio e gosto pela temática da exposição. [...] No geral, considero que a experiência foi extremamente positiva e deve ser ainda mais difundida para o público geral, em especial aqueles que acreditam que museus e espaços de arte são ambientes datados e "chatos". A imersão foi utilizada como uma ferramenta para contar sobre a história de Ariano Suassuna (temática da exposição em relato), o que nos despertou, através dos sentidos, emoções que acredito não serem possíveis transmitir em uma exposição não imersiva. (respondente 6).

Foi uma experiência interessante, o modo que colocam as imagens refletindo o ambiente inteiro é visualmente estimulante. Mas, como espectadora, ainda me senti num lugar de passividade. Ao meu ver, as pinturas de Kandinsky mesmo que num plano 2D são muito mais imersivas do que estas (respondente 7).

Eu não sabia que se tratava de uma exposição imersiva. Durante a visita, não me senti muito imersa, especialmente na sala de projeções, me parecia mais que eu estava vendo um vídeo num telão de cinema (respondente 8).

No que diz respeito ao hábito de visitar exposições, dos 11 respondentes, apenas um afirmou não ter o hábito de frequentar

exposições em museus ou outros espaços tradicionais de arte, o restante frequenta ao menos ocasionalmente (uma ou duas vezes por ano). Entre eles, 45,5% eram neófitos em exposições imersíveis, ou seja, visitavam esse tipo de exposição pela primeira vez. Sobre intenções futuras, 63,6% afirmaram que pretendem visitar novas exposições imersivas, enquanto 36,4% afirmaram que talvez visite. Nenhum respondente afirmou não pretender voltar, demonstrando certa receptividade em relação ao formato da exposição.

De uma maneira geral, consideramos que os achados da investigação apontam para uma percepção positiva do público sobre as exposições imersíveis, embora uma parcela dos respondentes tenha manifestado certa frustração ao descreverem a experiência, contudo, a maioria demonstrou abertura e receptividade à experiência, além da intenção de visitar novas exposições do formato.

Em linhas de síntese, observamos que ambas exposições, “Clóvis Júnior - Alegria em forma de cor” e “O Auto de Ariano - o realista esperançoso”, apresentaram diferentes níveis quanto aos modos de fruição ludicidade, interatividade e imersividade, o que se confirma pelas discussões a partir da nossa observação não participante, mas também pelos relatos do público partícipe da investigação.

Considerações Finais

As observações a partir do Espaço Luzzco e as exposições “Clóvis Júnior - a alegria em forma de cor” e “O Auto de Ariano - o realista esperançoso” são as primeiras impressões de uma pesquisa maior que pretende conhecer, aprofundadamente, os públicos que frequentam as exposições ditas imersivas, ou imersíveis, como postulamos ao longo deste capítulo.

Embasadas pelos modos de fruição ludicidade (relacionada à liberdade de escolha), interatividade (relacionada à percepção, reação ou recriação da obra) e imersividade (quanto à vivência ou virtualidade), como ponto de partida para análise do envolvimento dos públicos, constatamos, por meio da observação não-participante, que as duas exposições observadas apresentam diferentes níveis de ludicidade, interatividade e imersividade e que, nesse primeiro momento, parecem implicar modos distintos dos públicos se relacionarem com o ambiente, até porque, na relação indivíduo com o meio, há que se considerar, como pontuou Leote (2015), que cada indivíduo deve ser entendido como corpo físico composto por sistema sensorial, sistema nervoso central complexo e um cérebro. Com a análise qualitativa, embasada nas respostas dos visitantes ao questionário, notamos uma disposição ao formato das exposições

imersíveis, demonstrando satisfação com a experiência e a intenção de novas visitas.

Frente a todo o exposto, com a ascensão de estudos que se dedicam aos usos das tecnologias nos museus, seja no campo da Museologia, das Artes, Arquitetura ou da Comunicação, e compreendendo os museus como instâncias comunicacionais (Scheiner, 2023) e como lugar de antecipação do futuro (Britto, 2023), consideramos importante a observação do fenômeno das exposições imersíveis como uma prática cultural que não se limita ao circuito comercial, mas que já faz parte, também, dos museus e espaços tradicionais de exibição de arte, como atrativo para novos públicos e como modo de fruição de suas ações expositivas, educativas ou de comunicação e acessibilidade.

Reflexões acerca da questão poderão ser melhor aprofundadas com o caminhar da investigação. Fato é que artistas sempre acompanharam a evolução dos recursos tecnológicos e as transformações da sociedade *avant la lettre*, e nesse processo os espaços expositivos tiveram que se adaptar para alcançá-los. Acompanhar os cenários e refletir sobre as transformações é nosso objetivo final, mediante a ampliação do arco local das exposições imersivas, visto contemplarmos exposições em outras cidades da região nordeste do Brasil.

Bibliografia

- Benjamin, Walter. (1994). A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: Benjamin, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas v. 1. São Paulo: Brasiliense.
- Britto, Clovis Carvalho. (2023). Quando um museu inaugura a cidade: o museu histórico de Brasília como síntese da imaginação museal de Juscelino Kubitscheck. In: Magalhães, Fernando; Costa, Luciana Ferreira da; Hernández, Francisca Hernández & Curcino, Alan. *Museologia e Patrimônio - Volume 10*, Escola Superior de Educação e Ciências Sociais – Politécnico de Leiria. Disponível em: https://www.ipleiria.pt/secs/wp-content/uploads/sites/15/2024/02/Livro-Museologia-e-Património-Volume-10-2023-Final_low.pdf. Acesso em: 18 set. 2024.
- Conselho Internacional de Museus. (2022). Definição de Museu, aprovada durante a *Conferência Geral do ICOM*. Praga, 24 de agosto de 2022. Disponível em: https://www.icom.org.br/?page_id=2776. Acesso em: 18 set. 2024.
- Costa, Luciana Ferreira da. (2018) *Museologia no Brasil, século XXI: atores, instituições, produção científica e estratégias*. João Pessoa: CCTA.
- Costa, Luciana Ferreira da. (2023). Estudos de usuários e estudos de público em museus: perspectivas para análise de interação e experiência virtual dos usuários e públicos. In: Britto, Clovis Carvalho (Org.). *Os museus e o campo da informação: processos museais, museologia e ciência da informação*, São Paulo: Abecin Editora. Disponível em: <https://portal.abecin.org.br/editora/issue/view/49>. Acesso em: 18 set. 2024.

- Crary, Jonathan. (2012). *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Organização Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Cury, Marília Xavier. (2015). A pesquisa acadêmica de recepção de público em museus no Brasil: estudo preliminar. XVI Encontro Nacional de Pesquisa em Pós-Graduação em Ciência da Informação. *Anais....* João Pessoa, PB: Ancib e UFPB. p. 1-20.
- Eco, Umberto. (2015). *Obra aberta: formas e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva.
- Gant, Maria Luisa Bellido & Ruiz Torres, David. (2012). *Museos de nueva generación: la pantalla como acceso*. En: *museosargentinos.org.ar* Fundación YPF, 2012. Disponível em:
<https://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.ugr.es/~mbellido/PDF/012.pdf>. Acesso em: 28 set. 2024.
- Grau, Oliver. (2003). *Virtual Art: from illusion to immersion*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Greenaway, Peter. (2007). O cinema está morto, vida longa ao cinema? In: *Caderno SESC Videobrasil* v. 3, n. 3. São Paulo: Edições SESC SP. p. 88-103.
- Junqueira, Flávia Campos. (2019). *Poéticas participativas contemporâneas: o engajamento dos sentidos na arte tecnológica brasileira*. 2019. 156 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Junqueira, Flávia Campos. (2024). Figuras 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 12 e 13. 20 Jan 2024. 11 fotografias.
- Köptcke, Luciana Sepúlveda. (2005). Bárbaros, escravos e civilizados: o público dos museus no Brasil. *Revista do Patrimônio*, 31 – Museus: antropofagia da memória e do patrimônio. Brasília: IPHAN.

- Köptcke, Luciana Sepúlveda. (2012). Público, o X da questão? a construção de uma agenda de pesquisa sobre os estudos de público no Brasil. *Museologia & Interdisciplinaridade*, v.1, n.1, p. 209-235. jan./jul. 2012.
- Kracauer, Siegfried. (2009). *O ornamento da massa*. São Paulo: Cosac Naify.
- Lemos, André. (2013). Espaço, mídia locativa e teoria ator-rede. *Galaxia*, São Paulo, Online, n. 25, p. 52-65, jun. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/3996/399641251006.pdf>. Acesso em: 01 out. 2024.
- Leote, Rosangella. (2015). *ArteCiênciaArte*. São Paulo: Editora da Unesp Digital.
- Montaner, Josep Maria. (2003). *Museus para o século XXI*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Moraes, Júlia Nolasco Leitão de. (2021). Horizontes e itinerários da participação dos públicos nos museus. *Museologia & Interdisciplinaridade*, v. 10, n. 20, jul./dez.
- Moraes, Júlia Nolasco Leitão de. (2019). Museus e público(s): a centralidade da relação público(s)-museu nos debates contemporâneos da Museologia. In: XX Encontro Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Ciência da Informação. *Anais...* Florianópolis, Ancib, 2019.
- Pereira, Vinicius Andrade. (2013). Entretenimento como Linguagem e Multissensorialidade na Comunicação Contemporânea. In: XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, INTERCOM, UFAM, Manaus. *Anais...* Manaus.
- Pérez Castellanos, Leticia. (2016). Estudios de públicos. Definición, áreas de aplicación y escalas. En: *Estudios sobre públicos y museos*. Vol. I. Públicos y museos: ¿qué hemos aprendido? Disponível em: <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/digitales/article/view/9117/9899>>. Acesso em: 09 out. 2024.

- Primo, Alê. (2011). *Interação mediada por computador: comunicação, cibercultura, cognição*. Porto Alegre: Sulina.
- Queiroz, Suzane. (2022). As exposições imersivas e a espetacularização da experiência estética no séc. XXI. In: Congresso Internacional de Arte, Ciência e Tecnologia e Seminário de Artes Digitais, 7., 2022, Belo Horizonte. *Anais...*, Belo Horizonte: EdUEMG. p. 422-429.
- Scheiner, Teresa Cristina. (2023). Prólogo - Museologia, Patrimônio, narrativas do real. O que dizem, hoje, os museus? In: Magalhães, Fernando; Costa, Luciana Ferreira da; Hernández, Francisca Hernández & Curcino, Alan. *Museologia e Patrimônio* - Volume 10, Escola Superior de Educação e Ciências Sociais, Instituto Politécnico de Leiria. Disponível em: https://www.ipleiria.pt/eseecs/wp-content/uploads/sites/15/2024/02/Livro-Museologia-e-Património-Volume-10-2023-Final_low.pdf. Acesso em: 18 set. 2024.
- Simmel, Georg. (1979). A metrópole e a vida mental. In: Velho, Otávio Guilherme. *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- Youngblood, Gene. (1970). *Expanded cinema*. New York: P. Dutton & Co., Inc.

ISBN

978-989-35791-9-0