VI ENCONTRO DE MUSEUS DE PAÍSES E COMUNIDADES DE LÍNGUA PORTUGUESA

ATAS 2012

ICOM PORTUGAL

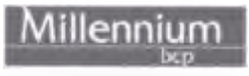
CPLP
Comunidade dos Países de Língua Portuguesa

VI ENCONTRO DE MUSEUS DE PAÍSES E COMUNIDADES DE LÍNGUA PORTUGUESA

ATAS 2012

Organização

Apoios institucionais



ATAS DO VI ENCONTRO DE MUSEUS DE PAÍSES E COMUNIDADES DE LÍNGUA PORTUGUESA

Ficha técnica

Título: VI Encontro de Museus de Países e Comunidades de Língua Portuguesa. Atas 2012.
Coordenação editorial: Graça Filipe.
Revisão: Elisabete Curtinhal e Graça Filipe.
Apoios: Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (CPLP) e ideia, designers.
Tradução de texto de Hugues de Varine (francês/português), sob revisão do autor: Manuel Pizarro e Graça Filipe.
Editor: Comissão Nacional Portuguesa do ICOM.
Data da edição: 2013.
Impressão: IDG - Imagem Digital Gráfica, Lda.
Depósito legal: 362718/13
ISBN: 978-989-98396-0-1

VI ENCONTRO DE MUSEUS DE PAÍSES E COMUNIDADES DE LÍNGUA PORTUGUESA

ATAS 2012

Fundação Oriente

Setembro 2011

Apresentação

Embora com atraso de mais de um ano em relação à realização do VI Encontro de Museus e Comunidades de Língua Portuguesa, a edição destas Atas constitui parte dos objetivos que então foram traçados pelos seus promotores e valoriza os contributos de todos quantos se reuniram em Lisboa, em setembro de 2011.

Nesta publicação entendemos coerente manter a organização temática e conteúdos que enquadraram o programa científico daquele VI Encontro, especificamente estruturados em quatro secções:

- Língua, Objeto, Museu, enquanto tema da conferência de abertura para que foi convidado o professor Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses;

- Museus em países e comunidades de língua portuguesa: tradição e modernidade, contendo as abordagens dos conferencistas e autores convidados pela organização, como representantes, no âmbito profissional e museológico, de todos os países da CPLP;

- Museus comunitários – experiências e papel renovador na museologia contemporânea, por Hugues de Varine, cujo texto, originalmente elaborado em francês, foi traduzido para português, língua em que também fora feita a apresentação oral;

- Museus e desenvolvimento: parcerias e projetos de cooperação, abarcando comunicações orais e posters apresentados;

- Museus e sustentabilidade, igualmente contendo textos quer de comunicações, quer dos posters apresentados;

- Profissionais e sua formação, também incluindo os textos que nos enviaram os autores das comunicações e dos posters apresentados ou, na falta daqueles, os resumos já anteriormente disponibilizados.

No que concerne as três últimas temáticas, correspondentes aos painéis do programa, as comunicações e os posters apresentados decorreram de processo de submissão e aceitação, por critérios científicos e, após o VI Encontro, os textos foram uniformemente solicitados aos seus autores.

Lamentamos não só o atraso com que a edição é concluída e distribuída, mas também a impossibilidade prática de nela se incluírem todos os textos das comunicações oralmente apresentadas no Museu do Oriente, uma vez que alguns autores não concretizaram esse propósito e compromisso inicialmente assumido, apesar da flexibilização de prazos concedidos. No entanto, procurando, superar a sua falta, mantivemos os resumos, que já haviam sido divulgados em 2011, em linha e através de caderno impresso para os participantes.

Embora adotando o Acordo Ortográfico de 1990 na organização e preparação editorial deste volume de Atas do VI Encontro de Museus de Países e Comunidades de Língua Portuguesa, foram respeitadas as ortografias aplicadas pelos autores nos textos que nos enviaram e que publicamos.

Agradecemos a colaboração a todos os autores. As suas investigações e experiências e os textos aqui publicados enriquecem a bibliografia de temática museológica em língua portuguesa e permitem dar a conhecer as diferentes realidades culturais e patrimoniais em que agem os profissionais de museus nos vários países referenciados. Cremos que poderão até estimular o desenvolvimento futuro da investigação e das práticas museais em diversos contextos.

Resta-nos desejar inspiradoras leituras aos que possam utilizar esta edição, desejando que possa ser instrumento de divulgação, potenciador de maior ligação entre todos os que atuam e se interessam pelos museus dos países e comunidades de língua portuguesa.

Graça Filipe
Lisboa, dezembro 2012.

ÍNDICE

Introdução

O português é língua oficial em oito países: Angola, Brasil, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, Portugal, São Tomé e Príncipe e Timor-Leste. No seu conjunto, a Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (CPLP) envolve mais de 250 milhões de pessoas. Em diversos outros países existem igualmente grupos importantes de falantes do português, que é a quinta língua mais falada no mundo e a primeira mais falada no hemisfério sul.

Esta importante comunidade linguística e cultural não possui no ICOM a representação que lhe deveria corresponder. Dos oito países acima indicados, apenas três possuem comissões nacionais do ICOM oficialmente instituídas: Angola, Brasil e Portugal. O português encontra-se ausente, enquanto língua de trabalho do ICOM. Os profissionais de museus e museus de língua portuguesa nunca promoveram encontros e acções conjuntas dentro do ICOM.

E chegado o momento de dar um importante passo em frente e é este o sentido do VI Encontro de Museus de Países e Comunidades de Língua Portuguesa e da 1ª Reunião de Comissões Nacionais do ICOM da CPLP que agora tem lugar em Lisboa.

Nesta organização, juntaram-se numerosas boas vontades. Os nossos parceiros institucionais, antes de tudo: O ICOM Brasil, o próprio ICOM internacional, a CPLP, a UCCLA, a Comissão Nacional Portuguesa da UNESCO e a Fundação Oriente, que desde o primeiro momento aceitou receber-nos, com grande generosidade. Acrescem os diversos apoiantes e patrocinadores, sem os quais não teria sido possível esta proeza singular de termos conseguido concretizar estes projectos sem o recurso a financiamentos públicos centrais: as Câmaras Municipais de Lisboa, Cascais e Seixal, as Fundações Gulbenkian, Millennium BCP e EDP, a Universidade Lusófona de Tecnologias e Humanidades e a empresa Sistemas de Futuro. A todos o nosso reconhecido bem-hajam.

A adesão a este VI Encontro de Museus de Países e Comunidades de Língua Portuguesa excedeu totalmente as nossas melhores expectativas. Da cerca de uma centena de potenciais participantes inicialmente esperados, ultrapassámos largamente o dobro disso. As candidaturas de comunicações e posters também mais do duplicaram as disponibilidades de tempo, obrigando-nos a selecção estrita, muito dolorosa, porque nos foi evidente a altíssima qualidade da maior parte das propostas recebidas.

Chegámos aqui vindos de todos os continentes, desaguando neste Tejo de onde temos como janela a nossa pátria comum, a língua portuguesa. Podemos, pois, dizer que construímos pelo nosso pulso o presente, retomando um fio condutor que em cinco escalas nos fizera antes percorrer o Rio de Janeiro (1987), Lisboa (1989), Bissau (1991), Macau (1994) e Maputo (2000)... sendo depois interrompido, a ponto de parecer esgotado – o que provámos não ser o caso.

Mas quem toma sobre si o impulso de moldar o presente, fica por mor razão investido das responsabilidades de criar o futuro. A nossa caminhada não termina aqui, portanto. Antes começa.

Temos já por certo que neste VI Encontro serão dados novos passos no sentido do estreitamento das relações multilaterais entre museus e profissionais de museus do Mundo da Lusofonia. Esperamos que novas comissões nacionais do ICOM sejam criadas nos países da CPLP. Tirando partido da Internet, encontraremos formas de incentivar a comunicação e de melhor conhecermos o pensamento museológico em português.

E certamente que nos encontraremos de novo, no que será o sétimo porto de abrigo, neste nosso percurso comum. Mais do que ao presente, brindamos por isso a esse VII Encontro, onde quer que ele seja, porque, como diz o poeta, temos "saudades do futuro".

Luís Raposo

Presidente do ICOM Portugal

CONFERÊNCIA DE ABERTURA

Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses é Professor Emérito da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, titular aposentado de História Antiga, docente do programa de Pós-Graduação em História Social. Licenciado em Letras Clássicas (USP, 1959), Doutorado em Arqueologia Clássica (Sorbonne, 1964), dirigiu o Museu Paulista/USP (1989-1994), organizou o Museu de Arqueologia e Etnologia/USP (1963-8), que também dirigiu (1968-78). Foi membro do Conselho Superior da FAPESP (1977-79), da Missão arqueológica francesa na Grécia (antigo membro estrangeiro), do CONDEPHAAT (1971-87, 1996-2004, 2006-7), do Conselho do IPHAN (desde 2005). Fez pesquisas e publicou, no Brasil e no Exterior, nas áreas de História Antiga (história da cultura, pintura helenística, urbanismo antigo), cultura material, cultura visual, patrimônio cultural, museus e museologia. Recebeu a Comenda da Ordem Nacional do Mérito Científico (2002).

Língua, Objeto, Museu

Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses

Professor Emérito da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Resumo

A presente fala se estrutura em três segmentos em torno da problematização da lusofonia, a fim de refletir sobre as condições para pleno benefício na atividade museal. De início, afirma-se que todo ato verbal supõe uma partilha de identidade, em que releva notar o caráter pragmático da enunciação. Por outro lado, discute-se o papel da linguagem em relação ao mundo sensorial – de que fazem parte os objetos de museu – e suas limitações. A seguir, procura-se caracterizar a relevância e a dignidade da sensorialidade (não confundir com sensualidade) para a condição humana. Finalmente, apresentam-se os conflitos, no museu, entre o verbal e o sensorial e os caminhos positivos que se podem propor.

Palavras-chave: lusofonia, língua e museu, verbal versus sensorial

Introdução

Cumpro o dever de iniciar esta fala com meus agradecimentos pelo convite honroso recebido do ICOM/Portugal. Mas é um dever que cumpro com muita satisfação e alegria. É um privilégio estar aqui na companhia de colegas de Portugal, Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, S. Tomé e Príncipe, Timor Leste e Brasil, além das comunidades de Goa e Macau. E poder falar, sem mediações, a portadores de tantos traços culturais diferentes dos meus e entre si, mas integrados na mesma língua, que permite fazer da diferença um enriquecimento mútuo.

Assim, agradeço vivamente ao ICOM/Portugal, na pessoa do Presidente Luis Raposo e da Graça Filipe, seja a indicação de meu nome, seja o esforço suplementar para resolver um grave problema burocrático que dificultava minha presença. Pelas mesmas razões, agradeço também à retaguarda do ICOM/Brasil, nas pessoas de sua atual Presidente, Denise Grinspum e de seu antecessor Carlos Roberto Brandão.

Aceito o convite, a alegria do primeiro instante foi perturbada pela consciência da responsabilidade da fala inicial de um encontro tão importante. Como escolher um tema que pudesse ter alguma utilidade mais ampla? Não sou especialista em lusofonia e, lamentavelmente, das áreas pertinentes, só conheço museus em Lisboa e em meu país.

Mas fui inspirado pela própria generosa euforia que encontrei em alguns documentos sobre lusofonia, que chegam a falar de "museus lusófonos", "objetos lusófonos" (entre os quais, por exemplo, num catálogo de exposição, me deparei com a presença de uma urna funerária da fase marajoara

da cultura arqueológica de mesmo nome, que se iniciou por volta do séc. V de nossa era e cuja língua certamente não era a portuguesa...).

Longe de mim, porém, renegar tal entusiasmo ou fazer pouco caso dessa ampliação de campo semântico. Não obstante, como alguém precisa assumir, em benefício dos museus, o papel de advogado do diabo, noto que a expressão "objeto lusófono", subordina o objeto à autoridade da língua – o que não é nada conveniente.

E, como acredito cada vez mais no lugar estratégico do objeto no museu, para o cumprimento de suas responsabilidades específicas – incluindo as sociais, políticas, científico-documentais, educacionais e culturais – decidi falar, um pouco como esse advogado do diabo já referido, sobre o conflito (para mim sanável) entre a palavra e o objeto, no museu. O propósito destas reflexões não é prover boas receitas para exposições ou quaisquer ações próprias de museus. Antes, meu objetivo maior se restringe às premissas de eficácia de qualquer projeto: convém que os trabalhadores de museu conheçam com rigor e clareza o chão em que pisam e agem.

Diz o ditado que o cachimbo deixa a boca torta. E mais de quatro décadas de cachimbo acadêmico me tornam difícil desentortar a boca. Verão, por exemplo, que muitas das minhas reflexões estão permeadas por citações a pesquisas acadêmicas, verdadeiras notas de rodapé orais. Mas é também porque eu queria fazer menos subjetivas minhas posições e tornar disponíveis aqueles fundamentos que não forem de minha elaboração. Além disso, apesar das abstrações que permeiam minha fala, espero que também vislumbrem a paixão de quem acredita – e muito – no museu e nos benefícios que ele pode gerar para a sociedade.

E dentro desse quadro de premissas que proponho refletir sobre o paradoxo da relação, entre língua e objeto no museu, espaço por excelência do objeto. Esclareço de imediato ser necessário tomar "objeto" (ou "artefacto") no seu sentido mais amplo. Inclui-se aí o objeto entre quatro paredes (pois é então que mais agudamente se manifesta o conflito entre palavra e coisa). Este é o acervo, digamos, cartorário, que integra as coleções no sentido estrito. Obviamente, contudo, não podemos esquecer o acervo operacional, aquele sobre o qual o museu opera. E o que ocorre nos museus de cidade, nos ecomuseus, como também pode ocorrer de várias formas em quaisquer outras modalidades.

Uma última observação cautelar se faz necessária. O museu precisa estar alerta para evitar duas tendências polares igualmente perversas: de um lado, a tesaurização fetichista (que concede falsa autonomia aos objetos) e, de outro, a redução do objeto a signo (que o desmaterializa). Ao invés, é indispensável tratar os objetos, na sua biografia social, como vetores da complexa, diversificada e ininterrupta intermediação entre os homens e o mundo que nos rodeia, dos homens entre si e dos homens com tudo aquilo que transcende o empírico.

Museu e Língua

No museu, as palavras e as coisas quase sempre convivem numa relação conflituosa. Basta atentarmos, nas exposições, como é frequente que as legendas das coisas em exibição assumam o foco de

atenção, invertendo a hierarquia que seria de rigor. George Brown Goode (ictiólogo americano que dirigiu a Smithsonian Institution em Washington) fornece uma amostra sintomática dessa inversão. Ele propunha, num relatório de 1891 que uma "exposição educacional eficiente teria que ser uma coleção de etiquetas instrutivas, cada uma ilustrada por um espécime bem escolhido" (apud Vergo) [1].

Fica aí claro um viés logocêntrico, de profundas raízes. Nosso sistema educacional é essencialmente dependente da palavra. Não é tal dependência da palavra, em si, que é negativa, mas seu caráter exclusivo. Assim, no ensino fundamental, aprendemos a ler e a escrever e a fazer contas. Não aprendemos a ver, nem a mobilizar os demais sentidos para a compreensão e controle de como percebemos e agimos em nosso ambiente.

Por alguns anos dirigi o museu mais antigo de São Paulo, o Museu Paulista, hoje pertencente à Universidade de São Paulo. Grande parte do público era de escolares, mas me consternava assistir aos magotes de estudantes despejados pelos ônibus, a encher cada sala, portando cada um seu caderninho e o lápis, empenhados que estavam apenas em copiar as etiquetas das peças expostas, às quais não dedicavam nem mesmo um olhar fugidio. Era como se tivessem um defeito de articulação na cervical, que os impedisse de considerar minimamente o que ultrapassasse a altura dos olhos.

A bem dizer, nisso se reforça problema subjacente de extrema gravidade, de que trataremos logo mais: a desmaterialização da sociedade e a parte de contribuição fornecida pelo museu, consciente ou inconscientemente.

Raízes da oposição palavras e coisas

Seria oportuno aprofundar o questionamento das matrizes dessa oposição que confronta palavras e coisas. Elas se encontram no conflito entre razão e afetividade, racionalidade e sensorialidade, pensamento lógico e pensamento mágico, conflito que Freud definira como relação dialética que está na base da civilização mediterrânica, manifestando-se, por exemplo nos movimentos iconoclásticos – o repúdio às imagens – ou no aniconismo – a representação não imitativa. Uma marca decisiva ocorre com o monoteísmo, que abandonará os panteões antigos e com eles a imagem visual referida aos diversos deuses. O grande suporte do Deus único e sua mensagem será daí por diante a palavra, o texto, o livro sagrado, repertório fixo e definitivo. Com isso, na tradição ocidental, o texto se aproximará da noção de verdade, em detrimento da imagem visual e das coisas em geral.

Marx, o jovem Marx dos Manuscritos econômicos e filosóficos de 1844, bem que rompeu essa linha idealista ao propor que o homem se afirma no mundo objetivo não apenas por seu ato de pensar, mas com todos seus sentidos: "a formação dos cinco sentidos é um trabalho da inteira história do mundo até os dias de hoje" (apud Howes) [2].

No entanto, como denuncia Niklas Luhman [3], um dos mais importantes sociólogos alemães, ainda permanecemos "enfeitiçados" (é o termo que ele usa) por uma tradição de falsa hierarquia, que inferioriza a percepção e privilegia a concepção – e, com isso, legitima o logocentrismo. Vale a pena transcrever algumas de suas reflexões:

"Estamos ainda enfeitiçados por uma tradição que ordenou hierarquicamente as faculdades psicológicas, relegando a 'sensorialidade' – isto é, a percepção – a um nível inferior em comparação com as funções superiores, reflexivas da razão e do entendimento. (...) Na antiga tradição européia esta valoração hierárquica reside na idéia de que nós, os humanos, somos distintos dos animais, o que sugere a desvalorização das faculdades que os humanos compartilham com os animais, especialmente a percepção dos sentidos. Além disso, a percepção forneceria somente distinções factuais/temporais, e não unidades que persistam ao longo do tempo (idéias). O modo de contato exclusivo dos humanos, em consequência, acredita-se residir no pensamento (racional)".

Como, nessas condições, entender o mundo? Entender o mundo, insistia Mary Douglas [4], numa obra clássica dessa eminente antropóloga inglesa, entender o mundo exige que ele seja tratado como sensível. Valeria a pena, pois, dizer algo sobre a sensorialidade (que teríamos que considerar indissociável da materialidade).

Materialidade/desmaterialização

É oportuno, tanto mais que vivemos numa sociedade em processo acelerado de desmaterialização. Que tal processo atende aos interesses das forças dominantes da organização sócio-econômica é um assunto relevante, mas que não caberia desenvolver aqui.

A desmaterialização vem provocando transformações radicais, quer na cidade como espaço desterritorializado, quer no diagnóstico médico que desconhece o doente (quer dizer, o corpo doente, substituído pela abstração da doença) – dando causa a erros médicos, como caso ocorrido em São Paulo recentemente, em que uma troca de laudos de ressonância magnética levou à amputação da perna esquerda sã, porque não houve exame físico prévio da perna direita doente – quer na terceirização progressiva dos nossos cinco sentidos, eliminando-os da experiência social, quer, enfim, culminando na abstração-limite do título financeiro, puro fluxo informacional, a mais desmaterializada das mercadorias, "propriedade privada na forma mais pura... propriedade sem propriedades" (nos termos do geógrafo K. Mckenzie Wark, apud Santos) [5]. E preciso se convencer de que a desmaterialização é uma porta que se abre à dominação, pela concentração do controle social. Não é por coincidência que o capital passe a privilegiar o imaterial e o simbólico e se torne a economia do sublime – como dizem alguns sociólogos.

No entanto, não há como escapar da condição humana, e ignorar que não apenas temos um corpo, mas somos um corpo, como insiste Jean-Pierre Warnier [6], antropólogo especialista em cultura material. E o nosso modo de ser no mundo, neste mundo. As mediações materiais, portanto, são condição de vida biológica, psíquica e social. Assim, ainda se justifica haver em nossa sociedade uma plataforma especificamente capacitada para nos confrontar com o universo material em que estamos mergulhados e de que fazemos parte, mas que, por sua indispensável onipresença, quase sempre passa em branco, naturalizado. Num tempo em que se chega a propor como modelo único e radical o museu sem acervo, seria bom lembrar que ficaríamos, desse modo, sem essa que é a melhor plataforma para suscitar ou aguçar a consciência que nos falta da dimensão material/sensorial em nossas vidas. Creio que uma das principais funções do museu é desnaturalizar essa dimensão material do mundo, isto é, desvendá-lo como produto da ação humana, dos interesses humanos,

dos conflitos, aspirações e valores humanos – aí se incluindo a natureza culturalizada.

Permito-me, por necessária, uma digressão sobre o inadequado dualismo material/não material. Muitas vezes, em diversas situações, ouvi críticas à preocupação com a cultura material, o que implicaria na submissão a um materialismo primário. Ou então, confusões de corporalidade com fisioculturismo ou de sensorialidade com sensualidade. Tais críticos não devem ter ouvido o que dizia o filósofo pré-socrático Anaxágoras, para quem o homem era a mais sensata das criaturas, por causa de suas mãos. Não se trata, absolutamente, de negar o espírito ou a razão, mas de presumir que, quando a mão do homem age dentro de suas capacidades, para além do simples padrão mecânico, ela é fonte de sensatez, de sabedoria, quer dizer, equilíbrio, reconhecimento das contingências da condição humana, ao mesmo tempo que da possibilidade de exercer sua liberdade e criar. Ou talvez os que confundem desconheçam o eco de Anaxágoras num dos fundadores da Antropologia, Marcel Mauss, para quem o homem era um ser capaz de pensar com suas mãos. De passagem, cito o belíssimo filme brasileiro Kenoma, de Eliane Caffe (1998), em que um matuto perdido em pleno sertão nordestino nutre o sonho obsessivo de construir uma máquina de moto perpétuo. Ao replicar a seu ajudante, um andarilho que apontara a dificuldade do empreendimento, diz mais ou menos o seguinte: "Eu sei que o meu entendimento é curto, mas a mão vai fazendo e a cabeça vai seguindo o caminho". Esse me parece, sem dúvida, um rumo bem adequado para dar conta, no fazer museu, da inescapável dimensão corporal da condição humana, que não é possível separar da condição mental ou espiritual.

A imaterialidade só pode se expressar por intermédio da materialidade, esse é o paradoxo básico que o antropólogo inglês Daniel Miller [7] apresenta para nosso horizonte de interesse. E assim que se deve reconhecer que, mesmo na experiência mística e no esforço de transcendência ou na sublimação, busca-se superar a condição corporal, mas não há como ignorá-la. De sua parte, Bernard Stiegler [8], filósofo da técnica, chega a falar de um "materialismo espiritualista": aquele que não diz que o espírito é redutível à matéria, mas que a matéria é a condição do espírito em todos os sentidos da palavra condição.

Há uma importantíssima coletânea publicada em 2006, organizada pelos teóricos da cultura material, Elizabeth Edwards, Chris Gosden e Ruth Phillips [9], intitulada *Objetos sensíveis. Colonialismo, museus e cultura material*, em que vários colaboradores propõem "re-carnalizar (não estou dramatizando, é esse mesmo o neologismo empregado, "re-carnalize") os objetos nos museus articulando modos não-discursivos pelos quais pessoas e objetos existem no mundo, ao invés de reduzi-los linguisticamente a pacotes semióticos linguisticamente modelados."

Numa perspectiva que remete a Foucault, os organizadores do livro lembram que a proscrição da multissensorialidade – que era usual nos gabinetes de curiosidade setecentistas – surge no museu moderno, não por motivos epistêmicos, mas por segurança e disciplina do "populacho", como então se dizia e cuja força então se tornava cada vez mais evidente. Os museus fazem parte do aparato sensorial e político de controle da modernidade. Regras contra o comer, beber, falar alto, tocar e outras dimensões sensoriais da vida ordinária podem ser entendidas como formas de evitação social que, além da questão da segurança das coleções, institui o museu como um espaço disciplinar, que também contribui para produzir cidadãos para os modernos estados democráticos em gestação nesse momento.

Do exame crítico dos padrões do museu, ainda vigentes, não escapam nem os museus de arte. Chris Pinney [10], pesquisador da cultura visual, é severo quando afirma que o "foco na inscrição cultural dos objetos e imagens apagou os compromissos com a materialidade, salvo em termos linguísticos". Por outro lado, relatam-se experiências realizadas em museus por artistas (como Bruce Naumann, Christian Boltanski, Sharon Lockhart, Lori Novak, etc.), que trabalham com problemas multissensoriais da materialidade das imagens ou na construção, por exemplo, de paisagens sonoras no discurso estético.

Seja como for, a linha geral recomendada, no dizer do antropólogo inglês Tim Ingold [11] seria a seguinte: "os objetos se tornam sensíveis..., quando estão embutidos num discurso que vincula aos sentidos coisas disponíveis como entidades discretas, assim como à fisicalidade da existência concreta no mundo experimentado fenomenologicamente, e aos modos de pensar sobre o mundo no qual os sentidos instituem objetos materiais como uma série de marcadores fluidos, projetos, desejos, energias".

A língua no museu

Estas considerações todas acaso significariam que a língua, a palavra devem ser exiladas do museu? Longe de mim tal propósito. O que é imprescindível é não subordinar as coisas materiais às palavras.
Assim, pareceu-me pertinente repassar as diversas formas legítimas de presença possível e mesmo necessária ou desejável da língua no museu. São quatro modalidades de atuação.

Comunicação

Começo por esta que é a única função não problemática. A linguagem é um instrumento de comunicação insubstituível. No nosso caso, temos ainda esse privilégio extraordinário da lusofonia, que é o vínculo da língua comum. Ela permite, inclusive no museu, como visitantes ou pessoal técnico, a despeito de tantas diferenças, como já disse no início, partilhar em direto experiências, informação, trabalho, projetos, parcerias, confraternização.

Narração

Seria também um absurdo pretender excluir a indispensável informação externa, verbal, sobre o universo material que o museu opera. Os objetos existem, não só no museu, mas em nossas vidas em geral, inseridos em quadros de referência que exigem com frequência a narração. Um caso extremo, para ilustrar, é o souvenir – aquela memória a priori, externalizada, objetivada, terceirizada, fabricada em série e por antecipação, e cujo sentido só se realiza por uma narração de quem o adquire, ao exibi-lo.

Se, pois, a narração verbal tem legitimidade no museu, o que importa é saber que sua função é motivar a apreensão mais plena quanto possível do artefato na sua materialidade. Se se tratasse de utilizar o artefato como ilustração das informações sobre ele, como Goode propunha, qual a utilidade do museu? Seria dispensável, pois um bom álbum ilustrado, um artigo, um capítulo de

livro, um folheto, um vídeo seriam bem mais comodamente produtivos tornando o museu uma mediação onerosa e inexpressiva.

Agentividade/agência

Objetos falam, objetos agem? Se é plausível que os objetos falem, esta seria outra presença necessária da palavra no museu. Entretanto, é necessário examinar, antes de mais nada, se os objetos agem, em geral. Ou, como dizem os sociólogos: os objetos são dotados de agência ou agentividade (aqui tomada como potência de ação).

Entre muitas, bastam duas referências para situar o problema. A primeira é a proposta inovadora e controvertida do antropólogo inglês Alfred Gell [12] na formulação de uma teoria antropológica válida para sociedades simples e complexas: considerar a arte uma tecnologia de ação social, mobilização de vontades e interesses, sendo necessário tratar os objetos artísticos na condição de pessoas. A outra referência vem de um dos mais respeitados teóricos da imagem visual (que, lembre-se, é sempre um artefacto), William J. T. Mitchell [13]. Recentemente publicou ele um livro intitulado provocativamente *What do pictures want?* Afinal, o que desejam as imagens? Segundo ele, precisamos descartar a idéia de que as imagens são objetos inertes, dóceis portadoras de significados; ao contrário, são dotadas de desejos, necessidades, apetites, pulsões. O objetivo do autor é:

..."olhar as variedades da animação ou vitalidade que são atribuídas às imagens, a agência, motivação, autonomia, aura, fecundidade ou outros sintomas que fazem das imagens "signos vitais", que entendo não apenas como meros signos **de** coisas vivas, mas signos **como** coisas vivas. Se a questão "o que desejam as imagens?" faz algum sentido, deve ser porque reconhecemos que as imagens são algo como formas de vida, impulsionadas por desejos e apetites"...

Não se trata de metáforas, nem de uma fé vitalista, nem mesmo de fetichismo. Tais posturas, a meu ver, abrem caminho para uma compreensão mais aprofundada de que os objetos têm o potencial de produzir efeitos, gerar transformações, dispor de agência ou agentividade. Mais que isso, são integrantes da interação social.

Assim, poder-se-ia concluir, com José Reginaldo Gonçalves [14], antropólogo da UFRJ, que os artefactos participam da "instituição das pessoas sociais":

"... mais do que simplesmente expressar nossas identidades pessoais e coletivas, os objetos, na verdade, nos constituem enquanto pessoas; na medida em que aprendemos a usá-los, eles nos inventam. Em outras palavras, sem os objetos não existiríamos; pelo menos não existiríamos enquanto pessoas socialmente constituídas".

Nessa perspectiva, para conhecer os objetos, é preciso retraçar suas trajetórias sociais fora das coleções e dos museus. Em especial com relação às imagens é preciso evitar o efeito-museu, expressão proposta por Maurice Daumas [15] para caracterizar os obstáculos ao conhecimento trazido pelo paradigma dominante da imagem como quadro pendurado na parede, drenado de sua natureza física e de movimento.

A radicalidade destas reflexões não se destina, no partido que escolhi, a sugerir que a interlocução entre objetos e humanos deva ser reproduzida no museu – seja lá com que recursos. Recordo-me de um cartum, publicado numa revista americana cuja pista já perdi e que nos fornece um rumo sensato. Numa sala de exposição de um museu que parece ser o American Museum of Natural History, em Washington, um indígena de tanga e todo paramentado com cocares, tornozeleiras, narigueiras e outros adereços e a carregar debaixo do braço um porquinho, passa esbaforido pelo vigia da sala e lhe pergunta: "Por favor, onde ficam os altares sacrificiais da Polinésia?". O vigia nada responde, mas sua expressão de estupor já diz tudo. Suponho que a tradução verbal desse espanto seria algo como: "Não, meu caro nativo, o museu não é um espaço de práticas, mas de *representações de práticas*". Esta suposta afirmação, já se vê, introduz muitas questões controvertidas, como a validade do "living museum", o "museu vivo", mas este não é o espaço para tal discussão. Assim, apenas acrescento: não, o museu não deve duplicar a vida. Ao museu não compensa reproduzir a vida, seria redundante, além, é claro de pouco ultrapassar o simples empírico nessa tarefa. O museu é *parte da vida*, atendendo a nossas necessidades de representação. Representamos o mundo para torná-lo inteligível. O mundo tal como é seria um enigma indecifrável se não pudesse ser reconstruído pelas formas que criamos para entendermos as formas que não criamos – e também aquelas mesmas que criamos. Formas como a poesia, a filosofia, as artes, o mito, as ciências.

Em latim há um verbo interessante, *fingo* (seu particípio passado é *fictus*, donde vem o substantivo *fictio*, ficção). *Fingo*, de início, indicava a ação do oleiro, que modelava potes, telhas e outros artefatos cerâmicos, mas que passou também a modelar imagens, placas com relevos. Ficção, portanto, etimologicamente, não se opõe a verdade: designa as *figuras* (palavra da mesma família de *fingo*) que modelamos, que inventamos para dar conta da complexidade e vastidão infinitas do mundo. O museu é um espaço extraordinário de ficção, pois mobiliza formas para representar o mundo e assim permitir que dele possamos dizer alguma coisa. Longe de se opor a conhecimento, portanto, a ficção é um instrumento seu extraordinariamente eficaz. O museu, pela mesma razão, é um instrumento excepcional de conhecimento, ou, dito de outra maneira, o museu é, por excelência, um poderoso *espaço de ficção*. Mas um espaço de ficção em que o conhecimento pode ser acoplado ao poético, fecundando-se mutuamente e potenciado pela afetividade da apreensão sensorial.

Como objeto próprio de interesse do museu

A linguagem, como tal, e as línguas particulares – por exemplo, a Língua Portuguesa – podem ser o foco mesmo de interesse e atuação do museu. Na linha de reflexões que assumi, conviria levar em conta três ingredientes obrigatórios, entre outros, para uma definição adequada de horizontes. Em primeiro lugar, a natureza performática da língua, que acabou de ser tratada. Depois, a consideração de funções para além da comunicação. Finalmente, sua dimensão sensorial.

Além da comunicação

Há pouco mencionei a competência da língua na comunicação. Mas é preciso lembrar que a língua não é apenas instrumento de comunicação, de transmissão de informações. Para além desta redução funcional, é preciso considerá-la como *produção*, como uma *prática*, uma *práxis*. Para melhor entender a distinção, vale a pena aplicá-la aos gestos, à gestualidade, aproveitando categorias

sugeridas por Júlia Kristeva e Greimas. Na prática gestual, o homem é o agente do enunciado, já na gestualidade comunicativa, o homem é o sujeito da enunciação. No Maranhão, há mais de dois séculos subsiste uma festa de caráter religioso e profano, com danças de origem africana, o Tambor de Crioula. O interessante é que há duas modalidades: na classificação e nomenclatura dos próprios participantes, o Tambor de casa é praticado no interior das comunidades, e o Tambor por contrato, destina-se aos turistas. A dança, no Tambor de casa, é uma práxis gestual, em que os participantes, *na sua própria corporalidade*, são o enunciado que circula. É nessa corporalidade que se produz alegria, prazer, emoção, solidariedade, elevação religiosa, identidade, autoestima, etc. Somente, porém, quando o ritual se transforma em espetáculo, é que se introduz a gestualidade comunicativa, em que o corpo não mais coincide com o enunciado, mas é apenas vetor de informação, limita-se a ser o sujeito do ato de enunciar.

Língua e sensorialidade

Mais importante que o aspecto anterior estão as relações da língua com aquilo que, a meu ver, constitui compromisso específico do museu: a sensorialidade.

Em Nimegue, na Holanda, existe o Instituto de Psicolinguística Max Planck, que se tem notabilizado por colaborar com o que vem sendo chamado de "sensorialização da antropologia e outras ciências sociais" (incluindo a linguística) e igualmente tem contribuído para eliminar a textualização (a redução da língua a texto), ainda dominante em detrimento da percepção.

Dois de seus pesquisadores, Asifa Majid e Stephen Levinson [16], escreveram para a revista *Senses & Society* um trabalho intitulado "Os sentidos na língua e na cultura" – que se adapta às maravilhas ao realce que procurei dar à sensorialidade no espaço museal. Tomando línguas determinadas para análises comparativas, levando em conta o horizonte dos sentidos, demonstram como se podem iluminar "os possíveis universos disponíveis para a experiência humana".

Ao estudarem comparativamente nomenclaturas, códigos linguísticos e classificações de odores, cores, sons entre diversas culturas, os autores desvendam riquíssimos panoramas sensoriais, detectando "domínios em que uma cultura canta e outra silencia".

Também estudaram limitações intrínsecas da linguagem como tal para expressar realidades e experiências sensoriais (por exemplo, da cor), apontando para setores da vivência humana que escapam à capacidade de expressão linguística e lhe definem limites.

Muitos outros estudos têm vindo à tona em torno da dimensão sensorial, alguns de natureza neurofisiológica que chegam a conclusões inesperadas. Por exemplo, pesquisa da Universidade da Colúmbia Britânica (núcleo de Antropologia dos Sentidos), publicada na prestigiosa revista *Nature* de novembro 2009, afirma que o som não é apenas ouvido, mas também sentido por meio da pele, o que ajuda na compreensão de seu significado: quando alguém ouve palavras sendo faladas, não usa apenas a informação sonora e visual que recebe, mas também sinais tácteis, como a passagem da corrente de ar, de modo a construir um retrato completo dos sons que está ouvindo. Ocioso dizer como os museus de língua ganhariam em adotar contribuições dessa natureza.

Museu virtual

Apesar desse comprometimento da língua com a materialidade, seu tratamento no museu não poderia dispensar o aporte das tecnologias digitais. Impõe-se, portanto, breve reflexão sobre o chamado "museu virtual".

De início afirmo explicitamente que sou totalmente a favor do uso da informática nos museus – e muitas das idéias aqui expostas, para uma realização museográfica necessitariam do suporte digital, sem qualquer dúvida.

Mas sou do mesmo modo totalmente contra a redução do museu a um único modelo ideal, como camisa de força, o museu virtual. O virtual no museu pode ser altamente benfazejo; já o museu virtual como paradigma do museu do futuro é que me parece altamente problemático.

Quanto se fala de museu virtual, a referência é, sobretudo, à exposição no espaço físico: a organização interna, assim como a circulação na *web*, a pesquisa, a atividade educacional, etc., são questões de outra natureza. A referência é também à desmaterialização da percepção.

Além disso, os modelos virtuais – inclusive os de maior sucesso de público – funcionam muito aquém do extraordinário potencial que a informática poderia trazer para o dito museu tradicional. Poderia até afirmar que sou contra o museu virtual de hoje porque o que há nele de virtual é muito pobre, ainda. O que tenho visto é um uso padrão, bem comportado, limitado, apesar do encantamento que pode produzir. Isso revela que o museu é que está servindo à tecnologia – numa de suas vertentes mais tradicionais, a dos jogos interativos (videogames) e dos recursos de imersão – e não se servindo da tecnologia para atender ao enorme leque de funções cognitivo-documentais, culturais e educacionais que ele poderia desenvolver com os recursos digitais.

Mas há outros fatores de risco. A primeira e essencial questão trazida por esse modelo é a desnecessidade onerosa do museu com acervo: a informação, não as coisas, é que caracterizaria exclusivamente os novos compromissos. De minha parte, continuo acreditando, como já expus, que o compromisso legitimador do museu é com a inteligibilidade do mundo e repito o que dizia a já citada Mary Douglas, para quem procurar sentido no mundo envolve interpretá-lo como sensível.

Uma segunda questão refere-se ao desinteresse por objetivos cognitivos nas exposições – se é que se continua a admitir que o museu tem responsabilidades com a *produção* do conhecimento e a *formação crítica* – e não apenas com a informação. Além, é claro, com toda gama possível de apropriação: fruição estética, educação, desenvolvimento de vínculos de subjetividade (identidade e memória), sonho, devaneio, etc. No meu entender, as restrições aqui apresentadas não podem ser entendidas como uma limitação natural da tecnologia digital, pelo contrário! Quanto mais tecnologia digital, melhor. A pedra de toque, porém, está na reprodução acrítica e descontextualizada dessa tecnologia, além do mais centrada antes na informação do que no conhecimento. Como fica patente na Internet, por exemplo, privilegia-se a simultaneidade, o sincrônico, o que impede ou dificulta compreender as implicações da duração ou da sequência. A reflexão não se dá bem com o instantâneo. Como na estética do videoclipe, valoriza-se exclusivamente a imersão. E a imersão

redutora, sem posterior emersão, pode conduzir ao afogamento. No campo do conhecimento e da formação crítica, que exigem distância e tempo, é o que tem acontecido. A percepção se dilui na sensação, o que é sem dúvida muito prazeroso e positivo, mas compromete a consciência da mediação sensorial da vida – raiz de inteligibilidade, como se viu aqui reiteradamente. Além do mais, quando a bateria de sensações é excludente de alternativas, até a interatividade pode ser enganosa e corre o risco de mascarar passividade intelectual sob a aparência de hiperatividade gestual. Mais uma vez, parece-me que os desajustes não são da tecnologia, mas de quem a opera sem o devido rigor crítico.

Perguntar mais que responder. A poética do museu

Para finalizar, gostaria de realçar um aspecto fundamental da presença da língua, da palavra, no museu, sem detrimento de quaisquer outros aspectos também fundamentais. Trata-se da poética do museu. De passagem, observo não estar a restringir a poesia ao universo linguístico. Para retomar minha problemática básica, lembro que Sartre, ao procurar distinguir a prosa da poesia, afirmava que o poeta desmobilizou a linguagem-instrumento e passou a considerar as palavras como *coisas* e não como signos. Seja como for, termino com um elogio à palavra quando ela responde ao caráter poético do museu – que se exerce igualmente com as coisas.

Há pouco, falei da poética do museu entendido como espaço de ficção. E bom lembrar que a intuição poética não elimina a ruptura e o distanciamento necessários para os procedimentos analíticos. E justamente um dos grandes poetas do nosso tempo, e também um dos grandes críticos, o mexicano Octávio Paz, quem diz que a poesia é gerada em dois momentos, que são contraditórios, mas integrados e insubstituíveis. O primeiro momento é aquele em que a palavra é arrancada do seu habitat, expulsa da língua falada, da banalização cotidiana. E o momento em que a palavra é completamente "renascida" e por assim dizer passa a não ter existido anteriormente. O poeta, nesse primeiro momento da criação poética, utiliza os dados que constam do repertório da língua, mas ao exilá-los de seu contexto de vida, provoca o estranhamento. Num segundo momento é que a palavra renovada volta, e aí sim, é possível a comunicação, é possível a partilha de uma palavra nova, que não é simples reprodução da palavra cotidiana. Sem estranhamento, não há poesia. Eu acrescentaria: nem conhecimento. De qualquer modo, a poesia é indispensável ao museu.

Na perspectiva, agora, do visitante e considerando o museu como um espaço de estranhamento (quando a imersão cede lugar à emersão), torna-se possível tomar distância, questionar, analisar, compreender. E, portanto, apoderar-se de instrumentos críticos para escolher e se aproximar do ideal de se tornar senhor de seu próprio destino. Por essas razões todas é que o museu, se quiser agir como um poderoso instrumento de transformação (tal qual a poesia), precisa ser o lugar, por excelência, em que se tome distância para possibilitar *fazer perguntas* e *aprender a fazer perguntas*, ao invés de funcionar como um almoxarifado de respostas prontas.

São estas as reflexões que acreditei poder dividir com os colegas lusófonos que aqui vieram para trazer sua contribuição em benefício de nossa causa comum.

Muito obrigado pela atenção.

Referências

[1] Vergo, P. (1989). The reticent object. Em: P. Vergo (ed.), The New Museology. London, Reaktion Books.

[2] Howes, D. (2004). The material body of commodity: sensing Marx. Em: A. Arbor (ed.), Sensual relations. Engaging the senses in culture and social theory. Michigan, The University of Michigan Press.

[3] Luhmann, N. (2000). Art as a social system. Stanford, Stanford University Press.

[4] Douglas, M.; Isherwood, B. (1996). The world of goods. 2nd. ed., London, Routlege.

[5] Santos, L. (2003). Considerações sobre a realidade virtual. Em: Politizando as novas tecnologias. São Paulo, Editora 34.

[6] Warnier, J-P. (1999). Construire la culture matérielle. L'homme qui pensait avec ses doigts. Paris, PUF.

[7] Miller, D. (1994). Artefacts and the meaning of things. Em: T. Ingold, Tim (ed.), Companion Encyclopedia of Anthropolog. London, Routlege.

[8] Stiegler, B. (2004). Philosopher par accident. Paris, Galilée.

[9] Edwards, E.; Gosden, C.; Phillips, R. (2006). Introduction. Em: E. Edwards; C. Gosden; R. Phillips (eds.), Sensible objects. Colonialism, museums and material culture. Oxford, Berg.

[10] Pinney, C. (2002). Visual culture. Em: V. Buchli (ed.), The material culture reader. Oxford, Berg.

[11] Ingold, T. (2000). The perception of the environment. Essays on livelihood, dwelling and skill, London, Routledge.

[12] Gell, A. (1998). Art and agency. An anthropological theory. Oxford, Oxford University Press.

[13] Mitchell, W. (2005). What do pictures want? Chicago, The University of Chicago Press.

[14] Gonçalves, J. (1995). O templo e o fórum. Reflexões sobre museus, antropologia e cultura. Em: H. Bomeny et alii (eds.), A invenção do patrimônoi. Rio de Janeiro, IPHAN.

[15] Daumas, M. (2000). Images et sociétés dans l'Europe moderne. Paris, Armand Collin.

[16] Majid, A.; Levinson, S. (2001). The senses in language and culture. Senses & Society, vol.6, n.1: 15-18.

MUSEUS EM PAÍSES E COMUNIDADES DE LÍNGUA PORTUGUESA: TRADIÇÃO E MODERNIDADE

Paulo António da Costa Valongo é Director do Museu Nacional de Arqueologia e Presidente do Comité ICOM-Angola. Exerceu anteriormente o cargo de director-adjunto do Instituto Médio de saúde Benguela e de director da Escola do II Ciclo do Ensino Secundário, de 1991 a 2002. De 2002 até à presente data tem participado em trabalhos de campo e pesquisa arqueológica.

Percurso dos museus de Angola, as perspectivas e sua contribuição no desenvolvimento do país

Paulo Valongo

Director do Museu Nacional de Arqueologia, Presidente do Comité ICOM/ ANGOLA

Resumo

Angola foi o primeiro território a ser submetido à experiência de uma colonização científica. Norteado pelas ideias da ocupação científica do Ultramar, o processo da colonização científica foi introduzido, sistematizado e consolidado com a primeira administração do governo de José Mendes Ribeiro Norton de Matos (1912-1915). Assim surgiram os museus como instituições "científicas" em Angola, com o Decreto nº 266, de 5 de Março de 1912, promulgado por Norton de Matos, Governador-geral de Angola, no qual criou o Museu Etnográfico de Angola e Congo. Isto permitiu aos estudiosos e aos colonos aprenderem a conhecer "o tipo de populações semi-civilizadas cujos traços eram ainda mal estudados".

Essa ideologia colonial sustentou os museus durante todo o processo da colonização, o Museu do Dundu, em 1936, e o Museu de Angola, em 1938. Apesar dos esforços envidados nos 36 anos de independência, em muitos casos, as sequelas manifestam-se ainda nas políticas museais que são elaboradas. Nos museus de antropologia, a disciplina dominante, o espírito do decreto acima referido vai determinar a filosofia que conduziu à criação das instituições museais em Angola em relação ao estudo das colecções etnográficas dos museus para o conhecimento do "Outro" que é o colonizado.

A actual política museal definida na Política Cultural da República de Angola sustenta os museus como um dos suportes do desenvolvimento cultural e actor para o desenvolvimento integrado. Desde 2009, a gestão dos museus de Angola foi autonomizada sob administração da Direcção Nacional de Museus que é órgão do Ministério da Cultura encarregue da implementação da Política Cultural no domínio dos museus e da supervisão de instituições museológicas e similares dependentes ou não do Ministério da Cultura.

Palavras-chave: Sistema Nacional de Museus, museus de antropologia, desenvolvimento

Denise Grinspum é Presidente do Comité Brasileiro do ICOM (2010-2012). É Doutora em Educação pela Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (2000), mestre em Artes pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (1991) e licenciada em Educação Artística pela FAAP (1981). É professora-orientadora do Curso de Especialização em Linguagens da Arte no Centro Universitário Maria Antonia - USP. Com bolsa do Conselho Britânico, fez estágio no Education Service of the British Museum e cursou disciplinas no Museum Studies Department da Universidade de Leicester (1989). Em 1997, com bolsa Fulbrigth, fez estágio no Departamento Educativo do MoMa de N. York. Foi Gerente Geral do Instituto Arte na Escola de 2008 a 2010. Foi diretora do Museu Lasar Segall de 2002 a 2008. Implantou a Área de Ação Educativa deste Museu em 1985. Foi a curadora do projeto educativo da 27ª Bienal de São Paulo, em 2006. Tem artigos e materiais educacionais publicados e atua como consultora nas áreas de: arte-educação, educação em museus, metodologia de ensino de arte, educação patrimonial, formação de professores, formação de público de museus e escola-museu. Integra o Conselho Nacional de Incentivo a Cultura desde 2008.

O cenário museal brasileiro de 2000 a 2010

Denise Grinspum
Comitê Brasileiro do ICOM

Resumo

O texto apresenta o panorama dos museus brasileiros na década de 2000 a 2010, com ênfase nas políticas adotadas pelo Ministério da Cultura para os museus. Diante do cenário que propiciou o crescimento da área, apresentam-se as ações do Comité Brasileiro do ICOM, culminando com a organização da 23ª Conferência Internacional que se realizará em 2013, no Rio de Janeiro.

Palavras-chave: ICOM-BR, Conferência Internacional, Memória + Criatividade=mudança social

Objectivos

Apresentar o cenário museal brasileiro da década 2000-2010 e a presença do ICOM-BR neste contexto.

Cenário museal hoje

A situação dos museus brasileiros ganhou na última década (2000-2010) uma visibilidade muito maior do que nos anos 1990. Isso ocorreu não apenas pela criação de novas instituições, pela forte atuação de muitos museus nas comunidades locais, regionais e em âmbito nacional, como também pela criação de uma série de mecanismos fomentados pelo Ministério da Cultura - MinC.

Ainda quando os museus nacionais eram geridos pelo IPHAN - Instituto do Património Histórico Artístico e Nacional, sob a responsabilidade do Departamento de Museus - DEMU, foi lançada em 2003 a Política Nacional de Museus (PNM). Foi esse o primeiro ano de governo de Luis Inácio Lula da Silva, tendo como Ministro da Cultura o compositor Gilberto Gil.

O processo de construção da Política Nacional de Museus foi feito a partir da elaboração de um documento básico, discutido com representantes de entidades, de organizações museológicas e universitárias, além de profissionais de destacada atuação na área. Foi apresentado para debate público em reuniões com diretores de museus, representantes das secretarias estaduais e municipais de cultura, professores universitários, discussão por meio eletrônico, além da disseminação e leitura crítica por profissionais da França, Holanda e Portugal.

A partir disso, uma equipe mista, formada por representantes do poder público e da sociedade civil, consolidou as diferentes sugestões e apresentou uma nova versão para o documento inicial. Essa versão foi mais uma vez submetida ao debate por meio eletrônico, corrigida, ajustada, aprovada, publicada e lançada em 2003.

"Um dos resultados dessa ampla consulta foi o entendimento dos museus como práticas e processos socioculturais colocados a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, politicamente comprometidos com a gestão democrática e participativa e museologicamente voltados para as ações de investigação e interpretação, registro e preservação cultural, comunicação e exposição dos testemunhos do homem e da natureza, com o objetivo de ampliar o campo das possibilidades de construção identitária e a percepção crítica acerca da realidade cultural brasileira." (PNM, 2003: 23,24)

A PNM foi publicada contendo sete eixos programáticos, adotados pelo Instituto Brasileiro de Museus – Ibram [1]:

1. Gestão e configuração do campo museológico
2. Democratização e acesso aos bens culturais
3. Formação e capacitação de recursos humanos
4. Informatização de museus
5. Modernização de infra-estruturas museológicas
6. Financiamento e fomento para museus
7. Aquisição e gerenciamento de acervos culturais

Houve também um grande avanço no conhecimento da estrutura e na sistematização do campo museal por meio da implantação do Sistema Brasileiro de Museus - SBM (2004) e do Cadastro Nacional de Museus - CNM (2005), que hoje integram o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais – SNIIC (2011) [2]. As duas bases de dados serviram para o lançamento da publicação *Museus em números* (2011), que oferece um panorama estatístico nacional e internacional do sector de museus e textos analíticos sobre a situação dos museus nas unidades federativas.

Museus em números apresenta dados referentes a cerca de 1.500 instituições museológicas brasileiras que responderam ao questionário do Cadastro Nacional de Museus (CNM), entre as mais de três mil instituições mapeadas em todo o país à época do levantamento de dados para a pesquisa (setembro 2010) [3].

Estatuto de Museus

Outro instrumento que impulsionou a área a estruturar institucionalmente seus mecanismos de funcionamento foi a promulgação da Lei do Estatuto de Museu, levando os sistemas estaduais a estimularem os museus de seus estados e municípios a implantarem estatutos e a criarem seus planos museológicos. Instituída em 2009, a Lei tem como objectivo normalizar procedimentos básicos para a manutenção de um museu, desde sua criação até seu eventual fechamento. O Estatuto torna obrigatória a elaboração e implementação de um **plano museológico** para cada instituição.

Com a promulgação do Estatuto de Museus, o CNM passou a adotar o conceito de museu expresso na Lei nº 11.904, de 14 de janeiro, que estabelece em seu Artigo 1º:

"Consideram-se museus, para os efeitos desta Lei, as instituições sem fins lucrativos que conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento.

Parágrafo único. Enquadrar-se-ão nesta Lei as instituições e os processos museológicos voltados para o trabalho com o patrimônio cultural e o território visando ao desenvolvimento cultural e socioeconômico e à participação das comunidades."

De acordo com *Museus em números*, em setembro de 2010, 37,4% dos museus tinham regimento interno e 26,7% haviam implantado plano museológico.

Programa Pontos de Memória

Como resultado da assunção de que se enquadram nesta Lei do Estatuto de Museus as instituições e os processos museológicos voltados para o trabalho com o patrimônio cultural e o território visando ao desenvolvimento cultural e socioeconômico e à participação das comunidades, é criado o Programa Pontos de Memória [4].

Os **Pontos de Memória** têm por concepção reconstruir e fortalecer a memória social e coletiva de comunidades, a partir do cidadão e de suas origens, histórias e valores. A metodologia baseia-se na participação e diálogo dos partícipes, que trabalham as questões da memória e da cultura material como ferramenta de transformação social.

Os objectivos principais dos Pontos de Memória são a promoção da melhoria da qualidade de vida da população e o fortalecimento das tradições locais e dos laços de pertencimento, além de impulsionar o turismo e a economia local, contribuindo na redução da pobreza e violência. São considerados espaços de referência nos territórios, por estarem associados a locais de riqueza histórica e cultural. Além disso, valorizam o protagonismo popular e concebem o museu como instrumento de mudança social e desenvolvimento sustentável. Ademais, entendem a memória como resultado de interações sociais e processos comunicacionais, os quais elegem aspectos do passado de acordo com as identidades e interesses dos componentes do grupo.

Foram implantados 12 Pontos de Memória, situados em comunidades populares nas seguintes cidades: Belém/PA (Comunidade de Terra Firme); Belo Horizonte/MG (Comunidade do Taquaril); Brasília/DF (Comunidade da Estrutural); Curitiba/PR (Comunidade do Sítio Cercado); Fortaleza/CE (Comunidade Grande Bom Jardim); Maceió (Comunidade do Jacintinho); Porto Alegre/RS (Comunidade da Lomba do Pinheiro); Recife/PE (Comunidade do Coque); Rio de Janeiro/RJ (Comunidades do Pavão-Pavãozinho-Cantagalo); São Paulo/SP (Comunidade da Brasilândia); Salvador/BA (Comunidade do Beiru) e Vitória/ES (Comunidade do São Pedro).

De acordo com dados do IBRAM, outros PM estão em processo de desenvolvimento.

Mapeamento

Foram mapeados 3.025 museus, sendo que apenas 49,5% deles responderam aos questionários do Cadastro Nacional de Museus.

Do universo de 1.500 museus, 21,1% (1.172) dos municípios possuem pelo menos um museu; 67,2% dos museus brasileiros são públicos e 357 são federais [5], sendo 30 ligados ao Ibram.

As cidades de São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador são as que têm o maior número de museus, respectivamente com 4,6%; 4% e 2,3% do total do país. As três capitais mais populosas do Brasil concentram também os maiores acervos. Quanto à temática, as tipologias mais comuns entre os museus brasileiros são história (67,5%), artes visuais (53,4%) e imagem & som (48,2%).

48,1% dos museus desenvolvem ações educativas, 96,4% de ações específicas para o público infanto-juvenil e 83,5% de ações para sectores voltados para os públicos adultos.

Cursos de museologia

A Política de Formação e Capacitação para a Área da Museologia é parte integrante da Política Nacional para os Museus, o que resultou na implantação de vários cursos de museologia nos diversos Estados da Federação. Em 2010 havia no Brasil 14 cursos de graduação, um curso de especialização, um curso de mestrado e um curso de doutorado.

Natureza administrativa

Museu em números classifica a natureza administrativa das instituições museológicas em oito categorias principais e excludentes entre si: federal, estadual, municipal, associação, empresa, fundação, sociedade e natureza administrativa *outra* – subdividida em organizações religiosas, partidos políticos, entidades sem fins lucrativos e museus particulares (sem personalidade jurídica própria). Há, no entanto, uma lacuna na publicação em relação a duas categorias muito ativas no panorama de alguns estados: as Organizações da Sociedade Civil de Interesse Público (OSCIP) e as Organizações Sociais (OS).

As OSCIPs foram criadas pela Lei nº 9.790, de 23 de março de 1999. Para se obter esse tipo de qualificação, as entidades devem ser privadas sem fins lucrativos, desempenhar atividades de relevante valor social, preencher determinados requisitos legais e receberem a certificação do Ministério Público. Nessa condição, a entidade pode receber recursos de todas as instâncias governamentais. São exemplos de OSCIP o Museu de Arte Moderna de São Paulo, o Museu Afro Brasil, Inhotim – Instituto de Arte Contemporânea e Jardim Botânico, Museu da Pessoa, entre outros.

Organizações sociais

As Organizações Sociais (OS) são geridas por meio de contrato de gestão entre poder público e organização não-governamental que estabelece as bases da parceria, fixando metas associadas a serviços a serem prestados pela ONG e, como contraprestação, o poder público repassa valores. Além disso, os museus dessa natureza são aptos a captar recursos privados por meios diretos ou por leis de incentivo. Grande parte dos Museus do Estado de São Paulo tornaram-se OS no início dos anos de 2000 e o mesmo está por acontecer com os museus do Estado do Rio de Janeiro.

São exemplos de OS, a Pinacoteca do Estado, O Museu do Futebol, o Museu da Língua Portuguesa e a Casa de Portinari.

O ICOM-BR

Comitê Brasileiro do ICOM, fundado em 9 de janeiro de 1948, tem como objetivo promover a cooperação, a assistência mútua e o intercâmbio de informação entre seus membros, profissionais de museus e instituições culturais admitidos conforme categorias definidas em regimento. O Comitê Brasileiro integra o ICOM-LAC (Comitê Regional para a América Latina e Caribe) e o ICOM-SUR (Comitê Regional dos Países do Mercosul) e o Comitê Brasileiro do Escudo Azul.

Como parte de seu plano de desenvolvimento e crescimento nacional, o ICOM-BR descentralizou a composição de seu conselho consultivo, tendo membros de todas as regiões do país. Como estratégia de articulação, o ICOM-BR participa, periodicamente, dos principais eventos nacionais e internacionais da Museologia como os Encontros ou Fóruns estaduais de museus, Fórum Nacional de Museus, Encontro Latino-americano e Caribenho de Museus, Encontros da Associação Americana de Museus, Encontro da CCPLP, além da importante Conferência trienal do ICOM.

Em 2009, a cidade do Rio de Janeiro foi eleita para sediar a 23ª Conferência Internacional do ICOM a ocorrer em agosto de 2013. O momento político-econômico do Brasil é de crescimento e junto com isso há uma nova situação dos museus brasileiros e dos seus profissionais, além de uma experiência no campo de museus suficientemente consolidada e peculiar que torna sua divulgação no plano internacional interessante e oportuna.

O tema da Conferência foi definido levando em consideração os desafios da sociedade brasileira contemporânea que articula em seus contextos comunitários as expressões de memória e criatividade, gerando grande impacto e transformação social. Dessa forma, a partir de uma equação matemática, baseada na teoria dos conjuntos, o tema foi definido como: [Museus (Memória + Criatividade = mudança social)].

O rico cenário museológico brasileiro e, em especial, o do Rio de Janeiro está maduro para compartilhar experiências com profissionais de museus de todo o mundo, dando oportunidade de fortalecer o valor do patrimônio e colaborando com o aumento da eficiência e qualidade dos museus nas regiões em desenvolvimento.

Referências

[1] O Instituto Brasileiro de Museus foi criado em janeiro de 2009, assumindo a gestão direta de todos os Museus Nacionais e regionais atrelados anteriormente ao Iphan. Tanto o Iphan como o Ibram são autarquias do MinC, isto é, entidades públicas com autonomia administrativa, inclusive quanto a seu patrimônio e sua receita.

[2] A constituição do SNIIC é a primeira etapa para o cumprimento das 53 metas do Plano Nacional de Cultura a ser desenvolvido até 2020. O sistema integra documentos de 10 mil instituições de memória social (bibliotecas, museus e arquivos) e possibilita o desenvolvimento de políticas conjuntas entre a Fundação Biblioteca Nacional, o Instituto Brasileiro de Museus, instituições vinculadas ao MinC e o Arquivo Nacional do Ministério da Justiça para, entre outras coisas, modernizar essas instituições.

Fonte: http://www.brasil.gov.br/noticias/arquivos/2011/12/20/ministerio-da-cultura-implanta-sistema-nacional-de-informacoes-e-indicadores-culturais/view

[3] Publicações disponíveis em versão digital: http://www.museus.gov.br/publicacoes-e-documentos/museus-em-numeros/

[4] Para atender os diferentes grupos sociais do Brasil que não tiveram a oportunidade de narrar e expor suas próprias histórias, memórias e patrimônios nos museus, o Ibram/MinC, em parceria com o Programa Mais Cultura e Cultura Viva - do Ministério da Cultura - com o Programa Nacional de Segurança Pública com Cidadania - Pronasci/Ministério da Justiça - e com a Organização dos Estados Ibero-americanos (OEI), apoia ações de memória em comunidades populares de todas as regiões do país, por meio do Programa Pontos de Memória.

[5] São considerados museus federais, todos aqueles ligados ao IBRAM ou a algum ministério como, por exemplo, os Museus do Exército.

" O rico cenário museológico brasileiro e, em especial, o do Rio de Janeiro está maduro para compartilhar experiências com profissionais de museus de todo o mundo, dando oportunidade de fortalecer o valor do patrimônio e colaborando com o aumento da eficiência e qualidade dos museus nas regiões em desenvolvimento."

Denise Grinspum

Humberto Elísio da Cruz Lima é Presidente do Instituto da Investigação e do Património Culturais de Cabo Verde. Foi Presidente do Instituto do Arquivo Histórico Nacional, de 2007 a 2010. Docente no Instituto Superior da Educação (ISE, 2002-2004) e docente na Universidade ÚNICA de Cabo Verde. Membro do Conselho Cientifico da ÚNICA. Doutorado em Antropologia Social e Cultural – Madrid – UNED – 2009. Tem Mestrado em Antropologia Social e Cultural – Madrid – UAM (Universidade Autónoma de Madrid, 2000-2003). Licenciado em História e Ciências Sociais, com especialização em Idade Moderna e Contemporânea, pela Universidade Estatal de Voronesh, na Rússia (1984-1990). Realizou pesquisas no domínio antropológico perspectivando a dissertação da tese de Doutoramento (2004-2009) e pesquisas no domínio antropológico perspectivando a dissertação da tese de Mestrado (2000-2003). Elaborou diversos estudos e pesquisas sobre o património e cultura em Cabo Verde.

Ana Samira Carvalho Semedo Silva integra o Instituto da Investigação e do Património Culturais de Cabo Verde.

Museus em Cabo Verde: perspectivas e desafios

Humberto da Cruz Lima
Ana Samira Semedo Silva
Instituto da Investigação e do Património Culturais

Resumo

Em Cabo Verde, o Estado tem sido o principal guardião na luta pela preservação e salvaguarda do património. Em todo o território nacional, a entidade formalmente instituída para desempenhar a função de investigação, preservação e conservação do património cultural do País, quer seja móvel, imóvel, tangível ou intangível, é o Instituto da Investigação e do Património Culturais (IIPC), criado pelo Decreto-Regulamentar nº 2/2004, de 17 de Maio, sucedendo e assumindo as funções de outras instituições que, ao longo de 34 anos, vinham materializando a política dos diferentes governos. A luta pela preservação e a valorização do património cultural, exemplos do novo conjunto de direitos de cada cidadão, tem-se alargado e abrangido diferentes camadas sociais que hoje são cada vez mais exigentes e diversificadas no Arquipélago. Este cenário provém do alargamento da cidadania no País resultando daí cidadãos mais interventivos, conscientes e, sobretudo, mais participativos e reivindicativos. O museu, enquanto instituição pública e pedagógica, tem permitido cada vez mais associar práticas de defesa e valorização do património. Assim, cabe ao IIPC, no âmbito das suas atribuições, a criação e gestão dos museus em Cabo Verde, tendo-se iniciado com a implementação de alguns museus temáticos, de 1997 a 2008, sobretudo nas Ilhas de Santiago e S. Vicente. Contudo, é importante realçar que os museus em Cabo Verde não são institucionalizados, o que significa que não existe uma Lei que regulamenta a sua criação. Esse facto tem levado à ausência de um orçamento que permita a sua gestão adequada e um quadro pessoal especializado, afecto aos museus. A análise ao diagnóstico do actual estado dos nossos museus permite-nos verificar que, se por um lado, há que reconhecer um trabalho inicial com alguma consistência e eficácia, por outro, o mesmo tem sido altamente prejudicado devido ao défice de recursos humanos e financeiros, que tem impedido o normal e adequado funcionamento dos espaços e dos bens museológicos. E com base nesta realidade que o IIPC definiu algumas políticas para o sector dos museus, passando estas pela regulamentação, criação, bem como acções concretas de dinamização e revitalização desses espaços e dos bens museológicos.

Palavras-chave: Património, preservação, museu

Maria Eveline Correia Marta Diallo é Directora de Serviços do Museu Etnográfico Nacional da Guiné-Bissau, Secretaria de Estado da Juventude, Cultura e Desportos/Direcção Geral da Cultura. É Licenciada em História Contemporânea e Sociais, com formação e estágio no Museu Nacional de Etnologia, em Portugal. Participou em conferências e seminários em vários países da África e da Europa, assim como em trabalhos da área educativa com as escolas. É responsável da área de exposição cultural no Museu. Participou nos trabalhos de recolha de peças no interior do país e na montagem de várias exposições.

A realidade museológica na Guiné-Bissau

Maria Eveline Diallo

Museu Etnográfico Nacional

Resumo

No passado, havia um Museu da Guiné, ou seja, da Guiné Portuguesa, criado desde os anos 1947 pelo Decreto nº 366339, de 29 de Novembro de 1947, com o objectivo de recolher todo o material que pudesse melhor identificar e fazer reconhecer o Homem Africano Guineense ao longo dos tempos, devendo constituir um documento de referência Guineense entre os outros povos do mundo.

Falando das colecções do Museu, devemos necessariamente falar da história, da sua constituição, assim como dos princípios básicos dos trabalhos da colecção do Museu da Guiné-Bissau. A equipa do Museu escolheu como um dos objectivos: a recuperação de grande parte das colecções do antigo Museu Colonial, depois da independência em 1974/75. Foi feita uma campanha de sensibilização junto aos órgãos de decisão, as autoridades públicas e privadas.

Conseguiu-se um Despacho Presidencial que constituía uma comissão para a recuperação, nas casas de membros de governo, de tudo o que constituía objecto de interesse museológico e que era propriedade do Museu da Guiné Portuguesa.

As perspectivas para o futuro são ambiciosas e esperamos ver o nosso Museu comparado aos Museus da Sub-região e de outros países do mundo, assim como a definição cabal da intenção de criação de alguns museus em perspectiva, como o caso do Museu da Luta de Libertação, de Amílcar Cabral e tantos outros.

Palavra-chave Museu da Guiné-Bissau

Alda Maria Costa, nasceu em Pemba, Moçambique, em 1953. Trabalhou como museóloga no Departamento de Museus do Ministério da Cultura, que chefiou entre 1986 e 2001, e com o qual mantém, até ao presente, colaboração. Foi Presidente da Comissão Instaladora do Instituto Superior de Artes e Cultura (2007-09). É actualmente Directora de Cultura da Universidade Eduardo Mondlane em Maputo. A sua formação académica foi feita em História (1976) e Museologia tendo concluído, em 2005/2006, o Doutoramento em História da Arte com uma tese sobre arte moderna e contemporânea de Moçambique (c.1932-2004). A sua experiência profissional inclui ainda, entre outros domínios, o ensino e a planificação curricular. Entre as suas publicações contam-se manuais didácticos sobre história e ensino de história, artigos, capítulos e textos sobre museus, museografia/museologia e arte em livros, catálogos de exposições e outras publicações.

Museus de Moçambique: na encruzilhada de tempos, tradições e práticas

Alda Maria Costa

Universidade Eduardo Mondlane

Resumo

Esta comunicação apresenta constatações, reflexões e desafios que, em meu entender, se colocam actualmente aos museus em Moçambique, como resultado: i) da história/tempo em que se começaram a estabelecer os primeiros museus (princípios do século XX); ii) das diferentes fases da política cultural (domínio do património e museus) posta em prática depois da independência nacional (1975); e iii) das contradições dos últimos anos: recuperação económica, expansão do ensino, desenvolvimento da produção artística principalmente nos centros urbanos e na capital, acelerada degradação do património cultural e natural, reduzido número de profissionais especializados, instabilidade das comunidades rurais, reajustamento dos papéis do Estado, da iniciativa privada e da sociedade civil, entre outras.

A comunicação tem subjacentes os debates que têm acontecido sobre a cultura, a identidade moçambicana, a construção da unidade nacional e da nação. Serão apresentadas imagens como ilustração.

Palavras-chave Museus, Política Cultural, Património

Introdução

Escrever sobre a situação dos museus de Moçambique, do contexto histórico gerador, da diversidade de experiências e práticas e, sobretudo, dos desafios e tensões presentes é o objectivo desta comunicação. Na reflexão que se segue, proponho-me igualmente dar visibilidade a estes museus, alguns deles datando dos primeiros anos do século XX, e suscitar interesse e mais estudos sobre eles e a sua realidade, num encontro profissional onde estão presentes múltiplos saberes, experiências e ideias sobre o que são ou podem ser os museus. O facto de se tratar de um encontro que junta profissionais e interessados que se expressam em língua portuguesa, para falar sobre o que os une e os separa, é mais um estímulo para escrever. E uma vantagem para a troca de ideias e para o alargamento do conhecimento mútuo.

Museus para representar os recursos e o modo de ser da colónia

Os primeiros museus

Como escrevi já (Costa e Gandolfo, 2005) [1], os museus de Moçambique nasceram no contexto da ocupação colonial e da colonização e à imagem dos museus europeus da época. Foi assim que, principalmente a partir do século XVIII, se intensificou o interesse pelo conhecimento da terra e dos homens do território que é hoje o país Moçambique. As Instruções Régias determinavam a recolha de produtos naturais e da cultura material em diversos pontos do território e a sua remessa para a então capital, a Ilha de Moçambique, ou para Lisboa. Mais tarde, as reformas visando a difusão da instrução e do gosto do belo e a criação de novos museus em Portugal, fizeram-se sentir, ainda que com efeitos limitados, nos territórios do Ultramar. Em Macau e Moçambique (1836), houve a intenção de criar um jardim botânico e um museu. Décadas mais tarde, já num contexto de novas formas de dominação colonial, na sequência da criação do Museu Colonial (1870) e da Sociedade de Geografia de Lisboa, Moçambique conheceu em 1889, também na Ilha de Moçambique, uma nova tentativa de criação de um museu. Uma Portaria (nº 118, de 22 de Fevereiro de 1889) mandava "reunir objectos de valor histórico" e instalar um museu na Praça de S. Sebastião. Inaugurado poucos meses depois, incluía armas, bandeiras que acompanhavam as expedições militares portuguesas, tambores e bastões pertencentes a autoridades locais com quem entraram em contacto ou se confrontaram. No mesmo ano, uma outra Portaria (nº 265, de 11 de Maio de 1889) criou uma comissão para obter e reunir "uma valiosa exposição de muitos dos mais ricos produtos coloniais". Mesmo considerando a possibilidade de uma representação exagerada desta iniciativa, o museu "conservatório" ou "repositório" de objectos do século XIX fazia a sua entrada na então colónia de Moçambique. Alguns anos mais tarde, no contexto do início da actividade geológica na zona, em Vila de Manica (ex-Macequece), no centro do país, a direcção de Minas reuniu num pequeno museu (ainda hoje existente) exemplares mineralógicos e amostras geológicas mostrando e promovendo os recursos de valor comercial da colónia.

O século XX trouxe muitas mudanças para a colónia mas os museus de Moçambique continuaram a ser estabelecidos nos mesmos moldes. A educação dos colonos e o fomento da colónia justificavam a sua existência. Uma exposição de produtos coloniais foi, mais uma vez, o ponto de partida de um novo museu. Representar os recursos e o modo de ser da colónia foi o objectivo da criação do *Museu Provincial*, actual Museu de História Natural, em 1913 (Portaria nº 1095-A de 29 de Julho de 1913). A capital da colónia era, desde há alguns anos, Lourenço Marques, hoje Maputo. Nessa época, homens, animais, minerais e plantas situavam-se numa mesma escala e por essa razão o museu incluiu também "artefactos indígenas" reunidos por administradores e governadores de distrito. Numa época em que o Museu acompanhava os progressos das ciências e servia a instrução, o museu foi instalado na dependência da Escola Prática de Comércio e Indústria 5 de Outubro, criada em 1911 (mais tarde liceu). A direcção do museu ficou a cargo de um professor da Escola o que acentuou a sua vocação educativa, ainda hoje muito presente, e a sua orientação para as ciências naturais. Alterou-se, por diversas vezes, a sua relação de dependência e o Museu foi mudando de instalações até se fixar onde ainda hoje se encontra: num edifício Neo-Manuelino onde a Câmara Municipal pretendia instalar uma escola primária. Na polémica que correu nos jornais da época, houve argumentos contra a instalação do *Museu Provincial* no edifício "porque mesmo

que se lhe modifique todo o interior nunca poderá ficar com salas suficientemente grandes e altas em que se possam dispor como convém o elefante, os hipopótamos e as dezenas de outros exemplares da fauna moçambicana que hoje se encontram na Vila Jóia, que de facto também não serve para os conter (*Notícias*, 24.06.32, 1ª página).

O desenvolvimento do museu aconteceu mais tarde quando as colecções cresceram e o trabalho de investigação também. O quadro de pessoal integrou, quando foi possível, um taxidermista, em 1930, e um naturalista, a partir de 1948. Em 1959, o Museu passou a subordinar-se ao Instituto de Investigação Científica de Moçambique. Mas foram sempre muitas as dificuldades, sobretudo financeiras e de falta de pessoal profissional, que este e os outros museus que se criaram enfrentaram. Quase a fazer cem anos, a sua história está associada à de outros museus existentes e documenta as práticas museográficas seguidas na colónia. Neste Museu, também se reuniram móveis e outros objectos de valor artístico ou interesse histórico. Foi este acervo que foi pensado como um fundo inicial de uma *Galeria de Arte e História da Colónia de Moçambique,* criada em 1938, por proposta do Governador-Geral. Nem esta nem outra galeria de arte chegaram a ver a luz do dia apesar de ter havido algumas aquisições, de a Câmara Municipal ter tomado algumas iniciativas nesse sentido e de parte do acervo então reunido ter integrado, anos depois, outros museus que se criaram. A necessidade de uma galeria de arte para a cidade capital foi muitas vezes referida argumentando-se que era tempo de dar mais atenção às manifestações espirituais e às artes plásticas e que era preciso competir com as cidades estrangeiras da vizinhança onde havia museus e/ou galerias de arte: Durban, Cabo e Johannesburg. A realização de exposições de arte que acontecia com alguma regularidade, principalmente na capital, assim o justificava. A acção do *Núcleo de Arte* merece, neste domínio, menção particular. Também a arte africana, do interesse de alguns, ou a procura de uma síntese entre as influências europeias e africanas, justificavam a galeria de arte.

Outros museus

Foram, entretanto, criados outros museus. Foi o caso do *Museu Freire de Andrade* (actual Museu Nacional de Geologia, embora com localização diferente) fundado em 1943, do *Museu Histórico-Militar* (1955), instalado na Fortaleza de Maputo, que hoje já não existe, e do *Museu Comandante Ferreira de Almeida* (1956), em Nampula. Este museu regional, nascido no contexto da visita do Presidente da República Portuguesa à colónia de Moçambique, pretendeu representar a terra e os homens da região Norte. A sua comissão organizadora incorporou os objectos que o chefe do posto administrativo de Larde (Moma) reunira durante alguns anos e alargou a recolha de objectos. Poucas vezes foi resultado de investigação e trabalho de terreno e desse facto se ressentiu, durante muito tempo, a sua exposição e as demais funções. Foi o único Museu que se instalou num edifício construído para o efeito. Ao seu arquitecto, Mário de Oliveira, se deve a integração das duas figuras em alto-relevo, da autoria de um reconhecido escultor maconde, Chibanga Muali Malundi, no pórtico do Museu. Outros escultores foram igualmente envolvidos e receberam encomendas. O Museu integrava secções de história natural, de história e de etnografia, incluindo arte. Mostrar a cultura material e artística dos indígenas em processo de mudança e proporcionar termos de comparação com os resultados da colonização portuguesa tinham sido, de acordo com um relatório do governo do distrito, os objectivos do nascimento do museu. Alguma boa vontade e colaboração profissional que o museu teve nos anos seguintes não bastaram para fazer funcionar outras

funções do museu ou garantir-lhe estabilidade. Em 1969 (*Voz Africana*, 8/11/69), lamentava-se o ostracismo a que o Museu se encontrava votado. A falta de pessoal profissional e a não existência de outros requisitos básicos de funcionamento repetir-se-ia aquando da criação, entre 1969-1972, dos Museus da Ilha de Moçambique: *Palácio de S. Paulo, Museu da Marinha* e *Museu de Arte Sacra,* apesar do considerável trabalho que foi realizado para a sua concretização e do importante acervo reunido sob a direcção da Comissão dos Monumentos e Relíquias Históricas de Moçambique (criada pelo Diploma Legislativo nº 825, de 20 de Fevereiro de 1943). Várias outras tentativas e iniciativas de criação de museus foram iniciadas ou mesmo materializadas nos anos seguintes mas nem sempre bem sucedidas ou continuadas. Foi o caso do Museu Histórico da Cidade, inaugurado na Casa Amarela em 1971, do Museu Gago Coutinho e Sacadura Cabral, instalado em 1972, na Casa de Ferro, que foi então transferida para o actual local do Museu Municipal da Beira que, à data da independência, aguardava na sobreloja da Biblioteca, edifício próprio.

Museus para representar o novo país Moçambique

Resgatar a história e a cultura negadas, construir a unidade nacional, afirmar o ser moçambicano

A Independência Nacional (1975) e, neste contexto, a política cultural posta em prática a partir daí, reconhece a importância dos museus, alarga o objecto museológico, enfatiza a sua função educativa mas não é capaz de ultrapassar alguns dos problemas que já se colocavam. Ao Serviço Nacional de Museus (Portaria nº 39/76, de 14 de Fevereiro) competia organizar museus e exposições em todo o país, nomeadamente de história das sociedades e história natural. O Museu continuou a ser entendido como "repositório" e a sua função parecia esgotar-se com a organização de uma exposição apresentando a colecção ou colecções reunidas. A uma exposição passou a chamar-se museu mas não se criaram as condições (pessoal profissional, meios diversos) para as outras funções de um museu: colecção, documentação, conservação, investigação, acção cultural e educativa. Algumas tentativas de alterar a situação e de trabalhar de forma profissional nos museus foram feitas mas não tiveram a continuidade necessária num contexto em que eram muitas as prioridades e poucos os recursos. Era claramente expressa, nesta época, a importância de conservar, como símbolo da determinação, como memória da humilhação e dominação e como fonte de inspiração e ensinamento para as gerações vindouras, os testemunhos do passado. Assim o documenta a legislação produzida, incluindo a Lei nº 10/88, de 22 de Dezembro, que determina a protecção dos bens materiais e imateriais do património cultural moçambicano. Mas até que ponto, e esta interrogação já foi colocada (Cossa, 2001) [2], esses testemunhos do passado eram considerados como objectos de importância histórica e cultural e não apenas entendidos como vestígios do período colonial?

Foram criados nesta altura o *Museu da Revolução* (1978), o *Museu Arqueológico de Manyikeni* (1979) e o *Museu Nacional da Moeda* (1981), uma prioridade no contexto da criação da moeda nacional. O *Museu de História Natural* (nascido, como vimos, como Museu Provincial/Museu Dr. Álvaro de Castro) beneficiou de várias remodelações. O mesmo aconteceu nos museus de Nampula e da Ilha de Moçambique, a ex-capital, que mereceu atenção particular. A iniciativa de candidatura da Ilha de Moçambique a Património Mundial começou a esboçar-se e a tomar forma nesta fase. O

processo de criação do *Museu Nacional de Arte*, em Maputo, foi interrompido e só seria retomado anos mais tarde.

Apesar de todas as limitações, a discussão sobre o património cultural esteve na ordem do dia, os museus abriram-se a públicos novos até aí ausentes dos museus e atraíram alunos das escolas de todos os níveis, trabalhadores de fábricas e empresas, jovens e idosos e demais interessados no conhecimento da história e do património cultural e natural. A Campanha de Preservação e Valorização Cultural (1978-1982), realizada a nível nacional, constituiu, a par de outras realizações, um momento de resgate e reflexão sobre a cultura moçambicana. Iniciou a recolha de dados e objectos que deram origem a pequenos arquivos e depósitos museológicos onde aguardavam, num futuro que se imaginava próximo, tratamento e destino. Pena foi que o interesse então suscitado não tenha conduzido, nos anos que se seguiram, a mais respostas por parte das comunidades envolvidas. Mesmo assim, parece ter-se esquecido neste processo (Honwana, 2009) [3] a afirmação do carácter plural da cultura e a complexidade da realidade social moçambicana. Prevaleceu, nos primeiros anos de independência, um conceito de cultura que reflectia a predominância, na revolução moçambicana, de uma perspectiva rural.

Os anos 80 e uma nova fase na política cultural

Foi preciso passarem mais alguns anos para, ainda sob uma forte direcção do orgão estatal de cultura, se retomarem alguns projectos antigos e abrirem novos museus: o *Museu Nacional de Arte* (1989), o *Museu Nacional de Etnologia* (1993), a partir do museu já existente em Nampula, o *Museu Regional de Inhambane* (1996) aproveitando os objectos aí reunidos, em parte resultado da Campanha de Preservação e Valorização Cultural, e a contribuição local a partir de uma iniciativa do então Governador. Nesta fase, apostou-se na capacitação institucional e na criação e consolidação de instituições que pudessem aprofundar e profissionalizar o trabalho cultural. A cidade, o ambiente urbano, face à guerra que consumia o país, foi o palco privilegiado. Os debates e as reflexões sobre a cultura ganharam novos contornos. O ser moçambicano, quem era ou não era moçambicano, dominou as discussões que então se fizeram. O relançar do projecto do *Museu Nacional de Arte* foi por elas influenciado. Foi nestes anos que iniciei o meu trabalho na área do património cultural e, em particular, neste projecto que envolveu vários museus. Abandonar o conceito de "depósito", de "repositório" revelou-se difícil e encontrou resistência. Partir dos "depósitos museológicos" existentes, entretanto quase todos abandonados ou mesmo perdidos como resultado da guerra e do cada vez maior isolamento e afastamento entre as cidades e as zonas rurais, foi um desafio que consumiu tempo e trabalho mas que produziu poucos resultados. Acompanhar a evolução do conceito de museu, seguir as discussões sobre o museu plural moderno, partir do contexto local, introduzir práticas profissionais internacionais, partilhar experiências com os museus da região e do continente foram objectivos então traçados. Todos os recursos ao alcance foram utilizados: as recomendações do Conselho Internacional de Museus (ICOM), a assessoria e contratação de profissionais nos domínios da conservação e restauro e da curadoria, a frequência de cursos de capacitação profissional, a angariação de projectos apoiados pela cooperação internacional (o apoio da Suécia foi fundamental) e, sobretudo, o envolvimento de todos os que já trabalhavam nos museus. Tratavam-se de pessoas, em geral, sem formação específica, com escolaridade baixa mas com experiências diversas, algumas vezes nos próprios museus. Uma vez ou outra foi possível admitir

ou ter como colaboradores jovens graduados de nível médio ou mesmo superior. O Departamento de Museus, que então dirigi e que concentrava um pequeno número de profissionais, liderou este processo. Os museus envolvidos eram museus já existentes ou projectos anteriores interrompidos. O apoio da ASDI/Suécia permitiu o aprofundamento das diversas funções museológicas e não apenas a abertura ou reabertura do museu. Em cada um foi criada capacidade, organização e meios para dar continuidade à documentação das colecções, aos procedimentos necessários à sua conservação, à organização de exposições e à realização de várias acções com o público. Foi o que aconteceu no Museu Nacional de Arte, no Museu Nacional de Etnologia, nos Museus da Ilha de Moçambique, no Museu Regional de Inhambane, sob tutela do Ministério da Cultura. Nas acções de formação então realizadas participaram sempre os outros museus e potenciais interessados pela profissão. A dificuldade de admissão/contratação que sempre existiu e a gestão do sistema de carreiras no sector público não favorece(ra)m a permanência em cada museu dos beneficiários desta formação específica. A existência de estatutos de criação para cada museu demorou anos e os orçamentos que, a partir daí obtiveram, continuaram exíguos. A aprovação da Política Cultural de Moçambique (Resolução n°12/97, de 10 de Junho), num contexto de mudança associado ao fim da guerra e à introdução do multipartidarismo, constituiu um instrumento regulador da acção do Estado (agora mais reduzida) e das acções dos demais intervenientes. No que se refere aos Museus, a política cultural define prioridades ainda hoje válidas e longe de concretização. A Política de Museus, mais específica, esboçada nesse contexto mas apenas revista e aprovada recentemente (Resolução n° 11/2010) ilustra bem esta situação. Apesar de novas iniciativas de museus, públicas e privadas, da existência de colecções de arte como, por exemplo, a da empresa *Telecomunicações de Moçambique (TDM)*, está longe de estar preenchido o espaço de intervenção entretanto criado e continuam sendo muitas as dificuldades com que os museus se deparam.

Uma outra fase da política cultural

O fim da guerra e as mudanças que se seguiram criaram espaço e oportunidades diversas para os diferentes sectores da sociedade e, a política cultural então aprovada, e a que já me referi, não foi excepção, abrindo novos caminhos para o trabalho cultural. Caminhos que têm sido difíceis de percorrer. O Estado, então actor principal, apresenta-se fragilizado como estão igualmente frágeis e em processo de consolidação as instituições culturais e, neste caso, as instituições museais. As dificuldades já mencionadas acrescenta-se a continuação da falta de investimento no sector da cultura (até aqui sempre muito dependente do apoio externo) dando origem a uma falta de sustentabilidade crítica quando os apoios terminam. A iniciativa privada tem tardado a ocupar o espaço que se abriu, os seus apoios, pouco consequentes, não estão em sintonia com a política cultural em vigor nem têm em conta a capacitação institucional ou carecem de aconselhamento profissional. Da mesma ausência de aconselhamento profissional, se ressentem as aquisições e a gestão das colecções que se têm vindo a constituir por sua iniciativa. O Turismo, sector em franco crescimento e dando passos seguros, chamou a si as áreas de conservação da natureza mas está ainda longe de valorizar da mesma maneira outros recursos culturais do país. A fragilidade da formação formal em domínios relevantes para o desenvolvimento da cultura, apesar da expansão do ensino superior, é outra dificuldade. Mas não se pode descurar, neste cenário, o papel e a dimensão ideológica da cultura no processo de libertação e de construção do ser moçambicano que Moçambique vive(u). Por isso a ambiguidade sobre o papel do Estado, a impossibilidade de recriar as condições do

pós-independência, os diferentes critérios de afirmação do ser africano/moçambicano, as dúvidas dos diversos actores sociais. Nesta fase são muitas as dúvidas sobre o futuro. Como responder à questão da afirmação da identidade nacional e como garantir a formação das novas gerações? É possível definir, de forma rigorosa, uma identidade nacional? Para esta e outras questões não há respostas simples e a procura de soluções continua.

No que se refere aos museus, para além das diversas iniciativas do sector público como, por exemplo, o Museu dos Caminhos de Ferro de Moçambique (CFM) ou o Museu das Pescas, há a considerar as iniciativas de criadores individuais ou suas famílias (Malangatana, Chissano, Eugénio de Lemos, José Craveirinha), também elas, em geral, muito dependentes ou fazendo apelo ao apoio do Estado. No que se refere ao órgão estatal responsável pela cultura, sucederam-se frequentes alterações orgânicas e de tutela e permanecem como problemas crónicos a indisponibilidade de fazer novas contratações e a gritante falta de meios e recursos financeiros. Escusado será dizer que a intervenção do sector, nestas condições, se reduziu ainda mais, quer no que se refere ao património material (bens móveis e imóveis), quer no que diz respeito ao património imaterial. Apesar da vontade da actual liderança para retomar o projecto nacional e de o governo reconhecer a cultura como instrumento de promoção da consciência patriótica, de reforço da unidade nacional e de exaltação da moçambicanidade (Plano Estratégico de Educação e Cultura de Moçambique, 2006-2010), as fragilidades já mencionadas e as dificuldades de coordenação existentes têm limitado este projecto assente na história da luta de libertação nacional. Pode dizer-se que a criação, em 2005, do Museu do Chai, um posto administrativo da província nortenha de Cabo Delgado associado ao início da luta armada, marca mais uma fase na história dos museus em Moçambique. A partir daí, a musealização e a criação de centros de interpretação dos (nos) locais onde teve lugar a luta de libertação nacional ou relacionados com o nascimento dos seus heróis como, por exemplo, Nwadjahane (Eduardo Mondlane) ou Chilembene (Samora Machel) tem sido a prioridade. A criação do Centro de Pesquisa da História da Luta de Libertação Nacional (Decreto nº 3/2008, de 9 de Abril), a aprovação da Lei nº 13/2009, de 25 de Fevereiro, relativa à protecção do património da luta de libertação (já considerada na Lei nº 10/88) ou a requalificação (em curso) do Museu da Revolução, em Maputo, são exemplos do que acabamos de referir. Entendo que este enfoque não deve ser materializado à margem da Política de Museus existente, que devem ser salvaguardados os requisitos profissionais apropriados e garantida a sustentabilidade destas iniciativas. Sob pena de se pôr em causa a relação essencial da museologia com a comunidade e de se correr o risco de desvalorizar a sua importância histórica e cultural.

Conclusão

A presente comunicação pretendeu identificar realizações, fragilidades e desafios da actual realidade museológica de Moçambique. E o futuro que interessa agora. Por isso se torna urgente continuar a reflectir sobre os requisitos indispensáveis à preservação e divulgação do património cultural e, em particular, sobre os museus, a sua gestão e o seu futuro. A formação ocupa, neste contexto, lugar privilegiado. O mesmo se pode dizer do compromisso e participação dos diferentes actores sociais. O Estado, ainda o actor principal, tem que reajustar as suas responsabilidades, capacitar-se para monitorar e regular a actividade dos museus, garantindo a sua sustentabilidade e desenvolvimento. As iniciativas do sector público, em curso ou as que venham a existir, podem mudar

significativamente a realidade museológica actual. O património à guarda das Universidades, ainda pouco conhecido e/ou mal compreendido, está longe de ter a atenção que merece no conjunto do património cultural do país. Os museus universitários começarão a ter mais visibilidade assim que o público tiver acesso à colecção de arqueologia da UEM. O trabalho em curso assim o indica. Mas outros actores têm de fazer a sua entrada neste campo. As experiências existentes, mesmo as que não nasceram do diálogo e da vontade partilhada, merecem ser aprofundadas. Com estas iniciativas, com o envolvimento de todos os interessados, com autoridades mais informadas e com profissionais competentes e motivados, os museus e a museologia em Moçambique poderão dar grandes passos em direcção ao futuro. Este Encontro, e todas as possibilidades de intercâmbio e de aproveitamento de acordos e vontades já existentes (por exemplo, o protocolo entre Moçambique e Portugal no domínio dos museus) poderão ser um contributo nessa direcção. Mas o mais importante é o interesse que a apresentação desta comunicação possa suscitar entre as pessoas presentes e os caminhos de intercâmbio que possa abrir.

Agradecimentos

A realização destes Encontros e a oportunidade de estar, pessoalmente, presente em alguns deles e, neste em particular, muito devem à Direcção da Comissão Nacional Portuguesa do ICOM. A Doutora Natália Correia Guedes, sua iniciadora, merece um agradecimento especial. O mesmo agradecimento é extensivo à actual direcção do ICOM, aos colegas Luís Raposo e Graça Filipe, à Fundação Oriente e a todos os que tornaram possível o VI Encontro. Um muito obrigado é igualmente devido a vários colegas que, em Moçambique, de uma ou de outra maneira, deram o seu contributo para esta comunicação e para a selecção das imagens que mostrei. A arquitecta Ana Leandro, do Instituto de Museus e Conservação de Portugal e, actualmente em Moçambique, agradeço o estímulo e o trabalho que tem realizado em prol dos museus a que nos referimos nesta comunicação.

Referências

[1] Costa, A.; Gandolfo, G. (2005). Museus: De coleccionadores passivos a participantes activos – partilhando experiências dos Museus. Em: *I° Seminário Nacional de Arquivos, Bibliotecas, Centros de Documentação e Museus.* Maputo, 2003, FBLP. Maputo, Fundo Bibliográfico de Língua Portuguesa, 108-113.

[2] Cossa, G. (2001). O desenvolvimento do Museu Nacional de Arte e a problemática da preservação do nosso legado cultural. Em: *V Encontro de museus de países e comunidades de língua portuguesa.* Maputo, 18-24 de Setembro de 2000, Lisboa. Lisboa, ICOM, Comissão Nacional Portuguesa, 59-65.

[3] Honwana, L. (2009). A rica nossa cultura. Maputo, *Savana*, 15.05.09.

" É o futuro que interessa agora. Por isso se torna urgente continuar a reflectir sobre os requisitos indispensáveis à preservação e divulgação do património cultural e, em particular, sobre os museus, a sua gestão e o seu futuro."

Alda Maria Costa

Natália Correia Guedes foi fundadora e Directora do Museu Nacional do Traje (1975-1979), Directora Geral do Património Cultural e Presidente do Instituto Português do Património Cultural (1979-1984), Directora do Museu Nacional dos Coches (1985-90) e do Museu do Oriente (2008-09), assim como Comissária de diversas Exposições Internacionais. Exerceu as funções de Subsecretaria de Estado da Cultura (1990-91), de Conselheira da Comissão Pontifícia para Bens Culturais da Igreja (1989-2008) e de Presidente da Direcção do ICOM/Portugal (1986-91 e 1999-2001). É Académica de número da Academia Nacional de Belas Artes (desde 1982), Presidente da Junta da Casa de Bragança (desde 2002) e Consultora da Administração da Fundação Oriente (desde 2009).

Museus Portugueses. 1980-2010

Natália Correia Guedes

Docente universitária jubilada Assessora da Administração da Fundação Oriente

Resumo

O conceito de Museu tem vindo a ser consideravelmente ampliado; nos nossos tempos, há mais dinâmica e interdisciplinaridade, mais envolvimento das comunidades, mais criatividade, mais rigor técnico e científico, factos que explicam a pesquisa do ICOFOM para a redefinição desta instituição fascinante a que nos dedicamos.

Analisamos trinta anos, de 1980 a 2010 (balizas que vão tomando consistência nos analistas da história das políticas do património cultural) para melhor compreendermos em que consistiu essa mudança no nosso país, de que o público foi o mais beneficiado de entre todos os sectores abrangidos pelas diversas actividades que o termo "Museu" habitualmente encerra. Para que as colecções lhe pudessem ser devidamente apresentadas e se criassem condições de conforto, construíram-se de raiz ou requalificaram-se edifícios, organizaram-se exposições, editaram-se catálogos, promoveram-se as mais diversas actividades pedagógicas. As estatísticas provam que, com esta política de abertura à sociedade, se mantém num crescendo o número de visitantes.

Como se processou, face ao período que lhe antecedeu, esta tão evidente mudança, é a primeira matéria que se aborda, sujeita embora às condicionantes inerentes à proximidade temporal que não permitem ainda obter as necessárias virtudes exigidas ao historiador - de imparcialidade e de abrangência. Nestes moldes, apresenta-se uma sequência de acções, ordenadas por dez temáticas, tentando explicar o contexto em que se desenvolveram e os resultados obtidos (Conservação e Segurança das colecções/ Valorização do património, Novos Museus e Reordenamento das colecções/ Requalificação e Construção de edifícios/ Inventário/ Divulgação dos espólios/ Formação e Reconhecimento da Profissão/ Museus coordenadores e Núcleos de Apoio a Museus/ Sustentabilidade dos Museus/ Tutelas e orgânicas/ Internacionalização).

Na tutela de grande parte dos Museus estatais sucederam, nos últimos 30 anos, quatro Direcções Gerais: o Instituto Português do Património Cultural (IPPC), o Instituto Português de Museus (IPM), o Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico e o Instituto dos Museus e da Conservação (IMC).

Foi sobretudo a partir da criação do IPPC que os Museus assistiram ao início de uma política de investimento, não só financeiro mas científico e social, que dez anos depois justificou a criação de um organismo exclusivamente a eles dedicado, o Instituto Português de Museus e o sucedâneo

Instituto dos Museus e da Conservação, cujos principais objectivos são conservar, valorizar e difundir as colecções, atingindo e envolvendo a comunidade no seu património. Decorridos 20 anos é justo concluir que a sua acção correspondeu, em grande parte, às expectativas das associações de profissionais que por ele lutaram – a APOM e o ICOM.

Palavras-chave museus portugueses, política museológica, museologia

Introdução

O conceito de Museu tem vindo a ser consideravelmente ampliado; nos nossos tempos, há mais dinâmica e interdisciplinaridade, mais envolvimento das comunidades, mais criatividade, mais rigor técnico e científico o que explica o facto da pesquisa para a correcta definição desta instituição fascinante a que nos dedicamos, estar na ordem do dia no Comité Internacional de Museologia do ICOM (ICOFOM).

Analisemos trinta anos, de 1980 a 2010 (balizas que vão tomando consistência nos analistas da história das políticas do património cultural) para melhor compreendermos em que consistiu essa mudança no nosso país de que a sociedade, o **público**, foi o mais beneficiado de entre todos os sectores abrangidos pelas diversas actividades que o termo *Museu* habitualmente encerra.

Vejamos: para que as colecções lhe pudessem ser devidamente apresentadas e se criassem condições de conforto, construíram-se de raiz ou requalificaram-se edifícios, organizaram-se exposições, editaram-se catálogos, promoveram-se as mais diversas actividades pedagógicas. As estatísticas provam que, com esta política de abertura às comunidades, se mantém num crescendo o número de visitantes.

Como se processou esta actualização, face ao período que lhe antecedeu, esta tão evidente mudança, é a primeira matéria que aqui abordo, sujeita embora às condicionantes inerentes à proximidade temporal que não permitem ainda obter as necessárias virtudes exigidas ao historiador - de imparcialidade e de abrangência. Nestes moldes, apresento uma sequência de acções, ordenadas por dez temáticas, tentando explicar o contexto em que se desenvolveram e os resultados obtidos (Conservação e segurança das colecções/ Valorização do património, novos Museus e reordenamento das colecções/ Requalificação e construção de edifícios/ Inventário/ Divulgação dos espólios/ Formação e reconhecimento da profissão/ Museus coordenadores e Núcleos da Apoio a Museus/ Sustentabilidade dos Museus/ Tutelas e orgânicas/ Internacionalização).

É indiscutível que depois da revolução de Abril de 74, o vasto conceito de "património cultural" viu reforçada a atenção às disciplinas que lhe são próprias - a História, a História da Arte, a Antropologia e outras diversas Ciências; também a Política dele se apropria, transformando-o em bandeira de apaixonadas causas, em coexistência com intervenções cívicas de algum vulto.

Na tutela de grande parte dos Museus estatais sucederam nos últimos 30 anos cinco Direcções Gerais: a Direcção Geral do Património Cultural (DGPC), o Instituto Português do Património Cultural (IPPC)[1], o Instituto Português de Museus (IPM)[2], o Instituto Português do Património

Arquitectónico e Arqueológico (IPPAR)[3] e o Instituto dos Museus e da Conservação (IMC)[4], sob a responsabilidade de dez sucessivos titulares.

Foi sobretudo a partir da criação do IPPC que os Museus assistiram ao início de uma política de investimento, não só financeiro mas científico e social, que dez anos depois justificou a criação de um organismo exclusivamente a eles dedicado, o Instituto Português dos Museus, cujos objectivos, de conservar, valorizar e difundir as colecções, atingindo e envolvendo a comunidade no seu património, se pretenderam atingir.

Conservação e segurança das colecções

No âmbito do IPPC foi criado, em 1980, um Departamento dedicado a estas matérias que, em dois ou três anos, dinamizou consideravelmente o sector, quer na área de intervenção técnica, quer pedagógica; a ele se devem a vinda a Lisboa da Exposição "A Ciência ao Serviço da Arte" organizada pela Direcção dos Museus de França, assim como as acções de sensibilização e esclarecimento junto de entidades privadas detentoras de bens culturais, com especial destaque os encontros de formação para o clero de todas as Dioceses, decisivas para as iniciativas que a partir de então se foram desenhando pelo país e que conduziram à actual dinâmica nas Dioceses portuguesas no que se refere ao cuidado na conservação, segurança e divulgação das colecções e na elaboração dos respectivos inventários.

Se é certo que a política de grandes exposições nacionais e internacionais, especialmente as que decorreram entre os anos 85-95, favoreceu visivelmente as condições de conservação e restauro dos objectos a expor e proporcionou a edição de estudos científicos de reconhecido mérito, assistimos posteriormente a uma situação muito fragilizada no que se refere a intervenções de conservação preventiva e de restauro, devida às sucessivas alterações que se processaram a partir da extinção do Instituto José de Figueiredo (IJF)[5].

A redução orçamental, a reforma de funcionários e o congelamento de acesso à função pública, têm impossibilitado a indispensável transmissão de conhecimentos inter-geracionais, pondo em causa cerca de meio século de conhecimentos adquiridos que prestigiaram ao mais alto nível europeu não só aquela instituição como alguns Museus que tiveram lugares de restauradores no Quadro de pessoal. Não só por falta de capacidade de resposta técnica dos sucedâneos do IJF, mas por extrema carência de materiais (papel para os termo-higrógrafos, produtos para desinfestações, etc.) está actualmente em risco a conservação preventiva de algumas colecções em reserva.

Entretanto, em Igrejas do interior continuam a adjudicar-se "restauros" de tábuas quinhentistas a artistas não credenciados.

Preocupa-nos a preservação das colecções mas, presentemente, está igualmente em causa a preservação dos próprios Museus, como instituições; há Museus que se fazem e desfazem ou estão no estertor – Museu Nacional do Traje, Museu da Cortiça, em Silves e o Museu de Agricultura do Vairão – os três reconhecidos por conceituados galardões europeus; o Museu da Cortiça ou "Fábrica do Inglês" que chegou a receber, no ano em que ganhou o "Prémio de Melhor Museu

Industrial da Europa", em 2001, mais de cem mil visitantes, faliu em Maio de 2006.

Para a galeria dos fenómenos museológicos entrou o histórico Museu de Arte Popular que acaba de renascer das cinzas, depois de ter passado pelo inferno durante anos, e o mal-amado Museu da Música que permanece desde há quase duas décadas num espaço subterrâneo inundável.[6]

Valorização do património e novos Museus

Se a valorização das colecções, em sentido quantitativo, tem sido sistematicamente incumprida pelas tutelas estatais, por manifesta penúria financeira, o mesmo se não pode dizer relativamente a autarquias que souberam criar condições para a apresentação de colecções doadas assim como para a constituição de espólios colhidos em actividades arqueológicas, etnográficas ou industriais.

A década de 80 foi pródiga em reabrir Museus e em criar novos, sob a tutela do Ministério ou Secretaria de Estado da Cultura; assim reabriram os Museus Nacionais de Arte Contemporânea e o de Arqueologia (1980), encerrados há sete e há quatro anos respectivamente, revitalizou-se o Museu D. Diogo de Sousa (1980) e foram criados cinco Museus – Museu Nacional do Traje (1977), Museu Nacional do Teatro (1979), Museu do Azulejo (1980), Museu da Terra de Miranda (1982), Museu de Cerâmica (1983), constituídos em grande parte por ofertas; a partir de 1980 passou a ser apresentada em Vila Viçosa uma significativa colecção de carruagens que, a título de excepção, foi adquirida pelo Estado e que constitui anexo do Museu Nacional dos Coches. Alguns legados e doações foram feitos a outros Museus Nacionais, de que se destaca a valiosa colecção Barros e Sá (1981), de ourivesaria civil dos séculos XVI a XVIII.

Duas questões me parecem oportunas: convirá rever de novo a legislação sobre mecenato para obter melhor adesão de contribuintes-em-espécie ou eventuais doadores? Que incentivos poderão existir para legados?

Da actividade museológica autárquica destaco, entre muitas outras efectuadas no período em análise, a aceitação de doações de artistas que deram origem a Museus propositadamente construídos – António Duarte, João Fragoso e Martins Correia (nas Caldas da Rainha), Joaquim Correia (na Marinha Grande), Paula Rego (em Cascais), Cargaleiro (em Castelo Branco) – ou a de coleccionadores – P.e João Parente (cuja colecção privada deu origem ao Museu de Numismática de Vila Real).

Graças à actuação dos Serviços Regionais de Arqueologia (criados no âmbito do IPPC, a partir de 1980, no Norte, Centro e Sul), puderam ser localizados e recolhidos numerosos espólios que vieram enriquecer o património museológico autárquico.[8]

Em matéria de Arqueologia Industrial, a primeira iniciativa que despertou a atenção para esta área, a nível nacional, desenvolveu-se em 1984, numa Exposição que decorreu na Central Tejo, em Lisboa, embora sem sequência museológica assumida pelo Estado; sucedeu-lhe o protagonismo do Museu da Agua, da EPAL, premiado pelo Conselho da Europa em 1990, e o impulso dado a partir de então aos Museus de Empresa.

Caso exemplar constitui a doação do espólio do coleccionador chinês Kwok On em 1999, à Fundação Oriente que consta de cerca de 10.000 peças de arte efémera oriental, justificando em grande parte a criação do Museu do Oriente, em Lisboa.

Requalificação e construção de edifícios

A realização de obras em edifícios antigos onde estão instalados Museus dependentes do IMC, foi progressivamente intensificada, na directa proporção de financiamentos comunitários, sobretudo as que decorreram a partir de 2000, graças ao Programa Operacional da Cultura e ao III Quadro Comunitário de Apoio. Assim, no Norte e nas Beiras, requalificaram-se profundamente os Museus Nacionais Machado de Castro e Soares dos Reis, o Museu Abade do Baçal, os Museus de Aveiro e o de Viseu. De raiz, foram construídos o Museu de Arte Contemporânea (1999, Fundação de Serralves) enquanto decorre no corrente ano a construção do novo Museu Nacional dos Coches.

Estas obras proporcionaram excelentes condições de conservação dos espólios, utilizando os mais recentes e sofisticados equipamentos, quer para apresentação em reserva quer em espaços públicos; no entanto, como a aplicabilidade do financiamento comunitário que sustentou estas intervenções, excluiu determinadas regiões, nem sempre foi possível abranger todos os Museus como foi o caso do Museu Nacional do Traje que, sendo dos mais recentes, por não ter tido, durante os últimos vinte anos, qualquer manutenção do edifício, se encontra hoje em avançado estado de degradação.

Obras de conservação das estruturas tiveram também lugar nos Palácios Nacionais dependentes do MC - Ajuda, Mafra, Pena, Queluz e Sintra (cuja tutela passou do IPPAR para o IMC em 2007), após cumprida a difícil e longa tarefa de libertação de espaços por outras entidades não afectas à Cultura. Recordo que o Palácio de Mafra nos anos 80 (ao ser efectuada a transferência da tutela do Ministério das Finanças para o IPPC) ainda tinha activa uma enorme cisterna a ocupar todo o r/c do Torreão poente, para uso do Regimento ali instalado desde a extinção do Convento em 1834.

Neste período, às autarquias se fica a dever o aumento exponencial de edifícios, em grande maioria construídos propositadamente para acolher Museus.

Inventário

Uma vez constatada a possibilidade de aplicação das novas tecnologias informáticas ao universo museológico, iniciaram-se em 1981, no IPPC, os primeiros procedimentos para a sua introdução nos Museus dependentes; no entanto, a estrutura então criada denominada "Serviço de Inventário das Colecções" (em que colaboraram 26 estagiários), foi extinta três anos depois.

Tendo em conta as implicações com a abertura de fronteiras no Mercado Único Europeu (prevista para 1993), de novo o assunto é retomado, sendo criada em 1991, no âmbito da Secretaria de Estado da Cultura a "Comissão Coordenadora do Inventário dos Bens Culturais Móveis" com o objectivo de dar prioridade à actualização do Inventário de existência[9]; 108 licenciados, "inventariantes", foram então contratados e distribuídos pelos Museus dependentes, mas acabaram por beneficiar, em 1995, da abertura de vagas na função pública, ficando grande parte a exercer outras

funções, sem darem continuidade ao projecto. Note-se que, na vigência dessa Comissão, foi enviado o primeiro questionário relativo ao inventário a todos os Museus dependentes de organismos públicos, Misericórdias e Fundações, tendo sido feita a leitura informatizada das respostas.

Entre 1997 e Dezembro de 1999, de novo é dada atenção ao inventário, através da "estrutura de projecto" designada "Inventário do Património Cultural", que se ocupou da selecção e formação de inventariantes (dispensados 7 anos depois, por exigência do contrato inicial) e da aquisição de equipamento para os Institutos do MC para onde aqueles tinham sido destacados.[10]

No ano seguinte, o IPM opta decididamente pelo "Matriz", programa de informatização e digitalização de colecções, iniciado numa fase experimental a partir de 1993 com uma empresa privada e que hoje é utilizado por todos os Museus e Palácios dependentes e alguns museus autárquicos e privados. Como complemento editou e difundiu *Normas Gerais* para adequado preenchimento do inventário, nas áreas de *Artes Plásticas e Artes Decorativas*, *Etnologia*, *Arqueologia* e *Ciência e Tecnica*.

Divulgação dos espólios

Tem sido incrementada, com grande expressão, uma política sistemática de divulgação das colecções, não só através da acção de Serviços Educativos mas, sobretudo, promovendo a edição de roteiros e demais publicações em que se destacam excelentes catálogos de exposições temporárias.

De grande vulto foi a produção editorial produzida pelo IPM; em 15 anos (entre 1992 e 2007) foram impressos 248 catálogos, 43 roteiros, 17 ensaios, estudos e monografias e 13 temas de museologia, 21 publicações infantis/juvenis[11]; ao *Roteiro dos Museus Portugueses* divulgado em 1981 pelo IPPC, sucedeu em 2004, a edição do *Roteiro dos Museus* que disponibiliza "uma panorâmica breve sobre as mais importantes colecções, um resumo das suas actividades e das principais publicações generalistas"; com apresentação gráfica de qualidade, inclui os Museus que à data constavam da Rede Portuguesa de Museus (RPM), enquanto no portal do IPM e no sítio da RPM se divulgam elementos mais detalhados.

Os espólios estão agora em parte consultáveis *on-line* (*matriznet* e *matrizpix*), uma vez adquiridos sofisticados programas e equipamentos informáticos e audiovisuais. Para permitir melhor acessibilidade do público com deficiência a exposições foram adaptados espaços, cumprindo a legislação em vigor e uniformizada linguagem apropriada para o que em muito contribuiu a edição de *Museus e Acessibilidade*.

Embora se reconheça que muito há a desenvolver na área televisiva e da internet, na última década foram melhor utilizados os tempos de antena oficiais, para divulgação de exposições, semana internacional dos Museus e pequenos programas relativos a espólios de interesse museológico.

Passou a ser prática corrente o empréstimo de espécies museológicas para exposições temporárias e estas exposições, por sua vez, não só em alguns casos foram o embrião de novos Museus (os Museus Nacionais do Traje e do Teatro são disso exemplo), como tiveram âmbito de rara projecção internacional, como as exposições "Os Descobrimentos Portugueses e a Europa do Renascimento"

(XVII[a] Exposição do Conselho da Europa, Lisboa, 1983), "100 Obras Primas da Arte Portuguesa" (Madrid, 1985), "Europália. Portugal" (Bruxelas, 1991), "Roma Lusitana, Lisboa Romana" (Roma, 1991), "Encontro de Culturas. Oito Séculos de Missionação Portuguesa" (Lisboa, 1994; Vaticano, 1995), "São Francisco Xavier. A sua vida e o seu tempo" (em seis cidades do Japão, 1999 e em Lisboa, 2006), "Abraçando o Globo. Portugal e o Mundo nos séculos XVI e XVII" (Washington, 2007, Lisboa, 2010).

Em contra-ponto os movimentos internacionais "Eco Museologia" e "Nova Museologia" encontraram no nosso País um campo fértil de actuação, sobretudo em iniciativas patrocinadas por instituições autárquicas; paralelamente "centros de interpretação" e museus poli-nucleados constituíram novidade muito bem aceite.

Formação e reconhecimento da profissão

No ano lectivo 1979-1980, funcionou "a título experimental e transitório, um curso intensivo para conservadores de Museus, destinado a pessoal que desempenha funções em museus, devidamente habilitados com licenciatura"[12]; integraram a direcção do curso três museólogos de reconhecida competência, abrangendo as áreas dos principais museus, neles incluindo já os museus da ciência e da técnica. No ano seguinte se iniciaria o "Curso de Conservador de Museu", no âmbito do IPPC, com a duração de dois anos, sendo convidados para leccionar, dos mais prestigiados Conservadores e Directores de Museus portugueses, franceses e ingleses.

Esta abrangência foi devida ao contributo da APOM que, em 1977, apresentara uma *Proposta para uma Licenciatura em Museologia*[13] e do ICOM/Portugal, que se lhe associou, reunindo uma *Bibliografia Portuguesa de Museologia*, lançada em 1988, por ocasião do "I Encontro Luso-Espanhol de Museus", que decorreu em Vila Viçosa.

Graças a uma conjugação de esforços entre a Presidência do IPPC e a Universidade Nova de Lisboa (representada pelo Prof. Augusto Mesquitela de Lima) e ao empenhamento de Fernando Bragança Gil, Professor catedrático da Faculdade de Ciências, foi instituído em 1993, naquela Universidade o primeiro Curso de Mestrado de Museologia.

A semelhança deste, foram criados cursos de licenciatura, pós-graduação e mestrado em Museologia ou Cursos com outras designações mas objectivos similares (estudos do património, património cultural, gestão cultural ou das artes e ainda outros, em que o termo "património" se relaciona com lazer, turismo, desenvolvimento, estudos curatoriais, etc.), nas Universidades do Minho, do Porto, de Coimbra, de Lisboa, de Évora, do Algarve, da Madeira e dos Açores, no Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa (ISCTE), nas Universidades Católica, Lusíada, Autónoma, Lusófona, na Escola Superior da FRESS, etc.

A primeira dissertação de doutoramento em Museologia seria apresentada há 16 anos, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, subordinado ao tema *Museus e Comunicação*, a que se seguiu, na mesma Faculdade, a dissertação sobre *Museologia e Etnologia em Portugal. Instituições e Personalidades* (1997), no ISCTE a dissertação sobre *O Museu Etnográfico da*

Sociedade de Geografia de Lisboa (2000) e na Universidade de Évora a dissertação *Colecções, Gabinetes e Museus em Portugal no século XVIII* (2001)[14]; diversas dissertações de doutoramento foram apresentadas na década seguinte, em Universidades portuguesas, garantindo deste modo não só o reconhecimento académico da "ciência museológica", mas igualmente a atitude metodológica indispensável ao avanço das matérias.

Também as Universidades de Leicester e de Londres admitiram jovens doutorandos portugueses que vieram valorizar o panorama profissional interno, produzindo dissertações de grande mérito.

A formação em museologia, ao mais alto nível académico, não foi, no entanto, acompanhada pelas necessárias saídas profissionais dado o estrangulamento de acessos compatíveis; é este um dos mais graves problemas que se tem vindo a arrastar com prejuízo para as instituições e uma desmotivação acumulada de reconhecidos valores a que as denominadas "reformas estruturais" e a mobilidade na função pública, vieram agravar.

É evidente que a descontinuidade de colaboração de estagiários, de voluntários e de outrem a título precário, não permite a passagem de testemunho e de conhecimentos das gerações mais velhas, fragilizando áreas fulcrais que vão desde a conservação preventiva, até à investigação.

Museus existem, neste momento, em que o *staff* técnico fixo é composto apenas por três ou quatro pessoas, nem sempre habilitadas em museologia, sendo a direcção acessível a candidatos também sem formação específica, quando actualmente se subestimam dezenas de Mestres em museologia.

Se, em 1980, através do Decreto-lei 45 de 20.03, se dignificou claramente a profissão, criando novas categorias (de destacar os monitores, assistentes de conservador, técnicos auxiliares de museografia), como se dignificaram as categorias existentes, tendo em consideração as cada vez mais vastas responsabilidades que lhes eram exigidas, vinte anos depois diluiu-se não só a exigência de formação na área museológica como também se extinguiram aquelas categorias internacionalmente consagradas.[15] Recordo que foi tida por pioneira, nos anos 80, a introdução pela primeira vez em Portugal daquelas categorias, nos quadros de pessoal dos então jovens Museus Nacionais do Traje, do Teatro e de Etnologia.[16]

Em 1980 foi criada pela primeira vez (embora exercida desde os anos 50) a carreira de Monitor dos Serviços Educativos dos Museus dependentes do IPPC atendendo à crescente importância que as "funções de educação, animação e informação" vinham a assumir junto do público.[17]

O primeiro Curso de Tecnicos de Conservação e Restauro foi criado também nesse ano, evoluindo, nove anos depois, para um bacharelato, administrado pela Escola Superior de Conservação e Restauro que, inserido numa primeira fase no âmbito do ensino superior politécnico, foi integrado posteriormente na Universidade Nova de Lisboa onde se leccionam cursos de licenciatura e de mestrado.[18]

As duas carreiras acima referidas, de Conservador e de Restaurador, foram reformuladas em 2001 dando cumprimento "a uma filosofia global das carreiras da Administração Pública que defendia

o alargamento da base de recrutamento e a mobilidade entre carreiras"; o mesmo diploma dá por extinta a carreira de monitor de Museu.

Só o facto de já terem passado dez anos sobre a publicação do referido diploma justificaria a reflexão sobre a oportunidade destas decisões, reforçada também pelo argumento das referidas categorias terem sido incluídas em 2008, nas denominadas "carreiras gerais", sem reconhecimento da especialidade que lhe era devida, aplicando-se idêntico critério às carreiras técnico profissionais (assistentes de conservador, técnicos auxiliares de museografia) e de pessoal auxiliar (guardas de museu e auxiliares de museografia).[19]

Agravando a situação, ultimamente foram alterados os Mapas de Pessoal e, nalguns casos, reduzidos postos de trabalho de vários museus dependentes do IMC.

Museus Coordenadores (1980) e "Núcleos de Apoio a Museus" (2004)

Foi a afectação ao IPPC de um primeiro conjunto de monumentos, transitados do Ministério das Finanças, que justificou a elaboração, em 1981, de um "Planeamento Museológico"[20]; neste se previa que em cada capital de Distrito houvesse um Museu dependente do IPPC, designado por "Museu Coordenador" que, além de exercer funções relativas à conservação e divulgação do seu espólio, tivesse também funções coordenadoras em actividades respeitantes aos monumentos naqueles localizados; nas capitais de distrito em que não houvesse Museus dependentes, estudar-se-ia a transferência de tutela para o IPPC (foi o caso do Museu da Guarda), outros seriam considerados "coordenadores" embora mantendo a tutela inicial (Museus de Leiria, Portalegre, Beja e Faro), ou seria incentivada a sua criação (Museu de Vila Real).

Este projecto esteve em funcionamento, a título experimental, durante quatro anos vindo a merecer uma nostálgica referência por ocasião do "Encontro RPM 10 Anos" que se realizou em Junho de 2010, quando se reflectiu sobre os objectivos dos "Núcleos de Apoio a Museus" previstos em 2004 na *Lei-quadro dos Museus*; estes seriam eventualmente alternativa, mas ainda não foram implementados quer na versão inicial da "Rede Portuguesa de Museus" quer após a integração da RPM no IMC.[21]

A transferência de tutela de 1/3 dos Museus do IMC para as Direcções Regionais da Cultura ou para Autarquias, anunciada recentemente, será alternativa para esta matéria?[22]; serão os denominados "Museus Difusores", previstos na RPM os sucessores dos "Museus Coordenadores"?

Sustentabilidade dos Museus

Proféticas foram as palavras de Kenneth Hudson (fundador do "Prémio Europeu do Museu do Ano"), em 1999, definindo o novo perfil de Director-Gestor; como "a tendência será a de haver menos dinheiro, estatal e municipal, para os Museus, alguns vão entrar em bancarrota e encerrar; os que sobreviverem vão ter se ser financiados por parcerias público-privadas. Os Directores bem sucedidos não vão ser obrigatoriamente académicos, mas alguém que consiga atrair mecenato, patrocínios ou outra forma de financiamento privado."[23]

Eis um dos pontos fulcrais da questão – a sustentabilidade dos Museus.

Embora a legislação determine que "constituem receitas dos serviços dependentes as decorrentes da cedência temporária dos respectivos espaços, os subsídios que lhes forem directamente atribuídos por quaisquer entidades publicas ou privadas, as decorrentes das actividades de serviço educativo",[24] na prática esta gestão fica dependente da interpretação da tutela, visto que, contraditoriamente, o item 2 alínea c) do mesmo art.º 11, determina que o IMC dispõe, entre outras, das receitas arrecadadas pelos serviços".

Independentemente da necessidade de aumentar as receitas reunidas através de acções mecenáticas, é evidente que não se deve excluir do horizonte de preocupações do conservador a fragilidade das colecções, por vezes incompatível com actividades que a podem comprometer, como por exemplo a iluminação a velas junto de obras de arte executadas em madeira, a apresentação de têxteis antigos fora de vitrinas, etc. que sabemos tem vindo a ser prática corrente.

Valerá a pena analisar os resultados obtidos em modelos de gestão recentemente ensaiados e aparentemente bem sucedidos (embora neste aspecto demasiado favorecidos em relação aos congéneres) – Museu e Colecção Berardo e Museu de Serralves – assentes em novas Fundações, com autonomia administrativa e financeira, inovadores em matéria de cooperação entre entidades públicas e privadas, que lhes permitem a sustentabilidade, alcançando elevado prestígio, nacional e internacional.[25]

Nesta matéria constituiu avisada opção a da Fundação Oriente, ao determinar uma área do edifício do seu recém-inaugurado Museu, propositadamente para restauração e eventos, em regime de concessão e de aluguer de espaços que, alicerçado numa eficaz estratégia de *marketing*, tem vindo a ser uma das suas principais receitas.

Outras actividades, como as lojas de museus, as festas de aniversário, eventos diversificados (celebração de "Dias Internacionais", "Noite dos Museus", "Festival dos Oceanos"), cafetarias ou restaurantes, tem adesão tanto mais garantida quanto dos lucros possam usufruir os museus que as promovem; situação que gostaríamos que fosse a vigente.

Uma vez perdida a autonomia financeira que o IPPC teve, o IMC tem menor capacidade de intervenção mantendo apenas autonomia administrativa e financeira para projectos do PIDDAC, co-financiados pela União Europeia.

O sonho de ser dada, a cada Direcção de museu, a gestão de receitas próprias, devidas pela entrada de visitantes, estará definitivamente afastado? Como se poderá conciliar a desmotivação criada por esta realidade com a insistente atribuição de acções de *fundraising* para auto-sustentação? Que modelos alternativos, de consenso, se podem vir a desenvolver?

Tutelas e Orgânicas

Até à criação do IPM, em 1991, os Museus do Ministério da Cultura tiveram como tutela directa, durante onze anos, o IPPC; numa análise, agora suficientemente distanciada, reconheço que a gestão conjunta, num mesmo organismo, de Bibliotecas, Arquivos e Museus, Arqueologia e Património Arquitectónico trouxe, naquela fase patrimonial embrionária, muitos contributos válidos se tivermos em conta objectivos afins.

A medida que se foi processando o desenvolvimento de cada Departamento do IPPC entendeu-se que estavam criadas condições para a criação de Direcções Gerais: a primeira a autonomizar-se seria a Biblioteca Nacional, em Agosto de 1980, quatro meses depois de criado o IPPC[26], a que se seguiriam o Arquivo Nacional da Torre do Tombo, em 1985[27], as Bibliotecas, em 1987[28] e os Arquivos, em 1988[29].

O Departamento de Arqueologia, uma vez integrado no IPPAR em 1992, dá origem, em 1997, ao Instituto Português de Arqueologia[30].

O Departamento de Defesa, Conservação e Restauro foi, numa primeira fase, integrado no IPM no que diz respeito ao património móvel (em situação idêntica ao Departamento do Inventário Geral) e deste organismo se desmembrou dando origem, em 1999, ao Instituto Português de Conservação e Restauro, por sua vez extinto em 2007 por ter sido integrado no Instituto dos Museus e da Conservação.[31]

O antigo Departamento de Museus, Palácios e Fundações deu origem ao IPM, em 1991, "criado com o objectivo de superintender, planear e estabelecer um Sistema Nacional de Museus, visando a coordenação e execução de uma política museológica integrada"; tutelando 28 museus, absorve o Instituto José de Figueiredo e a Escola Superior de Conservação e Restauro.[32]

Volvidos cinco anos de exercício, o IPM foi dotado de uma nova orgânica e criada a "Rede Portuguesa de Museus", vindo esta a constituir posteriormente uma "estrutura de projecto", conforme se referiu acima.[33]

A partir da criação do IPM, criado graças à pressão profissional e política das Direcções do ICOM e da APOM,[34] ficou em gestação o sucedânio do IPPC, o IPPAR, ficando este apenas com a tutela (no que se refere à área de museus ou instituições complementares) com o Depósito de Bens Museológicos, Museus de Escultura Comparada e de Leiria, e seis Palácios, opção a que não foi alheio o valor considerável de receitas proporcionado pelos acessos a Palácios, de modo a que o novo Instituto pudesse ter autonomia financeira.

Em 2007, tendo por objectivo "a melhoria da qualidade dos serviços, com ganhos de eficiência pela simplificação e modernização administrativa",[35] o IPM foi fundido com o Instituto Português de Conservação e Restauro, dando origem ao Instituto Português de Museus e Conservação. Nesta ocasião, são transferidos para o novo Instituto os Palácios Nacionais (à excepção do palácio da Pena gerido pela empresa de capitais exclusivamente públicos "Parques de Sintra. Monte da

Lua, S.A.", criada em 2000)[36], os Palácios passaram, a partir de então, a ser encarados como verdadeiros Museus e não só como meras residências régias de aparato.

O Departamento do Património Arquitectónico do IPPC irá integrar o IPPAR em 1992, organismo que sucede, em parte, ao IPPC.

O facto de ter havido, em 30 anos, cinco direcções gerais para tutelarem os Museus, a que corresponderam dez sucessivos titulares, foi seguramente nefasto para os Serviços dependentes; alguns adquiriram autonomia e voltaram a perdê-la (Instituto José de Figueiredo), outros por indefinição das tutelas arrastaram por 20 anos uma morte anunciada (Museu de Etnologia do Porto), outros ainda no mesmo prazo foram extintos e renasceram (Museu de Arte Popular).

Internacionalização

Paralelamente à acção directa de Conservadores e Directores de Museus junto de entidades similares estrangeiras, quer como Comissários de Exposições quer como parceiros de iniciativas culturais, a internacionalização dos nossos Museus tem vindo a ser incentivada através de contactos promovidos pelo ICOM e pelo European Museum Forum.

Portugal tem tido assento em todas as Conferências Internacionais do Conselho Internacional dos Museus e participado activamente nas Comissões especializadas de que se destacam a dos Comités da Educação, da Conservação e Restauro, dos Museus de Transportes e das Casas-Museus, enquanto são traduzidos e divulgados pela Comissão Nacional Portuguesa os principais textos emanados pelo ICOM, promovidos Encontros com representantes de Museus de Espanha, assim como promovidas acções de formação com a presença dos mais reputados especialistas estrangeiros: Jean Faviére, Hugues de Varine, Per Uno Ägren, Kenneth Hudson, André Noblecourt, Alpha Konaré, Wim Van der Weyden, entre outros.

O I Encontro com o âmbito deste que hoje decorre realizou-se no Rio de Janeiro, há 25 anos (1987), por proposta do ICOM/Brasil, dois anos antes de se ter iniciado o processo de criação da CPLP (só oficializada em 1996); sucederam-lhe quatro, podendo-se considerar esta iniciativa consolidada no âmbito do ICOM/Portugal.

A primeira reunião de Comissões Nacionais do ICOM de Países Europeus decorreu no Museu Vieira da Silva, em Lisboa, em 2000, subordinada ao tema "A livre circulação de profissionais de Museus na União Europeia" promovida pela nossa Comissão Nacional quando ainda era embrionário o ICOM/Europa.

A formação académica da nova geração em Universidades e a participação em cursos ou *fora* europeus, viria reforçar esta aproximação sobretudo aos principais centros – Londres, Leicester, Paris, Brno, Estocolmo, etc.

Entre 1978 e 2010, foram atribuídos a museus portugueses pelo European Museum Forum treze Prémios de prestígio internacional, sendo dois "Prémios do Conselho da Europa", oito "Prémios Europeus do Museu do Ano" e três "Prémios Micheletti".

Conclusão

Do brevíssimo relato que acabo de fazer julgo que é de pôr em relevo a dinâmica verificada nas três décadas em estudo; na primeira, anos 80-90, através do IPPC foram preparadas as infra-estruturas que deram visibilidade à Museologia Portuguesa em matéria de reconhecimento das diversas categorias profissionais e de formação académica, de modernização de equipamentos e de valorização das colecções; ela serviu de facto para rampa de lançamento do Instituto Português de Museus. Na segunda, 90-2000, graças à criação do referido Instituto, pôde ser executada uma notável política editorial de divulgação de colecções e de formação técnica que seria acompanhada pela criação de novos Museus locais e municipais; neste período abriram-se lojas e restaurantes para o conforto do visitante e encontraram-se novas e significativas fontes de financiamento para actividades museológicas, provenientes de Bancos, Companhias de Seguros e Empresas privadas. Na terceira, 2000-2010, serão de destacar a criação da RPM, a produção da Lei-quadro dos Museus Portugueses (Lei nº 47/2004 de 19.08), as requalificações em edifícios antigos onde estão instalados Museus do MC, a divulgação das colecções *on-line*, as primeiras experiências bem sucedidas de gestão público-privada de Museus; a museografia aperfeiçoou-se, a conservação preventiva ou curativa adquiriu novo estatuto, a arquitectura de museus impôs-se.

Decorridos vinte anos de existência do Instituto que tutela os Museus Portugueses é justo concluir que a sua acção correspondeu, em grande parte, às expectativas dos que por ele lutaram – a APOM e o ICOM.

De um diálogo sereno se obterão melhores resultados em dias futuros.

Tomando como sábio o texto redigido pela Direcção do ICOM/PT em Novembro de 2009, que apontava um programa concreto de actuação governativa, dando destaque à necessidade de pôr em funcionamento a Secção de Museus e Conservação do Conselho Nacional de Cultura, relançar a RPM, reforçar o orçamento dos Museus do MC, garantir a operacionalidade dos serviços de conservação e restauro, elaborar e discutir um plano museológico nacional,[38] proponho que além destes se ponderem aspectos que por arrastamento herdámos:

- Reveja-se a lei do mecenato e, sobretudo, a atitude do Estado perante as propostas de doações e legados de modo a que o património da nação se valorize.

- Defina-se uma eficaz gestão dos Museus do interior, tutelados pelo IMC, por outras tutelas (autárquicas, diocesanas ou em parceria) uma vez que reconhece a incapacidade para os gerir, pelos fracos recursos de que dispõe. Reinterprete-se o espírito liberal que conduziu à nacionalização das colecções eclesiásticas, à luz dos exigentes parâmetros de conservação e de divulgação dos nossos dias, sem que dos bens móveis se tenha que abrir hasta pública!

- Assuma-se, com sentido de responsabilidade sócio-cultural, a possibilidade de depósito de bens culturais nos locais de origem, sempre que estes reúnam condições museológicas, libertando-os das reservas dos nossos Museus do Estado onde jazem completamente desconhecidos do público, há mais de um século, obras de arte que nunca serão expostas nesses Museus mas poderão

constituir significativo espólio nos locais para onde foram criados. Embora os assuntos relativos ao reordenamento das colecções permaneçam subliminarmente em todos quanto defendem o reforço da cultura local, na prática a decisão permanece do foro do poder central, muito pouco se tendo evoluído, com manifesto prejuízo das comunidades do interior.

- Requalifiquem-se os edifícios, sem dúvida, mas com a condição prévia de serem ouvidos todos os principais intervenientes – o Director, os técnicos, os representantes da comunidade em que se inserem. No contexto político instável em que se desenvolveram aquelas três fases acima referidas, verificou-se que se por um lado soubemos gerir com parcimónia avultadas verbas comunitárias, nem sempre a respectiva aplicação teve o consenso dos profissionais dos Museus, podendo-se ter evitado intervenções por vezes irreversíveis.

- Invista-se técnica e financeiramente nos meios de difusão global para poder acompanhar a rápida evolução, uniformizem-se programas informáticos ou de compatibilização em rede, criando uma plataforma digital para mobilidade das colecções.

- Intensifique-se a divulgação das colecções e das actividades culturais dos Museus, através da comunicação social e adaptem-se os programas, as linguagens e os horários de abertura dos Museus à conveniência dos visitantes, cumprindo em pleno a sua função social.

- Revejam-se os métodos e meios de aproximação Museu/Escola, muito longe de se considerar satisfatória, sobretudo quando sabemos precárias as disponibilidades financeiras das escolas para as deslocações aos Museus; estudem-se então parcerias com as Câmaras, com empresas de transportes públicos para que o esforço seja verdadeiramente conjunto e eficaz.

- Revejam-se as categorias profissionais dando expressão a cada especialidade e estudem-se as saídas para o mercado do trabalho em conjunto com o meio académico de modo a não criar falsas expectativas nos discentes.

- Se o bloqueio ao exercício da profissão na função pública se mantém, abram-se perspectivas para Pequenas e Médias Empresas (PME) aos jovens Mestres subaproveitados, sugerindo a intervenção nas áreas pedagógicas dos Museus, no restauro, nas exposições, estimulando qualidades técnicas, poder criativo, capacidade de gestão.

- Motivem-se as comunidades para a preservação do património que lhe pertence. Congreguem-se os interesses dos organismos estatais com os das autarquias, das Universidades e das Associações.

- Promova-se o diálogo com países europeus detentores de património de proveniência portuguesa recebido como despojo de guerra, de modo a que tenhamos prioridade de depósito relativamente a projectos novos a decorrer em filiais de grandes museus europeus, noutros continentes.

- Intensifiquem-se estes Encontros CPLP para reforçarmos os laços que nos unem e estude-se um programa de tipo "Erasmus" aplicado às Universidades dos Países lusófonos.

Graças à tomada de consciência da importância do património e das diversificadas áreas em que este pode e deve contribuir para o desenvolvimento das comunidades, o número de Museus, no período que analisamos, triplicou em Portugal. Existem actualmente cerca de 1000 museus abertos ao público no nosso país. Estarão em risco iminente de nova mudança de tutela administrativa e técnica, retornando ao desencanto inicial?

Bibliografia

Catálogo de Publicações. Lisboa, Instituto Português de Museus 1992-2007. (2007).

100 Anos de Património. Memória e identidade. Portugal 1910-2010. (2010). Lisboa, IGESPAR.

GUEDES, N. (1999). Museus. Em: *Dicionário de História de Portugal*, vol.VIII. Suplemento. Lisboa.

Instituto Português de Museus; Observatório das Actividades Culturais. (2000). *Inquérito aos Museus em Portugal.* Lisboa.

MAIRESSE, F.; DESVALLÉES, A. (2007). *Vers une Redéfinition du Musée?* Paris.

Museus em Rede. Boletim da Rede Portuguesa de Museus. (2001 a 2011), nºs 1 a 38. Lisboa.

Observatório das Actividades Culturais; Instituto Português de Museus/Rede Portuguesa de Museus. (2005). *O Panorama Museológico em Portugal. 2000-2003.* Lisboa.

Instituto Português do Património Arquitectónico. (2000). *Património. Balanço e Perspectivas (2000-2006).* Lisboa.

Relatórios de Actividades do Instituto Português do Património Cultural. (1980 a 1983). Lisboa.

Instituto Português de Museus; Rede Portuguesa de Museus. (2004). *Roteiro de Museus.* Lisboa.

Notas

1 A DGPC é extinta com a criação do IPPC (Decreto-Lei n.º 59/80 de 03.04) que passa a ser a tutela das três principais Academias, do ANTT e da Biblioteca Nacional e de 7 outras bibliotecas, de 8 Arquivos Distritais, de 27 museus, do Instituto José de Figueiredo, de 7 Palácios, de 18 mosteiros e de uma Fortaleza. Na introdução ao referido Decreto "pensa-se que nunca se foi tão longe em diploma congénere"; reunia 9 Departamentos, 6 dos quais se autonomizaram nos 12 anos seguintes. Acerca dos antecedentes do IPPC, consulte-se o Despacho de 20.06.1977, in DR 20.07.1977, relativo à Comissão Organizadora do Instituto de Salvaguarda do Património Cultural e Natural (COISPCN).

2 IPM, Decreto-Lei n.º 278/91 de 09.08.

3 IPPAR, Decreto-Lei n.º 106-F/92 de 01.06.

4 IMC, Decreto-Lei n.º 97/2007 de 29.03; Portaria 377/2007 de 30.03.

5 O Instituto José de Figueiredo, criado em 1965 (Decreto Lei 46.758, 18.12.), viu actualizadas as suas competências e definido o seu quadro de pessoal em 1980 (Decreto Lei 383/80 de 19.09). Em 1999 é integrado no Instituto Português de Conservação e Restauro (Decreto Lei nº 342/99 de 25.08), vindo a ser fundido com o IPM no Instituto dos Museus e da Conservação, em 2007.

6 MAP e M. da Música são "criados" em 1997, no âmbito do IPM (Decreto Lei 161/97, de 26.06, art.º 28).

GUEDES, Natália Correia – *A Valorização do Património Museológico Nacional* (no prelo).

8 Delegações IPPC, Decreto-Lei 403/80, de 26.09.

9 Despacho Normativo n.º 199/91 de 17.09 que cria a Comissão Coordenadora do Inventário do Património Móvel e Despacho 71/91 (DR II série de 19.10.1991) que nomeia a Coordenadora Geral.

10 A estrutura de projecto denominada "Inventário do Património Cultural" é criada pelo Despacho Normativo n.º 17/97 de 04.04 e extinta pelo Despacho Normativo 67-A/99 de 31.12.

11 *Catálogo de Publicações.* Instituto Português de Museus 1992-2007. Lisboa, 2007.

12 Despacho normativo n.º 208/79, D.R. 24.08.1979.

13 *APOM Informações*, nº17, Lisboa, 1977. Vd. Despacho que cria um grupo de trabalho para apresentar proposta "para a criação de um curso de museologia, sua organização e funcionamento", in DR 24.12.1979.

14 Dissertações respectivamente da autoria de Natália Correia Guedes, Henrique Coutinho Gouveia, Manuela Cantinho Pereira e João Carlos Brigola.

15 Refiro-me ao Decreto-Lei 55/2001 de 15.02, que alarga a base de recrutamento e a mobilidade entre carreiras e extingue a carreira de monitor, de assistente de conservador, de técnico auxiliar de conservação e restauro e de auxiliar de museografia.

16 Museu Nacional de Etnologia, Decreto-Lei n.º 248/89 de 08.08.

17 Decreto-Lei n.º 45/80 de 20.03 que regulamenta as carreiras de pessoal dos Museus.

18 Portaria 605/80 de 13 de Setembro, Decreto-lei n.º 245/80 de 22.07, Decreto Lei n.º 431/89 de 16.12.

19 Decreto-Lei n.º 55/2001 de 25.02 que estabelece o regime das carreiras nos Museus dependentes do Ministério da Cultura; Lei 12-A/2008 de 27.02. Vd. Anexo "Caracterização das carreiras gerais da função pública".

20 Por despacho do Ministro das Finanças foi criada em 1979 uma Comissão com o objectivo de estudar a problemática relativa ao património histórico sob a administração do Ministério das Finanças e cuja eventual transferência, no todo ou em parte, para o IPPC se encontrava em estudo. No ano seguinte transitaram para o IPPC 74 edifícios: 32 igrejas e capelas, 6 mosteiros, 29 castelos, 2 Sés, 4 estações arqueológicas e a *Domus Municipalis* de Bragança, até então sem qualquer enquadramento cultural; em casos pontuais já não existiam (como o castelo de Alter Pedroso) ou tinham tutelas indefinidas (Panteão de S. Vicente de Fora). Vd. "Planeamento Museológico" in *Relatório Sucinto de Actividades do IPPC*, Lisboa, 1981, pp.77 a 85 e 89; 1982, p. 55.

21 Lei-quadro dos Museus Portugueses, n.º 47/2004 de 19 de Agosto, art.º 106 a 108.

22 Museus Difusores, despacho conjunto 616/2000 RPM. Vd. "Planeamento Estratégico do IMC. Museus para o século XXI". Instituto dos Museus e da Conservação, 2010, www.imc-ip.pt.

23 Carta dirigida a Natália Correia Guedes, datada de 01.09.99.

24 IMC, Decreto-Lei n.º 97/2007 de 29.03, art.º 11º, 4. "Receitas".

25 Museu de Serralves (Decretos-Lei 240-A/89 de 27.07 e 129/2003 de 27.07) e Fundação de Arte Moderna e Contemporânea. Colecção Berardo (Decreto-Lei 164/2006 de 09.08).

26 Biblioteca Nacional, Decreto-Lei 332/80 de 29.08.

27 Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Decreto-Lei 424/85 de 22 de Outubro.

28 Instituto Português do Livro e da Leitura, Decreto-Lei 71/87 de 11.02.

29 Instituto Português de Arquivos, Decreto-Lei 152/88 de 29.04.

30 Instituto Português de Arqueologia, Decreto-Lei 117/97 de 14.05. O Decreto-Lei 215/2006 de 27.10, funde o Instituto Português de Arqueologia e o Instituto Português do Património Arquitectónico, dando origem ao Instituto de Gestão do Património Arquitectónico e Arqueológico (IGESPAR).

31 Instituto Português de Conservação e Restauro (Decreto-Lei 342/99 de 25.08), Instituto dos Museus e da Conservação (Decreto-Lei 97/2007 de 29.03). Vd. "*Apontamentos para a História da Conservação e Restauro em Portugal*" www.ipmuseus.pt, 11.02.2009.

32 Escola Superior de Conservação e Restauro, Decreto-Lei 161/97 de 26.06.

33 A RPM foi criada como "estrutura de projecto", pelo despacho Conjunto n.º 616/2000 de 05.06 e mantida em funcionamento pelos despachos conjuntos n.º 309/2003 de 03.04 e n.º455/2004 de 06.07, "com o objectivo de intervir na qualificação e apoio técnico dos museus portugueses públicos e privados, assim como na formação de profissionais, definindo quesitos para o sector, elaborando programas de apoio nas diversas áreas de intervenção". Criada no âmbito do IPM "teve o objectivo de assegurar, transitoriamente, a capacidade de resposta que a orgânica daquele Instituto não podia assegurar" (introdução ao Decreto Lei 97/2007 de 29.03) vindo a ser inserida no IMC em 2007. Sobre a actividade da RPM consulte-se *Museus em Rede*. Boletim da

Rede Portuguesa de Museus, Lisboa, 2000 a 2011 (38 números).

34 Desde 1977 que a APOM vinha a propor a criação de um Instituto de Museus; vd. GIL, Fernando, *Considerações sobre a necessidade de um Instituto de Museologia*, in "APOM Informações", nº17, Lisboa, 1977.

35 Introdução ao Decreto-Lei 97/2007 de 29.03, que cria o Instituto dos Museus e da Conservação.

36 "Parques de Sintra. Monte da Lua, SA", Decreto-Lei 215/2000 de 02.09.

37 "Prémios do Conselho da Europa" (Museu da Água, em 1990 e Museu de Portimão, em 2010), "Prémios Europeus do Museu do Ano" (Museu Nacional do Traje, em 1978, Museu de Etnografia da Póvoa do Varzim, em 1980, Museu Nacional do Teatro, em 1987, Museu de Agricultura, do Vairão, em 1991, Museu Municipal de Loures, em 1993, Museu do Chiado, em 1996, Museu do Trabalho, de Setúbal, em 1998,Visionário de Santa Maria da Feira, em 2000), "Prémios Micheletti" (Museu da Cortiça ou Fábrica do Inglês, em Silves, 2001, Museu de Cerâmica de Sacavém, em 2002 e Museu da Ciência da Universidade de Coimbra, em 2008). Vd. GUEDES, Natália Correia - "Apontamentos para a História do ICOM/Portugal" www.icom-portugal.org, 25 de Março de 2010.

38 "Os Museus Portugueses no início da segunda década do século XXI. Desafios para a XIª Legislatura". Direcção da Comissão Nacional Portuguesa do ICOM, 30.04.20 09, in info@icom-portugal.pt.

Ernesto Lima de Carvalho é Chefe do Departamento da Direcção Geral da Cultura e colocado no Museu Nacional, desde Março de 2009. É bacharel em História/Geografia – Instituto Superior Politécnico de São Tomé e Príncipe/ISP, ano lectivo 2003/2004 – e licenciado em História/ISP. Actualmente, frequenta o curso de mestrado em Educação Ambiental/Instituto Politécnico de Bragança-Instituto Superior Politécnico de São Tomé e Príncipe. Foi Professor do ensino secundário, disciplina de História, desde 1993 e jornalista da Rádio Nacional de São Tomé e Príncipe, de 1996 a 2006. É Professor convidado do Instituto Diocesano de Formação/IDF.

Museu Nacional de São Tomé e Príncipe

Ernesto Lima de Carvalho

Museu Nacional de S Tomé e Príncipe

Resumo

O Museu Nacional de São Tomé e Príncipe situa-se na fortaleza de São Sebastião, construída em 1675, com a finalidade de defender a cidade dos ataques dos corsários holandeses que se haviam tornado nos principais rivais dos portugueses na luta pela hegemonia do Atlântico e do comércio praticado na região, baseado no tráfego de escravos e de especiarias da Europa para o Novo Mundo. Em 1976, a fortaleza foi transformada em Museu Nacional, com o objectivo de acolher as reservas nacionais. Fazem parte do seu acervo artefactos militares e outras peças representativas do património cultural. O Museu significa a vontade para partilhar. Partilhar com os presentes, com os outros e com as gerações futuras. Partilhar a história, sentimentos, emoções e permitir a reprodução de ensinamentos, conhecimentos e valores para a posteridade. O Museu guarda, conserva e apresenta o património, objectos memória, mitos, tradições, crenças. Preserva, no silêncio dos seus espaços, a recordação dos tempos passados, para que não se percam nos caminhos do esquecimento quando os homens se embrenham despreocupados e eufóricos nas entranhas do presente.

Não é apenas um edifício com peças mortas, paradas, abandonadas, expostas. As peças, os objectos "falam" de lugares, épocas, pessoas, famílias, sociedades. Trazem à memória os maus momentos que não devem repetir-se e os bons momentos que constituem motivo de orgulho – são documentos, recordações e lembranças das quais se tiram lições para o futuro.

A Fortaleza de S. Sebastião existe desde 1675, já lá vão quatro séculos e foi, desde 1976, institucionalizada como Museu Nacional. O edifício ele mesmo é também uma peça de museu e como tal também deve ser mantido, conservado, não venha a acontecer afundar-se no esquecimento como nos alertam as ruínas da Fortaleza de S. Jerónimo, erigida em 1530.

Com essa função de preservação e conservação do património e sua disponibilização ao público, o Museu ganha vida própria, tem uma dinâmica interna de preparação e organização no âmbito da qual abre as portas ao público e projecta a riqueza do seu conteúdo aos visitantes, ao público. Mostra exemplos. Gera cumplicidade em torno de ideias. Promove solidariedade e educação.

Palavras-chave: Museu Nacional de São Tomé, património, memória

O Arquivo e Museu da Resistência Timorense - A sua construção e importância na preservação e promoção da memória e identidade de um povo

Antoninho Batista Alves, 'Hamar'

Director Executivo do Arquivo e Museu da Resistência Timorense

Gostaria de agradecer ao ICOM a oportunidade de estar aqui hoje em representação do Arquivo e Museu da Resistência Timorense para partilhar convosco um pouco do nosso projecto e, principalmente, para ouvir e aprender com experiências diferentes mas com raízes culturais comuns.

História e Memória

Timor-Leste é ainda muito jovem enquanto nação independente mas temos uma tradição de cruzamentos culturais e também uma herança de Resistência de muitos séculos.

Desde o tempo da administração colonial Portuguesa até à nossa participação, pouco conhecida, no apoio aos Aliados contra a expansão Japonesa no sudoeste asiático durante a 2ª Guerra Mundial, até à Resistência à ocupação pela Indonésia desde 1975, que acabou com a realização do referendo de auto-determinação em 1999, quando Timor-Leste escolheu claramente a independência.

Hoje, Timor-Leste é um país em paz, com as suas instituições em pleno funcionamento, à procura de desenvolvimento, com muito ainda por fazer e por aprender. Mas, desde muito cedo, que temos também a consciência da importância de dar a máxima atenção ao passado, à memória, a importância de nos lembrarmos dos acontecimentos, das razões, dos sacrifícios, dos sucessos e dos erros, e também das pessoas, de tudo o que nos trouxe até ao dia de hoje. E de o fazermos com o máximo rigor e dignidade. Preservar a memória da Resistência Timorense, principalmente da história mais recente, e transmitir a nossa herança histórica às novas gerações, é a missão que foi confiada ao AMRT.

Salvaguardar a Memória

A criação e desenvolvimento do Arquivo documental do AMRT, com a recolha e salvaguarda dos documentos da Resistência, é um elemento central para o projecto do AMRT.

Esta missão começou em 2002, promovida pelo então Presidente da República e actual Primeiro-Ministro, Xanana Gusmão, com a colaboração da Fundação Mário Soares.

Começou assim o processo de recolha e salvaguarda da documentação da Resistência Timorense por todo o país, trabalhando em articulação com as populações e lideranças locais e nacionais da Resistência.

A colaboração da Fundação Mário Soares permitiu um tratamento especializado deste património documental.

Foram aplicadas técnicas e metodologias adequadas para a conservação, classificação e digitalização dos documentos e foi criada uma base de dados com o sistema FORTIS que, desde 2010, está já integrada com o *website* do AMRT. Este trabalho continua até hoje.

No entanto, entre 2002 e 2011, já recolhemos cerca de 50.000 documentos, entre correspondência, peças de imprensa, fotografia e, claro, documentos das várias frentes da Resistência – Frente Armada, Clandestina, Frente Externa, Juventude, Solidariedade e também a Igreja. Isto, para além da recolha de objectos da resistência: armas, fardas, equipamentos de comunicações e outros objectos relevantes.

Tendo sempre presente a missão da *transmissão da memória* para o público em geral e, especialmente, para as novas gerações, já estão disponíveis 30 mil documentos em formato digital no AMRT, em Díli e em Lisboa, na Fundação Mário Soares. E, destes, 10.000 documentos já estão também *on-line* no nosso *website*.

Inauguração do AMRT em 2005

Em 7 de Dezembro de 2005, com o alto patrocínio do Presidente da República Xanana Gusmão e com o apoio do I Governo Constitucional e, do então, Primeiro-Ministro Mari Alkatiri, após 3 anos de trabalho intenso, o AMRT abriu as portas com a inauguração de um espaço renovado e uma exposição temporária localizados numa pequena parte do nosso edifício-sede, que era antes o Tribunal de Díli, e que foi cedido pelo Governo Timorense para receber o AMRT.

Na altura foi uma aposta importante avançar com a obra e com a instalação imediata do AMRT numa fase ainda jovem da vida do projecto e, principalmente, sem ter ainda garantidos os recursos necessários para consolidar o projecto. Mas, a verdade é que hoje podemos constatar que, afinal, não só a preservação da memória era uma prioridade reconhecida na generalidade do país, mas também que termos um AMRT visível e em funcionamento, contribuiu muito para manter vivo o tema da *memória* e reunir cada vez mais vontades e recursos.

Transmitir a Memória (2005 – 2011)

Mesmo neste espaço reduzido, entre 2005 e 2011, enquanto na Comissão Instaladora trabalhávamos nos planos e se procuravam condições para implementar a globalidade do projecto, a actividade do AMRT não parou de crescer. Iniciámos programas de visitas de escolas e de grupos de professores e investimos na formação dos recursos humanos. Realizaram-se diversos eventos desde o lançamento de livros, à realização de cerimónias de homenagem e entrega de condecorações pelo Estado aos Veteranos da Resistência.

Recebemos um número inesperado de visitas oficiais, nacionais e do estrangeiro. Podemos afirmar que, desde 2005 até hoje, o AMRT tem vindo a afirmar-se como uma instituição de referência e como um ponto de visita quase obrigatório para quem visita Timor-Leste. O que diz muito sobre a importância da preservação e da transmissão da memória histórica, não só em Timor, nem só pelos Timorenses.

Consolidação da Infra-estrutura

Em 2010, já com um apoio directo e substancial do Governo Timorense, começámos a construção da obra integral do edifício-sede do AMRT. O projecto vem criar os espaços e condições necessários para a implementação dos objectivos que estão expressos na Carta de Princípios do AMRT e vem responder, também, a uma preocupação importante com a criação de áreas para a rentabilização e auto-sustentabilidade da instituição.

E um projecto ambicioso mas sóbrio, de reabilitação e ampliação de um dos edifícios mais significativos do património arquitectónico Timorense do período da Administração Portuguesa, situado mesmo no centro de Díli, junto ao Palácio do Governo e à Universidade.

Além da renovação do edifício histórico que vai acolher a exposição permanente, a sala multimédia, a sala de leitura e a área de investigação, apostámos na construção de uma ala nova como uma extensão do edifício histórico que será uma área de segurança máxima dedicada exclusivamente ao depósito de documentos e ao depósito de objectos. Na outra extremidade do antigo tribunal, apostámos na construção de um novo edifício, com uma linguagem contemporânea, que vem acrescentar ao AMRT: um espaço para exposições temporárias, um auditório para 80 pessoas equipado para conferências, projecção de filmes, vídeo-conferências e com tradução simultânea, uma cafetaria, uma livraria e ainda a área de serviços Administrativos, Educativos e Culturais.

30 de Agosto de 2011

O projecto e a obra da nova sede do AMRT foram apresentados publicamente no passado dia 30 de Agosto num evento que veio encerrar as celebrações da Primeira Cerimónia de Desmobilização de Veteranos da Resistência, da Frente Armada, que aconteceu no dia 20 de Agosto.

Essa cerimónia foi o resultado de um longo trabalho de 8 anos iniciado pelas primeiras Comissões de Recolha de Dados organizadas pelo então Presidente Xanana Gusmão e foi marcante porque

confirmou e reforçou a importância da ***memória viva***, a importância de lembrar e reconhecer o sacrifício e a dedicação daqueles Timorenses a uma causa de todos os Timorenses. Esta é também a causa e missão do AMRT.

No evento do passado dia 30 de Agosto, dedicado precisamente aos Desmobilizados, foi também apresentada a Carta de Princípios do AMRT chamando a sociedade civil a participar no projecto e na sua concretização.

Recursos Humanos e Técnicos

Contudo, a par da infra-estrutura e da criação de condições técnicas, um dos nossos maiores desafios é a preparação de um quadro de recursos humanos de qualidade que será necessário para dar resposta aos objectivos e às ambições definidas para o AMRT. E fundamental contar com quadros de nível elevado tanto nas áreas organizacionais, como nas áreas técnicas, como nas áreas educacionais e de contacto com o público. E também por todos estes motivos, em particular nesta fase do projecto do AMRT, que é tão importante esta oportunidade de podermos trocar entre nós algumas experiências. Pela minha parte, agradeço toda a amizade dos países amigos da CPLP e agradeço também a partilha das vossas experiências.

2012

O ano de 2012 será também um ano muito especial em Timor-Leste. No mesmo ano Timor--Leste irá celebrar: 10 anos de independência, 100 anos da revolta de Manufahi e ainda 500 anos da chegada dos Portugueses a Timor.

E teremos ainda uma outra celebração que será a Inauguração Oficial do Arquivo e Museu da Resistência Timorense, em Maio de 2012, no âmbito das comemorações da Independência.

Gostaria, por isso, de terminar deixando a todos um convite para virem a Timor-Leste em 2012, e celebrarem connosco a ***importância da valorização da memória***.

" O papel duplo e central da comunidade revela-a quer como um actor colectivo do desenvolvimento quer como um conjunto de actores individuais. Cada um dos elementos deve contribuir com o seu património (a sua memória, os seus bens familiares) e investir num projecto colectivo, ou colaborativo, acompanhando os planos e programas de desenvolvimento do território."

Hugues de Varine

Hugues de Varine é consultor em desenvolvimento local e comunitário. Ex-director do ICOM (1964-1974), co-fundador e ex-presidente do Ecomuseu do Creusot-Montceau (França), actualmente consultor "free-lance" em desenvolvimento local e comunitário, para várias entidades francesas e estrangeiras (Itália, Portugal, Brasil, Japão), autor de vários livros (Les Racines du Futur, Asdic, 2002).

Museus comunitários – experiências e papel renovador na museologia contemporânea

Hugues de Varine

Consultor em desenvolvimento local e comunitário

Resumo

Uma crítica radical dos museus-tesouros, nos anos 60 e 70 do século passado. A necessidade de descolonizar o museu, desde a descolonização política e a luta pelos direitos civis. A nova prioridade pelo desenvolvimento dos territórios. A comunidade, ator responsável da gestão de seu património, como recurso-chave pelo desenvolvimento sustentável. A função social do museu reconhecida depois dos movimentos dos anos 70 e da Mesa Redonda de Santiago de Chile. A expansão mundial de novos tipos de museus, museus comunitários, ecomuseus, iniciativas não-institucionais. Uma prospetiva da nova museologia baseada sobre novas práticas e novos objetivos observados em vários países.

Palavras-chave: Nova museologia, Comunidades, Desenvolvimento

Esta intervenção é um testemunho da minha experiência pessoal dos últimos cinquenta anos, e, portanto, limitada. Expressá-la-ei de acordo com o quadro de análise das minhas preocupações actuais, com o objectivo de realçar o desenvolvimento local, do qual o património é uma dimensão, privilegiando o enquadramento territorial e a implicação da comunidade.

Tratando-se de observações pessoais, feitas no terreno, não me era possível fornecer uma bibliografia. Além disso, abordo muitas experiências que não foram objeto de publicações ou de análises anteriores. Limitei-me somente a referenciar os endereços electrónicos dos sítios que podem fornecer informações complementares e todos os contactos necessários.

Uma crítica radical aos museus-tesouros

Nos anos 1960-1970, entre os profissionais de museus e sobretudo dentro do ICOM, apareceu um movimento de crítica à instituição-museu tradicional, no seguimento de uma série de acontecimentos tais como a descolonização política de vários países, as lutas pelos direitos cívicos nos Estados Unidos da América, o movimento estudantil do Maio de 68, a expansão do turismo internacional e a globalização da economia e da cultura. A crítica, muitas vezes radical, exprimiu-se de várias formas:

- uma oposição entre um património considerado morto, fechado nas colecções dos museus ou reconhecido por procedimentos de classificação administrativa (monumentos, sítios, reservas naturais), e um património vivo, referente ao âmbito da vida quotidiana, do legado das famílias e comunidades, das paisagens,

- uma vontade de usar esse património vivo, não se limitando à aquisição e preservação de colecções e monumentos, nos quais é proibido "tocar" e que não se podem transformar,

- uma reivindicação do reconhecimento da existência e do valor das "culturas vivas", segundo a definição antropológica e, portanto, da diversidade cultural, face ao domínio de uma alta cultura, erudita, reflectindo os gostos e as práticas das classes superiores da sociedade ocidental,

- a demanda por uma educação e uma pedagogia libertadoras para crianças e adultos, em resposta ou em complemento à educação bancária (segundo o termo de Paulo Freire) que se limita a transmitir conhecimentos normalizados,

- de modo geral, um desejo enorme de abertura ao mundo, tendo em conta os espaços e as comunidades, de reconhecimento do saber popular, das dinâmicas de "bottom-up", de baixo para cima, e de uma participação efectiva dos cidadãos e das comunidades nas decisões que lhes dizem respeito.

A crítica não chegou ao ponto de propor o fim dos museus. O seu valor como tesouros foi perfeitamente reconhecido, mas pretendia-se inovação, criatividade, direito de experimentar, de fazer projectos fora das regras rígidas da museologia e da museografia clássicas, tais como foram e são definidas pelo ICOM e pelas leis nacionais.

Descolonizar o museu

A descolonização política não significava, necessariamente, descolonização cultural ou libertação dos museus relativamente aos modelos ocidentais herdados do século XIX. Iniciativas marcantes, a partir dos anos 60 do século passado, afirmaram um desejo de inventar novas soluções para gestão do património, afastando-se das regras admitidas.

- Os museus nacionais do México, inaugurados em Setembro de 1964, marcavam desde logo uma ruptura com a museografia europeia: apresentações sem legendas, onde o significado era discutido com os próprios nativos antes da introdução de textos, e onde a dramatização da interpretação da história e da arqueologia faziam referência à identidade das culturas vivas da população. Os créditos pertencem a Mario Vazquez e à sua equipa[1].

- O museu nacional de Niamey[2], desejado imediatamente após a independência (1959) por Boubou Hama, historiador e presidente da Assembleia Nacional do Níger, e realizado por Pablo Toucet, um refugiado político e não museólogo, marcou a introdução no museu de culturas vivas apresentadas por famílias inteiras e não por etnólogos, e sobretudo demonstra a vontade política de colocar o património ao serviço tanto da unidade nacional como da valorização da diversidade étnica e cultural.

- O Anacostia Community Museum[2], criado pelo Pastor John Kinard[3] no Gueto Negro de Washington DC para o "seu" povo, no espaço de um cinema abandonado, foi um dos primeiros museus realmente comunitários.

Estas três iniciativas introduziram a noção de museus resultantes das necessidades reais de populações, bem como revelam processos políticos apoiados no património. Libertam-se da ortodoxia administrativa e intelectual na procura de soluções muitas vezes consideradas heréticas. Muitos dos autores/actores destes projectos não eram museólogos ou sequer profissionais da cultura ou do património. Tornam-se criadores e animadores de museus unicamente para responder a problemas ou prosseguir objectivos humanos e sociais.

Foi assim (e Niamey e Anacostia são bons exemplos disso mesmo) que a noção de colecção desapareceu do primeiro plano, em proveito do território e da comunidade. Os objectos tornavam-se suportes do discurso patrimonial ao serviço de um desenvolvimento participativo. Por arrasto, aparecem as primeiras reivindicações populares pelo regresso aos territórios de origem dos bens patrimoniais roubados ou conquistados na colonização, em guerras ou em outras relações de poder.

É também neste enquadramento que por vezes se passou, nos próprios museus, de uma noção de educação e orientação "cultural" dos públicos diante das obras àquela de mediação, enquanto que a conservação, em sentido estrito, deixava de aparecer como missão prioritária de alguns museus.

Prioridade ao desenvolvimento

O conceito de desenvolvimento aparece pela constatação da sua ausência, referindo-se a países subdesenvolvidos ou em vias de desenvolvimento. Nos países industrializados (i.e. desenvolvidos), falava-se sobretudo de crescimento. Mas os dois movimentos cruzaram-se: observava-se, por um lado, o questionamento do crescimento económico "per se" nos países ricos, e, por outro lado, a procura de métodos de desenvolvimento equilibrado nos países pobres. Além disso, a experiência demonstrou que o desenvolvimento devia ancorar-se no terreno, ou seja, ao nível local. A importância do enquadramento territorial, a responsabilidade das próprias populações, o ter em conta os recursos locais materiais e humanos, levaram a mobilizar o património como recurso e a reflectir sobre a missão do museu como uma ferramenta para o desenvolvimento.

Progressivamente, este desenvolvimento aplicou-se à qualidade e ao quadro de vida, na qual a economia não era mais do que uma dimensão entre outras (tais como a social, cultural, educativa, etc.). Pesquisou-se o território mais relevante (subsidiariedade) e começou-se a pensar a muito longo prazo e acerca dos limites de utilização de recursos não renováveis, dos quais o património faz parte de modo evidente (sustentabilidade).

Por todos estes motivos, o património tornou-se um recurso incontornável e uma matéria-prima extremamente rica, sob condição de o tomar na sua globalidade e de reconhecer o direito da comunidade a geri-lo. A regra da globalidade implica que se tome em conta não somente o património cultural no sentido tradicional, mas também o património natural, o património material e o imaterial. Cria-se assim uma diferenciação face aos museus ligados a uma disciplina científi-

ca ou a uma categorização de bens culturais ou naturais, artísticos, industriais, etnográficos, etc. O desenvolvimento precisa de tudo o que lhe possa ser útil.

E a dinâmica do desenvolvimento obriga a população, a comunidade, a sentir-se responsável pelo recurso patrimonial em que se deve investir: ela é, de facto, ao mesmo tempo proprietária e detentora desse património (veja-se a noção de "share-holder" dos economistas) e sua utilizadora (a que corresponde a noção simétrica de "stake-holder" ou parte interessada). Deste modo se justifica a necessidade da comunidade estar fortemente associada ao desenvolvimento, do qual o museu comunitário é uma ferramenta natural.

O Ecomuseu da Serra de Ouro Preto[4] (MG, Brasil) pretende criar condições a longo prazo de desenvolvimento endógeno de cinco bairros situados na periferia da cidade principal do barroco brasileiro, mas detentores e utilizadores de um património rico, quer natural (geológico, florestas) quer cultural (vestígios arqueológicos, saberes e trabalhos artesanais), não reconhecido pelos próprios habitantes. A cidade histórica, classificada como Património da Humanidade, pertence aos "outros" (os eruditos, os turistas, a humanidade). Os bairros da Serra pertencem somente aos seus habitantes e é este o capital de que eles dispõem colectivamente para viver e que deverão transmitir aos seus descendentes.

A comunidade como actor

O papel duplo e central da comunidade revela-a quer como um actor colectivo do desenvolvimento quer como um conjunto de actores individuais. Cada um dos elementos deve contribuir com o seu património (a sua memória, os seus bens familiares) e investir num projecto colectivo, ou colaborativo, acompanhando os planos e programas de desenvolvimento do território.

Esta participação justifica-se em todos os níveis e etapas do desenvolvimento. Começa pela consciencialização acerca do património, seguida da participação da comunidade nas decisões e acções daí decorrentes. Destaca-se uma co-construção do inventário (vejam-se os *mappe di comunitá* italianos[5] ou o inventário participativo de Viamão[6], RS), bem como um diagnóstico que permita detectar os pontos fortes patrimoniais do território, assim como as suas lacunas e debilidades. Passa-se a um reflexão e à realização de um programa, e à repartição de funções segundo os saberes e competências de cada elemento, seguido de uma avaliação crítica dos métodos utilizados e dos resultados obtidos.

Para este fim, os cidadãos, membros da comunidade, devem ser capazes de ocupar inteiramente o seu lugar, pelo que o conceito de "capacitação" se reveste de um papel fundamental, já que a população envolvida não recebeu uma educação suficientemente adaptada às exigências do mundo actual. Por exemplo, o Ecomuseu da Amazónia[7] (Belém, Pará) concentra os seus programas na formação de grupos locais, de voluntários, no empreendedorismo, na montagem e gestão de projecto, na análise das necessidades da sociedade e do ambiente, na recolha da memória popular (as rodas de memória). Reencontramos aqui o princípio enunciado por Paulo Freire: uma educação libertadora faz dos cidadãos os autores-actores do seu próprio futuro.

Um dos objectivos da capacitação é tornar a comunidade e os seus membros parceiros respeitados e competentes: o trabalho de desenvolvimento local é uma questão de cooperação e parceria que envolve diferentes actores. Resulta de colaborações, negociações, e mesmo de conflitos: a comunidade é um dos parceiros e deve ocupar plenamente o seu lugar.

Nos primeiros anos do Ecomuseu de Creusot-Montceau[8] (França) criou-se um comité de usuários (os habitantes do território e as suas associações ou agrupamentos), tendo por missão e vocação a definição do programa do museu, enquanto os peritos e técnicos asseguravam que era posto em prática esse programa e os financiadores contribuíam com os meios necessários. E complexo respeitar o equilíbrio de papéis, mas é indispensável dar àqueles que se pretende servir, aos habitantes, a decisão final acerca do que os preocupa directamente; note-se que se trata do seu património e da sua vida. Repare-se que, inversamente, nos museus clássicos e nas políticas públicas de protecção de património, são os peritos e os técnicos que detêm a totalidade da responsabilidade da programação, como se se tratasse de propriedade sua.

A função social do património e do museu

Após os primeiros museus "diferentes", como o de Anacostia ou o de Niamey, e depois de se verificar a existência de um movimento dentro do ICOM que pretendia adicionar o conceito de desenvolvimento aos objectivos dos museus na sua definição oficial, a ruptura com a museologia tradicional é marcada pelo seminário de Santiago do Chile de 1972. A intervenção de um investigador de história urbana argentino, Jorge Enrique Hardoy, derrubou as convicções de grandes museólogos latino-americanos presentes que adoptaram a célebre "Declaração de Santiago"[9], na qual introduziram o conceito de "museo integral", ou seja, de museu integrado na sociedade.

Após este acontecimento, é em Portugal que, nos anos 80, nasce um conceito próximo: o da "função social" do museu. Portugal deu continuidade à reflexão teórica e aplicações práticas nesse campo, chegando mesmo a criar formação universitária e publicações numa nova disciplina, a socio-museologia[10].

Actualmente, podemos afirmar que a museologia mundial foi progressivamente contaminada por este princípio de função social. Além dos museus comunitários e dos ecomuseus, muitos museus locais, regionais ou temáticos observam o território e a comunidade que os rodeia como o enquadramento normal da sua acção e como objectivo privilegiado, não obstante os grandes museus, sobretudo de arte ou de ciência, conservarem uma focalização no público turístico e na educação tradicional.

A experiência dos últimos quarenta anos permitiu compreender que o património, além do seu papel de capital cultural e económico, é também um elemento-chave do capital social da comunidade, contribuindo para a sua construção, da qual é garante de coerência e coesão. Este facto nota-se ainda mais claramente quando se considera a importância que lhe é dada no acolhimento e inclusão de novos habitantes do território, permitindo-lhes criar raízes, partilhar com os autóctones os valores e tradições locais, e também contribuir para o enriquecimento cultural local através dos contributos dos seus próprios patrimónios.

Não devemos esquecer que o património vivo (mais do que o património morto das colecções dos museus ou dos monumentos classificados) está directamente ligado à cultura das pessoas, alimentando-a (constituindo o seu húmus) e é um referencial indispensável. Como tal, participa necessariamente na adaptação ao mundo contemporâneo e às suas mudanças: é graças a ele que a globalização pode respeitar os valores e culturas locais e que se assegura uma continuidade pela transmissão patrimonial no seio das famílias, das comunidades, e de instituições como a escola e o museu.

A tentação do ecomuseu

A nova museologia nasceu, em grande parte, graças a iniciativas individuais isoladas, respondendo a necessidades e a contextos locais. Foi este o caso particular do Musée de l'Homme e de l'Industrie, fundado em Creusot-Montceau, França, em 1971-1972. Este foi considerado rapidamente como modelo representante de um museu sem colecções, abarcando um território, apoiado sobre uma comunidade e seu património. A partir do momento em que, em 1974, adoptou o nome de ecomuseu (por questões de oportunidade e sobretudo de rejeição pelo mundo dos museus tradicionais franceses), o termo foi sendo adoptado em diferentes países para referir museus novos que pretendiam ser diferentes, e muitas vezes o eram. A excepção do México, onde o termo "museo comunitário", que me parece mais pertinente, continuou a ser utilizado[11].

Alguns países chegaram a reconhecer o termo "ecomuseu" como representativo dos museus locais modernos, abarcando deste modo museus temáticos (ecomuseu da Cereja, ecomuseu da Argila, ecomuseu da Mina) e museus de território (ecomuseu de Valle Stura no Piemonte, ecomuseu de Fier Monde em Montreal, ecomuseu Bergslagen na Suécia). Constituem-se assim redes de ecomuseus mais ou menos organizadas em França, Quebeque, Noruega, Japão, Brasil, enquanto no México os museus comunitários se estruturam. As principais funções destas redes serão a defesa da originalidade de princípios e de métodos face às normas oficiais dos museus, mas também a criação de oportunidades de promoção, de cooperação e de formação mútua.

Torna-se oportuno referir dois casos específicos. Na China, a fórmula "ecomuseu" foi adoptada por iniciativa nacional para facilitar a adaptação das comunidades étnicas e culturais minoritárias às alterações socioeconómicas e sobretudo à chegada massiva de turistas oriundos dos meios urbanos[12]. E complexo fazer o ponto de situação deste programa que foi implementado em diversas províncias.

Em Itália, a autonomia política regional permitiu a várias regiões adoptar leis específicas para os ecomuseus. Estes não têm reconhecimento nacional, mas a legislação regional, e por vezes provincial, deu ao ecomuseu uma forte legitimidade. O Piemonte[13] foi o primeiro a adoptar estas medidas legislativas (1995), sendo secundado por uma dezena de outras regiões ou províncias autónomas. As leis regionais preveem uma definição, um procedimento de reconhecimento, apoios financeiros ao arranque e à formação de redes regionais, critérios de avaliação e formação de comités técnicos ou de serviços regionais de apoio. O resultado foi uma multiplicação dos ecomuseus em Itália, perfazendo actualmente várias centenas.

Uma tentativa, ainda não confirmada, mas a referir, deu-se na Índia. Por iniciativa de um antigo professor de museologia e na sequência da publicação de um livro-programa[14], foram feitas algumas experiências, nomeadamente, nos anos 90, em Chaul-Revdanda, território de antiga colonização portuguesa.

Uma museologia não institucional

Decididamente, esta museologia diferente escolheu vias não conformistas, mesmo quando representa uma vontade política local forte e se esforce por escapar aos sistemas de administração municipais. Traçando uma primeira (e incompleta) lista dos elementos originais, que muitas vezes justificam as acusações que a consideram "herética", destaco:

- os estatutos e governança criativos, desde a associação militante à cooperativa, à empresa de economia mista, ou ainda a estruturas informais ligadas a grupos locais,

- as alianças com parceiros pertencentes a domínios não culturais, industriais, educativos, científicos, sanitários, técnicos,

- os responsáveis e agentes sem qualificação museológica, detentores de títulos como "coordenadores" ou "facilitadores", remunerados ou voluntários, que na maior parte dos casos conseguem adquirir qualificações complementares das quais necessitam após anos de experiência no terreno,

- uma preferência por acções exteriores, fora de portas, como exposições itinerantes ou pontos de observação e percursos de descoberta,

- um interesse manifesto por intervenções no campo político local: inclusão social, ecologia, emprego, ética, solidariedade,

- orçamentos por vezes mínimos, precários e desafiantes das regras económicas.

Por último, conhecem-se formas locais difíceis de classificar, pois ainda não utilizam o vocabulário museológico e cultural, ou dele se desviam, tais como:

- os parques culturais, legalizados em Aragão (Espanha), no seguimento da experiência do comité de desenvolvimento de Maestrazgo (Teruel) [15],

- a Quarta Colônia[16] (RS, Brasil), um plano de desenvolvimento global e integrado baseado numa descoberta patrimonial nesta zona de colonização italiana do Século XIX,

- o Museu da Rua[17], ou museu de percurso, de Picada Café (RS, Brasil), que propõe anualmente trabalhos temáticos a crianças, pais e professores, relacionados com o património local, e os apresenta em diferentes locais,

- os bancos culturais do Mali[18], como o do Museu Dogon de Foumbori, nos quais o museu aceita em deposito bens patrimoniais como garantia de empréstimos a microcrédito, protegendo esses bens da rapacidade de turistas e comerciantes, e promovendo o micro-desenvolvimento.

Novas práticas, novos objectivos

Durante quarenta anos, enquanto os grandes museus, sobretudo de arte ou "generalistas", continuaram a incrementar as suas colecções, os seus espaços expositivos e as suas estatísticas de visitantes, os militantes da nova museologia não deixaram de inovar e de adaptar as suas práticas às necessidades da sociedade e às mudanças do mundo.

Deste modo, apareceram novos perfis profissionais:

- os coordenadores (como em Itália) que animam as redes locais de actores e de parceiros para uma gestão criativa e dinâmica do património natural e cultural,

- os facilitadores (como no México) que apoiam as comunidades na sua organização, na formação e a cuidar dos seus patrimónios,

- os mediadores (como em França ou no Canadá) que utilizam a linguagem da cultura viva para facilitar a compreensão dos patrimónios.

Os Museus apropriaram-se também das grandes preocupações do nosso tempo:

- a memória dos trabalhadores, a das resistências e das opressões, dando-lhe ao mesmo tempo um lugar de arquivo e um espaço de expressão e de transmissão,

- as problemáticas das migrações nacionais e internacionais, levando ao reconhecimento e interacção de patrimónios e de culturas, tendo em vista uma melhor compreensão e cooperação,

- a preocupação da sustentabilidade, com a colaboração cada vez mais frequente com as Agendas 21 locais e com as iniciativas relacionadas à valorização das paisagens,

- o emprego e a microeconomia, pelo desenvolvimento de serviços e profissões produtivas ligados ao património e seus recursos,

- a exploração criativa de todas as possibilidades oferecidas pelas novas tecnologias, como por exemplo bases de dados interactivas, no seguimento de inventários patrimoniais.

Actualmente, um número cada vez maior de museus locais e de redes provinciais está preocupado em resolver os problemas sequentes às mudanças das práticas financeiras, normativas e administrativas dos poderes públicos a qualquer nível. Os museus procuram fundamentalmente através da cooperação, da mutualização e de uma territorialização mais reflectida, mas também através do

apelo a parceiros envolvidos ainda não mobilizados, soluções para o estabelecimento de políticas patrimoniais associadas a estratégias de desenvolvimento.

Notas

1 http://www.mexicodesconocido.com.mx/impresion-de-nota.html?id=3914

2 http://www.gnaala.com/2010/10/30/musee/

3 http://anacostia.si.edu/Museum/Mission_History.htm

4 A Different Drummer: John Kinard and the Anacostia Museum 1967-1989, Smithsonian Institution, 1992

5 http://www.museusouropreto.ufop.br/index.php?option=com_content&view=article&id=85&Itemid=88

6 http://www.osservatorioecomusei.net/PDF/ITALIA/TOOLS/parish.pdf

7 http://nutep.adm.ufrgs.br/projetos/projviamao.htm

8 ecomuseuamazonia.blogspot.com/

9 http://www.ecomusee-creusot-montceau.fr/

10 Résolutions adoptées par la Table Ronde de Santiago (1972), in Vagues, T.1, Museologia, W et MNES, Mâcon1992, p. 223 ss.

11 http://sociomuseologia.ning.com/

12 http://www.museoscomunitarios.org/

13 Papers, Communication and Exploration, Guiyang, China – 2005, Provincia Autonoma di Trento, Assessorato alla Cultura, 235 p.

14 http://www.ecomusei.net/attachments/article/46/Piemonte_14_05_1995.pdf

15 Bedekar (Prof.V.H.), New Museology for India, National Museum, New Delhi, 1995, 181 p.

16 http://www.maestrazgo.org/

17 http://quartacolonia.prumosweb.com.br/quartacolonia_condesus.jsp

18 http://www.jornalnh.com.br/regiao/342532/museu-ganha-as-ruas-em-picada-cafe.html

19 http://www.epa-prema.net/documents/ressources/guide_banque_culturelle.pdf

MUSEUS E DESENVOLVIMENTO: PARCERIAS E PROJECTOS DE COOPERAÇÃO

Avinash Rebelo é Presidente da Junta Administrativa do Museu de Arte Cristã, em Goa, a que está ligado desde a sua fundação. É Sacerdote. Fez o Curso de Filosofia e Teologia e o Mestrado em Psicologia. Desde a sua ordenação sacerdotal, em 1967, trabalhou em várias paróquias, tendo a seu cargo a da Igreja Matriz de Margão, Goa. Durante mais de 13 anos esteve encarregado das Escolas da Diocese, como Secretário. Está ligado ao Museu de Arte Cristã desde a sua fundação, em Janeiro de 1994.

Museu de Arte Cristã – parcerias e cooperação

Fr. Avinash Rebelo

Museum of Christian Art, Goa

Resumo

O primeiro museu de Arte Cristã na Ásia, Museu de Arte Sacra, foi estabelecido em Goa em 1994. O tema central deste museu é a contribuição Indiana para a Arte Cristã.

A necessidade de um museu foi sentido para salvaguardar as obras primas da arte cristã Indo-Portuguesa, encontrada em grandes quantidades nas Igrejas de Goa e nas capelas privadas das casas cristãs, desde o século XVI.

Desde o principio, houve várias organizações, tanto Indianas bem como Internacionais que estiveram envolvidas no desenvolvimento deste museu. Enquanto a Fundação Calouste Gulbenkian de Portugal deu a assistência financeira e técnica (identificação, selecção e montagem, incluindo o modo da sua exibição), o INTACH ficou envolvido na conservação das peças seleccionadas.

Em 2002, o Museu foi transferido de Rachol no Sul de Goa, para a Velha Goa. Este processo ajudou mais no desenvolvimento do Museu, por estar nas proximidades do Património Mundial dos Monumentos da Velha Goa. O Museu teve melhor visão e é agora apreciado por uma audiência mais vasta.

Nesse momento, a ajuda recebida do Ministério da Cultura do Governo da Índia, bem como dos projectos do Governo de Goa, tem ajudado a manter o património estrutural que abriga o Museu e para ter um sistema de segurança de 24 horas.

A Fundação Calouste Gulbenkian continua a ajudar o Museu através de alguns dos seus projectos. Em 2007, a Fundação patrocinou um treino de nove meses nos Museus de Lisboa ao Director do Museu. A Fundação vai mais logo lançar um Catálogo da Colecção do Museu. Outros funcionários do Museu também tiveram um treino de curta duração no Laboratório da Conservação do INTACH, em Goa, em Conservação preventiva.

O Museu Nacional em Nova Delhi tem dado a assistência necessária ao Museu no sentido da sua participação em duas exposições internacionais: no Japão, em 1999 e, em Bruxelas, em 2010.

Palavras-chave: Fundação Calouste Gulbenkian, INTACH, Governo da India e Goa

Marcus Granato é engenheiro metalúrgico e de materiais, Mestre e Doutor em Ciências pelo Programa de Pós-Graduação da Escola de Engenharia Metalúrgica (COPPE/UFRJ). É Tecnologista Sênior do MAST onde coordena a área de Museologia e, a partir de 2006, torna-se professor e vice-coordenador do programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (UNIRIO/MAST). Atualmente, é também professor do Curso de Especialização em Preservação de Acervos de C&T (MAST), pesquisador 1D do CNPq e líder de grupo de pesquisa em Preservação de Bens Culturais.

Marta C. Lourenço é investigadora no Museu de Ciência da Universidade de Lisboa desde 1998. Possui formação de base em Física e mestrado em Museologia. O doutoramento em Epistemologia e História da Ciência (Conservatoire National des Arts et Métiers, 2005) tratou da história e especificidade das colecções universitárias na Europa. É actualmente Vice-Presidente da associação europeia UNIVERSEUM e pertence à Direcção da Comissão Nacional Portuguesa do International Council of Museums (ICOM).

Thesaurus de acervos científicos como instrumento de preservação do património científico: um projeto de cooperação luso-brasileira

Marcus Granato
MAST, Rio de Janeiro

Marta C. Lourenço
MCUL, Lisboa

Claudia Penha dos Santos
MAST, Rio de Janeiro

Zenilda F. Brasil
MAST, Rio de Janeiro

Maria Lucia de Niemeyer M. Loureiro
Rosali Fernandez de Souza
IBICT, Rio de Janeiro

Resumo

A preservação do patrimônio relacionado à ciência e tecnologia é um grande desafio para a sociedade nos dias atuais. Esse patrimônio, disperso em uma diversidade de instituições, não é plenamente protegido pela legislação patrimonial e sua preservação, baseada essencialmente nos museus, necessita gradualmente mudar para uma preservação *in situ*, sustentada por redes e parcerias em escala nacional e internacional. O Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST) e o Museu de Ciência da Universidade de Lisboa (MCUL) verificaram que existem poucos materiais de referência para o assunto, tanto em português como em outros idiomas. A partir de 2006, e inspirados em experiências similares na França e na Itália, essas instituições estão envolvidas na produção de um *thesaurus* de acervos científicos em português. Desde o início, uma rede de instituições brasileiras e portuguesas trabalha nessa tarefa. Neste trabalho, apresentaremos os desenvolvimentos recentes alcançados no projeto e discutiremos a metodologia utilizada e os principais resultados.

Palavras-chave: acervos científicos, patrimônio científico, thesaurus, controle terminológico

Introdução

O Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST/MCT) e o Museu de Ciência da Universidade de Lisboa (MCUL) atuam na preservação, pesquisa, documentação e divulgação da memória científica em seus respectivos países. Para atingir plenamente seus objetivos, uma área fundamental é a de documentação museológica, imprescindível para a identificação e consequente problematização da cultura material da ciência e da técnica.

O MAST, desde 1993, desenvolve um trabalho sistemático de documentação que apresenta, atualmente, como resultados um arquivo com fichas de registro, um arquivo iconográfico e um banco de dados informatizado, todos disponibilizados para o público, inclusive com boa parte desse conteúdo acessível na Internet. O Museu de Ciências de Lisboa, por seu turno, encontra-se numa fase de diagnóstico e reestruturação das suas coleções.

Em função dessa experiência, o MAST e o MCUL constataram que a inexistência de uma padronização terminológica dificultava a identificação e a classificação de seus acervos e o mesmo podia ser encontrado em diversas outras instituições museológicas. Passaram, então, a empreender esforços na tentativa de mudar essa realidade. Assim, surge a proposta de desenvolver um projeto de pesquisa em colaboração interinstitucional e internacional para a elaboração de um instrumento de controlo terminológico que pudesse ser utilizado não só pelo MAST e pelo MCUL, mas por toda uma rede de instituições detentoras de acervos científicos. Tal instrumento justifica-se em função da não existência de instrumento semelhante e pelos diversos problemas daí decorrentes, como a dificuldade de comunicação entre instituições e entre pesquisadores, pela identificação inadequada de objetos em diversos locais, gerando incerteza e falta de informações relevantes sobre os acervos.

O desenvolvimento desse projeto de pesquisa tem por objetivo geral desenvolver um *thesaurus* terminológico para acervos científicos que possa constituir um instrumento de organização, representação e recuperação da informação, facilitando a comunicação entre os museus de ciência e técnica da esfera lusófona, sobretudo Portugal e Brasil, além de outras instituições museológicas que possuem objetos desta tipologia. Participam do desenvolvimento do projeto, além do MAST e do MCUL, no Brasil, o Museu de Ciência e Técnica da Escola de Minas e o Centro de Memória da Farmácia ambos da Universidade Federal de Ouro Preto, o Colégio Pedro II, o Museu da Escola Politécnica da Universidade Federal do Rio de Janeiro, o Museu Dinâmico de Ciência e Tecnologia e o Museu de Farmácia Lucas Marques do Amaral, ambos da Universidade Federal de Juiz de Fora e o Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia. Em Portugal participam do projeto as seguintes instituições: Museu da Ciência da Universidade de Coimbra, Museu de Ciência da Faculdade de Ciências da Universidade do Porto, Museu de Física do Instituto Superior de Engenharia de Lisboa, Museu da Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto e Museu do Instituto Superior de Engenharia do Porto.

Esse trabalho apresenta a metodologia, resultados e algumas reflexões realizadas a partir da experiência luso-brasileira de desenvolvimento do projeto.

Discussão teórica sobre o tema

Os museus de ciência e técnica enfrentam um problema de uniformização terminológica específico, ou seja, inexistem padronizações para as designações dos objetos que compõem os seus acervos – por exemplo, *máquina pneumática*, *bomba de vácuo*, *bússola marítima*, *bússola marinha*, etc. A uniformização terminológica é essencial para facilitar a comunicação, promover a pesquisa e a valorização do patrimônio científico. Soma-se a isso a constatação de que atualmente a uniformização é cada vez mais necessária devido à informatização das bases de dados, à gestão moderna e eficiente de coleções e à acessibilidade das coleções *online*.

Apesar desta necessidade, não existiu até hoje nenhuma tentativa de construir um *thesaurus* de acervos científicos em língua portuguesa, nem de discutir problemas conceituais e terminológicos associados à inventariação de acervos científicos.

Mesmo em áreas como a arte, etnologia e arqueologia, as iniciativas em Portugal são irregulares e inconsistentes. Segundo Carvalho [1], a primeira iniciativa de controlo terminológico parte do Instituto Português do Patrimônio Cultural em 1981, tendo por objetivo o estudo de uma ficha de inventário normalizada e a elaboração de glossários. Mudanças de tutela e razões administrativas abortaram o projeto. Apesar de, do ponto de vista teórico, Portugal não ter desenvolvido contribuições importantes para os *thesauri* de museus e patrimônio (contrariamente às bibliotecas), algumas iniciativas aplicadas recentemente têm suscitado algum interesse[1].

No Brasil, a situação é mais animadora, tendo sido publicados um *thesaurus* para acervos museológicos [2], outro para Folclore e Cultura Popular Brasileira [3] e ainda outro para Cultura Material Índia [4]. O Museu de Astronomia e Ciências Afins iniciou, em 1999, a elaboração de um *thesaurus* para acervos científicos, como parte de um projeto patrocinado pela Fundação VITAE. Foi elaborada uma proposta inicial, mas o trabalho foi interrompido. Em 2007, o MAST e o MCUL retomaram esse trabalho.

Mesmo em outras línguas, as iniciativas são escassas. O Conselho Internacional de Museus (ICOM) publicou, em meados da década de 80, o *Dictionarium Museologicum*, com uma lista de 1.632 entradas de palavras em 20 línguas. Outros projetos se sucederam, em Munique e Amesterdão, tendo sido ainda publicadas algumas atas de encontros do Comitê para Museologia do ICOM - ICOFOM - dedicadas ao tema. O *Dictionarium Museologicum* é pouco citado na investigação e pouco utilizado como instrumento de trabalho nos museus. Apresenta muitas limitações no que diz respeito à museologia aplicada à ciência e à técnica, sendo em si mesmo um claro exemplo da necessidade de reflexão e de uniformização terminológica neste campo.

O único trabalho de sistematização terminológica na museologia da ciência e da técnica de que temos conhecimento é da autoria de Otto Petrik, conservador do Museu Nacional da Comunicação (Budapeste) e publicado na revista *Museum* no início da década de 1970. Petrik defende a importância da uniformização terminológica em museus de ciência e tecnologia, afirmando a propósito que *a grande confusão* estava instalada e propondo definições para as palavras *modelo*, *construção principal*, *maquete*, *protótipo*, *diorama*, *modelo de demonstração* e *reconstrução* [6, p.238].

Metodologia

A primeira fase do projeto, realizada paralelamente à formação da rede de instituições participantes, envolveu uma pesquisa preliminar bibliográfica, o aprofundamento da metodologia e a definição de fontes para embasamento das pesquisas. O âmbito disciplinar do *thesaurus* são as ciências 'exatas' e engenharias e foi concebido como um instrumento passível de ser expandido e atualizado pelo usuário. Tendo em conta a ausência de *thesauri*, dicionários ou glossários de acervos científicos, as fontes primárias deste *thesaurus* são as listas de designações e definições de objetos fornecidas pelas instituições envolvidas, todas elas responsáveis por importantes acervos científicos em Portugal e no Brasil.

As etapas de desenvolvimento do projeto foram as seguintes: coleta de termos, elaboração de listas independentes de termos no Brasil e em Portugal, pesquisa para elaboração de notas explicativas, expurgo e fusão das listas, identificação de sinônimos, análise e seleção de aplicativo informático; seleção de imagens dos objetos, estudo das definições, conceitos e suas relações para a estruturação do *thesaurus*. É importante destacar que, assim como no já mencionado *Thesaurus para Acervos Museológicos* [2], a função original dos objetos foi aqui adotada como critério primordial de classificação.

De uma maneira geral, o projeto iniciou-se pela definição e determinação da função primária dos objetos, com vistas ao desenvolvimento de um glossário de trabalho e das notas explicativas do *thesaurus*. Definiu-se que as notas seriam iniciadas pela expressão "utilizado para" e que seriam breves e concisas.

Em seguida, definiu-se um critério de expurgo de termos para redução das listagens originais, brasileira e portuguesa, consistindo em eliminar termos duplicados, redundantes, correntes, fora do âmbito, bem como acessórios, peças e estojos. Ressaltamos a complexidade desta etapa, em função da dimensão cultural dos dois países e, também, pelos aspectos políticos envolvidos, especialmente quanto à escolha dos termos padrões (se em português do Brasil ou de Portugal). Este processo necessitou da colaboração indispensável de todas as instituições envolvidas, quer sob a forma de comentários aos textos que foram sendo produzidos, quer ainda no esclarecimento de dúvidas ou no fornecimento de imagens dos objetos.

Para validação das listas, entre os anos de 2008 e 2010, foram realizados *workshops* no Brasil e em Portugal, e mais dois *workshops* internacionais reunindo as equipes brasileira e portuguesa (novembro de 2009, em Lisboa, e julho de 2010, no Rio de Janeiro).

Resultados e Discussão

Como já apresentado no item anterior, o desenvolvimento desse instrumento de controlo terminológico não se constitui num *thesaurus* em seu sentido clássico. Trata-se de uma apropriação da metodologia de construção de uma linguagem controlada, articulada com uma estrutura sistemática que tem por base nomes de objetos e não conceitos.

Esse desenvolvimento atende à necessidade de um conjunto de instituições e à diversidade das suas coleções, que reúnem objetos ligados à produção do conhecimento científico e ao ensino das ciências. Destaca-se o apoio do MAST a algumas instituições brasileiras cujos acervos careciam de listas organizadas de termos em função da inexistência de pessoal especializado local. Nessa etapa, além do trabalho previsto para elaboração das listas, com seus termos e imagens características, em algumas instituições a equipe procedeu à organização, higienização, registro e fotografia dos objetos. O projeto possui uma página na internet[2].

A lista elaborada no Brasil resultou em cerca de 3.500 termos; enquanto a de Portugal apresentou 6.000 termos. Estas listas, ainda de forma independente, foram estudadas, organizadas e expurgadas, resultando em listas com 1.500 e 3.000 termos, respectivamente.

No I Workshop Internacional (Lisboa, 2009), foi fundida a lista brasileira com a portuguesa e feitos novos expurgos relacionados aos termos duplicados nos dois países. Foram realizadas discussões em torno da metodologia utilizada e definida uma proposta de classificação para estruturação do *Thesaurus*. A base dessa classificação foi o *Thesaurus des Objets Mobiliers* [7], que ressalta a tipologia funcional dos instrumentos científicos.

Ainda nesse Workshop, foram discutidas as possibilidades de aplicativos (*software*) para produção do *thesaurus*, sendo consideradas como características fundamentais o uso livre e a estabilidade. No Brasil, foram testados alguns aplicativos e no workshop foi decidido que a Sistemas do Futuro, de Portugal, desenvolveria um *software* específico, desde que pudesse utilizar o *thesaurus* gratuitamente.

Em julho de 2010, aconteceu o II Workshop Internacional, no Rio de Janeiro, com os objetivos de estruturar o *thesaurus*; avaliar e decidir a classificação por áreas do conhecimento; analisar e definir os conceitos gerais da estruturação e planificar e revisar cientificamente as notas explicativas. Nas discussões realizadas, o grupo decidiu que as notas explicativas necessitavam de uma revisão final antes de serem validadas pelos especialistas das áreas científicas. Assim, temos atualmente uma tabela que mescla as designações brasileiras e portuguesas e que está sendo revista pelos grupos em seus respectivos países. Os critérios de elaboração dessas notas foram nessa ocasião definidos[3], bem como a classificação dos termos de topo, que estruturam o *thesaurus* (Tabela 1).

Foi ainda desenvolvida nesse II Workshop uma proposta de classificação dos termos específicos do *thesaurus* por áreas de conhecimento. A proposta tem por base as classificações utilizadas nas diversas instituições participantes, à luz de outras classificações de áreas do conhecimento, internacionalmente utilizadas, e da classificação recentemente desenvolvida no âmbito do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq, Brasil). A proposta em discussão atende a necessidades específicas do projeto, não se constituindo nem na forma tradicional e atual de classificação dessas áreas nem como proposta fechada. Por exemplo, áreas como Navegação, Comunicação e Mineralogia também foram consideradas, uma vez que contemplavam de forma específica a caracterização da função dos objetos dos acervos (Tabela 2).

Termos de Topo (TT)			Definições provisórias
Objeto de Referência		ORF	Objeto cujos materiais são dotados de propriedades suficientemente homogêneas e estáveis para serem usados na calibração de instrumentos e aparelhos, avaliação de métodos de medição ou atribuição de valores-padrão.
	Escala	ORF-ESC	
	Padrão	ORF-PAD	
Máquina		MAQ	Produz trabalho.
Utensílio		UTE	Objeto que, não sendo central ao processo de produção ou reprodução do conhecimento científico, o facilita. Não altera as propriedades físicas e químicas dos sistemas.
Instrumento de Demonstração e Estudo		IDE	Objeto ou associação de objetos cuja utilização permite, por meio da manipulação ou simples observação, evidenciar leis físicas e/ou estabelecer relações de natureza qualitativa entre grandezas físicas. São utilizados para fins de estudo, ensino, divulgação ou recreação.
	Contemplativo	IDE-COM	
	Operativo	IDE-OPE	
Instrumento Científico		IC	Artefacto que explora um efeito científico conhecido para evidenciar uma grandeza observável relativamente a um sistema ou para modificar de forma controlada esse sistema. O uso do IC revela, qualitativa ou quantitativamente, de modo direto ou indireto, através da medição, registro, processamento ou ainda através da imposição de condições aos limites controláveis ao sistema em estudo, características inicialmente desconhecidas do estado desse sistema. Tipicamente, possuem o sufixo 'metro' para medir, "cópio' para observar e grafo para registrar/registar.
	Instrumento de Cálculo e Processamento	IC-CPR	
	Instrumento de Cálculo e Processamento Mecânico	IC-CPR-MEC	
	Instrumento de Cálculo e Processamento Electrónico	IC-CPR-ELE	
	Instrumento de Desenho	IC-DES	
	Instrumento de Registro/Registo	IC-REG	
	Instrumento de Medida	IC-MED	
	Instrumento de Medida Angular	IC-MED-ANG	
	Instrumento de Medida de Distância	IC-MED-COM	
	Instrumento de Medida de Massa	IC-MED-MAS	
	Instrumento de Medida de Densidade	IC-MED-DEN	
	Instrumento de Medida de Volume	IC-MED-VOL	
	Instrumento de Medida de Forças	IC-MED-FOR	
	Instrumento de Medida Termodinâmica	IC-MED-TER	
	Instrumento de Medida de Tempo	IC-MED-TMP	
	Instrumento de Medida de Fenômenos Ondulatórios, Elé[c]tricos e Magnéticos	IC-MED-OND	
	Instrumento de Observação	IC-OBS	
	Instrumento de Preparação	IC-PRP	

Tabela 1. Termos de Topo (TT), sua organização e definições de trabalho. Thesaurus de Acervos Científicos em Língua Portuguesa.

Áreas do Conhecimento	
Ciências 'Exactas'	ASTRONOMIA – Astrofísica; Astronomia Dinâmica e de Posição; Cosmologia e Cosmografia. FÍSICA – Acústica; Eletricidade; Eletrodinâmica; Eletromagnetismo; Eletrônica; Eletrostática; Mecânica; Óptica; Termodinâmica; Física Atômica e Nuclear. QUÍMICA. GEODÉSIA E GEOFÍSICA - Cartografia e Agrimensura; Sismologia; Topografia. METEOROLOGIA. METROLOGIA. MATEMÁTICA – Cálculo; Desenho; Geometria e Topologia; Matemática Aplicada; Sistemas de Computação. NAVEGAÇÃO. COMUNICAÇÃO.
Engenharias	ENGENHARIA CIVIL. ENGENHARIA DE MINAS. ENGENHARIA DE MATERIAIS E METALURGIA. ENGENHARIA ELÉTRICA. ENGENHARIA ELETRÔNICA. ENGENHARIA MECÂNICA. ENGENHARIA NUCLEAR. ENGENHARIA DE TRANSPORTES.

Tabela 2. Áreas do Conhecimento e sua classificação. Thesaurus de Acervos Científicos em Língua Portuguesa.

A primeira fase do *Thesaurus* de Acervos Científicos em Língua Portuguesa ficará concluída em 2011. É importante mencionar que, numa segunda fase, será acoplado um banco de imagens representativas dos objetos, em sua diversidade, de forma a facilitar a sua identificação pelos usuários. O *Thesaurus* será disponibilizado na Internet, para consulta gratuita, e em suporte papel.

Considerações Finais

O *Thesaurus* em desenvolvimento não será, de forma alguma, um produto acabado, pois, pela sua própria natureza, será apenas a partir da sua continuada difusão e utilização que poderá ser revisto e atualizado. Terá em conta a riqueza e variantes da língua portuguesa tal como é utilizada em Portugal e no Brasil e seguirá o novo acordo ortográfico. Embora se configure como um *thesaurus* monolingue, apresenta desafios inerentes aos *thesauri* bilíngues.

A principal dificuldade encontrada para a realização desse trabalho reside na diversidade de instituições que integram a rede. Em alguns momentos o contato entre as instituições foi dificultado pela distância, o que trouxe problemas para o desenvolvimento do projeto, especificamente no que se refere à reflexão sobre os aspectos teóricos.

Mais importante que os resultados obtidos, porém, são os resultados a médio e longo prazos. Dada a enorme coesão conseguida na equipe, bem como à sua grande motivação e capacidade de trabalho, este projeto contribuiu significativamente para a sensibilização das comunidades científica e museológica para a importância da preservação, estudo e acessibilidade do patrimônio científico no Brasil e em Portugal. Resultou na consolidação de dois projetos de pesquisa independentes – os Levantamentos do Patrimônio Científico Nacional – em curso no Brasil e em Portugal.

A formação da rede de instituições em si mostrou-se tão importante quanto o próprio produto em desenvolvimento, propiciando a articulação de profissionais brasileiros e portugueses e resultando em outras atividades complementares e paralelas ao projeto. Cabe destacar a elaboração de uma exposição conjunta entre as instituições brasileiras, que foi inaugurada no MAST, em dezembro de 2010, apresentando mostras características dos acervos relacionados.

Destaca-se também a publicação do livro "Coleções Luso-Brasileiras: patrimônio a ser descoberto" [8], que reúne contribuições de todas as instituições da rede. Finalmente, foram estabelecidos contatos com a Espanha no sentido do alargamento do projeto à língua espanhola, passando a abarcar um universo de 600 milhões de falantes em todo o mundo.

O desenvolvimento deste projeto foi fundamental para reunir instituições que dificilmente poderiam ter seu acervo inventariado, registrado e pesquisado. A partir dos encontros e relações estabelecidos foram identificados acervos até então desconhecidos, propiciando inclusive uma revalorização geral das coleções. Em casos específicos, esses conjuntos passaram por um reconhecimento institucional, até então inexistente.

Agradecimentos

Os autores agradecem ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) do Brasil e à Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) portuguesa pelo financiamento deste projeto. Agradecem também à Sistemas do Futuro pela colaboração, sobretudo no desenvolvimento do *software*.

Referências

[1] Carvalho, M. (1998). *Informatização dos museus do IPM. Análise do projecto MATRIZ.* Documento não publicado, Mestrado de Museologia e Património, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.

[2] Ferrez, H.; Bianchini, M. (1987). *Thesaurus para acervos museológicos,* 2 volumes. Série técnica. Rio de Janeiro, MINC/SPHAN/Pró-Memória.

[3] Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. (2004). *Tesauro de folclore e cultura popular brasileira.* Acedido em: 20 de Agosto de 2010, em: http://www.cnfct.gov.br/tesauro/index.html.

[4] Museu do Índio. (2006). *Tesauro de cultura material dos índios no Brasil.* Rio de Janeiro, Museu do Índio.

[5] Guedes, N. (2004). *Thesaurus: vocabulário de objectos do culto católico.* Vila Viçosa, Fundação da Casa de Bragança.

[6] PETRIK , O. (1979). Models in museums of science and technology. *Museum*, nº XXIII, v.4, p.236-273.

[7] Ministère de La Culture et de La Communication. (2001). *Thesaurus des Objets Mobiliers.* Monun, Paris, Edition du Patrimoine.

[8] GRANATO, M.; LOURENÇO, M. (2010). *Coleções Luso-Brasileiras: patrimônio a ser descoberto.* Rio de Janeiro, MAST.

Notas

1 Nomeadamente: 1) o *Thesaurus* de Azulejaria e Cerâmica, desenvolvido pelo Museu Nacional do Azulejo em 2004; 2) o *Thesaurus* de Objectos Religiosos (5); 3) a tradução do *British Museum Thesauri* para as áreas de Designações de Objectos, Materiais e Tecnicas resultante da parceria estabelecida(s) entre a C. M. de Cascais e a Sistemas do Futuro, Ltda (2005-2006); 4) o projecto 'Rede Temática em Estudos de Azulejaria e Cerâmica João Miguel dos Santos Simões', do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, que prepara a tradução e adaptação para português do ICOMCLASS; e 5) o portal www.monumentos.pt desenvolveu um *thesaurus* para património edificado (2007).

2 Cf. Thesaurus de Acervos Científicos em Língua Portuguesa: http://www.mc.ul.pt/thesaurusonline/.

3 A nota explicativa (NE) deve identificar o objeto, de modo correto, conciso, preciso, tanto quanto possível, de maneira inequívoca; o termo genérico (TG) deve ser definido apenas pela sua função original; os termos específicos (TE) devem ser definidos tendo como ponto de partida a nota explicativa do termo genérico, especificando atributos que o distingam deste e de outros termos; quanto mais restrito for o termo, mais específica deverá ser a nota explicativa; termos específicos diferentes devem ter notas explicativas diferentes; termos equivalentes (sinônimos) devem ter notas explicativas iguais; o número de caracteres de cada nota explicativa não deve ultrapassar 250; as notas explicativas devem ter por base fontes publicadas credíveis.

Manuel Luís Gonçalves iniciou a sua carreira no sector das pescas como técnico de laboratório, foi primeiro Inspector-geral de Pescas (Administração Pesqueira) na Direcção Nacional de Pescas, Director da Sulpesca Empresa Estatal e do actual Instituto de Pesca de Pequena Escala. Actualmente, preside o Conselho de Administração do Fundo de Fomento Pesqueiro. Realizou os primeiros trabalhos de interesse académico como Coordenador dos primeiros estudos relativo ao recenseamento das Pescas de Moçambique, 1975-1980, e a "Série Evolução Histórica do Sector Pesqueiro", nomeadamente, Evolução Histórica dos Combinados Pesqueiros, Evolução Histórica da Escola de Pesca e Evolução Histórica da Cooperação no Sector das Pescas e Caracterização do Sector das Pescas, no prelo. É o "ideólogo" do Museu das Pescas.

Daniel Inoque realizou os primeiros trabalhos da sua área de interesse científico como Documentalista do Instituto Nacional de Investigação Pesqueira, tem por publicar um ensaio sobre a História da Investigação Pesqueira em Moçambique, 1953 a 2000. Foi Chefe da Repartição de Documentação e Informação do referido Instituto. É Coordenador do Projecto Museu das Pescas de Moçambique, estando actualmente a pesquisar sobre a História das Pescas em Moçambique e o respectivo Património Cultural e frequenta o Mestrado em Estudos de Património na Universidade Aberta de Lisboa.

Porque "musealizar" um sector de actividade produtiva? Lições aprendidas do processo de estabelecimento do museu das pescas de Moçambique, 1982 a 2006-2010

Manuel Luís Gonçalves
Daniel Inoque
Fundo de Fomento Pesqueiro-Projecto Museu das Pescas

Resumo

A pesca é uma actividade milenar e profundamente enraizada no quotidiano das comunidades costeiras de Moçambique. E neste contexto que o estabelecimento de um "Museu das Pescas" no país é um imperativo que responde à perspectiva de salvaguardar o património da cultura pesqueira ou "património pesqueiro". Assim, torna-se necessário perceber a evolução do processo de institucionalização desta unidade cultural, de investigação e de divulgação, entre 1982 a 2010, nomeadamente o contexto em que emerge a iniciativa de a fundar no quadro do desenvolvimento do sector das pescas, bem como analisar o panorama das primeiras tentativas de conceptualização do museu e das concepções museológicas actuais.

Neste aspecto, definimos cultura pesqueira como o estilo e modos-de-vida que as comunidades desenvolvem em interacção com o ambiente aquático e os territórios em redor, recorrendo a técnicas e estratégias apropriadas. E assim que o "binómio" cultura e desenvolvimento se constitui como pilar da coesão social e do resgate da auto-estima das comunidades pesqueiras rumo a um desenvolvimento sustentável.

Palavras-chave: Museus, Cultura pesqueira, Desenvolvimento

Introdução

O processo de estabelecimento do Museu das Pescas de Moçambique é o objecto de estudo desta comunicação que abordará, numa perspectiva de evolução histórica, os procedimentos para a sua institucionalização enquanto unidade cultural, de investigação sociocultural e histórica do sector pesqueiro do país entre 1982 a 2010.

Esta reflexão desenvolve-se numa conjuntura bastante sensível de sistematização e conceptualização museológica e museográfica do nosso museu, que visou em especial o aprofundamento do debate em torno do estabelecimento de museus de natureza especificamente vinculados ao "património pesqueiro".

E neste quadro que nos propomos analisar de modo geral a evolução do processo de estabelecimento do Museu das Pescas de Moçambique, perceber o contexto do surgimento da ideia da sua criação no panorama do desenvolvimento do sector das pescas do país, perspectivando, em simultâneo, as concepções da origem do referido museu como resultado de lições aprendidas durante o processo no período em análise.

Considerando que Moçambique tem uma linha de costa de mais de 2.700 quilómetros, uma rede hidrográfica e de águas interiores fundamental para a subsistência, economia e modos-de-vida das populações que aí habitam, e uma produção pesqueira cuja média anual de capturas se situa na ordem das 100.000 toneladas de pescado e de produtos provenientes da aquacultura, particularmente a partir do ano 2000, o estabelecimento de um museu para esta área de actividade produtiva e milenar é um imperativo nacional.

Sendo a cultura a base para um desenvolvimento sustentável e o Museu das Pescas pensado como a plataforma para abordar o binómio cultura e desenvolvimento, urge perceber como esta unidade cultural poderá contribuir para o tão almejado desenvolvimento do sector pesqueiro do país.

E neste contexto que o estudo da história do estabelecimento do Museu das Pescas de Moçambique se reveste de capital importância na medida em que, com a compreensão deste processo, poder-se-ão lançar os pressupostos da visão da cultura pesqueira como vector de desenvolvimento do sector das pescas do país. Por outras palavras, pretendemos ser – e aqui recorremos a uma metáfora extraída das culturas costeiras e marítimas – um farol para a navegação cultural, científica e económica. Trata-se, claramente, de um desafio e de um acto de carácter iniciático num país jovem e a lançar os alicerces de preservação da sua memória nacional.

Escolhemos o ano 1982 como início do estudo porque marca a primeira referência à ideia do museu. O ano de 2010 é aqui indicado como baliza cronológica final por corresponder à materialização do programa de trabalhos, com o lançamento público do projecto de execução das obras das futuras instalações para albergar as colecções e arquivos dos elementos do património recolhido.

O nosso trabalho inicial centrou-se na pesquisa bibliográfica e documental. Além disso, foram privilegiadas entrevistas aos protagonistas do processo do estabelecimento do museu, individuais e

colectivas, a fim de percebermos a intuição de partida e resgatar as reminiscências relativas às concepções museológicas e ao tratamento documental dos objectos aquando da recepção em Maputo, uma vez que a recolha dos artefactos foi de âmbito nacional.

Após esta introdução, organizamos o nosso texto começando por uma breve discussão conceptual, um enquadramento da ideia da criação do museu e o desenvolvimento do sector das pescas. Em seguida, falamos do processo de transição da visão original de um museu para a pesca artesanal ou tradicional para um em que procuramos integrar as várias tipologias de pescas e de actividades que delas decorrem. Finalmente, pensamos de forma crítica as lições aprendidas e as boas práticas que observamos em experiências associadas às pesquisas de patrimónios dentro e fora do país, ao longo destes anos de trabalho.

Por conseguinte, a questão central de partida é perceber como surge e se desenvolveu a ideia de "musealizar" o sector pesqueiro de Moçambique.

O programa para o estabelecimento dum museu para o sector das pescas nos anos 1980 não podia avançar porque o país passava por calamidades anuais, fome e guerra, que levaram à destruição de infra-estruturas, dificultando o aprovisionamento de matérias-primas e de produtos, factos que tiveram como consequência deslocações maciças e desordenadas de populações e carências de toda a ordem nunca antes verificadas. Neste contexto, o sector pesqueiro constituiu-se na alternativa mais eficaz de combate à fome uma vez que o "teatro" da guerra não afectou de forma directa as áreas marítimas.

Foi no meio destas dificuldades, e não obstante os obstáculos que se foram erguendo, que lançámos uma campanha de recolha de artefactos, assumida com espírito "missionário". Esta colecção e o seu estudo preliminar indicaram-nos o caminho para uma primeira concepção do museu, onde a primazia foi dada à aquisição de ferramentas de ferreiros, carpinteiros navais, redeiros, embarcações e seus respectivos apetrechos e artes de pesca, exclusivamente empregues na actividade artesanal. Por outras palavras, esta campanha de recolha não incluiu os recursos pesqueiros que, do ponto de vista da conservação em colecções e sua classificação, nos colocam questões e problemáticas bem distintas. Nem os aprestos utilizados nas pescarias industriais e semi-industriais, porque nos colocariam outros desafios do ponto de vista da investigação e classificação.

Actualmente, como lições aprendidas do processo do estabelecimento do Museu das Pescas, a concepção assenta no "binómio" cultura e desenvolvimento, numa perspectiva de visionar o que seria designado de cultura pesqueira, reflectida na intenção de salvaguarda do "património pesqueiro" como se aborda a seguir.

Uma conceptualização: do Património Marítimo ao Património Pesqueiro

A água e a cultura são o centro da tipologia dos patrimónios em análise. A água, neste contexto, representando as massas de águas marítimas, fluviais, de lagoas, estuarinas e as depositadas para fins aquícolas. A cultura, no sentido lato da palavra segundo Saldanha [1], é uma forma de partilha

em que as instituições expressam comportamentos regulados, consentidos consciente ou inconscientemente e partilham um conhecimento. A cultura pesqueira é, por nós entendida, como uma partilha em torno dos bens e recursos aquáticos.

Nesta perspectiva, os patrimónios em referência basearam-se na cultura marítima, para o caso dos primeiros trabalhos de recolha, e na cultura pesqueira, para o segundo. Citando Álvaro Garrido [2] que, por sua vez, refere Octávio Lixa Felgueiras, a cultura marítima foi, desde a sua cunhagem teórica, relacionada ao barco como expressão máxima dos saberes do mar, o que Silva [3] define como uma "subcultura". Porém, Garrido reconhece que apesar do seu significante (a materialidade do objecto) e dos seus significados (toda a informação que pode transmitir), esta opção restringe ao universo das embarcações um domínio de conhecimentos e práticas que é muito mais vasto. E neste quadro que este autor [4] afirma, de forma mais abrangente, que as culturas marítimas são (...) *quaisquer formas de expressão material ou simbólica de relação entre grupos humanos e o mar, num determinado território e numa certa temporalidade.* Mais adiante, refere que estas são frágeis pese embora a singularidade dos seus tipos humanos e a riqueza da sua "cultura material" reflectida nos barcos, em aprestos e sistemas de navegação, e num conjunto de artefactos destinados à actividade da pesca.

Atentemos que o conceito de cultura marítima, como qualquer outro, é polissémico. Conserva em si a sua "maritimidade", como observou Silva, tendo como ponto de convergência o mar e toda a actividade relacionada em terra. E neste contexto que se vislumbra o património marítimo. Esta tipologia de património é entendida, na óptica de Carlos Moreira, citado por José Bastos Saldanha, como sendo (...) *o conjunto de elementos materiais e imateriais (artefactos e mentifactos...)* ligados às *actividades humanas que se desenvolveram e desenvolvem em relação com os recursos e o meio marítimo e que hoje é reconhecido pelos grupos como digno de ser transmitido às gerações vindouras.* A cultura e o património marítimo, respectivamente, são um binómio que em si gizam toda uma dinâmica relacionada ao mar e à gente a ele "vinculada", incluindo os aspectos da cultura "material e a imaterial".

No entanto, da cultura marítima pode-se extrair um substrato "subcultura" que Furtado designou de cultura pesqueira, entendida como conjunto de saberes e tecnologias que pontificam a relação das populações com o ambiente aquático e a concepção de formas de expressão e gestão destes recursos. Deste ponto de vista, a cultura pesqueira passa por ser um substrato da cultura marítima, onde estão profundamente inseridas a pesca artesanal ou tradicional e as comunidades pesqueiras, (...) *o simples acto de pescar, isto é, deixa de ter um carácter puramente ocupacional e locacional para significar um modo de viver no contexto da sociedade envolvente.* [5]

Por isso, a cultura pesqueira é por si um vasto manancial a ser agregado numa perspectiva de salvaguarda patrimonial que, em termos de tipologia, se reflecte no conceito de "património pesqueiro".

Contudo, foi visualizando e perspectivando o "património pesqueiro" que nasceu a ideia da criação dum museu das pescas em Moçambique, como abordaremos mais adiante.

Contexto do surgimento da ideia da criação do Museu e o desenvolvimento do sector pesqueiro em Moçambique

O sector pesqueiro em Moçambique, de forma centralizada, constituiu-se logo após a independência do território, tendo-lhe sido de imediato atribuída a responsabilidade de dinamizar a economia nacional. Este facto é particularmente evidente a partir do final da década de 70 [6]. Esta fase – que Brito [7] designou de período de colapso económico ou de crise profunda da economia, resultante de factores conjugados, nomeadamente o impacto da "descolonização", os conflitos finais dos sistemas políticos mundiais (conflito das super potências) na região da África Austral –, tem na "guerra civil" e, consequentemente, nas calamidades que atingiram o nosso país, a sua face visível. O primeiro sintoma da crise eminente foi a saída do país da maioria dos "colonos", da quase totalidade dos gestores e quadros com qualificação, que conduziu ao colapso de todo o sistema produtivo. Por outro lado, o autor defende que a confrontação do país com os regimes de minoria "branca" na região, África do Sul e antiga Rodésia, resultou na redução de rendimentos dos serviços que tradicionalmente equilibravam a sua balança de pagamentos. Este confronto degenerou numa "guerra civil" de escala nacional, impedindo o normal funcionamento da economia. Brito acrescenta que este quadro se deve em grande medida à implementação de políticas de inspiração marxista-leninista pelo governo de Moçambique independente que preconizava o estabelecimento de uma economia de planificação centralizada.

E neste contexto que *(...) o sector das pescas é muito importante em Moçambique: são cerca de USD 100 milhões/ano que ele exporta. Até ao ano de 1990, ou durante todo o período de guerra, o sector das pescas, creio, foi a primeira fonte de divisas para Moçambique*[1]. Este facto deveu-se, em parte, à necessidade de exploração intensiva dos recursos naturais, onde o camarão, pelo seu alto valor no mercado internacional, se constituiu como o produto de referência. Por outro lado, na medida em que as águas marítimas nacionais não foram o "palco" central da guerra, elas permitiram o desenvolvimento de uma indústria "extractiva", não só de camarão mas também de peixe [8].

Esboçavam-se iniciativas e estudos para a "modernização" da pesca artesanal ou tradicional com a introdução de novas tecnologias. Por exemplo, a pesca por atracção luminosa, à partida considerada inovadora. Como resultado destas investigações constatou-se que *(...) haviam (*no mínimo) *500 nos que os pescadores moçambicanos praticavam pesca por atracção luminosa, para cujo efeito construíram e utilizavam aparelhos (...)* [9]. Deste modo, ainda segundo Manuel Luís Gonçalves ("ideólogo do Museu das Pescas"), *fomos invadidos por um turbilhão de questões... Sendo, no mínimo, secular, a actividade pesqueira... não tendo os pescadores acesso às matérias-primas e materiais importados... como acediam eles aos meios para o exercício da pesca? Até onde se alargaria a competência tecnológica dos pescadores? Dos construtores navais, ferreiros, redeiros, processadores, comerciantes?*

E neste panorama que emerge a ideia do estabelecimento de um museu para o sector das pescas em Moçambique. No entanto, o programa para a sua instalação nos anos 80 do século passado não podia avançar porque o país passava, como já referimos, por calamidades anuais: fome, secas, guerra e, como resultado, as vias de comunicação funcionavam de forma condicionada. Repeti-

mos também, o sector pesqueiro constituía-se como alternativa ao combate à fome e à capitação de divisas uma vez que o teatro da guerra não afectou de forma directa a produção industrial do sector, conforme se anunciou. E foi nestas circunstâncias que iniciámos a recolha das colecções.

De seguida, analisar-se-á o desenvolvimento da ideia da criação do museu enquadrado numa abordagem mais sistematizada.

Conceptualizando um Museu mais integrador: Do Museu da Pesca Artesanal ao Museu das Pescas (2006-2010)

O processo de conceptualização de um Museu das Pescas de Moçambique confunde-se com o desenvolvimento e a história do próprio sector. Reflecte igualmente o trajecto profissional do seu "ideólogo". Numa primeira fase, o museu é idealizado para preservar os artefactos construídos localmente em moldes meramente tradicionais e empregues na pesca artesanal ou tradicional. Foi neste sentido que Manuel Gonçalves instruiu as representações do sector das pescas no terreno para procederem à recolha de objectos com as características acima referidas. Como reflexo disso, parte considerável da colecção é marcadamente constituída por objectos ou miniaturas relacionadas com a pesca artesanal ou tradicional. Segundo Manuel Luís Gonçalves[2], os primeiros colectores foram os profissionais afectos aos antigos Combinados Pesqueiros[3] [10]. Com a extinção desta forma de representação do sector das pescas, as delegações do actual Instituto, que tem por missão a promoção do desenvolvimento da pesca de pequena escala[4], e a entidade que promove o financiamento neste subsistema, prosseguiram com as instruções destinadas à aquisição de objectos para o futuro museu, tomando em consideração os critérios anteriormente avançados.

Numa segunda fase, segundo Abraão Pirabau[5], a partir de 2000 a recolha foi mais sistematizada. Na ocasião foi desenhada uma base de dados em *Access* onde se procedeu ao registo da informação relevante para a documentação da colecção na óptica do sector das pescas. A recolha era feita aquando das deslocações dos técnicos ao terreno, quer de nível central, quer das representações das instituições referidas.

A partir de 2006, foi constituída uma unidade de coordenação do projecto que tem como objectivo principal o estabelecimento do museu do sector das pescas numa base mais integradora. E nesta perspectiva que uma das preocupações é perceber como o museu poderá contribuir para o desenvolvimento do sector das pescas.

Das lições aprendidas, o museu do sector pesqueiro abordará os aspectos transversais relacionados com uma gestão sustentável dos recursos aquáticos, particularmente dos recursos alvo da pesca, no sentido de assegurar o acesso à informação aos operadores pesqueiros aos vários níveis, permitindo assim uma gestão responsável dos recursos para que possam ser transmitidos como herança às gerações vindouras.

Por outro lado, com desenvolvimento da tecnologia pesqueira e do tratamento do pescado há uma necessidade imperiosa de preservar os hábitos e os conhecimentos das comunidades pesqueiras para usufruto das futuras gerações.

Como perspectiva de concepção museológica queremos expor, de forma evolutiva, o desenvolvimento das pescas em Moçambique, desde a sua abordagem artesanal ou tradicional até à vertente industrial, incluindo uma visão "futura", porque o que se pretende, é um museu do futuro, que promova a preservação do "património pesqueiro" do presente e do futuro, alicerçado numa investigação multidisciplinar e que promova um desenvolvimento sustentável. Isto é, a concretização de um conceito de museu que se afirme também como um olhar sobre os caminhos futuros para além da vocação natural de repositório da memória.

Neste sentido, o inventário do património da cultura pesqueira constitui-se como o marco inicial da abordagem integradora do museu do sector das pescas do país, baseado numa metodologia participativa, envolvendo as comunidades pesqueiras, o sector privado e público das pescas, do qual resultará a selecção da cultura material e imaterial compondo deste modo o "património pesqueiro".

Conclusões

A cultura pesqueira cifra-se num conjunto de saberes e tecnologias que pontificam a relação com o meio ambiente aquático e a concepção de formas de gestão dos recursos aquáticos. O "património pesqueiro" corporiza-se no processo de preservação destas culturas como o diálogo permanente entre as comunidades que vivem das pescarias e as entidades que têm por finalidade a selecção participativa dos bens culturais materiais e imateriais da actividade e tecnologias de usufruto dos recursos aquáticos.

Neste quadro, inicialmente, de modo diferente da base teórica de selecção dos bens da cultura pesqueira para a constituição do "património pesqueiro" de forma participativa e inclusiva, procedeu-se à recolha dos materiais da "cultura material" sem tomar em consideração o ponto de vista das comunidades pesqueiras por razões diversas. Por um lado, pela falta de pessoal com competência museológica no sector das pescas e devido à situação de guerra que o país atravessava que não permitiu uma recolha mais sistematizada.

No entanto, a partir dos anos 2000, com o fim da guerra e com consolidação das economias pesqueiras, iniciou-se uma segunda fase da recolha, basicamente cultura material, totalizando um acervo de mais de 300 objectos, na sua maioria referente à pesca artesanal ou tradicional.

E nesta óptica que, a partir de 2006, demos origem a uma reflexão para implementar uma visão mais integradora de um museu para o sector das pescas tomando como base da sua concepção o "binómio" cultura e desenvolvimento, donde se visualiza um museu para a promoção da preservação da cultura pesqueira, bem como do sector das pescas e ainda para uma gestão responsável dos recursos alvo da pesca e da aquacultura, assente numa investigação multidisciplinar no sentido de garantir um desenvolvimento sustentável do sector das pescas.

Agradecimentos

Ao Estado Moçambicano, através do Ministério das Pescas e o Fundo de Fomento Pesqueiro, entidade que coordena o Projecto Museu das Pescas, o Reino da Noruega e a República da Islândia que conjuntamente financiam o Programa de Apoio ao Sector das Pescas onde está inscrita a presente iniciativa.

Por outro lado, ao Instituto Português dos Museus e da Conservação - IMC, à Comissão Nacional Portuguesa do Conselho Internacional dos Museus, à Dra. Graça Filipe, ao Dr. Paulo Ferreira da Costa e ao Doutor Luís Martins.

Referências bibliográficas

[1] Saldanha, B. (2009). "Fé em Deus" e "Gavião dos Mares": Uma Realidade Patrimonial Sustentável? Em: Á. Garrido ; F. Alves (eds.). *Colecçao Novos Mares*. Lisboa. Âncora Editora.

[2] Garrido, Á.; Alves, F. (2009). *Octávio Lixa Filgueiras: Arquitecto de Culturas Marítimas*. Lisboa, Âncora Editora.

[3] Silva, G. (2004). Caiçaras e Jangadeiros: Cultura Marítima e Modernização no Brasil, 1920 -1980, Em: A. Diegues (coord.). *Série Documentos e Relatórios de Pesquisa*, n.º 1. São Paulo., Universidade de São Paulo.

[4] Garrido, Á. (2009). Culturas Marítimas e Conservação Memorial: A experiência do Museu Marítimo de Ílhavo. *Museologia.pt*, 3: 2-11.

[5] Furtado, L. (2006). *Origens Pluriétnicas no cotidiano da pesca na Amazônia, contribuições para projecto de estudo pluridisciplinar*. Acedido em: 07 de Dezembro de 2010, em: <http://www.museu-goeldi.br/editora/bh/artigos/chv1n2_2006/origens(furtado).pdf>

[6] Ministério das Pescas. (2004). É notável o crescimento das Pescas em Moçambique. *Mozpescas*, n.1:1-25.

[7] Brito, L. (2009). Moçambique: de uma economia de serviços a uma economia de renda. *Ideias*, n.13:1-2.

[8] Inoque, D. (2007). *História de uma Investigação: uma perspectiva histórica da Investigação Pesqueira em Moçambique, 1953-2000*. Ensaio Científico de Culminação de Estudos apresentado como requisito para a obtenção de grau de licenciatura em História. Maputo, Universidade Eduardo Mondlane, Faculdade de Letras e Ciências Sociais, Departamento de História.

[9] Gonçalves, M. (2008). Intervenção do Presidente do Conselho de Administração do Fundo de Fomento Pesqueiro. Em: *Seminário de Auscultação e Divulgação sobre o Papel e Mandato do Museu das Pescas*, Maputo, Fundo de Fomento Pesqueiro, pp.4-5.

[10] Namualé, J. (2000). *Evolução Histórica dos Combinados Pesqueiros, 1979-1989*. Maputo, Fundo de Fomento Pesqueiro.

Notas

1 Entrevista a Sérgio Basulto, primeiro Director Nacional das Pescas de Moçambique.

2 Manuel Luís Gonçalves, Presidente do Conselho de Administração do Fundo de Fomento Pesqueiro. Entrevista realizada no dia 20 Maio de 2011, em Maputo. Entrevista cedida a Daniel Inoque para o registo das suas memórias.

3 Combinados Pesqueiras foram instituições de apoio a Unidade de Direcção de Pesca de Pequena Escala. Criados a partir de 1979, até 1989, asseguraram e recuperaram a operacionalização das infra-estruturas abandonadas pelos colonos e aprovisionaram os pescadores em factores de produção. Estavam estabelecidos em quase todos a províncias do país, principalmente as de maior produção pesqueira.

4 Segundo a Lei de Pescas de Moçambique, abrange a pesca artesanal e semi-industrial.

5 Abraão Pirabau, Administrador do Fundo de Fomento Pesqueiro, Ludgero Fernandes Nibau. Entrevista realizada a 12 Janeiro de 2011, em Maputo. Entrevista concedida a Daniel Inoque, Debora Merali e João Coimbra.

" O *património pesqueiro* corporiza-se no processo de preservação destas culturas como o diálogo permanente entre as comunidades que vivem das pescarias e as entidades que têm por finalidade a selecção participativa dos bens culturais materiais e imateriais da actividade e tecnologias de usufruto dos recursos aquáticos."

Manuel Luís Gonçalves
Daniel Inoque

Viviane Wermelinger Guimarães é, desde 2009, museóloga efectiva do Museu Universitário da Universidade Federal de Santa Catarina. Áreas: pesquisa e documentação do acervo; estudo e concepção de exposições. Em 2006, foi Bacharel em Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Em 2007, ocupou-se da Implementação do Centro Histórico da Empresa Brasileira de Aeronáutica na área de documentação museológica e seleção de acervo para a exposição. Em 2007, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, participou na implantação do Ecomuseu Ilha Grande. As suas áreas de trabalho têm sido: levantamento do patrimônio material e imaterial do território; identificação e arrolamento do acervo potencial; concepção e montagem da exposição "100 anos de presídios".

Cristina Castellano é mestranda em Ciências da Linguagem – UNISUL. Fez Master em Museología y Gestión del Patrimonio Cultural - Universidad de Barcelona, U.B., Espanha, Especialização em Museologia para Climas Tropicales, Centro Nacional de Conservación Restauración y Museología, CENCREM, Cuba. Coordenou projetos no âmbito de conservação e restauração financiados pela VITAE – Apoio a Educação, Cultura e Promoção Social; Iphan – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e Caixa Econômica Federal. Coordena, há 10 anos, a Divisão de Museologia do Museu Universitário Professor Oswaldo Rodrigues Cabral da Universidade Federal de Santa Catarina.

Sociedades indígenas do Sul da Mata Atlântica e o Museu Universitário – uma parceria estratégica

Viviane Wermelinger Guimarães
Cristina Castellano
Museu Universitário Professor Oswaldo Rodrigues Cabral – Universidade Federal de Santa Catarina

Resumo

O Museu Universitário (MU) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), através de pesquisas interdisciplinares sobre populações pré-coloniais, indígenas e descendentes de imigrantes, vem desenvolvendo ações museológicas, visando à reflexão crítica sobre a diversidade sociocultural, principalmente da região em que está inserido.

No primeiro semestre de 2011, a Universidade iniciou o curso de Graduação Superior - Licenciatura Intercultural do Sul da Mata Atlântica, direcionado aos grupos indígenas Guarani, Kaingáng e Xokleng.

A parceria entre o MU/UFSC e a Licenciatura vem desde quando a UFSC iniciou estudos para a implantação deste curso e se fortaleceu com o início das aulas. Com a visita dos alunos a Reserva Tecnica do MU, foi-se implantando uma primeira experiência possibilitada pela aproximação com o acervo etnográfico dos distintos grupos. Este foi o primeiro passo para pensarmos a concepção de uma exposição, em conjunto, com o objetivo de apresentar a cultura destes três povos. Nasce assim a exposição gestada neste contexto intitulada: "Guarani, Kaingáng e Xokleng: Memórias e Atualidades ao Sul da Mata Atlântica" que usou como metodologia de trabalho a curadoria compartilhada.

Este trabalho possibilitou outras parcerias com os alunos demonstrando as possibilidades de integração de museus tradicionais com as comunidades.

Palavras-chave: etnologia, curadoria compartilhada, exposição

Objetivos

Apresentar o trabalho realizado pelo MU da UFSC na concepção da exposição: Guarani, Kaingáng e Xokleng: Memórias e Atualidades ao Sul da Mata Atlântica em conjunto com os alunos do curso de Licenciatura Intercultural do Sul da Mata Atlântica.

O MU tem sua origem no Instituto de Antropologia, criado por meio da Resolução nº 089, de 30 de dezembro de 1965, tendo como cenário de fundo a cadeira de Antropologia do Curso de História da então Faculdade de Filosofia Ciências e Letras da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC.

Seu principal articulador foi o Professor Oswaldo Rodrigues Cabral, titular da cadeira de Antropologia que tem a idéia de transformar esta cadeira num Instituto de Pesquisa em Antropologia. Em 29 de maio de 1968 é que se inaugura uma sede própria do Instituto de Antropologia, uma edificação reformada e adaptada que integrava o complexo da antiga Fazenda Experimental "Assis Brasil", cujo espaço foi transformado no atual campus universitário.

A reforma universitária implantada na UFSC, em 1970, implicou na transformação do Instituto de Antropologia em Museu de Antropologia, porém não afetando, num primeiro momento, suas atividades de pesquisa, que continuaram sendo prioritárias. Nesta época, a instituição passou paulatinamente a assumir atividades próprias de museu ao lado daquelas de pesquisa – principalmente nas áreas de Arqueologia e Etnologia Indígena. Em 1978, através da Resolução nº 065/78, o Museu de Antropologia é transformado em Museu Universitário, sendo que naquele momento equivocadamente o MU foi concebido "oficialmente" como uma instituição voltada exclusivamente para a guarda de acervo. Entretanto, as ações voltadas para a ampliação de seu acervo por meio de pesquisas continuaram.

O MU é o primeiro museu de Santa Catarina a atuar institucionalmente no campo da Antropologia e em sua trajetória há quase 50 anos, questões relacionadas aos processos culturais vinculados às populações indígenas no território catarinense já eram temas de pesquisa. Tendo em vista a diversidade étnica, especificamente as populações indígenas e pré-coloniais no sul do Brasil, a equipe do MU impulsionou os primeiros projetos de pesquisa neste estado na área da Antropologia.

Em maio de 1993, o MU/UFSC completou vinte e cinco anos de existência e passou a ser denominado Museu Universitário "Oswaldo Rodrigues Cabral", por meio da Resolução n.º 106/Cun, de 26 de outubro de 1993, em homenagem ao seu idealizador, fundador e primeiro diretor.

O MU vem se transformando e hoje atua no panorama catarinense, concebendo a cultura como um processo contínuo, sujeito a mudanças em suas dimensões temporais e espaciais. Mantém forte um vínculo histórico com as questões relacionadas às populações indígenas estando inclusive estabelecido na Missão da instituição de natureza antropológica, criada a partir da reflexão do grupo de pesquisadores que compõe o seu quadro técnico: pesquisar, produzir e sistematizar o conhecimento interdisciplinar sobre populações pré-coloniais, coloniais, **indígenas** e ações museológicas, visando a ampla compreensão da realidade, a partir da região na qual está inserido, refletindo criticamente sobre a diversidade sociocultural. [grifo nosso] [1]

No momento atual todos os esforços do MU vêm sendo canalizados para a estruturação do espaço destinado exclusivamente as ações de extroversão museológica. Deste modo, no bojo das discussões iniciadas a partir da década de 90 - tendo como preocupação trazer a tona reflexões sobre a prática museológica - o desafio institucional se configura no estudo de suas coleções, do ponto

de vista curatorial e de pesquisa propriamente dita, como forma de retro-alimentar de forma substanciosa a comunicação museológica com ênfase nas populações representadas em seu acervo.

Diante deste desafio, um dos objetivos atuais do MU é buscar parcerias que tornem a instituição participante ativa no meio que está inserida. Estas parcerias proporcionam uma melhor integração da instituição com as comunidades e transforma as pessoas envolvidas em atores das atividades museológicas, ressaltando a função social do museu e os seus princípios fundamentais.

A abertura do primeiro Curso de Licenciatura Intercultural do Sul da Mata Atlântica na UFSC proporcionou a possibilidade de parceria com as comunidades indígenas Guarani, Kaingáng e Xokleng, pois a universidade, desde fevereiro desse ano, tem cento e vinte alunos destas comunidades frequentando o campus como estudantes universitários. Cabe ressaltar que a equipe do MU/UFSC sempre participou e participa ativamente da construção pedagógica deste curso e é uma das instituições parceiras para o seu desenvolvimento.

O Curso de Licenciatura tem como enfoque os Territórios Indígenas: questões fundiária e ambiental no Bioma Mata Atlântica. Habilita os seus alunos em Licenciatura da Infância: Formação inicial comum para a docência na Educação Infantil e nos anos iniciais do Ensino Fundamental das escolas indígenas; na Licenciatura das Linguagens com Ênfase em Línguas Indígenas; na Licenciatura em Humanidades com Enfase em Direitos Indígenas e na Licenciatura do Conhecimento Ambiental com Ênfase em Gestão Ambiental. Tem a Carga horária de 3.348 horas com duração de 4 anos (8 semestres).

Podem se candidatar ao curso os povos indígenas que vivem na parte meridional do Bioma Mata Atlântica: Guarani (ES, RJ, SP, PR, SC, RS), Kaingáng (SP, PR, SC, RS) e Xokleng (SC), com Ensino Médio completo. O Curso é realizado em regime presencial especial com etapas concentradas e é desenvolvido na Pedagogia da Alternância: Tempo Universidade e Tempo Comunidade.

Na primeira etapa do curso, em fevereiro de 2011, como atividade Acadêmico-Científico-Cultural/ACC, foi oportunizada uma visita a Reserva Tecnica do MU, momento em que houve uma aproximação com os objetos etnográficos produzidos pelos distintos grupos indígenas implicados no Curso. Na oportunidade, os alunos conheceram objetos etnográficos conservados e inclusive conhecidos por eles somente através da bibliografia especializada.

A Coleção Etnográfica do MU tem na sua formação procedências diferentes. Cronologicamente as primeiras coleções a darem entrada foram às referentes aos Ticuna e Xokleng. Posteriormente, a coleção cresceu com artefatos oriundos de outros grupos indígenas como os Guarani-Mbya, Kaingang, Bororo, Galibi, Kadiwéu, Kamayurá, Kanamari, Karajá, Kaxinawá, Marubo, Palikur, Terena, dentre outros. A forma de aquisição foi diversa e poucos objetos deram entrada a partir de pesquisas de campo e, em sua maioria, por aquisições circunstanciais: compra, doação ou comodato.

É mais expressiva numericamente a Coleção relacionada ao grupo indígena Xokleng, coletada durante as pesquisas do antropólogo, que atuou no MU, Sílvio Coelho dos Santos junto a este grupo na década de 60 do século passado.

A visita dos alunos a Reserva Tecnica proporcionou conhecer o espaço de guarda do acervo da instituição, as atividades de conservação, restauração, documentação e pesquisa que a instituição realiza e, principalmente, propiciar um encontro sensorial com os objetos que foram pré-selecionados segundo a etnia.

A atividade na Reserva Tecnica foi o primeiro passo para que a parceria do MU com os alunos indígenas rendesse bons frutos. Os alunos, nesta visita orientada, perceberam como os museus são instituições a serviço da sociedade e que podem efetivamente contribuir para o desenvolvimento destas comunidades.

Após esse encontro, a equipe do MU e os alunos conversaram sobre as possibilidades de parceria entre eles e a instituição. A primeira atividade projetada foi a concepção de uma exposição que tinha como objetivo apresentar a comunidade universitária e a comunidade em geral o modo de vida destes três povos indígenas que, nesse momento, são alunos da UFSC. Esta exposição foi elaborada através da metodologia da curadoria compartilhada, onde os alunos do curso junto com equipe do MU planejaram e conceberam todas as etapas da exposição, com a colaboração de outros profissionais e estudantes da UFSC.

1 - Visita da turma Kaingáng a Reserva Técnica do MU/UFSC
Foto: MU/UFSC

Foram realizadas diversas reuniões para a realização da exposição, onde decidimos como seria a sua concepção. A universidade naquele momento só tinha o hall do prédio da Reitoria disponível para abrigar a exposição, pois o prédio que vai abrigar os espaços de exposição do MU está em sua etapa final. Apesar da demanda dos povos para que fossem inseridas peças museológicas nesta exposição, o acervo institucional estava inabilitado para compor esta exposição, por estarem em Reserva Tecnica climatizada e o hall da Reitoria não possui climatização para acervos museológicos. Diante deste cenário, tivemos que nos adaptar e surgiu a possibilidade, inclusive apontada pelos índios, de complementar os objetos da Coleção de Etnologia Indígena do MU com uma produção e coleta de artefatos nas distintas aldeias. Os objetos produzidos passariam a compor a exposição e, posteriormente, foram doados para o MU. Decidimos também fotografar o acervo do MU para que estivesse na exposição em forma de imagem. Cada grupo enviou um texto de apresentação da sua comunidade em português que posteriormente foram traduzidos para as suas línguas indígenas. Foram recebidos cerca de 250 objetos e cada grupo selecionou 30 para expor, as informações das legendas foram elaboradas por eles e estavam em duas línguas - Português – Guarani; Português – Kaingáng; Português Xokleng. O nome da exposição foi uma escolha do grupo, como também as cores e os desenhos gráficos que iam representar os seus grupos e, a partir destas escolhas, foi elaborada uma marca da exposição junto com uma equipe do Curso de Design Gráfico da UFSC.

A exposição Guarani, Kaingáng e Xokleng: Memórias e Atualidades ao Sul da Mata Atlântica, foi inaugurada no dia 11 de maio de 2011 no hall do prédio da Reitoria da UFSC, logo após a aula Magna do Curso. Estiveram presentes as autoridades da Universidade, os professores do curso de Licenciatura e dos demais cursos da UFSC, alunos dos outros cursos, o presidente da Fundação Nacional do Índio – FUNAI, os alunos do Curso de Licenciatura Indígena Kaingáng da Universidade Unochapecó e, é claro, os alunos e familiares do Curso de Licenciatura Intercultural do Sul da Mata Atlântica.

Além da solenidade de abertura da exposição, os grupos indígenas fizeram apresentações. A turma Guarani apresentou o Xondáro e a turma Xokleng a Dança da Viúva. A exposição ficou somente até ao dia 27 de maio de 2011, recebendo cerca de 800 pessoas e escolas da cidade e teve uma repercussão positiva recebendo convites para ser montada em outras instituições museológicas do Brasil. Existe a intenção de levá-la para as escolas das aldeias indígenas onde atuam os nossos alunos.

Após a exposição, grande parte dos objetos trazidos pelos alunos foi doada para o MU/UFSC e outros ficaram em comodato para itinerarem junto com a exposição. Fizemos uma avaliação com os alunos sobre o trabalho e os desdobramentos, sendo que o grupo Kaingáng avaliou que eles trouxeram muitos artefatos da mesma categoria e que gostariam de trazer outros tipos para que fizessem parte das outras montagens, isto vai proporcionar um dinamismo na exposição. Como tínhamos pouco tempo para elaborar a exposição, algumas idéias não puderem ser realizadas, como

utilizar imagens do cotidiano dos grupos nas aldeias, mas para as próximas montagens vamos expor estas imagens e fizemos outra parceria com a disciplina de editoração do Curso de Design Gráfico da UFSC para elaboração de um catálogo ampliado da exposição que vamos realizar durante o segundo semestre de 2011.

2 - Exposição Guarani, Kaingáng e Xokleng
Foto. Giovanni Piazza

3 - Abertura da exposição
Foto: MU/UFSC

4 - Apresentação da turma Xokleng
Foto: Julia Godinho

Conclusão

Acreditamos que essa experiência de parceria com os grupos indígenas foi enriquecedora não só para o MU como para os alunos indígenas e toda a comunidade universitária. Através da exposição, conseguimos apresentar os novos alunos da UFSC, mostrando a toda comunidade acadêmica que agora eles são parte da Universidade e que, principalmente, existem indígenas no sul do país.

O museu é uma instituição que vem mudando ao longo do tempo e cada vez mais é parte integrante e atuante da sociedade. Os Museus Universitários atualmente buscam novas perspectivas em seus projetos museológicos, onde estes projetos façam articulação com a política das universidades e busquem parcerias extramuros, como afirma Santos:

Compreendo que a atuação de um museu universitário deve ser parte de uma política universitária sistêmica e estruturante, resultado de um processo de um planejamento estratégico, envolvendo o coletivo dos museus. É certo que a construção dessa política só será possível se a considerarmos como uma aventura coletiva, estendendo-a a mais pessoas, buscando torná-la mais profunda, mais abrangente, mais plural, a partir dos encontros e trocas incorporados ao cotidiano dos nossos museus, dos nossos departamentos, das nossas salas de aula, dos segmentos responsáveis pela gestão universitária e, sobretudo, da nossa disponibilidade em nos abrir para outros segmentos da sociedade buscando novas alternativas a partir de outros olhares e saberes. [2]

O MU está, atualmente, no processo de concepção da exposição de longa duração e esta experiência com os povos indígenas numa curadoria compartilhada nos mostrou a possibilidade de realizarmos um trabalho diferente. Este diferencial, surpreendentemente, é o de trabalhar em conjunto com os povos indígenas representados em seus fundos patrimoniais, desde a temática, a pesquisa, a seleção de acervo e a elaboração de textos, enfim, na concepção da exposição. Pretendemos estender este trabalho para as outras comunidades que são representadas nas nossas coleções museológicas.

Esta parceria não visa somente o enriquecimento das atividades museológicas do Museu Universitário Professor Oswaldo Rodrigues Cabral da Universidade Federal de Santa Catarina, mas uma parceria que busca um fortalecimento das comunidades individual e coletivamente.

Agradecimentos

Agradecemos aos alunos do Curso de Licenciatura Intercultural do Sul da Mata Atlântica - turma 2011, por acreditarem nesse projeto e confiarem no nosso trabalho.

A Coordenadora Ana Lucia Vulfe Notzold e aos professores do Curso que foram grandes parceiros na interlocução da equipe do Museu com os alunos.

A equipe do Design Gráfico do professor Luciano Castro, pela ótima parceria.

A equipe do Museu Universitário pelo apoio em todos os momentos, principalmente na montagem e desmontagem da exposição.

Aos alunos do Curso de Museologia da UFSC pela colaboração.

Um agradecimento especial as nossas colegas do Museu Maria Dorothea Post Darella e Ana Claudia Colombera, que foram parte essencial de todo este trabalho.

Referências

[1] Revista Comemorativa dos 30 anos do Museu Universitário "Oswaldo Rodrigues Cabral"- UFSC. Acedido em: 07 de setembro de 2011. Em: http://www.museu.ufsc.br/downloads/revista_mu_ufsc_30anos.pdf.

[2] Santos, M. (2008). Museu universitário brasileiros: novas perspectivas. Em: *Encontros museológicos – reflexões sobre a museologia, a educação e o museu*. Rio de Janeiro, Minc/IPHAN/DEMU.

" O museu é uma instituição que vem mudando ao longo do tempo e cada vez mais é parte integrante e atuante da sociedade."

Viviane Wermelinger Guimarães
Cristina Castellano

Pedro Pereira Leite, entre 1981 e 1991, colaborou com o CIDAC em ações de Educação para o Desenvolvimento. Entre 1989 e 1995, dirigiu o Instituto 1º de Maio, em Lisboa. Entre 1998 e 2004, colaborou com o Bruno Soares Arquitetos onde desenvolveu projetos de desenvolvimento territorial e estratégico. Entre 2004 e 2006, desenvolveu atividades de promoção da leitura nas escolas. Entre 2006 e 2009, foi diretor do Museu Mineiro e Centro Ciência Viva do Louzal. Entre 2009 e 2010, desenvolve investigação museológica em Moçambique para o Doutoramento em Museologia. É professor de museologia e desenvolve Investigação sobre processos museológicos e desenvolvimento.

Museologia, desenvolvimento e direitos humanos. Campos emergentes da investigação-ação na globalização.

Pedro Pereira Leite
Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia
CASA MUSS-AMB-IKE, Ilha de Moçambique

Resumo

A museologia e o mundo dos museus confrontam-se hoje com importantes desafios de problematizar a sua função social no âmbito dos processos de globalização. A globalização, como processo de fragmentação dos espaços e compactação do tempo, introduz tensões nas relações entre os indivíduos e as sociedades com os territórios que colocam novos desafios às narrativas museológicas, induzindo a emergência de outros processos museológicos e patrimoniais.

Neste artigo, procuramos relacionar a museologia com a teoria do desenvolvimento com base no conceito dos Direitos Humanos. Esta é uma questão que a museologia nos espaços do Sul tem vindo a incluir nas suas agendas e que nos permite, hoje, assumir como um desafio de adequar as nossas práticas museológicas às heranças e às memórias das comunidades. Uma prática museológica inclusiva dos saberes e dos patrimónios que assume a diversidade como um valor processual na constituição de redes transcalares.

Palavras-chave: Museologia do Património, Globalização, Direitos Humanos, Desenvolvimento Integral, Museólogo mediador, redes transcalares

Inspiração

"Natureza morta.
Só quem nela vive
conhece
o que é ver o mundo intradisfarçado.
Quadro pendurado
numa parede."
Ruy Cinnati, (1996), "Museu" in Tempo da Cidade

Museologia, Desenvolvimento, Direitos Humanos: uma relação possível

Nos nossos processos museológicos, a pergunta onde está a vida vivida, sentida e desejada por todos nós; onde está o sentido que nos mantém como comunidade e que nos orienta na ação museológica, constitui uma inquietação. Esta é a interrogação que orienta esta comunicação.

António Sérgio, nas suas "Duas palavras de advertência", com que inicia a sua *Breve Interpretação da História de Portugal,* escreveu: "*o que faz de um qualquer número de pérolas um colar é o fio invisível e inteiro que as une – que as liga a todas numa certa ordem, seguindo uma determinada configuração*" [1]. Para nós, museólogos contemporâneos, esta é uma questão que não podemos deixar de ter presente.

O objetivo desta comunicação é problematizar a relação entre a ação museológica e a abordagem dos direitos humanos como prática social nos processos museológicos no âmbito da globalização. Ela integra-se numa linha de investigação em sociomuseologia que temos vindo a desenvolver a partir da nossa leitura e proposta de intervenção para um processo museológico em Moçambique, integrando as questões da inclusão dos saberes das comunidades em contexto de diversidade cultural. Moçambique, como espaço de hibridação é, em relação a esta questão, uma comunidade significativa para o estudo da diversidade cultural no mundo Índico. [2]

A questão que agora procuramos responder confronta três noções na busca de uma significação comum como vetor estruturante da ação museológica. Vamos operar uma articulação entre o Desenvolvimento e os Direitos Humanos na ótica da teoria museológica como uma proposta de investigação-ação inovadora. Assumimos aqui a museologia como ciência social, o desenvolvimento como uma ideia que se concretiza num processo com o objetivo de criar bem-estar social e material, oriunda da ciência económica e os Direitos Humanos, uma noção oriunda da ciência política, que aqui são abordados como um paradigma de ação política: um desígnio na ação.

Uma museologia nova

Estamos habituados, no nosso quotidiano, a considerar a museologia como uma investigação que reflete sobre a relação prática entre os objetos socialmente qualificados duma comunidade num dado território. Enfatizamos, nesta matriz, a questão da razão prática porque consideramos a investigação museológica como um processo de análise das relações empíricas, através da qual os membros das comunidades partilham as suas experiências significativas no mundo e que se constituem como objetos de herança comum, assumindo funções de representações que são observadas através dos seus processos de comunicação. Não excluímos que a investigação museológica implica também o olhar sobre esses objetos, mas assumimos nessa relação a necessidade da crítica fundada na intersubjetividade.

Também já não são novas as posições da sociomuseologia que, desde o Encontro de Santiago do Chile, em 1973, tem vindo a defender a necessidade duma "função social dos museus" [3]. Desde esses anos que se vem debatendo e praticando uma consciência do alargamento do campo de ação desse triângulo matricial (objeto museológico - museu - visitante). Uma ampliação conceptual

que tem problematizado de forma inovadora os objetos museológicos; os museus como espaços fechados alargando-o aos territórios; e o público, através da consciência das diversidades das comunidades e da pluralidade das suas narrativas. Esta nova museologia, de resto em simultâneo com outras ciências sociais, também nos conduziu à consciência de que a prática museológica, como uma narrativa, implica também uma reflexão sobre as condições de produção dos discursos, nomeadamente ao reconhecimento de que nas representações se encontram os reflexos das relações de poder, herdadas e vividas.

Este reconhecimento da museologia como um processo de comunicação conduziu-nos à problematização dos processos de valorização dos objetos socialmente significativos. Mais uma vez, este movimento não é exclusivo da museologia que encontra uma correspondência nas reflexões sobre os objetos e as práticas simbólicas abordadas por outros campos disciplinares, bem como as suas configurações organizacionais.

Para quem tem uma formação histórica e sociológica também sabe que as expressões de hegemonia dos poderes que produzem os objetos simbólicos duma comunidade, as suas heranças, estão em permanente reorganização nas instituições criadas para as operar. Não esquecendo igualmente que essas organizações se encontram igualmente em aceleradas mutações, afetadas que são na busca do seu ajustamento aos processos externos que as afetam. Nesse sentido, podemos também concluir que quer esses objetos simbólicos, quer as respetivas instituições, estão sujeitos a tensões irresolúveis entre as tradições e a modernidade, entre o singular e o geral, entre a estrutura e os atores, entre os processos e as ações.

Não são apenas as instituições de memória (museus, bibliotecas e arquivos) que estão em convulsão neste período da globalização. Outras instituições que prestam serviços à sociedade (escolas, universidade, centros de saúde, etc., para não falarmos do próprio Estado) estão também a enfrentar o desafio da dessincronização com variados ritmos em que estão envolvidos, bem como a desmaterialização dos seus processos.

A gestão do social (ou a governação) e a reflexão que cada comunidade faz sobre o seu modo de pensar o mundo encontra-se inevitavelmente envolvida em tensões que apelam a variadas soluções e a outras práticas.

E neste domínio da emergência de novas questões, que temos vindo a defender a necessidade de novas praticas museológicas que incluem as variadas e emergentes dimensões das relações das comunidades com o mundo. Uma oportunidade que a museologia transporta ao trabalhar com as heranças e com os saberes numa integração dos legados como prospetiva. Uma destas possibilidades é, sem dúvida, a oportunidade da museologia se desenvolver como um processo de mediação de conflitos, que em outro local trabalhamos.

Em suma, temos a noção de que a museologia é uma ciência que opera na interdisciplinaridade [4] com questões complexas. Ainda que muitos, ainda hoje, questionem o estatuto disciplinar da museologia, a virtude da sociomuseologia tem sido esta capacidade permanente de procurar interrogar o lugar da condição humana neste tempo de globalização. O de procurar, como propõem

Mário Chagas e Cristina Bruno, "um olhar poético que revele a cicatriz ". Que me perdoem os autores pela mestiçagem dos seus discursos.

Museologia e Globalização

Globalização é um outro conceito complexo que se refere ao fenómeno da perceção da compactação do espaço e da aceleração do tempo pelos sujeitos. O mundo, ou melhor, a nossa consciência do mundo, é hoje mais amplo do que a dos nossos antepassados, ao mesmo tempo que temos a perceção de que dentro da sua diversidade há uma unidade. Somos todos cidadãos do mundo, portadores de múltiplas identidades e circulamos por espaços múltiplos e reconhecemos tempos diferenciados. A nossa perspetiva identitária é hoje transcalar. Temos consciência da dimensão global da humanidade, que incorpora olhares e saberes diversificados e em permanente processo de comunicação através de múltiplos canais. Paralelamente à perceção de que tudo acontece mais rápido e onde o tempo se transformou num recurso escasso, temos a consciência que na sucessão dos eventos, os tempos são diferenciados e os discursos e as suas narrativas são múltiplas.

Mas a globalização é também a emergência da consciência da escassez dos recursos. Todos ouvimos falar dos problemas do petróleo, ou melhor, da nossa dependência da energia com base na exploração do carbono. Não se trata apenas da consciência das quantidades e dos seus limites. Nela emerge também a consciência da qualidade. Dos limites dos usos dos recursos em função dos macro equilíbrios do planeta. Todos sabemos que a água é um bem precioso e escasso. Todos falamos das alterações climáticas, dos problemas demográficos, das migrações. Sabemos que nunca houve tanta tecnologia e tanta capacidade de criar riqueza. Mas, em paralelo, vemos que a pobreza alastra e a guerra flagela a humanidade de múltiplas formas.

Sobretudo, temos hoje a perceção de que todas estas questões estão relacionadas com o modelo económico com o qual temos vindo a construir o nosso desenvolvimento. Ora, se nesta consciência emerge o conhecimento dos limites do crescimento económico exponencial, com base na exploração de recursos finitos; nessa formulação do problema já se enunciam as suas alternativas. Alternativas que hoje se constituem como propostas múltiplas, nas quais temos todos que participar na sua construção.

Aqui apenas nos queremos interrogar sobre como é que a ideia de globalização influi sobre a museologia? Como é que a museologia, os seus processos e suas práticas, está ou não a servir para criar novas propostas de processos museológicos? Servirá a museologia para responder a estas questões? Não podemos deixar de dar uma resposta afirmativa. Se a museologia é uma operação de relacionamento dos objetos socialmente qualificados como expressão das relações de poder ou de saberes dominantes, numa determinada comunidade, num determinado tempo, os processos museológicos não podem deixar de se assumir como uma expressão das tensões geradas nestes tempos e nesses espaços entre as heranças e os desejos de futuro. Os objetos museológicos são o reflexo dessas tensões. A matéria-prima da nossa cadeia operativa é sempre um objeto vivo do mundo. Um objeto que transporta memórias e silêncios. A nós, museólogos, compete mostrá-lo e partilhá-lo.

Mas, assim sendo, importa interrogar a museologia (e a sua configuração organizacional dominante: o museu) sobre como é que está a ser afetada por este processo de globalização. Os espaços narrativos, como cenários construídos onde se exprimem as tensões do mundo, são representações que medeiam as nossas relações com o sentido desse mundo: a nossa consciência do real. Uma das críticas que tem sido feita é a desconformidade das narrativas museológicas, das propostas e das dinâmicas de muitas instituições, com o pulsar pressentido do mundo.

O que a globalização nos tem vindo a revelar na nossa ação museológica é que, paralelamente à necessária harmonia estética e formal dos processos, os conteúdos das narrativas desses processos e o resultado da nossa ação são, elas próprias, o reflexo das tensões entre a nostalgia do tempo perdido em confronto com a melancolia do paraíso. Mas, mais do que isso, é que essas narrativas, ainda que reflexivas duma determinada realidade, influem nessa mesma realidade contendo um potencial transformador.

A globalização interroga hoje a museologia sobre a forma como as suas narrativas e os seus espaços, como expressão de conflito entre o individuo e a sociedade, de tensões entre os poderes múltiplos, se podem constituir como lugares de negociação e de construção de compromissos entre os membros de uma ou várias comunidade, num ou em vários territórios. Assim, a museologia exprime-se como compromisso num determinado tempo e espaço global, como reflexo desse mundo no âmbito da construção duma cultura de paz e de desenvolvimento.

Museologia e Desenvolvimento

Como verificámos, existe uma correlação entre o processo museológico e o processo de globalização. Essa correlação implica que os processos museológicos se impliquem igualmente nos processos sociais do mundo. Que mergulhem nas tensões contraditórias da vida. Mas também vimos que essa reflexividade ocorre fundamentalmente através das narrativas que se constituem, como qualquer processo de comunicação, em representações. A enunciação do discurso não é neutra. A teoria da comunicação tem vindo a revelar, se à narração corresponde uma dada gramática, é independente do objeto que representa; os processos de significação produzidos pelos emissores e recetores, o seu conteúdo semântico são produzidos e apropriados através de processos diferenciados.

A sociomuseologia tem a virtude de ter vindo, nos últimos anos, a chamar a atenção para a dessincronização entre as representações de muitas práticas museológicas e em confronto com os processos de produção dos campos de significação. A hermenêutica da função social na museologia, no âmbito da globalização, implica o reconhecimento dos processos sociais e práticas museológicas centradas nas comunidades. Essa proposta inovadora na museologia permite a emergência de "novas" narrativas e "novos" protagonistas formando uma pluralidade de narrativa, enriquecendo o seu campo epistemológico. Estas "novas" narrativas, centradas na diversidade dos agentes e territórios, que incorpora objetos materiais e imateriais, representam o seu ajustamento aos sempre presentes problemas da condição humana, sintetizados nos grandes desígnios da humanidade.

E neste âmbito, deste ajustamento, que a museologia se pode interrogar sobre o seu papel no âmbito do desenvolvimento. Já salientámos a proposta da sociomuseologia que, por isso, se chamou

de "Nova Museologia", de ajustar as narrativas museológicas aos problemas concretos das comunidades no âmbito da lógica da globalização. Nelas emergem também práticas museológicas que, assumindo a lógica da tensão entre a memória e o esquecimento como um discurso do poder, assumem a busca da dimensão da participação das comunidades na construção e gestão das suas memórias e heranças.

Este é um fenómeno que se relaciona profundamente com a prática patrimonial e museológica. São campos do saber que se dedicam à seleção, coleta, classificação e conservação dos objetos socialmente qualificados. Esta cadeia operatória, de apropriação duma construção dum objeto, relaciona-se processualmente com a sua comunicação e devolução à comunidade. A crítica da intersubjetividade na museologia conduz-nos à interrogação sobre quem coleta e o que coleta e para que se coleta? Como se conserva e o que se conserva e para que se conserva? O que se comunica, como se comunica, para quem se comunica? E na proposta de integração da comunidade, dos seus saberes e patrimónios, para a partir deles reconstruir a ação de futuro, que a sociomuseologia inova na reflexão sobre a função social da museologia, das práticas dos museus e na gestão dos patrimónios.

Nos últimos quarenta anos, têm vindo a serem propostas várias práticas museológicas centradas no desenvolvimento das comunidades, justificando a sua função social pela participação num projeto comum, duma comunidade e dum território. Poderíamos elencar aqui um conjunto de projetos museológicos em que muitos estivemos envolvidos. Os ecomuseus, as casas da cultura, os museus de comunidade, de consciência, os pontos de memória, etc.

O balanço dessa experiência, de uma museologia como ferramenta do desenvolvimento das comunidade e dos territórios, que tem vindo a ser feita no âmbito do Minom, para cujos trabalhos remetemos. Aqui apenas nos propomos refletir a relação entre a museologia e o desenvolvimento.

A ideia do desenvolvimento integral constitui-se como uma complexidade semântica no nosso discurso contemporâneo que traduz simultaneamente um objetivo e um processo. Na sua formulação está presente a ideia de que o homem pode e deve agir sobre o ambiente. Uma ação que implica a mobilização da vontade de mudança e uma vontade que prossegue um fim. Todos temos a convicção de que a sociedade muda, que podemos medir e influenciar essa mudança. Os indicadores do progresso são a medida dessa mudança. O fim do progresso são os grandes desígnios da humanidade. Alimentação, Habitação, Saúde, Educação, Emprego. Estes indicadores de bem-estar têm vindo a evoluir e a aperfeiçoar-se. Hoje, o ambiente junta-se à paz e à cultura O resultado dessa mudança será um fim, qualquer que ele seja, desenhado como uma configuração utópica. Várias têm sido as utopias desenhadas.

Etimologicamente, desenvolvimento significa o crescimento natural das forças contidas num ponto[1] mas, como podemos verificar, para além do seu significado etimológico a palavra foi apropriada pelas ciências sociais como um objeto de trabalho ganhando densidade semântica. Como objeto de estudo, o desenvolvimento encontra-se associado às ciências económicas [5]. Hoje, como fenómeno social, o desenvolvimento assume-se como um campo de trabalho interdiscipli-

nar de significado processual, seja como fim, seja como modelo de ação que resulta da interação de diversas disciplinas.

Hoje, o conceito de desenvolvimento está associado a uma noção integral e pode ser abordado a partir de três linhas conceptuais: uma linha que se constitui em torno das questões ambientais, centrado nas condições do sistema vital de subsistência e sobrevivência; uma linha centrada nos problemas das pessoas e das comunidades, centrada na dimensão social e cultural do ser humano; uma terceira linha, a dos Direitos Humanos, centrada nas questões da filosofia e da ética [6].

Interessa-nos, aqui, refletir como proposta para a ação da museologia, na sua integração processual, a relação transcalar entre estas três linhas. Procuramos argumentar que elas se podem concretizar, no âmbito da investigação-ação em museologia na síntese das três linhas: a da condição humana (desenvolvida em torno do bem-estar: alimentação, saúde educação, habitação, trabalho e participação cidadã); o equilíbrio ambiental (sustentabilidade dos recursos naturais e os processos da sua mobilização para o desenvolvimento); e a dos direitos humanos (enquanto espaço de exercícios dos direitos e deveres políticos, individuais ou de grupo), numa lógica de construção da cultura de paz.

Vejamos como a noção de desenvolvimento pode contribuir para isso. Não vamos percorrer a génese do conceito, formulado por Adam Smith no seu famoso livro "Inquérito sobre a natureza e as causas da Riqueza das Nações", em 1776. Interessa salientar apenas a consciência que emerge por todo o mundo, após o fim da guerra mundial em 1945, sobre a necessidade de aplicar às economias destruídas (na Europa e na Ásia) um modelo de crescimento. O modelo, que fica conhecido como "Plano Marshall", consistiu na implementação de uma sucessão de técnicas de natureza financeira (injeção de capital em determinadas áreas de investimento prioritário) aplicadas por uma administração nacional, acompanhadas com um conjunto de medidas sociais (um estado social) que dirimissem ou atenuassem os efeitos e a conflitualidade social que se gerava pela dissolução dos processos tradicionais.

O modelo é exportado pela economia americana pós-fordiana, em acentuado crescimento. De fora deste modelo ficaram os estados alinhados com a economia central planificada, ditos socialistas. Este "conflito" de modelos entre o Leste e o Oeste, através das vagas independentistas no então chamado 3º mundo, vai criar um outro polo de conflitualidade entre o Norte e o Sul. O Norte como exportador de capitais e tecnologias (do 1º mundo) ou exportador de ideologia (do 2º mundo), em substituição da anterior dominação política colonial das potências europeias derrotadas ou exauridas nessa guerra. O Sul, na Ásia, em África e nas Américas, reivindicam o seu "direito ao desenvolvimento", como alternativa ao "desenvolvimento desigual", nas palavras dos teóricos do desenvolvimento.

O que interessa reter neste âmbito é o debate que então se efetuava sobre a necessidade de incluir no processo de crescimento económico uma dimensão do "desenvolvimento". Ou seja, a convicção de que não bastava, para atingir os objetivos desejados nestes espaços, a aplicação de um conjunto de técnicas financeiras alavancadas por capitais externos. Para atingir os objetivos de

criar um mundo justo e solidário com base na cultura de paz era necessário trabalhar em várias dimensões sociais e culturais e mobilizar as comunidades para objetivos comuns. Essa convicção estava alicerçada na observação da economia-mundo como um sistema e da busca dum equilíbrio justo na relação entre as partes

A partir dos anos sessenta, as independências africanas criam um terreno fértil para a aplicação das "teorias e planos de desenvolvimento". Planos que foram propostos e aplicados pelas organizações internacionais, nomeadamente a ONU e a UNESCO. E com estes planos que, ainda hoje, se justifica a alocação de ajudas ao desenvolvimento. Os estados nacionais adotaram igualmente, na política internacional, os princípios da cooperação, cujos objetivos eram igualmente formulados nessa base.

As primeiras avaliações feitas a estes planos rapidamente revelam alguns resultados que nos permitiam consolidar a ideia de que estávamos a caminhar para um mundo melhor, mais justo e solidário. As campanhas de saúde pública e vacinação tinham aumentado a esperança média de vida e diminuído a mortalidade, especialmente a mortalidade infantil. A aplicação dos planos de educação aumentou a taxa de escolaridade. Na cultura, as políticas culturais protegiam as heranças e estimulavam os conhecimentos. Mas, se estes fenómenos se generalizaram por todo o mundo, os esperados progressos da produtividade económica e do aumento generalizado do bem-estar social não se tinham verificado. A fome e a guerra continuavam a flagelar o mundo. Os macro desequilíbrios e a pobreza acentuavam-se em paralelo. Em muitos casos, os conflitos e o agravamento dos desequilíbrios acabavam por produzir acentuados retrocessos aos níveis dos indicadores de desenvolvimento e ampliação do sofrimento. Um fenómeno que, com a globalização da comunicação, se tornou muito mais próximo. Não se verificou uma relação linear entre a aplicação dos planos de desenvolvimento e o "arranque" das economias do "terceiro mundo".

Também é verdade que muitos outros problemas foram começando a ganhar visibilidade, nomeadamente o desregulado consumo de matérias-primas e os impactos do crescimento económico ao nível do ambiente; o surgimento de novas epidemias e as resistências biológicas a outras, como o HIV que ceifavam inúmeras vidas. Os impactos, no ambiente, da revolução verde na agricultura, as chuvas ácidas, os problemas das energias. Ao mesmo tempo, as guerras persistiam e assumiam formas diferentes.

A consciência destas questões começa a emergir nos finais da década de noventa, quando, quebrada a cortina de ferro na Europa central e de leste, a utopia coletivista do socialismo se revelou incapaz de construir uma sociedade de indivíduos sem a presença do mercado, ao mesmo tempo que as sociedades do progresso e do bem-estar veem a economia de mercado transformar o indivíduo no centro do consumo, numa "sociedade de indivíduos ", exportando esse modelo para todo o mundo. (ELIAS, 1993).

Não é este o lugar para detalhar esta problemática do valor do individuo em detrimento dos valores das solidariedades entre os indivíduos. Interessa, todavia, interrogar-nos de que modo é que esta "ideologia do desenvolvimento" contamina a ação e os processos museológicos e patrimoniais? Uma questão que já foi respondia pelo nosso colega Pedro Cardoso no âmbito da sua tese

de Doutoramento em Museologia, para a qual remetemos para uma análise mais cuidada [7]. O que nos interessa é apenas salientar que, atualmente, as questões do desenvolvimento nas organizações internacionais são agregadas em termos de objetivos. Os objetivos de desenvolvimento são definidos, desde o ano 2000, pelas Nações Unidas como ODM (Objetivos de desenvolvimento do Milénio).

Estes ODM resultam de um esforço de síntese dos vários compromissos alcançados nos fóruns internacionais ao longo da última década do século XX, estabelecendo os objetivos a alcançar segundo indicadores quantitativos e a fixação dos prazos das ações para melhorar as condições de vida da humanidade no século XXI.

São no total oito objetivos. Importa ter em atenção que esta declaração correlaciona as questões do meio ambiente, do desenvolvimento económico, do desenvolvimento social e dos direitos humanos, em particular das questões de género. Os oito compromissos traduzem-se em medidas para acabar com a fome e a miséria; dar a todos um educação básica e de qualidade; atingir a igualdade entre os géneros através da valorização da mulher; reduzir a mortalidade infantil; melhorar a saúde das gestantes; combater a SIDA, a malária, entre outras doenças; atingir padrões de qualidade de vida com base no respeito ao meio ambiente e, finalmente, uma aspiração comum de trabalharmos todos para o desenvolvimento do mundo. Para além da sua vertente política de compromisso das nações do mundo por objetivos comuns, não deixa, numa leitura crítica, de se apresentar como um corolário desta "ideologia do desenvolvimento".

O que podemos extrair como conclusão desta visão do desenvolvimento integral adotada pelas organizações internacionais é que, na visão e nas estratégias de cada agente ou organização, existem compromissos comuns que têm por base o ser humano, o mundo onde vive e os processos pelos quais ele socialmente se relaciona com os outros e com o mundo. Ora, nesse sentido, não podemos deixar de nos interrogar como e onde e de que forma os processos museológicos, no âmbito dos seus processos, respondem aos desafios do desenvolvimento. A museologia, seja a Norte, seja a Sul, não deve ignorar que a sua participação e o seu contributo para o desenvolvimento é um imperativo. Ao assumir esse imperativo, importa refletir sobre os contributos que se propõe oferecer.

Museologia de Direitos Humanos

Temos vindo a defender que o contributo da museologia e da prática museológica no tempo da globalização, orientada para o desenvolvimento das comunidades e dos territórios, se deve basear no trabalho com os objetos mnemónicos.

Os objetivos do Milénio, a que acima nos referimos, constituem-se no quadro da reformulação das ações das organizações internacionais de cooperação e desenvolvimento. Se o mundo é hoje visto de forma global, se os problemas são globais, as ações e os processos têm hoje que ser pensados de forma global, numa relação estreita entre os atores locais e os seus problemas. Nessa relação, a incorporação dos saberes e valores das comunidades emerge como um espaço de ação dialógica. Os processos que afetam as comunidades envolvidas em processos de transformação global caracterizam-se por uma relação interativa permanente.

Esta perspetiva de abordagem de forma integrada dos modelos de desenvolvimento relacionando o global com o local, partindo dos problemas locais e implicando a mobilização das capacidade e saberes das comunidades como principal recurso a mobilizar, constitui, hoje, o programa de ação indispensável. São os problemas locais, a comunidade e os seus territórios que constituem o objetivo do modelo de desenvolvimento. Mas esse exercício de incorporação do local não pode deixar de ser feito com uma consciências das dinâmicas globais que o afetam. É essa integração do todo no particular que é hoje defendido como modelo de intervenção pelas organizações internacionais e que se tem vindo a constituir como modelo de abordagem das organizações locais.

Importa, portanto, problematizar o lugar da museologia como um processo de desenvolvimento integral. Quais são os espaços que se constituem como campos de ação museológica? Como se incorpora a ação museológica tradicional, os objetos museológicos tradicionais com práticas inovadoras? Como é que a museologia reconstrói a relação entre a tradição e a modernidade no âmbito das relações entre o local e o global? Estas questões que, afinal, têm constituído preocupações constantes pelas mais recentes gerações de museólogos, têm vindo a ser respondidas através de diversas propostas nos museus de consciência, nos museus de comunidade ou nos mais diversos pontos de memória.

No nosso tempo, as questões da cultura de paz e dos Direitos Humanos, inscritas nos textos fundadores das organizações internacionais e adotadas como princípio de ação na maioria dos países democráticos, têm vindo a constituir, para além da sua dimensão política, uma proposta de intervenção no âmbito da UNESCO e do ICOM. Nos fóruns internacionais, esta cultura de Paz e dos Direitos Humanos é defendida como um elemento estruturante das relações humanas num mundo feito de pluralidades diversas. Essa consciência da diversidade é um elemento de ação comum, seja na sua preservação, seja na sua partilha como projeto.

Existe já, ao nível da reflexão teórica, um campo consolidado em torno desta relação entre as Heranças (os patrimónios) e os Direitos Humanos. Por exemplo, nas publicações mais recentes, da novíssima coleção "*Novos Temas do Património Cultural*", da editora anglo-saxónica Routlege, esta questão emerge como uma das variadas interceções entre a teoria e a prática neste campo de complexidade semântica constituída pela museologia, pelo património e pelos estudos da memória social.[2] Num conjunto muito variado de textos de reflexão, vemos emergir as questões dos direitos dos povos indígenas, dos direitos à memória dos excluídos pelos processos de globalização, como propostas de reflexão na relação entre a teoria e a prática museológica. Muitas destas propostas constituem-se hoje como narrativas museológicas em espaços tão distintos como o Brasil, a África do Sul ou a Austrália.

Não vamos, naturalmente, aqui detalhar tantas e tão variadas experiências em outros tantos espaços[3]. Interessa-nos aqui fixar, fundamentalmente, que como resultado duma consciência crítica sobre o desenvolvimento emergem novas formulações sobre a implicação dos direitos humanos como ferramenta de trabalho. E essa constitui uma proposta de trabalho para a museologia. Assumir o desafio de praticar uma museologia ao serviço do ser humano. A nossa proposta de ação: a sociomnese, de construir uma museologia a partir das memórias individuais, como processo de reconstrução dos laços e sentidos do social integra-se nesta dimensão.

Como verificamos, os programas do PNUD integram hoje abordagens que privilegiam a conceção do Desenvolvimento Social, com base na criação dum conjunto de indicadores que dão um retrato sobre o "processo de criação de condições sociais mínimas, de produção de bem-estar humano nos vários países do mundo". Estes princípios devem balizar a intervenção dos estados membros e organizações internacionais num processo onde se cruzam vários paradigmas e valores da ação prática como o são os da multidimensionalidade dos processos, da interdisciplinaridade, da complexidade e da participação.

Constituindo este paradigma a essência do desenvolvimento integral, "que *pode ser concebido como um processo que conjuga as diferentes dimensões da vida, dos seus percursos de mudança de melhoria, implicando por exemplo a articulação entre o económico, o social, o cultural, o político, o ambiental; a quantidade e a qualidade, as várias gerações, a tradição e a modernidade, o endógeno e o exógeno, o local e o global, os vários parceiros e instituições envolvidas, a investigação e a ação, o estar, o fazer, o criar, o saber e o ter (as dimensões existenciais do desenvolvimento); o feminino e o masculino, as emoções e a razão, etc*". [6]

Interrogarmo-nos sobre os processos de ação sobre o social com potencialidade para gerar ação é um processo de transformação da museologia num processo disjuntivo[4] suscetível de integrar uma leitura crítica transcalar[5] com base na intersubjetividade.

Conclusões

Aqui chegados, importa então responder à questão inicial. Como é que a museologia se conjuga com a noção de desenvolvimento e dos Direitos Humanos? Verificamos que, no âmbito da epistemologia de três ciências - da museologia, das ciências do desenvolvimento e das ciências políticas - há um campo problemático comum.

A relação do ser humano com os seus objetos socialmente qualificados (com atributos de valor). Sejam eles objetos museológicos (produtos do processo social), objetos materiais construídos como ativos económicos e sociais ou objetos do direito político, implica a criação de relações intersubjetivas que permitem, ao mesmo tempo que tornam as relações processuais inteligíveis, que se constituam como princípios de ação socialmente partilhados.

E, portanto, legítima a aplicação do paradigma emergente da transdisciplinaridade na museologia, defendido por Edgar Morin. Mais, esse paradigma de transdisciplinaridade implica a aplicação, na museologia, dos princípios da investigação-ação no âmbito duma metodologia de crítica intersubjetiva.

A museologia integra a documentação e a salvaguarda e comunicação dos objetos patrimoniais como expressão da vontade de construção dum futuro das comunidades a partir da nossa consciência dos seus presentes. Estamos perante a consciência da necessidade de transformação processual que assegura a partilha dos espaços e dos territórios, que assegure a diversidade cultural e a incorporação dos outros saberes.

Este novo paradigma conjuga-se na ação museológica e no mundo dos museus através da construção dos objetos mnemónicos socialmente significativos para os colocar ao serviço do desenvolvimento da comunidade. A museologia dispõe dos instrumentos privilegiados para refletir e analisar os problemas da globalização e das transformações sociais, ao mesmo tempo que essa reflexão constitui a sua proposta de ação. O mundo dos museus, considerando aqui o museu como a figura organizacional que institucionaliza os processos museológicos, dispõe, através da abordagem das problemáticas da condição humana, do desenvolvimento, da paz e dos direitos humanos, de um campo de intervenção que lhe acrescenta função social.

Num mundo globalizado, transcalar a ação dos museólogos é, cada vez mais, a figura do construtor de questões que facilitem os compromissos. O museólogo como mediador, ao assumir as heranças da comunidade como objeto do seu trabalho, não pode deixar de ser um construtor de futuros. Um projeto museológico na globalização, com base na herança dos Direitos Humanos, pode constituir-se como um diálogo entre cidadãos em função do desenvolvimento da comunidade. Os museus configuram-se como as organizações onde estes processos ocorrem, independentemente dos nomes com que sejam nomeados, constituindo redes transcalares criadoras de solidariedades e potenciadoras de um cultura de paz onde a museologia se assume como uma ferramenta na mediação dos conflitos que emergem das relações dos homens com o mundo onde vivem.

Uma nota final para agradecer aos nossos colegas Mário Moutinho, Judite Primo e Pedro Cardoso na Universidade Lusófona, Mário Chagas do IBPRAN, Cristina Bruno da Universidade de São Paulo e Elsa Lechner do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, os estimulantes diálogos que levaram a estas reflexões. Aos nossos colegas de Moçambique e, em particular, a Alda Costa da Universidade Eduardo Mondlane, um agradecimento especial pelas experiências partilhadas e a dívida impagável da partilha da sua experiência única.

Saída

"*O universo é feito essencialmente de coisa nenhuma.*
Intervalos, distâncias, buracos, porosidade etérea.
Espaço Vazio, em suma.
O resto é a matéria.
Daí, que este arrepio
Este chama-lo e tê-lo, erguê-lo e defronta-lo,
esta fresta de nada aberta no vazio,
deve ser um intervalo"
António Gedeão, (1961) "Máquina do mundo" in Máquina de fogo

Referências bibliográficas

[1] Sérgio, A. (1970). *Ensaios III*. Lisboa, Livraria Sá da Costa.

[2] Leite, P. (2011). *Casa Muss-amb-ike: o compromisso no processo museológico*. Tese de Doutoramento em museologia. Lisboa.

[3] Moutinho, M. (2007). Uma definição evolutiva da Sociomuseologia. Em: *XIII Atelier Internacional do MINOM*. Setúbal, Lisboa, Setembro 2007.

Morin, E.; Freitas, L.; Nicolescu, B. (1994). Carta da Transdisciplinaridade. Em: *Encontros da Arrábida*. Arrábida.

Beiroch, P. (1986). Desenvolvimento. Em: *Enciclopédia*, vol. 7 – Modo de Produção/Desenvolvimento/ Subdesenvolvimento. Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda.

Amaro, R. (2003). Desenvolvimento – um conceito ultrapassado ou em prática de renovação. *Cadernos de Estudos Africanos*. Lisboa, CEA/ISCTE, pp. 35-70.

Cardoso, P. (2011). *A cultura perante o Património*. Pós-doutoramento em Cultura e Comunicação. Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Notas

1 Desenvolvimento: ato de desenvolver. Crescer, fazer medrar.

2 Veja-se, por exemplo, *"Cultural Diversity, Heritage and Human Rights"* (Langfield ,2011) ou *"Heritage and Globalisation"* (Labali , 2010).

3 Cabe aqui uma especial referência ao Programa Memória do Mundo, da UNESCO, criado em 2003. Trata-se dum programa, vocacionado para a preservação de documentos e arquivos de grande valor histórico. Não entrando na questão de quem, como e o que é que é valorizado, este programa tem vindo a suscitar um aceso debate que relaciona a questão das heranças com os Direitos Humanos.

4 Concebe a ação como um ato consciente sobre o real que, ao ocorrer, vai implicar uma transformação do todo. Sendo que, ao influenciar uma das dimensões afeta o todo, ao mesmo tempo que o todo, ou é afetado pela ação ou absorve os efeitos da ação. Etimologicamente, a ação disjuntiva é a que produz a disjunção, que separa do jugo. As ações disjuntivas tornam-se elementos catalisadores de mudança social.

5 Transcalar é um anglicismo que se refere à dimensão processual de localização entre lugares ou pertenças simultâneas a diferentes escalas.

Bibliografia

ANDERSON, Ruth Benedict (1991): Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. London: Verso.

BRUNO, Cristina (1996). Museologia e Comunicação, Lisboa Cadernos de Sociomuseolgia, nº 9

BRUNO, Cristina (1997). Museologia e Museus: Princípios, problemas e métodos, Lisboa, Cadernos de Sociomuseologia nº 10.

CHAGAS, Mário de Souza (2009). A Imaginação museal: Museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro, Rio de Janeiro, Museu,Ibram

GALTUNG, Johan (1998), Direitos Humanos, Uma nova perspetiva, Lisboa, Instituto Piaget

HONNET, Axel (2011). Luta pelo Reconhecimento: para uma gramática moral dos conflitos sociais, Lisboa, Edições 70.

LABALAI, Sophia & LONG, Colin, (2010). Heritage and Globalization, London/New York, Routledge

LANGFIELD, Michele , LOGAN, William & CRAITH, Nic (2011). Cultural Diversity, Heritage and Human Rights, London/New York, Routledge

PRIMO, Judite Santos et alia (1999). "Museologia e Património: documentos fundamentais" in Cadernos de Sociomuseologia, nº 15, Lisboa, ULHT

SANTOS, Boaventura de Sousa. (1987). Um Discurso sobre as Ciências, Porto, Edições Afrontamento, 59 páginas

SANTOS, Boaventura Sousa (2002). Introdução a uma Ciência Pós Moderna, Porto, Edições Afrontamento.

SIMPSON, Moira (1996). Making Representations – Museums in the Post-Colonial Era. London, Routledge.

SIMPSON, Moira (2006)."O Mundo dos Museus: Novos Conceitos, novos modelos" in O Estado do Mundo, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 123-160

Adriana Teixeira da Costa é consultora em educação, graduada em psicologia (PUC-SP), pós-graduada em História do Brasil (PUC-SP), especializada em Política Internacional (Escola de Sociologia e Política - SP), em Arte – Educação (MAC/SP) e Pedagogia Dialógica (USP). Ela também tem participação em projetos de cooperação internacional, tais como o Programa de Voluntariado das Nações Unidas - Pesquisa sobre crianças de rua (América Central e Equador), Projeto de Cooperação África/Brasil/Suécia - Curso de Desenvolvimento Comunitário – Moçambique e foi selecionada como empreendedora pelo grupo Fellow Ashoka em 1998. Curadora do Programa Educativo do Museu das Minas e do Metal desde 2008.

Ana Paula Pereira Costa tem formação e experiência em Psicologia, sendo Especialista em Educação Infantil, Psicopedagogia e Alfabetização. Já atuou em Pedagogia Organizacional, Pedagogia Educacional, Gerenciamento de Projetos e Comunicação E MKT. Possui experiência de 24 anos em Educação, Gestão de pessoas e Comunicação. Já participou de Projetos Educacionais, Publicações (Revistas, periódicos, etc), Comunicação interna externa, Gestão de Pessoas e Administração de Recursos Humanos no Grupo Pitágoras/Kroton, Colégio Nossa Senhora da Piedade e SESC. Atualmente, é coordenadora do setor educativo do Museu das Minas e do Metal, desde março de 2011.

Ana Paula Gaspar Gonçalves é licenciada em História pela Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, em 2007. Atuou no grupo de pesquisa Scientia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas FAFICH – UFMG, com pesquisas na área de História da Ciência e da Técnica. Atuou no Museu de Artes e Ofícios entre 2006 e 2007 e com administração escolar na Escola Municipal Aurélio Pires entre 2007 e 2009. Atualmente cursa um MBA em mídias sociais e gestão da comunicação digital na UNA e desenvolve trabalhos no Museu das Minas e do Metal na área de mídias sociais e comunicação digital desde junho de 2010.

Helena Maria Mourão Loureiro é Diretora e sócia fundadora do Recreio Centro de Criatividade e Desenvolvimento Infantil, desde 1978. Consultora do Instituto C&A de Desenvolvimento Social, do Instituto IBI de Desenvolvimento Social, de 1996 a 2004. Curadora do Programa Educativo do Museu de Artes e Ofícios - *O Fio da Meada* e Coordenadora do Setor Educativo, de 2002 a 2007. Diretora de projetos sociais e culturais da EBX Investimentos e Gestora da implantação do Museu das Minas e do Metal, Circuito Cultural Praça da Liberdade, desde fevereiro de 2008 a outubro de 2010. Dirigente da Associação Mantenedora do Museu das Minas e do Metal desde 01/11/2010.

Rede MMM: cooperação entre o museu e o público

Adriana Teixeira da Costa
Ana Paula Pereira Costa
Ana Paula Gaspar Gonçalves
Helena Maria Mourão Loureiro
Museu das Minas e do Metal Belo Horizonte, Minas Gerais.

Resumo

A internet e o advento das tendências tecnológicas da informação possibilitaram uma nova relação entre o público e o museu. A utilização das mídias sociais tem facilitado o aprendizado dos museus sobre o perfil de seus visitantes e seus interesses, bem como sobre as possibilidades de participação na produção de conteúdos abordados pelo museu. Este artigo explora o impacto das mídias sociais, dando ênfase à experiência vivida pelo Museu das Minas e do Metal, à criação e à ativação de uma plataforma interativa: a Rede MMM. Compartilhamos desafios e aprendizagens em uma área recente que, por colocar os usuários como centro, gera uma nova dinâmica organizacional e mudanças nas formas de acesso aos museus.

Palavras-chave museus, redes sociais, cooperação

Objetivos

O artigo pretende compartilhar a experiência da Rede MMM, um projeto colaborativo que permite ao participante engajar-se na criação de conteúdos que complementem a temática do Museu das Minas e do Metal (MMM) e pensar estratégias de democratização dos museus, utilizando as mídias sociais como ponte entre o bem patrimonial e a sociedade.

O Museu das Minas e do Metal foi aberto ao público em 22 de Junho de 2010 e abriga um importante acervo sobre mineração e metalurgia, documentando duas das principais atividades econômicas do estado de Minas Gerais. O Museu utiliza a tecnologia, de forma lúdica e criativa, como principal linguagem expográfica para apresentar esse universo, tendo sempre o patrimônio histórico, artístico e cultural como contextos. O Museu das Minas e do Metal faz parte do Circuito Cultural Praça da Liberdade, em Belo Horizonte, e sua implantação é resultado da parceria entre o Governo do Estado de Minas Gerais e a EBX Investimentos, empresa privada com sede na cidade do Rio de Janeiro, em sintonia com o desenvolvimento de um projeto de Economia Criativa para a região.

O *site* do Museu das Minas e do Metal foi pensado durante o processo de concepção do Museu, ou seja, foi elaborado ao mesmo tempo em que se planejavam e se executavam as obras de adaptação arquitetônica, de restauração e de implantação da museografia. Mais do que possibilitar uma visita virtual, o que comumente os sítios eletrônicos de museus oferecem, a intenção foi expandir a experiência museal, abrir novas janelas de exploração dos temas por meio de roteiros hipermidiáticos, estimular a colaboração dos visitantes com postagem de conteúdos relativos à temática do Museu e, no sentido específico das redes sociais, permitir interação entre os visitantes. Esse diferencial foi planejado para se realizar na criação da Rede MMM, uma rede social digital própria do Museu integrada ao *site* e com o objetivo principal de ampliar e de democratizar o acesso às informações de preservação, de conservação e de promoção do patrimônio cultural por meio da internet.

Museus e Mídias Sociais

Mídias sociais é um termo utilizado para designar as ferramentas e as plataformas que as pessoas utilizam para publicar, para conversar e para compartilhar conteúdos *on-line*. As ferramentas incluem: *blogs, podcasts* (gravações em áudio), redes sociais, *wikis* (projetos de conteúdos colaborativos) e *sites* para compartilhar fotos e marcadores. As redes sociais são locais virtuais onde os usuários podem criar um perfil para si e, em seguida, socializar com os outros, usando uma variedade de ferramentas de partilha de informações.

O interesse dos museus por atividades de comunicação com o público surge principalmente a partir das décadas de 80 e de 90. Os desafios educativos de constituir ambientes de aprendizagem e de inclusão social levaram os museus a ampliarem o seu diálogo com o público.

Com o advento da internet, os cenários museológico e educativo se ampliaram, dando destaque às novas oportunidades de expansão dos canais de diálogo com o público. Segundo as estatísticas da Biblioteca Virtual de Museus [1], em 1995, havia 120 *sites* de Museus na *Web* e, em 1997, aproximadamente 1200. Atualmente, as redes sociais têm sido uma fonte cada vez mais utilizada pelos museus. Existem *sites* especializados em acompanhar as estatísticas de visitação das páginas dos museus no *Facebook* e no *Twitter*. Exemplo dessa prática é o *site* Social Bakers. [2]

George Hein, em seu estudo "Learning in museums" [3], apresentou as correlações possíveis entre a aprendizagem construtivista e as ferramentas de mídias sociais, conforme descrita na Figura I.

Percebemos muitas semelhanças entre os ambientes, com destaque para a maleabilidade da hipermídia que, por sua imaterialidade e interatividade constantes, gera mudanças numa velocidade maior.

"Sob a perspectiva histórica mais ampla, a sociedade em rede representa uma transformação qualitativa da *experiência humana*" [4].

A busca para compreender essa nova forma de interação entre o Museu e o público e a preocupação com a democratização do acesso ao Museu foi o que levou nossa equipe a aceitar este desafio.

Mídias Sociais e o MMM

Atualmente, existem no Brasil 3.118 museus e prevê-se a criação de mais 250, mas o índice de não visitação a museus é altíssimo, cerca de 70%, segundo a última pesquisa do IPEA [5]. Em paralelo, temos uma alta taxa de penetração da internet na sociedade brasileira. Cerca de 99% das pessoas que acessam a internet tem perfis nas redes sociais digitais, segundo a ComScore.

EXPOSIÇÕES CONSTRUTIVISTAS	MÍDIAS SOCIAIS
Livre escolha	Livre escolha
Muitos pontos de entrada	Muitos pontos de entrada
Sem caminho especificado (sem começo/sem fim)	Sem caminho especificado (sem começo/sem fim)
Controlado pelo usuário	Controlado pelo usuário
Geralmente o tempo de visita é determinado pelo visitante e é parte de uma experiência educacional estruturada	Geralmente o tempo e o lugar de visita são determinados pelo visitante e pode ser parte de uma experiência educacional estruturada assim como de lazer
Apresenta variados pontos de vista e de perspectivas, o museu é visto como a autoridade	Apresenta variados pontos de vista e de perspectivas, mas a autoridade pode ser questionada
Dispõe materiais que possibilitam a experimentação, a confabulação e conclusões	*Websites* interativos podem dispor programas e informações que permitem experimentar, confabular e tirar conclusões
Utilizado como lazer, entretenimento e aprendizado	Utilizado como lazer, entretenimento e aprendizado
Pode ser difícil manter atualizado	Geralmente atualizado, mudanças constantes

Figura I – *Comparações entre exposições construtivistas e mídias sociais*
Fonte: Hein, G. (1998). *Learning in the Museum*. 1ª Edição. Routledge. London.

Todos esses fatores nos levaram a acreditar que a internet é o ambiente ideal para se estimular, para desenvolver, para democratizar e para ampliar significadamente o acesso a museus, a exposições e a espaços culturais no Brasil.

Objetivando potencializar os recursos patrimoniais do Museu e trabalhar de forma integrada e diversificada com o público, desenvolvemos a Rede MMM.

Rede MMM

Uma rede de pessoas que colaboram com conteúdos relativos às visitas ao museu (virtual ou presencial). Um ambiente não linear de aprendizagem em colaboração. A Rede MMM é composta

por colaboradores ligados a instituições, por roteiros em hipermídia e pela midiateca que abriga as colaborações. Os roteiros são elementos estruturantes, provocadores de discussão, são educativos, ilustrados e animados e apresentam, de maneira lúdica, os conteúdos integrantes da temática do Museu das Minas e do Metal. Foram criados para expandir os conteúdos abordados no Museu, para ampliar possibilidades de conhecimento e aprendizagem, para incentivar as postagens de novas mídias e para a alimentação da Midiateca, local de abrigo e de divulgação da informação e do conhecimento produzidos.

A Rede MMM é destacada no menu principal do *site* e, junto a outras redes sociais, possui em seu submenu três opções de organização: Colaboradores, Roteiros e Midiateca. Na primeira, conhece-se a Rede MMM, acessam-se as últimas contribuições e visualizam-se todos os colaboradores cadastrados na Rede. A segunda contém os roteiros interativos: dois deles lançados em 2010, um terceiro, em janeiro de 2011, e o quarto em atual processo de construção.

O primeiro roteiro lançado foi o **Mama África**, que mostra a relação do Brasil com a África, fala da origem do próprio homem e dos metais e tem como personagens principais Luzia, o fóssil humano mais antigo encontrado na América, e Chica da Silva, a mulher negra que virou lenda e, contrariando os padrões da sociedade de sua época, conseguiu se libertar e se tornar uma das personagens mais ricas e poderosas da sociedade mineira do século XVIII.

O segundo roteiro, **Viajeiros**, narra a chegada da corte portuguesa ao Brasil junto a outros viajantes que aqui estiveram e atuaram em nossa abertura para o mundo. A história perpassa por um jardim imaginário, onde se encontram viajeiros que trilharam a história do Brasil. São personagens de diferentes épocas, de Debret e de Dom Pedro II a Burle Marx e a própria Praça da Liberdade, que destaca o Prédio Rosa e suas memórias. A edificação de 1897, um dos monumentos mais significativos do conjunto arquitetônico e paisagístico da Praça da Liberdade, é hoje o endereço do Museu das Minas e do Metal.

O terceiro roteiro, **Horizonte Secreto**, que por sua vez explora códigos antigos e belos que sempre intrigaram o homem, desvenda os novos mistérios do mundo, o micro e o macro inteligíveis das personagens Djalma Guimarães, geocientista brasileiro reconhecido internacionalmente e Eliezer Batista, ícone da história da mineração no país. O roteiro trata do conhecimento científico especializado, da busca pelo entendimento do invisível, do micro ao macro.

Nos três roteiros já lançados, é possível estabelecer relações com o conteúdo presencial do Museu, além de estabelecer *links* externos na internet. Por meio dessas "suscitações" introduzidas pelos roteiros ou por outra inspiração relacionada ao patrimônio cultural, os colaboradores são estimulados a postar conteúdos entre textos, áudios, vídeos, imagens e *links*, que são abrigados na Midiateca para manter viva a discussão. E, para ampliar cada vez mais o potencial desses conteúdos sobre o patrimônio cultural, abaixo de cada postagem estão inseridos botões de compartilhamento em outras redes sociais, *Facebook*, *Orkut* e *Twitter*, principalmente, o que amplia exponencialmente o raio de alcance da informação.

Sabemos que, na Rede, o leitor integra-se de modo assequencial num contato veloz com fragmentos de informações de natureza diversa, criando e experimentando na sua interação o potencial dialógico da hipermídia.

A construção significativa, na esfera digital, implica operações com informações vinculadas, interconexões narrativas, multiplicidade numa estrutura não linear. Essa natureza labiríntica e fugaz da interatividade *on-line* deve ser trabalhada com cuidado para que as aprendizagens virtuais tenham consequências reais e produtivas na interação com o Museu. Estudiosos do tema, tais como Nina Simon [6], destacam a fundamental importância de articulação das estratégias das mídias sociais com as iniciativas educativas *off line*, buscando relacionamentos colaborativos de longo prazo e permitindo a criação conjunta de projetos e de valores.

Destacamos dentro dessa perspectiva, nosso recente projeto de criação coletiva de um novo roteiro digital para o MMM, denominado provisoriamente Roteiro 4.

Essa estratégia híbrida de colaboração *on-line* e encontros presenciais com instituições educativas parceiras do Museu têm sido enriquecedores. O quarto roteiro está em construção e a proposta é que, por meio de uma temporada de produção colaborativa, lançada na 9ª Semana Nacional de Museus, em maio de 2011, faça-se o caminho de criação conjunta dos conteúdos.

As pessoas e as instituições que se engajarem nessa ideia terão o desafio de replicar a proposta e, junto a seus amigos e a seus alunos, no caso de escolas, e a demais participantes do seu grupo de convivência e, desse modo, realizar pesquisas e outras atividades investigativas a serem compartilhadas com outros grupos, por meio da Rede MMM.

Como elemento norteador, sugerimos um dispositivo que estimule e que organize a produção conjunta de conteúdos. Trata-se de um texto inicial com três categorias, por meio da própria identidade do Museu das Minas e do Metal. Encontros presenciais com o grupo para promover o intercâmbio de experiência e para estimular as produções estão programados no decorrer do processo.

Conclusões

Atualmente, o número de postagem na Rede MMM já ultrapassa a marca dos 400 conteúdos e mais de 30.000 acessos à Rede e a suas páginas. Veja nas Figuras II e III.

A experiência com as mídias sociais tem apontado o quanto podemos aprender, através da interação direta com o público, sobre seus interesses e seus modos de colaboração.

Por meio da realização de estatísticas, entendemos melhor suas características demográficas e incentivamos sua participação criativa.

Esse novo paradigma da *Web* 2.0 tem alterado a forma como os museus interagem com seu público e essa interação tem exercido mudanças no modelo de gestão dos museus.

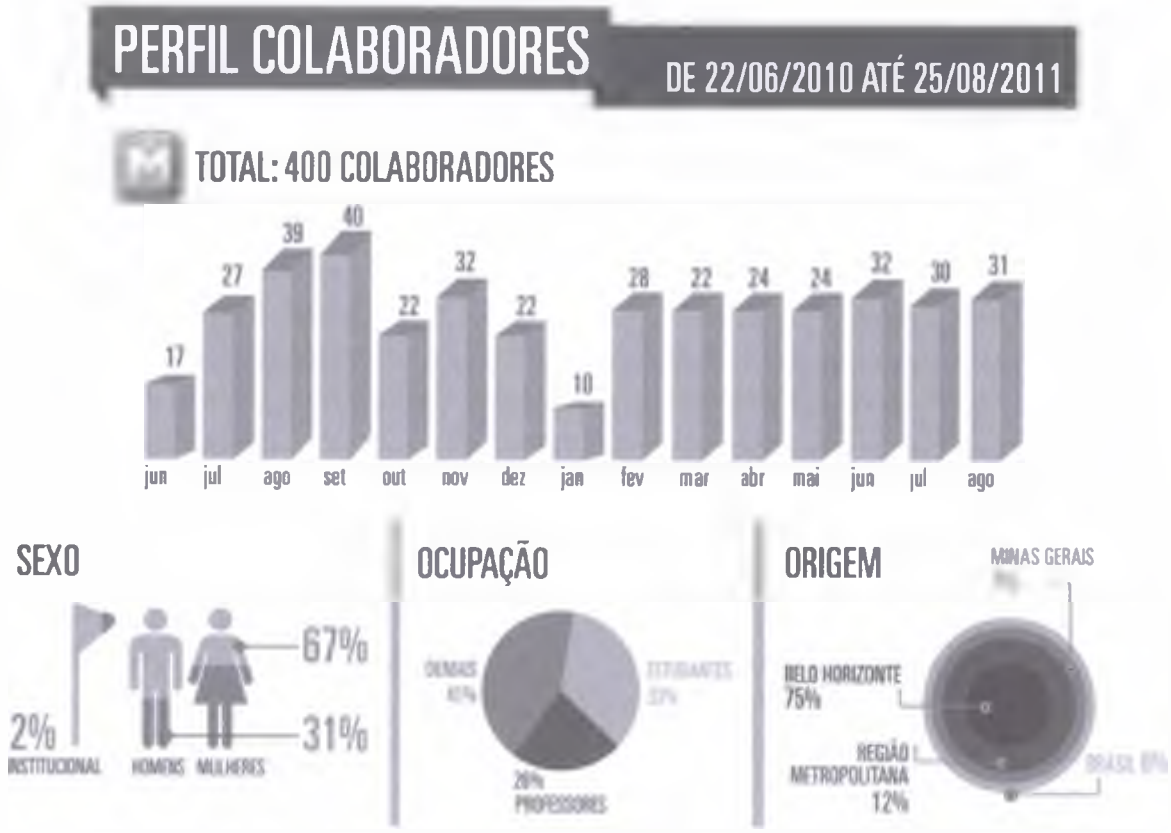


Figura II – Perfil dos Colaboradores da Rede MMM

Figura III – Resultados da Rede MMM

Na última conferência do "Museums and the Web", realizada em abril de 2010 na Filadélfia, foi constituída uma mesa para discussão do tema: "Mudanças Institucionais e as Mídias Sociais" [7]. E, em recente pesquisa realizada pela crítica de cultura Marlene Dixon [8], revelou-se que as mídias sociais trabalham no alcance de audiências dificilmente atingidas pelas formas tradicionais de divulgação, têm custo relativamente baixo, abrem o diálogo com outras instituições e ajudam na promoção dos museus.

O diálogo sobre o tema continua *on-line,* mas uma coisa poucos contestam: a mudança veio para ficar e precisamos compartilhar experiências entre os museus para potencializar e para possibilitar que o trabalho da área de Mídias Sociais concretize o seu real papel: a democratização dos saberes.

Agradecimentos

À equipe Voltz e, em especial, Cláudio Santos, diretor do núcleo de mídias interativas da Voltz Design, vice-presidente da Fábrica do Futuro que foi o responsável pela concepção, direção criativa de design e de produção. A equipe do Museu das Minas e do Metal, destacando os profissionais de design, mídias sociais, comunicação e ao setor educativo. Ao Grupo EBX, patrocinador da implantação e manutenção do Museu das Minas e do Metal.

Referências

[1] Virtual Library Museums Pages. (2010). *The Latin American Museum Pages.* Acedido em: 30 agosto de 2011, em: http://archives.icom.museum/vlmp/latin-america.html

[2] Social Bakers. (2011). *Facebook Pages Statistics for Museum / Art Gallery.* Acedido em: 30 agosto de 2011, em: http://www.socialbakers.com/facebook-pages/type/119-museum-art-gallery/

[3] Hein, G. (1998). *Learning in the Museum.* 1ª Edição. London, Routledge.

[4] Castells, M. (2007). *A Sociedade em Rede.* 10º edição. São Paulo, Ed.Paz e Terra.

[5] IPEA – Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada. (2010). *Sistemas de Indicadores de Percepção Social. Cultura.* Acedido em 30 agosto de 2011, em: http://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/SIPS/101117_sips_cultura.pdf

[6] Simon, N. (2009). *Museum 2.0.* Acedido em 18 de agosto de 2011, em: http://www.archimuse.com/mw2009/papers/simon/simon.html

[7] Allen, D.; Greil, S.; Ludden, J. (2011). *Social Media and Organization Change.* Acedido em 23 de agosto de 2011, em: http://conference.archimuse.com/mw2011/papers/social_media_and_organizational_change

[8] Dixon, M. (2011). *Does Social Media Work for the cultural sector?* Acedido em 26 de agosto de 2011, em: http://www.mardixon.com/wordpress/2011/08/does-social-media-work-for-cultural-sector-survey/

André Estrela Rodrigues de Soure Dores desenvolveu funções enquanto técnico de apoio científico, equiparado a técnico superior de história, no Palácio Nacional da Ajuda (MuseU) entre 15/01/2002 a 14/07/2003. De 15/06/2004 a 31/12/2005, no âmbito de uma bolsa de gestão de ciência e tecnologia (BGCT) da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, exerceu funções de assessoria da presidência da mesma fundação para a área da divulgação da cultura científica e tecnológica. Teve exercício das funções de Técnico Superior (Conservador) no Palácio Nacional da Pena entre 01/11/2007 e 30/04/2009. Desde 01/03/2010, exerce as funções de assessor da Assembleia da República.

Rede museológica de Casas Históricas da CPLP

André Estrela Rodrigues de Soure Dores

Assembleia da República, Palácio de S. Bento

Resumo

Esta apresentação visa sugerir e propor a criação de uma rede museológica de Casas Históricas da CPLP. Reconhecidas e mais aprofundadas que estão as vantagens do trabalho em rede, quer por via de trabalhos académicos sobre o tema, quer por experiências no terreno a várias escalas, o conceito deve ter uma aplicação prática específica neste domínio, com a diversidade que o termo engloba entre Casas Históricas, Casas - Museu, Palácios, etc. Deve revestir-se de uma capa institucional de um projecto internacional, tendo por base um espírito de cooperação entre os membros, pela natureza da própria CPLP. A sua missão, objectivos e acções deverão ser cumpridos em prol das instituições museológicas, do seu desenvolvimento técnico, científico, educacional e recreativo e das comunidades de língua portuguesa que as mesmas servem. Deve contudo, por questões de gestão, operacionais, de eficiência e eficácia, ter uma estrutura leve, pequena mas muito ágil e proactiva, numa parceria entre ICOM e CPLP.

Palavras-chave: Casas Históricas, Casas - Museu, Rede de Museus CPLP

Objectivos

- Criação de uma rede de Casas Históricas da CPLP;
- Aprofundar e desenvolver a cooperação institucional e profissional entre museus desta natureza nos vários países membros da CPLP;
- Produzir, através do intercâmbio cultural, por via de um trabalho museológico mais rigoroso e completo, um reforço das relações e da compreensão entre os vários países e comunidades no quadro da lusofonia;
- Potenciar a diversidade cultural em articulação com as características em comum, designadamente a língua portuguesa, por meio das funções sociais e culturais desta tipologia de museus, como factores de unidade e coesão;
- Tornar mais claro e visível o papel do Património Cultural nas sociedades contemporâneas e nas relações entre si [1], nomeadamente no seio da CPLP.

Portugal, como país fundador e membro da Comunidade de Países de Língua Portuguesa (CPLP), deve apostar aos vários níveis, seja político, social, económico e cultural, na dinamização das relações no seio da mesma. A sua actividade deve ser a de uma autêntica plataforma que canalize, e noutro sentido para onde convirjam, grande parte das potencialidades de cada um dos seus membros. Deve, em simultâneo, originar projectos e resultados comuns, em benefício de todos, e a cooperação entre os mesmos produzir mais-valias para o desenvolvimento de cada um dele e do todo que deve ser a comunidade. Lisboa, como única capital onde todos os países da CPLP possuem embaixada, é palco privilegiado para a organização e a sua missão.

Essa cooperação, a concretização de projectos e acções conjuntas, deve envolver os governos dos Estados membros mas também instituições da sociedade civil dos respectivos países, como aliás reconhece a própria CPLP. Todos podem e devem ser envolvidos neste projecto de dimensão global, transversal aos continentes europeu, africano, americano e asiático. Em termos políticos, em concreto no que diz respeito à cooperação parlamentar, os avanços vão-se sucedendo, designadamente com a assembleia parlamentar da CPLP e a realização de iniciativas nesse quadro. As reuniões ministeriais sectoriais são também um exemplo disso mesmo. Em matéria de ciência e tecnologia foi já dado o passo que resultou na criação de uma rede CPLP de investigação e desenvolvimento. A existência e o trabalho da Associação das Universidades de Língua Portuguesa (AULP) é mais um exemplo de uma rede em que a cooperação, neste caso académica e científica, no seio da lusofonia, tem toda a razão de ser e é merecedora do maior dos impulsos. Ainda no passado mês de Junho, realizou-se o seu XXI Encontro que teve lugar em Portugal (Bragança), cujo tema foi "Novas formas de cooperação: espaços de convergência nos países lusófonos". Foi igualmente criada uma rede da CPLP para assuntos do ambiente e desenvolvimento sustentável denominada "Rede CPLP Ambiente e Território", cujo IV Encontro se realizou nos dias 4 e 5 do passado mês de Maio deste ano. Para terminar este leque, felizmente já vasto, de exemplos de cooperação e acções conjuntas no âmbito da CPLP, refiro mais um exemplo fora da esfera governamental ou estatal, o VIII Encontro de Fundações da CPLP, que teve lugar em Cascais no dia 25 de Maio e tratou de assuntos precisamente relacionados com o funcionamento em rede e parcerias. Chegou o momento de a cooperação no sector cultural do espaço lusófono intensificar-se, nomeadamente na área da museologia. E um excelente passo o VI Encontro de Museus e Comunidades de Língua Portuguesa, que já não se realizava há mais de uma década.

A proposta que aqui trago, ao que parece não será inédita em termos de concepção, pelo menos já houve a intenção de a tentar esboçar mas ainda não ganhou corpo nem vida no que diz respeito à acção. Julgo não poder estar mais enquadrada com o espírito e com a missão para a qual a CPLP existe e exerce as suas responsabilidades. Espero, sinceramente, que estas linhas possam ser aperfeiçoadas, aprofundadas com os contributos de quem estiver em melhores condições para os dar. E, pois, apenas um documento aberto a sugestões e críticas que aqui lanço a debate.

O conceito assenta na forma e nos conteúdos na filosofia do trabalho em rede, com as vantagens de partilha de meios, recursos e experiências que a mesma implica. O esboço e a construção de uma rede de Casas Históricas/Casas - Museu sediadas nos vários países membros da CPLP que, numa primeira fase, após a concretização da criação de uma rede de museus de países da CPLP que poderá sair da I Reunião de Comissões Nacionais do ICOM da CPLP, poderá, eventual-

mente, funcionar enquanto grupo especializado no seio daquela. Em seguida, no decurso da sua consolidação e no desejável trilho da especialização poderá ser implantada com propriedade a rede que suscitou esta apresentação.

O DEMHIST, comité do ICOM especializado em Casas Históricas, poderá, caso tenha essa disponibilidade e após eventual acordo ou protocolo, funcionar como um ponto de apoio técnico (e eventualmente logístico) na implementação da rede sugerida. Será útil e desejável o apoio não só institucional mas também material/logístico da própria CPLP que assistirá essa forma de cooperação a funcionar no terreno. A gestão e dinamização da rede poderá assim ser tutelada conjuntamente pelo ICOM (DEMHIST) e CPLP ou, então, se assim for mais viável ou adequado, num sistema rotativo entre as comissões nacionais do ICOM dos países membros da CPLP que aderissem à rede, com acompanhamento pelo DEMHIST e a própria CPLP. Algo de semelhante poder-se-á passar com uma eventual futura rede de museus de cidade e um eventual apoio a tal projecto pela UCCLA e também a CPLP.

Mais do que avançar possibilidades sobre a tutela e gestão da rede que não são naturalmente irrelevantes mas que, caso avance, poderão ser atempadamente concebidas e analisados os seus detalhes operacionais, deverá ter lugar o aprofundamento da sua missão, objectivos e acções. São estes aspectos de fundo que nesta proposta tentarei apresentar e comunicar.

O trabalho já desenvolvido em território nacional pela Rede Portuguesa de Museus (RPM)[2] poderá ser uma forte e presente inspiração do trabalho a desenvolver pela rede proposta. As áreas já trabalhadas ou eixos de actuação contemplados tais como a qualificação, a formação, o apoio técnico em actividades e funções como a programação museológica, estudo de colecções, inventário e documentação, conservação preventiva, organização de espaços de reservas, serviços educativos, arquitectura e acessibilidades podem ser referenciais para uma futura cooperação a esses níveis. O trabalho desenvolvido por instituições brasileiras na área da museologia deve ser também considerado. Ainda recentemente, o Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) e o Instituto Português de Museus (IMC) celebraram um acordo de cooperação ao nível da partilha de informações técnicas e boas práticas assim como a exploração de outras oportunidades para colaboração entre a RPM e o Sistema Brasileiro de Museus. O próprio Brasil tem-se empenhado em criar e fazer funcionar uma rede específica de Casas Históricas e Casas - Museu, ou Museus - Casas como dizem os brasileiros. O trabalho académico e museológico de Ana Cristina Barreto de Carvalho contribui para o aprofundamento do conceito de rede aplicado às Casas Históricas e à sua preservação [3]; pareceu-me um excelente exemplo para aqui ser citado e servir de referência para a concepção e construção de uma futura rede CPLP.

Se, em relação a alguns aspectos, poderemos beneficiar da adopção de algumas ideias das redes de dimensão nacional, regional e até municipal que vão operando no território nacional português ou em território brasileiro, em outros será certamente muito útil a apreciação de experiências transfronteiriças e internacionais como a Rede de Museus da Macaronésia (Madeira, Açores e Canárias) com o projecto Museumac e a Commonwealth e a sua *Commonwealth Association of Museums,* criada em 1974. Não é objectivo, de todo, destas referências um decalque ou uma cópia lusófona deste modelo. Em primeiro lugar, pela necessidade que se impõe, por bom senso e por

exigência, da manifestação de espírito crítico em relação aos mais variados exemplos. Em segundo, por dever ter-se em consideração as idiossincrasias de uma comunidade lusófona enquanto tal e de cada um dos seus membros e respectivas especificidades culturais, sociais, políticas e legais.

Se, por um lado, será útil ter presente essas experiências e aprender com elas, por outro, não será o mais prático e conveniente ao cumprimento dos objectivos, uma estrutura algo pesada e complexa. Muito pelo contrário, deverá ser ligeira e operacional e haver uma avalização de custo/benefício na sua construção e actividade.

Após estes exemplos a ter em conta, é necessário ter consciência mais plena daquilo que a existência de uma rede desta natureza trará de benéfico à CPLP, ao seu património cultural e às suas comunidades. Volto assim à sua missão, objectivos e acções.

A existência de uma plataforma, neste caso internacional, de algum tipo de estrutura que fomente, assegure e estimule a comunicação entre os museus e respectivos profissionais, que promova cooperação e encontros por vias diversas, incluindo naturalmente os meios tecnológicos que facilitam isso mesmo. Esses mesmos meios e recursos partilhados podem vir a servir melhor a comunidade, envolvendo-a, estimulando-a a envolver-se, desenvolvendo os hábitos e práticas culturais, designadamente no âmbito do papel social e cultural dos museus. A aproximação das comunidades aos museus acabará por potenciar a aproximação das várias comunidades, neste caso lusófonas, entre si, pelos níveis culturais e educacionais alcançados, o que significa, necessariamente, um trabalho a médio e a longo prazo. Em certos níveis ou meios convém caminhar para um certo grau de especialização, quer pela temática assim o exigir, quer pelas várias funções de um museu e respectiva articulação entre si, com particular incidência nas Casas Históricas que, sendo todas importantes, é necessário proceder-se a uma ponderação entre elas com particular ênfase. Refiro-me, sobretudo, à conservação preventiva e segurança que tantas vezes colide com a comunicação e a exposição, ainda para mais num tipo de museus onde os critérios históricos de musealização de espaços anteriormente privados são essenciais. Se os profissionais entre si forem apurando experiências e práticas, mais rigoroso, desenvolvido e inovador será o trabalho museológico e as respectivas consequências nos públicos, nas comunidades que o fruem e que dele usufruem em termos pedagógicos, educacionais e recreativos.

As redes, algumas mais formais, institucionais, outras mais informais como certos *fora* de debate, blogues e respectivos espaços de comentário, etc., cumprem um desempenho análogo em matéria de comunicação, divulgação, debate de ideias, troca de opiniões e experiências. Contudo, para uma rede de instituições públicas e/ou privadas mas com utilidade pública de dimensão internacional e com actividade que se quer sistematizada e sistemática será conveniente a constituição de uma rede (ou como referi, numa primeira fase uma sub-rede ou comissão especializada da rede) oficial de museus da CPLP.

Após constituída esta estrutura, que poderá ter melhores resultado se for algo de permanente, que de alguma maneira vincule de forma mais consistente todos os envolvidos, ainda que não muito pesada como mencionado, as Casas Históricas/Casas - Museu de Angola, Brasil, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, Portugal, São Tomé e Príncipe e Timor-Leste poderão voluntariamente

aderir a ela, desde que cumpram os critérios mínimos que as enquadrem enquanto instituições museológicas nas categorias expressas e se revejam nos objectivos e missão da rede. Caso alguns dos organismos ou tutelas museológicas de Estados membros não disponham ainda de museus com esta tipologia (ou que teoricamente pertençam mas não reúnam ainda os parâmetros exigidos) deverá ser contemplada a possibilidade de serem constituídos se técnica e cientificamente possível e se, naturalmente, houver essa vontade por parte de cada um dos implicados. A rede proposta pode ter um papel importante neste tipo de trabalho, podendo colaborar prestando um serviço de consultadoria e acompanhamento para o efeito. Quanto maior for o número de adesões com os requisitos apontados, a intensidade e qualidade dos contactos, maior será o intercâmbio e a cooperação entre as instituições museológicas desta natureza, mais qualificados sairão as mesmas, os seus profissionais e colaboradores, mais fortes e enriquecidas serão as actividades culturais, as culturas e a cultura no seio da CPLP e mais consolidados ficarão o espírito lusófono e as relações entre as suas comunidades.

Agradecimentos

Agradeço a disponibilidade e as informações prévias a esta comunicação que me foram prestadas pela Drª. Maria de Jesus Monge, Directora do Paço Ducal de Vila Viçosa e Vice-presidente do DEMHIST do ICOM. Agradeço ainda a oportunidade concedida e a organização deste VI Encontro de Museus de Países e Comunidades de Língua Portuguesa às várias entidades envolvidas, em particular à Comissão Nacional Portuguesa do ICOM e ao Museu do Oriente que acolheu os trabalhos do Encontro.

Referências

[1] Oliveira Martins, G. (2009). *Património, Herança e Memória. A Cultura como criação.* 1ª Ed., Lisboa, Gradiva.

[2] Ministérios das Finanças, da Cultura, da Reforma do Estado e da Administração Pública. (2000). *Despacho conjunto nº 616/2000.* Acedido em: 26/09/2011, em http://www.imc-ip.pt/Data/Documents/RPM/Despacho%20Conjunto%20-%20616-2000.pdf

[3] Carvalho, A. (2009). Redes como ferramenta de preservação de Casas Históricas. *Pós. Revista do Programa de Pós-graduação em Arquitectura e Urbanismo da FAUUSP*, V.16, N.26.: pp. 220-235.

Joana Roque Sofio tem Licenciatura pré-Bolonha na Escola Superior de Tecnologia de Tomar com especialização em Mobiliário e estágio curricular no Museu Nacional de Etnologia na área da Conservação Preventiva. Colaborou com o Museu da Indústria da Chapelaria de São João da Madeira e Museu de Santa Joana Princesa, Aveiro. Colaborou com empresas de Conservação e Restauro como a Junqueira 220, Tacula, Conservar-Inovar. Realizou estágio na área da Conservação Preventiva de espólio arqueológico no Gabinete de Arqueologia de Montemor-o-Novo. Em 2009, realizou o estágio INOVART no Museu da Ilha de Moçambique onde desenvolveu actividades na área da conservação preventiva. É Técnica Superior de Higiene e Segurança.

Mafalda Isabel Paulino da Nova Jorge, em 2011, como consultora da Embaixada Real Noruega, tem atribuída a coordenação dos trabalhos para salvaguardar acervo museológico durante a reabilitação do Museu Ilha de Moçambique (MUSIM). Em 2009/2010, foi cooperante no MUSIM, programa *Inov-Mundus* e *Inov-Arte:* actividades realizadas na área de preservação e conservação. Em 2008, foi colaboradora da empresa A. Ludgero e Castro, no restauro de pinturas, na Casa da Ínsua, Penalva do Castelo. Em 2006/2007, foi coordenadora e técnica responsável do laboratório de conservação e restauro da Associação de Defesa do Património Arqueológico, em Macedo de Cavaleiros. Em, 2005 fez estágio no Museu Regional de Arqueologia D. Diogo de Sousa, em Braga, no âmbito do tratamento e preservação do espólio metálico de natureza arqueológica.

Silvério João Nauaito é, desde 1995, Director do Museu da Ilha de Moçambique. É Mestre em Psicologia, pela Humboldt-Uni, Berlim. Das suas experiências destacam-se, em 1976/77, Professor de Posto Escolar, em 1977/84, de Director Distrital de Educação e Cultura, em 1984/87, na organização e gestão de recursos humanos no MEC. Em 2001/05, foi docente universitário na UP e UCM, Nampula. Em 2007 e 2010, fez algumas formações em Administração, Gestão museológica e mobilização de fundos para museus, promovidas pela UNESCO em Moçambique.

Experiência nos museus da Ilha de Moçambique, algumas reflexões e considerações

Joana Roque Sofio
Mafalda da Nova Jorge
Silvério João Nauaito
Museus da Ilha de Moçambique

Resumo

Conservadoras-restauradoras com diferentes especialidades cooperaram com os Museus da Ilha de Moçambique (designados MUSIM) durante seis meses, através do programa *Inov-art*, Direcção Geral das Artes. A Mafalda Jorge continuou na Instituição mais um ano através do programa *Inov--Mundus*, pelo Instituto Português de Apoio ao Desenvolvimento. O trabalho foi acompanhado pelo Dr. Silvério Nauaito.

Esta Instituição é constituída por três Museus: Museu da Marinha, Museu de Artes Decorativas e Museu de Arte Sacra. Está enquadrada na Ilha de Moçambique, classificada como Património da Humanidade em 1991, pela UNESCO. Pretende-se apresentar sinteticamente o trabalho desenvolvido e sugerir boas práticas para melhorar a conservação dos acervos.

Sucintamente irão ser abordadas as actividades realizadas, nomeadamente o acompanhamento da actualização do espólio, inventariação e informatização de dados, intervenções de conservação, reorganização das reservas, registo de Temperatura e Humidade Relativa, elaboração de chaveiro e formação dos funcionários.

Palavras-chave Conservação, Cooperação, Sustentabilidade

Objectivos

Ao participar neste Encontro, pretende-se partilhar experiências com profissionais da área com conhecimentos culturais distintos e alertar para a importância das colaborações e intercâmbios de profissionais da área de museologia e conservação com museus que se encontram na mesma situação que os Museus da Ilha de Moçambique. E importante chamar a atenção para a publicação e divulgação, na comunidade científica, dos trabalhos realizados, para um conhecimento actualizado da situação das instituições e divulgação do seu património.

Colaboração nos Museus da Ilha de Moçambique

Na fase inicial da colaboração, encontraram-se museus plenos de potencial, com muitas dificuldades, sem técnicos especializados mas já com bastante trabalho realizado na área de museologia. Decorrente da convivência com os funcionários, do desenvolvimento das actividades que se propuseram e do contacto com a população da ilha, conseguiu-se fundamentar, apresentar e alertar para alguns factores que podem contribuir para a conservação do espólio.

Reservas

Nas salas das supostas reservas encontravam-se diversos objectos amontoados, entre os quais bens culturais com materiais de logística, de construção, entre outros, sem qualquer critério de organização. Elaborou-se um documento [1] onde foram identificadas as várias reservas dos museus, efectuada a descrição sumária do acervo dentro de cada sala e redigido o plano de acondicionamento e armazenamento dos objectos. Numa fase inicial, foram reorganizadas e criadas novas reservas. Solicitou-se e propuseram-se orçamentos para a construção de estruturas de suporte para as reservas de tapetes, pintura, mobiliário, marinha e prateleiras para as várias reservas. Todos estes equipamentos vieram a ser construídos em fase posterior.

Durante este processo, efectuou-se a listagem e descrição do estado de conservação dos livros que pertenciam à antiga biblioteca do MUSIM e procedeu-se à sua limpeza e acondicionamento. Criou-se uma reserva de documentos gráficos. Simultaneamente, estabeleceram-se rotinas de limpeza para as reservas e deu-se formação aos funcionários sobre a importância de monitorização destes espaços.

Registo de temperatura e humidade relativa

O registo de temperatura e humidade relativa é muito importante para compreender o ambiente a que estão expostas as colecções. Iniciou-se o estudo e registo dos valores com termohigrómetros digitais, no Museu de Artes Decorativas, Museu da Marinha, Museu de Arte Sacra e Capela de São Paulo. Este estudo teve em vista dois objectivos: 1) estudar as diferenças ambientais a que o espólio seria sujeito visto existir um projecto que visa a transferência do Museu de Arte Sacra para a Capela e Sacristia; 2) estudar e registar as características ambientais do Museu de Artes Decorativas (Palácio de São Paulo) e a Sacristia visto que este iria entrar em obras de reabilitação [2].

Com os dados recolhidos, pretendia-se estudar este processo para, atempadamente, tentar minimizar as alterações do estado de conservação que o espólio poderia vir a sofrer em ambas as situações. O primeiro processo foi realizado em 2010, contudo o espólio do Museu de Arte Sacra ainda não foi transferido para os novos espaços.

Na Ilha de Moçambique, a humidade relativa é muito elevada, atingindo valores constantemente acima dos 70% e muitas vezes acima dos 90%. Os objectos expostos a estas condições há muito tempo, apresentam notória degradação do estado de conservação, observável em praticamente todos os que possuem elementos metálicos não nobres (como candeeiros, lamparinas, entre outros), têxteis e alguns objectos de madeira. Os registos das condições ambientais continuaram a ser efectuados após o término dos estágios.

Elaboração de um Chaveiro

A segurança dos museus é um assunto de extrema complexidade, por isso, sugeriu-se executar um chaveiro. Numeraram-se todas as salas, atribuindo-se nome e número a todas as portas, fez-se a avaliação do tipo de chave e contabilizaram-se as chaves por fechadura. Foram também identificados todos os responsáveis por cada chave. Após este processo, adquiriu-se um chaveiro onde se colocaram as chaves. Numa instituição que possui cerca de cem salas em diferentes pisos e edifícios, este foi, sem dúvida, um importante passo para garantir a segurança do espólio.

Actualização dos acervos, inventariação e informatização de dados

Redigiu-se um Plano de Documentação e Registo Fotográfico das colecções dos Museus da Ilha de Moçambique [3] onde foi sugerida uma metodologia específica de inventário para os três núcleos museológicos da Ilha de Moçambique (normas para documentação, registo e inventário). A Dra. Alda Costa (Departamento dos Museus, Maputo) informou as conservadoras-restauradoras de que já havia normas de inventário seguidas pelo Museu Nacional de Etnologia de Nampula e pelo Museu Nacional de Arte de Maputo [4]. Concluiu-se que, para se iniciar o processo de inventariação durante a nossa colaboração com o MUSIM, era imperativa uma discussão prévia e o apoio de vários técnicos da área da museologia para garantir que o processo fosse continuado.

Em todas as entidades museológicas há a necessidade de se quantificar o acervo para apoiar o seu estudo e garantir a sua segurança. Nos Museus da Ilha de Moçambique, existem já registos

extensivos (fichas de registo) com importantes informações sobre cada item do acervo, materiais e proveniência. Contudo, os registos existentes são mantidos no Departamento dos Museus de Moçambique, em Maputo. As cópias disponíveis no MUSIM não estavam completas, existindo uma grande discrepância entre o espólio existente e as fichas disponíveis, para além do facto dos objectos não estarem marcados com número de inventário.

Sendo o período de colaboração com o MUSIM insuficiente para garantir a continuação do trabalho moroso que é o inventário, e não existindo técnicos na instituição capacitados para dar continuidade a esse trabalho, optou-se por fazer um registo fotográfico de emergência de todas as peças dos três núcleos museológicos, visto que o MUSIM ia entrar em obras de reabilitação, o que implicava a movimentação da maioria do espólio existente no Palácio de São Paulo e do Museu de Arte Sacra. Foram identificadas todas as salas do Palácio de São Paulo e do Museu de Arte Sacra. Elaboraram-se esquemas de localização dos objectos de cada sala. Preencheram-se fichas de inventário novas com informações que estavam nas fotocópias de fichas de inventário antigas. Simultaneamente, colaram-se fotografias a cores dos objectos nas fichas de inventário correspondentes.

Este processo contou com a colaboração de vários funcionários a quem se deu formação em fotografia documental, inventário, etiquetagem, marcação de número de inventário e manuseamento de obras de arte. Todas as salas foram desenhadas em esquemas, processo completado já depois de concluído o estágio *Inov-art*. Este trabalho foi crucial para o processo de identificação, acondicionamento, manuseamento e transporte do acervo museológico durante as obras de reabilitação realizadas em 2011, financiadas pela Embaixada da Noruega.

Outras experiências

Desenvolveram-se actividades educativas e pedagógicas de forma a explorar, com os funcionários, alternativas educativas para o Departamento de Exposições e Educação. Promoveu-se e incentivou-se o contacto com a comunidade próxima do museu, realçando a sua importância para o desenvolvimento cultural e educacional da população local.

Exposições Temporárias

Apoiou-se a montagem e disposição de exposições como a do fotógrafo Naita Ussene, "Milésima dimensão de um sonho", ou várias exposições de fotografia no claustro do Palácio de São Paulo. Efectuou-se a montagem da exposição temporária de desenhos de instrumentos musicais para celebrar o Dia Internacional da Música, dia 1 de Outubro de 2009 (efeméride assinalada também no ano seguinte com a realização de oficina para crianças, de construção de instrumentos musicais tradicionais moçambicanos). Dinamizou-se a apoiou-se a exposição colectiva de artistas locais intitulada "A Ilha e os Seus Encantos" (2010), entre outras.

Projecção de filmes e documentários

Foram adquiridos filmes e documentários para criar um espólio cinematográfico no museu. Como continuação da aquisição de filmes, a Mafalda Jorge apoiou o Departamento de Exposi-

ções e Educação do MUSIM para realizarem o "1° Ciclo de Cinema Moçambicano – Cinema no Museu". No final de cada filme, fez-se um debate sobre a temática do mesmo. O Director do Festival DOCKANEMA (Maputo) cedeu alguns filmes e documentários do 5° Festival de Filme e Documentário DOCKANEMA de 2010, o que possibilitou trazer algo novo a nível cultural para a comunidade local da Ilha de Moçambique, pela continuidade das projecções de cinema. Organizou-se o "2° Ciclo de Cinema no Museu – festival de Filme e Documentário", cujos filmes foram também projectados em outros locais da Ilha, de forma a dinamizar diferentes espaços culturais.

Biblioteca

Em Portugal, iniciou-se um processo de angariação de livros direccionados às temáticas de conservação, restauro e museologia, para a biblioteca dos Museus. Foram obtidos cerca de 300 livros oferecidos por várias instituições portuguesas. Detectou-se, em livros antigos, uma infestação generalizada e activa de xilófagos, existindo o risco de contaminação dos livros novos. Aqueles que se encontravam bastante deteriorados foram limpos, identificados e acondicionados em caixas para não contaminarem outros objectos.

Foi solicitado o apoio do bibliotecário da Biblioteca Municipal da Ilha de Moçambique para auxiliar na catalogação e registo dos livros. Este processo encontra-se ainda em fase inicial. Numa fase posterior, foram adquiridas quatro vitrinas fechadas de forma a manter os livros em segurança.

Recomendações e acções prioritárias a serem desenvolvidas no que concerne à conservação do espólio dos Museus da Ilha de Moçambique

Este exemplo de colaboração poderá vir a servir de referência ao estabelecimento de parcerias, na área da conservação, entre instituições. É necessário assegurar que haja uma contínua coordenação especializada nas instituições para coordenar e acompanhar todos os processos de colaboração, para que não se percam preciosas informações, processo que só é possível se os museus possuírem nos seus corpos, técnicos funcionários com formação superior ou com experiência comprovada.

O museu deve definir objectivos específicos em quatro campos particulares de actuação: investigação, protecção das colecções, conservação e restauro e formação.

É fundamental que uma pessoa do MUSIM coordene todo o processo de inventário do espólio da instituição e que normas de inventário estejam definidas. Trata-se de um processo que muitas vezes suscita dúvidas. É imprescindível, para qualquer tratamento ou manuseamento dos objectos, que a identificação dos objectos seja inequívoca.

Para se trabalhar num mundo globalizado, com mais facilidade de cruzamento de dados e tratamento da informação, é necessária uma base de dados digital para inserir os dados relativos ao espólio. A manutenção deve ser assegurada por técnicos informáticos que tenham a preocupação de guardar cópias de segurança de todos os dados existentes, assim como da informação presente nos computadores dos funcionários.

Relativamente ao estado de conservação do espólio do MUSIM, chamamos a atenção para as pinturas que se encontram em reserva e em exposição e para a colecção de tapetes no Museu de Artes Decorativas. A maioria dos objectos metálicos, como por exemplo candeeiros, candelabros, objectos das cozinhas, apresentam avançado estado de degradação. É urgente efectuar tratamentos especializados de conservação e restauro, em grande parte dos objectos com estas características. As cerâmicas, apesar de na sua maioria estarem estáveis, necessitam que se revejam as colagens a que foram submetidas, assim como o mobiliário. O retábulo da Capela e o púlpito necessitam de intervenções de conservação. O espólio documental, como referido anteriormente, precisa de ser desinfestado. As intervenções e materiais a utilizar têm que ter em conta as condições ambientais específicas a que estes objectos estão sujeitos.

E urgente a criação de uma equipa multidisciplinar, a definição de um plano integrado de conservação preventiva e a elaboração de um Plano de Segurança, Normas e Procedimentos de Emergência.

Conclusões

Quando se inicia uma colaboração desta natureza, há alguma probabilidade de ocorrer duplicidade de esforços. Tendo em vista a continuação do estabelecimento de parcerias com outras instituições, urge compilar, organizar e manter actualizadas as informações sobre os edifícios do MUSIM, os acervos e as medidas adoptadas para os conservar e manter. No caso específico da conservação, há um passado recente onde se incluem parcerias estabelecidas. Há um presente consolidado de rotinas de limpeza, organização, registo e estima pelo património. Há um futuro que é o desenvolvimento sustentável, também possível através da cooperação com vista à criação de pontes culturais que promovam a Instituição e o seu magnífico património.

E notória a preocupação, entre os profissionais na Ilha de Moçambique, mesmo a nível regional e nacional, com a conservação e gestão do Museu. Trata-se evidentemente de uma Instituição que conta com apoios a vários níveis, como se pode observar através destas colaborações com os programas *Inov-Art* e *Inov-Mundus*. Contudo, é importante que a gestão dos bens seja cada vez mais assegurada a nível local, através de técnicos especializados, supervisionados por mecanismos de gestão superiores. Deve existir um guia de políticas e princípios a implementar. Deste modo, o futuro sustentável da instituição estará cada vez mais perto da população local e será viável promover o desenvolvimento social na ilha, ao mesmo tempo que se divulga o espólio desta instituição. A acessibilidade à ilha tem vindo a ser melhorada a cada dia, sendo que a sua distância ao continente "diminuiu" e melhorou, também assim se pretende que ocorra no Museu. Uma gestão local com qualidade pode encurtar as distâncias aos cidadãos locais e, juntos, podem promover, divulgar e mergulhar no oceano de história e riqueza patrimonial que os circunda e que os pode ajudar a circunscrever objectivos para o futuro.

Como se diz em macua: "*Nikula iri va mirima*" [5], ou seja, o barco de cada um está no seu próprio peito. Assim como quem nada com força e audácia para vencer uma torrente de águas volumosas, o MUSIM tem muitos barcos dentro si para se aventurar e continuar o percurso que já fez até aqui com cada vez maior tendência para vir a ser uma instituição de referência internacional. Trabalhar

num museu é uma experiência única, todos os objectos são importantes para contar a história de uma cultura e foi para nós uma oportunidade excepcional contribuir para a divulgação e a salvaguarda da memória das pessoas da Ilha de Moçambique.

Agradecimentos

Gostaríamos de agradecer a todos os funcionários do MUSIM e o apoio da Dra. Alda Costa e do Dr. Domingos do Rosário. Agradecemos também à Dra. Débora Palácio (Conservadora-restauradora), à Arqtª. Ana Leandro e à Dra. Sara Teixeira (ex-curadora do MUSIM) por nos receberem e forneceram informações sobre o MUSIM. Agradecemos ainda o apoio do Arq.º Brás Mimoso, ao *Inov-art* e *Inov-Mundus* e a toda a equipa do ICOM que proporcionou este encontro e possibilitou a apresentação do trabalho desenvolvido.

Referências

[1] Jorge, M., Sofio, J. (2009). *Plano de Reorganização das Reservas dos Museus da Ilha de Moçambique*. Ilha de Moçambique.

[2] Tecnica Engenheiros Consultores Lda. (2009). *Projecto de Reabilitação do sistema eléctrico e cobertura do Museu - Palácio de São Paulo*. Ilha de Moçambique.

[3] Jorge, M., Sofio, J. (2009). *Plano de Documentação e Registo Fotográfico das Colecções dos Museus da Ilha de Moçambique*. Ilha de Moçambique.

[4] Costa, A. (1992). *Métodos e Procedimentos de Registo para utilização em Museus*. Maputo, Departamento de Museus.

[5] Matos, A. (1982). *Provérbios Macuas*. Porto, Instituto de Investigação Científica Tropical. Junta de Investigações Científicas do Ultramar. Imprensa Portuguesa.

Leonor Sá é conservadora responsável do Museu de Polícia Judiciária. Mentora e coordenadora dos Projectos "SOS Azulejo" e "Igreja Segura-Igreja Aberta", é formadora da Escola de Polícia Judiciária, antigo Instituto Superior de Polícia Judiciária e Ciências Criminais. É membro eleito da Assembleia Geral da APOM. Doutoranda da Universidade Católica Portuguesa em Estudos de Cultura, fez Pós-graduação em Museologia pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias e Estágio de Museologia no Centre International de Formation Écomuseologique, em Haute Beauce, Québéc, Canadá. Fez mestrado em Estudos Alemães pela FCSH da Universidade Nova de Lisboa e licenciatura em Línguas e Literaturas Modernas pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Projecto SOS azulejo: pela salvaguarda do património azulejar português e de tradição portuguesa

Leonor Sá

Museu de Polícia Judiciária

Resumo

O património azulejar lusitano e de tradição portuguesa ocupa um lugar de relevo no património da Humanidade: urge, por isso, defendê-lo e preservá-lo.

O Projecto "SOS Azulejo", de iniciativa e coordenação do Museu de Polícia Judiciária, nasceu da necessidade de combater a grave delapidação do património azulejar português, sobretudo por furto (tráfico nacional/internacional), mas também por vandalismo e incúria. O "SOS Azulejo" abarca, assim, não só a prevenção criminal mas também a conservação preventiva e a sensibilização, através de parcerias com importantes instituições portuguesas, desenvolvendo, desde 2008, iniciativas com resultados positivos mensuráveis.

Dado que outros países de língua portuguesa têm também vindo a ser espoliados do seu património azulejar, propõe-se que a próxima publicação da edição ICOM da série One Hundred Missing Objects seja dedicada a azulejos históricos e artísticos furtados não só de Portugal, mas também desses países, iniciando assim uma unificação de esforços para a salvaguarda deste património.

Palavras chave: património azulejar, tráfico ilícito, salvaguarda

O objectivo do presente artigo consiste em fazer a apresentação do Projecto "SOS Azulejo" e sugerir o alargamento de algumas das suas acções a países de expressão portuguesa com os mesmos problemas de furto e salvaguarda dos seus patrimónios azulejares.

FIGURA 1: Suporte de divulgação do Projecto "SOS Azulejo".

Origem e Motivação

O património azulejar lusitano e de tradição portuguesa, existente em muitos países de língua portuguesa, é de uma riqueza e valor incalculáveis, destacando-se pela sua extensão, qualidade, estilos, temas, materiais e técnicas. Verdadeiramente diferenciador e "identitário" das culturas portuguesa e de influência/tradição portuguesa, ocupa um lugar de relevo no património da Humanidade. Urge, por isso, defendê-lo e preservá-lo, por todos os meios lícitos ao nosso alcance.

Como contributo para esta necessidade absoluta de salvaguarda, o Museu de Polícia Judiciária (MPJ)[1], aliado a valiosas parcerias que adiante se explanarão, criou o Projecto "SOS Azulejo", cuja génese radica nas seguintes ordens de razões:

1) Em primeiro lugar, o MPJ possui, entre as suas diversas colecções muito diferenciadas[2], uma colecção de azulejos furtados, históricos, de padrão, que foram recuperados pela PJ mas que não foi possível devolver aos legítimos proprietários por não se ter logrado desvendar a identidade destes últimos, já que não apresentaram queixa nem desenvolveram esforços visíveis para a sua recuperação. De facto, dada a falta de informação sobre a sua origem (apesar de todas as diligências efectuadas pela polícia), no final do processo judicial, os referidos azulejos foram declarados "perdidos a favor do Estado" e sujeitos – por proposta do tribunal - a uma selecção e incorporação parcial, em primeiro lugar, por parte do Museu Nacional do Azulejo e, em segundo lugar, por parte do MPJ.

Eis uma imagem ilustrativa de parte da colecção azulejar do MPJ resultante deste processo, colecção que já tem sido exposta por diversas vezes, não pela sua especial raridade ou particular qualidade, mas pelo seu interesse e potencial em termos de objectivos pedagógicos e de prevenção criminal:

As preocupações pedagógicas enunciadas estão ligadas ao importante facto de o MPJ ter escolhido, desde a sua génese, a "Prevenção Criminal"[3] como sua "Função Social"[4] , exercendo-a através de exposições, projectos e programas "extra muros"[5] . Deste modo, o MPJ presta um serviço de

FIGURA 2: Imagem parcialmente ilustrativa da colecção azulejar do MPJ.

utilidade prática à comunidade, já que cidadãos informados estarão mais aptos a defender-se e a prevenir uma série de situações potencialmente criminosas. E, de facto, tal acção afigura-se extremamente necessária também no âmbito do património azulejar, já que a referida colecção de azulejos do MPJ é ilustrativa de um problema que afecta Portugal a nível nacional e, ao que julgamos saber - embora ainda de modo informal – também os restantes países de língua portuguesa.

2) Com efeito, sobretudo a partir do final dos anos noventa, registou-se uma grave e crescente delapidação do património azulejar português, nomeadamente por furto, mas também por vandalismo, incúria e ausência de cuidados de conservação. Bastará um passeio pelos bairros antigos de Lisboa para sermos confrontados, a cada passo, com a degradação das fachadas revestidas de azulejos, cenários que o cidadão comum se conformou a aceitar como habituais. Tal situação configura um quadro de grande desinteresse e negligência por parte de proprietários, algumas instituições e da população em geral[6] , com excepção de uma elite de historiadores de arte, conservadores, museólogos e algumas instituições e cidadãos mais conscientes e sensíveis a esta realidade.

Embora a totalidade deste fenómeno negativo seja dificilmente mensurável, podemos quantificar os furtos de azulejos históricos e artísticos registados na região de Lisboa e o número resultante e aproximado de azulejos furtados. Vejamos o quadro estatístico (FIGURA 4) relativo a esta matéria até ao período imediatamente anterior à criação do Projecto "SOS Azulejo", ou seja, até 2006: o gráfico mostra-nos claramente um acentuado aumento do número de azulejos furtados em Lisboa e áreas circundantes, sobretudo a partir de 2000. Nos dois períodos em que se verifica maior incidência de furtos – os picos referentes aos anos 2001-2002 e 2006 – constatamos que foram registados anualmente furtos de mais de 10.000 azulejos nesta área geográfica.

No entanto, importa aqui frisar que estes dados se referem apenas a furtos registados, ou seja, furtos que foram alvo de queixa apresentada na Directoria da PJ desta região. Na realidade, existem fortes indícios que apontam para um número muito mais elevado de furtos, sendo as cifras negras, sem dúvida, consideráveis. Esta discrepância de dados registados em relação às ocorrências efectivas, verifica-se com maior acuidade ainda no restante território português, onde praticamente não existem registos de furtos de azulejos. Para atestar esta afirmação, bastará referir que a Directoria do Norte da PJ não registou, até à data, uma única queixa de furto de azulejos, quando contactos específicos com a Câmara Municipal do Porto, denúncias feitas por cidadãos ao Projecto "SOS Azulejo" e mesmo uma simples caminhada por essa cidade nos demonstram um cenário negativo que aponta na direcção contrária.

3) Em terceiro lugar, será de referir outro dado estrutural importante para o contexto da génese da criação do Projecto "SOS Azulejo" por parte do MPJ: o facto de, entre as várias competências da Polícia Judiciária, se encontrar por um lado a competência reservada dos crimes ligados ao património cultural e bens históricos e artísticos[7] e, por outro, a competência da prevenção criminal[8] . Neste contexto, será de assinalar a existência comprovada de tráfico internacional ilícito de azulejos históricos e artísticos furtados portugueses e, ao que julgamos saber, também de outros países de língua portuguesa.

Desenvolvimento do Projecto "SOS Azulejo"

Os dados acima referidos seriam suficientes para o MPJ se decidir a despoletar o "SOS Azulejo" como projecto de prevenção criminal. Como instituição museológica que é, porém, o MPJ não pôde encarar o problema em questão – a salvaguarda do património azulejar – apenas do ponto de vista criminal e da segurança, não prescindindo de o abordar também na perspectiva da conservação preventiva. Com efeito, como museu de polícia, o MPJ situa-se na confluência destas duas perspectivas. Além disso, o furto de azulejos e a respectiva conservação não poderiam estar mais estreitamente ligados: bastará lembrar como se torna fácil furtar azulejos que começam a destacar-se do seu suporte, por questões de ausência de conservação, azulejos esses que noutras circunstâncias mais favoráveis não chegariam provavelmente a ser furtados.

A estas duas perspectivas de abordagem do problema, o MPJ juntou uma terceira, relativa à chamada de atenção dos organismos e da população em geral para este problema. Esta sensibilização foi direccionada não só para a necessidade de salvaguarda do património azulejar português, mas também para a sua valorização que, será bom reconhecer, precede e complementa a primeira. Com efeito, bem sabemos que só temos especial atenção e cuidado com aquilo que valorizamos. E as ruas das nossas cidades afrontam-nos com a realidade incontestável de que não valorizamos suficientemente o nosso património azulejar. Assim, o MPJ considerou que todas as tentativas de exercer acções de prevenção criminal e de conservação preventiva dos azulejos portugueses sairiam reforçadas e com acrescidas hipóteses de sucesso se fossem acompanhadas de medidas de sensibilização para a valorização deste património.

Aliando estas três perspectivas – a prevenção criminal, a conservação preventiva e a valorização - estava encontrada a fórmula de abordagem global que o MPJ considerou adequada para avançar com o "Projecto SOS Azulejo".

Para cobrir todas as vertentes temáticas e direcções estratégicas pretendidas para o projecto, porém, tornava-se não só necessário como imprescindível a obtenção de parcerias que lograssem abarcar o espectro geral de competências requeridas. Após algum tempo de incubação, o Museu de Polícia Judiciária logrou captar importantes parcerias oriundas da academia, do Ministério da Cultura, da Administração Municipal e de outras forças policiais que se encontram mais presentes no terreno que a PJ. Como resultado, os parceiros do MPJ/EPJ do Projecto "SOS Azulejo" - que lhe conferem horizontalidade e interdisciplinaridade - são os seguintes:

- Associação Nacional de Municípios Portugueses (ANMP);
- Instituto de Gestão do Património Arquitectónico e Arqueológico (IGESPAR);
- Instituto Politécnico de Tomar; (IPT);
- Rede Temática de Estudos em Azulejaria e Cerâmica João Miguel Santos Simões (RTEA-CJMSS) através do Instituto de História de Arte (IHA) da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL);
- Guarda Nacional Republicana (GNR);
- Polícia de Segurança Pública (PSP).

Cronologia do Projecto "SOS Azulejo" - principais etapas estruturantes:

2002 – Primeiras diligências práticas do MPJ param obtenção de parcerias.

2007 – Assinatura do Protocolo inicial entre seis parceiros.

2008 - Lançamento público do Projecto e do site.

2009 - Protocolo de colaboração entre a Câmara Municipal de Lisboa e a PJ.

2010 – Protocolo com novo parceiro: a 'Rede Temática de Estudos em Azulejaria e Cerâmica João Miguel Santos Simões' (RTEACJMSS), Instituto de História de Arte, Faculdade Letras da Universidade de Lisboa.

2010 – Criação da página "SOS Azulejo" no Facebook.

Principais acções do Projecto - Balanço 2007 - 2011:

Iremos apenas aflorar, por tópicos, as principais iniciativas e/ou desenvolvimentos do Projecto, seguindo tanto quanto possível uma ordem cronológica:

1. Página da Internet do Projecto - www.sosazulejo.com: conseguida através de um patrocínio, marcou o arranque visível do "SOS Azulejo". Esta poderosa ferramenta permitiu a disseminação de uma assinalável quantidade de informação da maior relevância e utilidade no campo desta problemática, com máxima optimização de recursos. Da totalidade de dados informativos aí acessíveis destacamos, por terem a ver com o objectivo último deste texto, as imagens de azulejos figurativos furtados e procurados pela polícia, com o objectivo de facilitar a identificação destes azulejos, dificultar a sua circulação no mercado e outros circuitos e exercer um papel dissuasor e preventivo. Os efeitos imediatos desta disseminação de informação não podiam ter sido mais rápidos e positivos: logo no dia seguinte ao lançamento do Projecto e do site, deu-se a primeira recuperação de um painel figurativo de azulejos furtados por via de identificação a partir do mesmo site. Eis o painel em questão:

FIGURA 3: Painel de azulejos do início do séc. XX, da autoria de Leopoldo Battistini, furtado em 2001 do Palácio da Rosa, Lisboa, e recuperado através de reconhecimento e identificação das imagens constantes no site www.sosazulejo.com.

A página do Projecto no Facebook veio reforçar e complementar o site descrito.

2. Inúmeras reportagens internacionais sobre a temática do "SOS Azulejo"[9] que surgiram a seguir ao modesto lançamento público do Projecto, e que vieram confirmar a marcada valorização e o enorme interesse que o património azulejar português suscita no estrangeiro, assim como o seu enorme potencial cultural e turístico que consideramos insuficientemente reconhecido e aproveitado no nosso país[10] .

3. Contactos e esforços desenvolvidos, desde 2008, junto da Câmara Municipal de Lisboa (cidade mais afectada pelo problema, como vimos), no sentido de alertar para a imperiosa necessidade de criar mecanismos específicos e concertados para estancar e reverter a tendência de destruição progressiva do património azulejar da capital. Ao fim de algum tempo, obteve-se resposta dos visados e realizaram-se várias reuniões que tiveram as seguintes principais consequências positivas:

- Assinatura, em Maio de 2009, do protocolo supra referido entre a CML e a PJ, com vista à salvaguarda do património azulejar lisboeta, assim como realização de um seminário conjunto na mesma data;

- Criação, por parte da CML, em 2009, de uma comissão conjunta municipal que, no final de 2010, produziu o "Plano Integrado de Salvaguarda dos Azulejos de Lisboa" (PISAL);

- Inserção, pela primeira vez, no orçamento camarário de 2011, de uma verba destinada à salvaguarda dos azulejos de Lisboa.

4. "Seminários Anuais SOS Azulejo": em regime de co-organização com os municípios, têm tido um papel importante a nível de disseminação de boas práticas.

5. Acções com Escolas: Destacamos a "Acção Escola SOS Azulejo", de carácter festivo e pedagógico, que teve lugar a nível nacional a 5 de Maio de 2011 (envolvendo mais de 30 escolas e 2000 participantes) e que se pretende repetir anualmente.

6. Movimento "SOS Azulejo" para a salvaguarda do património azulejar em risco nos edifícios alienados de quatro Hospitais Civis de Lisboa, com três níveis de acções preventivas:

a) Visitas guiadas, sensibilizando a administração cessante e o público em geral para o risco a que estará sujeito este património azulejar e para a necessidade de medidas preventivas adequadas;

b) Inventariação de todo o espólio azulejar destes quatro hospitais, por parte do parceiro RTE-ACJMSS; este inventário é importantíssimo a múltiplos níveis, nomeadamente por ser altamente dissuasor de furto, já que torna estes azulejos conhecidos, identificáveis e muito difíceis de escoar nos mercados (lícito e ilícito);

c) Contactos com o novo proprietário destes edifícios, a empresa Estamo/Parpública, colocando os préstimos do "SOS Azulejo" à sua disposição e catalizando um plano de segurança já implementado no primeiro hospital devoluto.

7. Criação da Bolsa de Voluntariado "SOS Azulejo".

8. Atribuição dos "Prémios SOS Azulejo", com carácter anual, criados para dar visibilidade, reconhecer publicamente, premiar e encorajar as boas práticas e os modelos de excelência em todas as áreas temáticas ligadas à azulejaria portuguesa.

Conclusão

Dispondo de uma equipa diminuta e de parcos recursos, o "SOS Azulejo" conseguiu, no entanto, como vimos, resultados muito positivos durante o curto período da sua existência.

Para além desses resultados, são também de referir outros dados positivos – desta feita quantificáveis e mais facilmente mensuráveis - relativos aos dados estatísticos de registos de azulejos furtados na Directoria da PJ de Lisboa e Vale do Tejo entre 2006 e 2010. Senão, vejamos:

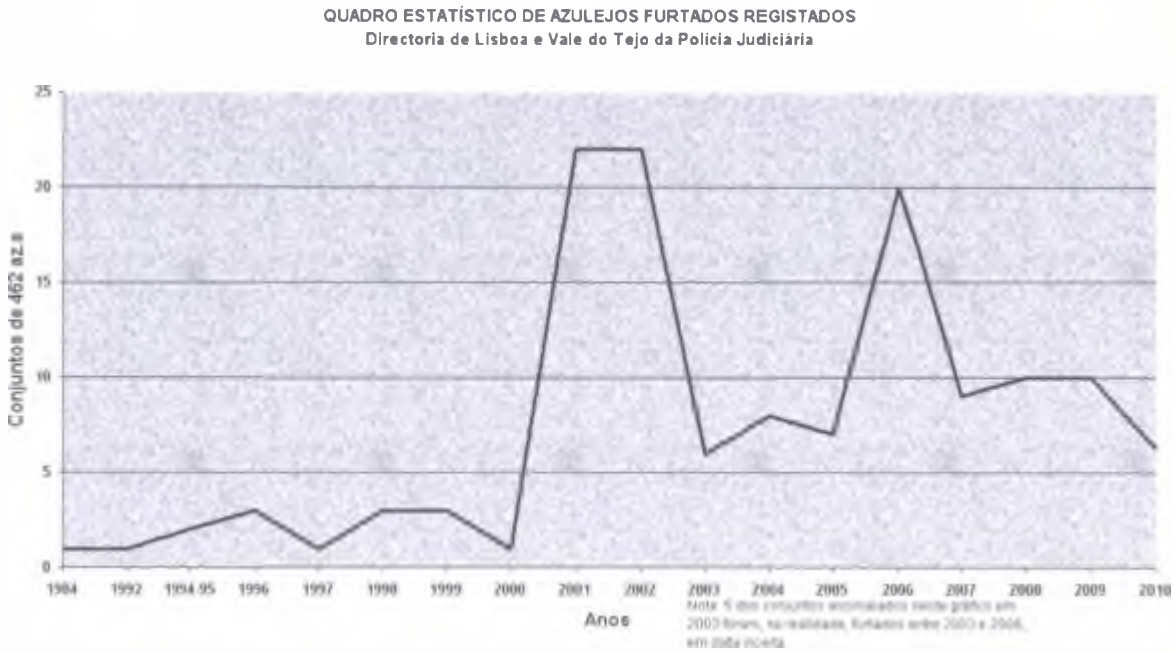


FIGURA 4: Quadro estatístico relativo a furtos de azulejos na região de Lisboa e Vale do Tejo registados na Polícia Judiciária - 1984-2010.

De facto, atendendo às datas de criação e apresentação pública do Projecto "SOS Azulejo" - em 2007 e 2008, respectivamente - é notório, neste quadro, a partir precisamente destas datas, um decréscimo acentuado dos furtos registados de azulejos históricos e artísticos na região de Lisboa.

Sem querer tirar ilações determinísticas directas entre os factos, estes números são, de qualquer dos modos, muito positivos e encorajadores para o Projecto "SOS Azulejo".

Sem embargo deste encorajamento, existe no Projecto "SOS Azulejo" a consciência do muito que há por fazer e a disposição de continuar a contribuir para esta causa, enfrentando e trilhando de modo global e positivo o longo e difícil caminho da salvaguarda e valorização do património azulejar português.

Nesta sequência, uma das principais acções seguintes previstas consiste na publicação de uma edição ICOM da série *One Hundred Missing Objects*, dedicada a azulejos históricos e artísticos furtados portugueses, com o apoio do ICOM Portugal e Internacional. Tendo tido conhecimento informal de que outros países de língua portuguesa têm vindo, também, a ser espoliados do seu património azulejar de tradição portuguesa, julgámos por bem propor o alargamento desta publicação a esses países, para que possam também usufruir desta ferramenta utilitária e de mais hipóteses de recuperar os seus azulejos furtados, assim como defender preventivamente os que ainda se mantêm nos seus suportes.

Na senda de estudos já efectuados sobre a "diáspora" dos azulejos portugueses (Alcântara, 1997; Meco, 1985; Meco 1999), esta publicação do ICOM, a ser conjunta, teria grande utilidade prática para todas as partes envolvidas e poderia vir a constituir o primeiro de vários esforços unidos na defesa preventiva do património azulejar internacional de tradição portuguesa: património que, pelas suas características ímpares, bem o merece e exige.

Bibliografia

Alcântara, D. (org.). (1997). Azulejos na cultura luso-brasileira. Rio de Janeiro, Ministério da Cultura – Instituto do Património Histórico e Artístico Nacional.

Almeida Bastos, M.; Lopes, F. (2007). A Salvaguarda do Património Azulejar de Lisboa – O exemplo dos Registos de Santos. Em: Santo António, Exposição de Registos, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa.

Malraux, A. (1954). Museum without Walls. London, Secker & Warburg.

Meco, J. (1985). Azulejaria Portuguesa. Lisboa, Bertrand.

Meco, J. (1999). Oceanos, 36/37, Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses.

Nery, E. (2007). Apreciação estética do azulejo. Lisboa, Inapa.

International Council of Museums. (1997). One Hundred Missing Objects – Looting in Latin América. International Council of Museums.

International Council of Museums. (2001). One Hundred Missing Objects- Looting in Europe. International Council of Museums.

Sá, L. (2005). Programa Museológico do Museu e Arquivos Históricos de Polícia Judiciária. Texto policopiado.

Sá, L. (2007). Projecto SOS Azulejo: pela defesa e preservação. Loures, Instituto Superior de Polícia Judiciária e Ciências Criminais/Museu de Polícia Judiciária.

Leis

Lei 49/2008, de 27 de Agosto.

Lei 37/2008, de 6 Agosto.

Websites

http://www.policiajudiciaria.pt/PortalWeb/page/{73FB8709-0640-487C-8E7F-93754C06BB0C}

http://www.turismodeportugal.pt/Portugu%C3%AAs/conhecimento/planoestrategiconacionaldoturismo/Anexos/PENT_VERSAO_REVISTA_PT.pdf

Notas

1 O MPJ é tutelado pela Escola de Polícia Judiciária (EPJ).

2 Ver: http://www.policiajudiciaria.pt/PortalWeb/page/{73FB8709-0640-487C-8E7F-93754C06BB0C}

3 Sobre este assunto veja-se: Sá, Leonor (2005:5) "A filosofia que subjaz e enforma o presente programa inspira-se num conceito que surgiu nos últimos 30 anos de estudos teóricos e prática museológica: o conceito de "Função Social" dos museus. (...) Sob esta nova perspectiva conceptual, o museu já não se "limita" à sua função clássica de recolher, conservar, estudar e divulgar determinados testemunhos culturais ou naturais – por mais fundamental que tal função permaneça e mais trabalhosa que se apresente – mas, seguindo a especificidade da sua área temática, poderá escolher uma Função Social que lhe permita estabelecer uma ponte privilegiada com a comunidade, funcionando como interveniente activo e impulsionador positivo de reflexão, evolução e mudança. Nesta perspectiva, o MAHPJ não teve dúvidas em escolher a "Prevenção Criminal" como sua Função Social. De facto, a par da Investigação Criminal complexa, a Prevenção Criminal constitui uma das principais competências da Polícia Judiciária, e o museu, ao seleccioná-la como sua função social, poderá (...) exercer a Prevenção Criminal de modo assertivo, pedagógico e lúdico, constituindo uma ponte privilegiada da PJ com a comunidade. Assim, o MAHPJ (...) criará actividades e serviços que permitam exercer os seus objectivos e função social, *evoluindo de acordo com os problemas reais da comunidade e procurando uma adaptação e uma actualização constantes a novas dinâmicas e interesses.*"

4 O conceito de "função social dos museus", que surge da Declaração de Santiago do Chile (1972, Mesa-Redonda ICOM) e da "Declaração do Quebec, Princípios de Base de uma Nova Museologia" (1984), dissemina-se posteriormente de modo amplo na acção e bibliografia museológicas.

5 A este respeito, veja-se o conceito de André Malraux de 'Museu sem muros' (Malraux, 1954).

6 Apesar da amplitude destes problemas específicos de furto, vandalismo e negligência relativamente aos azulejos históricos e artísticos no panorama nacional português, não são muitas as vozes que explicita e publicamente os mencionam: (Nery, 2007:101-105); (Almeida Bastos, M., e Lopes, Fernando, 2007); (Sá, Leonor, 2007).

7 Art. 7° da Lei 49/2008, de 27 de Agosto.

8 Art.4° da Lei 37/2008, de 6 Agosto.

9 Elaboradas e difundidas pela Reuters, France Press, ARTE, TF1, TVE, TV Galiza, Aljazeera, para mencionar apenas as principais.

10 O Plano Estratégico Nacional de Turismo – PENT (2007), elaborado pelo Ministério da Economia e Inovação, enumera e desenvolve os modos como vários elementos diferenciadores portugueses deverão ser tomados como eixos de acção e aproveitamento turísticos. Os azulejos portugueses não são, porém, enunciados. Apenas o Museu Nacional do Azulejo surge mencionado uma vez, no contexto do aproveitamento que se deverá fazer da "oferta museológica" de conteúdo diferenciador (p.97). Ver: http://www.turismodeportugal.pt/Portugu%C3%AAs/conhecimento/planoestrategiconacionaldoturismo/Anexos/PENT_VERSAO_REVISTA_PT.pdf

" O património azulejar lusitano e de tradição portuguesa, existente em muitos países de língua portuguesa, é de uma riqueza e valor incalculáveis, destacando-se pela sua extensão, qualidade, estilos, temas, materiais e técnicas."

Leonor Sá

Margarida de Melo Santos Génio é licenciada em Arqueologia (ICS/UM), mestranda na mesma área (UC), assistente de investigação na área da arqueologia náutica no Instituto de Arqueologia e Paleociências das Universidade Nova de Lisboa e do Algarve. Participou no projecto de Carta Arqueológica Subaquática do Concelho de Grândola, nomeadamente na prospecção e caracterização histórica relativa à perda, em Tróia, do galeão espanhol *Nuestra Señora del Rosario*. Actualmente, é bolseira em estágio profissional a ser efectuado no Museu Marítimo de Ílhavo.

Histórias que se escondem no mar: os museus marítimos e a arqueologia subaquática

Margarida Génio

Instituto de Arqueologia e Paleociências das Universidades Nova de Lisboa e do Algarve

Resumo

Servindo a costa portuguesa como local de passagem e de charneira entre uma Europa náutica setentrional e uma outra meridional, natural é que esta sua posição estratégica leve a que sejam inúmeros os vestígios arqueológicos jazentes nas suas águas.

Contudo, este património cultural subaquático tem vindo a ser negligenciado por parte do Estado e das instituições de ensino que desenvolvem actividade na área marítimo-cultural, assistindo-se mesmo a um verdadeiro desinteresse da sociedade pelas mais remotas – mas, contudo, tão estreitas - relações entre o Homem e o Mar.

No sentido de combater esta tendência, importa que todos os organismos que protegem, investigam e conservam o património cultural português façam a promoção da sua divulgação, contribuindo assim para que se colmatem as lacunas que se verificam no discurso histórico.

Sendo interesse pelas "coisas do mar" aquilo que diferencia os museus marítimos de todos os outros, propomos analisar esta problemática do seu ponto de vista – o do transdutor entre a sociedade e os técnicos que estudam o mar e a sua antropogenia nas suas mais variadas vertentes – fazendo incidir o foco sobre a arqueologia subaquática, ciência capaz de contribuir para enriquecer o acervo museológico destes espaços nacionais de uma forma potencialmente ímpar em todo o universo museológico.

Tendencialmente associados a comunidades que edificaram a sua história numa relação directa com o mar, gentes que encontraram na pesca e nas culturas agro-marítimas a sua fonte de sobrevivência e, nas embarcações por si construídas e utilizadas, a expressão máxima dos seus saberes – os museus marítimos são os alvos, por excelência, desta valorização do património cultural subaquático.

Palavras-chave: Património cultural subaquático, Arqueologia, museus marítimos

Objectivos

O propósito desta apresentação centra-se no desejo de promover a Arqueologia subaquática dedicada ao estudo de todos os vestígios da existência do homem de carácter cultural, histórico ou arqueológico que se encontrem parcial ou totalmente, periódica ou continuamente, submersos há, pelo menos, 100 anos, tais como: sítios, estruturas, edifícios, artefactos, restos humanos e respectivo contexto arqueológico natural, navios, aeronaves e outros veículos, ou parte deles, a respectiva carga ou outro conteúdo, bem como o respectivo contexto arqueológico natural e artefactos de carácter pré-histórico.

Para além de promover esta especificidade no seio da ciência arqueológica, este trabalho tenciona combater a profunda negligência que paira sobre o património cultural subaquático que, apesar de protegido desde 2001 pela assinatura da Convenção da UNESCO, continua a ser alvo de pilhagem, saque, destruição e "invisibilidade".

Por fim, premeia-se a necessidade de fomentar uma nova arqueologia, uma "Arqueologia Pública"[1] dirigida, vivenciada e preparada não só por técnicos especializados mas por todas as comunidades que edificaram a sua história numa relação directa com o mar e que querem conhecer mais e melhor o seu passado. Conseguem-no, geralmente, de forma indirecta sem experienciar o percurso construtivo que culmina na criação do discurso histórico. Para colmatar esta "falta", a arqueologia subaquática conta com uma parceria fundamental, a dos museus marítimos, que agem como transdutores entre a sociedade e os técnicos que estudam o mar e a sua antropogenia, devendo a potencialidade ímpar deste recurso cultural assumir no universo museológico maior importância e, desta forma fomentar-se uma relação simbiótica entre a arqueologia subaquática e os museus marítimos.

A arqueologia subaquática ao serviço dos museus marítimos

Desde os tempos mais remotos que a dimensão do mar e as profundezas do seu leito provocam no homem enorme curiosidade justificando, por esse motivo, a estreita relação entre ambos.

Ainda que se tratando de uma relação *anti-natura,* temos vindo a esforçar-nos por ultrapassar esta barreira biológica e, com a popularização do sistema de mergulho autónomo conhecido como Aqualung, a partir da década de 1950 [2], tornou-se possível alcançar e explorar eficazmente o mundo submerso.

Para os arqueólogos, aproximava-se a possibilidade de recuperar cápsulas de tempo histórico submersas nos mares, rios e lagos, continuamente explorados pelo Homem, como um dos principais recursos para a sua sobrevivência.

A partir dos anos 80, são criadas as bases para uma primeira unidade de pesquisa subaquática em Portugal e, com o prévio apoio do Decreto-Lei 416/70 que conferia aos achados arqueológicos uma especial atenção por parte do Estado, foi possível concretizar as primeiras campanhas arqueológicas em ambiente subaquático.

Partindo dos arquivos para os abismos começava a desenvolver-se uma nova especificidade na arqueologia portuguesa e, a ser possível ir mais além, preenchendo as lacunas existentes no discurso histórico, sobretudo no discurso relacionado com a navegabilidade, o comércio e a pesca, desenvolvidos em território português num período que se espraia desde a Pré-História até à Idade Contemporânea.

Ainda que extremamente aliciantes, quer pelo misticismo que os caracteriza quer pela sua riqueza material, os artefactos resultantes de explorações subaquáticas continuam a carecer de atenção, tornando-se urgente reconhecer a importância do conceito de *recurso arqueológico "ex situ"*, considerando o artefacto como objecto dinâmico e pejado de potencial informativo para futuras gerações, devendo ser devidamente organizado para integrar exposições nos museus marítimos, reconhecendo-se simultaneamente o potencial da arqueologia subaquática como ciência capaz de contribuir para enriquecer o acervo museológico nacional.

Conclusão

Renunciando desde logo questões puramente técnicas ou a ideia de propor um projecto-modelo a seguir, este artigo foi pensado como portador de um alerta, de uma chamada de atenção, em última instância de um desafio para os museus marítimos que, pela amplitude do seu objecto de estudo – o Mar, se podem servir da arqueologia subaquática que, em simultâneo, reconhece nesta aposta uma possibilidade de não se restringir à realização de artigos científicos ou à promoção de congressos de Arqueologia para divulgar o seu trabalho, podendo alcançar um público diversificado, facultando-lhe o acesso às provas que dão corpo ao seu passado histórico e a possibilidade de teceram as suas leituras sobre as materialidades deixadas pelos seus antepassados.

Deste modo, potenciar uma relação simbiótica é dar oportunidade de crescimento à Arqueologia subaquática e aos museus marítimos, considerando por um lado os esforços permanentes dos museus para se tornarem mais atractivos, visando captar um leque de visitantes cada vez mais diversificado e numeroso e, por outro, a Arqueologia, empenhada na preservação dos artefactos para futuras gerações de académicos, impondo-os como agentes cruciais de conhecimento, factores identitários, promotores de um desenvolvimento sustentável e potenciais motores para uma governação responsável das componentes económicas, sociais, culturais e institucionais, enriquecendo todas as áreas de acção dos museus, sempre e devidamente ancorados à premissa de proteger, investigar, conservar e divulgar o património cultural subaquático português.

Referências

[1] Merriman, N.; Swain, H. (1999). Archaeological Archives: Serving the public interest? *European Journal of Archaeology*, 2: 249-267.

[2] Rosa, L. (2008). *Arqueologia e Património Subaquático: as relações entre ciência, Estado e sociedade em Portugal.* Tese de Mestrado em Teoria e Métodos da Arqueologia. Faro, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais - Universidade do Algarve.

Mariana Jacob Teixeira é licenciada em Arqueologia, a frequentar o Mestrado em Museologia na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. No âmbito do mestrado, encontra-se a realizar trabalho de projeto na área da gestão de coleções militares, mais concretamente a elaborar uma proposta de Manual de Gestão de Coleções para os museus militares na dependência da Direcção de História e Cultura Militar.
Encontra-se, desde 2006, a exercer funções no Museu Militar do Porto como militar em regime de contrato, essencialmente com funções ao nível dos serviços educativos, inventário e estudo de coleções, bem como a conceção e montagem de exposições. Publicou alguns artigos relacionados com a origem dos museus militares das Forças Armadas, estudo de uma coleção de medalhas do espólio Vitorino Ribeiro e ainda o processo de candidatura à credenciação e consequente integração na Rede Portuguesa de Museus do Museu Militar do Porto.

A criação de redes como ferramenta estratégica de planeamento cultural em museus: campanhas coloniais no tempo do Leão de Gaza

Mariana Jacob Teixeira

Museu Militar do Porto

Resumo

O presente poster pretende dar a conhecer um projeto desenvolvido no Museu Militar do Porto, denominado «Campanhas coloniais no tempo do Leão de Gaza», que se situa na área científica do estudo e gestão de coleções museológicas. O tema do projeto está relacionado com as campanhas militares do Exército português, em Moçambique, no ano de 1895. Com este projeto pretende-se alargar a função do museu como lugar de memória e conservação em espaço de comunicação e aprendizagem, transformando-o num ator social privilegiado junto da comunidade que o envolve, tornando-o também num lugar de criação de parcerias estratégicas para o desenvolvimento cultural. Neste contexto, para a materialização deste projeto, foi criada uma rede de parceiros constituída por quinze instituições (civis e militares) e oito colaboradores, em regime de voluntariado.

Palavras-chave: museu militar, rede, Moçambique

«A acção militar portuguesa em África não foi exclusivamente uma acção de conquista. Foi, por igual, em muitas circunstâncias, uma demarcação cultural em que cada uma das partes se deparou com não poucas surpresas, nomeadamente face a comportamentos de nobreza, de valentia, de panache da parte adversa». [1]

Introdução

O Museu Militar do Porto integra o grupo dos seis museus militares que se encontram na dependência da Direcção de História e Cultura Militar do Exército português. O documento fundador do museu referido é o Decreto-Lei Nº 242/77, de 8 de Junho (Diário da República N. 133, Suplemento, Série I de 1977-06-08), do Conselho da Revolução que cria, com data de 1 de abril, o Museu Militar do Porto, estabelecendo os objetivos e missão do mesmo.

O acervo do Museu Militar do Porto tem as seguintes temáticas, estabelecidas pelo Despacho do Chefe do Estado-maior do Exército N.º 28 de 2009: a) o Exército Português no Mundo; b) as Revoluções Portuguesas; c) Porto Militar – Evocação dos principais acontecimentos político-militares de que o Porto foi palco, e que ditaram a história da cidade e do país; d) a evolução do dispositivo militar no campo de batalha (coleção dos soldadinhos do Porto). Assim, as coleções deste museu estão ligadas a temáticas de âmbito nacional mas também à temática específica da história militar da cidade do Porto, sendo que o seu acervo integra, aproximadamente, 21.276 objetos que se distribuem pelas seguintes tipologias: armas e munições, desenho, escultura, equipamento militar, espólio documental, espólio honorífico, falerística, fotografia, gravura, instrumentos, instrumentos musicais, miniaturas, pintura, traje e vexilologia.

Os museus militares, tal como o Museu Militar do Porto, caracterizam-se pela particularidade dos seus acervos, como refere Alonso Fernández, destacando as coleções heterogéneas que incluem objetos originais, réplicas e maquetas que se relacionam com acontecimentos, muitas vezes decisivos historicamente [2]. E importante ressalvar que nos museus militares uma percentagem significativa das suas coleções são constituídas por objetos funcionais que estiveram em uso na sua época, tais como armas, uniformes, falerística, instrumentos musicais, viaturas, entre outros, que refletem diferentes níveis dos seus contextos (histórico, político e ideológico), tal como afirma Belén Castillo Iglesias, «a lo largo de muchos siglos el ejército y sus actividades han estado imbricados plenamente dentro de la sociedad constituyendo uno de los pilares fundamentales para su desarrollo ya que sobre él gravitaba la economía, la fabricación industrial, la investigación técnica y científica e, incluso, la vida política» [3].

O projeto «Campanhas coloniais no tempo do Leão de Gaza»

A coleção de armas do Museu Militar do Porto inclui um conjunto de artefactos, de caráter etnológico, da qual se desconhecia, na maior parte, a proveniência e o método de incorporação (ver figura 1). Assim, desde fevereiro de 2010, iniciou-se o inventário e estudo da coleção com o apoio de três voluntários da Licenciatura em Arqueologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Este estudo permitiu concluir que os objetos têm diferentes origens estando relacionados com culturas indígenas da Africa Subsariana, Oceania e Brasil, com cronologias entre os séculos XIX e XX.

O processo referido foi o primeiro passo para a criação de um projeto que tem como designação «Campanhas coloniais no tempo do Leão de Gaza» (o régulo *Gungunhana* ou *Mundagaz* ficou conhecido como o *Leão de Gaza* pois foi a figura que, no final do século XIX, dominou o reino de Gaza, localizado em Moçambique), sendo que o tema se relaciona com as campanhas militares do Exército português, em Moçambique, no ano de 1895. Este projeto foi apresentado no dia 23 de Março de 2011, no espaço do Museu Militar do Porto (ver figura 2), e enquadra-se nos antecedentes da Guerra do Ultramar (1961-1974) de que se assinala, este ano, os 50 anos do seu início.

Associaram-se ao projeto instituições, civis e militares, bem como colaboradores, em regime de voluntariado que face ao trabalho desenvolvido é possível afirmar que são *voluntários na opção – profissionais na ação.*

Figura 1

Figura 2 - Apresentação do projeto no Museu Militar do Porto através do programa informático Google SketchUp.

Instituições e o seu papel na rede

Arquivo Histórico Militar: cedência de imagens e cartografia;
Arquivo Histórico Ultramarino - Instituto de Investigação Científica e Tropical: cedência de imagens;
Cartoteca do Centro de História – Instituto de Investigação Científica e Tropical: cedência de cartografia;
Centro de Estudos Africanos da Universidade do Porto: capital humano, cedência de imagens e cartografia;
Delta cafés: capital financeiro;
Escola Prática de Infantaria – Exército: empréstimo de objetos e cedência de imagens;
Escola Superior de Artes do Porto – Guimarães / Estágio no âmbito do Mestrado em Ilustração: capital humano;
Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto: cedência de equipamentos;
Liga dos Amigos do Museu Militar do Porto: gestão e coordenação, capital financeiro e capital humano;
Metal M – Luís Menina: infraestruturas;
M. Sousa Ribeiro, LDA: capital financeiro;
Museu de Ciências da Universidade de Coimbra – Conservadora das coleções etnográficas (Maria do Rosário Martins): revisão científica;
Museu Militar de Lisboa: empréstimo de objetos;
Museu Militar do Porto – Direcção de História e Cultura Militar: gestão e coordenação, capital financeiro, capital humano, empréstimo de objetos, cedência de imagens e cartografia, cedência de equipamentos, infraestruturas e revisão científica;
Regimento de Artilharia N.º 5: cedência de equipamentos.

Colaboradores – atividades desenvolvidas

André Serdoura (a frequentar o último ano da licenciatura em Arqueologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto): estudo de coleção, traduções, conceção e montagem da exposição, bem como a criação de textos para a exposição, catálogo e multimédia;

Jaime Regalado (Pós-Graduado em História Militar pela Universidade Lusíada de Lisboa. Sócio da Liga dos Amigos do Museu Militar do Porto): revisão científica do catálogo;

Jorge Guimarães (a frequentar o último ano da licenciatura em Arqueologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto): estudo de coleção, traduções, conceção e montagem da exposição, bem como a criação de textos para a exposição, catálogo e multimédia;

Jorge Teixeira (a frequentar o último ano da licenciatura em Arqueologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto): estudo de coleção, traduções, conceção e montagem da exposição, bem como a criação de textos para a exposição, catálogo e multimédia;

Manuel da Conceição Pires (Coronel de Infantaria – Exército): traduções;

Mariana Duarte Teixeira (Licenciada em Ciências da Comunicação – Multimédia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto): Conceção e execução da animação multimédia;

Ricardo Dias (a frequentar o último ano da licenciatura em História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade do Porto): tratamento de imagens e criação do vídeo 3D para a animação multimédia;

Tiago Fernandes (Mestre em Engenharia Informática e Computação pela Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto): apoio na execução da animação multimédia.

Objetivos desenvolvidos entre 2010 - 2011

- Inventário da coleção etnográfica do Museu Militar do Porto;

- Estudo de todos os objetos que integram a exposição (incluindo os objetos do Museu Militar do Porto, Museu Militar de Lisboa e Escola Prática de Infantaria);

- Conceção e montagem de uma exposição temporária. A exposição foi montada no Pavilhão de Armas do Museu Militar do Porto e estará aberta ao público entre março de 2011 e março de 2012. O discurso expositivo inicia com os antecedentes de 1895 (nomeadamente a Conferência de Berlim, o *Ultimatum* inglês a Portugal, as Terras da Coroa e o reino de Gaza e, ainda a Revolta de Lourenço Marques); seguindo-se a apresentação das armas, organização e tática dos exércitos intervenientes; e finalmente as campanhas de *Marracuene* e de *Gaza* (*Magul* e *Coolela*), bem como as ações militares nas aldeias de Manjacaze e Chaimite;

- Tabelas referentes à informação dos objetos e textos de apoio bilingues (português e inglês);

- Folha de sala, com uma abordagem generalista do discurso expositivo, em português, francês, italiano, alemão e espanhol;

- Animação multimédia constituída por uma cronologia (com texto e imagem) dos antecedentes de 1895; infografias animadas dos combates de Marracuene, Magul e Coolela; e um vídeo com a apresentação em 3D dos vários componentes da primeira arma, oficial, de repetição do Exército Português – a espingarda e carabina do modelo Kropatschek;

- Publicação do catálogo da exposição. O catálogo é dividido em quatro capítulos, a saber: I – Os Antecedentes; II – Armamento e Tática dos exércitos intervenientes; III – Campanhas Militares: Marracuene e Gaza; IV – Catálogo dos artefactos. Importa referir que o catálogo inclui um glossário de termos utilizados nos textos do catálogo e da exposição;

- Ilustração original de Joana de Rosa (estagiária do Mestrado em Ilustração da Escola Superior de Artes do Porto – Guimarães), com base no estudo de relatos, fotografias e gravuras de época. Ilustração dos seguintes elementos: cenário da exposição, animação multimédia, catálogo, cartaz e convites da exposição (ver figura 3)

Figura 3 – Processo de criação da ilustração do cenário da exposição, por Joana de Rosa.

Objetivos programados para 2011 – 2012

- Criação de um Jogo da Memória, para colorir, com ilustrações influenciadas pelos cenários ilustrados da exposição (conceção e execução de Joana de Rosa);

- Criação de um Álbum de Memórias (ver figura 4) que tem como objetivo reunir dados resultantes da investigação documental sobre o tema, bem como detalhes dos cenários ilustrados da exposição. O Álbum terá em anexo uma animação, em vídeo, sobre o tema (conceção e execução de Joana de Rosa);

- Ciclo de conferências organizado com o apoio do Centro de Estudos Africanos da Universidade do Porto e da Liga dos Amigos do Museu Militar do Porto;

- Divulgação dos conteúdos da exposição para as escolas de forma a constituir uma ferramenta para apoio do estudo desta temática;

- Divulgação dos conteúdos do projeto (incluindo os vários processos como o do estudo da coleção, da ilustração ou da montagem da exposição) através do sítio Web do Museu Militar do Porto, bem como a sua articulação com redes sociais.

Figura 4 – Pormenor do Álbum de Memórias.

Considerações finais

Com este projeto, pretende-se alargar a função do museu como lugar de memória e conservação em espaço de comunicação e aprendizagem, transformando-o num ator social privilegiado junto da comunidade que o envolve, tornando-o também num lugar de criação de parcerias estratégicas para o desenvolvimento cultural.

Neste sentido, o conceito de rede de colaboração, de indivíduos e instituições, como ferramenta estratégica de planeamento cultural, em museus, e as suas implicações para o desenvolvimento da programação pública neste tipo de organização é crucial. Por rede, entende-se um «tipo específico de estrutura social flexível, adaptável, global e multidimensional que se materializa num conjunto de relações que se estabelecem entre os seus vários atores e se ramificam, destinado a assegurar a prossecução de um determinado fim» [4]. Sendo que, organização em rede compreende-se como o «modo como indivíduos ou organizações procuram situar-se no espaço público através de processos caracterizados pela interatividade, intersubjetividade e mediação entre os seus atores e interlocutores» [4]. No contexto de criação de redes, o processo de colaboração permite o alcance de resultados difíceis de obter individualmente pelo MMP. As parcerias justificam-se quando há interesses comuns e reciprocidade, ou seja, um reconhecimento do outro e da sua cultura institucional. Os projetos em parceria têm funções educativas, sociais e culturais, pressupondo um trabalho em equipa, assim como negociações entre entidades e a partilha de responsabilidades e decisões [5].

O projeto «Campanhas coloniais no tempo do Leão de Gaza» situa-se na área científica do estudo e gestão de coleções museológicas, tendo sido prioritário o trabalho desenvolvido ao nível da interpretação formal do artefacto, bem como a análise da natureza da coleção. Apenas através da conjugação destes dados foi possível a proposta da interpretação do contexto (histórico, político e ideológico) das campanhas militares que tiveram lugar em Moçambique, no ano de 1895, através do catálogo, da exposição temporária e da animação multimédia. Ressalva-se que o trabalho desenvolvido não reproduz o contexto anteriormente referido, mas sim procura constituir um meio de reflexão e um meio auxiliar para a compreensão dessa mesma realidade.

Referências

[1] Capela, J. (2011). Apresentação. *Boletim da Liga dos Amigos do Museu Militar do Porto*, N.º 9: 125-223.

[2] Alonso Fernandez, L. (1999). *Museología y museografía*. Ediciones del Serbal. Barcelona.

[3] Castillo Iglesias, B. (2006). Museo del Ejército: las colecciones, formación y proyección. *Revista de Museología*, N.º 37: 140-148.

[4] Medina, S. (2008-2009). Gestão e Administração de Museus – Projecto: do planeamento à sua viabilização. Ficheiro PowerPoint disponibilizado no âmbito do Mestrado em Museologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

[5] Leite, E. e Victorino, S. (2008). *Serralves: Projectos com Escolas, 2002 – 2007*. Porto, Programas Educativos / Fundação Serralves.

" (...)o conceito de rede de colaboração, de indivíduos e instituições, como ferramenta estratégica de planeamento cultural, em museus, e as suas implicações para o desenvolvimento da programação pública neste tipo de organização é crucial."

Mariana Jacob Teixeira

Maria Manuel Velásquez Ribeiro é assessora no Museu de Angra do Heroísmo desde 1994, tendo exercido o cargo de Chefe da Divisão do Património Móvel e Imaterial da Direcção Regional da Cultura da Região Autónoma dos Açores, entre Outubro de 2003 e Fevereiro de 2011, e representante da Região Autónoma dos Açores na secção dos museus e da conservação no Conselho Nacional de Cultura, de 2009 a 2011.

Susana Goulart Costa é Doutora em História e, atualmente, está a realizar um segundo doutoramento em Museologia

Atlanticidade e mundo lusófono. Imaginários, representações e programação nos museus açorianos

Maria Manuel Velásquez Ribeiro

Museu de Angra do Heroísmo

Susana Goulart Costa

Centro de História de Além-Mar

Universidade Nova de Lisboa/Universidade dos Açores

Resumo

Tendo como teatro de análise os museus existentes no arquipélago dos Açores, pretende-se nesta comunicação, explorar outras possibilidades para os programas museológicos, de forma a equacionar a possibilidade de representar a dinâmica da Lusofonia insular em ambiente expositivo.

Palavras-chave cooperação, exposições, programação

A entrada e saída de gentes nas ilhas açorianas ocorre, desde o povoamento até à atualidade, com períodos de maior ou menor intensidade, motivações e processos de chegada e partida influenciados pelas conjunturas sociopolíticas e económicas do momento e destinos condicionados pelos contextos internacionais.

Na verdade, o povoamento das ilhas, iniciado ainda em pleno século XV, deu início à migração e instalação de gentes de diferentes origens (portugueses do continente ou reinóis como então se dizia, e estrangeiros) mas não é menos verdade que o movimento inverso também se verificava. Tal facto não era alheio ao sistema de Senhorios a que tinha sido sujeita a administração insular: a posse da terra por parte de um Senhor ocasionava a deslocação das gentes de sua casa (os seus dependentes: criados, servos, pessoas de qualidade mas de menor condição...) [1]. Tais deslocações são, portanto, determinadas pela vontade ou necessidade de exploração de um Senhorio, pelo que também os açorianos podiam ser mobilizados para outro local onde fossem necessárias gentes de ofícios e de trabalho, além de que este facto também explica os diferentes ritmos que, no povoamento e desbravamento das diferentes ilhas, se foi verificando.

A par dos Senhores, também a Coroa gozava do privilégio de dispor das comunidades insulares: os recrutamentos compulsivos nas ilhas açorianas eram essenciais e fundamentais para disponibilizar efetivos militares nas diversas parcelas ultramarinas do império aliviando o já débil contingente demográfico continental. O surto emigratório que, em meados do século XVIII, deu origem à colonização do Estado de Santa Catarina no Rio Grande do Sul (Brasil), é um exemplo perfeito desta realidade: um surto migratório assinalável em estreitas balizas temporais (década de 1740), orientado e dirigido pela Coroa que, através de editais públicos "aliciou" casais aos quais eram distribuídas terra, alfaias agrícolas e sementes, motivado pela necessidade urgente de constituir uma fronteira povoada a sul do Brasil que garantisse para Portugal a posse das regiões do Rio da Prata ameaçadas e cobiçadas pelos castelhanos [2].

Verificamos que se, até finais do século XVIII, as migrações açorianas se caracterizaram, essencialmente, por serem um processo orientado e dirigido (o que não exclui, obviamente a emigração ilegal) [3], decorrente ainda das dinâmicas da expansão e da exploração dos territórios ultramarinos, todo o século XIX vai caracterizar-se pela emergência de uma emigração baseada em fatores como o aumento demográfico, o imobilismo económico do setor primário, a escassez alimentar, os surtos sísmicos... Assim, a emigração atinge valores relevantes, com destino, fundamentalmente, aos novos territórios da América do Norte. A par deste movimento emigratório, há a considerar os movimentos inter-ilhas, num exercício de migração que realça as ilhas que vinham assumindo maior protagonismo económico (S. Miguel e Terceira) face a um claro despovoamento das restantes[1].

A par dos movimentos até aqui apontados, é igualmente curioso observar que as ilhas sempre cumpriram uma função de "local degredo", fenómeno que é palpável logo nos inícios do povoamento quinhentista e que perdura no tempo. Assim, o século XIX assiste a uma expressiva chegada de degredados políticos (liberais apoiantes de D. Pedro IV) e, já no século XX, muitos deportados em consequência da ditadura militar e do Estado Novo, num prenúncio do que virá a acontecer com um outro arquipélago atlântico: Cabo Verde.

Este cruzamento de gentes nos Açores foi alimentado pela relevância geoestratégica do arquipélago, elemento sistemático desde a descoberta do arquipélago e que durou até ao século XX [4]:

- No período áureo das navegações marítimas, ao longo dos séculos XV, XVI e XVII, a baía de Angra (na ilha Terceira), face às acolhedoras características da sua costa, tornou-se escala obrigatória para as naus oriundas dos espaços imperiais ibéricos, da Índia ao Sul da América [5];

- Nos séculos XVIII e XIX, coube ao porto da Horta (na ilha do Faial) beneficiar do crescente protagonismo dos Estados Unidos da América que, recentemente independentes, desejavam uma aproximação fértil com a Europa industrializada [6];

- No século XX, quando o desenvolvimento tecnológico gizou a navegação aérea, as ilhas açorianas funcionaram como placas giratórias para as viagens entre os continentes americano e europeu, fenómeno que foi particularmente relevante no decurso da Segunda Guerra Mundial [7].

Naturalmente, ao fim de cinco séculos de encontros e desencontros, as heranças históricas e culturais desta rede de passagem de africanos (por via de uma escravatura essencialmente doméstica), espanhóis (principalmente no período de 1580 a 1640), ingleses, franceses e berberes norte-africanos (praticantes de corso e pirataria), judeus e norte-americanos (no período de afirmação independentista contra o domínio britânico e no período das duas guerras mundiais do século XX) permitiram a elaboração de um quadro cromático nos Açores, que enriqueceu a matriz essencialmente portuguesa fundada no século XV [8] e acentuada pela circulação temporária de gentes no restrito âmbito do mundo português, ora por via das elites do funcionalismo colonial mas, também, por via das intensas trocas comerciais e do cumprimento de penas de degredo que se efetuavam entre os territórios do império.

Como tal, seria de esperar que, num âmbito temático e programático, nos museus existentes na Região Autónoma dos Açores estivesse presente a marca da sua condição insular e atlântica, escala de passagem de gentes de diversas latitudes e culturas dentro do espaço do mundo português. Porém, as marcas dessas passagens e, muitas vezes, permanências, é indelével no que diz respeito às próprias pessoas e culturas que transportavam, bem como aos lugares de que eram originários, construindo-se uma representação dos Açores e dos açorianos onde o Outro, embora irmão, e os seus espaços são apenas pressentidos, mas raramente aludidos. [9]

Uma breve análise da realidade museológica açoriana atualmente composta por cerca de 49 museus com tutelas diversas, revela-nos um panorama caracterizado por:

1. Vocações orientadas para uma temática etnológica (palpável, até, pelo seu elevado número em todas as ilhas), onde o encontro com o Outro é cronológico e, acentuadamente, com o antepassado ilhéu de raiz metropolitana;

2. Acervos predominantemente representativos dos paradigmas/realidades da história local mas onde a lógica de constituição das coleções permitiu agregarmos bens testemunho das valorizadas relações dos Açores com o mundo durante o período da Expansão (arte indo-portuguesa, por exemplo);

3. Programas expositivos omissos relativamente às intensas interações dos Açores com os territórios do mundo lusófono, quer no seu papel de escala do tráfego marítimo e de local de acolhimento de migrantes vários, quer no de parceiro em relações comerciais fundamentais para a sobrevivência de economias periféricas e isoladas, como as insulares, e as periferias do império.

De facto, quer no âmbito das vocações assumidas, quer no âmbito das coleções constituídas, constata-se a existência de duas realidades distintas - uma visível e outra invisível.

A visível reflete-se na profunda homogeneidade dos museus dedicados à temática etnológica. Os antecedentes desta preocupação antropológica conduzem-nos até aos inícios do século XX, num contexto em que o movimento regionalista considerava imprescindível a memorização da "essência" insular para fomentar a coesão dos açorianos [10]. O enquadramento desta filosofia revê-se na nostalgia dos sectores do movimento romântico que, no século XIX, tinham dedicado particular atenção ao arquivar da documentação histórica, como espelham os trabalhos desenvolvidos por

Ernesto do Canto ou José de Torres. Nos inícios do século XX, esta preocupação manifestou-se numa prática colecionadora de objetos nos museus com o propósito de recuperar as memórias "originais" e "legitimadoras" existentes no arquipélago e tentar cristalizar a mais pura tradição exercida pelo povo açoriano [11]. Neste contexto, as coleções etnográficas procuravam ilustrar a vida rural regional, considerada como expressão de uma vivência virtuosa e desempenhada por agentes honestos, religiosos e trabalhadores... Era a mitificação do "bom camponês", numa versão atualizada do "bom selvagem" de Rousseau. Todavia, é necessário considerar que este projeto de cristalização da memória rural construiu-se sem existir, efetivamente, um distanciamento entre o real e o musealizável. Com efeito, até à década de 1970, o principal pilar da economia açoriana centrou-se no sector primário. A urbanização dos Açores foi, até finais do século XX, um processo restrito geográfica e socialmente. Assim, a construção das coleções etnográficas resultou de uma visão que as elites culturais urbanas tinham sobre um mundo rural distante delas mas que, na realidade, continuava bem vivo nas zonas periféricas das ilhas [12].

A tónica do discurso etnológico nos museus da região é um fenómeno transversal e observável nos museus públicos: globalmente, 54.4% das coleções destes museus é de cariz etnográfico sendo que, em alguns museus, este tipo de património compõe a quase totalidade do seu acervo: é o caso do Museu das Flores (com 90% de coleções etnográficas), o caso do Museu Francisco de Lacerda (com 80%), o caso do Museu do Pico (com 86%), e ainda o de Santa Maria (com 71%) [13].

Assim, neste mapa da museologia antropológica, o público pode apreciar alfaias agrícolas e mecânicas, apetrechos para o labor vinícola ou piscícola, mecanismos relacionados com meios de transporte ou objetos ligados aos artistas industriais de âmbito doméstico como os sapateiros, os latoeiros, os pintores, os ferreiros... É todo um património que visa partilhar e transmitir uma ideia da Identidade açoriana e onde os museus perpetuam uma memória endógena, congelando nas suas exposições os artefactos e usos da sociedade açoriana "pré-industrial" e salientando a oposição entre um passado mítico (valorizando hábitos e tradições que se pretende que ilustrem a "verdadeira" expressão da açorianidade) e um presente moderno, já "adulterado" pelas contaminações pós-industriais e, portanto, mais europeísta do que açoriano, como se estes fossem dois conceitos antagónicos. Contudo, numa perspetiva invisível, é possível aferir da existência de acervos museológicos que ilustram a relação com o Outro geográfico e, indo mais longe, uma incipiente intenção de o documentar.

As coleções de arte dos museus públicos de maior dimensão, por exemplo, possuem peças que retratam os encontros culturais com um Outro geograficamente distante e as influências recíprocas entre Oriente e Ocidente: é o caso da imaginária indo-portuguesa, que tão bem expressa a dinâmica da missionação católica, ou do mobiliário que ilustra a feliz simbiose de estéticas e materiais provenientes do Índico e dos dois lados do Atlântico.

Mas outros conjuntos são, também, testemunhos a considerar: a numericamente expressiva cartografia dos territórios do mundo português, as coleções de arte africana depositadas no Museu Carlos Machado e no Museu de Angra do Heroísmo que expressam o espírito da curiosidade de cariz "sócio naturalista" que caracteriza uma linha cultural dos finais do século XIX e inícios da centúria seguinte, ou ainda dos instrumentos musicais e as recolhas etnomusicológicas, reunidos por Francisco de Lacerda e Artur Santos.

Ora, a forma como estes tipos de bens têm vindo, ou não, a ser divulgados quer ao nível da programação museológica quer do discurso expositivo é elucidativo da forma como a relação com o Outro é equacionada e traduz, numa perspetiva unívoca, a dinâmica do europeu em direção ao outro. E essa equação que explica que, à exceção da exposição "Objectos de África" realizada no Museu de Angra do Heroísmo em 1999, desde a sua incorporação nos museus referidos, as coleções africanas se mantenham em salas de reserva [14], furtivas ao olhar do visitante e sem estudos em seu torno que clarifiquem os contextos culturais de origem, as motivações e os intervenientes no processo de integração destes bens ao acervo daqueles museus.

Há, porém, outras dinâmicas sociais e outras interações geográficas que aproximaram os Açores de outros espaços do mundo lusófono, cuja memória não se consubstancia em projetos expositivos:

- O povoamento do Estado de Santa Catarina, no Brasil, por açorianos no século XVIII e as decorrentes relações de proximidade que se perpetuaram desde aí;

- A captação de gentes nos outros arquipélagos atlânticos (Madeira e Cabo Verde, sobretudo) e a constituição de frotas pesqueiras baseadas nos Açores;

- As fazendas cafeeiras são-tomenses e o papel dos proprietários e trabalhadores açorianos na primeira metade do século XX;

- A construção de colonatos em Angola com população oriunda dos Açores, na segunda metade do século XX;

Em suma, julgamos que não é a ausência de coleções nem de temáticas que justifica a inexistência de produções expositivas que construam um olhar sobre a Lusofonia e a diferença. Além do mais, as atuais características das instituições museológicas permitem a elaboração de novos circuitos de programação, direcionando-os para acervos diversificados (pertencentes ou não à coleção primária dos museus) que reflitam, afinal, uma das principais marcas da insularidade açoriana: a sua heterogeneidade endógena.

O posicionamento atlântico dos Açores sugere-o como espaço de encontro. O percurso histórico deste arquipélago comprova esta sugestão. Contudo, no que à representação da lusofonia diz respeito, História e museus parecem trabalhar em dimensões distintas. Assim, o que propomos é que os museus açorianos espelhem os encontros e os reencontros arquipelágicos, com base numa estratégia que se traduza na planificação de programas expositivos construídos cooperativamente e com destino à itinerância e que reflitam e deem a conhecer a rede de interações, imagens e representações que se foram construindo sobre os Outros e com os Outros dentro do espaço lusófono.

Referências Bibliográficas

[1] Albuquerque, L. (1993). Necessidade estratégica de ocupação das ilhas atlânticas. Em: Portugal no Mundo, I, Alfa.
Gregório, R. (2008). Formas de organização do espaço. Em: Instituto Açoriano de Cultura, História dos Açores, volume I. Angra do Heroísmo.

[2] Meneses, A. (1999). Os ilhéus na colonização do Brasil: o caso das gentes do Pico na década de 1720,

Arquipélago-História, 2ª série, volume III: 251-264.
Meneses, A. (2000). Dos Açores aos confins do mundo: as motivações da colonização açoriana de Santa Catarina em meados de Setecentos", Ler História, nº 39: 55-68.
[3] Silva, S. (2004). Emigração clandestina nas ilhas do grupo central em meados do século XIX. Em: O Faial e a Periferia Açoriana nos séculos XV a XX. NCH. Horta.
[4] Duncan, T. (1972). Atlantic islands. Madeira, the Azores and Cape Verde in Seventeenth-century. Commerce and Navigation. The University of Chicago Press. Chicago and London.
[5] Cordeiro, C. (2004). Nacionalismo e Cultura nos Açores de finais de oitocentos à Primeira Guerra Mundial, Separata de O tempo de Manuel de Arriaga. Centro de História da Universidade de Lisboa. Lisboa.
[6] Matos, A. (1985). A Provedoria das Armadas da ilha Terceira e a carreira da Índia no século XVI. Em: Atas do II Seminário de História Indo-Portuguesa. Lisboa. 65-72.
[7] Costa, R. (1991-1992). Algumas notas sobre o 1º Cônsul Geral dos EUA nos Açores e um contributo para uma bibliografia sobre os Dabney. Boletim do Núcleo Cultural da Horta, X: 89-140.
Costa, R. (1996-1997). O século Dabney no Faial. Subsídios para a compreensão de uma estratégia. Boletim do Núcleo Cultural da Horta, XII: 143-150.
Andrade, L. (1992). Os Açores, a II Guerra Mundial e a Nato. Impraçor. Ponta Delgada. Martins, M. (2006). Base Aérea das Lajes (contribuição para a sua história), Edição de Autor.
[8] Dias, F. (1996). Uma estratégia de sucesso numa economia periférica. A casa Bensáude e os Açores, 1800-1873. Jornal de Cultura. Ponta Delgada.
Rodrigues, J. (1996), De mercadores a terratenentes: percursos ingleses nos Açores (século XVII-XVIII). Ler História, nº 31: 41-68.
[9] Gregório, R. (2011). Africanos nos Açores: informes sobre uma presença quinhentista. Representações de África e dos Africanos na História e Cultura, séculos XV a XXI, Lisboa, Centro de História de Além-Mar: 33-46.
[10] Lopes, F. (1955). Valorização do folclore e criação de museus etnográficos açorianos. Em: Livro do I Congresso Açoriano que se reuniu em Lisboa de 8 a 15 de Maio de 1938. Jornal de Cultura, Ponta Delgada. 191-195.
[11] Ferreira, E. (1919). Monumentos do passado. Museu arqueológico e etnográfico. Autonómico, nº 1392.
[12] Gaspar, J. (1992). Um projeto de etnologia museológica para o concelho de Lagoa. Património e Museus Locais, 1-2: 159-160.
Gouveia, H. (1992). Projeto de um Museu Etnográfico Açoriano. Património e Museus Locais, 1-2: 181-186.
Martins, R. (1992). Etnomuseologia no arquipélago dos Açores. Património e Museus Locais, 1-2: 159-160.
Ormonde, H. (1992). As colecções etnográficas do Museu de Angra. Património e Museus Locais, 1-2: 51-63.
AAVV (2000). Sob o signo da etnografia. As origens de um museu regional, Angra do Heroísmo. Museu de Angra do Heroísmo.
[13] Gonçalves, M. (2002). Documentação das Colecções Etnográficas dos Museus da Rede Regional dos Açores. Angra do Heroísmo, Museu da Graciosa.
[14] Sousa, S. (2011). A colecção africana do Museu Carlos Machado. Em: Centro de História de Além-Mar, Representações de África e dos Africanos na História e Cultura, séculos XV a XXI. Lisboa.

Notas

1 Para uma análise dos movimentos migratórios dos Açores, veja-se LOPES, P. e SOUSA, P. (2008). "População e Movimentos migratórios. A atracão pelo Brasil", História dos Açores. Angra do Heroísmo, Instituto Açoriano de Cultura, volume I: 535-578 e ainda ROCHA, G (2008). "O crescimento da população e os novos destinos da emigração", História dos Açores. Angra do Heroísmo, Instituto Açoriano de Cultura, volume II: 265-306.

MUSEUS E SUSTENTABILIDADE

Chan I Un (Jessica) é Chefe da Divisão Museológica do Museu Marítimo da Região Administrativa Especial de Macau de China. Começou a trabalhar neste museu em 1992 como técnica superior. Fez licenciatura em "Ciências Sociais" na Universidade da Ásia Oriental (actual Universidade de Macau) e mestrado em "Administração Pública", na Universidade de Zhong Shan, na República Popular da China. Tem mestrado em "Museologia e Património", Universidade Nova de Lisboa, Portugal.

Museu, Desenvolvimento e Comunidade: o caso de Macau

Chan I Un (Jessica)

Museu Marítimo - Governo da Região Administrativa Especial de Macau, China

Resumo

Macau faz parte integrante da China. Em 1999, a administração de Macau foi transferida de Portugal para a China. O território de Macau tem uma área total de 29,7 quilómetros quadrados e uma população de 558 mil habitantes. 95 % da população é de ascendência chinesa, 2% de ascendência portuguesa e os habitantes nascidos localmente representam apenas 45% da população. Macau é uma cidade de migração.

O Museu pode criar e manter um sentimento de identidade, beneficiar as comunidades, tanto para as pessoas nascidas localmente como para as que para ali tenham migrado. Este artigo tenta mostrar a importância dos museus na sociedade de Macau e a boa cooperação entre os mesmos.

Palavras -chave Museu, desenvolvimento, comunidade

Objectivos

Existem actualmente em Macau 21 museus, sendo a maioria deles inaugurados nos anos 80 e 90 do século passado. O mais antigo foi inaugurado em 1958. O segundo com mais anos de existência foi criado em 1987. Os restantes foram inaugurados nos anos 90 ou neste século.

Por que razão num período tão curto de tempo, surgiram tantos museus neste pequeno território? A autora tenta analisar o contexto social que se encontra por trás deste fenómeno museológico.

Os museus em Macau encontram-se na fase inicial do seu desenvolvimento. Para a comunidade, o museu é também uma coisa relativamente nova. Para servir melhor a comunidade, ou seja, para a comunidade conhecer melhor os museus, é importante existir uma boa coordenação entre eles. Neste artigo, apresenta-se o organograma dos museus públicos em Macau, que estão sob diferentes tutelas, mas isso não impede que exista uma boa coordenação entre si para promover actividades junto da comunidade de Macau. A cooperação é muito importante, quer para o desenvolvimento museológico, quer para o desevolvimento de sociedade. A autora tenta mostrar um exemplo da coordenação entre os museus de Macau.

Relação entre o museu e a sociedade

O museu tem vindo a desempenhar diferentes papéis na sociedade, conforme as várias épocas históricas. O seu aparecimento e desenvolvimento são determinados pelas condições do meio, bem como pelas necessidades da própria sociedade. No entanto, o museu, ao cumprir as suas funções, poderá satisfazer as necessidades da sociedade e, simultaneamente, ao melhorar as suas condições, irá obter um desenvolvimento museológico e irá contribuir para o desenvolvimento da sociedade. O museu funciona em "sistema aberto" e o desenvolvimento museológico de qualquer país ou território depende dos elementos internos e externos ao museu e do seu processo de intercâmbio.

Neste texto, apresenta-se a relação entre museu, comunidade e desenvolvimento em Macau. Antes de tudo, é necessário definir dois conceitos: desenvolvimento e comunidade.

Desenvolvimento: é sinónimo de progresso, crescimento, inovação, revolução e mudança. Na realidade, não há só um tipo de desenvolvimento, mas vários. Aqui, o termo "desenvolvimento" tem, pelo menos, dois significados: primeiro, significa um progresso da indústria dos museus, isto é, a melhoria das suas funções, tal como definido pelo ICOM, permitindo obter melhores desempenhos ao nível da recolha, inventário, registo, conservação, estudo, comunicação, exposição e educação, que contribuem para o desenvolvimento da sociedade. O segundo ignifica um conjunto de conceitos de desenvolvimento – progresso humano, social, cultural e económico, e integrado. Trata-se de um desenvolvimento que beneficia os membros da comunidade, individual e colectivamente.

Comunidade: aqui, o termo "comunidade" refere-se à sociedade de Macau, à sua população, incluindo as várias etnias e nacionalidades.

Dados relativos a Macau

Macau faz parte integrante da China. Em 1999, a administração de Macau foi transferida de Portugal para a China, tornando-se na Região Administrativa Especial de Macau (RAEM). O território de Macau tem uma área total de 29,7 quilómetros quadrados e uma população de 558 mil habitantes. A língua chinesa e a portuguesa são línguas oficiais de Macau. A língua chinesa é utilizada por mais de 97% da população, o português por cerca de 0,7%, o resto da população utiliza o inglês, o filipino e outras línguas[1].

Segundo os dados dos censos 2001[2], 95 % da população de Macau é de ascendência chinesa, 2% de ascendência portuguesa. Macau é uma cidade de migração onde os habitantes nascidos localmente representam apenas 45% da população.

Nietzche, o filósofo, escreveu: "The history of his city becomes the history of his (own) self. Occasionally he will greet the soul of the people as his own soul even across the wide, obscuring and confusing centuries. This kind of contentment of a tree with its roots, the happiness of knowing oneself not to be wholly arbitrary and accident, but rather as growing out of a past as its heir" [1]. A tarefa principal do museu é criar e manter um sentimento de identidade, beneficiar a comu-

nidade local, levando-a a conhecer o território, a descobrir e a assumir uma identidade cultural própria, tanto para as pessoas nascidas em Macau como para as que para ali tenham migrado.

Os museus de Macau

Actualmente, existem quantos museus em Macau? Responder a esta pergunta não é uma tarefa fácil. Primeiro, que tipo de instituição pode ser denominado museu? O que é um museu? Até agora, não há uma definição concreta. Mas a definição mais aceitável a nível mundial, foi feita pelo ICOM, isto é: um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberto ao público, e que adquire, conserva, estuda, comunica e expõe testemunhos materiais do homem e do seu meio ambiente, tendo em vista o estudo, a educação e a fruição[3].

Se uma pessoa navegar em *websites* diferentes, procurando Museus de Macau, vai obter respostas diferentes. Contudo, neste artigo, não iremos discutir ou justificar quais os museus de Macau que merecem ou não a denominação de museu. E além disso, a autora também não tem a autoridade para fazer esta decisão. Por isso, aqui vai usar apenas a informação dada por um *site* oficial de Macau: o *website* dos Serviços de Turismo de Macau[4], segundo o qual existem em Macau 21 museus: 16 são museus públicos e 5 são privados.

Na opinião da autora, alguns deles desempenham bem as suas funções mas existem alguns que precisam ainda de muito esforço para conseguir desempenhar as funções de um museu, conforme definido pelo ICOM.

Todos os museus de Macau são relativamente novos. Destes 21 museus, a Casa Memorial do Dr. Sun Iat Sen, que é privada, tem o historial mais longo, foi inaugurada em 1958. A seguir é o Museu Marítimo, que foi inaugurado em 1987. Os restantes museus foram inaugurados nos anos 90 ou neste século.

Por que razão, num período tão curto de tempo, surgiram tantos museus? No fundo, qual o contexto social que se encontra por trás deste fenómeno museológico?

Desde os anos 80 do século passado, Macau desenvolveu-se muito rapidamente, muitas tradições e patrimónios culturais foram confrontados com o risco de extinção. A criação de museus pode ser uma maneira de proteger, preservar e manter os patrimónios culturais (incluindo os tangíveis e os intangíveis), pode criar e manter um sentimento de identidade e um compromisso, por forma a garantir a continuidade - um sentimento de ter raízes, tradições e ser o depositário de uma herança que vem do passado e ser, simultaneamente, o transmissor dessa mesma herança para as gerações futuras.

Devido ao desenvolvimento em Macau, o Governo e a sociedade tornaram-se mais prósperos e perceberam que os museus poderiam contribuir para a manutenção da sua identidade cultural, que é bastante importante para a população local, bem como poderiam também ajudar na indústria de turismo, que, por sua vez, irá contribuir para o desenvolvimento de Macau.

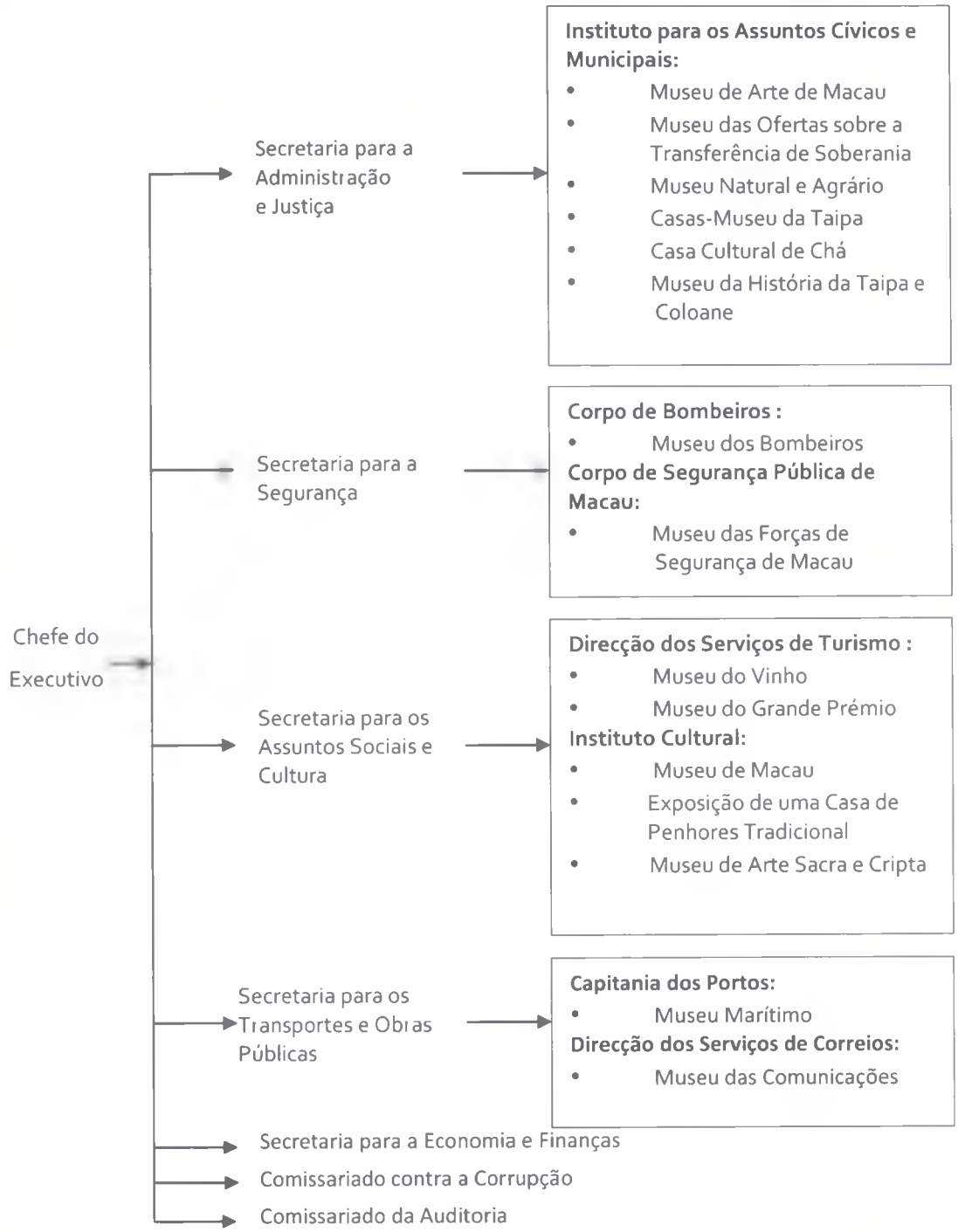
Sob estas condições do meio e necessidades da sociedade em que estão inseridos, nasceram tantos museus em apenas 29,7 quilómetros quadrados num curto período de tempo.

Dado não existir uma história museológica longa em Macau, os museus encontram-se na fase inicial do seu desenvolvimento. Por outro lado, para a comunidade, o museu também é uma coisa relativamente nova.

A maior parte dos museus em Macau são museus temáticos. Os recursos humanos e recursos financeiros destes museus são logicamente diferentes e este fenómeno também acontece em museus de outros países ou regiões. Contudo, como a tradição museológica em Macau é curta, para servir melhor a comunidade, ou seja, para a comunidade conhecer melhor os museus, é importante existir uma boa coordenação entre eles para promover actividades junto da comunidade.

Organograma dos museus e a sua cooperação

Em alguns países ou territórios, a maioria dos museus públicos estão sob uma mesma tutela para os coordenar ou monitorizar. Em Macau, entre os museus existentes, 16 são museus públicos que estão sob diferentes tutelas (ver Quadro 1) mas isso não impede que exista uma boa coordenação entre os mesmos. Por exemplo, desde 2000, no Dia Internacional dos Museus, além de cada museu ter as suas próprias actividades, realizam-se ainda comemorações conjuntas, cuja forma de celebração é decidida por:



Quadro 1. Organograma dos Museus Públicos

Há ainda um Centro de Ciência de Macau que é administrado pela empresa Centro de Ciência de Macau, SA., cujos accionistas são: Fundação Macau, Fundo para o Desenvolvimento da Ciência e Tecnologia (estes dois Fundos estão sob a tutela do Chefe de Executivo da RAEM) e o Centro de Produtividade e Transferência de Macau. Os recursos financeiros do Centro de Ciência de Macau provêm da Fundação Macau.

Em relação aos recursos humanos e financeiros exigidos para organizar as comemorações conjuntas, não basta dividi-los uniformemente entre os museus, mas sim, dependendo da capacidade real

Figura 1 - Exposição

e conveniência que cada museu tem. Todos os museus podem participar nestas actividades, tanto públicos ou privados, mas, normalmente, os custos e a mão-de-obra são suportados por estes 16 museus públicos. Aqui, apresenta-se um exemplo concreto em que os trabalhos de organização de actividades conjuntas, no Dia Internacional dos Museus, foram divididos pelos museus de Macau.

O tema proposto pelo ICOM, num dos anos, para celebrar o Dia Internacional dos Museus foi "Museus e o Património Imaterial". As actividades conjuntas organizadas pelos museus de Macau, incluíram uma exposição (ver figura 1), cujas informações e objectos foram fornecidos pelos diferentes museus, emissão de selos comemorativos do primeiro dia, folhetos sobre o Dia Internacional dos Museus, destacando-se ainda a realização de um espectáculo. Esse espectáculo incluiu actuações musicais (ver figuras 2 e 3), uma peça de teatro, danças (ver figura 4), diálogos humorísticos e jogos interactivos com o público. Pretendeu-se, desta forma, realçar a necessidade de se preservar e valorizar o património imaterial local que constitui uma parte intrínseca da identidade multicultural específica de Macau. Para atrair mais a população, as actividades realizaram-se no centro da cidade. As tarefas para concretizar essas actividades foram muitas e, como de costume, cada museu, de acordo com a sua capacidade, tomou a iniciativa na realização destas tarefas.

Figura 2 - Actuações musicais (música Chinesa)

Figura 3 - Actuações musicais (canção de água salgada)

Figura 4 - Danças (dança folclórica portuguesa)

Aqui, apresenta-se a forma como os trabalhos para a realização do espectáculo foram distribuídos:

1. Cenografia do Palco

2. Cerimónia de abertura

3. *Performances*:

3.1. Drama

3.2. *Crosstalk*

3.3. Dança folclórica portuguesa

3.4. Dança Chinesa

3.5. Opera Chinesa

3.6. Canção de água salgada

3.7. Música Chinesa

4. Jogos interactivos com o público:

4.1. Jogos de perguntas e respostas

4.2. Apresentação da cozinha tradicional macaense

5. Lembranças para o público

6. Desempenho dos equipamentos de áudio

7. Gravação em vídeo e rádio ao vivo

8. Transporte e armação de barracas

9. Aquisição do seguro para executantes e para o público

10. Contratação de pessoal de segurança

11. Comunicado de imprensa

12. Folhetos

13. Produção de "banners"

De acordo com a sua própria capacidade e conveniência, cada museu, nas reuniões conjuntas, tomou iniciativa na realização dos diferentes trabalhos. Por exemplo, o Museu Marítimo, neste espectáculo, foi responsável pela organização e pela realização dos trabalhos indicados nos itens 1, 3.6, 7, 10, 11, e, assim por diante, outros museus foram responsáveis pelo resto dos trabalhos.

As comemorações conjuntas funcionam da forma que acabei de mencionar. Como os museus estão sob diferentes tutelas, não têm entre si uma relação subordinativa, portanto, este modo de operação tem de contar com a confiança e cooperação mútua. As hierarquias destas tutelas estão cientes desta situação, por isso, aprovam com muito boa vontade o orçamento para a realização destas actividades conjuntas.

Este modo de cooperação tem continuado desde o ano 2000.

Em Macau, no mês de Maio de cada ano, a celebração do Dia Internacional dos Museus atrai muita atenção do público. Há uma conferência de imprensa conjunta, em que os representantes dos diferentes museus apresentam as suas actividades e um representante de todos os museus (nomeado rotativamente) apresenta as actividades conjuntas realizadas no centro da cidade.

Conclusão

Macau é uma cidade turística, há muitos e diferentes entretenimentos e actividades de lazer. Contudo, hoje em dia, o tempo livre das pessoas é sempre limitado e como atraí-las para visitar um museu é, de facto, um assunto digno de estudo. No entanto, dado não existir uma história museológica longa em Macau e tendo os museus uma boa cooperação entre si, não só podem atrair mais atenção do público mas também podem complementar-se mutuamente, facilitando assim o desenvolvimento museológico e contribuindo para o desenvolvimento da comunidade de Macau.

Agradecimentos

Gostaria de aproveitar esta oportunidade para agradecer o convite que me feito pelo ICOM-PT e pela Fundação Oriente para participar neste Encontro, e à Dra. Graça Filipe, que me deu todo o apoio necessário. E gostaria ainda de agradecer ao director do Museu Marítimo de Macau, Engº Wu Chu Pang, bem como os meus colegas Engº Mário Chin, Dra. Hoi Choi Kei, Engº Sam Kin Long e Dra. Lei Ka Pek, que me ajudaram, quer na informação fornecida, quer na revisão e correcção do português, bem como na produção de *powerpoint* (comunicação). E também quero agradecer a todas as pessoas que me apoiaram para poder participar neste Encontro.

Referências

[1] Friedrich, Nietzche. (1980). *On the advantage and disadvantage of History for Life*. Cambridge.

Notas

1 Ver: http://portal.gov.mo/web/guest/welcomepage (referência em Setembro de 2011).

2 Estes são os últimos dados divulgados. Em Agosto de 2011, realizaram-se outros censos mas até a este momento, os resultados ainda não foram divulgados. Ver http://www.dsec.gov.mo (referência em Setembro de 2011).

3 Extraído dos Estatutos do ICOM, adoptados na 16ª Assembleia Geral do ICOM (Haia, Holanda, 5 de Setembro de 1989) e alterados pela 18ª Assembleia Geral do ICOM (Stavanger, Noruega, 7 de Julho de 1995) e pela 20ª Assembleia Geral do ICOM (Barcelona, Espanha, 6 de Julho de 2001). Artigo 2º: Definições; http://www.icom-portugal.org.

4 Ver: http://www.macautourism.gov.mo (referência em Setembro de 2011).

" O museu tem vindo
a desempenhar diferentes
papéis na sociedade,
conforme as várias épocas
históricas.
O seu aparecimento
e desenvolvimento são
determinados pelas
condições do meio, bem
como pelas necessidades
da própria sociedade."

Chan I Un (Jessica)

Alfredo Caldeira é Administrador do Arquivo & Biblioteca da Fundação Mário Soares, com sede em Lisboa, Portugal.

Memória e Futuro

Alfredo Caldeira

Administrador do Arquivo & Biblioteca da Fundação Mário Soares

Resumo

A preservação da memória histórica e patrimonial e a sua disponibilização pública constituem objectivos que se prendem com a própria sustentação das identidades nacionais e a formulação de novas perspectivas de cooperação internacional.

Neste âmbito, as acções de cooperação levadas a cabo pela Fundação Mário Soares com diferentes países da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa têm sido guiadas pela definição dos campos de interesse mútuo, tendo também em vista a valorização do património histórico comum.

Para o efeito, entendemos essencial apostar igualmente na formação de pessoal das diversas instituições, designadamente no âmbito da preservação e da reprodução, bem como, em especial, na utilização das novas tecnologias da informação.

O acesso cada vez mais generalizado aos valores históricos de cada país e a sua promoção exigem a capacitação científica e técnica dos respectivos quadros, impondo novos modelos de cooperação que ajudem efectivamente a superar as dificuldades e carências herdadas da dominação colonial.

A preservação e divulgação desses valores constitui uma imperiosa necessidade de afirmação futura do património histórico comum.

Palavras-chave: património, memória histórica, cooperação

Ana Mercedes Stoffel é licenciada em *Filosofía y Letras por la Universidad Complutense de Madrid* e em História da Arte pela Universidade de Letras de Coimbra. Mestre em Museologia Social pela Universidade Lusófona de Lisboa, onde conclui um doutoramento. Docente de Museologia e Sistemas da Qualidade nos Mestrados da Universidade Lusófona. Secretária Geral do MINOM e Vice-Presidente da Associação Abril. Como consultora de desenvolvimento local, concluiu recentemente o Museu da Comunidade Concelhia da Batalha. Cargos anteriores: Directora da Casa-Museu João Soares; Docente de Museologia, Gestão Cultural e História da Arte na Universidade Católica Portuguesa; Presidente do CEPAE; Directora de Operações e Relações Humanas para o Sistema da Qualidade na MAP.

O envolvimento das pessoas nos processos museais, garantia de sustentabilidade

Ana Mercedes Stoffel

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias de Lisboa

Resumo

A sustentabilidade dos museus é, talvez hoje, o maior problema que enfrentam os museus e seus responsáveis, sejam grandes ou pequenos, estatais ou locais, públicos ou privados.

Se, salvo raríssimas excepções, os recursos próprios do museu – funcionários, bilheteira e loja, não conseguem garantir cultural e economicamente a sua actividade, se os financiamentos dependem de políticas partidárias ou da visibilidade do museu, se as crises económicas afectam prioritariamente a cultura, se a avaliação de desempenho apenas considera valores quantitativos... Qual a garantia de sucesso no tempo de um museu, desempenhando as suas funções de conservação, investigação, divulgação e mediação cultural?

Esta reflexão pretende dar um contributo para a garantia de sustentabilidade dos museus, especialmente os locais, defendendo, como elemento fundamental, o envolvimento das comunidades do território em que o museu se integra na sua produção e gestão.

Palavras-chave Partilha cultural, comunidade activa, museu mediador

Objectivos

Contribuir para reforçar o papel mediador dos museus locais no desenvolvimento social das actuais sociedades multiculturais.

Contribuir para reforçar a garantia de sustentabilidade dos museus com a experiência de trabalho e mediação cultural realizados nesta área no Concelho da Batalha, exemplificando o modelo de abordagem e envolvimento utilizado no processo de produção do MCCB – Museu da Comunidade Concelhia da Batalha.

Museus e Sustentabilidade

As dificuldades pelas quais os museus passam para garantir a sua subsistência e para conseguir a regularidade dos recursos económicos e financeiros eventualmente à sua disposição, é um tema

recorrente de colóquios, congressos e seminários. Até à data, analistas, técnicos e museólogos não temos conseguido encontrar respostas consistentes aos distintos problemas, entre outras razões porque os temas são geralmente debatidos pelos destinatários que, muito poucas vezes, contam com a presença interessada dos fornecedores habituais de financiamentos e apoios.

Com frequência, os **recursos utilizados pelos museus dependem de circunstâncias externas** aos próprios museus, salvo a bilheteira e a loja. Tanto os subsídios políticos, estatais ou autárquicos, como os patrocínios privados dependem de vontades alheias aos responsáveis destas instituições, estando assim sujeitas ao voluntarismo ou conveniência do momento. Por vezes, a visibilidade do museu permite angariar visitantes e obter apoios e financiamentos pela espectacularidade da sua arquitectura ou seu valor histórico/patrimonial. Mas, mesmo nestes casos, a situação está sujeita a modas e tendências dentro dos grupos sociais e a uma **avaliação de desempenho que apenas considera valores quantitativos de presenças no museu**.

Também e quase sempre, **os recursos humanos dos museus são escassos e não poucas vezes desadequados**. Nos museus autárquicos, são por vezes utilizados excedentes de outras áreas, sem formação específica, e a presença de museólogos nem sempre é garantida. Se a existência de estagiários aparenta compensar esta lacuna e, de facto, beneficia ambas as entidades, a excessiva rotação destes quadros temporais, provoca desgaste e obriga a um permanente recomeço. No ano 2000, em Portugal e à luz de uma leitura abrangente do artigo 68º do Estatuto da Carreira Docente, foi autorizado o destacamento de professores para o quadro de pessoal dos museus, o que permitiu, durante alguns anos, a participação deste grupo formador na sua gestão e actividade. Infelizmente, esta abertura foi de curta duração, perdendo-se a oportunidade de rentabilizar excelentes recursos humanos e colmatar, ao mesmo tempo, falhas de pessoal nos museus.

Em quase todos os casos apontados, a situação económica geral afecta profundamente o funcionamento dos museus e, em momentos de crise como o actual, provoca drásticos cortes na sua vida e funcionamento. Seja porque **a Cultura continua a ser a primeira actividade a ser considerada dispensável**, seja porque a diminuição geral da actividade social também faz diminuir o turismo, as compras e o número de visitantes, estas situações provocam o desaparecimento ou diminuição dos apoios financeiros e dos recursos humanos que os sustentam.

Neste preâmbulo, uma palavra para algumas das contradições que apresenta a **proliferação de museus**, – por criação ou reforma – promovida por todas partes, apesar da enumeração de dificuldades apontada anteriormente. E que apesar de todas estas circunstâncias desfavoráveis, os museus estão na moda e nenhuma cidade e seus dirigentes descansam em quanto não têm um museu, pelo menos, na sua terra. Apesar de ser encorajadora esta vontade de cultura, a verdade é que a maioria destes projectos, megalómanos por vezes, e pouco adaptados às reais necessidades dos utilizadores, financiados ou não pelas entidades estatais, **raramente contemplam a exigência de Planos Estratégicos que garantam o seu funcionamento posterior**. Preparar as actividades e os colaboradores para o dia seguinte não costuma ser actividade exigida por quem paga nem abordada por que promove.

Assim, face à volatilidade aparente dos projectos e das actividades museológicas, a tarefa de desenvolver as complexas e dispendiosas funções de conservação, investigação, divulgação e mediação cultural não parece fácil, especialmente quando o museu permanece, ano após ano, dependente de todas estas variáveis que não consegue dominar nem substituir com vantagem.

Sobrevivência e missão dos museus locais no Século XXI

Entre as missões que os museus, especialmente os locais, podem desempenhar actualmente, duas poderão ser destacadas pelas suas características de aproximação ao meio em que se desenvolvem: a de serem **Centros de Aprendizagem**, por um lado, e a de agirem como **Centros de Mediação Cultural**, por outro:

- **Centros de Aprendizagem**, porque para além do tradicional apoio ao ensino dos jovens na escola, os museus podem promover o enriquecimento sociocultural de todos os adultos, quando envolvidos na dinamização de uma cultura diversificada e abrangente. Isto implica que os museus se considerem espaços de divulgação e partilha do saber através do património, no sentido de adquirir, em conjunto com a sociedade que os rodeia, valores culturais e solidários cada vez mais fortes. Face às novas sociedades multiculturais, esta opção obriga a uma revisão das perspectivas de comunicação, que lhes permita tornar próprios os desejos de realização social e cultural da comunidade, considerando o património disponível ou que pode reunir e qualificar, como um recurso deste desenvolvimento multipolar: cultural, social, identitário e económico. [1]

Esta necessidade de adaptação e actualização dos museus tem vindo a ser reforçada pela recente transformação de vilas, bairros e cidades em mantas de retalhos dos mais variados grupos étnicos, autóctones e imigrantes, que convivem em modelos de relacionamento diversos, mais ou menos pacíficos e interdependentes. As movimentações sociais dos últimos 20 anos por todo o mundo, mas especialmente na União Europeia e que alteraram profundamente a identidade dos territórios e o sentido de pertença das populações, pedem um rápido ajustamento cultural aos novos modos de estar e sentir o património, próprio e alheio, das comunidades em presença.

Os museus, gestores naturais deste património, deveriam ser os primeiros a descobrir a forma de integrar estas novas comunidades migrantes: valorizando o seu património específico e os seus interesses socioculturais, promovendo a comunicação e partilha de saberes e costumes entre as distintas etnias e os autóctones, desenhando modelos que permitam a aproximação social e contribuindo para afastar o fantasma da confrontação, que o racismo e a xenofobia podem provocar.

- **Centros de Mediação Cultural**, porque compreender e utilizar esta ferramenta permite aos museus adquirir as capacidades de intervenção no enriquecimento sociocultural solidário que era referido anteriormente e, por esta via, promover a sua própria subsistência. Quando os museus conseguem tornar-se estruturantes no desenvolvimento dos territórios em que se encontram, são aceites, promovidos e defendidos pelos poderes públicos e pelas próprias populações.

A expressão mediação cultural tem sido explicitada e desenvolvida por Hugues de Varine, como uma resposta às tensões que condicionam actualmente o relacionamento entre os distintos grupos socioculturais, destacando, ao mesmo tempo, a oportunidade que o aproveitamento da diversidade pode representar para o enriquecimento cultural de todos.

...la mediación ha aparecido recientemente como una gestión indispensable a la democratización cultural y a la democracia cultural... La democratización cultural...consiste en llevar al pueblo al conocimiento y al disfrute de formas superiores de la producción artística e intelectual de la Humanidad... Es una gestión de arriba hacia abajo...La democracia cultural, cuya teoría se afirma en reacción a la democratización cultural, privilegia una gestión inversa de lo bajo a lo alto.../...en materia cultural, la mediación consiste en intentar reconciliar estas dos conductas, es decir, aproximar cultura y artes de elite, por una parte, y culturas plurales de la masa del pueblo, por otra, para hacerlos comprenderse, respetarse y enriquecerse. [2]

Este papel de mediador parece especialmente desenhado para os museus. Tradicionalmente espaços de reflexão e acção sobre o património, os próprios museus têm vindo a ampliar a abrangência deste conceito, desenvolvendo novas reflexões e novos modelos de preservação e gestão do objecto cultural e da memória colectiva. A esta missão essencial, poderá e deverá ser acrescentada a intervenção sensível aos acontecimentos que marcam as transformações e adaptações socioculturais da Humanidade.

Más allá de la clásica interpretación de colecciones y de las exposiciones por medios renovados y respetuosos de la cultura de los habitantes y de los visitantes, el museo puede (y debe) utilizar su lenguaje (el del objeto y de la exposición) y los recursos patrimoniales de su territorio para contribuir a resolver ciertos problemas del mundo actual. [2]

Mas não será possível a um museu exercer a mediação cultural sem um assumido sentido de serviço e colaboração com as populações residentes e visitantes nem o seu papel poderá ser eficaz sem o reconhecimento, por parte dos seus utilizadores, da bondade e utilidade desta tarefa. Reconhecimento que apenas será possível se o paradigma de reflexão/acção do museu deixar de colocar a sua meta nos objectos culturais e inverter a orientação para as pessoas e para a utilidade que a memória colectiva e o objecto cultural podem ter num processo de desenvolvimento social e cultural melhor para todos.

Parece, pois, indispensável que museólogos, arquitectos, museógrafos e promotores de museus compreendamos que a presença das populações, desde o inicio da realização de um projecto museológico, seja novo ou de renovação, é um elemento fundamental, não só para garantir uma realização mais próxima da realidade envolvente como para que a sobrevivência do museu, uma vez disponibilizado ao público, seja sentida como responsabilidade, pertença e direito de quem o utiliza.

Esta situação é especialmente relevante nos museus locais que encontramos nos bairros das grandes capitais, nos espaços rurais e nas cidades e vilas afastadas dos grandes centros. Qualquer projecto de criação ou modernização de um museu assim localizado terá maiores possibilidades de sobreviver se os seus actos forem orientados para o envolvimento social, tanto durante o processo de transformação/criação como na vida e actividade que escolherá desenvolver, uma vez aberto.

Esta opção de envolvimento das pessoas, quando realizada de facto, pode constituir um elemento de agregação social e garantir aos poderes locais o reconhecimento pelas populações do seu papel cultural. Parece, pois, recomendável esta presença regular e activa da comunidade no museu, para que se possa sentir dona dele e nele encontre motivos pessoais e de pertença para voltar.

Será, no entanto, importante compreender que envolvimento não significa apenas informar pontualmente das escolhas que são feitas. E necessário que as escolhas tenham sido validadas pela participação desde o início das populações em reuniões de pesquisa e trabalho, pela leitura atenta da produção cultural local e pela integração nas equipas do projecto dos distintos interesses e valências em presença.

O MCCB – Museu da Comunidade Concelhia da Batalha

A ideia fundamental

O MCCB - Museu da Comunidade Concelhia da Batalha é um projecto cultural de **crescimento contínuo**, inserido na linha da Sociomuseologia[1] e que tenta adaptar os seus três conceitos fundamentais – Território, Património e Comunidade - à evolução dos últimos anos. Assume-se como um centro de cultura vivo e acessível a todos, reunindo as funções de investigação, conservação, promoção e valorização do património cultural e do modo de vida das suas gentes e assegura, desde o momento da sua concepção, o **envolvimento da população** e do movimento associativo local. Através de uma tripla entidade formada por técnicos, autarcas e comunidade, persegue os seguintes objectivos:

- Projectar um futuro comum consistente, fundamentado na partilha cultural;
- Aproximar as populações entre si e aumentar a consciência cívica;
- Facilitar a ligação entre a tradição e a sociedade actual;
- Rentabilizar as estruturas culturais existentes, valorizando trabalhos anteriores.

Assim, uma **visão territorial e multipolar** da preservação do património, integradora dos projectos culturais já existentes, uma **vocação de partilha** com a comunidade e uma **estrutura conceitual fundamentada na investigação** constituem, desde início, as linhas permanentes de orientação para os intervenientes no processo de definição, concepção, produção, lançamento e gestão do projecto.

As quatro noções-chave

Estas características fundamentais concretizam-se em quatro noções-chave que o qualificam e pelas quais é reconhecido: *Evolutivo* nas propostas, *Rigoroso* na mensagem, *Amável* na comunicação e *Acessível* a todos.

1 – Evolutivo nas propostas

Os campos de intervenção que foram definidos em conjunto com a população permitem o crescimento permanente do MCCB e garantem, em simultâneo, trabalhar na pesquisa, conhecimento e divulgação do passado, caracterizar e desenvolver as virtualidades do presente e desenvolver e perspectivar um melhor crescimento futuro. Este vasto campo de intervenção do MCCB e seu conteúdo espácio-temporal estão organizados em seis áreas temáticas de trabalho:

Duas áreas dedicadas ao Passado: As Origens, que estuda a evolução do território e da vida da região nos últimos 250 milhões de anos, desde os períodos geológicos mais antigos até os acontecimentos que provocaram o nascimento do povoado da Batalha. *Tempo e Memória, que* recolhe, organiza e divulga os dados da história da Batalha desde o início da construção do Mosteiro até a actualidade.

Duas áreas dedicadas ao Presente: Viver na Biodiversidade, que promove a auto-sensibilização de todos os cidadãos para a preservação do meio ambiente necessário à existência do ser humano no Planeta. *Tudo sobre nós,* que estuda a Orografia e a Geografia Humana actual da Batalha, preparando rotas e destinos que permitam explorar os mais interessantes espaços culturais e naturais da região.

Duas áreas dedicadas ao Futuro: As Actividades Comunitárias, que elaboram programas de investigação específicos a pedido da comunidade e que são desenvolvidos numa tripla parceria entre a população, técnicos do museu e especialistas convidados. Os resultados são objecto de exposições no Museu e podem ser o ponto de partida para a criação de novos pólos museológicos. O *Laboratório da Memória Futura,* que desenvolve dois espaços de informação e gestão diferentes, dedicados a promover a pesquisa participativa, a disseminação do conhecimento e a descoberta e promoção de novos valores culturais e sociais da comunidade.

2 - Rigoroso na Mensagem

Nas duas fases fundamentais de desenvolvimento do MCCB, o rigor e a fiabilidade dos conteúdos e das fontes é garantida pela integração de especialistas nas equipas e pela permanente procura de melhoria na informação junto de entidades e visitantes.

Fase 1: Concepção e Construção

Do grupo que tinha estado na base da criação do Museu, em 2003, nasceu uma equipa pluridisciplinar, liderada pela coordenadora do programa museológico e formada pelos futuros técnicos e dirigentes do museu, pelo museógrafo e pelos engenheiros e arquitectos responsáveis pela obra, pela responsável da área inclusiva do Museu, por funcionários e técnicos da CMB, por batalhenses de origem ou de afecto e por especialistas e investigadores das diversas áreas. O trabalho conjunto e regular do grupo permitiu assumir o projecto de forma consensual mas em revisão permanente.

Nesta fase foi definida a **Missão** e a **Vocação do Museu**, realizado o Plano Estratégico, que foi concluído em 2006, e explicitado o **Plano Geral de Acção**, apresentado no mesmo ano. Este Plano Geral confirmou os Programas Museológico, Museográfico e Arquitectónico, realizados com base nos seguintes trabalhos:

- O levantamento sistemático da bibliografia existente sobre os temas em estudo;

- Os encontros com associações, freguesias e entidades públicas e privadas para definir as temáticas a abordar e para descobrir e inventariar património;

- Os passeios e visitas programadas pelo concelho para conversar com os habitantes;

- A realização da base de dados SIGNUD[2] com os acontecimentos considerados marcantes para história do território e da população;

- As iniciativas, ainda na fase de construção, de divulgação do museu e de seu trabalho: exposições, conferências, congressos e actividades lúdicas, entre outras.

Fase 2: Gestão, avaliação e melhoria contínua
O museu abriu as suas portas em Janeiro de 2011. Da equipa pluridisciplinar que colaborou na construção do Museu, está a ser formado o Conselho Consultivo do MCCB que permitirá dar apoio técnico e científico aos dirigentes e técnicos responsáveis do Museu, em todos os processos da gestão museal agora em curso.

A realização do Manual da Qualidade, cujos procedimentos de gestão, avaliação e melhoria contínua vão sendo completados na medida das prioridades do próprio Museu, garante a continuidade no rigor do trabalho e a humildade e capacidade de aprendizagem necessárias ao aperfeiçoamento permanente que se procura.

3 - Amável na Comunicação

Os conteúdos do programa museológico foram revistos, por diversas vezes, pelos especialistas com a coordenadora e com leitores voluntários, de modo a tornar a informação fácil e compreensível, sem perder o rigor e a fidelidade necessárias ao trabalho científico prévio.

No programa museográfico foi garantida a discrição das formas que explicam os conteúdos e o sentido de continuidade dos espaços em exposição. A integração da fachada no enquadramento exterior, o desenho em espiral dos percursos interiores e a leveza das cores e dos materiais cumprem o objectivo pretendido.

4 - Acessível a Todos
Ao assumir-se como museu inclusivo, o MCCB apresenta um programa museológico potenciador, desde o início, de experiências únicas e personalizadas. Embora ofereça soluções abertamente direccionadas para públicos com necessidades especiais, é filosofia do MCCB uma integração discreta e efectiva, permitindo que os mesmos recursos e serviços possam ser fruídos por pessoas com ou sem deficiência.

A Visão Multipolar

Uma visão de presença cultural territorial e multipolar faz do MCCB elemento integrador de outros equipamentos, agindo como centro de conhecimento e divulgação de espaços e das vidas circundantes, tanto de pertença comum como privada. Nesta linha, o MCCB relaciona-se com diversos espaços culturais - *próprios, de amizade e parceria ou de investigação participada* - estando estes programas de colaboração em distintas fases de desenvolvimento e implementação.

Alguns Espaços Próprios:

O Centro de Arqueologia, protocolado com o IGESPAR; o *Centro de Estudos Geologia e Paleontologia* em parceria com o Museu Nacional de História Natural da Universidade de Lisboa; a *Galeria de Arte Mouzinho de Albuquerque*; o *Centro de Recursos para as Tecnologias Interactivas* com demonstração e modos de utilização para diversos níveis de ensino; o *Ecoparque Sensorial da Pia do Urso* para cidadãos portadores de deficiência visual.

Alguns Espaços de Amizade e Parceria:

O Museu Etnográfico da Alta Estremadura, fundado pelo Rancho Folclórico Rosas do Lena, uma casa estremenha recuperada para o efeito; o *Mosteiro de Santa Maria da Vitória*, Património da Humanidade pela UNESCO em 1983; *o CIBA - Centro de Interpretação da Batalha de Aljubarrota*, instalado no local onde se travou a contenda; o *Centro de Interpretação Científico-Ambiental das Grutas da Moeda*; a *Adega Cooperativa da Batalha* ou a *Loja do mundo rural*.

Espaços de Investigação Participada:

Integrados no Plano Estratégico do MCCB, prevêem um programa de trabalho a seis anos, repartido por três projectos de investigação: *o Ensino na Batalha*, iniciado em 2005, foi o primeiro programa de investigação levado a cabo com alunos e professores. Realizações: cronologia SIGNUD, inquérito a mais de 500 crianças do concelho sobre os museus, recolha e inventariação de materiais e exposição em exibição no MCCB. *As minas de Alcanadas*, o segundo projecto, já em curso por proposta desta comunidade. Realizações: exposição temática em 2005 na freguesia, levantamento e inventário de materiais, cronologia SIGNUD e vitrina temática no MCCB. Será a segunda exposição de média duração a realizar no Museu a partir do ano de 2013. *As migrações na Batalha*: Em fase de reflexão e definição, prevê uma dupla visão de pesquisa, trabalho e divulgação - emigração/imigração.

A exposição do museu

O programa museológico e museográfico tenta reflectir as escolhas que foram feitas durante o processo de contacto entre a autarquia, os técnicos e a população. A exposição está organizada de acordo com as áreas de intervenção já apresentadas e, concebida para poder ser regularmente alterada, pretende mostrar a história, a cultura, a comunidade e a vida que existem no concelho para além do Mosteiro.

Para *mostrar o passado*, foi utilizada a base de dados SIGNUD. Uma votação alargada permitiu descobrir entre mais de 500 acontecimentos, os 50 momentos considerados fundamentais para a evolução da comunidade, desde os seus primeiros tempos. No arranque do projecto, o espólio existente não superava a dezena de peças, mas, pouco a pouco, foram descobertos e escolhidos, com a ajuda da população e de especialistas, os objectos e testemunhos que melhor contariam a história. Por esse motivo, a maioria dos objectos que se encontram hoje no Museu pertence às pessoas da Batalha ou a colegas e amigos do projecto que as disponibilizam para todos.

Para *afirmar o presente,* deliberadamente inserido no meio do percurso da história, recorremos ao fenómeno multimédia: uma maqueta que recorta o pedaço da crosta terrestre que hoje constitui o concelho, onde se podem encontrar as casas de todos os residentes e múltiplas rotas e destinos para o conhecer o território e as pessoas que o habitam.

Para *preparar o futuro*, um pequeno espaço de trabalho, com informação e material de investigação, convida a enriquecer um museu que, segundo as palavras do principal responsável autárquico, "não quer estar acabado nunca".

Conclusão

Enquanto museóloga, tive a sorte de ser convidada por uma autarquia que acedeu a perguntar à comunidade como queria que fosse o seu museu e que acompanhou essa procura de forma activa e empenhada. Percebi que técnicos, comunidade e eleitos pareciam desejosos de trabalhar em conjunto. Tive, por isso, a ousadia de tentar construir um museu seguindo atentamente os escritos de 1978 [3] do nosso colega Hugues de Varine, quando desenvolvia o processo de *Le Creusot*, tentando apreender aquelas ideias e conceitos e adaptá-las, tanto quanto possível, aos momentos actuais.

Acredito que um museu assim construído torna-se útil, desejado e protegido pela população que ajudou a construí-lo. Tive e tenho a convicção de que são as pessoas o principal sujeito e objecto do museu e que são elas que lhe dão vida. Não sei por quanto tempo as actuais vontades e capacidades continuarão activas na Batalha. Mas estou certa de que enquanto a população, os técnicos e a autarquia da Batalha trabalharem juntos, o Museu da Batalha sobreviverá.

Referências

[1] Stoffel Fernandes, M. (2008). *A Museologia Social e o papel dos museus como Centros de Aprendizagem*. Em: Eburóbriga – História. Arqueologia. Património. Museologia. Nº 5. Fundão

[2] Varine, H. (2010). El Museo Mediador. Reflexiones de un artífice. *RdM – Revista Espanola de Museologia*, nº 49:16-23.

[3] Varine, H. (1978). L'ecomusée. *La Gazette". Revue trimestrielle de l'Association des musées canadiens*, vol.11.nº 2 :29-41.

Notas

1 Para conhecer a teoria e a prática da Sociomuseologia, consultar: http://sociomuseologia.ning.com/

2 Para conhecer o modelo e funcionamento do SIGNUD - Sistema de Identificação e Gestão de Núcleos Documentais, consultar: http://www.minom-icom.net/index.php?option=com_content&view=article&id=7&Itemid=5

Daniel Reis é graduado em História pela Universidade Federal de Juiz de Fora, mestre em Antropologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, doutorando em Antropologia pela mesma universidade. Possui experiência no campo de museus e patrimônio cultural. Estágios no Museu de Arqueologia e Etnologia Americana/UFJF entre 2002 e 2003, Museu Ferroviário de Juiz de Fora/MG, em 2003. Desde 2006, atua como pesquisador do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, vinculado ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

Família Antônio de Dedé. A propósito de um estudo de caso do Programa Sala do Artista Popular do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/IPHAN – Brasil

Daniel Reis
CNFCP/IPHAN, IFCS/UFRJ, CPDOC/FGV

Resumo

O Programa Sala do Artista Popular – SAP – do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/IPHAN, foi criado em 1983 com objetivo de pesquisar, documentar, difundir e fomentar o campo das artes populares e artesanato tradicional brasileiros. Esta comunicação tem por objetivo uma descrição etnográfica deste programa, a partir das categorias arte popular, pesquisa etnográfica, mercado e sustentabilidade, focando um caso específico. Antônio de Dedé e seus filhos são uma família de escultores em madeira que habitam a região Nordeste do Brasil, no estado de Alagoas. Suas peças caracterizam-se pela forte expressividade e vasto repertório de personagens, cujos processos de confecção são narrados por categorias como dom, arte, trabalho e oficio. Aos poucos, o nome da família começa a circular nos circuitos das artes populares no Brasil e sua participação no programa SAP pode ser lida como uma importante etapa deste processo.

Palavras-chave: Família Antônio de Dedé, Programa Sala do Artista Popular, Artes Populares

Em dezembro de 2010, foi inaugurada a exposição *Expressões na Madeira. Família Antônio de Dedé*, no espaço da Sala do Artista Popular, nas dependências do Centro Nacional de Folclore[1], situado na cidade do Rio de Janeiro. A exposição apresentava ao público o trabalho de uma família de escultores oriunda da região nordeste do Brasil, cuja obra começa a ganhar projeção no campo das artes populares do país. Para além da exibição e comercialização da obra escultórica de Antônio de Dedé e seus filhos, a exposição encerrava o calendário daquele ano de um programa maior, voltado para o campo das artes populares e artesanato de cunho tradicional no Brasil e significava para os artistas em questão, segundo os próprios, um importante passo na divulgação de seus trabalhos.

O programa Sala do Artista Popular foi criado em 1983 com objetivo de pesquisar, documentar, difundir e fomentar as artes populares e artesanato tradicional brasileiros. Ao longo de 28 anos já foram realizadas 170 exposições[2] com indivíduos e comunidades das mais variadas regiões do país. O desenvolvimento das atividades do programa tem início com a definição de um calendário, seguido da pesquisa de campo, sistematização da documentação produzida, produção de um catálogo etnográfico e culmina com uma exposição com venda, que conta com a presença do artista na inauguração. O programa - que mantém um espaço de comercialização permanente - é hoje uma referência possibilitando, para além do reconhecimento simbólico, o escoamento da produção destes indivíduos e grupos, abrindo-lhes portas para novas oportunidades[3]. Esta experiência vem sendo replicada em outros espaços e cidades do país contribuindo para um maior alcance na divulgação destes indivíduos e os bens culturais que produzem.

Esta comunicação tem por objetivo uma descrição do Programa SAP e suas etapas a partir do trabalho desenvolvido com a família Antônio de Dedé no ano de 2010. A intenção é a de, a partir de um exemplo concreto, apresentar as linhas gerais da proposta da SAP, entremeado por breves reflexões norteadas por categorias como arte popular, pesquisa etnográfica, mercado e sustentabilidade[4].

A Família Antônio de Dedé é um dos mais de 150 nomes que já passaram pelo espaço da SAP. Antônio de Dedé, Antônio Alves dos Santos, 57 anos, herdou este apelido do pai "Dedé Lourenço". E o mais velho dos quatro irmãos ainda vivos, de um total de 28. Natural de Lagoa da Canoa, interior do estado de Alagoas, pouco saiu dali. Aos 8 anos de idade, começou a acompanhar o pai para a roça, auxiliando nos afazeres para a manutenção da família. O trabalho pesado deixou marcas em seu corpo, debilitando-o. Atualmente está aposentado, dedicando-se a atividade escultórica e o cuidar dos nove filhos, dos quais quatro já se casaram, saíram de casa e trouxeram os primeiros netos. Sem se afastarem do pai, no entanto, moram todos próximos e mantêm estreito contacto com ele. A esposa de Antônio de Dedé faleceu vítima de um derrame há cerca de quatro anos e ainda é lembrada por ele com grande saudade.

O sustento da família provém, sobretudo, da atividade no roçado da terra que arrendam durante parte do ano para plantar fumo. No restante dos meses, os filhos trabalham em outras propriedades de atividade agrícola, bem como nas fábricas e empreiteiras da região. Há cerca de três anos, no entanto, estas atividades vêm ganhando complemento cada vez mais contínuo de outro setor, o da atividade escultórica.

Antônio de Dedé recorda ter começado a fazer suas primeiras "traquinagens" também aos 8 anos de idade. Confeccionava seus próprios brinquedos, carrinhos e aviões a partir de latas de sardinha e madeira que às vezes vendia para outras crianças da vizinhança. Com o passar do tempo, foi desenvolvendo de modo autodidata as suas técnicas e motivos de trabalho. Fazia-os sempre nos momentos de folga entre uma atividade e outra na jornada de trabalho. Aos poucos seu entalhe foi ganhando os contornos característicos que marcam a sua obra. Já adulto, os primeiros interessados foram os terreiros de xangô próximos de sua casa, que lhe encomendavam representações

das entidades. Essa venda era já reflexo da ressonância de seu trabalho na pequena cidade. Neste momento, contudo, era conhecido localmente como a pessoa que esculpia "bonecos na madeira". Seu nome não estava associado ainda à noção de arte e/ou cultura popular.

No argumento do antropólogo João Leal [1]: "O popular é – literalmente – o produto do encontro de duas culturas: a cultura que lá estava e que não sabia que era popular e a cultura que chega lá e a nomeia como popular." É neste sentido que a inserção do nome de Antônio de Dedé neste universo emerge do entrecruzamento de seu trabalho, com o momento em que ele é "descoberto", segundo seus termos, pelo universo do colecionamento e mercado de arte popular. Trata-se, na verdade, de encontros entre diferentes pessoas em princípio de dois universos culturais díspares. Tais encontros geraram o deslocamento de seu nome e obra de um âmbito local, enquanto uma "arte de fazer pecinhas" – como define –, para uma escala mais ampla, nacional, de artista popular, segundo os que passaram a comprar e colecionar suas peças.

Antônio de Dedé narra sua "descoberta" a partir de dois momentos específicos. Eles estruturam a sua biografia enquanto um artista popular. O primeiro ocorreu quando um colecionador e revendedor de peças vindo da capital Maceió ouviu falar de seu nome no centro de Lagoa da Canoa e decidiu procurá-lo. Durante a visita, Antônio de Dedé e o comprador fecharam um trato verbal. Ele faria as esculturas e o galerista compraria toda a sua produção. Os termos incluíam o dado de que o primeiro deveria vender exclusivamente para o segundo que, por sua vez, forneceria a matéria-prima. No decorrer dos meses seguintes, o trato foi levado a cabo. O acordo teve um fim quando, após uma visita, seu comprador desapareceu. Havia combinado retornar dentro de alguns dias, como de costume, tendo deixado suas encomendas mas não o fez. Antônio de Dedé sentiu-se desrespeitado e, quando o comprador reapareceu, não quis mais trabalhar para ele.

Neste intervalo de tempo, Antônio de Dedé narra ter sido descoberto novamente por um casal de artistas plásticos que mantém uma galeria voltada para a arte popular também em Maceió. Na memória de Antônio de Dedé, o encontro é narrado de modo semelhante ao anterior. Um dia, saiu para o trabalho na roça. Num dado momento, seu filho veio chamá-lo. Um casal havia chegado em sua casa, por indicação de alguém na rua, interessado em suas peças. Haviam-lhe "descoberto". A partir do narrado encontro, o casal ocupa papel central na produção e circulação do trabalho de Antônio de Dedé. São responsáveis pela aquisição da quase totalidade das peças. O trato feito é parecido com o anterior. Antônio de Dedé recebe a madeira, produz as peças e eles pegam e lhe pagam a cada período de tempo específico. Na galeria em Maceió é possível ver um considerável acervo de obras do artista. Vários tamanhos, personagens, formatos, etc. Segundo os proprietários, tal qual já o fizeram em relação a outros artistas, o objetivo não é só o de comercializar as suas peças, mas também o de promover o seu autor. Esta divulgação passa pela inserção do nome de Antônio de Dedé no mundo das artes populares, de criar novos agentes e meios de mostrar e escoar seu trabalho. De modo geral, trata-se de uma iniciativa de mão dupla: por um lado, atrai novos compradores, permite ao artista vender mais peças por um preço melhor, por outro, valorizam também o seu próprio acervo.

Foi este casal que indicou o nome de Antônio de Dedé para realização de uma exposição na SAP. O programa recebe propostas em fluxo contínuo. Elas chegam de formas variadas: pessoas que conhecem algum artífice e o indicam, os próprios artistas, pesquisadores que atuam no campo, colecionadores, galeristas, etc. Para definir este cronograma existe uma comissão que avalia as propostas. Anualmente, são realizados entre 8 e 10 trabalhos que culminam numa exposição que permanece aberta por cerca de 30 ou 40 dias. Os critérios para escolha dos nomes e composição do calendário anual da SAP seguem parâmetros como: ser obra de arte popular e/ou artesanato tradicional, conjugar propostas individuais e de grupos, uma distribuição geográfica do país buscando atender ao maior número de regiões.

O casal encaminhou a proposta, segundo seus termos, por acreditar que aquele era um espaço importante no cenário das artes populares do país e, consequentemente, um artista ter o seu nome inscrito na lista dos que passaram pela SAP lhes confere um reconhecimento do valor de sua obra[5]. A SAP é, sob este olhar, um programa que confere um status diferenciado, de legitimação de indivíduos que produzem um determinado tipo de bens culturais que, em geral, ficam à margem de um moderno sistema de arte e cultura [2].

Uma vez definido o calendário, a segunda etapa do Programa consiste na pesquisa e documentação. Uma pequena equipa, normalmente pesquisador e fotógrafo, desloca-se para realizar uma pesquisa de campo e produzir um registro da obra do artista selecionado. A pesquisa etnográfica é um dos pilares do programa. A concepção etnográfica adotada é uma que une a teoria com a aplicação prática: uma etnografia aplicada. O período é curto, em função da equipa e orçamento reduzidos, em geral, entre três e cinco dias, a depender da demanda a ser cumprida[6]. Durante este tempo procura-se atentar para aspectos da obra do artífice, suas formas de trabalho (matérias-primas utilizadas, ferramentas, jornada de trabalho), biografia (sua história de vida, de seus familiares, outros parente, pessoas importantes com quem teve contato, como aprendeu a fazer sua arte) e contexto (local e condições em que vive, etc.). Sempre que possível, faz-se registro audiovisual do processo de confecção de alguma peça e os trâmites a que obedece. Ao final, o material documental produzido é depositado nos fundos da Biblioteca Amadeu Amaral do CNFCP e fica disponível para consulta mediante solicitação prévia[7].

O contato com Antônio de Dedé foi feito ao longo de três dias em sua residência em Lagoa da Canoa, no mês de junho de 2010. Ao longo deste período, os principais temas sobre os quais falou foram seus filhos, as limitações físicas em que se encontrava naquele momento e o trabalho. Este último é narrado por Antônio de Dedé como arte. Arte da carpintaria, arte do fumo, arte dos canteiros, arte de fazer tijolos. Do mesmo modo e inversamente, ao se referir às suas esculturas usa com frequência a categoria "arte na madeira". A noção de arte abarca para ele todo e qualquer processo de produção e criação. Envolve, desta maneira, várias dimensões da vida social. A escultura, enquanto "arte na madeira" é um recorte e classificação desse quadro mais amplo. Neste sentido, talvez seja correto afirmar, recorrendo ao argumento de Clifford Geertz [3], que seu entalhe, para além das dimensões estéticas, "materializam uma forma de viver, trazendo um modelo específico de pensar para o mundo dos objetos." Suas esculturas são assim, o "entalhe" de sua vida social.

Para além da idéia de "arte na madeira", bonecos, personagens e/ou pecinhas são as formas carinhosas e mais recorrentes pelas quais se refere às suas esculturas. Sua principal característica talvez seja a expressividade do entalhe que, com alta dramaticidade, devolve o olhar ao espectador com dentes e punhos cerrados em corpos de formas longilíneas. Algumas transmitem uma sensação de angústia, outras, um humor irônico ou até contemplação. Os personagens são uma recriação, a seu modo, inspirados no mundo que vê ao seu redor, na rua, na roça, na TV, etc. Gosta muito de fazer animais mas também santos e figuras humanas das mais variadas. Neste conjunto, o leque de possibilidades de criação é vasto. Podem trazer ou cores vibrantes que procuram se aproximar o quanto possível da fidelidade em relação ao objeto ou, como prefere, com acabamento na cor da madeira procurando ressaltar, junto do "personagem", o brilho e características da matéria-prima. Possuem tamanhos variados, de 0,50cm à 2m de altura. Sua escala preferida de trabalho são as de tamanho médio com cerca de 0,80 à 1m. O manuseio da madeira lhe é melhor nessas medidas.

A habilidade de esculpir é atribuída por Antônio de Dedé a um "dom". Sua "arte na madeira" seria uma dádiva recebida de modo geracional. Algo que veio a tona a partir do olhar e vontade de recriar, ao seu modo, o trabalho do pai que era carpinteiro. Desde então, afirma nunca ter deixado o trabalho com as peças de lado. Para Antônio de Dedé: "o homem que vive só de uma arte está morto." A morte neste caso tem um duplo sentido: metafórico na medida que afirma recorrentemente nunca ter conseguido deixar de lado a confecção de seus "bonecos" – explicitando-os enquanto uma atividade que organiza e dá sentido à sua vida; literal, num lugar onde a escassez imprime a necessidade de se desdobrar em múltiplas funções.

Antônio de Dedé acredita ter transmitido este "dom" a seus filhos. A extensão do saber de um artista para sua família – e, eventualmente, até para uma comunidade – é um dado que aparece com alguma recorrência no campo das artes populares. Entre os mais conhecidos nomes, poder-se-ia citar: as famílias Vitalino e de Zé Caboclo no Auto do Moura/PE, de Dona Izabel no Vale do Jequitinhonha/MG e de GTO em Divinópolis/MG. O envolvimento de filhos e outros graus de parentesco pode ser visto em duas direções: a transmissão de um conhecimento mas também, em alguns casos, a ampliação de mão-de-obra - e possibilidade de maior obtenção de renda - para atender às demandas que crescem à medida que o nome ou "marca" familiar começa a ganhar notoriedade. Assim é que surgem gerações de artistas que valorizam e reforçam o papel dos detentores destes saberes e seus lugares no campo das artes populares [4].

No caso de Antônio de Dedé, a partir do momento em que foi "descoberto", ouviu de seus "agentes" que incentivasse os filhos a também fazerem as peças. A idéia já era cogitada por Antônio de Dedé. Sempre preocupado com o futuro dos seus, via na "arte na madeira" uma oportunidade a mais de trabalho e renda. Estimulava-os, assim, a descobrirem sua "arte" e fazerem suas "pecinhas". Aos poucos, os filhos foram se interessando por meio do apelo, olhar e vivência cotidiana com o pai. Hoje, cinco deles e uma nora trabalham também com atividade escultórica. São eles: Adaílton, Antônio José, Maurício, Maria Cícera, Edinês e a nora Luciene[8]. Tal qual a trajetória do pai - e sogro - dividem seu tempo entre a madeira e as demais "artes" como o trabalho na roça, no lar e em empresas da região. Do mesmo modo, suas "pecinhas", "bonecos" e "personagens" – termos que, tal qual Dedé, empregam para se referirem às suas obras - começaram a se deslocar de um domínio doméstico local para ingressar, também, no circuito das artes populares.

O trabalho dos filhos e nora guardam muitas características do processo produtivo de Antônio de Dedé: a concepção de arte abarcando todo e qualquer processo produtivo e criativo, a crença na dádiva do "dom", a preferência pelo mesmo tipo de madeira – e também as dificuldades em consegui-la – as ferramentas, as técnicas de entalhe. O resultado, no entanto, apresenta peculiaridades no traço de cada um e, o modo como assinam suas peças, imprime uma marca pessoal. Inicialmente produziam com o pai, tornando a atividade também um mecanismo de sociabilidade doméstica. Aos poucos, na medida em que foram se casando e saindo para assumirem suas famílias, passaram a fazer em suas próprias casas. No entanto, sempre que possível voltam à morada do pai para esculpirem juntos. Matar as saudades e lhe fazer companhia.

Toda produção familiar tem como referência a casa de Antônio de Dedé. Ainda que os filhos produzam um trabalho autoral cada qual em suas residências, todo o contato, encomendas e, em certa medida, o armazenamento de peças é feito na casa do pai. Ele é o ponto nodal dessa rede parietal de artistas agregando em torno de si a marca das expressões impressas na madeira nestes trabalhos. Sua morada, um lugar de fomento desta atividade. Ao visitar Dedé, mais do que seu trabalho pode-se conhecer um saber-fazer da "arte na madeira" transmitido geracionalmente.

Identificar a produção dos filhos de Antônio de Dedé foi um dado que terminou por alterar o perfil inicial da exposição. A intenção primeira era a de fazer um trabalho específico com Antônio de Dedé. No entanto, perceber tratar-se de uma produção que hoje coloca em movimento quase toda a família, a sociabilidade doméstica que envolve a transmissão geracional de saber a partir da crença na existência de um "dom", pareceram argumentos suficientes para fazer uma exposição da família, ao invés de unicamente o seu patriarca.

Ao regressar da pesquisa de terreno, teve início a etapa seguinte do programa: a sistematização dos dados para produção de um catálogo etnográfico, painéis e material gráfico para a exposição. A produção do catálogo, composto por texto e imagens, é um elemento de grande importância dentro do Programa. Na maioria dos casos, trata-se de uma publicação inédita sobre os artistas em pauta. Apresenta parte de sua biografia, sua trajetória, técnica de trabalho, além de registrar as formas de contactá-lo. Esses catálogos são distribuídos gratuitamente na inauguração da exposição, encaminhados para instituições em intercâmbios institucionais e estão disponíveis para os interessados no CNFCP para venda, por um preço simbólico, ou doação mediante solicitação. Parte dos catálogos é ofertada aos artesãos e eventuais parceiros que atuarem na realização do trabalho.

O catálogo da Família Antônio de Dedé obedeceu a estes critérios. A decisão da imagem de capa – um comodo da casa de Dedé em que guarda algumas peças – foi feita pela sua plasticidade e por aludir à uma dimensão doméstica e familiar do assunto que tratava. Ela dialoga com a foto da contra-capa que apresenta a família em meio às suas esculturas no quintal da casa. Uma preocupação específica, neste caso, foi a de colocar pelo menos um retrato de cada pessoa, uma forma a mais de chamar a atenção para o fato de que, para além de uma família com traços semelhantes de produção, cada qual apresenta características particulares em seu trabalho.

A exposição é o ponto alto do programa. Sua museografia procura criar uma ambientação que conjugue as características estéticas e etnográficas do objeto, o seu autor e o seu contexto.

É composta por painéis que sintetizam as informações obtidas na pesquisa de campo e que estão descritas em pormenor no catálogo. Engloba a seleção de cores das paredes e suportes que melhor se adequam à proposta de exibição dos objetos e, o mesmo, em relação à ambientação sonora. Os objetos são expostos, salvo raras exceções, sem vitrines, como uma forma de tentar aproximar o público. Um recurso que tem sido frequentemente utilizado é um ecrã, com um vídeo sobre o(s) artífice(s) feita pelo pesquisador em campo.

No caso de *Expressões na madeira. Família Antônio de Dedé,* a museografia foi pensada buscando conjugar a sociabilidade doméstica e caráter geracional desta produção com os aspectos individuais de cada autor. Foi confeccionado um painel para cada indivíduo com o seu retrato (além de um outro que oferecia um contexto geral sobre a família e seu trabalho). A dimensão familiar e coletiva estava presente na maneira como os objetos foram distribuídos no espaço misturando os autores – aludindo à forma como são guardados na casa de Antônio de Dedé, como pode ser visto na fotografia presente na capa do catálogo e do material gráfico. A abertura da exposição, por exemplo, trazia dois São Jorge feitos por Antônio José e Adailton. Dois irmãos tratando um mesmo tema, produzindo objetos semelhantes, porém, com especificidades de entalhe se observados em pormenor. No centro da sala, foi colocado um suporte retangular baixo com peças de Antônio de Dedé e dos filhos. Ao fundo, os objetos confeccionados pelas filhas Maria Cícera e Edinês que se assemelham a pequenos totens ou ex-votos, ficaram em conjunto pendurados em suspenso pelo teto. A ambientação foi feita pela coloração ocre das paredes e suportes e a iluminação rebaixada sobre os objetos, buscando um diálogo com o local acima citado onde são guardadas as esculturas. Uma série de adesivos de formato circular foram colados nas paredes para dar um toque um pouco mais alegre, uma vez que este é um traço marcante da família Antônio de Dedé. Um vídeo foi editado a partir do trabalho de campo e era exibido num ecrã, contendo a fala de cada uma das pessoas, além de imagens do local onde vivem.

Em paralelo à produção da museografia há um trabalho logístico a ser feito. Cuidar do traslado das peças, deslocamento e hospedagem dos artífices e outras questões que surgem caso a caso. As peças são remetidas por meio de transportadoras licitadas para este fim específico. Ainda em campo, o pesquisador procura orientar o artista sobre o cuidado com a embalagem para que não se corra o risco de quebra ou dano de nenhum objeto, bem como para a necessidade de enviar discriminadamente o preço de cada uma das peças, o nome do autor e os dados para remessa do valor após a sua venda. O preço das peças é uma decisão do próprio artesão[9]. Ao chegar ao CNFCP, os objetos são cadastrados e recebem uma etiqueta de identificação antes de serem expostas[10].

Nos dias em torno da data de inauguração, os artistas são convidados para uma agenda de atividades pré-definidas pelo Programa. Em geral, são cerca de três dias que se estendem da véspera ao dia seguinte à inauguração da exposição. Normalmente, o responsável por esta agenda é o pesquisador que fez a etnografia. Ela inclui a visita ao Museu de Folclore Edison Carneiro[11], do CNFCP, e às suas reservas técnicas, para que possam ter um contato com o mundo museológico em suas várias dimensões. Aquela é feita pelos técnicos da área de museologia e acompanhada pelo pesquisador. Nesta ocasião, além de apresentar o acervo, faz-se também uma breve explanação sobre os trabalhos desenvolvidos a partir deles. Ao final, procura-se colher um depoimento do artista sobre esta experiência e seu trabalho.

Estas visitas têm-se revelado proveitosas. Possibilitam ao artífice ter contato com peças de outros artistas que trabalham com materiais e/ou técnicas parecidas, bem como artefatos inteiramente diferentes mas que lhes despertam interesse e curiosidade por motivo qualquer. Isto significa um passo no sentido de melhor compreender as suas próprias produções, enquanto parte deste universo de bens culturais denominados arte e culturas populares. Para o museu, tem sido uma experiência frutífera, para além do aprendizado e troca de experiências com estes indivíduos, pelas situações em que estes reconhecem peças no acervo das quais pouco se sabia a respeito e ajudam na identificação e classificação das mesmas.

A agenda pode incluir, ainda, uma atividade de interação do artífice com o público, como uma oficina ou uma fala sobre seu trabalho, sendo remunerado para tal. Por fim, sempre que possível, uma visita de alguns espaços do Rio de Janeiro que trabalham com arte e cultura popular como museus, galerias e lojas que comercializam ou feiras como a Feira de São Cristóvão.

O ponto principal desta agenda de atividades é a presença do artista na inauguração da exposição. Esta tem sido uma experiência enriquecedora sob vários aspectos. Para o artista, por ver o seu trabalho exposto num espaço museológico, com tratamento museográfico e autoria reconhecida e destacada. Este tem-se mostrado um elemento importante na valorização destes personagens e sua auto-estima. E recorrente percebê-los emocionados ao ver a exposição e o interesse dos visitantes na sua obra e em sua biografia; para os visitantes é uma oportunidade, muitas vezes única, de ter contato com o artista, visto que muitos moram em regiões de difícil acesso; para o CNFCP é parte do cumprimento de seus objetivos ao atuar neste campo, no sentido do fomento e divulgação das culturas populares. Além disso, é uma forma de enriquecer o acervo do museu, já que uma peça do artista em pauta é depositada no acervo da instituição.

Antônio de Dedé não pôde vir para a inauguração da exposição de sua família. Sua atual condição de saúde o impede de fazer viagens longas. Seus filhos Adailton e Antônio José cumpriram o papel de representar a família. Participaram de todos os eventos descritos com grande entusiasmo. Tiveram ainda uma atividade extra. Durante o transporte algumas de suas peças sofreram avarias em função das diferenças térmicas, humidade e o modo como foram embaladas. Na véspera da abertura da exposição, trabalharam no restauro das mesmas pois queriam ver estes trabalhos expostos na galeria.

A exposição é também um importante momento do ponto de vista econômico. Uma vez que se trata de exposição com venda é uma ocasião em que os artistas conseguem escoar considerável parte de seu material. No caso em questão, antes da galeria ser aberta já haviam pessoas interessadas na aquisição das peças da família Antônio de Dedé. Ao final, uma considerável parte do material foi vendido. Cabe salientar que as vendas são feitas somente no local, após a abertura da galeria, não havendo possibilidade de reservas.

O Programa conta, ainda, com um espaço de comercialização permanente voltado para os artistas que expuseram na SAP. Este espaço tem por finalidade ser um local de venda e divulgação do trabalho destes artífices. Além disso, é importante elo de comunicação permanente com os artistas pois recebe peças dos mesmos em fluxo contínuo para este fim. Ao final da exposição, as peças que não tenham sido vendidas são encaminhadas para lá. O espaço é mantido por um percentual

que é acrescido ao valor da peça definido pelo artista. Com o passar do tempo, ele tornou-se um lugar conhecido sendo recorrentemente procurado por colecionadores, pessoas em busca de um tipo de objeto específico para si ou oferecer como presente.

Por ser um programa que atua da pesquisa etnográfica à comercialização dos objetos, a SAP está em constante diálogo e tensão entre os artífices e os setores de mercado, entendido este principalmente como os galeristas e os colecionadores. Ao mesmo tempo que fomenta e divulga o trabalho de artistas, a SAP acaba por fazê-lo também em relação ao mercado e agentes que atuam na comercialização deste campo. O exemplo da família Antonio de Dedé é paradigmático neste sentido. Como explicitado no início do texto, para muitos, o fato de um artífice ter passado pela SAP é uma certificação quanto a importância e qualidade de seu trabalho. Este elemento, ao que parece, vem sendo também um dado a considerar na escolha de colecionadores, galeristas e no valor – simbólico e comercial – das obras. Trata-se de um uso feito pelo mercado do programa. Uma vez que esta parece uma forma de apropriação inevitável, a solução tem sido sempre a de buscar um diálogo[12] para fazer com que isso se reverta em benefício dos artífices e que estes consigam melhores preços e possibilidades de venda de seu trabalho.

Com base no exposto, um entendimento específico da idéia de sustentabilidade está presente no Programa, na medida em que procura fazer com que os artistas populares caminhem na direção de conseguirem eles próprios uns canais diretos de venda de suas peças, com liberdade de escolha de preços, sem que dependam exclusivamente de comerciantes, algo que ocorre com certa recorrência neste campo, que se estabelecem como mediadores entre a obra e o público.

Ao longo dos quase trinta anos de existência do Programa SAP, muitos nomes que por lá passaram obtiveram um maior reconhecimento de seus trabalhos; alguns tornaram-se consagrados; outros sucumbiram-se. De alguma forma, o Programa influenciou nestes processos. Espera-se que a ação iniciada em 2010 com a Família Antôno de Dedé sirva como um impulsionador no desenvolvimento do potencial criativo desta família de escultores e contribua para sua valorização de seu trabalho. Ainda é cedo para se avaliar o real impacto.

Num plano mais geral, ao longo destas últimas três décadas, ocorreram muitas mudanças no campo das chamadas artes populares. Atualmente, o campo que já foi chamado folclórico, culturas populares, encontra-se na agenda do dia nas discussões sobre patrimonialização, identidade, memória e um mercado de colecionamento destas obras parece cada vez mais forte e consolidado. O desafio do programa é o de manter-se sempre atual em relação a este cenário.

No plano reflexivo, o Programa abre espaço para uma série de discussões sobre temas como mercado, sustentabilidade, mundos de arte, políticas públicas, processos de patrimonialização, entre muitas outras. Dado o curto espaço para exposição e objetivos deste paper, elas não serão abordadas limitando-se, aqui, a apenas indicá-las para eventualmente serem aprofundadas em outras ocasiões. Neste momento, expor as etapas que fazem parte de um projeto de registro, valorização e fomento de um campo de produção de saberes ainda pouco conhecido no país, parece tarefa útil pela possibilidade de divulgar esta experiência e fomentar a possibilidade de novas ações de cunho semelhante.

Referências bibliográficas

[1] Leal, J. (2009). Da arte popular às culturas populares híbridas. *Etnográfica*. Lisboa, vol. 13, n.2: 472-476.

[2] Clifford, J. (1994). Colecionando arte e cultura. Em: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Brasilia.

[3] Geertz, C. (1998). *O Saber Local. Novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petropolis.Vozes.

[4] Maia, M. (2009). *Les ouvres d'art populaire brésilien au Museé du Folklore Edison Carneiro: entre terrain, muse et marché*.Tese (Doutorado em Etnnologia) – Université de Paris, Laboratoire d'Ethnologie Comparative. Paris.

Notas

1 O CNFCP é uma instituição federal vinculada ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Tem por objetivo a pesquisa, documentação, difusão e fomento das diferentes formas, expressões, saberes e fazeres das culturas populares no Brasil. Suas origens remontam à década de 1940 e a Comissão Nacional de Folclore, transformada em 1958 na Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Sua atual estrutura conta com uma Direção, Divisão Tecnica, Setor Adminsitrativo, Setor de Pesquisa, Difusão Cultural, a Biblioteca Amadeu Amaral e o Museu de Folclore Edison Carneiro.

2 Este número refere-se ao momento em que foi realizado o evento.

3 O Programa SAP é desenvolvido com recursos institucionais e de eventuais parcerias como, no ano de 2010, o banco Caixa econômica Federal.

4 Este texto é elaborado a partir de uma etnografia da SAP e dos dados obtidos na etnografia feita junto à família Antônio de Dedé para a SAP, cuja versão completa do texto está publicada no catálogo da exposição: REIS, Daniel. *Expressões na madeira. Família Antônio de Dedé*. RJ: IPHAN,CNFCP, 2010.

5 COSTA, D; AMÉLIA, M. (2010). *Entrevista Concedida*. Maceió.

6 Variações neste tempo decorrem de acordo com as distâncias a percorrer e o fato de ser uma pesquisa com um único indivíduo e/ou localidade ou vários.

7 Para depósito e utilização dos dados obtidos em pesquisa de campo é solicitada uma autorização ao artista alvo da pesquisa.

8 Eventualmente, Ismael, um sexto filho, também se aventura no ramo do entalhe.

9 Em muito raras exceções, quando o preço estipulado pelo artista era extremamente discrepante, para mais ou para menos, foi sugerido à este reavaliar sua precificação. A decisão final, no entanto, foi do artista.

10 O recebimento de peças é uma questão delicada no Programa SAP. A instituição não possui espaço físico para armazenamento de um grande número de objetos. Em função disto, orienta-se o artífice para que encaminhe um determinado número de peças, que conjuguem a possibilidade de serem guardadas de modo adequado, com uma boa quantia de artefatos para exposição e venda. No entanto, ocorre situações em que o número de artefatos que chega é bastante superior ao esperado, o que gera algum transtorno para a guarda das peças.

11 O Museu de Folclore Edison Carneiro, vinculado ao CNFCP, foi criado em 1968. Seu acervo soma atualmente cerca de 14 mil objetos obtidos por meio de recolhas em várias partes do país e confeccionados por vários autores, técnicas e materiais diferentes. Sua estrutura conta com reservas técnicas, laboratório de conservação, espaço administrativo, exposição permanente, Galeria Mestre Vitalino e espaço expositivo da SAP.

12 A busca deste diálogo vem no sentido de convidar estes agentes a serem também parceiros no processo de valorização e promoção destes artistas e suas obras e não, somente, praticarem a simples comercialização, muitas vezes com baixo retorno financeiro aos autores. Neste sentido, o trabalho com a família Antônio de Dedé pode ser visto também como paradigmático.

" A extensão do saber de um artista para sua família – e, eventualmente, até para uma comunidade – é um dado que aparece com alguma recorrência no campo das artes populares."

Daniel Reis

Elsa Beatriz Dimene fez licenciatura em História com orientação para Documentação. Historiadora – Documentalista. Entre 2007 e 2010, trabalhou como assistente de Ciências Sociais e como Oficial de Ligação com a Comunidade no Estudo sobre a eficácia do gel microbicidas no combate do HIV-SIDA. Entre 2008 e 2011, foi docente da disciplina de Introdução às Ciências Documentais no Instituto Médio de Ciências Documentais – CIDOC. Em 2010-2011, tem sido Técnica de Documentação "A" no Museu Ferroviário do CFM.

A aplicação do marketing nos museus: o caso do Museu Ferroviário dos CFM

Elsa Dimene

Portos e Caminhos de Ferro de Moçambique – CFM

Resumo

A aplicação de estratégias de marketing nas organizações culturais museológicas, sem fins lucrativos, tem-se mostrado uma ferramenta essencial para a divulgação e promoção das actividades desse tipo de organizações. Os museus são instituições de carácter cultural, educativo e científico, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento. A sua missão é, regra geral, preservar, pesquisar, divulgar e valorizar o património cultural. Sendo assim, é no diálogo que estabelecem com as comunidades, procurando cumprir com a sua missão, que se pode medir a sua sustentabilidade.

O presente artigo, considerando a importância do recurso às estratégias de marketing, objectiva fazer uma reflexão em torno da aplicação das mesmas no Museu Ferroviário, localizado num espaço privilegiado na centenária Estação Ferroviária da capital; esta última considerada, pela revista Norte-americana *Newsweek*, a mais bela de África e a 9ª mais bela do Mundo.

Parte-se do princípio de que a aplicação de estratégias de marketing poderá contribuir, sobremaneira, para a sustentabilidade do museu, para despertar interesse pelo mesmo aos potenciais usuários e, com isso, divulgar informações que contribuam para a formação do sujeito cidadão; interesse pelos bens culturais; criação de novos valores, tornando inabalável a imagem do museu como referência para a educação e cultura.

Palavras-chave Museu, marketing, sustentabilidade

Objectivo

O objectivo deste artigo é fazer uma reflexão em torno da aplicação das estratégias de marketing no Museu Ferroviário, como forma de garantir a sua sustentabilidade.

Contextualização

A ideia da criação de um Museu Ferroviário em Moçambique remota à década de 1960, com a criação do então Gabinete de História dos Portos e Caminhos de Ferro de Moçambique. Em 1995, aquando dos festejos dos «100 Anos da Linha Férrea Lourenço Marques - Pretória», a mes-

ma ideia viria a ser equacionada. Mas, só em Janeiro de 2001 a ideia da criação de um Museu Ferroviário ganhou um novo ímpeto na sequência de uma visita do então PCA da empresa CFM, Engº Rui Fonseca às instalações da empresa em Xai-Xai, o que impulsionou a iniciativa. [1]

Actualmente, os trabalhos referentes à criação do Museu Ferroviário encontram-se em estado adiantado de implementação. O mesmo localiza-se na estação ferroviária da capital moçambicana, Maputo.

A estruturação da futura retrospectiva dos Portos e Caminhos de Ferro de Moçambique (CFM) já foi devidamente delineada. Não serão apenas locomotivas que comporão o acervo do museu projectado. O visitante poderá apreciar o mais variado material que, ao longo dos tempos, tem sido usado nos CFM: carruagens, vagões, telégrafos, telefones magnéticos, máquinas de escrever e de calcular, lanternas e lanternins, zorras, marcadores de bilhetes, o primeiro carro bombeiro da então cidade de Lourenço Marques, extintores, balanças, entre outros. O visitante poderá também consultar documentos – revistas, monografias, fotografias, etc. - de valor histórico que retratam a vida da empresa CFM desde o século XIX até aos nossos dias.

Museus

Segundo o Internacional Council of Museums (ICOM), museus são: "instituições permanentes, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, abertas ao público, e que adquirem, conservam, estudam, comunicam e expõem testemunhos materiais do homem e de seu meio ambiente tendo em vista o estudo, a educação e a fruição". [2]

As funções principais de qualquer museu são: identificar, recuperar e reunir grupos de objectos e de colecções; documentá-los, preservá-los, e estudá-los; apresentar ou expor esses objectos ao público em geral e interpretá-los ou explicá-los. [3]

Marketing

O marketing é definido como: "a análise, o planeamento, a implementação e o controle de programas cuidadosamente formulados e projectados para propiciar trocas voluntárias de valores com o mercado-alvo, no propósito de atingir os objectivos organizacionais".[4]

Marketing museológico

Vários autores defendem que a aplicação do marketing nas organizações culturais, tais como Museus, surgiu muitos anos após a aplicação deste a organizações que visam essencialmente o lucro. Defendem ainda que o marketing, quando aplicado nos museus, consistirá num conjunto de actividades realizadas para atingir os objectivos do mesmo e satisfazer o seu público.

Actualmente, tem vindo a ser promovida alguma reflexão sobre o conceito de museu e a sua evolução e defende-se que os mesmos devem combinar o seu objectivo social - instituição guardiã da memória, com responsabilidades na preservação de um património, na investigação e na

educação – com outro tipo de actividades de promoção desses objectivos, como a concepção e a implementação de estratégias de marketing, que não comprometam a sua existência e que possam gerar impactos positivos para as comunidades e para o próprio museu. [5]

Nos museus, o marketing é utilizado de forma similar à sua função nas empresas privadas de produtos e serviços, identificando e delimitando potenciais mercados com base nas suas necessidades para os atender de forma satisfatória. [6]

No processo de planeamento das estratégias de marketing para os museus devem ser elaboradas pesquisas para auxiliar a tomada de decisões que se apresentarem necessárias, face as exigências actuais para as organizações.

Essas pesquisas, de acordo com Kotler e Armstrong [7], podem ser feitas por meio de observações do ambiente das instituições em causa, no recinto interno dos museus, da análise da divulgação de outras organizações similares por meio de levantamento da opinião do público, dos colaboradores e também da avaliação de estratégias já utilizadas por outras instituições similares. Os resultados dessas pesquisas podem levar a mudanças na gestão dos museus e justificar o investimento em novas tecnologias, criação de instrumentos que permitam maior participação e novas experiências dos visitantes.

O Museu Ferroviário do CFM: estratégias de marketing

Os museus ferroviários, pelo tipo de peças e equipamentos que apresentam, têm um público potencial.

Como popularizar o museu de forma a atrair visitantes?

Em resposta a esta questão avançamos algumas propostas, a saber:

- Construção de um site onde serão disponibilizadas informações sobre as actividades do museu. Este site deverá ter um aspecto gráfico interessante de modo a cativar o visitante. O mesmo deverá ser actualizado frequentemente de modo a evitar que o visitante fique com a impressão de que a informação que esta a ver é a mesma que viu há um tempo atrás;

- Promoção de campanhas de divulgação das actividades do museu na imprensa.

Como tornar o museu sustentável?

- Criação de *merchandising* com objectos/brindes com o logótipo do Museu, tais como medalhas, selos, reprodução de locomotivas, livros, entre outros;

- Criação de parcerias com empresas de *tours* de modo a incluir, no seu roteiro de turismo, visitas à estação central de Maputo, incluindo o Museu.

Estas actividades devem ser seguidas, de tempos em tempos, por estudos do público o que poderá permitir conhecer/saber para quem se está a trabalhar.

Considerações finais

Os museus devem desenvolver um trabalho árduo de consciencialização à comunidade para, assim, poder contribuir na formação do sujeito cidadão, despertar o interesse pelos bens culturais e a aquisição de novos valores.

O marketing enquadra-se no diálogo entre o museu e a comunidade, como promotor e divulgador das actividades realizadas pelo museu aos visitantes regulares e ocasionais e aos potenciais visitantes.

O Museu Ferroviário enfrenta um desafio: atrair visitantes, adoptando uma estratégia orientada para o público potencial e para as suas necessidades. Sendo assim, espera-se com estas breves considerações, contribuir para fomentar uma discussão sobre esta temática e, por outro lado, para incentivar uma atitude mais activa e dinâmica por parte dos profissionais do Museu Ferroviário no sentido de encararem o desafio de atrair visitantes e aproveitarem as oportunidades que podem ser proporcionadas através da aplicação das estratégias do marketing, com base nas experiências empreendidas noutros países.

Agradecimentos

Endereço os meus singelos agradecimentos ao ICOM-Portugal e à comissão instaladora do ICOM-Moçambique, pelo convite que, de forma inequívoca, possibilitou escrever esta comunicação.
Aos CFM que, desde o início, abraçaram a ideia de elaborar o presente artigo.
Ao Mestre Momade Ali[1], de quem recebi especial colaboração neste artigo.
A todos que, directa ou indirectamente, me apoiaram neste projecto.

Referências

[1] Sopa, A.; Saute, N. (2008). *Museu CFM: concept paper* (documento não publicado). CFM-EP: Maputo.

[2] Conselho Internacional dos Museus. (2003). *Código Deontológico do ICOM para os Museus*. Comissão Nacional Portuguesa do ICOM.

[3] Hernandez, J.; Tresseras, J. (2001). *Gestion del património cultural*. Barcelona, Ariel Turismo.

[4] Kotler, P. (1978). *Marketing para organizações que não visam o lucro*. São Paulo, Atlas.

[5] Kotler, N.; Kotler, P. (1998). *Museum strategy and Marketing. Designing mission. Building audience. Generating revenue and resources*. San Francisco, Jossey-Bass.

[6] Molin, E.; Souza, M. (2006). Os museus como organizações sem fins lucrativos e as estratégias de marketing aplicadas ao segmento. *Revista do Centro de Ciências Administrativas*, Vol. 12, n.2: 191-200.

[7] Kotler, P; Armstrong, G. (2003). *Princípios de Marketing*. 9.ed. São Paulo, Prentice Hall.

Notas

1 Mestre em Ciências de Informação pela Universidade Federal de Minas Gerais. Documentalista "A"; Director dos Serviços de Documentação na Universidade de Lúrio.

" No processo de planeamento das estratégias de marketing para os museus devem ser elaboradas pesquisas para auxiliar a tomada de decisões que se apresentarem necessárias, face as exigências actuais para as organizações."

Elsa Dimene

Vera Félix Mariz é mestre em Arte, Património e Teoria do Restauro, pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, com média final de 20 valores. Estagiária do Arquivo Distrital de Lisboa entre 6 de Julho de 2010 e 30 de Junho de 2011. Estagiária do Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão da Fundação Calouste Gulbenkian, em 2009. Autora de artigos publicados em revistas científicas, como *Artis* e *Clio*, noutras publicações não científicas internacionais, caso do *L'Osservatore Romano*, e de um livro acerca da capela de Nossa Senhora de Fátima na igreja de Santo Eugénio, em Roma, actualmente no prelo

A musealização de monumentos e o restauro arquitectónico em Moçambique

Vera Félix Mariz

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Resumo

As acções de salvaguarda do património arquitectónico português ultramarino, durante o Estado Novo (1933-1974), regime nacionalista e imperialista, visaram, sobretudo, a divulgação e manutenção do Império Português.

Apesar da multiplicidade de testemunhos erguidos além-mar, os monumentos portugueses ultramarinos encontravam-se, nos anos 60, num grave estado de conservação.

Perante a necessidade de justificar e legitimar o Império Português e, entendendo os monumentos como a sua memória visualmente mais poderosa, a Comissão dos Monumentos e Relíquias Históricas de Moçambique interveio através de programas de conservação, restauro e musealização.

Efectivamente, com esta musealização dos monumentos de Moçambique pretendeu-se, na lógica da época, sublinhar a herança e legitimidade portuguesa naquele território ultramarino mas, também, criar centros turisticamente sustentáveis.

Palavras-chave Moçambique, museus, restauro arquitectónico

Objectivos

Com este estudo, pretendemos demonstrar a forma como a necessidade de preservar e divulgar a herança e presença portuguesa em Moçambique, durante o Estado Novo, impulsionou a valorização de monumentos através de intervenções de restauro e do desenvolvimento de projectos museológicos e turísticos. Simultaneamente, pretendemos observar a forma como esta musealização de monumentos tinha, também como objectivo, potenciar os recursos e riquezas locais, num contexto de criação de centros turisticamente sustentáveis.

Como forma de demonstrar este relacionamento entre museus, monumentos e sustentabilidade, apresentamos dois casos: o antigo hospital da Misericórdia/Museu de Arte Sacra e a "Casa Amarela"/ Museu da Cidade.

A intervenção nos monumentos ultramarinos durante o Estado Novo

Ao longo do Estado Novo, um regime nacionalista, imperialista e ditatorial, dotado de um sentido triunfalista do passado longínquo e do presente, os monumentos, sobretudo a partir de 1929 com a criação da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN) [1], foram entendidos como competentes testemunhos da mensagem que se pretendia transmitir.

No entanto, estes monumentos, eloquentes símbolos da glória dos períodos áureos que se pretendiam celebrados e revividos, estavam, à época, num grave estado de abandono e consequente ruína. Esta situação, arduamente combatida, na então Metrópole, pela DGEMN, estendia-se ao Ultramar e àqueles testemunhos arquitectónicos da presença e herança portuguesa, erguidos, orgulhosamente, a par dos empreendimentos marítimos do século XV.

A intensificação das intervenções no património arquitectónico português ultramarino, essencialmente nas décadas de 50 e 60, prendeu-se não só com a crescente consciência patrimonial incutida pelo regime mas, também, e de forma absolutamente consciente, com o surgimento dos ventos anti-coloniais.

Efectivamente, as intervenções de salvaguarda patrimonial no Ultramar só podem ser correctamente entendidas se tivermos em consideração a política colonial do regime num período pós Segunda Guerra Mundial (1939-1945), em que assistimos ao nascimento da Organização das Nações Unidas, a movimentos nacionalistas e a processos de descolonização de potências como Inglaterra ou França.

Assim, o processo de conservação e restauro de monumentos ultramarinos, da sua sequente celebração, divulgação e utilização, por exemplo, como museus, foi concretizado, essencialmente, e contrariando a tendência do regime, de forma descentralizadora. Efectivamente, se para o caso dos monumentos da metrópole é notória uma sobreposição de ministérios e legislação [1], no Ultramar a situação era distinta, datando apenas de 1958, a incumbência da Direcção Geral de Obras Públicas e Comunicações do Ultramar, do inventário, classificação, conservação e restauro dos testemunhos em causa. Ora, nesta época, como passaremos a ver no caso concreto de Moçambique, já muito trabalho desta natureza tinha sido desenvolvido sob a tutela dos Governos Gerais.

Musealização de monumentos restaurados em Moçambique: memória, propaganda e sustentabilidade

Pretendendo, numa lógica nacionalista e ditatorial, afirmar a existência de um Império coeso, o regime salazarista procurou criar órgãos da administração colonial semelhantes àqueles que já existiam na dita metrópole.

Apesar do referido tardar da implementação consistente de formas de salvaguarda patrimonial no Ultramar e, particularmente, em Moçambique, assistimos, em 1943, à criação, de forma descentralizadora mas com uma óbvia referência – a DGEMN – da "Comissão dos Monumentos e Relíquias Históricas de Moçambique" (CMRHM).

No entanto, se a DGEMN foi incumbida, desde a sua criação em 1929, apenas dos serviços de obras de edifícios e monumentos nacionais [1], o caso da comissão de Moçambique seria distinto. Isto, porque à CMRHM, criada a 20 de Fevereiro de 1943 pelo Diploma Legislativo nº 825, cabia "investigar, classificar, restaurar e conservar os monumentos e relíquias da Colónia, divulgar o seu conhecimento arqueológico-histórico e promover a sua propaganda cultural e turística", entendendo-se que uma das vias passaria por "Instituir, dirigir e, directamente ou por delegação em entidades públicas ou instituições particulares, administrar museus ou colecções de arqueologia, história e etnografia".

Sendo a salvaguarda patrimonial um sistema plurifacetado em agentes e acções, cujo sucesso implica legislação, propaganda e intervenções de conservação e restauro, esta articulação entre monumentos/museus/turismo é perfeitamente compreensível.

A reter há, sobretudo, duas ideias essenciais e, naturalmente, relacionadas. Em 1943, já perto do final da Segunda Guerra Mundial que ditaria a evolução galopante da contestação anti-colonial, o Estado Novo defendia, ainda, a ideia de Império Português, e os referidos monumentos e relíquias eram entendidos como testemunhos triunfais da herança e legitimidade portuguesa nos territórios ultramarinos. Contudo, estes verdadeiros bastiões da memória, consequência inevitável do binómio tempo/incúria, urgiam por intervenções de conservação e restauro que permitissem, posteriormente, a sua eficaz divulgação, fosse para fins políticos nacionalistas, valorizando a herança portuguesa e procurando a legitimação da presença nacional num momento de contestação ou, de forma simultânea, para fins económicos, com a criação de centros turísticos, caso óbvio da Ilha de Moçambique [2].

Assim, a partir de 1943, com a criação da CMRHM mas, sobretudo, na década de 60, assistiu-se, de forma consciente e concertada, ao surgimento de complexos projectos que implicavam a classificação de monumentos e relíquias históricas, intervenções de conservação e restauro, a sua divulgação e, quando fosse necessário e aplicável, a musealização destes edifícios memorialmente eloquentes. Simultaneamente, a comissão procurou enriquecer os museus de Moçambique através de explorações arqueológicas e do estabelecimento de contactos com individualidades da então metrópole, no sentido de conseguir algumas ofertas e permutas de peças [3].

Se, aquando da criação da referida comissão, a sua actividade é intensa e notável, ao longo da década de 50 assiste-se a um afrouxamento da mesma até ao novo impulso nos anos 60. Como resposta à reactivação deste serviço, apontamos a louvável actividade desenvolvida pelo Arquitecto Pedro Quirino da Fonseca.

Efectivamente, a partir do início da década de 50, o número de arquitectos portugueses que partem para o Ultramar aumenta consideravelmente procurando, dessa forma, fugir a um regime ditatorial e opressivo e, simultaneamente trabalhar em locais, como Angola e Moçambique, onde o urbanismo e a arquitectura estavam em óbvia expansão no âmbito dos projectos de colonização [4].

Assim, entre os cinco membros permanentes e eventuais da CMRHM encontramos, a partir de 1962, o Arquitecto Quirino da Fonseca, figura incontornável do restauro e musealização de monumentos em Moçambique e, sobretudo, na ilha. Formado na Escola de Belas Artes de Lisboa Quirino da Fonseca partiu para Moçambique responsabilizando-se pela reactivação da comissão em causa, com respectivo serviço administrativo, arquivo documental e gráfico [5]. Posteriormente e até 1975, percorreu Moçambique "de carro, a pé e de barco" [5], inventariando monumentos e relíquias, classificando-os e procedendo a intervenções de restauro segundo os preceitos da época. Simultaneamente, de forma dinâmica e competente, dedicou-se à arqueologia sub-aquática, recuperando peças que iriam, posteriormente, enriquecer os museus locais, caso do Museu de Arqueologia Naval da ilha, à organização de exposições e, ainda, à criação, coordenação e colaboração na revista *Monumenta*, excelente veículo de divulgação das actividades da CMRHM e de estudos acerca do património de Moçambique.

Neste momento, resta-nos sublinhar a forma como os monumentos musealizados concorreram para a criação de núcleos turisticamente sustentáveis, sendo de destacar o caso da ilha de Moçambique nos anos sessenta do século XX [2] [6].

A questão do turismo durante o Estado Novo ganha força na década de 40, momento em que passa da chancela do Ministério do Interior para o Secretariado de Propaganda Nacional (SPN). Com o habitual desfasamento, o turismo ganhou importância e força nas então Províncias Ultramarinas e, concretamente em Moçambique, assumindo-se como procedência de riqueza económica e extraordinário instrumento de propaganda cultural e, necessariamente, política. Prova desta valorização é, por exemplo, a criação de um Fundo de Turismo em 1966 pelo diploma nº2732, destinado a promover e a assegurar o fomento, desenvolvimento e coordenação das iniciativas e actividades que respeitem ou interessem ao turismo . Se, por um lado, as receitas dos monumentos musealizados, ou não, não constituíam receitas deste fundo, é extremamente interessante notar a forma como estes foram, efectivamente, entendidos como pontos de interesse turístico. Para corroborar esta afirmação, refira-se que em 1967 a portaria nº 20288 criou as zonas de turismo de Moçambique, justificando a inclusão da província de Tete pelo "seu interesse histórico" e da ilha de Moçambique pelo valor histórico e monumentalista". Igualmente interessante é o facto de, em 1966, momento em que o restauro do antigo hospital da Misericórdia e sua adaptação a museu de arte sacra na ilha de Moçambique está a decorrer, sob a responsabilidade da CMRHM, se tenha sublinhado a urgência deste pois a "ponte está prestes a ser concluída e estima-se um aumento do fluxo de turistas" [7].

O restauro e musealização do Hospital da Misericórdia na Ilha de Moçambique: Museu de Arte Sacra

Na década de 60, como referido anteriormente, assistimos ao grande momento de desenvolvimento turístico da ilha de Moçambique, programa que implicou a recuperação de monumentos e a criação de museus.

Esta necessidade/intenção de fazer reviver a história da presença portuguesa no Ultramar, celebrando um Império cada vez mais contestado, fica bem patente não só na musealização do antigo

hospital anexo à Igreja da Misericórdia mas na própria escolha do local, fruto do entendimento da CMRHM com o Bispo de Nampula. Este novo museu da Ilha de Moçambique, instalado num monumento histórico pela Portaria nº 5:093 de 3 de Abril de 1943, nasceria como um testemunho material e espiritual da missão de evangelização portuguesa, recordando o estabelecimento da Misericórdia em Moçambique no século XVI [7].

Perante a necessidade de instalar definitivamente um museu no antigo Hospital, fundado pelo Governador Baltasar Manuel Pereira do Lago no terceiro quartel do século XVIII [8], a comissão anteriormente referida pediu auxílio financeiro e técnico à Fundação Calouste Gulbenkian, intensificando as diligências entre 1964 e 1966. Ora, este pedido, como a própria enviada da Fundação em 1966, Maria Madalena Cagigal e Silva, conservadora do Museu de Arte Popular e estudiosa de arte indo-portuguesa, depreendeu [7], prendeu-se não com a questão do restauro do monumento e adaptação a museu, campo plenamente dominado por Quirino da Fonseca mas com o inventário e classificação das peças e, naturalmente, com questões museográficas, pois afinal se os profissionais de arquitectura em Moçambique eram escassos, os conservadores de museus profissionalmente formados eram nulos. Perante esta situação, Cagigal e Silva propõe uma medida interessante que não implica a complicada deslocação de profissionais à metrópole: a organização de cursos de conservadores de museus em Lourenço Marques, ministrados, numa fase inicial, por um profissional enviado e, posteriormente, por aqueles que se formaram naquele momento [7]. De resto, importa sublinhar a importância desta viagem de Madalena Cagigal e Silva a Moçambique, pois, como a própria reconheceu no seu relatório, esta não poderia "ocupar-se estrictamente do inventário e classificação das peças do Museu da Ilha de Moçambique" [7], indo ao encontro das necessidades locais em termos de museografia. Efectivamente, como resultado das constatações advindas do contacto com Nuno Vaz Pinto, Secretário Provincial de Obras Públicas e Comunicações, Pedro Quirino da Fonseca, Maria Regina Fernandes Coelho, Directora do Arquivo Histórico de Moçambique ou Rosa de Oliveira, Directora do Museu da Beira, e das visitas ao Museu Dr. Álvaro de Castro, Museu Histórico-Militar e Museu de Nampula, Cagigal e Silva elaborou "Noções Gerais de Museografia" [7], fundamentais num momento e local de desenvolvimento de museus.

Ora, se as 123 peças que constituiriam o recheio deste monumento musealizado ficaram escolhidas e inventariadas por Maria Madalena Cagigal e Silva aquando da sua viagem de 1966, definindo-se, simultaneamente, os passos necessários para a sua integração consoante o seu estado de conservação, os complexos trabalhos de restauro do edifício prolongaram-se até 1969.

A morosidade do processo prendeu-se, sobretudo, com a dificuldade de obtenção de mão-de-obra [5] necessária para a concretização de uma obra complexa que implicava intervenções em três andares, pretendendo-se que o museu se estendesse pelo claustro com o seu átrio, sala do rés-do-chão e 1º andar. Neste sentido, foi necessário realizar obras de puro restauro, procurando devolver ao antigo hospital a sua aparência inicial mas, também, de adaptação a museu, conforme deu conta a CMRHM, informando a Fundação Calouste Gulbenkian que seria necessário substituir pavimentos, renovar rebocos interiores e exteriores, substituir caixilharia e gradeamento dos vãos, instalar electricidade ou abrir nichos para estatuária (não realizados).

Na habitual lógica nacionalista e imperialista do regime salazarista, a inauguração do Museu de Arte Sacra da Ilha de Moçambique teve lugar em 1969, integrada nas comemorações da passagem do poeta Luís de Camões pelo local (1569).

O restauro e musealização da "Casa Amarela" em Maputo: Museu da Cidade

Regressando ao local de nascimento da história dos museus de Moçambique, Maputo, então Lourenço Marques, com o Museu Provincial de 1913 [2], a Câmara Municipal e a CMRHM uniram esforços e, num moroso processo, restauraram e musealizaram o edifício sito na Praça 7 de Maio para a Rua Consiglieri Pedroso, conhecido como "Casa Amarela".

Como veremos, este caso de musealização de um monumento é particularmente interessante, não só pelo seu valor memorial e propagandista mas, também, pelo facto de, já depois da independência de Moçambique, ter sido transformado num outro museu, desta feita o da Moeda, em 1981 [9]. Este dado é consideravelmente relevante uma vez que outros monumentos restaurados e musealizados, caso da Fortaleza de Nossa Senhora da Conceição, adaptada nos anos 50 a Museu Histórico-Militar, perderam as suas funções pouco depois de 1975. O Palácio de São Paulo, paulatinamente restaurado entre 1964 e 1972, é outro dos casos de sucesso de monumentos musealizados, instalando desde 1971 e 1972, o Museu de Artes Decorativas e o Museu de Marinha, respectivamente.

Este edifício, adquirido pelo Estado em 1873 por 750 libras, tinha especial importância material em Lourenço Marques pela sua antiguidade e, simbolicamente, por ter sido residência de governadores e sede de diversas repartições públicas e, sobretudo, por ter sido o local onde se realizou a primeira reunião municipal da cidade, a 6 de Setembro de 1877.

Tendo em consideração a sua importância, a 8 de Abril de 1964, esta arquitectonicamente modesta casa de pedra e cal, pela Portaria 17 685, foi proclamada monumento nacional, transferindo-se "para a Câmara Municipal de Lourenço Marques a propriedade do referido edifício para nele se instalar o Museu da Cidade".

Com um monumento histórico escolhido e classificado desde 1964, a musealização do espaço foi algo demorada, fruto das sucessivas e graves alterações sofridas pelo edifício ao longo dos anos. Na ausência de planos iniciais e de gravuras da época, o Arquitecto Quirino da Fonseca, antes de qualquer obra de restauro, procurou compreender a traça e lavra original, defendendo, como era preceito na época e no seio da DGEMN, que o restauro deveria ser realizado no sentido de recuperar a forma primitiva, despida de quaisquer acrescentos e alterações posteriores.

Assim, após o destelhamento de um edifício que nos seus primórdios não teria telhado mas sim um terraço, e a raspagem das paredes para chegar à lavra original, já em 1970, começaram as obras de restauro e de adaptação a museu, inaugurado em 1971 com uma exposição retrospectiva da cidade [5].

Conclusões

À semelhança do que aconteceu noutras colónias portuguesas durante o Estado Novo, também em Moçambique foi colocado em prática um complexo programa de salvaguarda patrimonial.

Visando, de uma forma claramente nacionalista e imperialista, sublinhar a legitimidade da administração portuguesa num período de contestação anti-colonial e, mais importante, de descolonização por parte de grandes potências, o regime salazarista apostou na valorização dos monumentos ultramarinos, entendendo-os como gloriosos testemunhos de um passado imperial.

No entanto, em Moçambique, como nos outros territórios ultramarinos, fruto da ausência de uma política patrimonial concertada, aqueles eloquentes testemunhos memoriais encontravam-se num grave estado de conservação.

Assim, como forma de combater a degradação da memória do império em tempos politicamente controversos, mas também na linha de desenvolvimento de uma cada vez mais alargada consciência patrimonial, foi criada, em 1943, a Comissão dos Monumentos e Relíquias Históricas de Moçambique.

Como exemplo do trabalho desta comissão, apresentámos os casos de restauro do antigo hospital da Misericórdia da Ilha de Moçambique e da "Casa Amarela" de Maputo. A breve análise destes dois casos permitiu-nos identificar uma importante linha de acção: a musealização de monumentos como forma de valorização, divulgação e consequente construção de núcleos turisticamente sustentáveis na década de 60.

No final e constatando, ainda hoje, a existência do Museu de Arte Sacra instalado no antigo hospital e do Museu da Moeda na "Casa Amarela", parece-nos legítimo reconhecer a importância da acção da referida comissão, não só no âmbito da salvaguarda patrimonial mas, também, no campo do desenvolvimento local através da promoção do turismo e, por último, na dinamização da museografia através do estabelecimento de relações com profissionais da área.

Agradecimentos

Agradecemos a todos aqueles que facilitaram o acesso a fontes indispensáveis para o desenvolvimento desta comunicação: família Quirino da Fonseca, Sociedade de Geografia de Lisboa e Fundação Calouste Gulbenkian.

Referências

[1] Neto, M. (2011). *Memória, Propaganda e Poder: o restauro dos Monumentos Nacionais (1929-1960)*. 1ª edição, Porto, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.

[2] Costa, A. (1989). "Moçambique: Os museus como fonte permanente de ensino e aprendizagem". *Museum*, vol. XLI: 32-34.

[3] Moçambique, C.M.R.H. (1966). "Actividade da Comissão dos Monumentos Nacionais durante o ano de 1965". *Monumenta*, vol.II: 73-74.

[4] Fernandes, J. (2009). *Geração Africana – Arquitectura e Cidades em Angola e Moçambique, 1925-1975*. 2ª edição, Lisboa, Livros Horizonte.

[5] Quirino da Fonseca, P. (1994). *Curriculum Vitae*. Documento dactilografado pelo autor. Lisboa.

[6] Leite, P. (2010). *Casa Muss-amb-ike: o compromisso no processo museológico*. Dissertação de Doutoramento apresentada à Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia. Lisboa, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia.

[7] Gulbenkian, F.C. (1993). *Processo M184/93 relativo ao Museu de Arte Sacra da Ilha de Moçambique*. Lisboa, Processo do Arquivo COOP da Fundação Calouste Gulbenkian.

[8] Lobato, A. (1945). *A Ilha de Moçambique*. 1ª edição, Lourenço Marques, Imprensa Nacional de Moçambique.

[9] Costa, A., Teixeira, S. (2017). *18 de Maio Dia Internacional dos Museus – Museus de Moçambique*. 1ª edição, Maputo, Direcção Nacional de Cultura/Departamento de Museus.

" Sendo a salvaguarda patrimonial um sistema plurifacetado em agentes e acções, cujo sucesso implica legislação, propaganda e intervenções de conservação e restauro, esta articulação entre monumentos/museus/turismo é perfeitamente compreensível."

Vera Félix Mariz

João Alpuim Botelho é Chefe de Divisão de Museus da Câmara Municipal de Viana do Castelo, responsável por dois museus que integram a Rede Portuguesa de Museus (Museu do Traje e Museu de Arte e Arqueologia). No âmbito do Museu do Traje, desenvolveu um conjunto de cinco núcleos museológicos nas freguesias rurais. Autor de diversos artigos na área da etnografia, de que se destacam "Traje à Vianesa – Uma Imagem da Nação", com Benjamim Pereira e António Medeiros, e o catálogo do Museu do Traje.

Olga Maria Pinto de Matos tem licenciatura e doutoramento em História, Arqueologia, Universidade de Coimbra, 1988/2003. Fez as pós-graduações Conservazione e Teoria del Restauro delle Opere d'Arte e Museologia, UIA di Firenze, 1990- 1991; Museologia, Universidade do Porto, 1995. É professora da Escola Superior de Tecnologia e Gestão (IPVC), coordenadora do mestrado "Innovative Tourism and Development" e tem experiência docente e de consultadoria: Universidades (La Sorbonne Nouvelle (França), Bournemouth University (Reino Unido), Irlanda e Reino Unido (Rainbow), Turquemenistão (Tempus) e Museologia, (FLUP) Universidade do Porto. É autora de mais de meia centena de publicações e comunicações nacionais e internacionais, e investigadora do "Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço, Memória" (CITCEM).

Criação de uma rede de núcleos museológicos como exemplo da sustentabilidade de um território

João Alpuim Botelho

Museu do Traje, Câmara Municipal de Viana do Castelo

Olga Matos

Instituto Politécnico de Viana do Castelo, ESTG

Resumo

Divulgar a experiência da constituição de uma rede de núcleos museológicos, geridos em parceria entre um museu (Museu do Traje de Viana do Castelo, que integra a Rede Portuguesa de Museus) e entidades locais (juntas de freguesia, associações culturais, grupos folclóricos), como forma articulada de desenvolvimento cultural local e cimentação da sensibilização e valorização do património rural, é o tema central deste trabalho propondo, ainda, uma reflexão sobre algumas questões que a sua gestão levanta.

Palavras-chave Núcleos museológicos, sustentabilidade, território

Objectivos

Este artigo tem como principal objectivo divulgar a experiência da constituição de uma rede de núcleos museológicos, geridos em parceria entre um museu (Museu do Traje de Viana do Castelo, que integra a Rede Portuguesa de Museus) e entidades locais (juntas de freguesia, associações culturais, grupos folclóricos), como forma articulada de desenvolvimento cultural local e cimentação da sensibilização, valorização do património rural e sustentabilidade de um território.

Este património é reconhecido e valorizado como testemunho de carácter documental e cultural, integrando nesse processo todas as circunstâncias, objectos, lugares ou acontecimentos, passíveis de serem conservados e transmitidos no próprio contexto ambiental e cultural.

Assim, esta experiência museológica reforça-se e socorre-se de um modelo de gestão alternativo e variável, adaptando-se a cada situação, de acordo com a finalidade definida e com as possibilidades do parceiro no local, implicando sempre uma partilha de responsabilidades no cumprimento das funções museológicas, não abdicando o Museu do Traje da sua tutela.

Esta forma particular de gestão, aplicada a cada núcleo museológico, será apresentada e explicitada ao longo do texto, de forma individualizada, permitindo a percepção de cada um dos núcleos, bem como da caracterização da tipologia diferenciada e cultural do território e da população que cada um representa.

Com esta fórmula, pretende-se, igualmente, possibilitar ao visitante completar a visita ao edifício principal do Museu, criando janelas para o conhecimento no território onde são tratados aspectos particulares da vida tradicional, sempre com a preocupação de ver a importância que possam ter no mundo contemporâneo e de promover a auto estima da população local.

Consequentemente, vimos afirmar esta experiência como forma potenciadora da conservação activa destas culturas territoriais, bem como, e não menos importante, a constatação do impacto positivo alcançado nestas comunidades, impacto esse traduzido pelas constantes solicitações de adesão de novos parceiros a esta rede de núcleos.

A criação e desenvolvimento destes núcleos foram já abordados de uma forma mais detalhada em artigos anteriores [1], pelo que aqui incidiremos sobre as problemáticas que levantam o crescimento do número de núcleos, com as dificuldades que a sua gestão diária envolve ao nível de divulgação, articulação das suas actividades e definição de objectivos prioritários.

Novos projectos de integração de outros núcleos, bem como a divulgação de um processo de avaliação quantitativa e qualitativa dos reais impactos desta rede na região, são objectivos para trabalhos futuros.

Museu do Traje de Viana do Castelo: o museu como forma de conhecer território concelhio

O Museu do Traje tem por missão cumprir as funções museológicas consignadas na Lei-quadro dos museus, de recolher, preservar, estudar/produzir informação e comunicar/divulgar elementos relacionados com os modos de vida tradicional e a identidade cultural alto minhota e vianense em particular, com um enfoque especial no traje à Vianesa.

Por traje à Vianesa entendemos o vestuário popular rural feminino, usado nas aldeias em redor da cidade de Viana do Castelo, que ganhou características próprias que o individualizaram em medos do século XIX e foi usado até mícios do século XX. Estas características, que se podem definir pela ousadia do seu colorido e pela enorme profusão de elementos decorativos que lhe conferem um aspecto exuberante, tornam-no único no panorama da indumentária popular em Portugal, sendo facilmente reconhecido e identificado.

Esta foi a principal razão de o traje se transformar num símbolo da identidade local.

O Museu estuda também o contexto sócio cultural em que o traje está integrado e em que faz sentido: uma economia rural próxima da auto-suficiência, que recorria a trabalhos recíprocos, colectivos e gratuitos, com uma forte carga lúdica e de sociabilidade integrada.

Este contexto é a chave fundamental para compreendermos o traje e o relacionarmos com o ambiente em que era usado e fabricado: muitas vezes a mesma rapariga que cultivou o linho (e criou as ovelhas que deram a lã), foi quem o fiou e teceu e depois executou as peças de roupa que tingiu e decorou com bordados e outras aplicações, adaptando-o aos ritmos e momentos da vida rural de trabalho quotidiano, dos momentos de descanso, nomeadamente o dominical, e de festa, onde a rapariga se mostra orgulhosamente no seu esplendor.

É, por esta razão, que o traje é entendido como um espelho da identidade alto minhota e um ponto de partida para um programa de aproximação ao território e para o estudo e a compreensão dos seus modos de vida tradicionais, seguindo a ideia de Benjamim Pereira, quando afirma: "*O trajo faz parte desse complexo global e por isso ele ganhará certamente muito maior sentido quando contextualizado e enquadrado em conjunto com os demais elementos*" *[2]*.

O Museu

O Museu do Traje foi criado em 1997, no edifício que o Banco de Portugal ocupara, situado na principal praça da cidade. Aqui iniciou e desenvolveu um programa museológico, com uma face visível muito importante de exposições temporárias que o integraram na vida sócio cultural da cidade.

Como forma de melhor cumprir a sua missão de conhecimento de território, verificou-se ser importante alargar a actuação para além do espaço físico do seu edifício, procurando formas de uma ligação mais íntima com o território.

Foi com esta base que o museu desenvolveu uma política de recuperação de elementos patrimoniais *in situ*, acompanhados de pequenas salas de exposição, como forma de melhor conhecer e comunicar os modos de vida tradicionais que lhe estão associados, sob a forma de núcleos museológicos tutelados pelo museu.

É também importante notar que estes núcleos nasceram sempre de um encontro de vontades entre uma instituição local (junta de freguesia, associação cultural, grupo folclórico) que, pretendendo recuperar ou valorizar um elemento patrimonial, recorreu ao apoio – financeiro e técnico – da Câmara Municipal.

A prestação deste apoio, ao assumir a forma de constituição de um núcleo museológico, implica uma co-responsabilização entre as partes envolvidas e uma fiscalização mútua que garante a continuidade, no tempo, do investimento e pode ser integrada na política cultural municipal (em vez de se esvair em pequenos apoios soltos e inconsequentes).

A rede é composta por cinco núcleos museológicos (do Pão, na freguesia de Outeiro; dos Moinhos de Água, na Montaria; dos Moinhos de Vento e das Actividades Agro-marítimas, em Carreço e do Sargaço, em Castelo do Neiva) e conta com parcerias efectuadas com três juntas de freguesia, uma associação cultural e três grupos folclóricos, ocupando uma escola primária desactivada, vários moinhos de vento e água e duas sedes de junta.

Não tendo uma geometria fixa, a rede de núcleos pode continuar a expandir-se com outras parcerias, pensadas especialmente para cada caso, que alargarão a área geográfica e temática de actuação do museu.

Esta forma de intervenção permite uma aproximação ao território, promovendo um melhor estudo, conhecimento e divulgação da etnografia local.

E, portanto, uma forma de exercício de uma política cultural municipal consequente e responsável, que envolve a população local na defesa do seu património, promovendo o seu desenvolvimento.

Esta relação é oficializada no regulamento do museu, que consagra os núcleos museológicos logo no seu artigo segundo.

E importante notar que cada um destes protocolos define uma relação específica, não havendo uma matriz única. Desta forma, é possível negociar, em cada caso específico, as condições e os objectivos de cada núcleo.

Os núcleos museológicos como forma de política cultural integrada

Moinhos de Agua da Montaria

Respondendo a uma proposta da Associação Cultural, Desportiva e Recreativa Montariense, este projecto promoveu a inventariação dos 42 moinhos existentes em São Lourenço da Montaria, promovendo a recuperação de 14.

Nesta freguesia serrana, os moinhos são da tipologia rodízio simples e têm um sistema de propriedade partilhada por "herdeiros", ou seja, a propriedade, não sendo comunitária, é repartida por várias famílias, o que cria regras e laços comunitários muito próprios.

Graças a este regime de propriedade, a recuperação destes moinhos abrange cerca de 80% da população da freguesia.

Depois da recuperação, a posse dos moinhos manteve-se com os seus donos originais, sem outra obrigação que não a de uma declaração de intenções de serem usados e de permitir visita aos interessados.

Este núcleo permite visitar os moinhos através de percursos pedestres com início e fim no edifício sede do núcleo, atravessando diversas paisagens que esta zona da Serra d'Arga tem para oferecer, surpreendendo os trabalhos agrícolas de acordo com a época do ano.

Moinhos de Vento de Montedor (Carreço)

Este núcleo foi criado como forma de enquadrar a recuperação de um moinho de vento de velas trapezoidais de madeira, que foi o último desta tipologia, comum no litoral Norte, em funcionamento em Portugal.

Acompanhando esta recuperação, foi criado, no edifício de um outro moinho com velas de pano, um centro de interpretação com informações sobre os moinhos e a região.

Também neste caso foram preparados percursos ambientais e patrimoniais que percorrem os mais significativos espaços naturais da freguesia.

Neste caso, a entidade local foi o Grupo Folclórico Danças e Cantares de Carreço que se responsabiliza pelas visitas e animação do espaço uma vez que, com marcação, podem ainda ser provados produtos locais e assistir a uma actuação folclórica.

Museu do Pão de Outeiro

Situado numa escola primária desactivada, adquirida pela Junta de Freguesia, este núcleo expõe o resultado de uma recolha de todas as alfaias agrícolas do ciclo do milho e do pão, desde o preparar de terra, semear e colher, aos trabalhos na eira de limpeza e armazenamento do cereal.

No núcleo foi montado um forno de lenha onde, por marcação, é cozida broa, que se pode provar acompanhando o mel produzido nas encostas destas serras.

Este núcleo inclui uma azenha "copeira" em funcionamento.

Museu Agro-Marítimo de Carreço

Numa das salas da sede da Junta de Freguesia foi feita, em 1985, uma exposição fruto de uma recolha de peças, que nunca foi desmontada, mas também não teve nunca o necessário tratamento museológico, pelo que se foi transformando num armazém desarrumado e, como tal, estava encerrada ao público.

Com este espólio foi possível criar um discurso expositivo sobre as tradições de cultivo da terra que, nesta freguesia, estão intimamente ligadas às actividades marítimas, como a apanha do sargaço, a pesca e a recolecção de moluscos. Este núcleo foi organizado com o apoio de Benjamim Pereira, natural de Carreço e profundo conhecedor da sua terra.

Foi ainda possível recuperar e apresentar uma colecção de fotografias dos anos 1950 e 60, da autoria de António Silva.

Museu do Sargaço de Castelo de Neiva

A tradição da apanha de sargaço (algas marinhas) para fertilizar o solo foi uma actividade tradicional fundamental para a agricultura das terras junto ao mar.

Apesar de essa prática hoje ter caído em desuso, ficaram os saberes, os artefactos e os trajes (a branqueta) a lembrar esses tempos, e que são mostrados neste núcleo.

Mas este espaço aborda também as enormes potencialidades das algas das nossas costas, com aplicações na medicina, na cosmética e também na gastronomia. O facto de grande parte destas algas ser comestível – e saborosas, além de muito saudáveis - faz com que integre já as ementas de vários restaurantes, dando um especial sabor aos mais requintados pratos.

Este núcleo foi feito em colaboração com a Junta de Freguesia de Castelo de Neiva e com os dois grupos folclóricos locais: o GRECANE e o Grupo Etnográfico.

Esta rede de núcleos dedicados à Etnografia complementa-se com outra dedicada à Arqueologia, ligada ao Museu de Arte e Arqueologia/Gabinete de Arqueologia, que pode ser visitada em Viana (Casa dos Nichos e Capela das Almas), Geraz do Lima (Igreja) e Castelo de Neiva.

Actividades dos núcleos

A preparação de cada um destes núcleos foi objecto de um estudo que foi editado sob a forma de brochuras de divulgação e permitiu, também, a realização de vários artigos em revistas e apresentação em conferências.

Foi ainda graças ao conhecimento do terreno facultado pelos núcleos que se realizaram cinco vídeos documentais:

"O Fole", em São Lourenço da Montaria, sobre a confecção do saco de pele de cabrito com que o milho era transportado para o moinho, recuperando este saber já em desaparecimento; "A Partilha da Agua", também na Montaria, sobre as regras de usos em comum das águas; "Milho à Terra", em Outeiro, acompanhando o ciclo anual dos trabalhos do milho, usando a última parelha de bois de trabalho da freguesia de Outeiro; "A Apanha do Sargaço", em Castelo do Neiva, retratando as formas tradicionais e persistências da apanha do sargaço (todos estes realizados por Carlos Viana – Ao Norte Audiovisuais) e também "O Ciclo do Linho. Da sementeira à espadelagem", em Outeiro, sobre a produção artesanal desta planta e sua transformação em têxtil (imagem: Foto Joca; Pós Produção: Laranja Azul), também em Outeiro.

Desenvolveram-se, ainda, outras actividades que sumariamente enunciamos:

- Criação e marcação, de acordo com as normas internacionais, de 10 percursos pedestres temáticos nas freguesias;

- Recuperação de quinze moinhos de água e de um de vento;

- Duas campanhas de recolha de peças, resultando em centenas de objectos;

- Recuperação e divulgação de um espólio fotográfico com cerca de 50 anos;

- Promoção de novos usos para actividades antigas, nomeadamente a criação de sabonetes de algas, chamando a atenção para a sua importância para a saúde e de pratos para as ementas dos restaurantes locais com a presença de algas (uma vez que verificámos que a sua grande maioria são comestíveis);

- Desenvolvimento de formas de utilizar a força das águas que movem os moinhos para produzir electricidade, mantendo a sua utilidade no quotidiano e promovendo a sua reconstrução;

- Participação nas festas e outras actividades locais, com a realização de projecção dos documentários ou a recriação de actividades tradicionais ou ainda de vendas de produtos locais.

Em cerca de 10 anos, estes núcleos foram visitados por mais de 50 mil pessoas, na sua grande maioria escolares, que assim tomaram conhecimento *in loco* das actividades e tecnologias agrícolas tradicionais, mas também muitos turistas foram atraídos pela possibilidade de participar nas experiências genuínas e únicas que os núcleos museológicos proporcionam.

Problemas

A gestão de um conjunto de espaços tão disseminado no território, com um quadro de pessoal reduzido, e admitindo uma adaptação às condicionantes locais e às possibilidades dos parceiros, levanta um conjunto de problemas que se podem reflectir no dinamismo e na qualidade das intervenções.

A criação de um horário comum e a contratação de pessoal local – que compensa a baixa escolaridade com o profundo conhecimento dos processos envolvidos na temática do núcleo - para a abertura dos núcleos, foi um passo importante na qualificação desta oferta mas outras questões mantêm-se prementes:

- Ainda não foi encontrada a melhor forma de divulgação destes pequenos espaços, nomeadamente pela criação de percursos entre eles;

- Não é feita a monitorização das visitas em termos das expectativas dos visitantes e sua satisfação.

- A exiguidade do quadro de pessoal do museu e a distância entre os núcleos dificulta um acompanhamento próximo da tutela, podendo deteriorar a qualidade das actividades.

Estas são algumas das questões que preocupam e para as quais procuramos resposta.

Conclusão

Os núcleos museológicos permitem ao Museu do Traje fazer uma aproximação ao território, promovendo um melhor estudo, conhecimento e divulgação da etnografia local e assumir um papel activo no exercício de uma política cultural municipal consequente e responsável, que envolve a população local na defesa do seu património, promovendo o seu desenvolvimento.

Não tendo uma geometria fixa, a rede de núcleos pode continuar a expandir-se com outras parcerias, pensadas especialmente para cada caso, que alargarão a área geográfica e temática da actuação do museu.

No entanto, as questões do bom funcionamento e do alargamento da rede merecem uma reflexão em termos da qualidade e consistência do trabalho realizado, até porque o modelo tem tido um grande sucesso, havendo um conjunto de outras freguesias que procuram o museu para a criação do "seu" núcleo museológico.

Esta proliferação pode ter resultados altamente perversos para a qualidade dos resultados pretendidos, sendo necessário procurar soluções imaginativas para não desvirtuar os objectivos dos núcleos.

Referências

Botelho, J. A. (2009). Núcleos Museológicos como estratégia de conhecimento do território: o caso do Museu do Traje de Viana do Castelo. *Museal*. N°4: 120 – 131.

Pereira, B. (1987). Em defesa e para valorização do Património Etno-Museológico do Alto Minho. *MeaLibra*. N° 1, II série: 46 – 56.

" Como forma de melhor cumprir a sua missão de conhecimento de território, verificou-se ser importante alargar a actuação [do Museu] para além do espaço físico do seu edifício, procurando formas de uma ligação mais íntima com o território."

João Alpuim Botelho
Olga Matos

José Portugal é licenciado em Antropologia pela Universidade Nova de Lisboa. Pós-Graduação em Gestão e Políticas Culturais pela Universidade de Barcelona. Consultor-coordenador da Quaternaire Portugal, nas áreas da cultura e planeamento. Docente da disciplina de Gestão e Valorização do Património Histórico e Natural na Pós-Graduação em Gestão e Economia do Turismo e Hotelaria na Escola de Gestão do Porto/UP.

Pedro Quintela é Consultor da Quaternaire Portugal – Consultoria para o Desenvolvimento, S.A

A sustentabilidade de um equipamento cultural: a difícil gestão de necessidades e oportunidades

José Portugal
Pedro Quintela
Quaternaire Portugal – Consultoria para o Desenvolvimento S A

Resumo

Este texto constitui uma reflexão em torno da crescente relevância, em particular face aos tempos de crise actuais em que inevitável e desejavelmente se reforçará a selectividade no financiamento de projectos culturais, de uma consistente programação dos equipamentos culturais, capaz de ultrapassar uma mera gestão de oportunidade e de demonstrar claramente a sua pertinência e sustentabilidade. Importa, contudo, que esta necessidade de imprimir uma maior clareza, objectividade e sustentabilidade no desenho das políticas culturais não reduza os projectos e equipamentos apoiados a lógicas e critérios de ordem meramente financeira.

Tomando como exemplo o processo, em curso, de lançamento e de animação institucional e programação de um *novo espaço de memória* do lugar da Afurada (Vila Nova de Gaia, Portugal), das suas gentes e dos seus modos de vida tradicionais, analisa-se a pertinência e objectividade dos seus propósitos, discutindo ainda algumas vias possíveis para a construção da sustentabilidade futura para um equipamento cultural deste tipo.

Palavras-chave Programação, sustentabilidade, identidade

Objectivos

O presente texto tem como principal objectivo partilhar algumas das reflexões que os autores têm vindo a desenvolver, a partir da sua experiência de trabalho ao nível da programação e gestão de estruturas e projectos culturais na Quaternaire Portugal (QP), centrando-nos, em particular, no processo, em curso, de lançamento e de animação institucional e programação de um *novo espaço de memória* do lugar da Afurada (Vila Nova de Gaia, Portugal).

Necessidades e oportunidades, direitos e deveres culturais

A tensão entre necessidades e oportunidades resulta particularmente complexa para as políticas públicas da cultura na medida em que as necessidades, como os direitos e deveres culturais, se tornam particularmente difíceis de definir. Pelo contrário, as oportunidades tornam-se com demasiada frequência o *input* exclusivo dos objectivos da política cultural num determinado território e da própria criação de equipamentos culturais. Por isso, confrontamo-nos amiúde com actuações erráticas no campo cultural, pouco esclarecidas e eficazes e sem que se consiga uma definição clara dos campos de acção e dos níveis de responsabilidade dos vários intervenientes de natureza territorial, pública ou privada, bem como de posicionamentos claros de concertação, parceria e cooperação de que as redes básicas de equipamentos culturais são já, aliás, um reconhecido exemplo.

Neste contexto, importa que as políticas culturais públicas consigam definir contornos precisos sobre domínios e responsabilidades de intervenção dos vários actores culturais (autarquias, administração pública sectorial, agentes privados e do terceiro sector), imprimindo progressivamente coerência e coordenação das acções sem cair, contudo, na tentação de uma municipalização e estatização da cultura que possa secar outras iniciativas ou até ofender o pluralismo das formas de expressão e das práticas culturais.

Isto exige um novo entendimento do serviço público, alicerçado numa estratégia para o território amplamente reflectida e debatida, cabendo essencialmente ao Estado um papel de facilitador, regulador e avaliador das iniciativas dos agentes culturais e, deste modo, progressivamente deixando de assumir o (ainda tão frequente) papel de agente único, promotor, programador e produtor cultural, ao nível local.

Embora o conceito de *direito cultural* seja ainda precário – apesar de as declarações de direitos humanos incorporarem, em termos razoavelmente indefinidos, o direito à cultura como um imperativo – verifica-se que este é um tema crescentemente presente nas principais *agendas* de organismos e redes internacionais (Agenda Europeia da Cultura, Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural, da Unesco, etc.) E esta é uma questão decisiva justamente porque os direitos das pessoas, formulados num contexto social definido, transformam-se em deveres das instituições.

As políticas culturais, por outro lado, ao renunciarem à fixação de objectivos explícitos e precisos, conferem um atributo de finalidade ao que não é mais do que um mero instrumento: amiúde, no discurso político, há mais bibliotecas do que estratégias para o fomento da leitura, demasiados teatros para tão poucas estratégias de socialização das linguagens artísticas.

Ainda se investe vezes de mais em resposta aos estímulos de concursos abertos no quadro de programas de apoio comunitário sem que o diagnóstico das necessidades esteja feito com rigor, o que deveria determinar as prioridades dos projectos culturais. E, em consequência, que a missão e os objectivos, a comunicação e os públicos, a configuração institucional e organizativa, os serviços e as componentes comerciais, o continente e os conteúdos, sejam formulados com um sentido estratégico de eficácia e eficiência garante da sustentabilidade do projecto ou equipamento cultural.

Parece-nos, contudo, que o inevitável (e desejável) aumento da selectividade no financiamento de projectos culturais acabará por evidenciar a fragilidade dos argumentos que decorrem de uma mera gestão de oportunidades. E, em tempos de crise, ganha um particular relevo a necessidade de uma consistente programação dos equipamentos culturais para a demonstração da sua pertinência e sustentabilidade.

Programação estratégica: uma ferramenta para a confirmação da necessidade de um projecto ou equipamento cultural

Um novo equipamento cultural terá que nascer e consolidar-se como uma *entidade relacional*, que terá que construir uma teia de relações de cooperação com as outras instituições e equipamentos culturais, de natureza pública ou privada, com os agentes culturais que actuam no concelho, com o tecido institucional e com a comunidade educativa, etc.

É, por isso, erróneo pensar-se que a *sustentabilidade* de um equipamento cultural começa e acaba no seu orçamento! Porque ela radica:

1) Na pertinência e objectividade dos seus propósitos, assentes na necessidade que a comunidade sente deste equipamento;

2) Na sua disponibilidade para escutar e interagir com a diversidade e a evolução dos fenómenos sociais, sejam eles de natureza estritamente cultural, sociológica, económica, urbanística, ou outra;

3) Na ancoragem institucional ajustada em termos de objectivos de intervenção e na capacidade técnica;

4) Na criação de redes institucionais amplas que permitam alimentar a vocação científica que deverá ser sempre presente e estabelecer pontes com outros domínios de intervenção (educativa, social, cívica);

5) Na assunção de uma estratégia de *marketing* segmentada com vista a garantir uma maior eficácia nos resultados que venha a atingir no âmbito da interacção com os seus públicos.

O projecto cultural, seja ele de um equipamento ou não, só será sustentável se se verificar a sua necessidade. A programação estratégica afigura-se como uma metodologia da maior utilidade para a construção de um projecto que seja pertinente, credível e sustentável.

O roteiro metodológico da programação estratégica compreende vários passos:

- Diagnóstico estratégico:

  Do contexto de inserção do equipamento;

  Da área temática/domínio em que se insere o equipamento (abordagem técnico-científica).

- *Concepção global*: transformação da ideia em objectivos e estratégia; definição da finalidade ou missão, dos objectivos gerais e operacionais.

- *Programa*: orientações programáticas, políticas, actividades.

- *Estratégia de mercado*: produtos e serviços a oferecer em função dos públicos-alvo.

- Modelo institucional e organizativo: o modelo institucional a adoptar passa por uma percepção das dinâmicas institucionais existentes no contexto do projecto cultural a desenvolver, no levantamento de soluções institucionais em projectos culturais similares e até em processos de dinamização institucional.

- *Plano de Comunicação*: a quem comunicar, o que se quer comunicar, formas e meios de comunicação: os suportes comunicacionais deverão ser eficientes e ajustados aos destinatários e às mensagens a difundir.

- *Análise económico-financeira*: O pleno e eficaz desenvolvimento das componentes de programação constituem factor crítico de sucesso do estudo da viabilidade económico-financeira do equipamento cultural a criar pois produzem efeitos directos no apuramento de custos e proveitos previsionais do futuro equipamento.

- Após consolidação da missão, dos objectivos estratégicos e funcionais, das actividades/programação, da estratégia de *marketing* e seus produtos, do faseamento do investimento e do modelo e estrutura de gestão e funcionamento, importa apurar o nível de resultados e de exigências financeiras que o projecto implicará no curto, médio e longo prazo.

- O *estudo de viabilidade* pretende apurar o nível de sustentabilidade económico-financeiro do equipamento museológico, no que se refere:

  Aos custos e proveitos gerados pelas actividades, negócios e estrutura de funcionamento prevista;

  Ao programa de investimentos, infraestruturais e de programação, previstos para a plena implementação e funcionamento do Centro (Plano de Investimentos).

Casa da Memória da Afurada: interpretando o lugar na encruzilhada entre o passado, o presente e o futuro

Centremos agora a nossa atenção na análise do processo, em curso, de lançamento e de animação institucional e de programação de um *novo espaço de memória* na pequena e histórica freguesia de Vila Nova de Gaia de São Pedro da Afurada. Trata-se de um novo equipamento cultural, concebido de raiz para o efeito, que se dedicará à preservação dos patrimónios e da memória (cultural, social, económica e ambiental) do Lugar da Afurada e da sua comunidade.

E porque se considera pertinente abordar este caso concreto à luz da discussão que temos vindo a desenvolver neste artigo em torno de algumas das vias através das quais é possível construir a sustentabilidade de um equipamento cultural?

Porque, como veremos, se conjugam neste novo equipamento cultural – que iremos provisoriamente designar por *Casa da Memória da Afurada* – algumas interessantes tensões e desafios que se colocam perante quem procura, em conjunto com a comunidade, construir um projecto cultural em torno de aspectos tão sensíveis e, por vezes, polémicos, que dizem respeito à construção de um olhar específico (que se deseja crítico e polifacetado, porque composto de múltiplos e diversificados pontos de vista) sobre o passado – o património, as memórias, as raízes históricas e identitárias do lugar da Afurada – mas que também incida sobre a realidade presente, procurando ainda, a partir daqui, delinear questões, identificar ambições e expectativas e projectar novos desafios para o futuro da Afurada e da sua comunidade.

Localizado na faixa ribeirinha de Vila Nova de Gaia, a Afurada é um território que tem sido objecto de um conjunto de mudanças profundas associadas, nomeadamente, a processos de regeneração urbana em curso que, desde há alguns anos, têm contribuído para alterar profundamente não só esta paisagem, mas sobretudo, os modos de vida de muitos daqueles que aqui vivem e trabalham. Note-se, de resto, que a própria decisão inicial, por parte da Administração dos Portos do Douro e Leixões, de criar este novo equipamento cultural dedicado à interpretação e valorização do património e memória da Afurada se encontra estreitamente associada à operação de reabilitação e requalificação urbanística em curso no âmbito do Programa Polis Gaia.

A Afurada é assim, simultaneamente, um lugar onde se entrecruzam profundas raízes históricas cujas marcas e manifestações ainda se encontram presentes no imaginário e nos traços identitárias das suas gentes e dos seus modos de vida tradicionais ligados ao rio Douro e à pesca – constituindo, talvez, um dos exemplos mais emblemáticos as tradicionais e sempre muito concorridas Festas de São Pedro da Afurada –, pese embora as profundas transformações fruto de processos históricos mais longos, de natureza essencialmente económico-social, que originaram complexos fenómenos de pobreza, desemprego e de abandono escolar.

Este é um momento em que, como vimos, se verifica a decadência da importância económica e social de uma actividade que configurava a comunidade piscatória e a própria povoação e, simultaneamente se assiste ao dealbar de uma nova Afurada resultante de uma intervenção de requalificação urbana de grande magnitude desenvolvida pelo Programa Polis na faixa marítima e ribeirinha de Vila Nova de Gaia, que certamente irá provocar profundas alterações de usos e de referências simbólicas. E este é, sem dúvida, o momento mais oportuno para o lançamento de um projecto de natureza museológica que se proponha uma abordagem centrada na acção pedagógica e na tomada de consciência do património por parte da comunidade residente tornado um argumento crucial no processo de comunicação com os visitantes.

Neste sentido, considera-se que a futura *Casa da Memória da Afurada* poderá vir a assumir-se como um agente de intermediação privilegiado, inspirando-se nas novas correntes museológicas que perspectivam o equipamento museológico como uma entidade que, para além de conservar

património, tem como principal objectivo a promoção e o desenvolvimento da população e do território em que se radica.

Ora, se considerarmos que a sustentabilidade de um projecto cultural exige que a pertinência e objectividade dos seus propósitos assente na identificação clara das necessidades e inquietações da comunidade em que um dado equipamento se insere, procurando, a partir daí, construir um discurso próprio e delinear caminhos que ensaiem tentativas de encontrar respostas para algumas das perplexidades geradas pelas mudanças, será fundamental entendermos as principais especificidades que caracterizam a comunidade da Afurada. Esta é uma análise e discussão fundamental, a partir da qual se poderá tentar identificar os principais desafios e obstáculos que se colocam a um processo de construção deste projecto que, tanto quanto possível, deverá ser participado e apropriado pela população local.

Neste sentido, desde o início do trabalho de definição do programa-base para o novo equipamento, que se pretendeu que a *Casa da Memória da Afurada* deveria ser capaz de se assumir como um espaço de preservação da memória local, em sentido antropológico, que se alicerce nas características patrimoniais e territoriais associadas à história específica desta comunidade e do local em que vive.

Simultaneamente, entendeu-se que a *Casa da Memória da Afurada* deveria cumprir um conjunto de objectivos complementares e interdependentes que a tornem um equipamento "imprescindível" em diferentes contextos e trabalhos para diferentes segmentos de públicos utilizadores: desde logo para os seus habitantes, mas também para todos os que visitam o lugar da Afurada, para os investigadores interessados na história da freguesia e para todos os interessados em matérias relacionados com a riqueza ambiental e a preservação do estuário do Douro.

Uma das vias equacionadas para a construção da sustentabilidade de um equipamento cultural com as características desta *Casa da Memória* alicerçou-se no estabelecimento de um conjunto alargado de relações e articulações, em várias e diversificadas frentes, que permitam alimentar a vocação científica que deverá ser sempre presente e estabelecer pontes com outros domínios de intervenção (educativa, social, cívica).

Neste sentido, importa destacar a importância deste novo equipamento cultural constituir-se enquanto um *nó de informação* sobre os temas que aborda, tornando-se vital que busque sinergias em colaborações e parcerias com instituições similares, com centros de investigação, com a comunidade educativa, com organizações e equipas de trabalho social, com equipamentos culturais concelhios, etc.

Importará, assim, que a *Casa da Memória da Afurada* se insira, por um lado, em redes sectoriais, nomeadamente através do estabelecimento de parcerias e projectos de colaboração com instituições ligadas à temática do mar e da pesca (equipamentos museológicos, universidades e centros de ensino e investigação, etc.).

Simultaneamente, é crucial a inserção em redes locais de natureza muito diversa, através designadamente da ligação a outros equipamentos e iniciativas do Parque Biológico de Gaia, mas também

fomentando as articulações com outros equipamentos culturais e educativos, entre outros, de âmbito local e regional – embora com especial destaque para a Área Metropolitana do Porto e, em particular, para Vila Nova de Gaia.

A política de animação educativa da *Casa da Memória da Afurada* deverá ainda responder a um triplo objectivo: o da animação cultural, do desenvolvimento sócio-educativo e da integração social. Terá por base o estabelecimento de ligações entre distintas disciplinas de expressão artística e áreas do conhecimento científico para cumprir desde objectivos lúdicos até aos de alguma formação.

O fomento da articulação e potenciação de relações entre uma função cultural com uma intenção social assume uma particular relevância neste contexto, importando aqui salientar o quadro social complexo da freguesia da Afurada em que a actividade piscatória sempre foi dominante no lugar, e que se encontra em diminuição progressiva, com uma quebra de população na década de 1970 que penalizou fundamentalmente a população activa[1].

Simultaneamente, a Afurada apresenta ainda alguns indicadores sociais que traduzem uma realidade sócio-educativa complexa[2], que a tornam particularmente frágil num quadro de mudanças profundas com impactos sociais ainda mal medidos, mas que exigiriam seguramente uma população com maior capital social para agarrar as oportunidades que irão surgir e não ficar, assim, à margem do desenvolvimento. Neste contexto, considera-se que um equipamento cultural com as características desta *Casa da Memória* não poderá nunca ignorar as carências sócio-educativas da população da Afurada, devendo dirigir prioritariamente as suas realizações para esse público-alvo.

O facto de o público *da Casa da Memória da Afurada* ser, em primeiro lugar, a própria população da Afurada, e dos membros da população serem, como afirma Hugues de Varine, simultânea e sucessivamente "actores, conservadores, consumidores, utilizadores", cria-lhe responsabilidades sociais acrescidas e determina a sua configuração enquanto lugar de encontro e convívio e justifica a existência de um espaço polivalente que possa ter diferentes utilizações em horas diferentes do dia, possibilitando dar resposta aos ritmos de vida dos diversos segmentos de público

Importará ainda que a programação da futura *Casa da Memoria da Afurada* contribua activamente para a exploração de *temáticas* relevantes para o desenvolvimento desta comunidade, de entre as quais se destacam as sensíveis relações com o espaço natural envolvente, no sentido de promover a valorização da preservação de um ecossistema que também ele atravessa um conjunto de profundas transformações.

Considera-se ainda que, neste sentido, o futuro *Centro da Memória da Afurada* deverá contribuir para fomentar a discussão e o envolvimento da comunidade em alguns dos novos projectos em curso no lugar da Afurada – por exemplo, a nova marina de receio criada no âmbito do Polis Gaia e a Reserva Natural Local do Estuário do Douro –, bem como para explorar activamente as afinidades e complementaridades existentes entre o novo centro interpretativo e a sua própria tutela, o Parque Biológico de Gaia, E.M.

Conclusões

O processo de programação em curso da *Casa da Memória da Afurada* fez emergir a questão central da identificação objectiva das necessidades de uma população, num momento singular motivado pela alteração profunda de espaços, dos seus usos e vivências, das actividades económicas e de lazer. E as oportunidades de envolvimento institucional e de engenharia de financiamento do projecto foram sendo construídas e surgiram quando necessárias.
A análise deste exemplo constitui, neste sentido, um exemplo relevante para o debate cada vez mais pertinente em torno da crescente necessidade de fundamentar os projectos e equipamentos culturais a partir de objectivos e necessidade claros e objectivos, de modo a demonstrar claramente a sua pertinência e sustentabilidade sem, contudo, os reduzir a lógicas e critérios de ordem meramente financeira.
A adopção de uma metodologia de programação estratégica afigura-se, neste sentido, como um instrumento da maior utilidade para assegurar a pertinência, a credibilidade e a sustentabilidade das estruturas e projectos culturais em implementação.

Agradecimentos

As reflexões apresentadas no presente texto resultam, em larga medida, do trabalho desenvolvido pela Quaternaire Portugal (QP) no âmbito da elaboração do programa-base de fundamentação da criação do Centro Interpretativo do Lugar da Afurada e sua posterior instalação, por encomenda, respectivamente, da APDL – Administração dos Portos do Douro e Leixões – e do Parque Biológico de Gaia, EM. Os autores gostariam, assim, de agradecer a estas duas instituições o desafio, a oportunidade e todo o apoio que têm vindo a prestar ao longo do desenvolvimento deste trabalho. Gostariam, igualmente, de agradecer ao Atelier 15, Arquitectura, Lda. (Arquitectos Alexandre Alves Costa e Sérgio Fernandez), responsável pelo projecto de arquitectura. Finalmente, é devido um agradecimento aos restantes elementos da QP envolvidos neste projecto, Elisa Pérez Babo e Isabel Leal. Este agradecimento é naturalmente extensível aos consultores externos que participaram na fase de elaboração do programa-base: Andreia Magalhães, Henrique Coutinho Gouveia e Marta Oliveira.

Notas

1 Refira-se que a evolução da população da Afurada ao longo do século XX (aglomerado da Afurada que posteriormente se transformou em freguesia de S. Pedro da Afurada) se caracteriza por um crescimento contínuo até 1970, sendo que até aos anos 60 o crescimento da freguesia é sempre superior ao verificado no concelho de Vila Nova de Gaia. Contudo, a partir da década de 70, a situação inverte-se totalmente, verificando-se um decréscimo de 15% da população da Afurada, enquanto o concelho regista um crescimento demográfico da ordem dos 25%. Nos três últimos censos, a população residente na freguesia apresenta alguma estabilidade: em 2001, é a mesma que em 1981.

2 A taxa de analfabetismo em Vila Nova de Gaia era, em 1991, de 6,4% (5,4% em 2001) e a que se verificava na freguesia da Afurada era de 12,5% (9,2% em 2001), praticamente o dobro da concelhia. É particularmente grave na população feminina, com valores que representam o triplo relativamente à taxa de analfabetismo dos homens: 17,6% (M) e 7,2% (H), em 1991, e 13,4% (M) e 4,2% (H) em 2001. É uma situação preocupante de elevado insucesso escolar, muitas vezes seguido de abandono escolar.

" A tensão entre necessidades e oportunidades resulta particularmente complexa para as políticas públicas da cultura na medida em que as necessidades, como os direitos e deveres culturais, se tornam particularmente difíceis de definir."

José Portugal
Pedro Quintela

Elisa Pérez Babo é Técnica Superior da CCDR-N (1981-1991) com trabalhos no domínio das políticas culturais e desenvolvimento, onde foi Chefe de Divisão de Reabilitação Urbana. Actualmente membro do Conselho de Administração Quaternaire Portugal, é responsável por diversos trabalhos na área dos Projectos e Políticas Culturais, com projectos desenvolvidos para o sector dos museus. Docente em cursos de pós-graduação em gestão cultural (FEP, ULP) e de licenciatura em Gestão do Património no IPP (1996-2003). Integrou o Grupo de Missão responsável pela preparação da Proposta de Guimarães a Capital Europeia da Cultura 2012. Desde 2009, é Presidente do Conselho de Administração da Fundação do Museu do Douro

Valorização do património cultural do Douro como recurso para o desenvolvimento de competências

Elisa Pérez Babo

Fundação do Museu do Douro

Resumo

O Museu do Douro, criado em 1997 com o objectivo de inventariar, documentar, investigar, interpretar, valorizar e divulgar a cultura duriense e, particularmente, o património material e imaterial do Douro Vinhateiro (consagrado com o estatuto de Património Mundial pela UNESCO como paisagem cultural), assume, na sua missão e actividades, o conceito de *museu do território.*

De entre os vários objectivos e domínios de acção que o Museu do Douro consubstancia, realça-se o seu importante papel como motor de valorização das competências, explorando uma relação virtuosa entre património cultural e desenvolvimento regional. Incidindo o seu campo de intervenção no território da Região Demarcada do Douro, este museu aposta na valorização dos activos culturais e naturais desta região enquanto factores de desenvolvimento de competências, pessoais e colectivas.

No quadro dos recentes referenciais sobre competências, é reconhecido o papel que os diversos contextos territoriais e organizacionais, incluindo os seus actores e as suas estruturas, para além dos processos formais de ensino e formação, podem assumir na valorização das competências, pessoais e colectivas. A valia de tais contextos pode ser potenciada através de processos diversos, de construção de identidades, de interpretação, expressão e experimentação artística ou cultural, de relações de sociabilidade com "o outro" e com visitantes portadores de diversidade, das interacções organizacionais.

No que respeita às competências colectivas, organizacionais, elas podem ser desenvolvidas no seio de equipas de trabalho, em projectos e instituições museológicas, na relação com outros agentes no território, empresariais ou institucionais, nos domínios da gestão, da comunicação, do marketing, da cooperação e da governance.

A presente comunicação procura evidenciar de que modo este *museu do território* cumpre e pode vir a acentuar esse papel de motor de melhoria de competências, conferindo à região do Douro uma capacidade acrescida de sustentação do seu desenvolvimento e da sua afirmação face ao exterior.

Palavras-chave: património cultural, território, competência

PROFISSIONAIS
E SUA FORMAÇÃO

Maria Cristina Oliveira Bruno é museóloga, Licenciada em História (UNISANTOS), Especialista em Museologia (FESP), Mestre em História Social (USP), Doutora em Arqueologia (USP), Livre-Docente em Museologia (USP) e Professora Titular em Museologia (USP). Docente em Museologia no Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, onde desenvolve pesquisas e ações práticas em comunicação museológica e planejamento institucional, ministra disciplinas e orienta mestrados e doutoramentos. Coordenou o Curso de Especialização em Museologia, de 1999 a 2006, e foi Vice-Diretora de 2005 a 2009. Tem artigos e livros publicados. Coordena o convênio acadêmico entre o MAE/USP e a Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias de Portugal.

Formação profissional em museologia: desafios metodológicos

Maria Cristina Oliveira Bruno
Museu de Arqueologia e Etnologia
Universidade de São Paulo

Resumo

A formação profissional para os museus brasileiros registra trajetória longa com momentos significativos, modalidades diferenciadas e desafios contemporâneos. Reconhecemos que diferentes profissões atuam nessas instituições, evidenciando sua vocação interdisciplinar e multiprofissional e também verificamos que os profissionais formados em Museologia atuam em outros modelos institucionais. Esta comunicação privilegiará questões que envolvem a formação em Museologia e o museu como espaço especial para atuação dos profissionais formados neste âmbito.

A profissionalização em Museologia, entre nós, data de 1932 com o primeiro curso de graduação no Rio de Janeiro, hoje vinculado à UNIRIO. Essa iniciativa pioneira só foi desdobrada no final da década de 1970 com a implantação de outro curso congênere na Universidade Federal da Bahia. Esse cenário sofreu alterações a partir desta data, provenientes de outra modalidade para formação profissional, com o surgimento de cursos de especialização, notadamente em São Paulo. A entrada do século XXI foi acompanhada pelos processos de estranhamento mas, ao mesmo tempo, de reciprocidades entre essas duas modalidades e pela inauguração do primeiro programa de pós-graduação na mesma universidade do primeiro curso. Nos últimos anos, esse cenário sofreu novas e significativas mudanças com a implantação de mais de uma dezena de cursos de graduação, dispersos por distintas regiões do país. Nesse contexto, ainda deve ser sublinhado que centenas de cursos de curta duração também têm contribuído com a profissionalização no campo museológico. Em menos de dois séculos, a formação profissional migrou de uma trajetória singular para um contexto caleidoscópico como, também, acompanhou e impulsionou mudanças significativas referentes à função social das instituições museológicas. Essa trajetória, portanto, faz emergir três pontos de inflexão: a necessidade de renovação nos parâmetros que definem o perfil deste profissional; a incorporação de experimentações metodológicas nos cursos de diferentes modalidades e a inserção de conteúdos que aproximem processos curatoriais de ações de desenvolvimento social e econômico.

Palavras-chave: museologia, profissionalização, metodologias

Silvério João Nauaito é, desde 1995, Director do Museu da Ilha de Moçambique. É Mestre em Psicologia, pela Humboldt-Uni, Berlim. Das suas experiências destacam-se, em 1976/77, Professor de Posto Escolar, em 1977/84, de Director Distrital de Educação e Cultura, em 1984/87, na organização e gestão de recursos humanos no MEC. Em 2001/05, foi docente universitário na UP e UCM, Nampula. Em 2007 e 2010, fez algumas formações em Administração, Gestão museológica e mobilização de fundos para museus, promovidas pela UNESCO em Moçambique.

Imperativa necessidade de formação de profissionais para o Museu da Ilha de Moçambique

Silvério João Nauaito
Mafalda da Nova Jorge
José Andrade
Museus da Ilha de Moçambique

Resumo

O Museu da Ilha de Moçambique, designado MUSIM, é uma uma instituição de âmbito nacional e foi criado através do Decreto nº31/2004 de 18 de Agosto.

Esta instituição é composta por três museus: Museu da Marinha, Museu de Arte Sacra e Museu de Artes Decorativas. O seu acervo museológico apresenta diferentes épocas e estilos, de artistas e artesãos nacionais e internacionais, variando desde mobiliário, cerâmica, arte sacra, embarcações e equipamento de navegação, colecções de artesanato e arte popular local, bem como artefactos resultantes de pesquisas arqueológicas subaquáticas.

Não obstante a enorme diversidade e a qualidade inquestionável do seu acervo, esta instituição debate-se com uma grave falta de pessoal, não só de pessoal especializado e tecnicamente formado em museologia, mas também de pessoal academicamente instruído. Debate-se igualmente com uma grave incapacidade financeira.

O MUSIM entende que esta reunião poderá representar uma possível abertura para a superação desta situação real-indesejável para uma situação desejável-ideal.

Palavras-chave Experiências, formação, profissionais

Objectivos

O Museu da Ilha de Moçambique, ao participar neste encontro, tem por finalidade adquirir e partilhar conhecimentos técnico-científicos, marketing e gestão/organização museológica, através da troca de experiências com outros museus, privados e públicos, de países e comunidades de língua oficial portuguesa.

Para além disso, o MUSIM pretende, com a sua participação neste encontro de profissionais de museus, suscitar um debate que poderá facilitar o processo de descoberta de soluções recomendáveis e viáveis para, de forma sustentável, o próprio museu saber identificar os caminhos mais apropriados para uma solução não paliativa, mas sim definitiva, do crónico problema de falta de pessoal especializado, nas suas reais condições de exiguidade ou mesmo de ausência quase total de fundos.

Contexto histórico da Ilha de Moçambique

Ilha de Moçambique

A Ilha de Moçambique é também o topónimo que designa a cidade que a constitui e insere-se na província nortenha de Nampula, tendo 1,5 km^2 de superfície e uma população de 15.479 habitantes, de acordo com o censo populacional realizado em 2007. Esta Ilha, geograficamente pequena, é histórica e culturalmente hegemónica no país. Assim o quis a História, ao torná-la capital de Moçambique durante aproximadamente quatro séculos (392 anos), de 1506 a 1898.

Com a abertura do caminho marítimo para Índia, em Maio de 1498, e com a gradual presença portuguesa que se seguiu, associada à construção de fortalezas, à conquista de várias terras (Ormuz, Goa, Malaca, Damão, Diu, Macau, só para citar algumas) e a afirmação do domínio naval nos mares do Oriente, deu-se uma viragem histórica de grandes proporções no mundo, deslocando-se o centro europeu de comércio oriental de Veneza para Lisboa e o eixo das grandes relações marítimas do mediterrâneo para o Oceano Atlântico, encetando-se o verdadeiro fenómeno da globalização.

Esta viragem na história do mundo não só incrementou o comércio com a Índia, como também aumentou consideravelmente, sob o ponto de vista militar, económico e sócio-cultural, a importância estratégica da Ilha de Moçambique. Com efeito, todas as expedições do Reino para Oriente e vice-versa tiveram na Ilha de Moçambique uma incontornável escala, quer fosse para o descanso dos seus navegadores, quer para o tratamento de enfermos, abastecimento de água (a chamada "aguada"), reparação das naus ou ainda para trocas comerciais. Como se pode depreender, não só passaram pela Ilha, mas também se fixaram e viveram nela povos de várias origens, crenças religiosas e diferentes hábitos. Esta junção e convivência de povos num mesmo e minúsculo espaço geográfico permitiu o cruzamento de diferentes culturas, dando origem ao que consideramos hoje o multiculturalismo tão peculiar da Ilha de Moçambique.

Como resultado desta convergência de variados povos com culturas diferentes ficaram indeléveis marcas arquitectónicas, usos e costumes que, na essência, concorreram para a classificação da Ilha como Património Mundial da Humanidade, em 1991, pela UNESCO.

E nesta Ilha, assim brevemente descrita, que se encontra situado o Museu da Ilha de Moçambique. Assim, parte da cultura material aqui legada, representando a influência de várias épocas, culturas e povos, pode ser encontrada hoje nos museus da Ilha. Aliás, o Museu da Ilha de Moçambique é o maior depositário desse património cultural móvel, quer na Ilha quer nas áreas circum-vizinhas, senão mesmo no país inteiro.

Antecedentes do Museu da Ilha de Moçambique

Palácio de São Paulo

O Palácio de S. Paulo foi construído entre 1610 e 1620, por padres jesuítas, servindo inicialmente de Colégio, designado, na época, por *Colégio S. Francisco Xavier*. Do lado sudoeste do edifício, os padres construíram uma igreja de nome S. Paulo, que viria, mais tarde, a dar o nome a todo o conjunto arquitectónico, aquando do momento em que o edifício se tornou residência de Governadores de Moçambique.

Em 1759, os padres jesuítas foram expulsos de Portugal pelo então Primeiro-Ministro, Marquês de Pombal, e ficaram privados dos seus bens, que passaram a pertencer à coroa portuguesa. Assim, o Palácio foi adaptado, em 1763, à residência dos Governadores e Secretarias do Governo. A partir de então, passou a chamar-se *Palácio dos Governadores* ou *Palácio de São Paulo*.

Em 1898, a Ilha de Moçambique deixou de ser capital da colónia e, em 1935, deixou também de ser a capital de distrito, desvanecendo-se a importância e o brilho que caracterizavam o Palácio de São Paulo.

Sob proposta da Comissão de Monumentos e Relíquias Históricas de Moçambique (CMRHM), o governo colonial proclamou, em 1943, o Palácio de S. Paulo e a Igreja como Monumentos Históricos de Moçambique, através do Boletim Oficial Nº 14, de 3 de Abril do mesmo ano. A CMRHM iniciou, nos anos 60, a recuperação de vários edifícios na Ilha de Moçambique, incluindo o Palácio de S. Paulo, tendo em vista a sua transformação em Museu de Artes Decorativas. Para o efeito, foram feitas pesquisas e reuniu-se uma colecção de móveis e de várias outras colecções de objectos das artes decorativas que faziam parte, tanto dos interiores do Palácio, como de outras casas da Ilha e seus arredores. Desta colecção, assim reunida, fez-se uma selecção, no sentido de manter artigos considerados de valor histórico ou artístico que justificasse a sua permanência no primeiro andar do edifício, que se estava a preparar para ser o Museu – Palácio de S. Paulo –, que viria a ser inaugurado em 1971, ano da conclusão das obras.

Em 1972, foi criado, no rés-chão, o Museu da Marinha.

Após a Independência de Moçambique, em 1975, os museus e o património à sua guarda continuaram a merecer a atenção do governo. Assim, na estrutura organica do Ministerio da Cultura, precisamente na Direcção Nacional do Património, foi criado um departamento para zelar especificamente pelos interesses dos museus, denominado por Departamento de Museus. Este Departamento, na altura chefiado pela Dra. Alda Costa, conseguiu realizar um trabalho notável, no sentido de garantir o estudo e documentação das colecções do Museu da Ilha de Moçambique, em estreita colaboração com as cooperações portuguesa e sueca.

O Departamento de Museus não era responsável apenas pelo Museu da Ilha, mas respondia igualmente por todos os outros museus pertencentes ao Estado e a gestão era feita à distância, a partir de Maputo. Deste modo, é possivel vislumbrar a quantidade de situações adversas a que o Museu da Ilha de Moçambique estaria votado.

Apesar das dificuldades com os recursos humanos e financeiros, os museus nunca fecharam e foram sempre objecto de várias intervenções de diversa abrangência.

Havendo a necessidade de se dar a existência legal às instituições cientificas e técnicas para realização de actividades de salvaguarda e valorização dos bens materiais e imaterias do património cultural moçambicano, foi criado o Museu da Ilha de Moçambique, abreviadamente designado MUSIM, através do Decreto número 31/2004 de 18 de Agosto, do Conselho de Ministros. Através deste decreto, foi aprovado o Estatuto Orgânico do MUSIM, como uma instituição pública de âmbito nacional, de caráter cultural e científico, ao serviço do desenvolvimento da sociedade, que goza de personalidade jurídica dotado de autonomia administrativa e subordinado ao Ministério da Cultura de Moçambique. Assim, a partir desta altura, o Museu passou a ter uma gestão directa por um director nomeado pelo Ministro da Cultura, que pode representá-lo dentro e fora do país, com poderes bastantes para celebrar acordos e estabelecer parcerias com organizações ou instituições afins, nacionais e internacionais.

Fig.1: Fachada principal do MUSIM - Palácio de São Paulo

Actual situação do Museu da Ilha de Moçambique

O Museu da Ilha de Moçambique é uma instituição pública composta por três núcleos museológicos: Museu de Arte Sacra, Museu de Artes Decorativas e Museu da Marinha.

Fig.2: Parte do Acervo do Museu de Arte Sacra

Museu de Arte Sacra

Este Museu foi inaugurado em 1969. O seu acervo é constituído por objectos de culto, maioritariamente exemplares dos séculos XVI, XVII e XVIII, tais como: mobiliário, pinturas a óleo e têxteis, escultura em pedra e em madeira e ourivesaria em prata. Na sua maioria, são peças de arte indo-portuguesa, nomeadamente na escultura, no trabalho de metal, no mobiliário e nos tecidos. Existem peças de arte genuinamente portuguesas ou de escola portuguesa, de grande valor histórico e artístico, que pertenciam às extintas igrejas da Cidade da Ilha de Moçambique e arredores.

Museu de Artes Decorativas

O Museu de Artes Decorativas foi inaugurado em 1971 e ocupa a zona habitacional do Palácio, contando com algumas peças que pertenceram ao seu antigo recheio, enquanto residência do Governo.

O acervo deste Museu (mobiliário) representa o núcleo mais importante onde, entre peças portuguesas, francesas e chinesas, se destacam as mobílias indo-portuguesas. Estas mobílias são constituídas por um representativo número de canapés, cadeiras, mesas, camas, armários, malas, oratórios, entre outros. Porcelanas, tapetes, tapeçarias, metais, escultura em madeira, pinturas a óleo, gravuras e meios de transporte. Havendo ainda outras colecções que fazem parte deste museu.

Museu da Marinha

Este Museu foi aberto ao público em 1972. Encontra-se no rés-do-chão do Palácio de São Paulo. Na exposição permanente encontram-se vários objectos recuperados durante as pesquisas subaquáticas realizadas na década de 60, em vários navios naufragados ao largo da costa de Nampula.

Fig.3: Altar-mor da Capela de São Paulo, séc.XVII

As pesquisas subaquáticas continuaram a ser realizadas a partir do ano 2000, na costa moçambicana, pela empresa portuguesa de arquelogia subaquática *Arqueonautas Worldwide, S.A.*, com recurso às mais modernas tecnologias e metodologias científicas, contando, para tal, com vários especialistas, nomeadamente arqueólogos, conservadores e mergulhadores experimentados.

Visando receber o espólio marítimo recuperado em 2003, durante aquelas pesquisas junto à Fortaleza de S. Sebastião (Ilha de Moçambique), o Museu foi renovado entre 2007 e 2009, com o apoio da *Arqueonautas Worldwide, S.A.* e a *Património Internacional, S.A.R.L.*, empresa tutelada pelo governo moçambicano.

Com o acervo museológico já enriquecido, através da inclusão, na sua exposição, de artefactos resultantes das pesquisas referidas, este Museu foi reinaugurado em 23 de Agosto de 2009, pelo então Vice-Ministro da Educação e Cultura, Professor Doutor Luis Covane. Com efeito, a partir de 2009, a colecção da exposição permanente do Museu da Marinha passou a integrar também: missangas, moedas de ouro e prata, um canhão de bronze e peças únicas da Porcelana chinesa da Dinastia Ming, reinado de Jiajing (1522-1566), tratando-se da mais notável colecção de porcelana chinesa em solo africano. Grande parte do acervo museológico em peças de cerâmica é de porcelana branca, decorada a azul- cobalto vivo sob vidrado azulado, com figuras humanas e motivos inspirados na natureza, no bestiário mágico e na mitologia, muitos deles desenhos taoístas, que reflectem os interesses do então imperador chinês, Jiajing.

O funcionamento do MUSIM

Antes da sua existência legal (2004) e da chegada do seu primeiro director (2005), o Museu da Ilha de Moçambique era gerido, à semelhança do que acontecia com outros museus pertencentes

Fig.4:Loiça porcelana Chinesa Dinastia Ming, séc.XVI

ao Estado, a partir da capital do país e pelo Departamento dos Museus, da Direcção Nacional do Património Cultural - do Ministério de tutela.

Quando, em 2005, o actual director do MUSIM tomou posse, encontrou o seguinte conjunto de recursos humanos: um grupo formado por 10 antigos funcionários do então Gabinete de Conservação e Restauro da Ilha de Moçambique, criado na década de 80, sendo 2 auxiliares administrativos e os restantes 8 eram serventes. Estavam distribuídos da seguinte maneira: 2 na secretaria, 4 guardas (no Museu e na Fortaleza), 1 na recepção (auxiliado pelos colegas da secretaria) e 3 afectos à limpeza das salas de exposições e do acervo. Apenas uma pessoa tinha o nível de 10ª classe, uma de 3ª classe (ambos na secretaria) e os restantes tinham um nível de instrução abaixo disso. Assim, vivia-se num ambiente de total isolamento e carências. Não havia água, nem luz, nem comunicações. A atmosfera era quase de abandono total.

Logo, importava inverter este cenário desolador com a nova direcção. Mas, como intervir sem qualquer recurso financeiro? Por onde começar? Perante estas perguntas, a nova direcção começou por fazer um diagnóstico geral da real situação em que a instituição se encontrava.

Como estratégia, recorreu-se à hierarquização das dificuldades em dois grupos: de um grupo constavam todas as dificuldades superáveis com criatividade e iniciativa local; o outro grupo reunia as dificuldades insuperáveis a nível local, pese embora todo o esforço e criatividade. Faziam parte do primeiro grupo os problemas de falta de luz, água, comunicação e limpeza. Integravam

o segundo grupo as dificuldades que, pela sua natureza e complexidade, requeriam a utilização e o envolvimento de recursos humanos e técnico-financeiros fora do alcance do museu e de outras estruturas locais intervenientes. Neste grupo estavam enquadradas, por exemplo, as dificuldades ligadas à reabilitação do próprio edifício, admissão de pessoal qualificado e especializado e a atribuição de um orçamento para funcionamento dos serviços mínimos.

Uma vez estruturadas assim as dificuldades, foi feito um programa de reorganização institucional inspirado, isto é, baseado fundamentalmente na necessidade de dar resposta às dificuldades do primeiro grupo. Para assegurar a resolução das dificuldades inerentes ao primeiro grupo, introduziu-se o pagamento de entradas no museu. Todavia, a impossibilidade de resolução das questões inerentes ao segundo grupo não conduziu a direcção do museu à inoperância, uma vez que foram desencadeados esforços conducentes à avaliação, acompanhamento e monitorização da evolução das tendências, quer através de registos, quer através da promoção de campanhas de angariação de apoios variados, junto do ministério de tutela ou de outras instituições e/ou organismos nacionais e internacionais.

No final do primeiro ano da introdução do plano da reorganização institucional (2005), foi possível mitigar o impacto das dificuldades, tendo resultado no restabelecimento da corrente eléctrica, da rede de água e das comunicações (telefone e fax). Tendo sido ainda levadas a cabo acções de manutenção de pequena monta do edifício, nesse ano. Nos anos subsequentes, continuou-se com a implementação do programa da reorganização institucional, tendo sido possível a instalação da internet, contratação de pessoal menor para actividades de manutenção e limpeza do edifício e áreas adjacentes, bem como de jovens com níveis escolares que variam entre a 7ª e a 12ª classes. São esses jovens que, hoje, asseguram o funcionamento do museu nas suas diversas actividades, desde serviço de guia, de exposições e educação, conservação e restauro, documentação/inventariação.

Relativamente aos apelos visando a mitigação do impacto negativo das dificuldades do segundo grupo, importa salientar o apoio à capacitação de recursos humanos e técnico-financeiros que a UNESCO/ASDI, a Cooperação Portuguesa e a Embaixada Real da Noruega deram ao museu. Através do apoio das instituições supracitadas, o museu recebeu um estagiário britânico, em 2009, pela UNESCO, que ficou durante um período de 6 meses. Pela Cooperação Portuguesa, recebeu uma curadora por um ano, 2007-2008; duas conservadoras-restauradoras por 6 meses, através do programa *Inov-art*, de 2009-2010; e uma conservadora-restauradora por um ano, através do programa *Inov-mundus*, de 2010 a 2011. O museu está, actualmente, em reabilitação graças ao apoio da Embaixada da Noruega.

Neste momento, está depositada no Ministério da Função Pública uma proposta do quadro de pessoal para o MUSIM, integrando 72 pessoas.

Conclusões

O Museu da Ilha de Moçambique tem grande potencial para desempenhar um importante papel pedagógico, lúdico e educacional na comunidade. Bem como de salvaguardar o património cultural mas, para que tal aconteça, é impreterível que os seus funcionários tenham conhecimentos

básicos de museologia ou conservação para poderem desempenhar as suas funções de uma forma mais expedita e desembaraçada.

O número de pessoal em serviço no Museu cresceu nos últimos seis anos, passando de 10 pessoas, em 2005, para 50 em 2011 (sendo 17 do quadro, suportados pelo orçamento geral do Estado e 33 contratados, suportados pelas receitas das entradas no museu). Este crescimento do número do pessoal é apenas quantitativo e, apesar do pessoal do museu não ter uma formação profissional em Museologia ou em Conservação, tem levado a cabo actividades de exposições, divulgação e conservação, principalmente graças às parcerias que o museu tem conseguido estabelecer, tanto com a UNESCO/ASDI como com a Cooperação Portuguesa e a Embaixada Real da Noruega. Porém, uma instituição como o MUSIM não pode depender em 100% de parceiras para o seu funcionamento.

Para uma solução definitiva dos seus problemas, o museu precisa de contar com suas próprias bases, visando uma melhor planificação, execução e cumprimento das tarefas para as quais a instituição está vocacionada. Deste modo, afigura-se extremamente importante conseguir bolsas para formação do pessoal, ao mesmo tempo que se intensifiquem esforços tendo em vista a capacitação institucional e a autonomia financeira. Todavia, importa reconhecer o papel que o ICOM, ou outras Instituições direccionadas para apoiar iniciativas de formação na área de museus, poderiam desempenhar, enquanto o MUSIM não tiver a capacidade institucional para promover tais acções de forma independente. Daí a necessidade imperiosa que o Museu da Ilha de Moçambique tem relativamente à formação e capacitação profissional dos recursos humanos. Bem como é nosso propósito colher todas as sugestões e contribuições que nos possam ser facultadas.

Agradecimentos

O Museu da Ilha de Moçambique agradece ao ICOM, a toda a equipa que proporcionou este encontro e a todos os profissionais de museus presentes, a oportunidade que lhe foi concedida para dar a conhecer o trabalho que tem vindo a desenvolver ao longo dos anos e as dificuldades com que ainda se debate para prestar um melhor serviço à sociedade.

Referências

Lobato, A. (1967). *Ilha de Moçambique, Panorama Histórico.* Lisboa, Agência Geral do Ultramar.

Fonseca, P. (1972). Algumas descobertas de interesse Histórico-Arqueológico na Ilha de Moçambique. *Monumenta, Boletim da Comissão dos Monumentos nacionais da Província de Moçambique*, Nº 8 : 55-70.

Pereira, A. (1966). *A Arte em Moçambique.* Lisboa, Instituto Superior de Ciências Sociais e Política Ultramarina.

Mário Moutinho é professor de Museologia, membro fundador do Museu do Casal de Monte Redondo, membro fundador e actual Presidente do MINOM-ICOM. Coordenador, até 2007, do Mestrado e do Doutoramento em Museologia na Universidade Lusófona. Tem publicações na área da Sociomuseologia. É Reitor da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.
Judite Primo é licenciada em Museologia pela Universidade Federal da Bahia, Mestre em Museologia pela Universidade Lusófona de Lisboa, Doutorada em Educação e Património pela Universidade Portucalense. Actualmente, é coordenadora do Departamento de Museologia da Universidade Lusófona e do Mestrado e Doutoramento em Museologia. Directora da Revista Cadernos de Sociomuseologia. Membro da direcção do MINOM-ICOM Internacional. Actua nas áreas da Sociomuseologia e das políticas culturais.

O ensino da museologia na perspectiva da sociomuseologia

Mário Moutinho
Judite Primo
Universidade Lusófona. Departamento de Museologia

Resumo

Pensar o ensino da Museologia obriga-nos a esclarecer primeiro qual o conceito de museu e de Museologia que esse ensino pretende servir.

Na verdade, deixou de existir um modelo único de museu igual à ideia de colecção, de edifício e de público, para se assumir o museu com um lugar central dos conceitos de património(s), território e população.

Foi neste processo que as dinâmicas locais ganharam progressivamente mais relevo. A cultura, o território e as comunidades locais ganharam um novo reconhecimento como lugares de direito à memória, como lugares de produção cultural, como lugares onde a ideia de desenvolvimento social e económico passou a estar no centro das políticas culturais, fundamentando uma nova capacidade local de negociação política.

No mundo dos museus, este processo é particularmente evidente se pensarmos que os museus nacionais ou os museus de especialidade situados nas grandes cidades deixaram de representar o essencial da Museologia, para se assistir um pouco por todo o lado ao aparecimento e reconhecimento social de museus locais, museus de vizinhança, ecomuseus e a outras formas onde a componente local (humana, patrimonial e identitária) tomou um lugar central.

Esta teia de dinâmicas sociais situa-se no centro da abordagem da Sociomuseologia, na medida em que esta traduz uma parte considerável do esforço de adequação das estruturas museológicas aos condicionalismos da sociedade contemporânea. A abordagem multidisciplinar da Sociomuseologia visa consolidar o reconhecimento da museologia como recurso para o desenvolvimento da humanidade, assente na igualdade de oportunidades e na inclusão social e económica.

O que caracteriza o ensino da Sociomuseologia não é propriamente a natureza dos seus pressupostos e dos seus objectivos, como acontece em outras áreas do conhecimento, mas a interdisciplinaridade com que apela a áreas do conhecimento consolidadas e as relaciona com a Museologia propriamente dita.

Palavras-chave: Sociomuseologia, formação, desenvolvimento

O ensino da Museologia na perspectiva da Sociomuseologia

Pensar o ensino da Museologia obriga-nos a esclarecer, em primeiro lugar, qual o conceito de museu e de Museologia que esse ensino pretende servir.

Na verdade, deixou de existir um modelo único de museu, igual à ideia de colecção, de edifício e de público, para se assumir o museu com um lugar central dos conceitos de património(s), território e população.

Foi neste processo que as dinâmicas locais ganharam progressivamente mais relevo. A cultura, o território e as comunidades locais ganharam um novo reconhecimento como lugares de direito à memória, como lugares de produção cultural, como lugares onde a ideia de desenvolvimento social e económico passou a estar no centro das políticas culturais, fundamentando uma nova capacidade local de negociação política. Este processo é particularmente evidente se pensarmos que os museus nacionais ou os museus de especialidade situados nas grandes cidades deixaram de representar o essencial da Museologia, para se assistir um pouco por todo o lado ao aparecimento e reconhecimento social de museus locais, museus de vizinhança ou ecomuseus, onde a componente local (humana, patrimonial e identitária) tomou um lugar central.

Esta teia de dinâmicas sociais situa-se no centro da abordagem da Sociomuseologia, na medida em que esta traduz uma parte considerável do esforço de adequação das estruturas museológicas aos condicionalismos da sociedade contemporânea. A abordagem multidisciplinar da Sociomuseologia visa consolidar o reconhecimento da museologia como recurso para o desenvolvimento da humanidade, assente na igualdade de oportunidades e na inclusão social e económica.

O que caracteriza o ensino da Sociomuseologia não é, pois, a natureza dos seus pressupostos e dos seus objectivos, como acontece em outras áreas do conhecimento, mas a interdisciplinaridade com que apela a áreas do conhecimento consolidadas e as relaciona com a Museologia propriamente dita.

No entanto, quando pensamos um programa de formação objectivando contribuir para a formação de museólogos que possam servir uma museologia orientada para as pessoas, fácil é reconhecer que esse novo profissional necessita de uma abordagem tão nova quanto os desafios que deverá enfrentar, no quadro de uma redefinida Sociomuseologia.

Importa, no entanto, sublinhar que aquilo que actualmente se entende como Sociomuseologia não corresponde a uma ruptura com a Nova Museologia mas, em nosso entender, é de certa forma uma reformulação assente na realidade actual da museologia. Neste caso, trata-se de uma abordagem multidisciplinar que sintetizámos nos seguintes termos numa proposta de definição evolutiva de Sociomuseologia:

"A Sociomuseologia traduz uma parte considerável do esforço de adequação das estruturas museológicas aos condicionalismos da sociedade contemporânea.

A abertura do museu ao meio e a sua relação orgânica com o contexto social que lhe dá vida, têm provocado a necessidade de elaborar e esclarecer relações, noções e conceitos que podem dar conta deste processo.

A Sociomuseologia constitui-se assim como uma área disciplinar de ensino, investigação e actuação, que privilegia a articulação da museologia em particular com as áreas do conhecimento das Ciências Humanas, dos Estudo dos do Desenvolvimento, da Ciência de Serviços e do Planeamento do Território [1].

Para pensar o ensino da Museologia é, pois, necessário esclarecer primeiro qual o conceito de museu e de Museologia que esse ensino pretende servir.

A realidade museológica, em qualquer lugar, é cada vez mais complexa, pois ganhou o direito de se adaptar permanentemente aos contextos sociais em que está inserida.

Os conceitos de Ecomuseologia, de Economuseologia, de Sociomuseologia, expressam diferentes formas dos museus se posicionarem no mundo contemporâneo. Também é verdade que a museologia deixou de ser um fim em si (apresentação e valorização de colecções) para ser cada vez mais um recurso de comunicação ao serviço da sociedade.

Foi neste processo que as dinâmicas locais ganharam progressivamente mais relevo. A cultura, o território e as comunidades locais ganharam um novo reconhecimento como lugares de direito à memória, como lugares de produção cultural, como lugares onde a ideia de desenvolvimento social e económico passou a estar no centro das políticas culturais e não só.

Mas nesses novos museus também as pessoas mudaram a sua relação com o património, com o seu território e com a memória colectiva. Por isso, esses museus estão muito mais atentos à mudança e ao hibridismo cultural e é no quadro desse hibridismo que se fundamenta o diálogo com a identidade cultural e o sentido de pertença a uma comunidade, ou mais comunidades.

Esta Museologia é o resultado das próprias transformações da sociedade, assente num novo modelo de desenvolvimento que favorece a descentralização e consequente valorização dos recursos locais - humanos e naturais. A sua compressão e consequente prática obriga-nos a aprofundar uma abordagem interdisciplinar do lugar que a Museologia ocupa no mundo contemporâneo.

Não podemos ignorar que os museus são cada vez mais um elemento essencial na actividade cultural em todos os países, ocupando um lugar central na educação, no lazer, na construção de identidades ou no centro das questões relacionadas com o hibridismo cultural.

Os museus estão também no centro das políticas públicas e da actividade de numerosas empresas que fornecem aos museus serviços, equipamento e *software* na crescente economia da informação e da comunicação.

Que se trate de museus tradicionais que preservam e exibem as suas colecções com múltiplos propósitos, incluído naturalmente a educação e o lazer, ou que sejam sustentados conceptualmente na

Sociomuseologia e, neste sentido, alicerçados em conceitos tais como desenvolvimento, território, participação e inclusão social, em ambos os casos, podem ser entendidos como museus prestadores de serviços. Neste sentido, convém lembrar que a economia de serviços no PIB mundial representa geralmente mais de 60% ou 70% do seu valor. E os museus são uma parte deste valor.

Esta compreensão dos museus como instituições prestadoras de serviços é, em nosso entender, um aspecto crucial de uma nova prática formativa, na medida em que os museus estão ainda longe de se assumirem como prestadores de serviços.

Esta abordagem multidisciplinar visa consolidar o reconhecimento da Museologia como recurso para o desenvolvimento sustentável da humanidade, assente na igualdade de oportunidades e na inclusão social e económica e assenta a sua intervenção social no património cultural e natural, tangível e intangível da humanidade.

Importa referir, no entanto, que a aceitação deste direito à diferença implica, naturalmente, mudanças na formação daqueles que actuam nos museus. Trabalhar com as colecções ou trabalhar com os desafios contemporâneos, ou seja, com pessoas, não assenta em idênticas competências, pessoais, políticas e profissionais. Se, no primeiro caso, estamos em presença de formações essencialmente técnicas, no segundo caso pensamos numa abordagem essencialmente no domínio das ciências sociais. Esta distinção, que consideramos da maior relevância, não é no entanto assumida pelas universidades, que na maioria dos casos assentam os seus programas em conteúdos relacionados com as colecções, as quais são assumidas como estruturantes das formações. É disto exemplo o Referencial Europeu das Profissões Museais elaborado no seio do ICTOP em 2008, onde não se encontra sequer referenciada a profissão de museólogo![1] [2]

No entanto, quando pensamos um programa de formação, objectivando contribuir para a formação de museólogos que possam servir uma museologia orientada para as pessoas, fácil é reconhecer que esse novo profissional necessita de uma abordagem tão nova quanto os desafios que deverá enfrentar, no quadro de uma redefinida Sociomuseologia

Neste sentido, uma formação centrada numa abordagem da Sociomuseologia deverá sempre equacionar as problemáticas decorrentes do alargamento da noção de património e a consequente redefinição de "objecto museológico", a ideia de participação da comunidade na definição e gestão das práticas museológicas, a museologia como factor de desenvolvimento, as questões de interdisciplinaridade, a utilização das "novas tecnologias" de informação e a museografia como meio autónomo de comunicação.

Mas, tão importante quanto as orientações e abordagens que cada um destes temas encerra, é o sentido de comprometimento que em cada aula ou seminário ou estágio é assumido por parte dos alunos e dos docentes.

Longe vai o tempo em que era consensual a composição curricular de um curso de museologia.

O museu é hoje um fenómeno muito mais complexo do que se imaginava nos anos 60. Para compreendê-lo criticamente, não é mais suficiente reduzi-lo ao papel de legitimador dos interesses das classes dominantes, ainda que esse papel continue sendo desenvolvido por muitas instituições. O facto é que ao lado dos museus de grandes narrativas, desejosos de grandes sínteses, constituíram-se museus de narrativas modestas, museus de outras narrativas, actuantes e inovadores. Narrativas modestas mas com potência discursiva e capacidade de promover novas possibilidades de identificação, de igualdade de oportunidades e de inclusão social e económica. Em suma, narrativas ancoradas nos contextos sociais que lhes dão vida e que, em última instância, com os seus próprios meios e entendimentos, visam o melhoramento da condição humana.

Assim, pensar o ensino da museologia numa perspectiva da Sociomuseologia, obriga-nos, pois, a esclarecer, em primeiro lugar, qual o conceito de museu e de Museologia que esse ensino pretende servir.

Referências bibliográficas

[1] MINOM. (2007). *Atas do XII Atelier Internacional do MINOM*. Cadernos de Sociomuseologia, nº 28. Universidade Lusófona. Acedido em: http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/510

[2] ICTOP. (2008). *Referencial Europeu das Profissões Museais*. Acedido em: http://www.icom-portugal.org/multimedia/ICTOP_referencial_PT.pdf

Notas

1 **Director/a:** colecções e investigação, públicos, administração, gestão e logística.

Colecções e Investigação: conservador/a, responsável pelo inventário, gestor de colecções, restaurador/a, assistente de colecções, responsável pelo Centro de Documentação, comissário/a de exposições, designer de exposições.

Públicos: responsável pela mediação e Serviço Educativo, mediador/a, responsável pelo Serviço de Acolhimento e Vigilância, técnico de acolhimento e vigilância, responsável pela Biblioteca/Mediateca, responsável pelo Sítio Web.

Administração, Gestão e Logística: administrador/a/gestor/a, responsável pela logística e segurança, responsável pelos sistemas informáticos, responsável pelo marketing, divulgação e recolha de fundos, responsável pela comunicação com os media.

Iêdo Lopes é, desde os 8 anos de idade, tem agora 13, o gerente do Museu de Arqueologia da Fundação Casa Grande (FCG) — Memorial Homem do Kariri. A FCG é uma ONG totalmente gerida por crianças e adolescentes e é uma Casa do Património do IPHAN. Iêdo define-se assim: «Sou o Iêdo, tenho 13 anos, moro em Nova Olinda e faço parte da Casa Grande há 3 anos. Sou recepcionista e gerente do Museu Memorial do Homem Kariri. Também faço o programa de rádio "Coisas do Sertão" onde toco músicas regionais da região do Kariri, sou também percussionista e vocalista da banda de lata "OS CABINHA", e comecei agora a aprender fotografia. Gosto muito de brincar de bola, bila, no parquinho, etc. O meu maior sonho é se tornar um arqueólogo para a minha cidade saber mais sobre a história do povo que viveu na nossa região. Participei no I ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE CENTROS E MUSEUS DE CIÊNCIA, de 29 de março a 1 de abril de 2011, no Rio de Janeiro.

Memorial do homem Kariri, uma experiência de inclusão social através do protagonismo juvenil

Iêdo Lopes

Fundação Casa Grande-Memorial do Homem Kariri

Resumo

A Fundação Casa Grande-Memorial do Homem Kariri é uma experiência protagonizada pelas crianças e jovens do sertão do Nordeste do Brasil, através da arqueológica social inclusiva. E o acervo arqueológico da Chapada do Araripe sob a ótica e gestão das crianças e jovens. Na Fundação Casa Grande, as crianças são as herdeiras do patrimônio arqueológico e guardiãs da memória e dos saberes, construindo cidadania e dignificando suas vidas. Essas heranças são revividas, recriadas, retransmitidas para a construção da cidadania. As crianças gestoras do acervo arqueológico e mitológico da Chapada do Araripe conhecem, inventariam, preservam, partilham, recriam e divulgam o patrimônio cultural. Os saberes são apreendidos no espaço natural, um espaço vivido como um contentor de memórias, um contexto de heranças.

Palavras-chave: Crianças, inclusão, patrimônio

André Godinho Varela Remígio é Conservador-restaurador com ateliê próprio, sendo responsável técnico por tratamentos de Conservação e Restauro de obras maiores da Arte Portuguesa e peças pertencentes a museus e monumentos classificados como Monumento Nacional e Património da Humanidade (UNESCO) (2003-2011). Colaborador regular da revista L'arte, sendo responsável pela coluna de Conservação e Restauro, única em Portugal (2010-2011)

O exemplo do conservador-restaurador em Portugal

André Varela Remígio

Atelier de Conservação e Restauro de Escultura e Talha Dourada

Resumo

O conservador-restaurador é, hoje, um profissional com um papel imprescindível num contexto museológico. Herdeiro de uma história que remonta ao *atelier* de *restauração* de pintura de Luciano Freire, o Instituto dos Museus e da Conservação é, actualmente, a instituição pública que tutela a Conservação e Restauro em Portugal.

Alicerçado num empirismo tutelado por um mestre, a formação do conservador-restaurador evoluiu até à criação de cursos superiores de Conservação e Restauro (1989) e ao cumprimento das mais rígidas directrizes europeias.

Actualmente, os bens culturais móveis classificados estão protegidos pelo D.L. n.º 140/2009, definindo que os seus tratamentos de Conservação e Restauro sejam da responsabilidade de profissionais com uma formação superior em Conservação e Restauro, com cinco anos lectivos, e cinco anos de experiência profissional.

Como qualquer outra classe profissional, os conservadores-restauradores de Portugal são representados e defendidos por uma associação, a Associação Profissional de Conservadores-Restauradores de Portugal.

Palavras-chave Conservador-restaurador, Conservação e Restauro, formação

Objectivos

Escrito numa perspectiva imparcial e por um conservador-restaurador independente, este artigo pretende contribuir para a divulgação ou consolidação das boas práticas da Conservação e Restauro nos outros países e comunidades de língua portuguesa, apresentando, sumária e genericamente, o enquadramento institucional, académico, legislativo e associativo do conservador-restaurador em Portugal.

A Conservação e Restauro em Portugal e as suas instituições

O advento do Liberalismo e a consequente extinção das congregações religiosas em 1834, por ordem de D. Pedro (1798-1834), enquanto regente em nome da sua filha, a Rainha D. Maria II (1819-1853), despoletaram o primeiro grande momento de uma salvaguarda patrimonial mais estruturada [1]. A concentração de um vasto e valioso património proveniente dos mosteiros e conventos encerrados no antigo Convento de São Francisco da Cidade, em Lisboa, suscitou as primeiras preocupações e acções [1]. Criou-se, então, um *atelier* de *restauração* na Academia Real de Belas Artes, também instalada naquele convento. Este *atelier* foi o embrião de uma séria de organismos responsáveis pela Conservação e Restauro em Portugal: a "*oficina de beneficiação e pintura*" do Museu de Arte Antiga (1911); o Instituto para o Exame e Restauro das Obras de Arte (1936-46), do Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA), enriquecido por um laboratório [2] e as oficinas de mobiliário e talha e de tecidos e tapeçaria [3]; o Instituto José de Figueiredo (IJF) (1965), que ganharia as divisões de escultura, documentos gráficos, pintura mural e vitrais [3-5]; o Instituto Português de Conservação e Restauro (2000) [6], com mais as especialidades de mobiliário e metais.

Ganhando cada vez mais condições, competências e autonomia, estes organismos foram sempre tidos como o garante das boas práticas da Conservação em Portugal.

Paralelamente, no Museu Monográfico de Conímbriga nasceu uma oficina dedicada a bens arqueológicos, em 1962. A Fundação Calouste Gulbenkian abriu a Oficina de Restauro em 1967, principalmente de Documentos Gráficos. A Torre do Tombo e a Biblioteca Nacional também criaram oficinas na mesma especialidade.

Em 2007, o IPCR fundiu-se com o Instituto Português dos Museus, originando o Instituto dos Museus e da Conservação (IMC) [7], o que causou uma perda de autonomia e identidade da Conservação e Restauro. O Departamento de Conservação do IMC tem como principais atribuições: contribuir para a definição e afirmação da ética de preservação do património cultural móvel; tratar de bens culturais classificados e de interesse público; supervisionar tecnicamente a preservação de bens culturais com especial relevância, propriedade dos museus do IMC e de outras entidades. O Laboratório de Conservação e Restauro José de Figueiredo (LCR) tem como competências fundamentais promover a investigação material de bens culturais.

O percurso da formação em Conservação e Restauro em Portugal

A formação empírica

Desde o final do século XIX, a dita *Restauração* de bens culturais era entendida como um ramo das Belas Artes. Os então chamados *restauradores* eram recrutados entre artistas, predominantemente pintores e escultores de Belas Artes, cuja formação se baseava num empirismo que se desenvolvia à sombra da figura tutelar do mestre. Entre estes, são conhecidos nomes como Luciano Freire (1864-1934), Carlos Mardel (1884-1960), Luís Ortigão Burnay (1884-1951) e Albino Cunha (1897-1970) [8].

Todo o meio ia-se regendo por normas técnicas e deontológicas cada vez mais sólidas e fundamentadas. A inexistência de uma estrutura pedagógica que enquadrasse devidamente o ensino teórico e prático do, depois chamado, *Restauro* obrigou muitas vezes a uma formação complementar em instituições estrangeiras.

A formação institucional

Em dado momento, houve então a necessidade de esclarecer e regulamentar a profissão. A nova lei orgânica do IJF (1980) [4] substituiu a carreira de restaurador pela de técnico de Conservação e Restauro e criou outras carreiras ligadas à Conservação e Restauro [4]. Específica e unicamente com vista ao preenchimento das vagas abertas nesta recém-criada carreira de técnico de Conservação e Restauro, o próprio IJF promoveu cursos de formação profissional nas especialidades de: Azulejaria, Faiança, Porcelana e Vitral [4] (não se realizou); Documentos Gráficos [4, 9]; Pintura [4, 10]; Pintura Mural [4,11]; Escultura [4,12], Têxteis [4,13] e Bens Arqueológicos e Etnográficos [4, 14]. Para além destes cursos teórico-práticos terem planos de estudos sólidos, estruturados e interdisciplinares, eram ministrados por profissionais de reconhecido mérito de então. Enquanto os primeiros cursos tinham uma duração de três anos lectivos [4,9-13], o último apenas tinha dois [4, 14].

Entre quatrocentos e cinquenta candidatos [15], foram criteriosamente seleccionadas trinta e seis pessoas [15] através de várias provas práticas e testes psicotécnicos, tendo concluído trinta e quatro, em 1982 (Bens Arqueológicos e Etnográficos) e 1983 (restantes especialidades) [16]. Porém, apenas trinta e uma [17] transitaram para o regime de estágio de carácter probatório para a admissão na carreira de técnico de Conservação e Restauro [18], com a duração de dois anos [4, 18] ou de um ano, no caso do de Bens Arqueológicos e Etnográficos [4].

As carreiras relativas às especialidades de Instrumentos Musicais, Mobiliário e Vitral deveriam ter sido posteriormente objecto de legislação [4], mas não aconteceu.

Esta formação deveria ter um carácter sistemático [4,19] mas isso não foi possível. O único curso repetido, com algumas alterações, foi o de Bens Arqueológicos e Etnográficos, em 1987, no Museu Monográfico de Conímbriga [4,19]. Nesta altura, formaram-se mais dez técnicos de Conservação e Restauro desta especialidade.

A formação superior

Como os cursos profissionais do IJF não tinham qualquer correspondência académica e remuneratória, foi criado um curso superior em Conservação e Restauro integrado no sistema educativo nacional e com acesso mediante provas gerais.

Sob a tutela conjunta do Ministério da Educação e da Secretaria de Estado da Cultura, foi criada a Escola Superior de Conservação e Restauro (ESCR) em 1989 [20], conferindo o grau de bacharel em Conservação e Restauro [21]. Funcionando junto do IJF, a ESCR beneficiaria, assim, de toda a sua experiência e sabedoria, reconhecidas e acumuladas durante décadas. Com um plano de estu-

dos distribuído por quatro anos lectivos, o bacharelato (*B.A.*) da ESCR tinha um cariz especialista. Para além de seguir basicamente as especialidades existentes no IJF, complementou-as com outras.

Em paralelo e com base no Curso de Estudos Superiores Especializados em Arte, Arqueologia [22] e Restauro [23], em funcionamento desde 1987, foi criado também em 1989 um outro bacharelato em Conservação e Restauro (*B.A.*), na Escola Superior de Tecnologia de Tomar (ESTT) do Instituto Politécnico de Santarém (IPS). Com três anos lectivos [24, 25], este bacharelato tinha um cariz generalista.

O mesmo Decreto-Lei que criou a ESCR extinguiu os cursos profissionais do IJF [20], reforçando o ponto de viragem e a nova filosofia na formação em Conservação e Restauro em Portugal. A partir de 1989, o ensino superior em Conservação e Restauro passou então a ser o único caminho formativo do conservador-restaurador.

Sistema de acreditação profissional

Com a criação dos primeiros cursos superiores em Conservação e Restauro em Portugal, houve a necessidade de enquadrar os profissionais que estavam então em exercício e reconhecer formadores equiparados ao novo nível académico. O Decreto-Lei que criou a ESCR em 1989 previu, por isso, um rigoroso sistema de avaliação curricular e a atribuição de equivalências académicas a esses profissionais [20].

O n.º 1 do artigo 7.º deste diploma concede equivalência a bacharelato "aos indivíduos que concluíram os três anos dos cursos de Conservação e Restauro criados ao abrigo do artigo 9.º *do Decreto-Lei n.º 245/80 (...) e os anos de estágio"* [20]. Dos trinta e quatro técnicos que concluíram os cursos profissionais do IJF [16], apenas vinte e seis obtiveram a equivalência directa, porque o curso de Bens Arqueológicos e Etnográficos tinha apenas dois anos lectivos e alguns dos técnicos dos outros cursos não transitaram posteriormente para o regime de estágio de carácter probatório para efeitos de admissão na carreira de técnico de Conservação e Restauro do IJF [17].

O n.ºs 2 e 3 do mesmo artigo prevêem também que num período de seis meses "*a equivalência ao bacharelato (...) em Conservação e Restauro poderá ainda ser concedida mediante apreciação curricular efectuada por um júri*", tendo em conta "*a) As habilitações literárias; b) A formação em conservação e restauro; c) A experiência profissional em conservação e restauro; d) A contribuição para o desenvolvimento da área da conservação e restauro; e) A formação de nível superior ou universitária em outras áreas do conhecimento*" [20]. Ao abrigo do disposto nestes números, foram concedidas mais quarenta equivalências [26], entre elas aos quinze técnicos de Conservação e Restauro de Bens Arqueológicos e Etnográficos, formados em 1983 e 1989, e a profissionais que exerciam a profissão em instituições como o IJF, a Torre do Tombo, o Museu Nacional do Azulejo e a Fundação Calouste Gulbenkian.

Segundo o n.º 5, estaria prevista a atribuição de equivalências a profissionais formados no estrangeiro nos termos da legislação aplicável para o efeito [23] mas, infelizmente, não encontrámos qualquer documentação sobre esse processo.

A acreditação profissional foi efectuada no momento certo, pelas entidades competentes e com os meios adequados, reconhecendo apenas quem se enquadrava no perfil adequado segundo requisitos exigentes, transparentes e pré-definidos [27].

Formação universitária

A par do que ia acontecendo noutros países europeus, a formação da Conservação e Restauro em Portugal foi elevada ao nível de licenciatura (*M.A.*). Tendo por base a ESCR [28], que entretanto se extinguiria em consonância em 1999 [29], a Universidade Nova de Lisboa criou, em 1998, uma licenciatura em Conservação e Restauro [30]. Assumidamente com um elevado peso científico, tinha cinco anos lectivos [31].

No mesmo ano, o bacharelato do IPS originou a licenciatura bietápica do Instituto Politécnico de Tomar (IPT) [32], com cinco anos lectivos no total [33].

Com a evolução da formação em Conservação e Restauro, a maioria dos bacharéis prosseguiu os seus estudos, frequentando *M.A.s* no estrangeiro ou planos de estudos de modo a obterem as novas licenciaturas em Conservação e Restauro.

Em 2002, teve início a licenciatura em Conservação e Restauro da Escola das Artes (Porto) da Universidade Católica Portuguesa, com quatro anos lectivos.

A formação em Conservação e Restauro atingiu o mais elevado grau com a criação dos doutoramentos (*PhD*) em *Ciências da Conservação* e em *Teoria, História e Tecnicas* na UNL, em 2004 [34], e em *Conservação de Pintura* da UCP, em 2006.

Processo de Bolonha

Com a implementação do disposto na Declaração de Bolonha, as três licenciaturas portuguesas foram adequadas aos novos moldes [35-37], corrigindo também alguns pormenores. Para além de todos os cursos terem agora cinco anos lectivos, passaram a ser compostos por dois ciclos, um primeiro generalista com três, a licenciatura (*B.A.*), e um segundo especialista com dois anos, o mestrado (*M.A.*), finalizado com um estágio.

Para além da UNL, que já o era, o IPT e a UCP passaram a ser membros da European Network for Conservation-Restoration Education (ENCoRE), a rede europeia para a educação em Conservação e Restauro, fundada em 1997.

Em 2006, iniciou-se a quarta licenciatura, na Universidade Portucalense Infante D. Henrique [38, 39], já segundo os moldes de Bolonha [40]. O respectivo mestrado [39] teve início em 2011. A incontrolada proliferação de licenciaturas que, infelizmente, não parece ter parado, levou evidentemente à saturação do mercado de trabalho.

Legislação em vigor

Em 2001, foi publicada a Lei do Património Cultural, a Lei n.º 107/2001, de 8 de Setembro [41], estabelecendo as bases da política cultural e o regime de protecção e valorização do património cultural. Contudo, como não especificava os requisitos necessários para os técnicos responsáveis pelos estudos, projectos e intervenções de Conservação e Restauro de bens móveis e imóveis, classificados ou em vias de classificação, esta lei foi objecto de concretização através do Decreto-Lei n.º 140/2009, de 15 de Junho [42]. Apesar de ter alguns vazios legais graves, é uma boa legislação.

O n.º 1 do artigo 18.º e o n.º 1 do artigo 22.º do Decreto-Lei n.º 140/2009 estabelecem claramente que o "*relatório prévio*" e a "*direcção de obras ou intervenções de conservação e restauro em bens culturais móveis*" são "*da responsabilidade de um técnico habilitado com formação superior de cinco anos em conservação e restauro e cinco anos de experiência profissional após a obtenção do título académico*" [42]. E de realçar que o perfil do conservador-restaurador estabelecido nesta legislação não só vai ao encontro das mais exigentes recomendações internacionais para a profissão, como também as aprofunda.

O n.º 2 do artigo 18º estabelece ainda que "a formação superior e a experiência profissional (...) devem ser relevantes na respectiva área de especialidade e no âmbito das obras ou intervenções em causa", reconhecendo a importância e a necessidade dos conservadores-restauradores terem uma especialidade, baseada na sua formação académica e experiência profissional. Isto, porque é cada vez mais consensual que a Conservação e Restauro é uma disciplina tão vasta e complexa que não faz qualquer sentido deontológico haver conservadores-restauradores generalistas. Tendo em conta a evolução da formação académica de Conservação e Restauro em Portugal, este Decreto-Lei abrange os bacharéis em Conservação e Restauro através do n.º 3 do artigo 18º. Porém, a sua redacção é extremamente subjectiva, estando por isso exposta a interpretações perversas e intenções abusivas [27].

Embora o Decreto-Lei n.º 140/2009 se refira a bens culturais protegidos, este diploma deverá ser encarado também como uma referência para as boas práticas da Conservação e Restauro e estendido a todos os bens culturais de especial relevância do Estado, autarquias, museus, Igreja e coleccionadores particulares [27].

Associativismo profissional

Constituída em 1995 [43], a Associação Profissional de Conservadores-Restauradores de Portugal (ARP) representa a classe profissional do conservador-restaurador em Portugal. Tem como principais objectivos "defender, desenvolver e promover o estatuto profissional do conservador--restaurador" [44], bem como "a protecção e salvaguarda, de forma prática, científica e cultural do património artístico móvel e imóvel" [45]. Os seus documentos fundamentais são a "Definição da Profissão" do *International Council of Museums* (ICOM) [47] e o Código de Ética da *European Confederation of Conservator-Restorers' Organisations* (E.C.C.O.) [46], a confederação europeia das associações profissionais de conservadores-restauradores, da qual a ARP é membro plenipotenciário desde 2011. Fundada em 1991, esta confederação reúne onze associações de dez países, representando mais de cinco mil profissionais.

Não sendo uma associação de direito público, a inscrição na ARP não é obrigatória para o exercício da profissão, representando por isso apenas 12% dos profissionais. Contudo, baseia-se em regras rígidas, aceitando apenas bacharéis ou profissionais com uma formação de cinco anos lectivos em Conservação e Restauro como sócios profissionais e alunos universitários como sócios estudantes [35].

Tendo em conta a história da Conservação e Restauro em Portugal, a ARP estabeleceu, em 2004, treze especialidades: Azulejo, Cerâmica e Vidro; Bens Arqueológicos; Bens Etnográficos; Papel, Documentos e Livro; Escultura; Fotografia; Instrumentos Musicais; Metais; Mobiliário; Pedra; Pintura; Pintura Mural e Têxteis.

Para atingir os seus objectivos, a ARP enceta contactos com as instituições responsáveis pelo património cultural, organiza encontros e acções de formação, elabora pareceres e edita a revista *Conservar Património,* entre outras actividades.

Conclusões

Apesar do enquadramento institucional, académico, legal e associativo do conservador-restaurador em Portugal estar longe de ser perfeito e necessitar urgentemente de algumas correcções importantes, poderá ser um exemplo das boas práticas da Conservação e Restauro para os nossos irmãos lusófonos.

Referências

[1] Afonso, S. (1996). A conservação do património cultural... *Boletim*, ADCR, 5: 1-4.

[2] Leandro, S. (2007) Invisíveis nos Estudos de Arte de João Couto e o Laboratório Cientifico. Em: *40 anos do Instituto José de Figueiredo*. Lisboa, IPCR. 83-95.

[3] Decreto-Lei n.º 46758/65, de 18 de Dezembro, *D.R., I Série*, 286: 1696-1705.

[4] Decreto-Lei n.º 245/80, de 22 de Julho, *D.R., I Série*, 167: 1800-1804.

[5] Decreto-Lei n.º 383/80, de 19 de Setembro, *D.R., I Série*, 217: 2794 - 2797.

[6] Decreto-Lei n.º 342/99, de 25 de Agosto, *D.R., I Série-A*, 198: 5735-5741.

[7] Decreto-Lei 97/2007, de 29 de Março, *D.R., 1.ª série*, 63: 1928-1933.

[8] Leandro, S. (2007) O mito do recriador: Luciano Freire e os trabalhos de conservação e restauro da Pintura Antiga. Em: *40 anos do Instituto José de Figueiredo*. Lisboa, IPCR. 65-81.

[9] Portaria n.º 862/80, de 23 de Outubro, *D.R., I Série*, 246: 3570.

[10] Portaria n.º 679/80, de 19 de Setembro, *D.R., I Série*, 217: 2799-2800.

[11] Portaria n.º 604 /80, de 13 de Setembro, *D.R., I Série*, 212: 2633-2634.

[12] Portaria n.º 676/80, de 18 de Setembro, *D.R., I Série*, 216: 2768-2769.

[13] Portaria n.º 605 /80, de 13 de Setembro, *D.R., I Série*, 212: 2634.

[14] Portaria n.º 681/80, de 19 de Setembro, *D.R., I Série*, 217: 2800-2801.

[15] Magalhães, I. (2005) O IJF/IPCR e a Formação. Em: *4º Encontro do IPCR*. IPCR.

[16] Aviso do IPPC, de 13 de Outubro de 1983, *D.R., II Série*, 258: 9282 - 9283.

[17] Aviso do IPPC, de 4 de Março de 1987, *D.R., II Série*, 173: 9436.

[18] Despacho Conjunto da SEC/SEES, de 15 de Abril de 1990, *D.R.*, II Série, 100: 4617.

[19] Decreto-Lei n.º 25/87, de 13 de Janeiro, *D.R., I Série*, 10: 172-173.

[20] Decreto-Lei n.º 431/89, de **16 de Dezembro** *D.R., I Série*, 288: 5439-5441

[21] Portaria nº 1182/90, de 5 de Dezembro, *D.R., I Série*, 280: 4982-4982.

[22] Portaria n.º 866-87, de 7 de Novembro, *D.R.*, **257: 3960-3964.**

[23] Portaria n.º 581-88, de 23 de Agosto, *D.R.*, **194: 3494-3495.**

[24] Portaria n.º 623/89, de 5 de Agosto, *D.R., I Série*, 179: 3141.

[25] Portaria n.º 343/90, de 7 de Maio, *D.R., I Série*, 104: 2118-2219.

[26] Despacho Conjunto 13-A/ME/MC/97, de 8 de Janeiro, *D.R., II Série*, 34: 1726.

[27] Remígio, A. (2010). O Decreto-Lei n.º 140 /2009 como instrumento para a salvaguarda do património cultural e o reconhecimento do papel do conservador-restaurador em Portugal. *Conservar Património*, 12: 43-50.

[28] Lobo, L., (1998) Conservação e Restauro na UNL, *Boletim*, ADCR, 8/9: 71.

[29] Decreto-Lei n.º 356/99, de 11 de Setembro, *D.R., I Série-A*, 213: 6276.

[30] Despacho n.º 6462/98, (20 de Abril), *D.R., II Série*, 92: 5202-5203.

[31] Despacho n.º 12267/99, *D.R., II Série*, 147: 9215-9216.

[32] Portaria n.º 413-E/98, de 17 de Julho, *D.R.-3ºS., I Série-B*, 163: 3470-(12)-3470-(24).

[33] Portaria n.º 524/99, de 21 de Julho, *D.R., I Série-B*, 168: 4500-4504.

[34] Despacho nº 16 369/2004, 12 de Agosto, *D.R., Série II*, 189: 12148-12148.

[35] Despacho n.º 14436/2006 (7 de Julho), *D.R., 2ª Série*, 130: 10335.

[36] Despacho n.º 2352/2007, (14 de Fevereiro), *D.R., 2ª Série*, 32: 4004-4005.

[37] Despacho n.º 11652/2008,(23 de Abril), *D.R., 2ª Série*, 80: 18585-18587.

[38] Portaria nº 539/2004, de 20 de Maio, *D.R., I Série-B*, 118: 3185-3187.

[39] Anúncio nº 6030-A/2007, de 10 de Setembro, *D.R., 2.ª Série*, 174: 26332-(72).

[40] Anúncio nº 570/2010, (18 de Janeiro) *D.R., 2ª Série*, 11: 2496.

[41] Lei n.º 107/2001, de 8 de Setembro, *D.R., I Série-A*, 209: 5808-5829.

[42] Decreto-Lei n.º 140/2009, de 15 de Junho, *D.R., 1.ª Série*, 113: 3653-3659.

[43] Escritura da constituição da ARP, a 28 de Junho de 1995 (18 de Setembro de 1995), exarada a fls. 78 e seguintes do livro das notas para escrituras diversas n.º 132-H do Cartório Notarial de Queluz. *D.R., III Série*, 216: 17905.

[44] ARP (1995). *Estatutos*. Acedido em: 23.08.2011, em: http://arp.org.pt/apresentacao/estatutos.html.

[45] ARP (revisto em 2006). *Regulamento Interno*. Acedido em: 23.08.2011, em: http://arp.org.pt/apresentacao/regulamento.html.

[46] E.C.C.O. (2004). *E.C.C.O. Professional Guidelines III Basic Requirements for Education in Conservation-Restoration*. Acedido em: 23.08.2011, em: http://www.encore-edu.org/encore/DesktopDefault.aspx?tabindex=1&tabid=172.

[47] ICOM. (1984) *Code of Ethics*. Acedido em: 23.08.2011, em: http://www.encore-edu.org/encore/DesktopDefault.aspx?tabindex=1&tabid=191.

" Considerados como lugar de pesquisa e de difusão de conhecimento, os museus devem desenvolver estudos em áreas nas quais podem oferecer contribuições específicas."

Clores Holanda Silva
Lúcia do Nascimento Coêlho
Natalino Salgado Filho

Clores Holanda Silva é licenciada em História/Especialista em Gestão de Arquivo, Funcionária Pública Federal do Memorial Cristo Rei – Universidade Federal do Maranhão, funcionária efetiva da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), desde o ano de 1979, e iniciou trabalho na função de Arquivista. Exerceu o cargo de Coordenadora do Memorial Cristo Rei, no período de 2000 a 2003, com o objetivo de reativá-lo. Atualmente, exerce o cargo de Assistente em Administração, com a função gratificada de Administradora do Palácio Cristo Rei/Coordenadora do Memorial Cristo Rei, desde o ano de 2007, desenvolvendo projetos para consolidação do mesmo. É graduada em História, com Licenciatura pela Universidade Federal do Maranhão (1996) e Especialista em Gestão de Arquivos (2005).

Lúcia Nonata do Nascimento Coêlho é graduanda do Curso de História da Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Trabalhou no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), no período de 2002 a 2006, exercendo trabalhos de organização dos acervos arquivístico e fotográfico. Atualmente trabalha como Pesquisadora no Memorial Cristo Rei, desde o ano de 2006, executando entre outras atividades: monitoria dos visitantes no museu, organização de eventos, trabalhos de pesquisa histórica no acervo do museu, lançamento das pesquisas realizadas. Dentre seus trabalhos mais importantes, destacou o lançamento do livreto intitulado "Os significados e usos das vestes talares na Universidade Federal do Maranhão", em 2011.

Natalino Salgado Filho integra-se na Universidade Federal do Maranhão (UFMA), Brasil.

A contribuição do Memorial Cristo Rei na formação do profissional do museu e na preservação, resgate e divulgação da história da Universidade Federal do Maranhão – Brasil

Clores Holanda Silva
Lúcia do Nascimento Coêlho
Natalino Salgado Filho
UFMA

Resumo

Evidencia a contribuição do Memorial Cristo Rei na formação do profissional do museu, onde os trabalhos em desenvolvimento são feitos, na sua maioria, por graduandos da Universidade Federal do Maranhão – UFMA, desde o planejamento, acompanhamento até a execução e avaliação, de acordo com as áreas de formação. Ressalta-se os trabalhos de monitoria, pesquisa e publicação dos resultados, catalogação e preservação do acervo, desenvolvimento de ações educativas, elaboração e execução de eventos, divulgação e registro da memória da instituição, estágio curricular, nas áreas de História e Turismo. Mostra que, ao mesmo tempo em que o Memorial Cristo Rei tem-se fortalecido na sociedade, também tem contribuído para o desenvolvimento profissional desses alunos, ampliando suas habilitações no mercado de trabalho e qualificando-os para desenvolver atividades típicas de um museu.

Palavras-chave: Universidade Federal do Maranhão, Memorial Cristo Rei, formação profissional, preservação da memória

Objetivos

O artigo em questão tem como principal objetivo mostrar como se deu o processo de inserção dos alunos da Universidade Federal do Maranhão (UFMA) no Memorial Cristo Rei, atuando como colaboradores das atividades administrativas, museológicas e arquivísticas, à proporção que

o seu quadro técnico de funcionários efetivos foi sendo substituído, até o museu se tornar campo de Estágio Curricular Obrigatório para esses alunos, ressaltando a importância desses para o fortalecimento do próprio museu, os quais têm tido a oportunidade de ampliarem suas habilitações no campo museológico, possibilitando a atuação para o mercado de trabalho.

Introdução

Considerados como lugar de pesquisa e de difusão de conhecimento, os museus devem desenvolver estudos em áreas nas quais podem oferecer contribuições específicas. Desse modo nos reportamos ao Memorial Cristo Rei, em que seu acervo é composto por documentos que retratam o processo de formação histórica sobre a UFMA, primeira Instituição de Ensino Superior do Estado do Maranhão, que está sustentada no tripé ensino, pesquisa e extensão. A participação de seus alunos nos trabalhos desenvolvidos no Memorial Cristo Rei oportuniza a prática dos conhecimentos científicos adquiridos em sala de aula, através do desenvolvimento de trabalhos voltados para o resgate, preservação e divulgação das ações educativas, criando condições conducentes a uma potencialmente profícua colaboração entre museus e universidade: esta fornecendo mão de obra permitindo-lhe uma aprendizagem prática que nada pode substituir e usufruindo da preparação superior que a Universidade prevê para os seus estudantes, que vão aprendendo fazendo.

Assim, destacamos a participação dos alunos da UFMA como colaboradores do Memorial Cristo Rei. Para tanto, faremos um breve histórico de como se deu o processo de implantação da UFMA, como surgiu o Memorial Cristo Rei, destacando as fases pelas quais passou e descreveremos como se processou a inserção dos alunos da UFMA como colaboradores dos trabalhos desenvolvidos no Memorial Cristo Rei, durante seus 17 anos de existência. Ressalta-se que o quadro técnico, atualmente, é composto por 99% desses alunos, destacando os trabalhos relacionados às pesquisas e registros de memórias, preservação do acervo, desenvolvimento de ações educativas, elaboração e execução de eventos, divulgação, serviços de monitoria e estágio curricular e, finalizaremos este artigo com as considerações finais.

Processo de implantação da Universidade Federal do Maranhão

A Universidade Federal do Maranhão teve origem na antiga Faculdade de Filosofia de São Luís do Maranhão, fundada em 1953, por iniciativa da Academia Maranhense de Letras, da Fundação Paulo Ramos e da Arquidiocese de São Luís, embora inicialmente sua mantenedora fosse aquela Fundação, que por força da Lei Estadual nº. 1.976, de 31 de dezembro de 1959, dela se desligou e, posteriormente passou a integrar a Sociedade Maranhense de Cultura Superior – SOMACS, criada em 29 de janeiro de 1956 com a finalidade de promover o desenvolvimento da cultura do Estado, inclusive criar uma universidade católica. A Universidade então criada, fundada pela SOMACS em 18 de janeiro de 1958 e reconhecida como Universidade livre pela União em 22 de maio de 1961, através do Decreto nº. 50.832, denominou-se Universidade do Maranhão, sem a especificação de católica no seu nome, congregando a Faculdade de Filosofia, a Escola de Enfermagem "São Francisco de Assis" (1948), a Escola de Serviço Social (1953) e a Faculdade de Ciências Médicas (1958). Posteriormente, o então Arcebispo de São Luís e Chanceler da Universidade, acolhendo a sugestão do Ministério da Educação e Cultura, propuseram ao Governo Federal a

criação de uma Fundação oficial que passasse a manter a Universidade do Maranhão, agregando ainda a Faculdade de Direito, a Escola de Farmácia e Odontologia (1945) – instituições isoladas federais – e a Faculdade de Ciências Econômicas (1965), instituição isolada particular. Desse modo, em 21 de outubro de 1966 foi instituída, pelo Governo Federal, a Fundação Universidade do Maranhão – FUM, através da Lei nº. 5.152, de 21 de outubro de 1966. Seu primeiro Reitor, o Profº Pedro Neiva de Santana e o Profº Mário Martins Meireles, Vice-Reitor, e o Cônego José de Ribamar Carvalho, Vice-Reitor Pedagógico, cuja posse aconteceu no dia 1º de maio de 1967. Consolidada a Universidade do Maranhão, em 14 de novembro de 1972, na gestão Cônego José de Ribamar Carvalho (segundo Reitor da UFMA), foi inaugurada a primeira unidade do Campus do Bacanga, o prédio "Presidente Humberto de Alencar Castelo Branco". [1]

Nascendo das cinzas: trajetória histórica do Memorial Cristo Rei

Diversos documentos, fotos e objetos que retratam aspectos da trajetória da UFMA estão reunidos em exposição permanente no Memorial Cristo Rei, que é um museu federal e depende dos recursos da união para desenvolver seus projetos. Ressaltando a importância das universidades citamos a fala do Prof. Aldy Mello de Araújo, idealizador do Memorial Cristo Rei e Ex-Reitor da Universidade, na qual ele diz: "As instituições de ensino superior, pela transcendência de sua missão, são fortemente condicionadas por certos traços ou particularidades que agem sobre suas existências. Em termos operacionais, os diversos papéis que elas têm de desempenhar, suas atividades, seus produtos, a administração de seus bens, suas relações são muitas vezes intangíveis, só se manifestando em longo prazo. Por essa razão, e também pela ambiguidade de objetivos no exercício de suas missões, elas nem sempre conseguem formar imagem positiva de si perante a sociedade. As Instituições de Ensino Superior – IES são organizações inconfundíveis, sui generis, que não podem ser tratadas à luz das mesmas teorias com que são conduzidas as organizações lucrativas ou de serviço público. [2]

Por ser uma Instituição de Ensino Superior, a UFMA tem sido dinâmica porque vem promovendo e acompanhando as transformações sociais, pelas quais nossa sociedade passa, desenvolvendo projetos para a integração da mesma. Nesse contexto, o Memorial Cristo Rei exerce um papel fundamental na preservação do acervo que remete à sua história, a partir dos relatos e testemunhos dos acontecimentos, pois tem a missão de pesquisar, guardar, expor e divulgar os registros relacionados a esta Instituição e se constitui como local de guarda do patrimônio documental da UFMA.

O Memorial Cristo Rei foi idealizado após um incêndio ocorrido no Palácio Cristo Rei (sede da Reitoria da UFMA), em 1991, na Gestão do Reitor Jerônimo Pinheiro. Foram consumidas, pelo fogo, fontes documentais de extrema importância para a história da UFMA. O então Reitor, Jerônimo Pinheiro conseguiu recursos junto ao antigo Ministério da Educação e Cultura e a UNESCO e recuperou o prédio, que foi reinaugurado em menos de um ano.

Na perspectiva de resgate da história da UFMA, relacionada ao acervo documental, em 1992, o então Reitor Aldy Mello de Araújo, constituiu, através da Portaria GR nº. 308/92-MR, a Comissão para Elaborar o Plano de Organização do Memorial Cristo Rei, com os objetivos de resgatar, preservar e difundir a história da Universidade Federal do Maranhão, cuja inauguração ocorreu em 21 de outubro de 1993 [3].

Os trabalhos desenvolvidos pela Comissão, presidida por uma Museóloga, no período de 1993 até 1996 (ano em que foi "abandonado"), enquadravam-se no modelo de um museu tradicional, servindo praticamente para exposição de objetos e a promoção de algumas exposições. O corpo técnico do museu contava com funcionários efetivos da UFMA que exerciam os cargos de Bibliotecários, Historiadores e Museólogos, sem cumprir o papel de investigador.

De 1996 até 1999, o Memorial Cristo Rei ficou no abandono, com um quadro técnico constituído por funcionários efetivos da UFMA que exerciam os cargos de Administrador, Tecnicos em Assuntos Educacionais e Assistentes Administrativos. Nesse período, não foram desenvolvidas novas atividades, ou seja, o Memorial Cristo Rei servia apenas como um "depósito de coisas velhas".

No período de 2000 a 2003, na gestão do Reitor Othon de Carvalho Bastos, houve a reativação do Memorial Cristo Rei que ficou sob a coordenação de uma funcionária efetiva da UFMA, com formação em História, e realizou nas suas primeiras ações um "Diagnóstico da Situação Encontrada", com o principal objetivo de adoção de medidas "urgentes" necessárias ao seu funcionamento, que resultou no Projeto de Consolidação e Ampliação das Ações Culturais do Memorial Cristo Rei, cuja meta principal era traçar um plano para o desenvolvimento de trabalhos necessários à reestruturação e organização do patrimônio documental, devido ao estado precário como foi encontrado.

Neste momento, técnicos da UFMA foram, aos poucos, substituídos por alunos dos cursos de graduação da UFMA, nas áreas de História, Biblioteconomia e Pedagogia, culminando com a substituição de todos os funcionários que foram remanejados para os diversos setores da Universidade. Assim, começa a inserção profissional desses alunos.

A inserção dos alunos de graduação da UFMA como colaboradores dos trabalhos desenvolvidos no Memorial Cristo Rei

Os anos de 2000 a 2003 foram marcados pelo desenvolvimento de pesquisas, visando o registro da história da UFMA, onde o empenho dos alunos foi essencial para o resgate da memória. Ao abordarmos sobre a formação do profissional do Memorial Cristo Rei, vale destacar que não se pode desconhecer a sua função investigativa e a gama de possibilidades de estudos que seu acervo oferece, em diferentes áreas. E como diz Letícia Julião: "Não basta aos museus responsabilizarem-se exclusivamente pela guarda, conservação e exibição de suas coleções, sob pena de transformarem-se em meros depósitos e mostruários de objetos. E fundamental a implementação de um programa de pesquisa institucional permanente, capaz de restituir-lhe o papel de espaço destinado à construção e disseminação do conhecimento na sociedade". [4]

Neste período, as pesquisas realizadas foram: estudo sobre as administrações de cada reitor; biografia dos ex-reitores; história dos cursos da UFMA e identificação das peças do acervo do museu e o trabalho de identificação do acervo arquivístico.

Entre 2004 a meados de 2007, houve a decadência total do Memorial Cristo Rei. Nesse período, o ocupante do cargo de coordenador do Memorial também exercia a função de administrador

do Palácio Cristo Rei, sendo responsável pelos dois setores. Durante esta administração, o Memorial Cristo Rei não foi conduzido por um profissional da área, tendo o Palácio Cristo Rei ficado totalmente deteriorado e, da mesma forma, o acervo arquivístico e o museológico, quando do seu "abandono", em 1996. Nessa gestão, o quadro técnico era composto, 80%, por alunos dos cursos de graduação da UFMA, nas áreas de História, Teatro, Ciências da Computação, Geografia e duas funcionárias efetivas da UFMA que ocupavam o cargo de técnica em Assuntos Educacionais. Neste período, não foi iniciado nem um projeto de pesquisa.

Em dezembro de 2007, uma nova administração assumiu a missão de desenvolver projetos para o crescimento do Memorial Cristo Rei. Novamente, o prédio e o acervo encontravam-se desorganizados e deteriorados. Diante do problema, procedeu-se ao trabalho de, mais uma vez, diagnosticar a situação desse patrimônio documental e cultural da UFMA. Finalizando o diagnóstico, novas diretrizes foram formuladas e colocadas em prática, em prol da preservação da memória da instituição.

Em 2008, tem início no Palácio Cristo Rei as obras de reparos e adaptações e o trabalho de reestruturação do Memorial Cristo Rei, que contou com a colaboração intensa dos bolsistas de graduação da UFMA. Paralelo aos trabalhos de reestruturação, tanto das instalações físicas como da organização do acervo documental e museológico, o Memorial Cristo Rei obteve ótimos resultados com o desenvolvimento de projetos de pesquisas voltados para o resgate e registro da memória da UFMA, como podemos citar: Projeto de Organização do Acervo da Sala dos Fatos Memoráveis (Setor de Arquivo do Memorial Cristo Rei); Projeto de Organização do Acervo Museológico; Projeto de Pesquisa "Os Reitores da Universidade Federal do Maranhão"; Projeto de Pesquisa "Os Significados e Usos das Vestes Talares na UFMA"; e a Pesquisa sobre a História da "Bandeira da UFMA". Estes projetos tiveram a colaboração dos estudantes de História da Universidade. Outros projetos também foram realizados em torno do público em geral objetivando a integração da sociedade, citemos o Projeto "Memória Coletiva no Museu: a inserção da comunidade do entorno do Palácio Cristo Rei no resgate e valorização das memórias da UFMA", que tem a colaboração dos estudantes do Curso de Turismo da UFMA. Quanto à divulgação das ações implementadas, o Memorial Cristo Rei passou a se utilizar das redes sociais (Orkut e Facebook), um vídeo sobre o Palácio Cristo Rei, lançado em 2009, apresentado aos visitantes, e o site do Palácio Cristo Rei, lançado em 2011 com a proposta de ser um site interativo com a sociedade.

O acervo do Memorial Cristo Rei tem sido ampliado através de campanhas de doação de acervo, junto à comunidade universitária e do público em geral, afinados com a pluralidade de memórias que compõem a nossa história, possibilitando a reflexão sobre nossa historicidade.

Por ser cadastrado no Sistema Brasileiro de Museus e no Sistema Municipal de Museus de São Luís, o Memorial Cristo Rei tem participado da Semana Nacional dos Museus, da Primavera de Museus e do Fórum Nacional de Museus, além da Feira de Livro de São Luís. Com este trabalho, tem obtido o reconhecimento da sociedade através das honrarias recebidas.

A recente Declaração de Caracas considera, no seu ponto 6, que a "profissionalização do pessoal dos museus é uma prioridade que esta instituição deve encarar como premissa para contribuir para o desenvolvimento integral das populações" [5].

Desse modo, as experiências vivenciadas no Memorial Cristo Rei, na atual gestão, por alunos de graduação da UFMA, visam transformar esse museu num organismo de integração da sociedade. Tais experiências têm propiciado o desenvolvimento de projetos educativos, capazes de estimular e despertar, na sociedade, o interesse na participação dos eventos promovidos.

Atualmente, a preparação dos alunos para atuarem no Memorial Cristo Rei é feita pela atual gestora, que possui formação na área de História e Pós-graduação com Especialização em Gestão de Arquivos. Assim, os trabalhos do museu tornam-se dinâmicos, estando a equipe preparada para enfrentar, com êxito, todos os desafios. Dentre os trabalhos desenvolvidos, podemos destacar:

a) *Pesquisas sobre o acervo*: estas são desenvolvidas pelos alunos dos Cursos de História e Turismo, que realizam consultas não apenas no acervo documental do Memorial Cristo Rei, mas também nos demais acervos da própria Universidade e de outras instituições culturais do Estado;

b) *Preservação e organização do acervo*: tem sido objeto de estudo e trabalho dos alunos do Curso de Biblioteconomia;

c) *Desenvolvimento de ações educativas*: conta com a p articipação de alunos dos cursos de História, Teatro e Turismo, realizando oficinas, organizando apresentações teatrais para o público, além de elaborarem propostas de atuação junto à população do entorno;

d) *Divulgação institucional*: realizada pelos alunos dos Cursos de Ciências da Computação e Comunicação Social, os quais contribuem para a promoção das ações desenvolvidas.

e) *Monitoria: feita pelos* bolsistas de História, Turismo e os Informantes Anfitriões (projeto da Secretarias Municipais de Turismo e Assistência Social, numa parceria com a UFMA).

Considerações finais

O Memorial Cristo Rei, prestes a completar 18 anos, tem alcançado continuamente o aprimoramento de suas atividades, preservando e difundindo a história da UFMA, com a colaboração de seus alunos, que têm exercido um papel fundamental para o reconhecimento do Memorial Cristo Rei pela sociedade na qual está inserido, além de praticarem com excelência os conhecimentos adquiridos durante a graduação, propiciando à comunidade local conhecer a instituição através de uma proposta educativa de integração da sociedade, proporcionando a reflexão sobre sua identidade. Essa postura crítica permeia o trabalho realizado no nosso Memorial, onde os colaboradores do corpo técnico e de apoio são uníssonos na sua declaração de amor ao trabalho que realizam neste ambiente, propício à pesquisa e renovação do ensino e da extensão. Esta integração tem beneficiado o Memorial Cristo Rei que, por sua vez, contribui para o aperfeiçoamento profissional desses alunos. Assim, o Memorial Cristo Rei tem conseguido realizar suas atribuições de resgatar, guardar, preservar e difundir a história da Universidade Federal do Maranhão.

Agradecimentos

À Reitoria da Universidade Federal do Maranhão, que tem acreditado no trabalho da atual administração do Memorial Cristo Rei e disponibilizado os recursos necessários à operacionalização dos trabalhos deste setor. Também merecem nosso reconhecimento a equipe de trabalho do Memorial Cristo Rei, que tem-se empenhado cotidianamente na realização das tarefas.

Referências

[1] Universidade Federal do Maranhão. (2011). Anexo único da Resolução Nº 155/ CONSUN, DE 18/04/2011. *Plano Estratégico de Desenvolvimento Institucional PEDI.* Acedido em: 22, julho, 2011, em http://www.ufma.br/arquivos/pedi_ ufma_2011.pdf.

[2] Araújo, A. (2010). *Uma versão preliminar da Educação Superior.* São Luís, EDUFMA.

[3] Silva, C. (2011). MEMORIAL CRISTO REI: "um instrumento de preservação, registro, difusão e reflexão sobre a história da Universidade Federal do Maranhão". Trabalho apresentado ao CICLO DE DEBATES E ESTUDOS: "A CIDADE DO MARANHÃO: UMA HISTÓRIA DE 400 ANOS", São Luís.

[4] Julião, L. (2002). Pesquisa histórica no museu. *Caderno de diretrizes Museológicas* 1. Belo Horizonte, Secretaria de Estado da Cultura/Superintendência de Museus.

[5] Cordovil, M. (2011). *Novos museus novos perfis profissionais.* Acedido em 20 de jul. 2011, em: http://revistas.ulusofona.pt /index.php/ caderno sociomuseologia/rt/metadata/469/0.

María José de Almeida, entre 1996 e 2002, trabalhou no município de Santarém, tendo sido responsável pela organização da Reserva Municipal de Bens Arqueológicos. Foi comissária da exposição temporária De Scallabis a Santarém (MNA, 2002). Desde 2003, exerce funções na Câmara Municipal de Cascais, onde implementou o Sistema de Informação dos Museus de Cascais e coordenou a elaboração do respectivo Manual de Procedimentos. Ainda em Cascais, dirigiu o Gabinete de Arqueologia e, actualmente, desempenha funções na Divisão de Ordenamento do Território, tendo coordenado a integração do referido sistema de informação com a plataforma SIG da autarquia.

Já que falamos a mesma língua... Falemos de normalização e tecnologias de informação em museus

Maria José de Almeida
Câmara Municipal de Cascais

Resumo

Os museus da CPLP têm a língua portuguesa como um dos seus mais importantes traços identitários. Contudo, falarmos a mesma língua não chega para que se construa uma linguagem comum. A construção de uma linguagem comum aos museus da CPLP necessita de instrumentos de normalização e controle terminológico, bem como da definição semântica de conceitos e da normalização de procedimentos na sua utilização.

As tecnologias da informação apresentam-se como um poderoso auxiliar nesta tarefa e são apresentados dois exemplos em Portugal em que a sua utilização, bem como a realização de programas de formação orientados para o seu uso, contribuíram para a criação de sistemas interoperáveis e de redes de cooperação e partilha de recursos.

Discute-se a oportunidade e o desafio que pode constituir a criação de uma rede de profissionais no âmbito da CPLP, entendida como espaço de universalização de normas e conceitos nos museus de língua portuguesa.

Palavras-chave: Normalização, tecnologias de informação, formação

Introdução

A partilha de uma língua comum em contexto profissional é, sem dúvida, um trunfo na construção de redes de cooperação e comunicação. O facto de não ser necessária mediação para que os profissionais comuniquem entre si permite a circulação de informação de uma forma eficaz e torna mais intuitiva e fácil a partilha de experiências e competências.

Contudo, falarmos a mesma língua não chega para que se construa uma linguagem comum. Mesmo com a aproximação decorrente do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa (AO 1990), a construção de uma linguagem comum aos museus da CPLP necessita de instrumentos de normalização e controle terminológico, bem como da definição semântica de conceitos e da normaliza-

ção de procedimentos na sua utilização. A elaboração de um léxico técnico-científico comum da língua é, aliás, uma das decisões da Reunião Extraordinária dos Ministros da Educação e Cultura da CPLP (Lisboa 2008) [1] que urge cumprir no âmbito dos museus.

A experiência mostra que os profissionais dos museus de língua portuguesa, regra geral, não são tão sensíveis a questões de normalização quanto seria de esperar. Esta tendência decorre de múltiplos fatores, cuja discussão sai fora do âmbito do presente texto. A introdução das tecnologias de informação nos museus veio obrigar a contrariar essa tendência. A gestão de coleções foi, por razões óbvias, a primeira área onde as tecnologias de informação penetraram nos museus, sendo hoje consensual que os inventários devem recorrer a sistemas e suportes digitais. A massificação da utilização da internet veio depois reforçar a necessidade de presença dos museus na *world wide web* e, mais recentemente, a chamada *web 2.0* veio trazer uma nova dinâmica na relação dos museus com os seus públicos.

No âmbito das tecnologias de informação, a normalização passa a ser um conceito essencial, já que a gestão de informação nestes moldes convive mal com a forma de organização de dados – que tendencialmente encontramos nos museus – alicerçada na intuição, informada por uma formação académica que privilegia o lado *connaisseur* sobre uma taxonomia universal. Se queremos que o nosso museu faça parte de uma rede, seja qual for o âmbito ou escala, temos que nos preocupar também com questões ligadas à semântica e interoperabilidade de sistemas [2].

Estas questões ultrapassam a utilização de uma língua comum, sendo mesmo independentes da língua utilizada pelos diferentes produtores de conteúdos. Contudo, o facto dos museus da CPLP partilharem a língua portuguesa como ferramenta de trabalho representa uma vantagem à partida no caminho a percorrer, quer na construção de uma linguagem comum, quer na construção de uma rede de museus de escala global. Por outro lado, nenhum dos passos que vierem a ser dados é verdadeiramente consequente se não for abraçado pelos profissionais dos museus, já que é neles que reside o funcionamento quotidiano destas entidades. A formação assume, assim, uma importância vital neste processo, não só porque garante a adequada qualificação para a utilização eficaz das tecnologias de informação, como também se constitui como veículo de normalização de conceitos e procedimentos.

Um exemplo local e outro regional

O Município de Cascais (Portugal) tem uma longa tradição museológica e tutela, neste momento, um conjunto significativo de museus e centros de interpretação. Estas unidades museológicas situam-se em áreas temáticas muito diversas e gerem coleções tão variadas como história natural, artes decorativas ou arqueologia, passando pelo particular acervo material e imaterial do Museu da Música Portuguesa [3]. A especificidade de cada uma destas unidades museológicas e dos seus acervos, que as identifica perante o público e a comunidade como entidades autónomas é, contudo, enquadrada por normas de gestão municipal que as ultrapassam enquanto unidades singulares.

Em 2003, no âmbito da então Divisão de Património Histórico-Cultural (DPAT), iniciou-se o processo de informatização dos inventários dos acervos museológicos municipais, tendo sido pro-

posta a aquisição de uma aplicação específica para a gestão dessas bases de dados. Essa proposta resultou de um trabalho de sistematização da informação disponível em diferentes suportes nos museus municipais e da análise das aplicações existentes no mercado, face ao quadro identificado. Este trabalho foi feito, naturalmente, pelos profissionais dos museus e enquadrado pelo Departamento de Cultura, mas todas as decisões que se prendiam com a implementação da solução escolhida foram da responsabilidade da então Divisão de Sistemas de Informação e Comunicações (DINC). Por razões técnicas, relativas às características da infraestrutura de redes de dados da Câmara Municipal de Cascais (CMC), optou-se, em 2004, pela utilização de uma base de dados única para todas as unidades museológicas, num sistema baseado numa solução servidor/cliente [4].

Esta decisão técnica, que inicialmente, e talvez sem surpresa, pareceu constituir um problema aos profissionais dos museus, acabou por revelar-se numa oportunidade e transformar-se numa das maiores mais-valias da rede de museus municipais de Cascais. Com a diversidade dos acervos a incorporar na mesma base de dados, desde logo se compreendeu que teria que haver um esforço de normalização terminológica, sem o qual a operatividade do sistema estaria em risco. Mas a normalização do léxico seria pouco útil sem a definição semântica dos termos a utilizar e, talvez mais ainda, sem a normalização de procedimentos na alimentação da base de dados.

Assim, foi constituído um grupo de trabalho para a elaboração de um Manual de Procedimentos, cujo propósito ultrapassasse o conceito de um manual técnico da aplicação já que, em primeira análise, a definição de conceitos e normalização de procedimentos são independentes do sistema de informação em uso. Além dos responsáveis pelas unidades orgânicas envolvidas na primeira fase do projeto (Museu Biblioteca Condes de Castro Guimarães, Museu do Mar Rei D. Carlos, Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria, Casa Reynaldo dos Santos Irene Quilhó dos Santos e DPAT – coleções de arqueologia e etnologia), o grupo incluiu também a empresa que desenvolve a aplicação adquirida pela CMC (Sistemas do Futuro – Multimédia, Gestão e Arte).

Sendo a normalização a ideia chave deste projeto, procurou-se uma aproximação às normas nacionais e internacionais disponíveis para a gestão de informação em museus. Preferencialmente foram adoptadas as directrizes emanadas pelo Ministério da Cultura português mas, quando estas se revelaram lacunares ou incoerentes, recorreu-se a normas internacionais ou estrangeiras, nomeadamente do ICOM [5], *English Heritage* [6] ou *British Museum* [7].

O Manual de Procedimentos ficou concluído em 2006 [8] e o longo processo da sua elaboração contribuiu para alterar qualitativamente a relação entre os profissionais dos museus envolvidos e para melhorar significativamente o grau de acesso e eficácia da utilização da informação anteriormente dispersa entre várias unidades orgânicas da CMC. Por outro lado, a reflexão conjunta baseada nas especificidades das coleções dos museus municipais de Cascais resultou em alterações à própria aplicação, otimizando o seu uso, não só para este grupo local de unidades museológicas, mas também para os restantes utilizadores que são clientes do mesmo *software* em Portugal e Espanha.

Embora, numa primeira fase, a utilização deste sistema de informação tenha sido exclusivamente centrada no património móvel sob responsabilidade dos museus municipais, a escolha inicial da

aplicação fez-se por representar a única solução disponível no mercado português que permitia a gestão integrada de informação relativa a diferentes tipologias de património cultural, incluindo o património imóvel. Em 2007, encontraram-se reunidas as condições para a sistematização de informação disponível e recolha de novos dados relativos ao património imóvel de interesse cultural no município e, naturalmente, a sua gestão foi integrada na base de dados dos museus. Esta integração permitiu o estabelecimento de relações entre objetos e locais de recolha (sobretudo, no que diz respeito às coleções de arqueologia e etnografia) e beneficiou de todo o esforço de normalização de procedimentos e conceitos realizado no inventário dos bens móveis.

Existindo também na CMC um Sistema de Informação Geográfica (SIG), que integrava informação de outras áreas de gestão municipal (urbanismo, obras e manutenção, desporto, educação, desenvolvimento social, etc.), procurou desenvolver-se uma solução que permitisse criar uma ligação entre as bases de dados que suportam os dois produtos. Mais uma vez, esta integração foi decidida com o objetivo de rentabilizar os recursos existentes no município ao nível de tecnologias da informação, sobretudo por eliminar a duplicação de informação em dois sistemas diferentes e os inevitáveis erros e omissões decorrentes desse facto [9].

O cruzamento desta informação com os dados inseridos no SIG (ou noutras bases de dados municipais também acessíveis através desta plataforma) representa um passo muito importante na gestão e planeamento do território: de uma forma simples, sem necessidade de pesquisas em plataformas intermédias, podemos saber quais as obras programadas que podem afetar o património cultural, o andamento dos processos de licenciamento urbano em curso em áreas sensíveis, a relação com redes de transportes ou infraestruturas, a proximidade de equipamentos e serviços, ou até aceder a dados estatísticos que permitem caracterizar a demografia e o tipo de ocupação da envolvente. Por outro lado, a articulação entre os dois sistemas possibilita que se acrescentem parâmetros geográficos aos critérios de pesquisa no sistema de informação dos bens culturais de Cascais.

Este exemplo à escala local vem mostrar como a utilização de tecnologias de informação na gestão do património cultural pode funcionar como um catalisador para a normalização de conceitos e procedimentos e contribuir para a interoperabilidade e comunicação entre sistemas de informação. Por outro lado, o envolvimento dos profissionais dos museus na construção de uma linguagem comum, especificamente vocacionada para a utilização desses sistemas, constituiu-se como um fator de coesão da rede e contribuiu para uma maior eficácia e rentabilização de recursos.

Ainda em Portugal, e reduzindo a escala para um âmbito regional, a Rede de Museus do Algarve (RMA) pode também ser considerada um bom exemplo em que a normalização de procedimentos se faz associada à utilização das tecnologias de informação e da formação profissional.

A RMA, criada em 2007, assume-se como uma estrutura informal que congrega museus afetos a diferentes tutelas e que partilham, além da implantação regional, uma *Carta de Princípios* com as seguintes orientações: liberdade de adesão, cooperação em rede, serviço público e ética profissional, informação e comunicação, formação, inovação e programação museológica [10]. A cooperação em rede, mais uma vez, só é operativa se existirem plataformas de entendimento comum sobre os conceitos e procedimentos que orientam o trabalho nas unidades museológicas que a integram.

Boa parte do sucesso do funcionamento da RMA, que conta neste momento com 16 membros, assenta no investimento feito na formação dos seus profissionais. Entre as várias áreas temáticas abrangidas pelo programa de formação da RMA, a utilização das tecnologias de informação e comunicação ocupa um lugar de destaque. Para além da utilização de sistemas de informação para gestão de bases de dados, também a comunicação e a interação dos museus com os seus públicos através da internet já foram objeto de ações de formação específica.

As ações de formação tradicionais, em que são convidados formadores exteriores à RMA, são acompanhadas por um conjunto de iniciativas com o título genérico "Os Técnicos dos Museus Encontram-se". Este formato constitui-se como um espaço de diálogo entre profissionais – centrado num tema pré-definido – em que são discutidas situações concretas do quotidiano dos museus, os problemas encontrados e as soluções possíveis. O facto de muitos dos museus da RMA utilizarem as mesmas ferramentas no âmbito das tecnologias de informação – nomeadamente a mesma aplicação de gestão de bases de dados – potencia esta partilha de experiências e torna mais profícuos estes encontros de profissionais.

O programa de formação da RMA e a utilização das mesmas tecnologias de informação acabam assim por ser elementos fundamentais no enraizamento do espírito de cooperação e solidariedade entre os profissionais. E esse espírito é essencial na construção da linguagem comum necessária ao funcionamento eficaz de qualquer rede. Mais do que falarem a mesma língua, os profissionais da RMA estão a construir uma linguagem comum, que se vai afirmando como um dos traços identitários deste conjunto de museus.

Museus da CPLP: um exemplo global?

Reduzindo significativamente a escala, e considerando o universo da CPLP, é sedutor pensar na construção de uma rede de profissionais de museus de língua portuguesa. O facto de falarmos a mesma língua é o primeiro passo para a afirmação de verdadeiras redes de cooperação, alicerçadas na partilha de experiências e recursos. Mas, se somos herdeiros históricos e culturais deste passo de gigante, importa tomarmos nas nossas mãos os modestos passos seguintes da consolidação deste caminho.

Esses passos terão que ser no sentido na normalização de conceitos e procedimentos nos museus. Só assim poderão ser criados sistemas de informação compatíveis que, ao comunicarem entre si, possam afirmar a comunidade de museus de língua portuguesa como um todo coerente, no mundo globalizado em que vivemos. A utilização de tecnologias de informação pode apresentar-se como um poderoso auxiliar nesta tarefa, contribuindo para a construção do já referido léxico técnico-científico comum aos museus da CPLP. Só com uma mesma linguagem se poderá garantir a articulação de sistemas de informação de diferentes entidades museológicas, em tão diferentes unidades nacionais e continentais.

A utilização de tecnologias de informação, contudo, não é uma "solução milagrosa": não basta decidir a sua aquisição e garantir a sua instalação nos museus. E necessário entender que as tecnologias de informação são um meio para atingir um fim e que, antes da sua aplicação, é preciso definir

objetivos e plataformas de entendimento entre os seus utilizadores. Neste sentido, o envolvimento dos profissionais é essencial para a eficácia das ferramentas tecnológicas ao seu dispor.

Uma das formas mais eficazes de garantir esse envolvimento é através de programas de formação que se assumam também como veículos de comunicação entre profissionais. Orientar esses programas de formação para a normalização de estruturas de dados, procedimentos e conteúdos, poderá ser o "ovo de Colombo" no arranque da criação, quer de uma verdadeira rede de museus de língua portuguesa, quer do léxico técnico-científico comum desta área disciplinar.

A cooperação técnica é, regra geral, mais fácil do que a cooperação política ou administrativa. Os exemplos apresentados mostram como, à escala local e regional, é possível partir da solução técnica de problemas concretos para criação de sistemas de informação interoperáveis e de redes de cooperação e partilha de recursos, no âmbito dos museus. À escala global, o espaço da CPLP pode constituir uma oportunidade de universalização de normas e conceitos nos museus de língua portuguesa.

Essa universalização será tanto mais garantida quanto mais aproximarmos os museus da CPLP de normas internacionais de documentação e informação em museus. Como já foi referido, questões como a semântica e a interoperabilidade de sistemas de informação são independentes da língua original dos conteúdos. Havendo compatibilidade entre a estrutura de dados usada no registo de informação e na semântica dos conceitos, a comunicação entre informação produzida em diferentes línguas é uma questão relativamente fácil de resolver do ponto de vista tecnológico. Mas, para isso poder acontecer com a língua portuguesa, é necessária a fixação de um léxico museológico comum a todos os países da CPLP e a sua correspondente tradução nas línguas em que as normas internacionais se encontram oficialmente estabelecidas. Além das questões de linguagem, importa também garantir a normalização de procedimentos nos museus, sem a qual se encontra comprometida a criação de verdadeiras redes de cooperação e partilha de recursos e informação. E, nunca é demais repeti-lo, essas redes são tão mais eficazes quanto mais os profissionais nelas envolvidos são parte ativa na sua definição e manutenção.

Este parece-me ser um desafio maior a lançar no âmbito da CPLP e do ICOM: a afirmação dos museus de língua portuguesa como unidade coerente, através da adoção de uma linguagem e normas de procedimentos comuns aos profissionais que neles trabalham.

Referências

[1] Comunidade de Países de Língua Portuguesa (2008). *Declaração - Reunião Extraordinária de Ministros da Educação e da Cultura da CPLP*. Acedido em: 26, Junho, 2011, em: http://www.cplp.org/id-2217.aspx.

[2] Martinez, K. e Isaksen, L. (2010). The semantic web approach to increasing access to cultural heritage. Em: C. Bailey e H. Gardiner (eds.), *Revisualizing visual culture*. Ashgate. Farnham.

[3] Santos, J.; Neves, J. (2005). *Os museus municipais de Cascais*. Lisboa, Observatório das Actividades Culturais.

[4] Almeida, M.; Matos, A. (2005). *Implementação do sistema de informação dos Museus de Cascais*. Acedido em: 30, Agosto, 2011, em: http://independent.academia.edu/MariaJosedeAlmeida/Talks/52779.

[5] Crofts, N.; Doerr, T. e Stead, S. (2010). *Definition of the CIDOC Conceptual Reference Model*. Acedido em: 7, Junho, 2011, em: http://www.cidoc-crm.org/official_release_cidoc.html.

[6] English Heritage National Monuments Record (2010). *English Heritage Thesaurus*. Acedido em: 7, Junho, 2011, em http://thesaurus.english-heritage.org.uk.

[7] Szrajber, T. (1997). *British Museum Materials Thesaurus*. Acedido em: 7, Junho, 2011, em: http://www.collectionstrust.org.uk/bmmat/matintro.htm

[8] Câmara Municipal de Cascais (2006). *Sistema de Informação dos Museus de Cascais: Manual de Procedimentos*. Cascais, Câmara Municipal de Cascais.

[9] Almeida, M.; Matos, A. e Cabral, F. (2011). The Integrated Archaeological Management System at Cascais, (Portugal): From Management to Public Access. Em: *Proceedings of the 38th Conference on Computer Applications and Quantitative Methods in Archaeology*. Granada, 6-9 Abril 2010. Granada, Universidade de Granada.

[10] Paulo, D. (2009). *Os Museus do Algarve: marcos da Identidade regional*. Acedido em: 25, Julho, 2011, em: http://www.agecal.pt/index.php?option=com_content&task=view&id=67&Itemid=2

Gabriela Ramos Figurelli tendo como áreas de interesse a Educação, a Cultura e, consequentemente a Museologia, a sua formação profissional privilegiou estes campos do conhecimento, assim como as instituições em que trabalhou. Colaborou em bibliotecas e museus, afirmando a sua «conduta marcada pela crença na Educação como meio para a mudança social». Licenciada em Biblioteconomia, especialista em Gestão do Conhecimento, mestre em Museologia e atualmente doutoranda em Museologia, busca «agregar a experiência e o conhecimento construído nestas diferentes áreas para desenvolver novas reflexões que possam colaborar numa atuação profissional mais consciente e engajada.»

Aos trabalhadores de museus: programa educativo direcionado ao público interno da Pinacoteca

Gabriela Ramos Figurelli
Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias

Resumo

Este texto, que tem como intuito divulgar o pioneirismo da Pinacoteca do Estado de São Paulo ao desenvolver um programa educativo direcionado aos trabalhadores de museu, é uma adaptação da minha dissertação de mestrado em Museologia intitulada *'O Público Esquecido pelo Serviço Educativo: estudo de caso sobre um programa educativo direcionado aos funcionários de museu'*. A partir do entendimento de que os funcionários dos museus são também público das instituições museológicas, o estudo se propôs a analisar como as ações do setor educativo direcionadas à equipe de trabalhadores contribuem no desenvolvimento social destes funcionários e no funcionamento do museu. Mediante análise das informações, concluiu-se que o programa educativo é importante para a instituição à medida que qualifica a atuação dos funcionários que trabalham próximo ao público, e esta qualificação contribui na experiência da visita e na construção da imagem que o público cria acerca do museu; além de agregar significado à vida dos funcionários.

Palavras-chave Educação em museus, ação educativa para funcionários de museus, programa educativo de museu

Motivação Inicial

Enquanto área do conhecimento aplicada, a Museologia tem-se transformado mediante as demandas impostas por seu tempo, espaço e principalmente por seus protagonistas. No decorrer dos últimos séculos, novos aspectos foram agregados à temática museológica, propiciando a ampliação das reflexões e debates, a revisão de definições e a criação de novas problemáticas. Na segunda metade do século XX, uma alteração significativa marcou o rumo das reflexões, atuações e ações em grande parte do universo museológico: a mudança de paradigma na Museologia. O foco de atenção e atuação dos museólogos e profissionais de museus, centrado sobretudo no objeto e na coleção, é estendido ao indivíduo, ao público, à sociedade.

E é neste cenário, favorável a novos olhares, que o caráter educativo dos museus ganha espaço entre os debates e as discussões museológicas. Cresce o interesse em pensar o potencial educativo inerente ao patrimônio e aos museus, levando assim ao incremento de ações e projetos educativos

nas instituições museológicas, ao aumento da implantação de setores educativos, à ampliação na qualificação dos profissionais educadores de museus, assim como ao crescimento da produção acadêmica voltada ao diálogo entre Museologia e Educação. Esta esfera desenvolve-se enquanto área de atuação e reflexão, sendo muitos os temas abordados pelos pesquisadores.

Partindo da definição reconhecida pelos membros da "Mesa-Redonda de Santiago do Chile" de 1972, de que: "o museu é uma instituição a serviço da sociedade, da qual é parte integrante e que possui nele mesmo os elementos que lhe permitem participar na formação da consciência das comunidades que ele serve; que ele pode contribuir para o engajamento destas comunidades na acção, situando suas actividades em um quadro histórico que permita esclarecer os problemas atuais, isto é, ligando o passado ao presente, engajando-se nas mudanças de estrutura em curso e provocando outras mudanças no interior de suas respectivas realidades nacionais" [1], acredita-se que a instituição museológica ocupa espaço significativo na contribuição para o desenvolvimento social da comunidade na qual está inserida. Esta capacidade pode ser potencializada junto aos diferentes públicos do museu, a começar pelo seu interior, cooperando para o desenvolvimento profissional, social e pessoal dos colaboradores que formam a equipe de um museu.

Baseando-se na recomendação feita na "Declaração de Caracas" de 1992, de que: "o museu é um importante instrumento no processo de educação permanente do indivíduo, contribuindo para o desenvolvimento de sua inteligência e capacidades crítica e cognitiva, assim como para o desenvolvimento da comunidade, fortalecendo sua identidade, consciência crítica e auto-estima, e enriquecendo a qualidade de vida individual e colectiva" [1], crê-se que a ação educativa é uma das estratégias museais que melhor atua com e para os indivíduos, de todas as idades, de todos os grupos sociais, oportunizando experiências que privilegiam a aprendizagem ao longo da vida. Ao ser direcionada para o interior da instituição, a ação educativa tem seu efeito ampliado pois além de contribuir para o aprimoramento da atuação do museu junto à sociedade, igualmente pode cooperar para o desenvolvimento do funcionário do museu, que também é sujeito da sociedade e, portanto, é público do museu.

Contudo, as inquietações relacionadas à compreensão do funcionário do museu como um dos públicos da instituição museal, não encontram respaldo na produção acadêmica da Museologia. Um levantamento acerca das publicações que tratam a temática "Educação e Museus" é capaz de evidenciar que os estudos teóricos e os relatos práticos estão centrados, na sua grande maioria, em ações educativas que tem como foco os visitantes e frequentadores do museu, sobretudo o público escolar.

A percepção de que, ao se discutir ações educativas em museus, pouco ou quase nada se fala sobre o público interno das instituições (a equipe de funcionários), e que por conseguinte raramente é considerado um público em potencial do museu, despertou a atenção e o interesse da pesquisadora. A vontade de investigar ganhou respaldo no entendimento de que os museus são espaços destinado à educação não-formal que, teoricamente, privilegiam a aprendizagem para todas as idades e ao longo da vida, e que portanto este entendimento precisa ser ponderado, debatido e desenvolvido por um número cada vez maior de profissionais ligados ao patrimônio.

Para este estudo, foram delimitados dois grandes objetivos: "*Investigar a importância de ações educativas voltadas aos trabalhadores de museu, para o funcionamento da instituição*"; e "*Verificar a presença de mudanças decorrentes das ações educativas voltadas aos trabalhadores de museu, tanto no contexto profissional como pessoal*".

Para tanto, o estudo investigou a atuação do Núcleo de Ação Educativa da Pinacoteca do Estado de São Paulo, museu localizado na cidade de São Paulo, no Brasil, o qual desenvolve um programa regular junto aos seus funcionários. Foi elaborado um estudo investigativo que constituiu-se em uma pesquisa de natureza aplicada, que empregou o método lógico indutivo para elaborar generalizações relacionadas à investigação. A tipologia que melhor atendeu às necessidades estabelecidas pela problemática da pesquisa foi o estudo de caso, e os procedimentos técnicos empregados foram as pesquisas bibliográfica, documental e de campo. A análise dos dados foi fundamentada em estratégias analíticas, tendo as evidências quantitativas passado por análise descritiva e as evidências qualitativas passado por análise de conteúdo.

A Pinacoteca do Estado de São Paulo

Criada por iniciativa do governo do Estado de São Paulo e inaugurada em dezembro de 1905, a Pinacoteca do Estado de São Paulo é considerada o mais antigo museu dedicado às artes em São Paulo. O princípio de sua história relaciona-se à expansão e ao desenvolvimento da cidade, num período de grandes transformações ocorrido na virada para o século XX, quando "museus, ciências, história e arte eram tomados como signos de modernidade e civilização na cidade mutante"[2].

Hoje, a Pinacoteca conta com dois prédios que, juntos, somam 20 mil metros quadrados de instalações técnicas adequadas às atividades museológicas. Seu acervo é formado por obras que contemplam diferentes linguagens visuais como pintura, escultura, desenho, gravura, fotografia, objetos e instalações. Um amplo panorama da arte brasileira constitui o seu acervo que, no ano de 2010, contava com 8.000 obras.

Com o encadeamento das gestões, as diretrizes da Pinacoteca foram estabelecidas e a política cultural do museu foi consolidada, através do empenho dos gestores e das equipes; reflexo de um processo de amadurecimento administrativo da instituição, o qual culminou em ações relacionadas à elaboração do seu planejamento estratégico. E neste planejamento estratégico, composto também pela missão, visão, valores do museu, que identifica-se a forte presença do caráter educativo, demonstrando a relevância da educação para a visão estratégica da Pinacoteca.

Esta relevância pode ser percebida na estruturação e na atuação do Núcleo de Ação Educativa da Pinacoteca que desempenha um papel fundamental no funcionamento do museu. Sob uma diretriz pedagógica comum, o Núcleo de Ação Educativa desenvolve diferentes ações e programas independentes, sendo o 'Programa Consciência Funcional', foco deste estudo.

Programa Educativo Consciência Funcional

O Programa Consciência Funcional é uma iniciativa inovadora no âmbito da educação em museus, pois ao contrário da grande maioria dos programas educativos desenvolvidos em instituições museológicas, este não está voltado para os visitantes, mas sim para os funcionários da própria instituição. Os funcionários atendidos pelo programa são trabalhadores que atuam diariamente junto ao público, seja no atendimento às necessidades do visitante, seja no zelo do acervo ou do prédio, e que na grande maioria das vezes representam a instituição, aos olhos do visitante. Este grupo é composto por recepcionistas, atendentes de sala, equipe de manutenção, segurança e limpeza, que cursaram até o Ensino Fundamental ou Ensino Médio e não possuem formação profissional na área da Museologia, visto que não desempenham funções técnicas no campo da Museologia, mas sim funções que dão suporte ao andamento do museu.

Os esforços direcionados aos trabalhadores da Pinacoteca, por parte do setor educativo, iniciaram mediante a identificação de uma série de fatores que, em diferentes momentos, apontaram a necessidade de organizar-se ações educativas voltadas aos trabalhadores da instituição, já no final da década de 80. De acordo com Silva [3], o que hoje é conhecido como Programa Consciência Funcional, começou como um conjunto de atividades esparsas, seguindo processos intuitivos do grupo de educadores da Pinacoteca. Com o tempo, a periodicidade das atividades e a participação dos funcionários foi assegurada, consolidando-o como programa educativo, que contém estrutura, métodos, estratégias e a garantia de continuidade dentro da instituição.

Em sua estrutura atual, o programa é constituído por diversas ações organizadas em oito módulos e que são realizadas com diferentes grupos de funcionários. Cada módulo é desenvolvido em encontros que reúnem os funcionários durante o expediente de trabalho. Para não prejudicar o andamento das tarefas do museu, estes funcionários são organizados em pequenos grupos e, portanto, um mesmo módulo acontece mais de uma vez ao ano, assegurando oportunidade de participar para todos. Para facilitar a organização, é montado com antecedência um cronograma prevendo a data em que os encontros acontecerão e os funcionários que participarão.

Utilizando estratégias como dinâmicas de grupo, exposição oral e material impresso, os módulos abordam temas como: introdução ao museu (funcionamento da instituição); aspectos pessoais (individualidade, formas de expressão, respeito ao outro); importância do diálogo (saber escutar e também expressar-se); preservação e conservação da coleção (importância da contribuição de toda a equipe); visita técnica a outro museu (percepção sobre o funcionamento de outro museu e paralelos entre os espaços museológicos); integração com o "Programa de Inclusão Sociocultural" e com o "Programa de Públicos Especiais" da Pinacoteca (importância da contribuição de todos). Paralelamente à realização dos módulos, acontecem visitas às exposições temporárias da Pinacoteca, quando busca-se promover uma integração entre os funcionários, mesclando as diferentes equipes, e mantendo-os atualizados quanto às ações organizadas pelo museu.

O programa atua juntamente aos funcionários no sentido de promover melhorias em sua vivência laboral e pessoal, e assume como alguns dos seus objetivos atuais: "*ampliar o conhecimento sobre as especificidades da instituição em que atuam e sobre os conceitos de patrimônio, museu, arte e cultura*"; "*Discutir*

e aprofundar o conhecimento acerca dos diferentes públicos frequentadores e variedade de ações desenvolvidas no museu" [3].

Considerações conclusivas sobre o Programa Educativo Consciência Funcional

Mediante a análise das entrevistas, questionários, observação ao ambiente de trabalho, além da consulta aos documentos do setor educativo, foi possível constatar as influências - diretas e indiretas - que o Programa Educativo gera na Pinacoteca e sua equipe. Os ganhos obtidos com o programa são extensos e ultrapassam a esfera educativa. Direcionando a reflexão para a instituição como um todo, é possível observar relações e mesmo influências mútuas entre o programa e a Pinacoteca, o que leva a concluir que, para um museu investir num programa educativo voltado ao desenvolvimento de seus funcionários, é imprescindível que a gestão esteja voltada ao fator humano e não apenas à conservação da coleção.

Em sintonia com a proposta inicial da pesquisa, e a partir do foco de investigação estabelecido para este estudo, chegou-se a duas conclusões que estão centradas no "*desenvolvimento social dos funcionários*" e no "*funcionamento da instituição museológica*".

Quanto ao "*desenvolvimento social dos funcionários*": ao realizar ações educativas para o grupo de atendentes, recepcionistas, equipe da manutenção, limpeza e segurança, a Pinacoteca promove oportunidades para os funcionários refletirem sobre a relação que estabelecem com o patrimônio cultural preservado no museu. Desta forma, o programa colabora no desenvolvimento do pensamento crítico dos funcionários, da noção de temporalidade, do sentido de pertencimento e para a elevação de sua auto-estima. Mediante o estímulo destas capacidades, e ao organizar ações que promovam a reflexão e o diálogo, o programa estimula o processo de aprimoramento do pensamento crítico do indivíduo, o qual está intimamente relacionado à reflexão e análise crítica do seu contexto, e que contribui para a formação autônoma do cidadão. E é a consciência crítica que leva o indivíduo a perceber melhor o seu mundo e a si mesmo [5] e a envolver-se no exercício da cidadania entendido como o processo de participação consciente e atuante na construção de uma sociedade democrática.

Quanto ao "*funcionamento da instituição museológica*": ao privilegiar o desenvolvimento do grupo de funcionários que atua junto ao público, o programa contribui para melhorar a experiência do visitante. Isto porque, ao trabalhar próximo do público, este grupo de funcionários têm oportunidades mais frequentes de interagir com os visitantes da Pinacoteca e, assim, implementar os conceitos de acolhida e receptividade que colaboram na qualificação da visita. Seja na recepção à entrada, na resposta à informação solicitada, na indicação de um espaço ou direção, no atendimento à necessidade manifestada, o funcionário colabora para que o visitante sinta-se confortável no ambiente e assim usufrua mais e melhor da experiência museal. Por conseguinte, a postura do funcionário influencia na imagem que o público estabelece sobre a instituição, sendo a imagem organizacional importante para a credibilidade da instituição e também favorável à conquista de novos públicos e à fidelização dos já existentes.

De acordo com as percepções registradas nos relatórios do programa, ocorreram melhoras na comunicação interna do museu. A medida que as ações do programa se desenrolam, cresce a consciência do diálogo que repercute na melhoria da comunicação entre as equipes, visto que o trânsito de informações entre os funcionários torna-se mais eficiente. Fato este que repercute no desempenho dos trabalhadores e consequentemente na rotina da instituição.

A partir dos dados recolhidos no questionário aplicado ao público espontâneo da Pinacoteca, foi possível identificar que 60% dos entrevistados são novos visitantes que foram à Pinacoteca pela primeira vez no dia em que participaram da pesquisa. Consequentemente, pode-se concluir que estes visitantes desconhecem totalmente o funcionamento do museu, ou o conhecem parcialmente, por possuírem algumas informações sobre suas atividades e programação. Esta observação aponta para a necessidade de se investir no trabalho de recepção, de se estabelecer procedimentos de acolhida ao visitante através dos trabalhadores que atuam diretamente com os públicos, no intuito de apresentar a instituição, esclarecer sobre seu funcionamento, regras e direcionamentos, a oferta de serviços, a programação, e também auxiliá-los à atender suas próprias expectativas em relação à visita ao museu.

A justificativa para esta importância encontra-se nas palavras de Pérez [6] que, após analisar os estudos realizados sobre o impacto da orientação e localização espacial na experiência do visitante no museu, afirma que: "Los visitantes de un museo o exposición tienden a obtener una mayor satisfacción de su visita y a adquirir más conocimientos cuando se les facilita información sobre dónde pueden ir (para encontrar distintas exposiciones o zonas expositivas), qué pueden esperar, cuánto tiempo pueden tardar o dónde pueden hallar las áreas de descanso u otros servicios de su interés." [6]

Isto porque na maioria das vezes, fornecer informações sobre o funcionamento do museu aos visitantes, torna-os mais confiantes, mais conscientes sobre o espaço, mais focados na exposição, e consequentemente, mais dispostos a interagir e envolver-se com o ambiente.

Em um dos seus módulos, ao introduzir a estrutura da instituição ao funcionário, o programa facilita a percepção do indivíduo sobre o funcionamento do museu, capacitando-o a compreender a dinâmica que orienta a organização cultural. Oportuno dizer que o questionário aplicado aos funcionários identificou que nenhum dos participantes tinha trabalhado anteriormente em museus, o que reforça a importância de realizar atividades esclarecedoras sobre as particularidades do trabalho em uma organização cultural ligada ao patrimônio. A medida que conhece e compreende, crescem as chances do funcionário interessar-se pelo ambiente e assim ampliar o seu envolvimento com o espaço de trabalho. Este processo de reconhecimento da dinâmica e organização do museu, proporciona que o funcionário perceba a importância de sua função para o coeso desenvolvimento das atividades.

Aliado às iniciativas que ressaltam a contribuição de cada função para o bom funcionamento do museu, a tendência é o indivíduo sentir-se valorizado por perceber que sua colaboração é importante, e consequentemente sua auto-estima elevar-se. Quando o programa utiliza as referências culturais locais para discutir memórias e identidades, suscitando a noção de pertencimento, de

inserção em uma coletividade e de valorização do contexto local, ele potencializa o patrimônio cultural como um recurso para elevar a qualificação profissional e a auto-estima dos indivíduos. Estes fatos geram mudanças significativas tanto na esfera profissional quanto pessoal. Uma pessoa com a auto-estima elevada sente-se mais confiante das suas competências pessoais e profissionais para expressar-se, emitir opiniões e interagir com o meio, seja entre colegas de trabalho, familiares, amigos ou perante a sociedade.

O Programa Consciência Funcional cria espaço para o debate de temas que julga pertinentes à rotina de trabalho de seus funcionários. Essas conversas abordam tópicos como: o trabalho em uma instituição de cultura, a diversidade dos públicos atendidos e a inclusão social praticada no museu. Entretanto, é evidente que não existe a pretensão de esgotar a questão apenas com a realização de uma atividade, estas ações apenas principiam um processo: provocam o debate e estimulam a reflexão sobre o tema, que pode extrapolar o ambiente de trabalho.

E aqui reside mais uma contribuição do programa, sob o aspecto social: o estímulo à reflexão. De acordo com Silva [3], ao abordar a importância de recepcionar bem todo o tipo de público, independente de sua idade, classe social, formação, origem ou orientação sexual, cria-se uma oportunidade para também refletir sobre "a necessidade de nos relacionarmos com as diferenças" dentro do museu, uma vez que entre os funcionários convive-se com diferenças de ordem social, cultural, sexual, religiosa, etc. O contributo social do programa é, justamente, suscitar a reflexão sobre a importância de conviver com a diversidade de maneira tolerante, respeitosa e isenta de preconceitos, seja no ambiente de trabalho, em família, entre amigos, na sociedade como um todo.

E relevante salientar que a oportunidade do diálogo e do debate estimula o questionamento e a reflexão, que por sua vez instiga o início do desenvolvimento do pensamento crítico, da análise das idéias e opiniões. Se, como afirma Freire [8], o diálogo relaciona-se com a criticidade e esta relaciona-se com a mentalidade democrática, logo a ação educativa baseada no processo dialógico é caminho para o aprimoramento do pensamento crítico e consequentemente para a construção de espaços democráticos.

Vistos como espaços multiculturais e interdisciplinares, como ambientes de contemplação, questionamento, descoberta, resignificação, mediação, entretenimento, confronto e diálogo, os museus possuem grande potencial para oferecer oportunidades educacionais às pessoas de todas as idades, formações, habilidades, grupos sociais e etnias. Para tanto, é importante que os profissionais de museus assumam uma postura sintonizada com os princípios educacionais adotados pela instituição, assegurando que o caráter educativo permeie as diferentes atividades e direcione a postura da sua equipe.

Referências

[1] Primo, J. (1999). Pensar contemporaneamente a museologia. *Cadernos de Sociomuseologia*, Volume 16: 5-38.

[2] Barbuy, H. (2007). O Museu Paulista e a Pinacoteca do Estado. Em: M. Araújo (ed.) *Pinacoteca do Estado: a história de um museu*. São Paulo.

[3] Silva, M. (2009). *A educação patrimonial para funcionários da Pinacoteca do Estado de São Paulo, geradas a partir do contato com a arte*. Monografia apresentada ao Curso de Especialização em História da Arte. São Paulo,

Faculdade Paulista de Artes.

[4] Rússio, W. (1984). Cultura, patrimônio e preservação. Em: A. Arantes (ed.). *Produzindo o passado*: estratégias de construção do patrimônio cultural. São Paulo, Brasiliense.

[5] Pérez, E. (2000). *Estudio de visitantes en museos: metodología y aplicaciones*. Gijón, Ediciones Trea.

[6] Freire, P. (2005). *Educação como prática da liberdade*. 28.ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra.

" A vontade de investigar ganhou respaldo no entendimento de que os museus são espaços destinados à educação não-formal que, teoricamente, privilegiam a aprendizagem para todas as idades e ao longo da vida, e que portanto este entendimento precisa ser ponderado, debatido e desenvolvido por um número cada vez maior de profissionais ligados ao patrimônio."

Gabriela Ramos Figurelli

Maria do Rosário Palma de Melo Azevedo é correspondente nacional do comité CECA ICOM. É Mestre em Museologia, fez o Curso de Formação Profissional da SETEPÉS "Serviço Educativo nas Instituições e Projectos Culturais" e é membro fundador do GAM – Grupo para a Acessibilidade nos Museus. Em 2002, fez o Curso de Estudos Superiores Especializados de "Peritos em Arte/Mobiliário", em 1996 fez estágio nos Musées Royaux d'Art et d'Histoire, em Bruxelas. É, desde 1994, Técnico de Serviço Educativo do Museu Calouste Gulbenkian e, em 1990, tornou-se membro efectivo do Coro Gulbenkian. Em 1982, concluiu o Curso Superior de Turismo. No âmbito da sua actividade profissional tem participado em eventos como oradora e como organizadora, tendo igualmente publicado artigos em revistas da especialidade.

Projectos de cooperação – uma rede de profissionais de Língua Portuguesa?

Maria do Rosário Azevedo

Correspondente Nacional do CECA - Comité para a Educação e Acção Cultural

Resumo

Comemora-se, este ano, o 15° aniversário da criação da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa - CPLP, congregando oito estados-membros unidos não só por uma língua comum mas também por laços de amizade que se têm consolidado através de acções de cooperação ao nível social, económico e cultural, sendo este VI Encontro um bom exemplo neste âmbito.

O ICOM, por seu lado, tem igualmente fundamentado e legitimado a sua actuação, desde a criação em 1946, através de projectos de partilha e de cooperação, veículos alicerçantes privilegiados de um organismo à escala mundial. Nesse sentido, um dos comités internacionais deste organismo da UNESCO, o Comité para a Acção e Educação Cultural – CECA, tem em curso alguns projectos que promovem e incrementam a cooperação entre membros, com o objectivo de constituir e alargar uma rede de profissionais de educação em museus, de facilitar a comunicação e a criação de laços entre estes profissionais a fim que projectos em comum, parcerias e a partilha de conhecimentos, experiências e ideias sejam uma realidade.

A recém nomeada Presidente do CECA Internacional, Emma Nardi, reiterou este propósito do CECA ao iniciar um conjunto de iniciativas que pretendem atingir este objectivo, nomeadamente o projecto "Experience-Exchange". Este projecto, ainda em curso, pretende constituir uma base de dados sobre o perfil profissional dos seus membros, que será um utensílio fundamental para futuros projectos comuns. A cooperação tornou-se assim numa forma de estreitar e consolidar laços profissionais e de se atingirem objectivos comuns de forma consentânea. E este também o propósito dos membros CECA portugueses que pretendem, junto dos que falam a sua língua, criar acções de cooperação e parceria.

Palavras-chave Museus, cooperação, educação

O Comité para a Educação e Acção Cultural – CECA Internacional

O CECA – Comité para a Educação e Acção Cultural foi criado em 1946, sendo um dos comités internacionais mais antigos do ICOM. Desde a sua criação que este comité visa fomentar iniciativas de cooperação entre profissionais, museus e instituições similares, para promover a troca de experiências e o debate entre os seus membros [1].

A recém nomeada Presidente do CECA Internacional, Emma Nardi, reiterou este propósito ao traçar um dos objectivos do seu mandato: "Criar um fórum internacional para a troca de informações e a cooperação entre profissionais, museus e outras instituições relacionadas, a fim de desenvolver a área da educação e da acção cultural, debater os seus problemas e prever a sua evolução"[2]. Neste sentido, já se promoveram algumas iniciativas, nomeadamente o projecto "Experience-Exchange".

O projecto "Experience-Exchange"

Este projecto, iniciado este ano e ainda em curso, pretende constituir uma base de dados sobre o perfil profissional dos seus membros, a fim de reunir informação sobre as competências profissionais dos membros do CECA, constituindo-se como o ponto de partida de potenciais iniciativas de cooperação e de um potencial alargamento de uma rede de profissionais de educação em museus. A base facilitará igualmente a divulgação do conhecimento, reforçando a formação e as competências dos seus membros.

Esta base de dados estará disponível on-line no website do CECA que, igualmente, se encontra em reestruturação. O CECA Internacional pediu a cada correspondente nacional para enviar um inquérito aos seus membros, cujo resultado será divulgado na conferência anual, que decorrerá em Zagreb no próximo mês de Setembro [3].

O CECA/ICOM.PT

O CECA/ICOM.PT é constituído por 27 membros individuais e 10 institucionais. Desde a nomeação do correspondente nacional, Rosário Azevedo, no passado mês de Fevereiro, os membros têm-se reunido regularmente a fim de traçar a sua estrutura, objectivos e principais linhas de actuação. Em primeiro lugar, reiteramos os principais objectivos do CECA Internacional:

- "Promover o desenvolvimento da educação e da acção cultural;
- Criar um fórum internacional para a troca de informações e a cooperação entre profissionais, museus e outras instituições relacionadas, a fim de desenvolver a área da educação e da acção cultural, debater os seus problemas e prever a sua evolução;
- Formular e levar a cabo um programa de actividades para os seus membros;
- Promover a investigação científica;

- Facilitar a divulgação do conhecimento, definir e manter altos padrões de profissionalismo;

- Contribuir para o desenvolvimento e a implementação da filosofia do ICOM e do seu programa;

- Apoiar os esforços do ICOM para a melhoria da relação educacional e cultural do mundo dos museus com o público;

- Aconselhar o ICOM sobre questões de educação e acção cultural;

- Cooperar com os Comités Nacionais e Internacionais, assim como com as Organizações Regionais do ICOM, na promoção e melhoria da educação e da acção cultural em todo o mundo." [2]

Estabelecemos como prioritária a actualização da lista dos seus membros para permitir uma melhor comunicação, partilha de ideias, experiências e futuros projectos, tanto a nível nacional, como no âmbito de iniciativas do CECA Internacional.

Estabeleceram-se, igualmente, outras prioridades e objectivos a curto e a médio prazo, a citar:

- Realização de encontros temáticos anuais, à semelhança do que decorreu a 7 de Fevereiro de 2011, no Museu Nacional de Arte Antiga, subordinado ao tema *Serviços Educativos em Portugal – ponto da situação*. Esta iniciativa do ICOM.PT foi organizada por membros do CECA.PT e contou com a presença de Emma Nardi.

- Participação na elaboração de um diccionário de mediação cultural, uma das propostas de Emma Nardi no seu novo mandato, aguardando-se mais orientações sobre este projecto.

- Organização de iniciativas para assinalar o Dia Internacional dos Museus que, em 2012, será subordinado ao tema *Os museus num mundo em movimento. Novos desafios, novas inspirações.*

- Elaboração de um documento com recomendações de boas práticas em Serviços Educativos.

- Elaboração de conteúdos sobre o CECA.PT para a webpage do ICOM.PT.

- Proposta da realização da conferência anual do CECA Internacional de 2014, em Portugal.

- Recolha de bibliografia sobre Serviços Educativos em Portugal para ficar disponível on-line.

- Estreitar laços profissionais com museus e profissionais de países e comunidades de língua portuguesa.

Serão constituídos grupos de trabalho para a concretização dos objectivos e projectos já mencionados.

Pretende-se, assim, ter uma visão geral da realidade nacional e internacional dos Serviços Educativos e dos seus profissionais, para melhor contribuir para o desenvolvimento da educação e da acção cultural nos museus.

Uma rede de profissionais de língua portuguesa?

Comemora-se este ano o 15° aniversário da criação da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa - CPLP, congregando oito estados-membros unidos não só por uma língua comum, mas também por laços de amizade que se têm estreitado e consolidado através de acções de cooperação ao nível social, económico e cultural, sendo os Encontros de Museus desta Comunidade um bom exemplo neste âmbito [4] .

Mas, outros casos se poderão referir, como a tradução do Código Deontológico do ICOM, que foi organizada pelas Comissões Nacionais do ICOM do Brasil e de Portugal [5].

Estes exemplos são demonstrativos da mais-valia das acções de cooperação e do seu potencial na criação de dinâmicas e de sinergias nos museus da comunidade lusófona e, nesse sentido, este Encontro poderá constituir um novo repto: a criação de uma rede de profissionais de serviços educativos.

Estas iniciativas poder-se-ão inserir num âmbito mais lato do próprio Plano Estratégico do ICOM Internacional para 2011-2013, que considera o diversificar de relações e o intensificar da cooperação no seio desta organização e com organizações internacionais, um dos seus vectores [6].

Conclusões

A cooperação é uma das formas preferenciais de estreitar e consolidar laços profissionais e de se atingirem objectivos comuns de forma consentânea. E esta também a vocação convergente da CPLP, do ICOM.PT e do CECA.PT que pretendem, junto dos que falam a sua língua, implementar acções de cooperação e parceria. Iniciativas como este Encontro podem constituir o ponto de partida para a criação de uma rede de serviços educativos de museus lusófonos.

Referências

[1] Committee for Education and Cultural Action. *Aims of CECA*. Acedido em 9 de Agosto de 2011, em http://ceca.icom.museum.

[2] Nardi, E. (2011). Educação nos Museus no Século XXI. *Informação ICOM.PT*. Série II, n°12. Acedido em 21 de Março de 2011, em www.icom-portugal.org.

[3] Committee for Education and Cultural Action. *Experience-Exchange*. Acedido em 27 de Maio de 2011, em http://ceca.icom.museum.

[4] Comunidade dos Países de Língua Portuguesa. *Objectivos*. Acedido em 18 de Julho de 2011, em www.cplp.org.

[5] ICOM – Portugal. *Código Deontológico do ICOM para Museus*. Acedido em 11 de Agosto de 2011, em www.icom-portugal.org.

[6] ICOM. *Strategic Plan 2011-2013*. Acedido em 11 de Agosto, em http://icom-museum.

" A cooperação é uma das formas preferenciais de estreitar e consolidar laços profissionais e de se atingirem objectivos comuns de forma consentânea."

Maria do Rosário Azevedo

Isabel Raposo de Magalhães trabalha, há mais de 30 anos, nos Institutos do Património nacionais, nas áreas da conservação e formação, tendo exercido cargos de chefia no IAN/TT e no IMC. Membro do Conselho do ICCROM, eleita para o período de 2009/13. Membro do comité organizador nacional do 16º Encontro Trienal do ICOM-CC. Membro do Conselho Científico da ESAD/IPRESS. Tem comunicações apresentadas em diversos congressos e encontros nacionais e internacionais e artigos publicados em revistas científicas/técnicas sobre património, conservação e formação.

Francisca Figueira possui Bacharelato em Conservação e Restauro, sendo conservadora-restauradora do Instituto de Museus e da Conservação, Portugal.

Joana Campelo é conservadora-restauradora do Instituto de Museus e da Conservação, Portugal

António Candeias é doutorado em Química, Professor Universitário na Universidade de Évora e director do Laboratório de Conservação e Restauro José de Figueiredo, do Instituto de Museus e da Conservação, Portugal.

O percurso do conservador-restaurador em Portugal

Isabel Raposo de Magalhães
Instituto de Gestão do Património Arquitectónico e Arqueológico

António Candeias
Instituto dos Museus e da Conservação

Joana Campelo
Instituto dos Museus e da Conservação

Francisca Figueira
Instituto dos Museus e da Conservação

Resumo

Pretende-se salientar a importância da participação do conservador-restaurador nas equipas dos museus. Serão abordadas questões em torno da oferta formativa e da adequação dos modelos de formação às exigências das competências necessárias ao exercício da profissão. O texto aborda, também, o papel do Instituto dos Museus e da Conservação na formação e afirmação destes profissionais.

Palavras-chave conservador-restaurador, conservação preventiva, museus

Introdução

Incluída no Referencial Europeu das Profissões Museais elaborado pelo ICTOP, em 2008 [1], e no equivalente nacional, em 2001 (D.L. 55/2001) [2], a figura do conservador-restaurador e o papel fulcral que deveria representar no seio das equipes dos museus, tanto na vertente interventiva directa (projectos de conservação e restauro) como na de adopção de medidas de prevenção, análise e gestão de riscos, é ainda mal compreendida e pouco aceite. Acresce que, em Portugal, são muito raros os museus que dispõem de profissionais com este perfil nos seus quadros.

O texto pretende abordar a evolução da formação do conservador-restaurador em Portugal até ao presente, acompanhada da inerente afirmação profissional consagrada no D.L. 55/2001 [2], que o Decreto-lei 140/09 [3] vem reforçar e actualizar à luz dos requisitos internacionalmente exigidos pela ECCO e ENCORE (5 anos de formação superior em conservação-restauro) [4].

Questões em torno da oferta formativa, da credenciação/acreditação de cursos e de profissionais, do mercado de trabalho, têm vindo a ser discutidas na Europa, no quadro da harmonização do ensino introduzida por Bolonha, tendo como pano de fundo essa incontornável evidência, e

acrescida responsabilidade, de que nos movemos num universo de bens únicos, insubstituíveis, portadores de valores intangíveis de identidade e de memória. Importa, pois, compreender se este novo modelo de formação desenvolve as competências adequadas ao exercício da profissão, numa lógica de circulação, intercâmbio e avaliação internacionais.

Por outro lado, é importante reflectir e lançar algumas pistas para um olhar abrangente sobre a profissão: actividade, empregabilidade, inserção e reconhecimento do mercado. Não esquecendo essa aparente dicotomia entre a ciência e a praxis, a especialização e o pendor mais generalista, a conservação directa e a "preventiva", a importância do interface museu/universidade na realização e acompanhamento dos estágios curriculares neste domínio.

Pretende ainda salientar o papel desempenhado pelo Instituto dos Museus e da Conservação (herdeiro do Instituto José de Figueiredo) na formação, com início dos anos 80, e na afirmação do conservador-restaurador, bem como o seu posicionamento face aos desafios e paradigmas colocados actualmente ao mundo da Conservação.

O papel do conservador-restaurador no museu

"*Os museus são feitos por pessoas e para pessoas. Para conseguir este objectivo, é necessário apoiarmo-nos no saber, conhecimentos e responsabilidade de cada colaborador individualmente*" [1].

O congresso do Comité da Conservação do ICOM realizado em Copenhaga (1984) aprovou a definição do conservador-restaurador, fixando os objectivos, princípios e requisitos fundamentais da profissão, que viriam a ser adoptados pela ECCO (Confederação Europeia de Associações Profissionais de Conservadores-restauradores), ao nível europeu, em 1990, e pela ARP (Associação Profissional de Conservadores-restauradores de Portugal) a nível nacional, em 1995.

Foi, pois, desde sempre que o mundo dos museus acompanhou e interagiu com o universo do conservador-restaurador, preocupando-se com a sua formação e competências profissionais. Países houve que, como a França [5], definiram rigorosamente as qualificações e habilitações exigíveis a quem pode intervir na conservação e restauro das suas colecções, acompanhando a evolução e crescente nível de exigência (em Portugal, essa definição extensível aos bens culturais móveis e integrados classificados ou de relevante interesse patrimonial, é objecto do Decreto-Lei nº 140/09). Assim, o grupo de trabalho constituído por representantes dos comités nacionais do ICOM de França, Suiça e Itália, que elaborou o "Référentiel Européen des Professions Muséales" [1], reiterou o 2º ciclo universitário (mestrado) como nível académico indispensável para o acesso à profissão [6].

De facto, o leque abrangente de funções do conservador-restaurador no contexto museológico justifica esta interacção. Não só porque intervêm directa e fisicamente sobre a colecção (projectos de conservação e restauro) ou na avaliação do estado de conservação, das prioridades e das propostas de intervenção e respectivo acompanhamento técnico e supervisão. Mas, também, porque desempenham um papel fundamental na tomada de decisões ao nível do estudo e caracterização material das colecções (fundamental para a inventariação) e da adopção de medidas de análise e gestão de riscos a que estão sujeitas, seja em exposição, em reserva ou em trânsito.

Em Portugal, e apesar do conservador-restaurador ter conquistado paridade a nível nacional em 2001 [2] e, internacional, em 2008 [1], com os outros profissionais do património, a sua presença no seio das equipes dos museus não é ainda hoje uma realidade.

A formação do conservador-restaurador: evolução e nível actual

A conservação-restauro é uma ciência empírica direccionada para a intervenção preventiva e curativa dos bens culturais [7]. A um nível profissional, pode ser caracterizada como uma combinação de conhecimentos teóricos e competências práticas de elevado nível, incluindo a capacidade para formular apreciações estéticas de uma forma sistemática [8].

O exercício da actividade exige conhecimentos aprofundados nas áreas das ciências humanas e naturais e da química e da física aplicadas, bem como conhecimentos no campo da organização, da filosofia e da análise. Segundo Hutchings [9], os requisitos para a entrada na profissão são diversos, incluindo competências como: entendimento sobre o papel do património cultural na sociedade e um conhecimento detalhado dos riscos que o afectam; conhecimento alargado sobre os materiais históricos e modernos, as suas propriedades e o seu comportamento face aos factores externos; conhecimento detalhado sobre métodos de prevenção da deterioração dos objectos e das actuações possíveis sobre os danos e degradações; competência prática bem desenvolvida na sua área de especialidade; e capacidade para uma resolução sistemática de problemas, entre outras.

Embora a profissão tenha nascido a partir da prática de artesãos altamente qualificados e de artistas plásticos, rapidamente as instituições responsáveis por colecções e acervos patrimoniais sentiram a necessidade de investir numa formação especializada em conservação e restauro.

Nas últimas décadas do século XX, esta formação implantou-se academicamente. A formação institucional evoluiu, assim, para uma formação politécnica/universitária acompanhando as alterações curriculares que se vieram a verificar em todas as áreas do saber.

Com o processo de Bolonha e a implementação de um ensino bietápico de 3+2 anos, é hoje preconizado e aceite internacionalmente que o exercício pleno e responsável da actividade exige uma formação mínima ao nível do mestrado (nível 7) [1, 3, 4, 10, 11].

Em Portugal, tal como na maioria dos países europeus, foi no âmbito dos Institutos do Património (Instituto Português do Património Cultural e Instituto José de Figueiredo) que começou a formação em conservação e restauro [12].

Na década de 90, essa formação deixou o universo do Ministério da Cultura para ser integrada no sistema do ensino superior com a criação de cursos conferindo graus académicos na Escola Superior de Conservação e Restauro e na Escola Superior de Tecnologia de Tomar do Instituto Politécnico de Tomar, seguidos de outras instituições de ensino superior, nomeadamente a Universidade Nova de Lisboa e a Universidade Católica do Porto, até à data, juntamente com a formação, de 1981, do Instituto de José de Figueiredo, os cursos reconhecidos pela ENCoRE - European Network for Conservation-Restoration Education e pela ARP (cf. fig. 1).

Ano /Início	Estabelecimento de ensino	Nível	Nº alunos formados (anos de formatura)
Até 1981		**Ensino institucional**	
1981	IJF 1	VI*9 (a)	34 (1985)
1989	ESCR 2	VI* (a)	c. 130 (1993 a 2001)
1989	IPT/ESTT 3	VI* (a)	c. 134 (1992-1998)
1998	IPT/ESTT	VII*10 (a)	161 (1999-2009)
1998	IPT/ESTT	VI*	360 (1999-2009)
1998	UNL/FCT 4	VI* (a)	53 (1999-2002)
2002	UNL/FCT	VII* (a)	46 (2003-2007)
2002	UCP/EA 5	VII* (a)	42 (2006-2007)
2005	UNL/FCT	VI**11	32 (2008-2009)
2005	UCP/EA	VI**	46 (2008-2011)
2006	UNL/FCT	VII**12 (a)	24 (2007-2009)
2006	UCP/EA	VII** (a)	6 (2010-2011)
2006	UPIH 6	VI**	2 (2009)
2008	IPT/ESTT	VI**	97 (2008-2009)
2008	IPT/ESTT	VII** (a)	56 (2009-2010)
2008	UC/FCT 7	VII**	4 (2010)
2010	FRESS/ESAD 8	VII**	
			Total: c. 118713 (1985-2011)

Fig. 1 – Formação superior em conservação-restauro em Portugal

1 - Instituto José de Figueiredo, Lisboa; 2- Escola Superior de Conservação e Restauro, Lisboa; 3 - Instituto Politécnico de Tomar, Escola Superior de Tecnologia de Tomar, Tomar; 4 - Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências e Tecnologia; 5 - Universidade Católica Portuguesa, Escola das Artes, Porto; 6 - Universidade Portucalense Infante D. Henrique, Porto; 7 - Universidade de Coimbra, Faculdade de Ciências e Tecnologia, Coimbra; 8 - Fundação Ricardo Espírito Santo Silva, Escola Superior de Arte e Design; 9 - VI*/ Bacharelato pré-Bolonha; 10 - VII*/ Licenciatura pré-Bolonha; 11 - VI**/ Licenciatura Bolonha; 12 - VII**/ Mestrado Bolonha; 13 – o total efectivo de diplomados é ligeiramente inferior, atendendo a que estão contemplados alunos que prosseguiram os estudos do nível VI para o nível VII, resultando sobreposições que não foram possíveis eliminar com os dados de que dispomos. Também em falta, os dados referentes aos diplomados em 2010 e 2011 para alguns estabelecimentos de ensino; (a) – Curso reconhecido pela ENCoRE e pela ARP para o exercício da profissão.

Questões / Desafios

"*One of the qualifications for status as a profession is some form of control over the provision and standards of professional education and training*" [13].

- A actual proliferação de formações que incluem a designação de conservação e/ou restauro na denominação dos cursos, de níveis superior e não superior: como pode o "mercado" interpretar a diferença?

- O mercado não absorve grande parte dos conservadores-restauradores com a formação académica exigível: oferta formativa excessiva nesta área?

- Sobrelotação da oferta formativa em algumas tipologias: áreas de especialização específicas a cada estabelecimento de ensino? Alternância de abertura de áreas de especialização por anos?

- Combinação de conhecimentos teóricos e competências práticas: como alcançar o desejável equilíbrio de ciência/praxis na formação do conservador-restaurador?

- Locais de estágios curriculares e profissionais: como garantir a sua adequação e o indispensável acompanhamento e orientação?

- Directivas públicas para o exercício da profissão: como garantir a aplicação e execução do Decreto-lei 140/09?

A actual proliferação de formações que incluem a designação de conservação e/ou restauro na denominação dos cursos, de níveis superior e não superior, as dificuldades de interpretação que decorrem do actual processo de Bolonha que, em Portugal, manteve a designação de "licenciatura" para o 1º nível, e a falta de conservadores-restauradores com experiência profissional nos organismos do Estado para poderem cumprir o que está regulamentado [3], quer ao nível de avaliação de concursos e relatórios, quer a nível do acompanhamento e fiscalização de estudos, projectos ou intervenções, pode gerar equívocos graves na adjudicação de intervenções de conservação e restauro.

Acresce a estes factores, a ausência de directivas públicas no que respeita a: reflexão sobre o perfil adequado da formação superior do conservador-restaurador em termos de formação, de forma a garantir competências adequadas para o exercício sustentado da sua actividade; estabelecimento de critérios e mecanismos para creditação de profissionais no activo (quer empresarial quer individual); e criação e implementação de normativas para concursos e adjudicações para as intervenções de conservação e restauro que incluam património não classificado.

Deste modo, torna-se essencial a tomada de medidas efectivas que visem operacionalizar a Lei de Património (Decreto-Lei 140/2009).

Assim, o Instituto dos Museus e da Conservação concebeu e apresentou um plano estratégico para a Conservação e Restauro com o objectivo de dar resposta a alguns destes desafios e que preconiza a criação do Conselho Regulador da Conservação e Restauro e da Rede Nacional de Conservação e Restauro (RENACOR).

O Conselho Regulador pretende ser um fórum de discussão e decisão e será composto por representantes dos organismos do Estado com competências nesta área, de associações profissionais e de estabelecimentos de ensino superior.

A RENACOR pretende ser uma estrutura em rede com vista à optimização, reforço e articulação de recursos humanos e técnicos especializados pertencentes a diferentes organismos do Estado, contribuindo decisivamente para uma presença efectiva no território, capaz de garantir o papel do Estado na salvaguarda do património e será composta pelos Departamentos Centrais do IMC e do IGESPAR, pelas Direcções Regionais de Cultura, por unidades operacionais do IMC distribuídas geograficamente pelo país (Zona Norte, Centro, Grande Lisboa e Sul) e por outras entidades públicas distribuídas pelo território com competências reconhecidas na área. Esta rede nacional irá ter como principais funções: o apoio técnico e científico a museus, agentes e entidades regionais gestoras ou detentoras de património, públicas e privadas, nomeadamente autarquias, Dioceses e Misericórdias; a realização de cursos de formação/valorização profissional na área da conservação e restauro para conservadores-restauradores; a realização de acções de sensibilização ao nível da conservação preventiva e gestão de risco para técnicos de museus, autarquias e entidades regionais gestoras de património; a elaboração de relatórios técnicos preliminares com vista à execução de cadernos de encargos para concursos públicos ou projectos de intervenção de conservação e restauro; o acompanhamento das intervenções de conservação e restauro através de vistorias, fiscalização técnica, avaliações e peritagens conforme estabelece a legislação em vigor, com elaboração de relatórios de acompanhamento intercalares (sempre que solicitado) e relatório final; e a participação em painéis de avaliação de propostas de concursos para adjudicação e de relatórios finais de intervenção.

Oferta formativa do IMC

"*Les grands instituts de restauration et de formation sont des centres pluridisciplinaires qui font avancer la recherche et qui devraient être un lieu permanent de rencontre pour les responsables du Patrimoine et un pôle de connaissances et de renseignements* » [14].

Nascido em 1912 como oficina de restauro do Museu Nacional de Arte Antiga, o Instituto de José de Figueiredo, oficializado em 1965, é a primeira instituição presente na formação em conservação e restauro em Portugal, primeiro através de um ensino não formal denominado por ensino institucional, seguido do curso de 1981, demonstrando a vontade de investir numa formação de alto nível, de acordo com os parâmetros e avanços da ciência da conservação, tal como era entendida à época por toda a Europa.

Actualmente, no contexto do ensino formal na área da conservação, a acção do Departamento de Conservação e Restauro e do Laboratório José de Figueiredo prende-se com a orientação de estágios curriculares de mestrado e de teses de Doutoramento.

Em termos de ensino não formal, a sua acção é muito abrangente e contempla diversas tipologias: orientação de estágios profissionais para conservadores-restauradores habilitados com formação igual ou superior de 5 anos; cursos de curta duração especializados; organização de ciclos de palestras para públicos diversificados; organização de congressos e conferências nacionais e internacionais; e acções de formação/sensibilização para profissionais integrados em instituições detentoras de património.

Agradecimentos

Os autores agradecem ao Gabinete de Planeamento, Estratégia, Avaliação e Relações Internacionais do Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior (GPEARI) e aos estabelecimentos de ensino que gentilmente disponibilizaram os dados que constam na fig. 1, designadamente a Cláudia Roriz, Fernando Antunes, Francisco Gil, Gonçalo Vasconcelos e Sousa, Patrícia Fontes, Rui Bordalo e Rui Rodrigues.

Referências

[1] ICOM (2008). *Referencial Europeu das Profissões Museais*. Acedido em 23-08-2011, em http://www.icom-portugal.org/.

[2] Decreto-lei nº 55/2001, de 15 de Fevereiro.

[3] Decreto-lei nº 140/2009, de 15 de Junho.

[4] E.C.C.O. (2011). *Competences for Access to the conservation-restoration profession*. E.C.C.O. European Confederation of Conservator-Restorers' Organizations. Brussels.

[5] Musées de France (2002). *Circulaire 2002/021 du 24 décembre 2002 relative à la restauration des biens des collections des musées de France : qualifications requises et habilitation des personnes appelées à assurer des opérations de restauration*. Acedido em 23-08-2011, em http://www.languedocroussillon.culture.gouv.fr/fr/5informa/53proced/Circulaire%20musee%2024122002.pdf.

[6] Magalhães, I. (2007). Reflexões em torno de algumas Citações. *Cadernos de Conservação e Restauro*, 5: 4-8.

[7] ENCoRE (2001). ENCoRE *Clarification* document - clarification of conservation-restoration education at university level or recognized equivalent. Acedido em 06-09-2011, em http://www.encore-edu.org/.

[8] Larsen, R. (2008). Conservation–restoration education in the light of the European qualification framework for life long learning. *Journal of Conservation–Restoration Education*, 1: 5-8.

[9] Hutchings, J.; Corr, S. (2011). *A framework for access to the conservation–restoration profession via the mapping of its specialist competencies*. Acedido em 23-08-2011, em http://www.springerlink.com/content/d664320r4734l67q/.

[10] E.C.C.O. (2004). *Professional guidelines III basic requirements for education in conservation-restoration, adopted by its General Assembly, Brussels 2, April 2004.* Acedido em 23-08-2011, em http://www.ecco-eu.org/about-e.c.c.o./professional-guidelines.html.

[11] A.R.P. (2008). *Regulamento Interno da Associação de Conservadores-Restauradores de Portugal.* Acedido em 23-08-2011, em: http://arp.org.pt/apresentacao/regulamento.html.

[12] Magalhães, I. (2005) O IJF/IPCR e a formação em *A História, a Formação e as Boas Práticas em Conservação e Restauro - 4º Encontro do IPCR*, 24-25 de Novembro de 2005, Lisboa, Instituto Português de Conservação e Restauro, (edição em CD).

[13] Ashley-Smith, J. (2009). The adolescence of the profession. Acedido em 05-04-2010, em http://www.icom-cc.org/54/document/the-adolescence-of-the-profession/?id=775.

[14] Serck-Dewaide, M. (1995). L'apport des instituts de formation. Em : *La restauration des objets d'art - Aspects juridiques et éthiques/ The Restoration of Works of Art - Legal and Ethical Aspects, Série des Etudes de Droit de l'Art*, 6: 231-236.

PROGRAMA

Programa do VI Encontro

Segunda-feira, 26 Setembro 2011

Museu do Oriente, Lisboa

Foyer (piso 5)

09.00 Recepção aos participantes
Auditório (piso 5)

09.30 Sessão de abertura
Carlos Monjardino, Presidente da Fundação Oriente
Luís Raposo, Presidente do ICOM-Portugal
Carlos Roberto Brandão, do Conselho Executivo do ICOM, em representação do Presidente, Hans Martin Hinz
Domingos Simões Pereira, Secretário Executivo da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa
Miguel Anacoreta Correia, Secretário-geral da União das Cidades Capitais de Língua Portuguesa
João Carlos Pires Brigola, Director do Instituto de Museus e da Conservação, em representação do Secretário de Estado da Cultura
Luís Filipe Neves Brites Pereira, Secretário de Estado dos Negócios Estrangeiros e da Cooperação, em representação do Ministro dos Negócios Estrangeiros

10.00 Conferência de abertura
Língua, Objeto, Museu
Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses, Professor Emérito da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

10.45 Intervalo para café
Salão Macau (piso 5)

11.00 Apresentação de Posters
Auditório (piso 5)

Sessão 'Museus em países e comunidades de língua portuguesa: tradição e modernidade'

Moderador: Luis Raposo, ICOM-Portugal

11.30 Percurso dos museus de Angola, as perspectivas e sua contribuição no desenvolvimento do país
Paulo Valongo, Director do Museu Nacional de Arqueologia, Presidente do Comité ICOM-Angola

12.00 Museus no Brasil e seus modelos de organização
Denise Grinspum, Presidente do Comité ICOM-Brasil

12.30 Intervalo para almoço

Sessão 'Museus em países e comunidades de língua portuguesa: tradição e modernidade' (continuação)

Moderador: Henrique Coutinho Gouveia, Universidade de Évora

14.15 Museus em Cabo Verde: perspectivas e desafios
Humberto Elísio da Cruz Lima, Presidente do Instituto da Investigação e do Património Culturais de Cabo Verde
Ana Samira Carvalho Semedo Silva, Instituto da Investigação e do Património Culturais de Cabo Verde

14.45 A realidade museológica na Guiné-Bissau
Eveline Marta Diallo, Directora do Museu Etnográfico Nacional da Guiné-Bissau

15.15 Museus em Moçambique: na encruzilhada de tempos, tradições e práticas
Alda Maria Costa, Universidade Eduardo Mondlane, Maputo

15.45 Museus portugueses. 1980-2010
Natalia Correia Guedes, Docente universitária jubilada, Assessora da Administração da Fundação Oriente

16.15 Intervalo para café (Salão Macau)

Sessão 'Museus em países e comunidades de língua portuguesa: tradição e modernidade' (continuação)

Moderador: Graça Filipe, ICOM-Portugal

16.45 Museu Nacional de São Tomé e Príncipe
Ernesto Lima de Carvalho, Director de Departamento (Museu Nacional de S. Tomé e Príncipe), Direcção Geral da Cultura de São Tomé e Príncipe

17.15 O Arquivo & Museu da Resistência Timorense - A sua construção e importância na preservação e promoção da memória e identidade de um povo
Antoninho Batista Alves, 'Hamar', Director Executivo do Arquivo e Museu da Resistência Timorense

17.45 Museus comunitários – experiências e papel renovador na museologia contemporânea
Hugues de Varine, Consultor em desenvolvimento local e comunitário

18.15 Debate

Programa complementar

Museu da Cidade, Lisboa

20.30 Recepção pela Câmara Municipal de Lisboa.
Actuação do Grupo de Batucadeiras "Bomba d' Afrika"

Terça-feira, 27 Setembro 2011

Museu do Oriente, Lisboa

Auditório (piso 5)

Painel 1 – Museus e desenvolvimento: parcerias e projectos de cooperação

Moderador: Joana Sousa Monteiro, ICOM-Portugal

09.00 Museu de Arte Cristã – parcerias e cooperação
Avinash Rebelo, Presidente do Museu de Arte Cristã, Goa

09.15 Thesaurus de acervos científicos como instrumento de preservação do património científico: um projecto de cooperação luso-brasileira
Marcus Granato, Museu de Astronomia e Ciências Afins, Rio de Janeiro
Marta Lourenço, Museu de Ciência da Universidade de Lisboa

09.30 Porque «musealizar» um sector de actividade produtiva? Lições aprendidas do processo de estabelecimento do Museu das Pescas de Moçambique, 1982 a 2006-2010
Manuel Luís Gonçalves, Fundo de Fomento Pesqueiro - Projecto Museu das Pescas, Maputo
Daniel Inoque, Fundo de Fomento Pesqueiro - Projecto Museu das Pescas, Maputo

09.45 Sociedades indígenas do Sul da Mata Atlântica e o Museu Universitário – uma parceria estratégica
Viviane Wermelinger Guimarães, Museu Universitário Professor Oswaldo Rodrigues Cabral – Universidade Federal de Santa Catarina
Cristina Castellano, Museu Universitário Professor Oswaldo Rodrigues Cabral – Universidade Federal de Santa Catarina

10.00 Museologia, desenvolvimento e direitos humanos
Pedro Pereira Leite, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia de Lisboa

10.15 Intervalo para café (Salão Macau)

Painel 2 – Museus e sustentabilidade

Moderador: João Azenha, ICOM-Portugal

10.45 Museu, desenvolvimento e comunidade – o caso de Macau
Chan I Un (Jessica), Museu Marítimo (Governo da Região Administrativa Especial de Macau, China)

11.00 Memória e futuro
Alfredo Caldeira, Administrador do Arquivo & Biblioteca da Fundação Mário Soares

11.15 O envolvimento das pessoas nos processos museais, garantia de sustentabilidade
Ana Mercedes Stoffel, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia de Lisboa

11.30 Família António de Dedé. A propósito de um estudo de caso do Programa Sala do Artista Popular do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/IPHAN – Brasil
Daniel Reis, Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/IPHAN

11.45 A aplicação do marketing nos museus: o caso do Museu Ferroviário dos CFM
Elsa Dimene, Portos e Caminhos de Ferro de Moçambique

12.00 A musealização de monumentos e o restauro arquitectónico em Moçambique
Vera Félix Mariz, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

12.15 Intervalo para almoço

Painel 3 – Profissionais e sua formação

Moderador: Aida Rechena, ICOM-Portugal

14.00 Formação profissional em museologia: desafios metodológicos
Maria Cristina Oliveira Bruno, Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo

14.15 Imperativa necessidade de formação de profissionais para o Museu da Ilha de Moçambique
Silvério João Nauaito, Museus da Ilha de Moçambique

14.30 O ensino da museologia na perspectiva da sociomuseologia
Mário Moutinho, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia de Lisboa
Judite Primo, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia de Lisboa

14.45 Memorial do Homem Kariri, uma experiência de inclusão social através do protagonismo juvenil
Iêdo Lopes, Fundação Casa Grande – Memorial do Homem Kariri (Nova Olinda)

15.00 Debate final

16.00 Sessão de encerramento
Luis Raposo, Presidente do ICOM-Portugal
Denise Grinspum, Presidente do ICOM-Brasil
Carlos Roberto Brandão, Conselho Executivo do ICOM
Francisco José Viegas, Secretário de Estado da Cultura
Carlos Monjardino, Presidente da Fundação Oriente

16.30 Visita ao Museu do Oriente

Casa das Histórias Paula Rego e Centro Cultural de Cascais

18.30 Recepção na Casa das Histórias Paula Rego

19.00 Sessão Cultural (poesia, canto e música) organizada pela UCCLA e Observatório da China, com a participação de José Mário Branco, Celina Pereira, Cao Bei e Elsa de Noronha, no Centro Cultural de Cascais

20.00 Jantar oferecido pela Câmara Municipal de Cascais, no Centro Cultural de Cascais

VI ENCONTRO DE MUSEUS DE PAÍSES E COMUNIDADES DE LÍNGUA PORTUGUESA

ATAS 2012

Fundação Oriente
Setembro 2011