

BOLETIM ICOM PORTUGAL

Museus, Educação e Investigação Série III Julho 2024 N.º22



Rede, 2022 | Sara Domingos
© Jorge Branco, cortesia Museu de Mértola – Cláudio Torres

ICOM international
council
of museums
Portugal



Rede, 2022 | Sara Domingos

© Jorge Branco, cortesia Museu de Mértola – Cláudio Torres

Editorial

Museus, Educação e Investigação Museums, Education and Research

Nathália Pamio Luiz



Palavras pilares e indissociáveis da prática museológica contemporânea, *Museus, Educação e Investigação*, juntos, constroem os alicerces do conhecimento crítico, da mediação cultural e da transformação social.

A sua articulação plena exige mais do que um alinhamento institucional: exige escuta, tempo, afeto e compromisso com o bem comum. No entanto, é urgente repensar os modos de trabalho no setor, reconhecer os impactos da sobrecarga, das exigências crescentes e da precariedade nas equipas. O avanço científico e a excelência educativa não se sustentam sem condições humanas dignas - e isso inclui tempo para refletir, saúde mental preservada e espaços seguros para criar e colaborar.

Esta edição precisou de um tempo mais alargado para ser gestada, também por cuidado. Parece contraditório falar em museus como lugares de vida e pensamento, quando tantos profissionais enfrentam o esgotamento e a insegurança no seu cotidiano. Mas é precisamente nesse paradoxo que reafirmamos a importância do nosso compromisso com o futuro. Um futuro que se constrói na intersecção entre ciência, cultura e humanidade, onde investigar, educar e cuidar sejam dimensões inseparáveis do fazer museológico.

No Boletim de julho de 2024, intitulado *Museus, Educação e Investigação*, o ICOM Portugal associa-se à temática definida

Fundamental and inseparable pillars of contemporary museological practice, Museums, Education and Research together form the foundations of critical knowledge, cultural mediation, and social transformation.

Their full integration requires more than institutional alignment: it demands attentive listening, time, care, and a shared commitment to the common good. However, it is urgent to rethink working practices in the sector, to recognize the impact of overload, increasing demands, and precariousness on museum teams. Scientific advancement and educational excellence cannot be sustained without dignified human conditions - which include time to reflect, preserved mental health, and safe spaces for collaboration and creativity.

This edition took more time to come to life, also out of care. It may seem contradictory to speak of museums as places of life and thought when so many professionals' face burnout and insecurity in their daily lives. But it is precisely within this paradox that we reaffirm our commitment to the future. A future built at the intersection of science, culture, and humanity - where research, education, and care are inseparable dimensions of museum practice.

The July 2024 Bulletin, entitled Museums, Education and Research, aligns ICOM Portugal with the theme defined for International Museum Day 2024 and reflects both the

para o Dia Internacional de Museus 2024 e reflete tanto as iniciativas desenvolvidas no seu âmbito específico, como também os caminhos e questionamentos que este tema nos inspira a explorar.

A articulação entre museus, educação e investigação continua a revelar-se essencial para o reforço da missão pública e social das instituições culturais. Neste número, colocamos em destaque as diversas formas pelas quais o conhecimento gerado *no e com* os museus se concretiza em prática, diálogo e partilha - não apenas nos bastidores da investigação, mas também nas exposições, na relação com as comunidades e nas estratégias educativas. As Jornadas de Primavera **Museus, Educação e Investigação** serviram de ponto de partida para repensar como estas dimensões se entrelaçam e impulsionam mudanças sociais, democráticas e inclusivas. Nesta linha, Teresa Mendes Flores, Catarina Mateus e Soraya Vasconcelos partilham os desafios e aprendizagens da exposição “O impulso fotográfico. (Des)arrumar o arquivo colonial”, no MUHNAC, enquanto Maria Elvira Marques apresenta uma reflexão sobre memória, património industrial e trabalho operário, a partir do caso da Central do Caldeirão, em Torres Novas.

Avançamos para a próxima secção com o olhar focado em projetos de investigação desenvolvidos a partir dos museus portugueses, que colocam em evidência o compromisso das instituições com temas centrais da contemporaneidade. Nesta linha, Ricardo Filipe reflete sobre a importância de (des)construir o museu com as comunidades, a partir da experiência do *Encontro sobre Acessibilidade e Inclusão* no Museu Condes de Castro Guimarães, enquanto Nuno Coelho apresenta uma abordagem crítica sobre a escravatura e o tráfico transatlântico de pessoas escravizadas, através de um projeto artístico ancorado na investigação: “*Hidden in plain sight: Displaying, not hiding, Slavery and the Transatlantic Slave Trade through a research-based artistic project*”.

initiatives developed within this scope and the questions and pathways that the theme invites us to explore. The connection between museums, education and research continues to prove essential in strengthening the public and social mission of cultural institutions.

*In this issue, we highlight the many ways in which knowledge generated in and with museums translates into practice, dialogue and sharing - not only behind the scenes of research but also in exhibitions, community engagement, and educational strategies. The Spring Conference Museums, Education and Research served as a starting point to rethink how these dimensions intertwine and drive social, democratic, and inclusive transformation. In this context, Teresa Mendes Flores, Catarina Mateus and Soraya Vasconcelos reflect on the challenges and learnings from the exhibition *The Photographic Impulse: (Un)arranging the Colonial Archive at MUHNAC*, while Maria Elvira Marques explores memory, industrial heritage and labor from the case of *Central do Caldeirão*, in Torres Novas.*

*We move forward with a focus on research projects developed within Portuguese museums, highlighting institutional commitment to critical contemporary issues. Ricardo Filipe explores the importance of (de)constructing the museum with communities, through the experience of the *Accessibility and Inclusion Meeting at the Museu Condes de Castro Guimarães*. Nuno Coelho presents a critical approach to slavery and the transatlantic slave trade through a research-based art project: *Hidden in Plain Sight: Displaying, not Hiding, Slavery and the Transatlantic Slave Trade through a Research-Based Artistic Project*.*

Alinhadas ao compromisso com a valorização da mediação cultural, da educação e da responsabilidade social dos museus, integram este Boletim duas entrevistas que, a partir de trajetórias distintas, sublinham a centralidade do humano na prática museológica. Em “*Entre Obras e Pessoas: A Missão Educativa de um Museu em Transformação*”, **Adelaide Lopes**, técnica superior do serviço de educação do Museu Nacional de Arte Antiga, reflete sobre o potencial transformador da experiência estética, o valor da escuta e a criação de vínculos entre públicos e obras. Já em “*Entre Ciência e Sociedade: Reflexões sobre Gestão, Autonomia e Missão no Museu Universitário*”, **César Lino Lopes**, técnico superior do Museu Nacional de História Natural e da Ciência, partilha uma memória institucional rara, marcada por quatro décadas de serviço público, que inclui a reinvenção do museu após o incêndio de 1978 e a experiência de uma gestão democrática centrada no conhecimento científico e na função social do museu. Ambas as entrevistas reafirmam o papel dos museus como espaços vivos de educação, escuta, participação e transformação coletiva.

A secção ***Museus como instrumento de Democracia e Justiça Social*** reúne reflexões provenientes de contextos geográficos e institucionais distintos, mas unidas por uma preocupação comum: a valorização da memória como ferramenta essencial para a defesa dos direitos humanos e a construção de narrativas históricas plurais. As contribuições desta edição convidam-nos a pensar o papel dos museus na preservação de memórias sensíveis e na criação de espaços de **escuta, reconhecimento e justiça**. Inkyung Chang destaca a justiça por meio da cidadania através do incidente “Jeju 4-3”, na Coreia, enquanto Deborah Neves traça os desafios do percurso até à criação do Memorial DOI-Codi, no Brasil, e Hester Tammes apresenta o projeto “The Art of Remembrance”, desenvolvido no National Holocaust Museum, em Amesterdão – todos exemplos de como a museologia pode operar como espaço de resistência, cura e transformação social.

*Aligned with the commitment to value cultural mediation, education and social responsibility in museums, this Bulletin also features two interviews that, from different career paths, emphasize the central role of human relationships in museum practice. In *Between Works and People: The Educational Mission of a Museum in Transformation*, **Adelaide Lopes**, from the Education Department of the Museu Nacional de Arte Antiga, reflects on the transformative potential of aesthetic experience, the power of listening, and the creation of bonds between audiences and artworks. In *Between Science and Society: Reflections on Management, Autonomy and Mission in the University Museum*, **César Lino Lopes**, senior technician at the Museu Nacional de História Natural e da Ciência, shares a rare institutional memory marked by four decades of public service - including the museum’s reinvention after the 1978 fire and a period of democratic management centered on scientific knowledge and social function. Both interviews reaffirm the museum as a living space of education, listening, participation and collective transformation.*

*The section **Museums as Instruments of Democracy and Social Justice** brings together diverse reflections from distinct institutional and geographical contexts, united by a shared concern: the value of memory as a key tool in defending human rights and shaping plural historical narratives. The contributions in this edition invite us to reflect on the role of museums in preserving sensitive memories and creating spaces for **listening, recognition and justice**. Inkyung Chang highlights justice through citizenship in the context of Korea’s Jeju 43 incident; Deborah Neves outlines the challenges faced in the creation of the DOI-Codi Memorial in Brazil; and Hester Tammes presents *The Art of Remembrance* project at the National Holocaust Museum in Amsterdam - all powerful examples of how museology can function as a space for resistance, healing and social transformation.*

No número em curso, o capítulo dedicado a **Museus, Educação e Cidadania** reúne três contributos que ampliam o debate sobre o papel dos museus no fortalecimento da cidadania e na construção de sociedades mais justas. Inês Bettencourt da Câmara convida-nos a repensar os museus como ferramentas ativas de transformação social; Luís Raposo partilha reflexões críticas sobre os caminhos democráticos trilhados pelas instituições museológicas portuguesas; e Sara BARRIGA Brighenti questiona “O que podem fazer os museus pela cidadania cultural?”, instigando uma análise sobre os compromissos éticos e políticos das práticas museais. Juntas, estas contribuições reforçam a urgência de uma atuação museológica comprometida com os direitos culturais e a participação ativa das comunidades.

Com o compromisso de promover um lugar de escuta e reflexão para membros associados, o ICOM Portugal considerou neste volume a sua segunda chamada para artigos. Esta iniciativa visa dar espaço aos seus membros, possibilitando que partilhem experiências, investigações e práticas diversas que enriquecem o campo museológico. Contamos, assim, com as contribuições de Ana Paula Carvalho e Adelson André Brüggemann.

Outro instrumento relevante na valorização de profissionais membros associados, o Fundo de Bolsas ICOM Portugal, tem também o seu lugar neste número, a partir do relatório da investigação desenvolvida por Isabel Fernandes.

Para preservar os contributos no idioma em que foram originalmente redigidos, verifica-se a língua inglesa nos textos de Inkyung Chang, Hester Tammes e Nuno Coelho.

Consideramos ainda relevante destacar que os textos assinados nesta publicação refletem exclusivamente as opiniões dos seus autores e não representam, necessariamente, a posição oficial do ICOM Portugal ou deste Editorial. Valorizamos a exposição ética de ideias diversas, acreditando que o espaço

*In this current edition, the section on **Museums, Education and Citizenship** gathers three contributions that expand the debate on the role of museums in strengthening citizenship and building fairer societies. Inês Bettencourt da Câmara invites us to rethink museums as active tools for social transformation; Luís Raposo shares critical reflections on the democratic paths taken by Portuguese museological institutions; and Sara BARRIGA Brighenti poses the question: What can museums do for cultural citizenship?, prompting an analysis of the ethical and political commitments embedded in museum practices. Together, these texts reinforce the urgency of a museological approach committed to cultural rights and active community participation.*

With the goal of fostering a space for listening and reflection among its members, ICOM Portugal included in this issue its second call for articles. This initiative offers members an opportunity to share their experiences, research, and diverse practices that enrich the museum field. We are pleased to include contributions from Ana Paula Carvalho and Adelson André Brüggemann.

Another key initiative that highlights the work of our professional members is the ICOM Portugal Grant Fund, also featured in this issue through a research report by Isabel Fernandes.

To preserve the original voice of each contribution, the texts by Inkyung Chang, Hester Tammes and Nuno Coelho appear in English.

We find it important to note that the opinions expressed in this publication are those of the authors alone and do not necessarily reflect the official position of ICOM Portugal or this Editorial Board. We value the ethical presentation of diverse viewpoints and believe that space for critical dialogue - whether through agreement or dissent - is essential to advancing thought in the museum field.

para o diálogo crítico (seja por meio da concordância ou da contestação) é essencial para o fortalecimento do pensamento no setor museológico.

Para unir os pontos do diálogo textual proposto por este volume do Boletim, **Sara Domingos**, artista que investiga o poder simbólico e afetivo do bordado, apresenta *Bordar o Sereno*, um projeto que emerge da urgência contemporânea de encontrar formas de proteção num mundo em constante turbulência. Inspirando-se na tradição mediterrânica e oriental das artes de amparo, Sara explora o bordado como gesto de serenidade, um ato íntimo e meditativo que carrega séculos de memória e resistência.

Através de peças originais criadas em diálogo com mulheres migrantes, onde os fios se tornam linguagem comum, o trabalho transcende o objeto artístico e inscreve-se como prática coletiva de pertença, cura e reconhecimento do feminino enquanto força ancestral e transformadora.

Entre as notícias breves que começamos a visitar a seguir à *Mensagem do Presidente*, incluem-se também esclarecimentos do Comité Nacional do ICOM e que representam passos importantes no processo de transparência e consolidação institucional.

Após o período de trabalho centrado na reestruturação e na definição de bases sólidas para a atuação do ICOM Portugal, seguimos com entusiasmo rumo à ampliação de atividades.

Convidamos todas as pessoas associadas e interessadas a continuar participando ativamente, propondo ideias e buscando apoio neste que é, acima de tudo, o vosso Comité Nacional. Desejo, em particular, que este Boletim se afirme como uma das ferramentas privilegiadas para esse diálogo. ♦

*To bring together the threads of the textual dialogue presented in this volume, artist **Sara Domingos** offers *Embroidering the Serene*, a project born of the contemporary urgency to find forms of protection in a world in constant turmoil. Drawing inspiration from Mediterranean and Eastern traditions of nurturing arts, Sara explores embroidery as a gesture of serenity—an intimate, meditative act that carries centuries of memory and resistance. Created in dialogue with migrant women, the pieces weave a shared language through thread, transforming the work into a collective practice of belonging, healing and the recognition of the feminine as an ancestral and transformative force.*

Among the brief updates that follow the Message from the President are announcements from the ICOM National Committee and important milestones in the journey toward transparency and institutional consolidation.

Having focused on restructuring and establishing a solid foundation for ICOM Portugal's operations, we now move enthusiastically toward expanding our activities.

We invite all members and interested individuals to stay involved, propose ideas and seek support from what is, above all, your National Committee. We especially hope this Bulletin will continue to be a vital tool for that dialogue. ♦

Índice

Editorial 3

Mensagem do Presidente 13

Breves 18

- *Reunião dos Comitês Executivos do ICOM, ICOM Europa e ICOM Portugal em Lisboa*
- *Conferência Internacional “Aos Museus, Cidadãos!”*
- *Carta pública solicitando esclarecimentos a propósito da obra Descida da Cruz de Domingos Sequeira*
- *Dia Internacional dos Museus 2024*
- *ICOM Portugal integra o consórcio ECHOES*
- *Gestão de Riscos em Património Cultural*
- *Concurso para Direção-geral do ICOM*
- *Dia Internacional dos Museus 2025-27*

Em Foco – Museus, Educação e Investigação 27

- *Jornadas de Primavera - “Museus, Educação e Investigação” 30*
- *Expor a pesquisa: os desafios da exposição
“O impulso fotográfico. (Des)arrumar o arquivo colonial” no MUHNAC 31
Teresa Mendes Flores, Catarina Mateus e Soraya Vasconcelos*
- *Património Industrial. Memórias de Torres Novas, vila operária: 44
o caso da Central do Caldeirão.
Maria Elvira Marques*

“Museus, Educação e Investigação”... em Portugal 53

- *A importância de (des)construir o museu com as comunidades – O exemplo do
Encontro sobre Acessibilidade e Inclusão no Museu Condes de Castro Guimarães 55
Ricardo Filipe*
- *Hidden in plain sight: Displaying, not hiding,
Slavery and the Transatlantic Slave Trade through a research-based artistic project 64
Nuno Coelho*

À Conversa com ... 75

- *Entre Ciência e Sociedade:
Reflexões sobre Gestão, Autonomia e Missão no Museu Universitário 76
Cesar Lino Lopes – Entrevista realizada por Nathália Pamio Luiz e Ana Brígida Paiva*
- *Entre Obras e Pessoas:
A Missão Educativa de um Museu em Transformação 86
Adelaide Lopes – Entrevista realizada por Nathália Pamio Luiz, Roberto Leite e Ana Brígida Paiva*

Museus como instrumento de Democracia e Justiça Social 96

- Justice through citizenship: Jeju 4-3 in Korea 98
Inkyung Chang
- Caminhos sinuosos até o Memorial DOI-Codi (São Paulo, Brasil) 103
Deborah Neves
- The Art of Remembrance 112
Hester Tammes

Museus, Educação e Cidadania 115

- Desbloquear os museus: passar da caixa do tesouro à caixa de ferramentas 116
Inês Bettencourt da Câmara
- O sopro democrático nos museus portugueses 122
Luís Raposo
- O que podem fazer os museus pela cidadania cultural? 132
Sara Barriga Brighenti

Espaço

Lugar de escuta e reflexão para membros associados 142

- Patrimônios sensíveis, heranças difíceis:
Um diálogo sociomuseológico com o MUHNAC sobre coleções coloniais 144
Ana Paula Carvalho
- Processos judiciais e patrimônios sensíveis:
matéria-prima para exposições em museus judiciários 157
Adelson André Brüggemann

Publicações 165

Bolsa ICOM Portugal 171

- Charles Lepierre e a doação de uma coleção de cerâmica portuguesa 174
oitocentista ao Museu Nacional de Cerâmica de Sèvres
Isabel Maria Fernandes

Chamada para artigos 185



Tesselas, 2022 | Sara Domingos

© José Avelar, cortesia Museu de Lisboa

Colaboram neste número

Adelaide Lopes / Serviço de Educação, MNAA - Museu Nacional de Arte Antiga

Adelson André Brüggemann / Estudante de Doutoramento em Estudos do Património, Universidade do Porto

Ana Paula Carvalho / Estudante de Doutoramento em Sociomuseologia, Universidade Lusófona

Catarina Mateus / Museu Nacional de História Natural e da Ciência, Universidade de Lisboa, Portugal

Cesar Lino Lopes / Técnico do Museu Nacional de História Natural e da Ciência

Deborah Neves / Coordenadora do coletivo Grupo de Trabalho Memorial DOI-Codi

Hester Tammes / Associada ao Amsterdam Storytelling Centre

Inês Bettencourt da Câmara / Fundadora e Diretora da Mapa das Ideias, Presidente de Culture Action Europe, Doutoranda Património, Tecnologia e Paisagens Culturais

Inkyung Chang / Diretora do Iron Museum, Republic of Korea e Vice-Presidente do ICOM

Isabel Maria Fernandes / Investigadora, Lab2pt (Universidade do Minho) / In2past

Luís Raposo / Arqueólogo, Membro do Conselho Executivo do ICOM e Vice-Presidente da Direcção da Associação dos Arqueólogos Portugueses

Maria Elvira Marques / Técnica Superior de História, Museu Municipal Carlos Reis, Divisão de Cultura da Câmara Municipal de Torres Novas

Nuno Coelho / University of Coimbra, Centre for Interdisciplinary Studies (CEIS20), Department of Architecture (DARQ)

Ricardo Filipe / Assistente Técnico no Museu Condes de Castro Guimarães

Sara Barringa Brighenti / Subcomissária - Plano Nacional das Artes

Soraya Vasconcelos / CICANT – Centro de Investigação em Comunicação Aplicada, Cultura e Novas Tecnologias, Universidade Lusófona, Lisboa, Portugal

Teresa Mendes Flores / Instituto de Comunicação da Nova, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, UNL e Universidade Lusófona, Lisboa, Portugal

Ficha Técnica

Boletim ICOM Portugal, Série III, nº 22, Julho 2024 | ISSN 2183-3613

Este boletim é uma edição da Comissão Nacional Portuguesa do Conselho Internacional de Museus (ICOM Portugal). As opiniões expressas nos textos assinados são da inteira responsabilidade dos seus autores, não reflectindo necessariamente os pontos de vista do ICOM Portugal.

Editora: Nathália Pamio Luiz

Projecto gráfico: Mariana Gaudich

Artwork da capa e dos separadores: Sara Domingos

Agradecimentos: Ana Brígida Paiva, David Felismino, Iria Simões, Jorge Branco, José Avelar, Julia Ramiro Belintani, Laura Belo, Lígia Rafael, Marco Pedro, Marcos Valentim, Maria Cristina Gonçalves, Roberto Leite. Galeria Santa Maria Maior, Museu Calouste Gulbenkian, Museu de Lisboa, Museu de Mértola – Cláudio Torres, Museu Municipal de Faro, Museu Nacional de Etnologia.

ICOM Portugal | Palácio Nacional da Ajuda – Museu, Ala sul – 2.º Andar, Largo da Ajuda, 1349-021 Lisboa
tel. 213637095 | info@icom-portugal.org | boletim.icom.pt@gmail.com | <http://www.icom-portugal.org>
<https://www.facebook.com/icomportugal>



Linhas de Festo, 2017 | Sara Domingos

© Cortesia da artista

Mensagem do Presidente

A word from the President

David Felismino



Museus, Educação e Investigação: Pilares do Conhecimento e da Cidadania

Os museus desempenham um papel fundamental na preservação, interpretação e divulgação do património cultural e científico. Mais do que espaços de exposição, os museus constituem-se como instituições vivas de aprendizagem, sendo instrumentos privilegiados para a promoção da educação, da investigação e de uma cidadania ativa.

No domínio educativo, os museus oferecem oportunidades únicas de aprendizagem informal, complementando os currículos escolares e universitários. Através de exposições, programas pedagógicos e culturais, estimulam o pensamento crítico, a criatividade e a compreensão intercultural. Ao proporcionarem o contacto direto com objetos históricos, científicos ou artísticos, fomentam uma relação mais profunda com o conhecimento, despertando a curiosidade e o gosto pela descoberta.

No que respeita à investigação, os museus produzem conhecimento e colaboram estreitamente com instituições académicas e centros de estudo, contribuindo para o avanço do conhecimento em diversas áreas, como a arqueologia, a história, a antropologia, a biologia ou a conservação patrimonial. Os acervos museológicos, devidamente catalogados e preservados, constituem fontes insubstituíveis para o desenvolvimento de projetos científicos e para a construção de narrativas mais abrangentes sobre o passado e o presente da humanidade.

Museums, Education, and Research: Pillars of Knowledge and Citizenship

Museums play a fundamental role in preserving, interpreting and publicising cultural and scientific heritage. More than just exhibition spaces, museums are living institutions of learning and are privileged instruments for promoting education, research and active citizenship.

In the educational field, museums offer unique opportunities for informal learning, complementing school and university curricula. Through exhibitions, educational and cultural programmes, they stimulate critical thinking, creativity and intercultural understanding. By providing direct contact with historical, scientific or artistic objects, they foster a deeper relationship with knowledge, awakening curiosity and a taste for discovery.

As far as research is concerned, museums produce knowledge and collaborate closely with academic institutions and study centres, contributing to the advancement of knowledge in various fields, such as archaeology, history, anthropology, biology or heritage conservation. Museum collections, properly catalogued and preserved, are irreplaceable sources for the development of scientific projects and the construction of more comprehensive narratives about humanity's past and present.

Além disso, os museus têm uma função social e cívica. Ao promoverem o acesso inclusivo à cultura e ao conhecimento, fortalecem os valores democráticos, a memória coletiva e o sentido de pertença das comunidades. Neste contexto, torna-se essencial continuar a investir na modernização das infraestruturas, na formação dos profissionais do setor e no reforço das políticas públicas que assegurem a sustentabilidade destas instituições.

A participação ativa das comunidades é, hoje, um elemento central na redefinição do papel dos museus na sociedade contemporânea. Deixando para trás uma lógica exclusivamente expositiva e unidirecional, os museus tendem e devem abrir-se à escuta e à colaboração com os públicos que servem. Através da cocriação de exposições, da recolha de memórias orais, da valorização de saberes locais e do envolvimento de grupos tradicionalmente marginalizados, os museus tornam-se mais representativos, diversos e socialmente relevantes.

Esta abertura promove não apenas o reconhecimento da pluralidade cultural, mas também a construção conjunta de significados, fomentando o diálogo intergeracional e intercultural. Quando as comunidades se reconhecem nos museus — não apenas como visitantes, mas como participantes ativos — fortalece-se o sentimento de pertença, a responsabilidade partilhada pela preservação do património e o compromisso com a educação e a cidadania.

Em suma, ao articular educação, investigação e participação comunitária, os museus afirmam-se como agentes transformadores, capazes de refletir e moldar as dinâmicas sociais do nosso tempo. São, assim, espaços de encontro entre o saber, a experiência e a ação coletiva.

In addition, museums have a social and civic function. By promoting inclusive access to culture and knowledge, they strengthen democratic values, collective memory and communities' sense of belonging. In this context, it is essential to continue investing in modernising infrastructure, training professionals in the sector and strengthening public policies to ensure the sustainability of these institutions.

The active participation of communities is now a central element in redefining the role of museums in contemporary society. Leaving behind an exclusively exhibitivistic and unidirectional logic, museums tend to and must open up to listening to and collaborating with the audiences they serve. By co-creating exhibitions, collecting oral memories, valuing local knowledge and involving traditionally marginalised groups, museums are becoming more representative, diverse and socially relevant.

This openness promotes not only the recognition of cultural plurality, but also the joint construction of meanings, fostering intergenerational and intercultural dialogue. When communities recognise themselves in museums - not just as visitors, but as active participants - it strengthens their sense of belonging, their shared responsibility for preserving heritage and their commitment to education and citizenship.

In short, by combining education, research and community participation, museums assert themselves as agents of change, capable of reflecting and moulding the social dynamics of our time. They are thus spaces where knowledge, experience and collective action meet.

Num mundo marcado pelo crescimento dos extremismos ideológicos, por conflitos armados persistentes, pelas consequências visíveis das alterações climáticas e por intensos movimentos migratórios, esta tríade — museus, educação e investigação — assume um significado particularmente relevante. Os museus são hoje espaços cruciais de resistência cultural e intelectual, capazes de promover o respeito pela diversidade, de salvaguardar a memória contra as distorções do discurso autoritário e de reafirmar os princípios universais da liberdade, da igualdade e da dignidade humana.

Ao fomentar o pensamento crítico e o diálogo informado, os museus contribuem para a formação de cidadãos conscientes, capazes de reconhecer e rejeitar narrativas de ódio, exclusão ou intolerância. Através de programas educativos inclusivos e da valorização de histórias múltiplas, incluindo as vozes dos deslocados, dos perseguidos e dos esquecidos, estas instituições ajudam a construir uma cultura de paz, solidariedade e justiça social.

Promover o acesso democrático ao património, estimular a investigação livre e plural e investir na educação crítica são, mais do que nunca, condições essenciais para fortalecer a democracia. Os museus, enquanto espaços de encontro entre o passado, o presente e o futuro, devem assumir com coragem e clareza a sua missão ética: a de contribuir para sociedades mais justas, conscientes e resilientes.

Contudo, contribuir para sociedades mais justas, conscientes e resilientes implica também reconhecer que os museus são, por natureza, espaços de tensão, de silêncios e de omissões. Muitas vezes moldados por visões dominantes, os discursos museológicos tendem a apagar ou marginalizar experiências, identidades e memórias que desafiam o *status quo*. Reverter esta realidade exige um esforço contínuo de autorreflexão institucional, de revisão crítica das narrativas expostas e de inclusão de múltiplas perspetivas, especialmente aquelas que historicamente foram silenciadas.

In a world marked by the growth of ideological extremism, persistent armed conflicts, the visible consequences of climate change and intense migratory movements, this triad - museums, education and research - takes on a particularly important significance. Museums today are crucial spaces of cultural and intellectual resistance, capable of promoting respect for diversity, safeguarding memory against the distortions of authoritarian discourse and reaffirming the universal principles of freedom, equality and human dignity.

By fostering critical thinking and informed dialogue, museums contribute to the formation of conscious citizens, capable of recognising and rejecting narratives of hatred, exclusion or intolerance. Through inclusive educational programmes and the valorisation of multiple histories, including the voices of the displaced, the persecuted and the forgotten, these institutions help to build a culture of peace, solidarity and social justice.

Promoting democratic access to heritage, stimulating free and plural research and investing in critical education are, more than ever, essential conditions for strengthening democracy. Museums, as spaces where the past, present and future meet, must courageously and clearly assume their ethical mission: to contribute to fairer, more aware and resilient societies.

However, contributing to fairer, more aware and resilient societies also means recognising that museums are, by their very nature, spaces of tension, silence and omission. Often shaped by dominant views, museum discourses tend to erase or marginalise experiences, identities and memories that challenge the status quo. Reversing this reality requires a continuous effort of institutional self-reflection, critical revision of the narratives on display and the inclusion of multiple perspectives, especially those that have historically been silenced.

Assumir esta complexidade é um ato de coragem e responsabilidade democrática. Ao encarar os seus próprios limites e contradições, os museus tornam-se agentes ativos na reconstrução de um tecido social mais equitativo e representativo. Só assim poderão cumprir plenamente a sua missão educativa e científica: a de promover o conhecimento ao serviço da democracia, da justiça e da liberdade.

Este *Boletim* recupera intervenções de vários colegas, apresentadas em diversos encontros, promovidos pelo ICOM Portugal ao longo de 2024, sobre as relações entre museus, investigação, educação e cidadania. Os textos aqui reunidos refletem múltiplas perspetivas e práticas que reafirmam o papel dos museus como espaços vivos de conhecimento, diálogo e ação. Num momento em que o mundo enfrenta desafios sociais, políticos e ambientais profundos, estas contribuições ajudam-nos a pensar criticamente o presente e a projetar, com coragem e compromisso, o futuro das instituições museológicas.

Por fim, permitam-me sublinhar que os museus não são apenas lugares de objetos, são espaços polifónicos nos quais se entrecruzam múltiplas vozes. E quando essas vozes emergem das margens da história dominante, erguem-se como murmúrios de resistência e esperança. Os museus têm o poder de ser mais do que depositários do passado: podem ser campos férteis de transformação, onde a memória se conjuga com o presente para imaginar futuros mais justos.

Que cada vitrine seja também um espelho onde todas as pessoas se possam ver, que cada silêncio seja enfrentado com escuta e coragem, e que cada ausência se transforme numa oportunidade de reparação. Num tempo em que a dignidade humana é tantas vezes posta em causa, os museus devem ser trincheiras de liberdade e faróis de igualdade, lugares onde a democracia se protege não apenas com palavras, mas com presença, ação e cuidado.

Taking on this complexity is an act of courage and democratic responsibility. By facing their own limits and contradictions, museums become active agents in rebuilding a more equitable and representative social fabric. Only in this way can they fully fulfil their educational and scientific mission: to promote knowledge in the service of democracy, justice and freedom.

This Bulletin brings together speeches by various colleagues, presented at various meetings organised by ICOM Portugal throughout 2024, on the relationship between museums, research, education and citizenship. The texts gathered here reflect multiple perspectives and practices that reaffirm the role of museums as living spaces for knowledge, dialogue and action. At a time when the world is facing profound social, political and environmental challenges, these contributions help us to think critically about the present and to project the future of museum institutions with courage and commitment.

Finally, let me emphasise that museums are not just places of objects, they are polyphonic spaces in which multiple voices intersect. And when these voices emerge from the margins of dominant history, they rise up like whispers of resistance and hope. Museums have the power to be more than repositories of the past: they can be fertile fields of transformation, where memory combines with the present to imagine fairer futures.

May every shop window also be a mirror in which everyone can see themselves, may every silence be met with listening and courage, and may every absence be transformed into an opportunity for reparation. At a time when human dignity is so often called into question, museums must be trenches of freedom and beacons of equality, places where democracy is protected not just with words, but with presence, action and care.

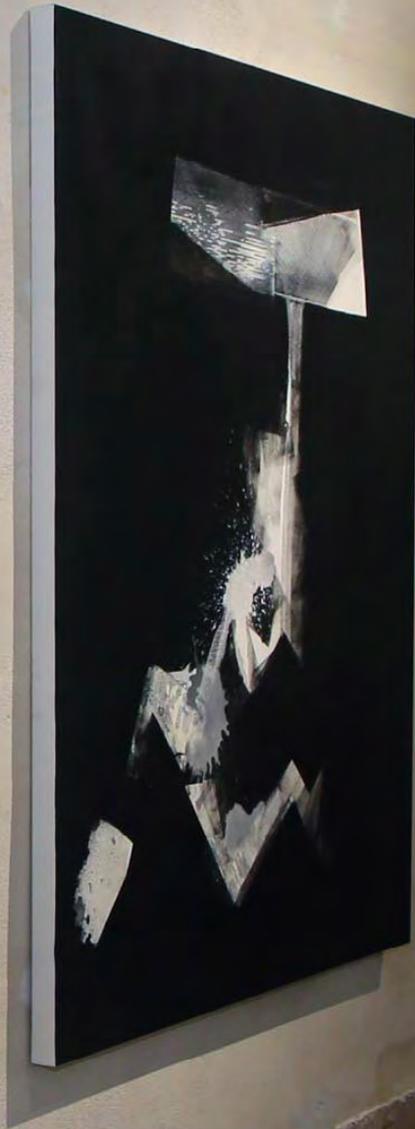
Como lembra Aimé Césaire, *há um lugar para todos no edifício do futuro, mas cada um deve encontrar o seu*. É cabe aos museus, enquanto espaços de memória, educação e transformação, ajudar a abrir portas, iluminar caminhos e garantir que ninguém fique à margem dessa construção coletiva.◆

As Aimé Césaire reminds us, *“there is a place for everyone in the building of the future, but everyone must find their own”*. And it’s up to museums, as spaces of memory, education and transformation, to help open doors, illuminate paths and ensure that no one is left on the sidelines of this collective construction.◆



Achados Perdidos, 2017–2019 | Sara Domingos
© Marcos Valentim, cortesia Galeria Santa Maria Maior

Breves



Breves

Reunião dos Comitês Executivos do ICOM, ICOM Europa e ICOM Portugal em Lisboa

Entre os dias 8 e 13 de abril de 2024, Lisboa acolheu uma reunião conjunta dos órgãos executivos do ICOM Internacional, do ICOM Europa e do ICOM Portugal. O encontro decorreu em dois importantes museus nacionais – o Museu Nacional de Etnologia e o Museu Nacional do Azulejo – e reuniu membros das direções destes três organismos para debater temas estratégicos e partilhar prioridades no atual cenário museológico global.



A realização deste encontro em Portugal representou uma oportunidade significativa para fortalecer o diálogo entre os comités e para afirmar o papel do ICOM Portugal na articulação de políticas culturais e na promoção da cooperação internacional.

O evento também permitiu o contacto direto com o panorama museológico português, promovendo o intercâmbio de boas práticas e reforçando o compromisso conjunto com museus mais acessíveis, inclusivos e preparados para os desafios contemporâneos. ◆



Conferência Internacional “Aos Museus, Cidadãos!”

A conferência internacional “Aos Museus, Cidadãos! Museus e Cidadania: Experiências, Conceitos e Desafios”, realizada nos dias 10 e 11 de abril de 2024 no Museu Nacional dos Coches, foi um evento de êxito. Organizada pela Museus e Monumentos de Portugal E.P.E. e o ICOM, com o apoio do ICOM Portugal, a conferência integrou o calendário das comemorações dos 50 anos do 25 de Abril. Com mais de 30 oradores de diversos países e dezenas de participantes da área museológica, o evento proporcionou um espaço plural de partilha e reflexão sobre o papel dos museus na promoção da cidadania, da democracia e da inclusão.



Durante dois dias intensos de trabalho, foram debatidos temas como acessibilidade, participação, educação para a democracia, memória histórica e capacitação cidadã. A sessão de abertura contou com intervenções de Emma Nardi, presidente do ICOM, e Guilherme d’Oliveira Martins, que destacaram o papel dos museus como bens comuns e espaços de liberdade. Entre os oradores internacionais estiveram representantes dos comités do ICOM da Austrália, Coreia do Sul, Bélgica, Eslovénia, Estados Unidos, Zâmbia, Irão, Costa Rica e Finlândia, refletindo a diversidade geográfica e cultural das práticas museológicas atuais.

A forte presença portuguesa foi outro destaque, com contribuições valiosas de profissionais como David Felismino, Sara Barriga Brighenti, Inês Bettencourt da Câmara, Clara Camacho, Clara Riso, Susana Gomes da Silva, Nathália Pamio Luiz, Mário Nuno Antas e Luís Raposo, entre outros. As intervenções refletiram os desafios contemporâneos das instituições nacionais e apresentaram projetos inovadores em acessibilidade, mediação cultural, gestão participativa e políticas públicas. A participação ativa do ICOM Portugal foi essencial para o êxito e qualidade das discussões.



A conferência terminou com uma nota de entusiasmo e compromisso com o futuro, reforçando a importância do papel dos museus como espaços de escuta, construção coletiva e transformação social. A diversidade de experiências partilhadas reafirma o papel essencial dos museus na defesa da democracia e dos direitos culturais, em um encontro de referência no calendário museológico nacional. ♦

Programa completo disponível em: https://backend.museusemonumentos.pt/uploads/MMP_CONF_Aos_Museus_Prog_04_2024_eea748230b.pdf

Carta pública solicitando esclarecimentos a propósito da obra Descida da Cruz de Domingos Sequeira

O ICOM Portugal tornou pública, em fevereiro de 2024, uma carta endereçada ao Ministro da Cultura, Pedro Adão e Silva, e à Secretária de Estado da Cultura, Isabel Cordeiro, expressando a sua profunda preocupação quanto à expedição temporária da pintura Descida da Cruz, de Domingos Sequeira, para a galeria Colnaghi, em Madrid. A obra, considerada de excepcional valor artístico e patrimonial, integra uma série de quatro pinturas de enorme relevância na história da arte portuguesa. A missiva solicitava esclarecimentos detalhados sobre o processo que levou à sua saída do território nacional, destacando pareceres técnicos emitidos por especialistas da DGPC e do MNAA que recomendaram a sua classificação como Bem de Interesse Nacional — pareceres que, apesar de positivos, não foram acolhidos pela Direção-Geral do Património Cultural.



Após consulta do processo administrativo nas instalações da Museus e Monumentos de Portugal, o ICOM Portugal identificou potenciais irregularidades e omissões nos procedimentos legais, questionando a legalidade da expedição da obra, a ausência de resposta às recomendações dos técnicos e a falta de ação na aquisição da peça por parte do Estado. Na mesma carta, foram levantadas questões adicionais, incluindo o destino atual da obra, a intenção de classificar as restantes pinturas da série, e os esforços do Estado em garantir a sua preservação. Em nome do interesse público, o ICOM Portugal apelou a medidas urgentes para reverter a situação e reiterou o seu compromisso com a proteção e valorização do património cultural português. ♦

O conteúdo completo da Carta pode ser acedido em: <https://icom-portugal.org/2024/02/18/carta-publica-ao-ministro-da-cultura-e-a-secretaria-de-estado-da-cultura-solicitando-esclarecimentos-a-proposito-da-obra-descida-da-cruz-de-domingos-sequeira/>

Dia Internacional dos Museus 2024

No Dia Internacional dos Museus 2024, a Direção do ICOM Portugal, destacou a importância central da Educação e da Investigação como pilares fundadores e transformadores da missão museológica. Sublinhou que os museus, enquanto espaços de aprendizagem e inovação, devem fomentar a articulação entre conhecimento científico e práticas pedagógicas para reforçar o seu papel social, moldando a compreensão do mundo e aprofundando a sua missão junto das comunidades.

A mensagem apontou ainda os desafios contemporâneos enfrentados pelos museus à luz da nova definição aprovada pelo ICOM em 2022, que os consagra como agentes sociais. Entre os compromissos estão a inclusão, a democratização cultural, a abertura às

comunidades e a cocriação com os públicos. Neste contexto, destacou-se a função dos Serviços Educativos como mediadores fundamentais na construção de uma cidadania ativa e na transformação dos museus em espaços de democracia cultural.

Contudo, o Presidente alertou para a desvalorização persistente dos mediadores culturais, frequentemente sujeitos a vínculos precários, e apelou à adoção de políticas que garantam a valorização, formação e estabilidade desses profissionais. Felismino encerrou com uma chamada à reflexão sobre o papel vital dos museus e dos seus profissionais na promoção da liberdade, da igualdade e da fraternidade, especialmente num momento de instabilidade nas estruturas públicas de gestão patrimonial. ♦

Leia a mensagem na íntegra: <https://icom-portugal.org/2024/05/18/museus-para-a-educacao-e-investigacao-dia-internacional-dos-museus-2024/>

ICOM Portugal integra o consórcio ECHOES que foi selecionado para supervisionar a criação de uma Nuvem Europeia Colaborativa para o Património Cultural

O ICOM Portugal integra o consórcio europeu ECHOES, projeto financiado pelo programa Horizonte Europa, que visa criar uma Nuvem Europeia Colaborativa para o Património Cultural. Esta iniciativa, apoiada pela Comissão Europeia, pretende estabelecer um ecossistema digital partilhado para melhorar a documentação, preservação e valorização do património cultural material e imaterial, através da ligação entre instituições culturais, profissionais e investigadores em toda a Europa.

O projeto ECHOES – European Cloud for Heritage OpEn Science –, coordenado pelo CNRS (França), venceu a linha de financiamento Horizon Europe 2023, recebendo 25 milhões de euros para um período de cinco anos (2024–2029). Envolvendo 51 parceiros de diversos setores, o consórcio inclui universidades, centros de investigação, redes de museus, arquivos e bibliotecas, bem como entidades privadas. O ECHOES tem como objetivo desenvolver a infraestrutura tecnológica e a entidade legal que sustentarão esta nuvem europeia colaborativa.



Com enfoque na co-construção de conhecimento e na transformação digital inclusiva, o ECHOES promove a criação de Digital Commons — espaços digitais partilhados — para permitir a análise e a interpretação colaborativa de objetos e fenómenos culturais. A governança será orientada por princípios de ciência aberta, com integração prevista de outros projetos nacionais e europeus na plataforma, fortalecendo a interoperabilidade e a transparência dos dados.

No âmbito do consórcio, o ICOM Portugal participa ativamente nas áreas de Divulgação, Construção da Rede de Utilizadores e Formação dos Utilizadores. A equipa nacional é composta por Alexandre Matos, David Felismino, Maria José Santos, Nathália Pamio e Paula Menino Homem, contando ainda com a colaboração de Juliette Raoul-Duval e Alexandre Chevalier pelo ICOM Europa. ♦

Mais informações sobre a participação do ICOM Portugal: <https://icom-portugal.org/2024/07/09/icom-portugal-integra-o-consorcio-echoes-que-foi-selecionado-para-supervisionar-a-criacao-de-uma-nuvem-europeia-colaborativa-para-o-patrimonio-cultural/>

Mais informações sobre os avanços do Projeto: <https://www.echoes-ecch.eu/>



Gestão de Riscos em Património Cultural. Curso de Formação. Outubro 2024.

O ICOM Portugal organizou com sucesso a 2.ª edição do curso online “Gestão de Riscos em Património Cultural”, entre os dias 7 e 28 de outubro de 2024. Realizado na plataforma Zoom, o curso reuniu participantes de todo o país e da comunidade lusófona, promovendo o debate e a capacitação em torno de temas essenciais à proteção do património móvel e imóvel em situações de risco. A iniciativa reforçou o compromisso do ICOM com a formação contínua dos profissionais do setor cultural.

Com um total de dez sessões conduzidas por especialistas reconhecidos nacional e internacionalmente, o curso abordou de forma aprofundada os conceitos e práticas de prevenção e mitigação de riscos como incêndio, cheias, sismos, intrusão e atividade biológica. A programação incluiu ainda temas como a inspeção e manutenção de edifícios, planeamento de emergência e casos emblemáticos, como o incêndio do Museu Nacional/UFRJ. A qualidade e a diversidade dos conteúdos foram amplamente reconhecidas pelos participantes.

A ação formativa contou com a colaboração de várias instituições parceiras, como a Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto, o Museu Nacional/UFRJ (Brasil) e o CITCEM-FLUP. O ICOM Portugal agradece o envolvimento dos formadores — Xavier Romão, Esmeralda Paupério, Alexandre Martins, Cláudia Rodrigues-Carvalho e Paula Menino Homem —, bem como a adesão entusiástica dos participantes, que contribuiu para o êxito desta edição. ♦

Mais informações: <https://icom-portugal.org/2024/11/06/gestao-de-riscos-em-patrimonio-cultural-curso-de-formacao-outubro-2024/>



Concurso para Direção-geral do ICOM

O ICOM Internacional anunciou, em maio de 2024, a nomeação de Medea Sógor Ekner como nova Diretora-Geral, com efeitos imediatos. Com mais de 25 anos de experiência no setor museológico, na Suécia e na Nova Zelândia, Medea tem-se destacado pelo seu forte perfil de liderança e visão estratégica. Anterior Vice-Presidente do Conselho Consultivo do ICOM e Presidente do ICOM Suécia, exercia desde junho de 2023 as funções de Diretora-Geral interina. Nas palavras de Emma Nardi, Presidente do ICOM, a sua nomeação reflete a confiança da instituição na sua capacidade de equilibrar tradição e inovação, reconhecendo a importância de preservar o legado histórico do ICOM, ao mesmo tempo que se promove a renovação e adaptação da organização aos desafios contemporâneos.

A liderança de Medea Ekner inaugura uma nova fase para o ICOM, com especial foco na transformação digital e no enfrentamento das questões globais que afetam o património cultural. O Secretariado, sob a sua direção, continuará a fomentar a cooperação internacional e a apoiar os museus em todo o mundo. O ICOM Portugal felicita Medea por esta nomeação. ♦



Dia Internacional dos Museus 2025-27

Na reunião plenária do Conselho Consultivo do ICOM – International Council of Museums, realizada no passado dia 12 de junho de 2024, foi votado o tema do Dia Internacional dos Museus para o biénio 2026-2027. Este órgão consultivo reúne presidentes dos Comitês Nacionais e Internacionais, Alianças Regionais e Entidades Afiliadas do ICOM. Os temas eleitos para os próximos anos são: “**Museums uniting a divided World**” (2026) e “**Museums as Source of Innovation and Change**” (2027). Recordamos que, em 2025, o tema será “**The Future of Museums in Rapidly Changing Communities**”, com enfoque em três áreas-chave: Património Imaterial, Juventude e Novas Tecnologias.

Este tema também dará o mote à 27.ª Conferência Anual do ICOM, que se realizará no Dubai, em novembro de 2025. Em alinhamento com essa agenda, o próximo número da *Museum International*, com publicação prevista para o verão de 2025, terá como título “**Youth, Intangible Heritage and New Technologies in Museums**”. A chamada para artigos está aberta até 7 de agosto de 2024, e as contribuições deverão promover a reflexão crítica sobre os desafios e oportunidades que atravessam a prática museológica contemporânea.

Mais informações disponíveis no site oficial do ICOM: <https://icom.museum/en/news/> ◆





O Sorriso do Acanto, 2024 | Sara Domingos
© Cortesia da artista



Em Foco

Museus, Educação e Investigação

Museus para a Educação e Investigação. Dia Internacional dos Museus 2024.

Neste Dia Internacional dos Museus 2024, somos convocados a celebrar duas funções basilares dos museus: a Educação e a Investigação. Os museus foram e são, em termos históricos e por definição, lugares de investigação, experimentação e aprendizagem, bem como muitas vezes de vanguarda e inovação.

Investigação e Educação relacionam-se, convergem e interligam-se para moldar a nossa compreensão e interpretação do mundo. A Investigação alimenta a Educação para que a mesma possa assumir um lugar pertinente. Além de um conhecimento especializado e atualizado, a colaboração contínua entre Investigação e Educação permite aprofundar a visão, a missão e a vocação de cada museu, naquilo que são as suas principais linhas de trabalho, bem como criar condições para a sua existência, nomeadamente na sua dimensão social e de relacionamento com os seus públicos.

A nova definição de museu, aprovada pelo ICOM em 2022, sublinha a assunção definitiva do papel dos museus enquanto agentes sociais. Os desafios colocados por esta postura são inúmeros: entre outros, a diversificação dos públicos, a abertura às comunidades, o compromisso com o acesso e a inclusão, a democratização e pluralismo das narrativas, a partilha da autoridade e do conhecimento, a ampliação e variedade programática, a permeabilidade à contemporaneidade, bem como o compromisso e ativismo sociopolíticos.

Estas metas obrigam os museus a uma alteração de posicionamento no sentido da sua transformação em espaços dinâmicos e empáticos, de encontro, de inclusão, de partilha, de diálogo e de pensamento crítico. Enquanto lugares de inclusão e diversidade, os museus devem promover valores associados à democracia e à participação cívica, devem ser espaços de encontro e união, contribuindo diretamente para o diálogo intercultural, a coesão social, a saúde e o bem-estar das comunidades locais. A abertura às comunidades, a democratização da cultura, a democracia cultural, a cidadania participativa, só são e serão possíveis através de um compromisso permanente com o acesso e a inclusão, a partilha de autoridade e a permeabilidade à contemporaneidade, materializados em projetos e iniciativas de cocriação.

Espaços de encontros e diálogos, os museus são e serão sempre ainda lugares de ausências. Os museus são e serão sempre campos de tensão cíclica: tensão entre mudança e permanência, entre o perene e o volátil, entre a diferença e a identidade, entre o passado e o futuro, entre a memória e o esquecimento, entre o poder e a resistência. A perceção e o reconhecimento destas tensões possibilitam a abertura à diversidade.

Os desafios colocados pelo presente, como a globalização, a transição digital, a emergência climática, o envelhecimento das sociedades, os fenómenos migratórios, o crescimento e a afirmação de discursos e ideologias segregadoras, pondo em causa valores e práticas democráticas há muito adquiridos, impelem os museus a um compromisso ainda maior, do ponto de vista social, com as comunidades que os rodeiam.

Cabe aos museus enfrentar e abraçar estes importantes desafios colocados por públicos cada vez mais diversificados e exigentes, e pelas necessidades e requisitos cada vez mais prementes da participação social e cultural. Investigação e Educação devem caminhar em conjunto, respondendo aos desafios do presente e do futuro. Devem os museus criar e avançar com instrumentos e metodologias sólidas para incrementar a mediação com a sociedade, não só de dentro para fora, como e sobretudo de fora para dentro, assumindo-se como lugares de efetiva participação cultural, social e cívica.

Neste contexto, os Serviços Educativos ocupam um espaço cada vez mais central, se não o mais importante, nas instituições museológicas. São portentosos mediadores, intermediários e facilitadores que, de forma criativa, escutam, dialogam e ajudam a pensar, mobilizando conhecimentos, capacidades e atitudes que permitam uma efetiva ação humana, potenciando a construção de uma cidadania ativa e participativa, assente na justiça social e na equidade. No contexto da complexidade e da imprevisibilidade da sociedade atual já aqui referida, estas finalidades ganham redobrado significado, contribuindo os mediadores culturais para transformar os museus em espaços efetivos de democracia cultural e democratização da cultura.

Paradoxalmente, a função e a necessidade de haver mediadores culturais nos museus permanecem desvalorizadas, mantendo-se estes, quando existem, em situações de trabalho precário, com repercussões nas vidas desses profissionais, mas também nos próprios museus. A ambicionada relevância social dos museus só é, e só será, possível com efetivas políticas de recrutamento e valorização das carreiras destes profissionais de museus, do ponto de vista do seu reconhecimento, da sua formação e das suas condições de trabalho, contribuindo-se, assim, para uma mudança de paradigma do tecido museológico português, dotando-o de equipas pluridisciplinares apetrechadas para enfrentar os desafios atuais.

Urge cumprir o que Walter Benjamin romantizou, há séculos atrás: os museus são espaços provocadores de sonhos, são ambientes de devaneios e fantasias. Entrar num museu deve transportar para outro mundo, abrindo um infinito de possibilidades e desconstruindo os paradigmas mais sedimentados. Os mediadores culturais são motores fundamentais nesta descodificação do inacessível, estabelecendo pontes entre diferenças, estimulando a descoberta e a partilha.

Por fim, este dia de celebração é ainda para o ICOM Portugal um dia de grande preocupação pela difícil situação vivida pelos profissionais integrados nas novas estruturas com responsabilidades na gestão dos museus, monumentos e património cultural nacionais, débeis nas suas orgânicas, funcionamento e processos de implementação e, neste momento, espartilhadas num quadro disfónico de incerteza, responsável por uma enorme instabilidade, paralisia dos serviços e desânimo das equipas. Que este Dia Internacional dos Museus 2024 seja um dia de reflexão sobre a relevância dos profissionais de museus para a nossa sociedade e que esta visibilidade transcenda a data e se reflita em efetivas estratégias, políticas e recursos rejuvenescedores. Volvidos 50 anos do 25 de abril, nunca será demais lembrar o quão preciosos foram e são os museus na transformação das mentalidades e das sociedades, na promoção da democracia e da cidadania e na defesa de valores fundamentais como a liberdade, a igualdade e a fraternidade!

Vivam os museus! ◆

David Felismino, Presidente do ICOM Portugal

Lisboa, 18 de maio 2024

Jornadas de Primavera “Museus, Educação e Investigação”

No dia 25 de março de 2024, o ICOM Portugal organizou as Jornadas de Primavera, no Palácio Nacional da Ajuda, com programa que destacou projeto de investigação-ação em território nacional, contemplou a discussão a propósito do tema escolhido para celebrar o Dia Internacional dos Museus em 2024 pelo ICOM.



Imagem 01. Registo da apresentação “Património Industrial. Memórias de Torres Novas, vila operária: o caso da Central do Caldeirão”, realizada por Maria Elvira Marques (Museu Municipal Carlos Reis, Central do Caldeirão).
© Arquivo ICOM Portugal.



O evento anualmente promovido em alinhamento com a Assembleia Geral do ICOM Portugal, teve nesta edição grande adesão da comunidade, sendo que as 100 vagas disponibilizadas para inscrição ficaram rapidamente esgotadas.

Em vias de ampliar para participação de todas as pessoas, o ICOM Portugal providenciou transmissão em direto do conteúdo completo, que está disponível na página de Facebook desta Comissão. Cerca de 60 pessoas estiveram a acompanhar em simultâneo e até a data deste lançamento, foi visualizado por aproximadamente 1 600 pessoas.

Imagem 2. Da esquerda para direita, as pessoas que realizaram comunicação no evento, Maria Elvira Marques, David Felismino, Emanuel Sancho, Teresa Mendes Flores, Vânia Mendonça e Marta Bernardes.
© Arquivo ICOM Portugal.



A programação completa, bem como, notas biográficas e resumos das apresentações pode ser acedido aqui: <https://icom-portugal.org/2024/03/01/museus-educacao-e-investigacao-jornadas-de-primavera-2024/>

Para que possamos alargar as discussões proporcionadas pelo encontro, estão apresentados em seguida, textos reflexivos das apresentações que compuseram o programa.

Com votos de uma excelente leitura de aprofundamento, gostaríamos de expressar nossa gratidão pela dedicação de todas as equipas envolvidas na realização das conferências e seminários. Agradecer imensamente às pessoas comunicadoras e participantes, bem como agradecer aos autores por sua valiosa contribuição textual para esta edição do Boletim ICOM Portugal. ♦

Expor a pesquisa: os desafios da exposição “O impulso fotográfico. (Des)arrumar o arquivo colonial” no MUHNAC

Teresa Mendes Flores¹

*Instituto de Comunicação da Nova, Faculdade de
Ciências Sociais e Humanas, UNL e Universidade
Lusófona, Lisboa, Portugal*



Catarina Mateus

*Museu Nacional de História Natural e da Ciência,
Universidade de Lisboa, Portugal*



Soraya Vasconcelos²

*CICANT – Centro de Investigação em Comunicação
Aplicada, Cultura e Novas Tecnologias,
Universidade Lusófona, Lisboa, Portugal*



This article discusses the creation of the exhibition ‘O Impulso fotográfico.(Des)arrumar o arquivo colonial’ [The Photographic Impulse: (Dis)placing the Colonial Archive] in 2022 at the Museum of Natural History and Science of the University of Lisbon (MUHNAC) and the benefits of the external partnership with the academic project Photo Impulse, funded by the Portuguese Foundation for Science and Technology. While it is recognised that exhibitions cannot exist without research, theoretical research in itself differs from the challenges posed by the diversity of languages required by the exhibition space. The article discusses some of these specificities and the commitment to collaborative curation to tackle the ethical issues raised by the colonial heritage that is the exhibition’s subject.

1 Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais através da FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do projeto UIDB/05021/2020

2 Financiada por fundos nacionais através da FCT Fundação para a Ciência e Tecnologia, no âmbito do projeto CICANT UID5260/2020.

Uma exposição, várias colaborações: apresentação

A exposição “O Impulso fotográfico. (Des)arrumar o arquivo colonial” resultou de um projeto académico, financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, desenvolvido no Instituto de Comunicação da Universidade Nova de Lisboa, em parceria com o Museu de História Natural e da Ciência da Universidade de Lisboa (MUHNAC). O projeto propôs estudar as coleções fotográficas e filmicas das missões científicas de geografia e antropologia realizadas pelo Estado português aos territórios das antigas colónias em África e na Ásia, entre 1890 e 1975, sob a perspectiva da História da Fotografia Portuguesa e da Cultura Visual. As coleções fotográficas em estudo pertencem ao espólio do Instituto de Investigação Científica Tropical (IICT), extinto por fusão na Universidade de Lisboa em 2015, e integradas no MUHNAC. O projeto, designado *O impulso fotográfico: medindo as colónias e os corpos colonizados. O arquivo fotográfico e filmico das missões portuguesas de geografia e antropologia* (PTDC/COM-OUT/29608/2017) decorreu entre 3 de setembro de 2018 e 2 de setembro de 2022³.

A realização de uma exposição no MUHNAC ficou prevista na proposta inicial do projeto de investigação com o objetivo de comunicação dos resultados da pesquisa a um conjunto mais vasto de públicos, uma missão comum a museus e centros de investigação. No caso destes últimos, para alcançar esta meta é preciso usar meios de comunicação que vão além do tradicional artigo científico, livro académico ou capítulo de livro e palestra, por regra destinados a um público especializado. Assim, a par da comunicação em plataformas digitais, como é o caso dos *websites* de investigação, do recurso a meios audiovisuais e presença nas redes sociais, as exposições são uma forma de cumprir a missão de devolver à sociedade o apoio financeiro que dela recebemos e um imperativo ético. Claro que para centros académicos que não dispõem nem das coleções que estudam nem de espaços expositivos adequados, a parceria com arquivos e museus é fulcral para este duplo acesso (às coleções e ao espaço expositivo). Por outro lado, para os museus, e tendo por base a experiência deste projeto, a colaboração com equipas de investigação externas permite diversificar metodologias científicas, multiplicar abordagens e práticas provenientes de experiências distintas das que, muitas vezes, é possível cobrir pelo próprio quadro de investigadores/as dos museus. No caso do *Impulso Fotográfico*, trouxemos perguntas de investigação relativas à política visual colonial e aos modos como esta se traduz numa história da fotografia e do filme enquanto *práticas da imagem*, neste caso, em contexto científico. Estas perguntas vieram de áreas disciplinares fora das ciências naturais e da história da ciência, áreas de foco do MUHNAC. Além disso, percebemos, desde o início do projeto, a importância de incluir metodologias de investigação artística para uma discussão crítica mais provocadora e interpelante, se não mais direta e sensível, e que vieram a tornar-se decisivas quando se tratou de produzir a exposição.

Acreditamos que, no seu conjunto, estas diversas práticas de investigação potenciam a descoberta de novas dimensões das mesmas coleções. A diversificação de pesquisas aumenta a compreensão contemporânea das coleções, a sua relevância social e o seu impacto junto de novos públicos. As colaborações entre academia, museus e arquivos podem contribuir para desmistificar as ideias dos/as investigadores/as “das primeiras vezes” e dos “tesouros”, já que o mesmíssimo material pode e deve ser estudado de uma diversidade de perspetivas.

3 <https://www.photoimpulse.fch.unl.pt/> [acesso a 12.05.2024]

No nosso caso, para a concretização da investigação foi fundamental contar com a integração de alguns membros do museu na equipa inicial do projeto, o que veio a permitir uma grande articulação entre os diversos participantes e instituições e uma partilha de saberes e perspetivas.⁴

O saber histórico, contextualizado de forma rigorosa, que procuramos produzir, nunca é um absoluto e devemos refletir sempre sobre os próprios pontos de vista a partir dos quais a história é construída. É preciso abordar a ética relativa aos nossos próprios objetos de estudo e percebê-los num quadro político, isto é, nas suas implicações performativas contemporâneas enquanto formas de dominação que (re)produzimos. Estes aspetos tornam-se ainda mais fulcrais nos casos de património sensível e de memórias traumáticas para várias comunidades, como é o caso do património colonial. E nessas várias comunidades encontramos tanto os descendentes dos colonizados quanto os descendentes dos colonizadores.

Lonnie G. Bunch III, atual presidente do Instituto Smithsonian e fundador do Museu Nacional de História e Cultura Afro-Americana, em recente visita a Lisboa e ao MUHNAC⁵, sublinhou a necessidade de falarmos sobre o assunto. “Vamos falar sobre estas memórias difíceis para todos”, dizia, e vamos falar não com números abstratos mas com casos concretos, com nomes, com factos concretos, com objetos. Realizar este objetivo implica uma pesquisa histórica que dê um rosto humano aos que sofreram opressão e desoculte factos esquecidos pelas narrativas históricas dos vencedores, tornando evidentes, através de uma epistemologia crítica da história, os próprios procedimentos de produção “do histórico”, com as suas parcialidades inerentes.

As coleções que estudámos resultaram diretamente de práticas científicas em contextos coloniais, estando diretamente associadas à área disciplinar da História das Ciências. Talvez por isso, tenham sido, tradicionalmente, ancoradas nesse conceito geral da “neutralidade” científica, e pareceriam insuspeitas de posicionamentos políticos, mesmo as que assumidamente defendiam o sistema colonial e o papel modernizador das ciências nesses contextos. As abordagens mais frequentes, mesmo em historiografias críticas, centram-se nas realizações de cientistas individuais e nas suas equipas, que correspondia muito, também à própria organização do arquivo. Embora não os apague (eles foram atores com poder, nessas realizações), a nossa exposição não quis enaltecer esses cientistas, mas pensar o contexto social colonial em que operaram. A partir das produções visuais que ora documentavam os trabalhos de campo e avanços no terreno, ora eram constituídas como meios de observação e construção dos objetos de estudo (caso da antropobiologia), quisemos lançar questões sobre os quadros epistemológicos que permitiam a emergência de tais visualidades, bem como os contextos sociais de poder em que tais práticas científicas se desenvolveram (Foucault 2014; Cascais e Gomes da Costa 2019; Sousa Santos e Meneses 2009; Mirzoeff 2011; Mbembe 2021).

Tanto a pesquisa quanto a exposição seguiram as correntes dos estudos pós-coloniais, dos *Black Studies* e dos estudos de decolonialidade⁶, aplicados à área da Cultura Visual

4 As investigadoras em causa foram Conceição Casanova, Paula Santos e a curadora das coleções fotográficas Catarina Mateus. A saída da professora Conceição Casanova para a Faculdade de Ciências e Tecnologias da Universidade Nova, trouxe para o projeto uma nova parceria com o centro de investigação Requite daquela faculdade, e juntou ao projeto a investigadora Élia Roldão que, em conjunto com a conservadora-restauradora e curadora Catarina Mateus e a bolsista Joana Sobral, asseguraram as intervenções de conservação e restauro de alguns álbuns e negativos das coleções fotográficas em estudo. Em conjunto desempenharam um papel fundamental na relação que se veio a estabelecer, ao longo da pesquisa, entre a estrutura do museu, os seus vários serviços, e a restante equipa académica. O conhecimento que tinham das coleções em estudo, nomeadamente, na perspetiva da conservação mas também da documentação associada e da sua história custodial, asseguraram condições ótimas de acesso, partilha de informações e de articulação das diversas tarefas previstas pelo projeto, as quais incluíram ainda, a digitalização de álbuns, negativos e provas de diversas coleções.

5 Debate “Acertando Contas com o Racismo: A memória social do comércio de escravos”, MUHNAC, 9 de janeiro 2023

6 Mais do que um estudo histórico sobre o processo político da descolonização, os estudos de decolonialidade preconizam a investigação sobre as marcas da colonização nas sociedades contemporâneas e a sua ultrapassagem através de diferentes procedimentos críticos, como por exemplo, a valorização dos quadros epistemológicos e das formas de vida alternativas oriundas de ensinamentos ancestrais das comunidades colonizadas. Sem tradução na palavra inglesa, trata-se de uma proposta de autores sul-americanos como Anibal Quijano (2000), Maldonado-Torres (2007) ou Mignolo e Walsh (2018).

e da História da Fotografia e dos Filmes, mesmo que científicos (Davis 2023; Fanon 2022; Singhor 1992 ; Césaire 1955; Kilomba 2019; Ashcroft et all. 2000; Hight and Sampson 2002; Ferraz de Matos 2006; Garcia 2022). E sobretudo, porque eram científicos, tendiam a silenciar outras interpretações. No fundo, toda a equipa se muniu de um “desconfiómetro” e colocou em prática, o mais possível, o velho princípio, um pouco iconoclasta, da “dúvida metódica”. Questionar, fazer pensar, mover diferentes sensibilidades, escutar diversas vozes, foi o nosso intuito desde o início. Ainda não tínhamos conhecido Lonnie G. Bunch III, mas entre nós e na exposição estávamos já a seguir a sua recomendação: “Vamos falar sobre o assunto das heranças coloniais”.

Porquê uma exposição como resultado da pesquisa?

Se existem muitas pesquisas que não incluem a realização de exposições, não existe exposição que não exija investigação. Em particular as áreas da História da Fotografia e do Cinema e da Cultura Visual em que a pesquisa se desenvolveu, pela natureza visual dos objetos de estudo - as fotografias e os filmes - reclamam o dispositivo da exposição como forma privilegiada de apresentar as imagens e as reflexões que sobre elas foram produzidas pela equipa. As exposições foram, ao longo da história da fotografia, uma das formas da sua partilha pública e da construção de um espaço público visual (Azoulay, 2008). Ao longo da sua história, permitiram o contacto dos públicos com originais ou com provas produzidas para o efeito, e o contacto com as materialidades destes media. Por isso, a inclusão de uma exposição como resultado do projeto era óbvia.

No caso do arquivo do IICT, as imagens estão associadas a um conjunto muito rico de objetos e instrumentos científicos usados para os trabalhos de campo e de gabinete mas também de materiais fotográficos e fílmicos associados à atividade de documentação visual, e de documentação textual. Estes materiais permitem a compreensão dos atos fotográficos e fílmicos, ou seja, na perspetiva que adotámos, permitem a compreensão da situação fotográfica como *práxis social*, no conjunto situado de formas visuais e de práticas da imagem que ajudam a contextualizar as imagens produzidas que chegaram até nós, hoje.

Por muito que todos estes objetos e documentos textuais sejam reproduzidos ou citados em trabalhos académicos escritos, uma exposição possibilita o contacto direto e a experiência sensorial - embora ainda assim, “ocularcêntrica” (assente na visão) - da escala real dos objetos, do seu aspeto material, do vestígio efetivo que constituem, na sua concretude física. Permite ainda uma forma de receção das imagens fotográficas e físicas, e de contacto com provas originais, que não é possível numa publicação.

Para proporcionar um melhor contacto e uma experiência sensorialmente mais rica, gerou-se um intenso programa de atividades paralelas com ateliês de “corta e cola” de cópias das imagens de arquivo, ou de “descoberta” de pares de retratos “forenses” da mesma pessoa, um retrato de frente e um de perfil, para descobrir a dificuldade desse reconhecimento. Foram propostas muitas rodas de conversa sobre objetos expostos ou temas relacionados, performances teatrais e dança, bem como sessões musicais trazendo à exposição uma banda sonora de raiz africana. Estas atividades foram verdadeiras “criadoras de comunidades, trazendo ao museu públicos de comunidades afastadas deste espaço, nomeadamente, comunidades afrodescendentes que se sentiram interpeladas e acorreram aos eventos e visitas orientadas.

O dispositivo expositivo, que se organiza a partir da conjugação de diferentes linguagens, constitui um meio de comunicação multi-sensorial e multi-semiótico autónomo, embora baseado na investigação. Neste sentido, a profunda articulação entre forma e conteúdo - em que as formas significantes, isto é, as formas plásticas - são solidárias com os conteúdos e afetam diretamente as suas interpretações, tornam uma exposição uma forma de construção de saberes e não apenas uma forma de “divulgação científica”.

A exposição “O Impulso fotográfico. (Des)arrumar o arquivo colonial” foi em si mesma, um momento de construção de conhecimento, uma continuação da própria pesquisa iniciada. Não se deu uma tradução direta e imediata dos textos resultantes da pesquisa para a exposição: pela espacialidade e suas características, pelos tipos diversificados de linguagens que envolve (desde logo, uma linguagem dos objetos), pelas questões éticas ligadas à sensibilidade política dos materiais coloniais em estudo que obriga a pensar as formas de os mostrar e pelas vozes que veio a envolver e que não fizeram parte da equipa inicial do projeto. Por tudo isto, a exposição constituiu um momento de co-criação e de reativação do arquivo e de verdadeira abertura a muitos públicos. Momento reflexivo e crítico que fez ver, talvez finalmente, o carácter problemático e sensível deste arquivo.

A conceção da exposição: como mostrar, escutar, sentir e fazer pensar?

O aspeto mais problemático quando imaginámos a exposição, por comparação com a pesquisa produzida em textos publicados, relacionou-se com as questões éticas ligadas aos modos de mostrar imagens de teor racista que perpetuam estereótipos que desumanizam as populações retratadas. O mesmo acabou por acontecer em relação às imagens das delimitações de fronteira, até aí consideradas inócuas, que foi preciso politizar ao mostrar como foram usadas de diversos modos, para ajudar a legitimar a apropriação dos territórios colonizados, conquistados aos povos autóctones.

Ampliar uma imagem estereotipada e colocá-la numa parede tem um impacto emocional muito forte. Se estas questões já nos assaltavam durante a pesquisa, tornaram-se um imperativo, chegadas à necessidade de conceber a exposição. Uma exposição é sempre um espaço político. Desenvolve sempre (quer queiramos, quer não) uma política visual e, por isso, exige que tomemos consciência disso. Esta política de visualidade também se repercute nas reproduções de imagens em livros e artigos, e deve ser objeto de constantes cuidados e decisões muito criteriosas entre o dever de mostrar e denunciar sistemas opressores e o cuidado para não os replicar e reativar do torpor, por vezes, moribundo do arquivo. Contudo, pela natureza plástica e pela visibilidade pública mais ampla que deve ter uma exposição, este desafio pareceu-nos de maior responsabilidade do que até ali. Como fazê-lo? Pensámos, por isso, em recorrer a metodologias de museologia colaborativa. A forma que nos pareceu mais justa para abordar estas temáticas coloniais foi a de constituir um grupo curatorial com pessoas implicadas nas histórias retratadas a partir das diferentes heranças, juntando descendentes de colonizadores e de colonizados, que fossem também pessoas que pesquisam ou trabalham sobre o tema de modos diversificados: artistas, *performers*, sociólogos, historiadores, antropólogos, arquivistas e museólogos.

A nossa inspiração para o modelo curatorial da exposição foi a remodelação do museu de Tervuren, cujos responsáveis constituíram uma comissão de acompanhamento com pessoas da diáspora congoleza⁷. Mas, a nossa ideia, enquanto responsáveis pela pesquisa, não era a de que este grupo fosse “uma comissão de acompanhamento” mas um verdadeiro grupo de curadoria.

⁷ Acesso a este caso foi-nos proporcionado pelo documentário de Mathias de Groof (com Koli Jean Bofane) “The Palimpsest of the African Museum” (2019) que acompanhou o processo.

Os projetos colaborativos, quer nas artes ou noutras áreas do saber, mas também da vida cívica, têm já uma longa história mas centram-se numa motivação que nos parece tão básica quanto óbvia: as pessoas colaboram na construção de um projeto comum porque reconhecem a sua incompletude e porque entendem que na diversidade se complementam.



Imagem 1. Primeira reunião do grupo curatorial no Museu de História Natural e da Ciência, em 11 de maio de 2022.
© Soraya Vasconcelos, 2022.

Desarrumar porquê?

A sensação geral entre nós era que este não era um tema sobre o qual fosse aceitável discorrer sem envolver os pontos de vista, experiências ou vivências de pessoas oriundas de vários pontos geográficos e sociais, nomeadamente aqueles mais diretamente visados ou atingidos pelas ideias defendidas e aplicadas durante o período colonial, e cuja vida tenha sido afetada pelo embate histórico entre os povos europeus, africanos e americanos. Pessoas marcadas, até hoje, por esta *história*, nos seus privilégios ou falta deles e nas suas condições socio-económicas; era necessário seguir as consequências das ações praticadas no período colonial até onde elas se encontravam atualmente. E sim, as pessoas brancas também estão consideradas nesta equação mas, precisamente, essas não faltavam na equipa. O que era preciso colmatar era a representação de pessoas negras ou não-brancas; africanas, portuguesas, brasileiras. Assim, foram dirigidos convites a pessoas de diversos contextos e geografias para integrar formalmente a equipa que iria decidir a exposição⁸.

Não é de estranhar que pessoas formadas em contextos diferentes, académicos ou não, tenham perspetivas diferentes sobre o tema. E alguns dos envolvidos, não sendo do contexto académico, não estavam familiarizados com os protocolos e discursos e a sua abordagem empírica tinha uma validade que não podia ser ignorada ou menosprezada. Colaborar nunca é fácil, há diferentes ritmos de trabalho, diferentes vontades, opiniões, agendas, disponibilidades, pesam-se prós e contras, o investimento de recursos (temporais, emocionais, profissionais, sociais, financeiros, etc.) face ao retorno, e consideramos se ficamos a ganhar ou a perder.

O próprio material de base – físico e discursivo – a ser exposto, encontrava-se nesta fase – em maio de 2022, data da primeira reunião de curadoria – bastante “desorganizado” nas nossas mentes, cheio de bifurcações, desconexões, reconexões, contradições. Ao invés de contrariar essa desordem, era preciso abraçá-la, transferi-la para a exposição. Pareceu-nos o passo certo a dar, procurando respeitar a polissemia e pluridiversidade das abordagens, ideias e opiniões, ao invés de querer assentar um discurso fechado e formatado. A forma da exposição – a sua cenografia e organização – teria de se adaptar às ideias e não o contrário. Assim, noções-chave saídas da primeira reunião de curadoria colaborativa incluíam expressões como: não-institucional, não-acabado, dúvidas (muitas!), interrogações...

⁸ Para além das autoras deste texto, constituíram este grupo curatorial, por ordem alfabética: António Fernando Cascais, Carmen Rosa, Lorena Sancho Querol, José Luís Garcia, Marinho de Pina, Margarida Medeiros, Nkaka Bunga Sessa, Rita Cássia Silva, Sara Fonseca da Graça (aka Petra Preta) e Santos Garcia Simões. Colaborou ainda, mais tarde, Samira Amara.

A apresentação visual partilhada nessa ocasião, em jeito de *moodboard* e de inspiração, incluía uma secretária caótica, cheia de papéis empilhados e livros amontoados, marcados com *post-it*; e imagens de várias exposições, entre elas, *Disobedient Objects*, exposta no Victoria & Albert Museum entre 2014 e 2015. O comunicado de imprensa desta última refere que “[a exposição] apresenta formas de fazer que desafiam os padrões de arte e design. Os objetos em exposição são, na sua maioria, produzidos por criadores não-profissionais, coletivamente e com recursos limitados, gerando respostas eficazes a situações complexas”.⁹ Esta descrição era bastante adequada às nossas condições e objetivos. Assim, acordámos que ao invés de tentar arrumar a confusão e mostrar uma versão limpa do trabalho, devíamos procurar espelhar o desarrumo. Os conceitos estruturantes incluíam: de(s)colonizar: o arquivo, o museu, o conhecimento, a ciência (incluir outras formas de pesquisa e conhecimento); questionar: fazer perguntas mais que responder, complexidade, dificuldade; repensar/resignificar: estereótipos e discursos. Nas notas que acompanhavam a apresentação apareciam ainda referidas: “possibilidade de intervenção do público; fornecer fita-cola, post-it, canetas; não enaltecer; assumir o risco de falhar; espaço aberto que permita abarcar visualmente o espaço na sua totalidade; divisórias toscas, materiais à vista”.

O amarelo, como cor a pontuar a exposição tinha sido já escolhido, por duas razões: 1) uma relação percecionada com a fotografia já que se trata do amarelo “Kodak”; mas mais importante nos pareceu 2) a relação com sinaléticas de alerta, sendo aliás a designação que acompanha a classificação RAL¹⁰ *signal yellow*.

Do ponto de vista tipográfico,¹¹ era importante utilizar um tipo de letra forte e interpelante, como possibilidade de gerar um contraponto entre discurso do colonizador (letra *recortada*) e um contra-discurso, o discurso do colonizado (letra *a cheio*), fazendo com que os títulos anunciassem uma forma dúplice, ou seja, que colocassem em contraste dois enquadramentos interpretativos. Por exemplo, o título duplo: A Usurpação de África / A Conferência de Berlim, é apresentado como estando a primeira parte a cheio (o ponto de vista do colonizado) e a segunda parte em *recorte* (ponto de vista do europeu colonizador).

A USURPAÇÃO DE ÁFRICA A CONFERÊNCIA DE BERLIM

Imagem 2. Grafismo dos títulos das secções.

© Design: Ana Teresa Ascensão, 2022.

Também nos pareceu interessante o tratamento descomprometido das imagens fotográficas, tendo sido referenciados o coletivo de artistas-ativistas Russo Chto Delate e o trabalho do artista Thomas Hirschhorn. Pretendia-se assumir as fotografias mais como imagens documentais, sem qualquer propósito de as tornar em objetos de exposição formal, e sem assumir formas enaltecidas de expor; por isso as cópias expostas não seguiram os formatos originais quando se pretendia realçar um conteúdo, e apenas em alguns momentos os originais foram exibidos

⁹ Disobedient Objects. Victoria&Albert Museum, 26 July 2014 - 1 February 2015.

<http://www.vam.ac.uk/content/exhibitions/disobedient-objects/> [acesso a 14.05.2024]

¹⁰ RAL é um sistema de definição de cores desenvolvido originalmente em 1927 na Alemanha; <https://www.ral-farben.de/>

¹¹ O grafismo da exposição esteve a cargo da designer Ana Teresa Ascensão.

sobretudo com a intenção de mostrar a materialidade do arquivo. A partir do trabalho realizado por Nkaka Bunga Sessa e Soraya Vasconcelos discutiu-se a inacessibilidade dos arquivos históricos, a nível institucional, e de como se poderia fazer passar a fotografia histórica para a rua. Para os *stickers*, os cartazes ou as *T-shirts* serigrafados, porque não dar-lhes o mesmo tratamento de qualquer outra imagem: recortando, manipulando digitalmente, reenquadrando e recontextualizando? Já pouco resta desse sentimento oitocentista que colocava a fotografia como “prova”, marca ou índice de algo real ou verdadeiro, como bem explorou o fotolivro *Evidence* (1977) de Larry Sultan e Mike Mandel¹². As imagens mentem à força de dizerem a verdade, sabemos-lo bem. Mas, também, por vezes, só mentindo se aproximam da verdade, como nos lembra o fotógrafo Pedro Meyer em *Truths & Fictions* (Aperture, 1995).

Mas, precisamente, porque o período histórico refletido na exposição era marcado por essa posição (de verdade documental, de evidência) em relação à fotografia, pretendeu-se questionar esse momento histórico da fotografia enquanto imagem técnica, racional, prova científica, usando não apenas o discurso das palavras mas também o das imagens, trazendo para a atualidade, interpretando à luz do presente as ideias veiculadas também pelos protocolos visuais do passado. Este é um exemplo de como a forma, o conteúdo e os procedimentos de construção colaborativa, em diálogo, foram desconstruindo, desarrumando a exposição.

A investigação artística

A ideia de investigação artística que permeou o projeto e depois a exposição foi-se solidificando ao longo do tempo, também como espaço decolonial. As artes, com as suas abordagens mais livres, ficcionais ou fantasiosas, contribuíram para introduzir novos atores e discursos no seio de um espaço académico e museológico, tradicionalmente dominados pela convencionalidade e *seriedade* académicas, baseada em noções de factualidade, objectividade e rigor, que aqui contestamos através de registos satírico ou afetivos (permitindo problematizar a própria noção de “facto”, não significando isto a sua recusa mas, antes, a compreensão da sua complexidade e *fractalidade*). Assim, algumas propostas, aparentemente despropositadas que surgiram nas reuniões curatoriais acabaram por originar momentos de reflexão produtivos. Em relação às propostas de carácter artístico incluídas na exposição, elas pretendem, mais do que se instituir com valor de arte, provocar um diálogo com os conteúdos da exposição, pondo em causa e em perspetiva aquilo que é dado a ver.

A decisão de envolver diversas pessoas na curadoria foi uma consequência lógica destes processos de trabalho colaborativo já experimentados durante a pesquisa. Maria Kowalski desenvolvia o seu projeto de doutoramento sobre fotografia participativa na Guiné-Bissau. Inspirada, entre outros, pelo projecto (RE)entanglements¹³ e com recurso ao processo de fotolicitação¹⁴, Kowalski filmou as reações e interpretações de alguns e algumas guineenses diante de uma seleção dos retratos antropométricos realizados pela Missão Antropológica e Etnológica da Guiné (1946-1947), visitando alguns dos locais, onde essa missão esteve nesses anos.

Helena Elias e Soraya Vasconcelos iniciaram uma colaboração com a associação cultural Canto do Curió, na Trafaria, uma localidade das imediações de Lisboa, no âmbito de uma

12 O fotolivro de Larry Sultan e Mike Mandel, *Evidence* 1977, é uma sequência de cinquenta e nove imagens não legendadas provenientes dos arquivos das principais instituições tecnológicas e de investigação americanas. Os pares de fotografias em páginas opostas formam uma narrativa obscura que questiona o valor de verdade da informação visual e das provas documentais.

<https://www.tate.org.uk/research/in-focus/evidence-sultan-mandel>

13 Re:]Entanglements: Colonial Collections in Decolonial Times, projeto liderado por Paul Basu, como objeto de estudo o arquivo etnográfico do antropólogo colonial Northcote W. Thomas, que inclui objetos, fotografias, sons, espécimes botânicos, trabalhos publicados e cadernos de campo, coletados no Sul da Nigéria e na Serra Leoa entre 1909 e 1915. Pretende entender o context histórico da recolha destes materiais bem como, examinar o seu significado no presente. Ver: <https://re-entanglements.net/> [acesso a 12.05.2024].

14 Processo onde se usa fotografias ou imagens para suscitar comentários, memórias e discussões no decorrer de uma entrevista.

parceria entre o *Photo Impulse* e o projeto europeu *T-Factor*¹⁵. Esta colaboração resultou em dois trabalhos distintos, cada um sob orientação de uma das artistas. Helena Elias centrou-se na exploração da problemática das fronteiras a partir das memórias emocionais dos habitantes do território da Trafaria, envolvendo membros da comunidade e em relação estreita com os utentes do centro de dia, resultando em esculturas colaborativas, num filme e em conversas, passeios e ateliês. Soraya Vasconcelos colaborou com Nkaka Bunga Sessa, João Duarte e Renata Camargo da associação Canto do Curió. Do processo criativo de resignificação das imagens do arquivo resultou uma zine (a *Prova do Crime* de Sessa e Vasconcelos), um conjunto de *T-shirts*, a gravação de uma conversa com o sociólogo Manuel Dias dos Santos e um atelier de zines no qual participaram alunos da escola secundária Seomara da Costa Primo, cuja vinda à Trafaria resultou de uma parceria com o programa Pass The Mic! Decolonizing Education Through Art). Lorena Travassos encontrou o nome de uma rapariga da etnia mukankala, em Angola, referida no caderno de campo do assistente antropometrista, António de Almeida Júnior: chamar-se-ia Teresa.

Lorena enceta uma pesquisa de resgate desta Teresa, encontrando a ficha somática e observando as várias fichas fotográficas de mulheres daquele povo, fotografadas no ano referido (1950) pela Missão Antropobiológica de Angola. Incapaz de localizar membros atuais da sua família, apesar dos contactos em Angola, Lorena Travassos localiza em Lisboa, Teresa Sirgado, mulher angolana oriunda da mesma localidade angolana que a Teresa original. Para a exposição, Lorena Travassos põe em relação o arquivo desumanizante dos cientistas colonizadores, com o arquivo pessoal e emotivo de Teresa Sirgado, o seu álbum fotográfico, a foto dos seus pais em Luanda e a sua escultura de madeira de uma mulher Mukankala. Estes objetos constituem um contra-arquivo que nos mostra uma humanidade comum.

Também durante a pesquisa, Madalena Miranda filma os locais de venda de produtos de cabeleireiro e salões de cabeleireiros africanos da zona da avenida Almirante Reis, em Lisboa, pontos de encontro referidos pela escritora Djaimilia Pereira de Almeida na obra “Esse cabelo” (2015). No ensaio visual “Coroa” (2022), Madalena Miranda questiona a construção da diferença como negatividade, um dos resultados das operações da antropologia colonial. Susana de Sousa Dias em “Porque é que mostramos as horas da luz e da escuridão no mesmo círculo?” (2022) apresenta uma instalação que parte de um processo de desfoque de um retrato antropométrico, originalmente totalmente focado, para questionar o “foco” colonial e a sua obsessão pelas medidas objetivas, gravadas em áudio para a instalação, mas que, no final, resultam sem significado expressivo e sem nenhuma objetividade.

Outras propostas nasceram das reuniões curatoriais, quer aproveitando obras pré-existentes de curadores-artistas, como foi o (caso do poema Filhos de números na era do quantificável, de Marinho de Pina, ou propondo criações/produções específicas para a exposição, como por exemplo *Mulheres sempre presentes*¹⁶ de Carmen Rosa, Soraya Vasconcelos e Catarina Mateus; ou *Quantofrenia (des)medida. Que mais se mede?* de Marinho Pina, e *Vozes de Mulheres Negras no Mundo* de Rita Cássia, que também produziu e apresentou a performance *Estado (anti) manicomial*¹⁷.

É ainda de referir que investigadores não-artistas também aderiram à possibilidade de produzir intervenções menos convencionais, tal como a parede trabalhada por Teresa Mendes Flores com molduras destacando relatos de fugas, revoltas ou espancamentos de carregadores negros, forçados a trabalhar para muitas destas missões. Relatos que se encontram nos próprios relatórios dos militares portugueses das missões de delimitação de fronteira, aí percebidos com naturalidade.

¹⁵ <https://trafaria.t-factor.eu/> [acesso a 12.05.2024].

¹⁶ <https://revistavista.pt/index.php/vista/article/view/5528>

¹⁷ Com os músicos João Oliveira e Mick Trovoada, a apresentação teve lugar no dia 21 de janeiro de 2023 e integra uma residência artística de Rita Cássia no museu, parte da sua investigação de doutoramento, integrada no projeto.

As coleções estudadas em exposição

As coleções de fotografia e filmes estudadas pelo projeto *Photo Impulse* (O Impulso Fotográfico) e que foram foco da exposição, pertencem ao acervo documental das Missões Geodésicas e de Delimitação de Fronteiras a Angola e Moçambique (entre 1889 e 1931), e das Missões Antropológicas a Angola, Guiné-Bissau, Moçambique e Timor (entre 1935 e 1975). É um acervo integrado numa vastíssima coleção de ca. de 2 milhões de objetos, espécimes, instrumentos científicos e documentação, de carácter histórico e científico, abarcando ca. de 132 anos de atividade do IICT e suas instituições antecessoras¹⁸. Possivelmente o potencial mais saliente deste acervo é a correlação entre os objetos ou espécimes coletados nas missões científicas, com os instrumentos científicos usados nessas mesmas campanhas e com a documentação textual, gráfica e filmica produzida, possibilitando uma associação direta entre eles e uma abordagem holística do estudo destas coleções e da própria história da ciência colonial portuguesa.

Estes materiais fotográficos - milhares de espécies fotográficas entre albuminas, papéis de revelação em gelatina e prata, negativos de gelatina em vidro e película de nitrato e acetato de celulose e álbuns fotográficos - e filmicos (bobines de 8mm e 16mm, alguns já convertidos em digital) são em alguns casos, material inédito, ainda por estudar, pelo que beneficiam largamente da associação a centros e projetos de investigação que estudam e potenciam novas formas de olhar para estas coleções.

A exposição trouxe à esfera pública essa dimensão da triangulação entre documento, história e objeto de estudo, num discurso fluido. Embora a imagem fosse o mote para a exposição, esta não foi concebida para dar relevância a uma das partes mas sim ao ato político de fazer ciência colonial e das repercussões sociais que essa ciência teve nos países colonizados mas também na sociedade descendente de um país colonizador.

Simultaneamente à produção desta exposição, o museu iniciou um processo interno de identificação das coleções coloniais como parte integrante do seu acervo e de reflexão sobre a responsabilização social, política e ética que os museus devem ter para analisarem de forma crítica as suas coleções (Godinho et al, pp.52-65, 2021).¹⁹ Seguindo exemplos internacionais, com destaque para o documento publicado da Associação dos Museus Alemã²⁰ que recomenda primeiramente o reconhecimento destas coleções como sendo de carácter sensível para, de seguida, se entender os diferentes níveis de sensibilidade de cada coleção de forma a saber adequar discursos e práticas expositivas. Este processo tem levado a equipa de curadores/as das coleções de história natural e de ciência à discussão transversal de como um museu universitário, e por isso de tradição académica, pode rever o seu olhar sobre estas coleções científicas de uma forma ainda mais crítica, por um prisma de responsabilidade social e ética.

De entre os milhares de objetos e fotografias, a seleção a expor foi discutida vezes sem conta nas reuniões de curadoria participativa. Havia de antemão, algumas preocupações trazidas pela curadora de fotografia do MUHNAC, Catarina Mateus, também membro da equipa de investigação, sobretudo quanto às missões antropológicas: o fato de expor os rostos e os corpos de pessoas que não tiveram a sua palavra no momento de serem estudadas e fotografadas, não tendo por isso expresso a sua vontade de serem alvo de estudo, muito menos de exposição pública. A questão era como abordar estas missões na exposição, e falar dos milhares de retratos de frente e perfil

18 Comissão de Cartografia 1883-1936; Junta das Missões Geográficas e Investigações Científicas Coloniais 1936-1945; Junta de Investigações Coloniais 1945-1951, Junta de Investigações do Ultramar 1951-1973; Junta de Investigações Científicas do Ultramar 1973-1979; Laboratório Nacional de Investigação Científica Tropical 1979-1983; Instituto de Investigação Científica Tropical 1983-2015.

19 Tema apresentado no Boletim ICOM Portugal, Série III, n.º17, dezembro 2021, pp.52-65 e na comunicação "As coleções científicas coloniais do MUHNAC. Critérios para a identificação de coleções sensíveis - casos práticos". Ana Godinho, Catarina Mateus (Museu Nacional de História Natural e da Ciência - ULisboa) e Catarina Simões (CHAM-FCSH-UNL) no Encontro Internacional TRANSMAT - IN2PAST «Documentar Coleções Não-Europeias» 2 e 23 de junho de 2023 no Museu Nacional de Etnologia.

20 Guidelines for the Care of Collections from Colonial Contexts (2018). German Museums Association, 3rd Edition.

captados, sem repetir, décadas depois, o mesmo ato de exposição não autorizada. Por essa razão, os retratos de pessoas colonizadas foram remetidos para trabalhos críticos ou de resignificação (como o já referido *Mulheres Sempre Presentes*) ou em casos muito pontuais, mostrando o objeto original, como um álbum da Missão Antropológica de Moçambique numa vitrine.

A opção de virar a atenção para o ato do colonizador ao invés de o fazer para os efeitos no colonizado foi uma opção arriscada. Porque ao fazê-lo, teria de ser como um ato de denúncia e não como uma forma de enaltecimento. A opção de criar dioramas para a exposição foi um propósito, não só porque são muito comuns em museus de história natural mas também porque são dispositivos inventados por um precursor da fotografia - Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851). Foram desenvolvidos para encenar e reforçar a ideia de transformar os cientistas e as suas práticas de observação do Outro presentes nas fotografias originais, em objetos do nosso olhar. A partir de fotografias originais das missões, encenámos a três dimensões, o trabalho científico no campo e no laboratório. Mas, para operar a transformação dos anteriores sujeitos (os cientistas) nos nossos atuais objetos, foi necessário retirar da cena as pessoas que eles estavam a medir, isto é, aqueles que constituíram os objetos da ciência colonial. Ora, estes costumavam ser os que normalmente se mostrava nos dioramas tradicionais dos museus. Para compor o nosso *contra-diorama* utilizámos objetos da coleção que os tornaram ainda mais reais, como as caixas de transporte de equipamento, a lanterna e o megafone, o mobiliário e os painéis “científicos” que decoravam os gabinetes dos antropólogos, integrados num cenário de plantas e rochas artificiais. Deu-se também destaque a alguns instrumentos: os científicos, de origem na ciência europeia, que desde finais do séc. XIX trabalhava na validação da ideia de uma hegemonia da raça branca, na diferenciação através dos caracteres somáticos, como a cor da pele, dos olhos e do cabelo, abandonados desde o pós II Guerra mas que Portugal, sob um regime fascista, foi mantendo até aos anos 70 do séc. XX;



e os instrumentos de registo de imagem, entre câmaras fotográficas e de filmar, os rolos e as bobines, os álbuns fotográficos organizados posteriormente, já em gabinete, bem como o mobiliário criado à medida para eternizar esses registos.

Imagem 3. Encenação de diorama do trabalho de campo a partir de fotografias do arquivo da Missão Antropológica e Etnológica da Guiné e equipamento de campanha que hoje faz parte da coleção de equipamento científico. © Licenciatura em Fotografia da Universidade Lusófona / Catarina Carmo, Joana Morais, 2022.

Outra questão abordada foi o caráter depreciativo e racista das legendas originais das fotografias. Era preciso expor essas práticas que durante séculos foram normalizadas, e que ainda hoje se repercutem, mas acompanhadas de interrogações ou comentários, para que essas palavras não fossem mais uma vez vulgarizadas como um testemunho do passado.

O desafio de abordar outras narrativas, procurando encontrar a perspetiva das populações locais, era o mais apelativo; fazendo-o através das fontes oficiais quer da administração quer das missões de investigação era ainda mais desafiante e interessante. Por isso procuraram-se nas fotografias e nos relatórios, os rostos e as palavras que revelavam a oposição; encontraram-se olhares e posturas corporais desafiadoras, foras de campo que revelavam para além do que se queria mostrar; as passagens que nos relatórios pretendiam ser de denúncia mas que na verdade eram manifestações de descontentamento, coragem, desafio e revolta.

O programa de atividades paralelas à exposição foi intenso: workshops, performances, concertos, leituras encenadas, para além das visitas guiadas e conversas.

As contradições num mural

O *Mural das contradições*, concebido como espaço de manifestação do público, começou por ser uma intervenção da equipa, com uma grelha desenhada, um mapa, alguns comentários iniciais da equipa curatorial para dar o mote aos visitantes e incentivá-los/as a deixar as suas reflexões sobre a exposição ou suscitadas pela exposição. A participação do público excedeu todas as expectativas. Rapidamente, o mural foi inundado com desenhos e comentários, mais ou menos relacionados com os assuntos tratados na exposição, tendo em comum o tom reivindicativo e de palavra-de-ordem para a defesa das próprias causas dos e das visitantes: desde contestações sobre a invasão russa da Ucrânia, defesa de atitudes anti-racistas, às causas ambientais ou simplesmente, declarações de amor, a parede tornou-se pequena para tantas manifestações. De tal modo que, periodicamente, tem de ser “podada” sob o risco de ceder ao peso das camadas de papel acumuladas. Essa parede tem sido um barómetro interessantíssimo que vai evoluindo na medida das tensões sociais e dos acontecimentos mundiais, como agora, a guerra contra Gaza, na Palestina.



Imagem 4. Aspecto da exposição onde se vê ao fundo o Mural das Contradições “De boas intenções está a (des)colonização cheia”. © João Paulo Serafim, 2023.

Nos esboços e planta do planeamento da exposição, queríamos introduzir vários momentos, referidos como “resistências” e, efetivamente, essas intervenções críticas aparecem um pouco por toda a exposição, seguindo uma lógica de resistência constante e de subversão da narrativa colonial, espelhando conceptualmente, visivelmente aquele que foi o papel da resistência efetiva no terreno durante o período da ocupação colonial.

Notas finais

A exposição pretendeu ensaiar formas polifónicas e fluidas de apresentação visual como modo decolonial de expor e convocar os legados do arquivo colonial para o presente, tornando mais relevante as questões que encerra. A corrente decolonial chama a atenção, precisamente, para a necessidade de reconhecimento das marcas do colonialismo na nossa realidade social e ambiental contemporâneas.

A conceção do espaço expositivo não usou, então, um desenho linear do percurso que o visitante deve seguir, dando a possibilidade de cada visitante deambular de modos diversos. Aproveitámos mobiliário que remete para a época em estudo e misturámo-lo com soluções mais contemporâneas. Refletindo visualmente o conceito da exposição, que é de um olhar contemporâneo e desconstrutivo sobre o material científico colonial, quisemos experimentar soluções cenográficas que incluíssem ampliações de fotografias recortadas que pudessem intervir no espaço para além de uma colocação “arrumada” de materiais na parede ou nos expositores; e impressões colocadas nas paredes recorrendo a métodos menos “nobres” (como o uso de molduras velhas, de fotocópias coladas com fita cola, etc.). Outras soluções passaram por bandeiras, letras (frases, pequenos textos) espalhados pelas paredes (quer em vinil de recorte ou até escritos diretamente na parede).

Alguns desarrumos do espaço expositivo pretendem também remeter para a ideia já referida de levantar questões/perguntas e deixá-las em aberto, remeter para uma noção de trabalho em curso e ainda para a complexidade do tema em si.

A pesquisa teórica desenvolvida foi indispensável, mas a abertura do arquivo a novos intervenientes foi o aspeto mais decisivo para a co-criação dos saberes que a exposição elabora. Além disso, o programa paralelo desenvolvido contribuiu para suscitar debates, reunir comunidades à sua volta e propiciar novas investigações formais e informais, levando a sério o conselho de Lonnie G. Bunch III: “é preciso falar sobre os assuntos difíceis”. ♦

REFERÊNCIAS

- AA.VV. (2018) *Guidelines on dealing with collections from colonial contexts*. German Museums Association Edition.
- Ashcroft, B. Griffith & G. Tiffin, H..(2000) (Ed.) *Post-Colonial Studies. The Key Concepts*. Routledge.
- Azoulay, A. (2008). *The Civil Contract of Photography*. Zone Books.
- Cascais, A.F. & Gomes da Costa, M. (2019). Corpos colonizados: recursos com paisagem em fundo. Uma agenda de pesquisa. *Vista. Revista de Cultura Visual*, nº 5, Teresa Mendes Flores e Cecília Jãrdemar (Ed.), *Vistas imperiais: Visualidades coloniais e processos de descolonização*, pp. 101-126.
- Césaire, A. (1955). *Discours sur le colonialisme*. Editions Présence Africaine.
- Davis, A. (2023) *Mulheres, raça e classe*. Edições Orfeu Negro.
- Fanon, F. (2017). *Pele negra, máscaras brancas* (A. Pomar, Trad.). Edições Letra Livre.
- Ferraz de Matos, P. (2006). *As cores do império. Representações raciais no Império Colonial português*. Edições ICS.
- Foucault, M. (2014). *Arqueologia do saber*. Edições 70.
- Garcia, J.L. (seleção e apresentação) (2021). *Mário Domingues: a afirmação negra e a questão colonial - textos 1919-1928*. Editora Tinta da China.
- Godinho, A. et al (2021). Património científico colonial num tempo pós-colonial. As coleções antropológicas e fotográficas do Instituto de Investigação Científica Tropical. *Boletim ICOM Portugal, Serie III, nº 17*, pp. 52-65.
- High, E.M., Sampson, G.D.(2002) (Ed.). *Colonialist Photography. Imag(en)ing race and place*. Routledge.
- Kilomba, G. (2019) *Memórias da Plantação. Episódios de racismo quotidiano*. Orfeu Negro.
- Mirzoeff, N. (2011). *The Right to Look. A Counterhistory of Visuality*. Duke University Press.
- Maldonado Torres, N. (2007). Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. pp. 127-168 In *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Siglo del Hombre Ediciones.
- Mbembe, A. (2020). *Brutalismo* (Trad. Marta Lança). Editora Antígona.
- Mignolo, W., Walsh, C.E. (2018). *On Decoloniality: Concepts, Analytics, Praxis*. Duke University Press.
- Quijano, A. (2009). Colonialidade do poder e classificação social. pp. 73-118. In Boaventura de Sousa Santos e Maria Paula Meneses (org.) *Epistemologias do sul*. Edições Almedina.
- Santos, B.S., Meneses, M.P. (2009) (Ed.). *Epistemologias do Sul*. Edições Almedina.
- Senghor, L. S. (1992). *Liberté. Tome 1 - Négritude et humanisme*. Editions du Seuil.

Património Industrial. Memórias de Torres Novas, vila operária: o caso da Central do Caldeirão.

*Maria Elvira Marques
Técnica Superior de História, Museu Municipal
Carlos Reis, Divisão de Cultura da Câmara
Municipal de Torres Novas*



Since the last two decades of the 20th century, in line with international and national trends, Torres Novas has also become increasingly concerned with industrial heritage, especially in terms of studying Torres Novas' industrial tradition and safeguarding its material heritage, particularly with the preservation of some collections from old industrial units and workshops in the town and municipality. As a result of this awareness, we present the recovery of the Torres Novas hydroelectric power station, the Caldeirão Power Station, and the historical synthesis of the former Almonda Industrial Electricity Company (EIEA), in an integrated approach, aimed at the conservation interventions of the machinery collection, but also the actions that have been developed in terms of intangible heritage, the collection of work memories, testimonies and community experiences present in the Caldeirão Power Station Museum Centre, inaugurated on 1 May 2023.

1. Património industrial: entre a arqueologia industrial e a história da industrialização

Ao nível da defesa do património, saídos dos anos da 1ª República e durante toda a primeira metade do século XX, o isolamento de Portugal durante o regime salazarista afetou largamente o paradigma conceptual das intervenções de defesa e proteção do património histórico, e as opções de restauro sobre o património já classificado, considerando todos os bens patrimoniais de reconhecido valor ou de simbologia patriótica. Eventos paradigmáticos de significado nacionalista dado às ações de defesa do património, como a Exposição do Mundo Português, e as Comemorações do duplo centenário de 1940, foram momentos de afirmação do significado do que era considerado como “património” pelo regime, onde se procuravam exaltar símbolos que personificavam os verdadeiros exemplos da “nação.”¹

Em Portugal, as grandes transformações ao nível patrimonial aconteceram nos últimos trinta anos do século XX, entre o pós 25 de Abril e a entrada de Portugal na União Europeia (1977-1986),

¹ Cf. NETO, Maria João, *Memória, Propaganda e Poder. O Restauro dos Monumentos Nacionais (1929-1960)*. Porto: FAUP, 2001 [Repositório on-line]; BUCHO, Domingos José Caldeira Almeida, *Herança Cultural e Práticas do Restauro durante o Estado Novo (Intervenção nas Fortificações do Distrito de Portalegre)*, Tese de Doutoramento em Conservação do Património Arquitetónico. Universidade de Évora, 2000 [Repositório on-line]; APPLETON, João, AGUIAR, José, CABRITA, A. M. Reis, *Guião de Apoio à Reabilitação de Edifícios Habitacionais*, Lisboa, LNEC, 1998.

o que veio abrir os assuntos culturais e as políticas do património à investigação científica com a possibilidade de recorrer pela primeira vez a fundos estruturais e de coesão, que têm contribuído para a evolução do país, cuja importância é medida ao longo de vários anos, nos níveis de desenvolvimento económico e social procurando metas de convergência europeia.² Nesse sentido, as preocupações relativas ao mundo industrial, também em Portugal, surgiram na década de 1980, começando-se a disseminar a expressão “arqueologia industrial” através de exposições ou dos primeiros estudos de carácter científico, cujo campo conceptual e ferramentas operativas, se confundiram frequentemente, com os do património industrial: O património industrial, objeto da arqueologia industrial³, é constituído por monumentos industriais e sítios de natureza diversa, tratando-se de uma área vasta e multifacetada, que abrange: estruturas, utensílios e tecnologias artesanais e industriais; sistemas (e/ou seus vestígios) de transporte e comunicações; equipamentos coletivos, referentes ao abastecimento (energético, de água ou alimentar), saúde, ensino, recreio e lazer.⁴ As temáticas de estudo possíveis, são naturalmente vastas⁵, embora se privilegie a evolução tecnológica e as tecnologias, por permitirem apreender os primeiros atos propriamente humanos e acompanhá-los até ao tempo presente.⁶ Estes vestígios englobam: “edifícios e maquinaria, oficinas, fábricas, minas e locais de processamento e de refinação, entrepostos e armazéns, centros de produção, transmissão e utilização de energia, meios de transporte e todas as suas estruturas e infraestruturas, assim como os locais onde se desenvolveram atividades sociais relacionadas com a indústria, tais como habitações, locais de culto ou de educação.”⁷ O objeto de estudo do património industrial é múltiplo, considerando-se as várias áreas produtivas e as diversas construções. Cada universo industrial tem a sua especificidade: os processos de produção, as maquinarias utilizadas, a respetiva área de laboração, e as forças motrizes empregues ao longo do tempo.

2 Cf. SERRÃO, José Vicente, PINHEIRO, Magda de Avelar, SÁ, Maria de Fátima, (Orgs.) *Desenvolvimento Económico e Mudança Social, Portugal nos Últimos dois Séculos*, [Homenagem a Miriam Halpern Pereira], ICS-UL, Lisboa, 2009; CALADO, Luis Ferreira, *A Salvaguarda do Património e os seus (enormes) Problemas*, Col. Estudos e Patrimónios, nº 1, pp. 103-107, 2001; IPPAR, Lisboa; Ver: Primeiros diplomas legais de acordo com as Convenções internacionais: Entre a Lei do Património Cultural Português de 1985 que define pela primeira vez as categorias de monumentos, sítios e conjuntos, e a Lei de 8 de setembro de 2001 que define as categorias de bens móveis e imóveis.

3 Cf. ALARCÃO, Jorge, *Entrevista... Vértice*, 1989, pág. 83; Cit. por: MENDES, J. M. Amado, *Op. Cit.* pp. 14-34: Do ponto de vista operativo, Alarcão dá voz à discussão da aplicação da expressão “arqueologia industrial”. O autor contesta a sua aplicação ao estudo de certas temáticas do âmbito da história da indústria e do património industrial como por exemplo, o estudo da produção de vidros de uma determinada fábrica, apenas com recurso a catálogos, sem o levantamento material. A *arqueologia industrial* situando-se no campo operativo e auxiliar, apenas ocasionalmente tem necessidade de recorrer a escavações, sendo por isso mesmo, uma “arqueologia de cota positiva”; ainda assim, a arqueologia industrial tem o seu lugar entre os outros ramos da arqueologia histórica, dos quais fazem parte, a arqueologia das primeiras civilizações (pré-clássicas e clássicas), a arqueologia medieval e a arqueologia pós-medieval ou moderna. Todavia, à arqueologia industrial fica reservado, essencialmente, o período cronológico da chamada “civilização industrial”, embora com possibilidade de, sempre que necessário, remontar a períodos anteriores; // Ver por exemplo: CUSTÓDIO, Jorge, “Sistemas de lavra na mina de São Domingos (1854-1966)” in *Mineração no Baixo Alentejo*, Castro Verde, CMCV, 1996, pp. 174-184.

4 *Ibidem*, *Op. Cit.*, p. 14.

5 Cf. CUSTÓDIO, Jorge, “Arqueologia Industrial e Património” in *História e Crítica*, nº 3, Lisboa, Maio-Junho 1979, pp. 5-11; VIEIRA, João, LACERDA, Manuel (Coord.), FOLGADO, Deolinda e SOROMENHO, Miguel, “Património Industrial, porque deve ser conhecido e salvaguardado (I)// Breve cronologia de Enquadramento (II)// Elementos do Registo de Inventário// Fichas de Elemento: Categoria; Tipo; Identificador; Designação; Localização; Acesso; Proteção; Época de construção; Enquadramento; Descrição; Arquiteto/Construtor/Autor; Cronologia; Tipologia; Bens móveis; Utilização inicial; Utilização atual; Proprietário; Utente; Conservação Geral; Documentação; Observações; Autor; Data; Tipo de Registo; Como contribuir para os Inventários do património arquitetónico; Anexos – Exemplos de Registo de Inventário; Glossário; Recursos de documentação e informação;” in *Património Industrial: Kits - património*, nº 3, versão 1.1., IGESPAR, IHRU, 2010, pp. 1-62; FOLGADO, Deolinda, CUSTÓDIO, Jorge, *Guia do Património Industrial*, Caminho do Oriente, Lisboa, Livros Horizonte, 1999// Ver itinerários on-line: <https://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/itinerarios/industrial/> [Constituem o universo de estudo do património industrial os bens imóveis e móveis integrados ou deslocados, os bens arquivísticos, iconográficos, fotográficos, fonográficos ou cinematográficos associados ou produzidos direta ou indiretamente no seio da empresa, como expressão estrutural / testemunhos/ vestígios/ da industrialização. É nesta interação da diferente documentação que se obtém o entendimento global do património industrial, vivificando os valores culturais a transmitir às gerações seguintes. O património industrial integra, igualmente, edificações isoladas, conjuntos ou sítios, definidos pelos diversos programas construtivos ou pelas diferentes funções em articulação com o território, incorpora uma arquitetura, um urbanismo e uma paisagem de cariz industrial].

6 A crítica sugerida por vários intelectuais a partir das décadas de 1950/60 (os chamados autores do pensamento “pós-estruturalista” como Roland BARTHES, Jacques DERRIDA, Michel FOUCAULT, Paul RICOEUR, A. LEROI-GOURHAN...e outros) pressupõe, que a compreensão da cultura humana contemple o estudo das estruturas subjacentes em artefactos culturais, para além de uma estrutura modelada apenas através da linguagem. Ver por exemplo: LEROI – GOURHAN, André, *O Gesto e a Palavra - I - Técnica e Linguagem, // - II - Memória e Ritmos*, ed. 70, 1983, 1985.

7 TICCIH, *Carta de Nizhny Tagil sobre o Património Industrial*, 2003; BARRANHA, Helena, org., *Património cultural: conceitos e critérios fundamentais*, Lisboa, IST Press, ICOMOS- Portugal, 2003.

No entanto, se até ao final dos anos 1990, os bens passíveis de preservação industrial eram quase exclusivamente pertencentes à cultura material, na viragem do século, será novamente proposto um novo paradigma considerando o património integrado. Nessa abordagem, contempla-se tanto a cultura material, como a cultura imaterial, tendo em conta as comunidades fabris, as comunidades ligadas aos transportes ferroviários e rodoviários, os laços sociais decorrentes de festas e encontros, que contribuíram para a afirmação de identidades, tanto ao nível pessoal como coletivo. As múltiplas dimensões imateriais plasmadas no *saber-fazer*, nas memórias ou na vida social dos trabalhadores e das suas comunidades, constituem também o universo de bens patrimoniais consignados nos “Princípios de Dublin”⁸ tornando assim significativo e decisivo para o mundo contemporâneo o estudo e salvaguarda do património, decorrente do processo global de industrialização dos dois últimos séculos, visto como uma etapa maior da história humana.⁹

Se o Património Industrial compreende os vestígios da cultura industrial de valor histórico, tecnológico, social, arquitetónico e científico, e, todos os vestígios, móveis e imóveis, materiais e imateriais relacionados com a industrialização, que sejam testemunhos da atividade humana, naturalmente, o Património Industrial compreende o património de natureza elétrica, pelo que aqui se incluem as centrais hidroelétricas, como é o caso da Central do Caldeirão de Torres Novas com vida útil, entre 1924 e 1984.¹⁰

A investigação histórica sobre o surgimento da central hidroelétrica de Torres Novas, no sítio do Caldeirão, decorre da necessidade de aprofundar na história do período contemporâneo, a história da industrialização, e estudar de forma sistemática e integrada o património industrial de Torres Novas. Tal investigação levou a considerar, que entre outros fatores, o surgimento da Central do Caldeirão decorre do desenvolvimento industrial do início do séc. XX, e num contexto de crescimento económico impulsionado desde a segunda metade do século XIX, pelas políticas da Regeneração, assistindo-se em Torres Novas, a um importante surto de desenvolvimento industrial acompanhado por um incremento de infraestruturas e de transportes¹¹, através do qual, a vila foi ganhando relevância económica no panorama regional. Pode-se afirmar que tal importância económica, para a qual contribuiu um dos mercados mais importantes da região, é em boa medida também decorrente, da tradição industrial de Torres Novas que já desde o século anterior, tinha a funcionar pelo menos duas fábricas de estampania de chitas, uma licenciada em 1783, aos industriais Suabe e Meuron no moinho de Santa Bárbara¹² e outra, com licença camarária datada dos últimos anos de setecentos (1797)

8 Cf. Princípios conjuntos do ICOMOS-TICCIH para a Conservação de Sítios, Estruturas, Áreas e paisagens de Património Industrial “Os Princípios de Dublin” Aprovados na 17.ª Assembleia Geral do ICOMOS em 28 de Novembro de 2011: “O significado e o valor do património industrial são intrínsecos aos próprios sítios e estruturas, o seu material construtivo, componentes, maquinaria e disposição, expressos na paisagem industrial, em documentos textuais e também nos registos intangíveis contidos nas memórias, nas artes e nos costumes”.

9 *Idem*.

10 ROLLO, Maria Fernanda, *Há 140 anos: a criação da Associação dos Engenheiros Cívicos Portugueses*, Revista Ingenium N.º 114, Lisboa, 2009, Ordem dos Engenheiros; MATOS, Ana Cardoso, et al., *A electricidade em Portugal. Dos primórdios à 2ª Guerra Mundial*, Lisboa, Museu da Electricidade, EDP, 2004; FARIA, Fernando, Luís CRUZ e Sofia TEIVES, “Energia e indústria” In Nuno Luís Madureira (coord.), *A História da Energia. Portugal 1890-1980*, Lisboa, 2005, Livros Horizonte, pp.100-102.

11 Cf. BICHO, Joaquim, *Toponímia da Cidade de Torres Novas*, CMTN, 2000// 1889-1893: Funcionamento da linha férrea de Torres Novas a Alcanena, popularmente conhecida como Rata Cega ou Comboio Menino, constituída por um caminho de ferro de via estreita entre a estação de Torres Novas, na Linha do Norte, e a localidade de Alcanena.

12 Cf. Alvará, 13 de novembro de 1783; *Alvará de Privilégios à Fabrica de Estampania de Torres Novas*; D. MARIA I (1777-1816); Livro 1775-1790; ANTT; Cod. Ref. PT/TT/ER/A-BF-A/002/0004 [Livro com índice dos registos. Contém o registo da correição à alfândega em 1782, 1784, o registo do alvará de 11 de Janeiro de 1783 sobre a administração dos pinhais de Leiria, o registo das condições do contrato geral das saboarias do reino (1782), o registo do alvará de 13 de Novembro de 1783 concedendo a licença a Henrique Meuron e David Suabe para poderem erigir na fábrica de estampania de Torres Novas 24 teares de manufactura de algodão semelhantes às que se usavam na Grã-Bretanha, o registo da carta de lei de 05 de Junho de 1788 da criação do tribunal da real Junta do Comércio, Agricultura, Fábricas e Navegação, o registo do alvará da entrega a Joaquim Pedro Quintela e outros as fábricas de lanifícios de Covilhã e Fundão (1788), o registo da lei sobre a anexação da Superintendência das Alfândegas (lei de 26 de Maio de 1766: dois superintendentes - Norte e Sul) aos Tabacos (distribuídos por cada província), o registo da pauta de 1813, entre outros]//Ver: CORREIA, Maria, *Reabilitação da antiga fábrica da Companhia Nacional de Fiação e Tecidos de Torres Novas*, FCTUC, UC, Coimbra, 2016, 2 vols. [A Companhia Nacional de Fiação e Tecidos de Torres Novas (CNFTTN) foi fundada a 2 de outubro de 1845 por um grupo de comerciantes lisboetas. Tomou posse de uma antiga e pequena fábrica de chitas, situada na periferia de Torres Novas, e foi gradualmente comprando terrenos à sua volta.

concedida à viúva do francês Bartolomeu Juge, D. Maria Juge, no moinho do Caldeirão.¹³ Seguiram-se em Torres Novas o surgimento da Companhia Nacional de Fiação e Tecidos em 1840, mais tarde, a metalúrgica Costa Nery, e outras indústrias de fundição e metalomecânicas, várias fábricas de têxteis, indústrias de lanifícios e tinturarias.¹⁴ É pois, entrados no século XX, neste cenário de alguma prosperidade, e dinâmica de crescimento, que a família Ferreira, natural de Famalicão, decide fixar-se nesta vila do norte do Ribatejo.¹⁵

José Manuel Ferreira Júnior (1874-1948), auxiliado por seu tio António Manuel Ferreira, serão os principais dinamizadores da instalação da iluminação pública e da eletrificação de Torres Novas no início do século XX, desde a chegada da iluminação pública a carbureto e a petróleo; à compra das primeiras turbinas (1924), até à criação da Empresa Industrial de Eletricidade do Almonda (EIEA) nos primeiros anos da década de 1930.¹⁶ José Manuel Ferreira instala-se em Torres Novas desde os finais do século XIX, detendo já nos primeiros anos do século XX uma considerável quantidade de negócios. Na sua fábrica de enlatados no Largo de Santo André monta uma máquina a vapor com um gerador de energia elétrica de corrente contínua, o que acalentou o sonho do aproveitamento da energia hídrica do Almonda para a produção de energia elétrica¹⁷ e conduziu à solicitação feita à câmara municipal da concessão do troço entre a queda de água do moinho dos Pimentéis até ao moinho dos Gafos, tendo como ponto principal a queda do Caldeirão. Para tal, e como forma de garantir os direitos de utilização das águas, Ferreira projetou duas linhas de ação: Em primeiro lugar a aquisição do conjunto dos moinhos chamados “do Duque”, ao Caldeirão, para poder rentabilizar a exploração, ação que contribui para o aumento da sua influência local, o que levaria a que em 1917, a Companhia “Ferreira & Antunes”, de José Ferreira, obtenha da autarquia a desejada autorização para conduzir a eletricidade proveniente da máquina geradora instalada na fábrica de enlatados para o seu armazém e para os seus estabelecimentos comerciais.¹⁸

(cont.12) O local onde está implantada atualmente era conhecido como o “Sítio de Santa Bárbara”, devido ao moinho que aí se localizava com o mesmo nome. Este sempre foi um local muito procurado para a implantação de sistemas de aproveitamento hidráulico. Sucederam-se uma série de moinhos, lagares e fábricas de curtumes, chitas e têxteis. Em 1881, a CNFTTN era já a 12ª fábrica na lista das 50 maiores empresas da indústria transformadora portuguesa, com 403 trabalhadores. Encerrou a sua atividade a 29 de julho de 2011, com 166 anos de existência.] // ROCHA, Francisco Canais, “Avanços e recuos da industrialização em Torres Novas; 1ª tentativa de industrialização 1783-1810; 2ª tentativa de industrialização 1818-1824; Consolidação da industrialização 1837-1880” in *Para a História do Movimento operário em Torres Novas*, Torres Novas, CMTN, 2009, pp.37-47.

13 ROCHA, Francisco Canais, *Op. Cit.* pp.40-41

14 Para a história da indústria neste período são fundamentais os Inquéritos industriais iniciados por fases, na década de 1860, mas cujo mais completo e pioneiro é o de 1881: Cf. *Inquerito Industrial*, Comissão Central Diretora do Inquerito Industrial, Inquerito Direto - Visita às Fábricas, 1881, Lisboa, Imprensa Nacional, segunda parte// *Fábricas - Têxtil Segundo o Inquerito Industrial* de 1881, no final do século na vila torrejana existiam cerca de 900 operários; sendo que os quantitativos da grande produção e a base proletária oriunda do mundo rural, estudada por géneros e por faixas etárias de acordo com os setores e fábricas de laboração está por aferir.

15 MATOS, Ana Maria Cardoso de, SAMPAIO, Maria da Luz, *Património Industrial e Museologia em Portugal*, Museologia e interdisciplinaridade, vol. I e II, nº 5, Universidade de Brasília, 2014.

16 AMTN, Atas Camarárias 1915-1926; PT/TNV/TNV-AH/ACT/CAM/247// Livro de Atas Camarárias 1933-1934, PT/TNV/AMTN-AH/B-A/1/248; Livro de Atas Camarárias 1934-1936, PT/TNV/AMTN-AH/B-A/1/249.

17 Em Portugal começaram a estar presentes nas grandes exposições industriais do final do séc. XIX e inícios do séc. XX, espaços de divulgação e utilização da eletricidade. A eletricidade esteve presente na *Exposição Industrial* que se realizou em Lisboa em 1885, mas, só no século XX se realizaram exposições dedicadas exclusivamente à eletricidade e suas aplicações: Em Portugal a “*Exposição de Machinismos e aplicações da eletricidade*” foi inaugurada a 31 de agosto de 1924 na cidade do Porto durante o II Congresso Nacional de Eletricidade. Estes certames, foram iniciativas importantes para a divulgação dos avanços técnicos na aparelhagem elétrica em Portugal, quer ao nível doméstico quer industrial; exposições com milhares de visitantes, cuja realização foi profusamente noticiada pelos jornais e revistas da época. Cf. MALVEIRO, Ana, *Expor para Divulgar – A Memória das Exposições de Eletricidade e Rádio e Eletricidade realizadas em Portugal nas décadas de 20 e 30 do século XX*, Universidade de Évora, Évora, 2014.

18 AMTN, Livro de Atas Camarárias 1915-1926; PT/TNV/TNV-AH/ACT/CAM/247, sessão extraordinária de 16 de março de 1915; fols. 10v-11; AMTN, Livro de Atas Camarárias 1939-1940; PT/TNV/TNV-AH/ACT/CAM/253; Sessão ordinária de 2 de janeiro de 1940: “Empresa Industrial de eletricidade do Almonda: inauguração solene das novas instalações da Central do Caldeirão” // Cf. *O Almonda*, 13 de janeiro de 1940, nº 1068, pág. 1; Sineiro, J. Ribeiro, *A Iluminação pública e a electricidade na vila de Torres Novas – Subsídios e documentos*, CMTN, Torres Novas, 2010; // Com a regulamentação da distribuição de energia elétrica, José Manuel Ferreira movimentou-se nos corredores do governo para que o pedido da concessão fosse oficializado face ao interesse cada vez maior da Câmara pela municipalização dos serviços. Nos últimos dias de 1933, constituiu-se a EIEA, sociedade que em 1934, ganha a concessão do fornecimento da energia para a luz elétrica. Para o bom cumprimento do caderno de encargos da concessão, a EIEA celebrou, no ano seguinte, a escritura com a Hidroelétrica do Alto Alentejo para o fornecimento de energia. Não obstante, a primeira sessão da administração da EIEA só se realiza em 5 de junho de 1935, cuja sede social passa a funcionar no estabelecimento de José Manuel Ferreira Júnior, sito na Rua Nova de Dentro, nºs 15 e 17.

Em segundo lugar, encomendou e adquiriu as turbinas produzidas no Porto em 1924 pela Fundação de Fradelos situada na Freguesia de Santo Ildefonso - Porto, propriedade do

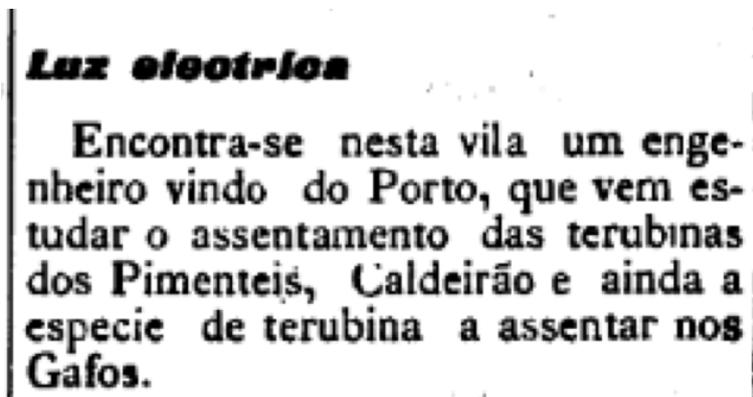


industrial Diniz Joaquim Praça. Na década seguinte, em 1933, seria fundada uma sociedade por quotas: a *Empresa Industrial de Electricidade do Almonda*, para exploração da energia hidroelétrica e começam as obras do novo edifício da Central do Almonda da autoria do arquiteto, condutor de obras públicas, António Rodrigues da Silva Júnior.¹⁹ Em 1934, a vila já era iluminada pela Central do Caldeirão: a luz era ligada às 17h30m e desaparecia pelas 06h00, com os três circuitos iniciais – Avenida, Largo da Botica e Outeiro do Fogo.²⁰

Imagem 1. António Rodrigues da Silva Júnior (1868-1937), autor do projeto da Central do Caldeirão. © Biblioteca e Arquivo Histórico da Secretaria do Ministério da Economia; Processo Arquivo Histórico do Ministério das Obras Públicas PT/AHMOP/PI/166/036; Datas de produção 1890-1937; Suporte: Papel; História.

2. Património industrial: aspetos da coleção “*in situ*” da Central do Caldeirão, as turbinas hidráulicas

Não sabemos, com certeza, se José Ferreira visitou a exposição de “*Machinismos e aplicações da eletricidade*” realizada no Porto em 1924²¹. Mas a julgar pela notícia do Almonda de 2 de março do mesmo ano e pela data inscrita na turbina dupla de modelo “Francis” do Caldeirão – 1924 – não deve haver muitas dúvidas de que José Ferreira estava a par do funcionamento das turbinas



hidráulicas, a sua aplicação à produção de eletricidade e o seu aproveitamento e eficiência na queda de água do Caldeirão.²²

Imagem 2. AMTN, O Almonda, 2 de março de 1924, nº 241, pág.3. © Cedido pela autora

Provavelmente é José Ferreira quem convida o engenheiro do Porto mencionado na notícia, a vir a Torres Novas, para estudar o assentamento dos equipamentos do Caldeirão, e observar o mecanismo que melhor se adequava à queda do moinho dos gafos. Esse engenheiro foi provavelmente o filho de Dinis Praça, John Praça, e os dois juntamente com José Ferreira, terão estudado a forma de assegurar uma maior eficiência, e verificado as características das turbinas adequadas ao aproveitamento hidroelétrico em causa. Na Central do Caldeirão, situação onde existia uma coluna de água apreciável, mas sem grande

¹⁹ Ver: MARQUES, Maria Elvira, “A Presença do arquiteto António Silva Júnior (1868-1937) em Torres Novas” in *Nova Augusta* - Revista de Cultura, nº 34, CMTN, 2022.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Cf. MALVEIRO, Ana, *Op. Cit., ibidem*.

²² AMTN, *O Almonda*, 2 de março de 1924, nº 241, pág.3

caudal, as turbinas usadas são as primeiras, de impulso, turbinas de modelo “Francis”²³ que são as mais apropriadas para faixas de queda entre 50 e 650 m (queda máxima 750 m): As turbinas são constituídas pelo rotor – elemento principal, ao redor do qual estão instaladas pás - e um conjunto de tubagens que conduz a água até ao distribuidor onde se procede à transformação da energia hidráulica em energia mecânica, conforme imagens seguintes.

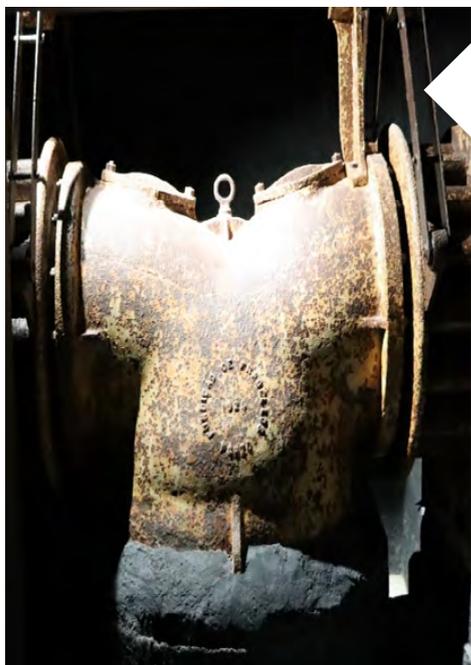


Imagem 3. Turbina dupla com duas entradas de água (nº invº MMTNCAL015). EDP, A Eletricidade em Portugal, Boletim nº 316, 1994. © Cedido pela autora

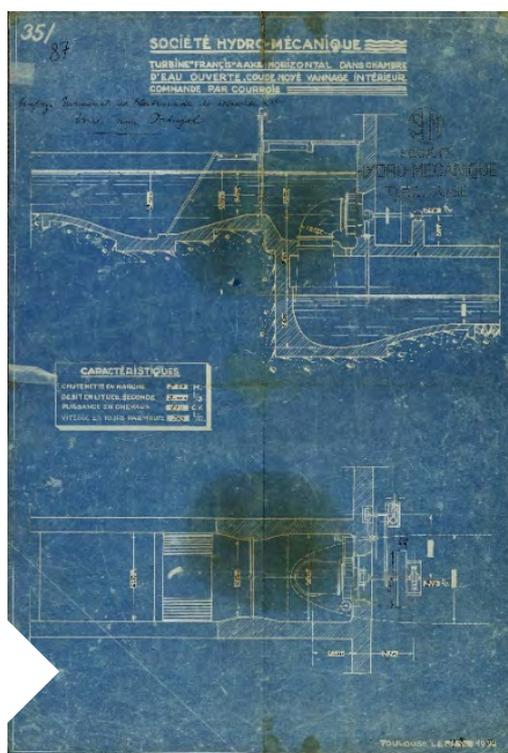


Imagem 4. Desenho técnico//Turbina Francis, de James Francis//Inv. MMTNCAL016//Turbina “Francis” com corte horizontal submersa em câmara de água aberta acionada por correia interior//Autoria: Société Hydro-Mécanique de Toulouse//Papel/ 28-05-1934. José Manuel Ferreira (Júnior) adquiriu um exemplar desta turbina em 1924 para equipar a central hidroelétrica do Caldeirão no Rio Almonda (Torres Novas) //Características - Pás em movimento (5.10M); Litros/segundo (2.000 L/s); Potência (110CV); Velocidade em voltas por minuto (210 V/m); [Exposição; Núcleo Museológico da Central do Caldeirão; 2023-05-01; Multimédia 2]. © Cedido pela autora

Destas turbinas, foi integrado o desenho técnico original na exposição do núcleo museológico. No caso das turbinas do Caldeirão, com moldes da fundição de Fradelos, propriedade do industrial Joaquim Dinis Praça²⁴; realizados pelo filho, John Praça, constante na memória descritiva e plantas que integram o Processo de

23 EDP, *A Eletricidade em Portugal*, Boletim nº 316, 1994// FIGUEIRA, José, *O Estado na eletrificação portuguesa – da lei da eletrificação do país à EDP (1945-1976)*, UC, Coimbra, 2012; RODRIGUES, Paula, *A Hidroeletricidade no distrito da Guarda dos primórdios a meados do século XX*, UC, Coimbra, 2020 [As turbinas do tipo Francis foram desenvolvidas e patenteadas pelo engenheiro civil americano James B. Francis em 1848. Estas recorrem à variação de pressão de água ao longo das pás da turbina, transferindo a sua energia ao movimento de rotação do rotor. Neste tipo de turbinas existe uma grande diferença de pressão a montante e a jusante. Esta turbina é caracterizada por ter uma roda formada por uma coroa de alhetas fixas, as quais constituem uma série de canais hidráulicos que recebem a água radialmente e a orientam para a saída do rotor numa direção axial. As turbinas Francis são adequadas para alturas úteis superiores a 10 m, chegando a ser utilizadas em quedas até 700 m de altura. A potência elétrica associada pode variar entre apenas alguns kW até à ordem dos GW.]

24 Ver: Diniz Joaquim Praça (natural de Massarelos, Porto, 1860); filho de Joaquim Francisco Praça (natural de Vila do Conde) e de Delfina Guilhermina Barros (de Massarelos, Porto); Diniz Joaquim Praça casou com Engrácia de Jesus Soares (1861, S. Nicolau, Porto), no Porto, São Nicolau, a 8 de agosto de 1885. Deste casamento nasceu: **John Alberto Soares Praça** (n. Porto, São Nicolau 13 de junho de 1887// f. Porto 14 de março de 1933) que desenhou os moldes a partir dos desenhos técnicos para a construção das turbinas. Cf. Registo do testamento com que faleceu Dinis Joaquim Praça, casado com Paulina Júlia Spratley da Natividade (em segundas núpcias), industrial: AMP// PT-CMP-AM/PUB/ABOR/8/RT10747 Joaquim Dinis Praça: [Registo do Testamento (...) Estou casado com D. Paulina Julia Sparkley da Natividade, por escriptura antinupcial... de cujo matrimonio existe um filho de nome Diniz. Fui cazado com D. Engracia de Jesus Soares de cujo matrimonio existem três filhos de nomes: Esthephania, John e Benilde, aos quais já paguei a legitima materna – Que usando do direito que as Leis me concedem disponho da quota disponível da minha herança da forma seguinte: (...) Deixo três quartas partes da referida cota ás minhas filhas Esthephania e Benilde e o quarto restante da mesma á minha esposa Paulina Praça (...) que partilhem o cazal dentro da maior harmonia e sem ostentação e protejam a minha irmã Maria conforme puderem (...)].

Licenciamento da Fundição: “(...) Requerimento de licenciamento para estabelecer uma fábrica de fundição de ferro, na Rua Guedes d’ Azevedo e rua do Bolhão denominada (“Fundição de Fradelos”) Freguesia de Santo Ildefonso deste bairro, requerida por Diniz Joaquim Praça.// Aos vinte e tres dias do mez de Julho de mil novecentos e quatorze nesta cidade do Porto e na administração.// “Memoria descriptiva: Compoem-se este predio onde esta estabelecida uma fabrica de serralheria e fundição de ferro, sob a denominação de “Fundição de Fradellos” das seguintes divisões, no res do chão que confronta com a rua Guedes d’Azevedo e rua do Bolhão, oficina de tornos mechanicos e machinas de furar etc. No 1º andar das mesma casa, oficina de serralharia, e no 2º andar deposito de moldes. No predio em frente (...) é também ocupado como armazém de moldes. No barracão (...) esta estabelecida a oficina da fundição de ferro para a qual tem montados dois fornos para derreter ferro da capacidade de 1000kg cada um empregando em quantidade determinada carvão coke. Depois de passado ao estado liquido, é vasado para colheres de ferro de diferentes tamanhos e em seguida distribuido por diversas caixas também de ferro honde sahe depois em obra, há também nesta secção duas forjas e achando-se ainda instalado um motor a gaz rico da força de 5 cavalos bem como o competente ventilador para os fornos. Tem a totalidade de 35 operarios. As confrontações do edificio da fabrica, são: Norte: Rua Guedes d’ Azevedo; Nascente e sul – com os herdeiros de D. Cacilda Santa Rita Neves, e do Poente com a Rua do Bolhão. [...]”.²⁵ Depois desta relevante descrição do modo de fabrico, as páginas seguintes do documento, mostram o desenho com o esquema da localização com identificação dos espaços interiores de funcionamento da fábrica: serralharia, casa de moldes, torneiros, fornos e fundição, e a localização da fábrica conforme estava implementada nas ruas da cidade.²⁶ Realizado o assentamento da turbina dupla em Maio de 1924, a sala das máquinas equipada com turbinas e mais tarde com geradores provenientes da Alemanha, está apta a funcionar. Os geradores serão instalados na segunda metade da década 1930, entre 1936 e 1939. Esta é, aliás, uma particularidade que torna valioso o acervo técnico-industrial da Central do Caldeirão: serão certamente estes geradores os últimos maquinismos enviados para Portugal antes do embargo das exportações pela Alemanha Nazi no contexto da II Guerra Mundial. Tal como consta no livro de caixa de 1935²⁷, a descrição dos mecanismos das turbinas era a seguinte: “com turbina dupla 96 HP Francis e Turbina Simples HP Francis”. Em termos de gerador já é referido um primeiro gerador acoplado ao motor a gás pobre, sobre o qual tencionamos em próxima oportunidade, aprofundar os conhecimentos de funcionamento técnico. No final da mesma década, em 1939, o novo edificio da Central do Caldeirão já se encontrava operacional, e foi oficialmente inaugurado no dia 7 de janeiro de 1940.²⁸

Finalmente entre 1954 (data do 2º caderno de encargos contratualizado com a autarquia) e 1984, a Empresa do Almonda vê renovada a concessão, passa por vários reajustes, e é gerida pela família Tavares. Após o 25 de abril de 1974, é realizada uma negociação para a transferência amigável do património da empresa e dos trabalhadores para a EDP, encerrando definitivamente as portas em 1986. A Câmara Municipal, reivindica o património da Central do Caldeirão com vista à preservação e constituição de um núcleo museológico. A região de Torres Novas, devido aos seus recursos hídricos, logo após o aparecimento da hidroeletricidade, foi das primeiras a implementá-la através da ação e dinamismo da família Ferreira contando com o brilhante percurso do comerciante e industrial José Manuel Ferreira. Essa ação foi sustentada pelos conhecimentos técnicos do engenheiro Levita dos Santos, responsável pela produção elétrica da CP – Entroncamento,²⁹

25 Cf. “Autos de Requerimento de Licença para estabelecer uma fábrica de fundição de ferro na Rua Guedes d’ Azevedo e rua do Bolhão denominada (“Fundição de Fradelos”) Freguesia de Santo Ildefonso deste bairro, requerida por Diniz Joaquim Praça”, Arquivo Distrital do Porto, ADP, PT/ADPRT/AC/GCPRT/J-D/180/00445/Cota: C/9/12/6-21.2; fol. 3

26 *Ibidem*; fol. 6

27 AMTN, Livro de Caixa EIEAL, junho de 1935.

28 Cf. MARQUES, Maria Elvira, *A presença do arquiteto... Op. Cit.*

29 Engenheiro responsável pela iluminação elétrica dos caminhos de ferro no Entroncamento, residia em Torres Novas e tornou-se muito próximo de J. Ferreira Júnior.

incumbido pela câmara, de realizar o estudo da montagem e distribuição da energia elétrica em Torres Novas; e engenheiro encarregado de proceder aos estudos e em articulação com a Comissão Executiva realizar tais trabalhos.³⁰ Estavam assim dados os primeiros passos para o arranque da indústria da produção de energia elétrica, distribuição e comercialização da eletricidade em Torres Novas.³¹ O ciclo funcional de produção da central situou-se entre 1924 e 1984, e nele foram identificados e caracterizados os sistemas de aproveitamento hidroelétrico do Almonda e toda a maquinaria e equipamentos que integram a herança cultural e industrial da central, dos quais, neste breve artigo tentámos avançar nos conhecimentos sobre peças da coleção originais.

3. Património Industrial: da (re)construção da memória à importância da educação para o desenvolvimento sustentável

A Central do Caldeirão existe atualmente enquanto núcleo museológico dedicado à preservação da memória industrial e do património elétrico. Foi uma unidade de produção de energia elétrica no concelho de Torres Novas por onde passaram mais de 150 trabalhadores, propriedade da Empresa Industrial de Eletricidade do Almonda, e que depois de ter passado por um processo de nacionalização e integração na EDP, esteve em funcionamento até 1984. A musealização da central do Caldeirão foi uma consequência da feliz decisão do Município de Torres Novas, que em articulação com a “Fundação EDP”, desenvolveu os procedimentos necessários à ação de uma equipa multidisciplinar de técnicos das várias áreas – património cultural, museus, intervenção territorial e arquitetónica - que confrontados com a reflexão sobre o passado desta unidade, e dada a sua localização referencial no centro histórico da cidade, consideraram as memórias dos trabalhadores como aspetos centrais a contemplar no projeto museológico, e também a sua colaboração ao nível da intervenção de conservação dos maquinismos, o que veio a acontecer entre 2020-2022 aquando da intervenção de conservação e restauro realizada por parte da empresa que ganhou o concurso e a quem foi adjudicada a intervenção da coleção “in situ” da Central elétrica.

Partindo de questionários com pontos de referência e campos de registo sistemático, foram realizadas dezenas de entrevistas através de registos áudio e vídeo. Hoje a Central é um lugar de memória, cujo espírito do lugar foi preservado e que apresenta uma narrativa envolvente fruto de um trabalho de pesquisa e recolha realizado junto da comunidade de antigos trabalhadores. No centro do projeto museográfico encontra-se o mural com as fotografias de 157 trabalhadores. Ir ao encontro dos operários e suas famílias, poder recolher os seus testemunhos de trabalho, vida e também contributos materiais (objetos das operações de trabalho diário, carteiras profissionais, fichas de cadastro de pessoal, cartões de sindicato, fotografias dos encontros, dos torneios, da vida social da empresa, das festas, dos convívios e das celebrações do 1º de maio...) só foi possível graças à forte relação identitária que permanece nesta comunidade de trabalhadores da indústria de eletricidade dispersa pelo concelho de Torres Novas. As memórias significativas destes trabalhadores, levaram a uma compreensão mais abrangente da relevância desta unidade industrial, no desenvolvimento, progresso e melhoria das condições de vida da vila e no concelho durante o século XX. A narrativa museográfica apresentada inclui assim não só os aspetos técnicos e tecnológicos relacionados com a produção de energia a partir dos recursos hídricos do Almonda – a “hulha branca” – tão desejada por toda a Europa no período entre Guerras, como a (re)construção das representações de memórias do trabalho desta comunidade, as quais se procuram afirmar como um legado cultural e patrimonial fortemente identitário deste território. A Central do Caldeirão produziu energia elétrica em Torres Novas desde 1924 e esteve em funcionamento até 1984.

30 CMTN, Livro de Atas Camarárias 1915-1926; PT/TNV/TNV-AH/ACT/CAM/247, sessão extraordinária de 16 de março de 1915; fols. 10v-11.

31 CMTN, Livro de Atas Camarárias 1939-1940; PT/TNV/TNV-AH/ACT/CAM/253; Página 99V; Sessão ordinária de 2 de janeiro de 1940: “Empresa Industrial de eletricidade do Almonda – Carta datada de quatro do corrente convidando a Câmara a assistir no passado dia sete à inauguração solene das novas instalações da Central do Caldeirão”.

A partir dessa data iniciou-se um processo de encerramento e de posterior abandono. No ano 2020, a herança cultural e a memória industrial da Central e da sua comunidade de trabalhadores, é algo ainda bastante forte. Tal consciencialização por parte dos poderes públicos foi essencial para que se concretizassem as obras de reabilitação. Realizaram-se “in situ” os trabalhos de conservação e desenvolveu-se a recolha de memórias junto dos operários, bem como a pesquisa da documentação nos vários arquivos e no centro de documentação da EDP, com vista ao processo de musealização. Após a abertura do núcleo museológico a 1 de maio de 2023, com um saldo de mais de 10.000 visitantes, têm sido desenvolvidas várias ações quer na vertente de salvaguarda e valorização do património industrial, material e imaterial, quer na vertente educativa. A valorização do património imaterial, tem privilegiado a memória industrial através do projeto “Memórias de Torres Novas, Vila Operária” implementado em 2024, e que consiste na recolha sistemática de testemunhos e outros materiais,



de antigos trabalhadores de todas as indústrias de Torres Novas.³² Temos vindo a constatar que é o valor afetivo da memória que consolida as marcas do passado com maior significado e que esse registo pode adquirir um valor documental e de “vestígio” através do acumular de “experiências-referência” que se repetiram e memorizaram. No caso do património industrial a apreensão afetiva do mundo fabril, constituiu por várias gerações lugares de referência e que depois de desativados causaram nos sujeitos ativos forte desolação e tristeza. É, pois, com a reabilitação museológica destes lugares de referência identitária que se devolve à comunidade parte desta anterior felicidade, apenas pelo facto de se conservarem.³³

Imagem 5. Carta do evento “Memórias de Torres Novas: Vila Operária, os dias da indústria”. Recolha de testemunhos.

No tocante à vertente educativa, pretende-se desenvolver várias oficinas para estimular aprendizagens no âmbito das ciências e tecnologias sobre fontes de energia, desenvolvimento sustentável, história da eletricidade e património industrial e elétrico, com correspondência na história da produção da antiga Central, local onde decorrerem estas atividades. Pretende-se com estas ofertas educativas, envolver escolas, famílias e toda a comunidade num ambiente propício à reflexão e experimentação de materiais, engenhos e técnicas, em contexto intergeracional, através da descoberta das fontes de energia, em torno do conhecimento e da preocupação pela sustentabilidade ambiental e pela transição energética ao nível das fontes de energia renováveis.³⁴◆

32 Para a história da indústria neste período são fundamentais os Inquéritos industriais iniciados por fases, na década de 1860, mas cujo mais completo e pioneiro é o de 1881: Cf. *Inquérito Industrial, Comissão Central Diretora do Inquérito Industrial, Inquérito Direto - Visita às Fábricas, 1881*, Lisboa, Imprensa Nacional, segunda parte// *Fábricas – Têxtil*. // Segundo o Inquérito Industrial de 1881, no final do século XIX, na vila torrejana existiam cerca de 1000 operários; sendo que os quantitativos da grande produção e a base proletária oriunda do mundo rural, estudada por géneros e por faixas etárias de acordo com os setores e fábricas de laboração está por aferir.

33 FOLGADO, Deolinda, *Património industrial. Que memória?*, in *Conservar para quê? Mesa Redonda da primavera*, FLUP, Porto, 2005, pp. 354-365

34 Ver: <https://museu.cm-torresnovas.pt/index.php/nucleos-museologicos/central-hidroeletrica-do-caldeirao>

“Museus, Educação e Investigação” ... em Portugal



O Sorriso do Aconto, 2024 | Sara Domingos

© Cortesia da artista

Vista da instalação sobre fustes de colunas romanas do século I, Museu de Lisboa – Teatro Romano

“Museus, Educação e Investigação” ... em Portugal

Os museus são espaços vitais onde Educação e Investigação convergem para moldar a nossa compreensão e interpretação do mundo. Ambas constituem funções basilares e tradicionais dos museus, além do inventário, da documentação, da conservação e da segurança.

Os desafios do presente exigem, todavia, aos museus um papel expandido como agentes da vida comunitária e do progresso social. Obriga ao desenvolvimento de estratégias inovadoras, orientadas para um posicionamento mais proativo e colaborativo junto de múltiplas comunidades e de públicos não habituais. Significa um compromisso para com a inclusão, através da aproximação entre culturas, da contribuição para um mundo mais sustentável e do enfoque no bem-estar das populações.

Ancorados nas produções materiais e imateriais humanas, os museus são sobre pessoas e para pessoas. Devem ser acessíveis e democráticos, comprometidos com a justiça social e a equidade.

O tema do Dia Internacional dos Museus deste ano remete-nos assim para um conjunto de Objetivos de Desenvolvimento Sustentável das Nações Unidas, em particular a oferta e garantia de uma educação de qualidade, inclusiva e participativa, ao longo da vida para todos.

O ICOM Portugal reforçou durante todo o semestre a discussão sobre a temática a promover um cenário de oportunidades para o contato com projetos inovadores, e de referência, desenvolvidos no país. Esta sessão é, por este ângulo, um dossiê de boas práticas para que todos possamos conhecê-las.

A importância de (des)construir o museu com as comunidades – O exemplo do Encontro sobre Acessibilidade e Inclusão no Museu Condes de Castro Guimarães

Ricardo Filipe
Assistente Técnico no Museu
Condes de Castro Guimarães



Accessibility and inclusion play a crucial role in ensuring museums are welcoming spaces. However, institutions are frequently inaccessible, and their workers often lack the skillset to overcome these obstacles. Wishing to address these issues through collaborative work with organizations for and lead by people with disabilities/disabled people and the D/deaf community, the author challenged the team at the Counts of Castro Guimarães' museum to host a gathering of professionals and local stakeholders during his internship for his master's degree in Museology. This text details the planning and the key moments of the event, encouraging others to reflect on these topics.

A acessibilidade e a diversificação de públicos são componentes essenciais da atual definição de museu do ICOM. Todavia, por não se coadunarem com as suas prioridades ou possibilidades, nem sempre as instituições conseguem assegurar o cumprimento destes critérios. Como é possível, então, evoluir no sentido de (re)construir instituições que promovam a equidade no acesso à informação e a diversidade cultural? Uma forma de intervenção é tornar os processos de decisão e avaliação mais participados, enveredando-se pelo diálogo e pela colaboração com as comunidades menos representadas nos museus, adotando-se assim princípios do paradigma da democracia cultural.

Esta metodologia de atuação permite, desde logo, identificar barreiras inadvertidamente impostas a um ou mais segmentos dos públicos e que poderão não ser óbvias para a generalidade das pessoas. Por exemplo, poder-se-á assumir que a maior parte dos indivíduos entende como a inexistência de um elevador dificulta ou mesmo impossibilita o acesso a um piso de um museu. No entanto, a dificuldade ou especificidade da linguagem utilizada nos textos desse mesmo piso pode não ser um problema tão evidente, mas não deixará de ser frustrante para muitas pessoas.

Adicionalmente, mais do que atribuir-lhes um papel consultivo nestas matérias, importa incluir na criação de conteúdos ou atividades quem não é, ou que pelo menos não se considera, parte dos atuais públicos-alvo do museu. A título de exemplo, é factual que uma visita orientada em português, interpretada simultaneamente em Língua Gestual Portuguesa (LGP) por uma pessoa ouvinte e uma atividade idêntica realizada em LGP por uma pessoa Surda, com o acompanhamento de uma pessoa que transmita a mesma informação em português, servem públicos Surdos e ouvintes. No entanto, a segunda vertente terá mais impacto por ser primeiramente mediada por e para uma faixa da população que frequentemente não se (re)vê nas práticas museológicas de muitas entidades.

Interessado em contribuir para estes processos de aproximação entre as comunidades e os museus, particularmente aqueles que tenham como alvo pessoas neurodivergentes, com deficiência e da comunidade S/surda, por estas características serem transversais à humanidade e pela sua própria vivência como pessoa com Perturbação de Hiperatividade e Défice de Atenção (PHDA), o autor tem-se vindo a dedicar ao estudo das temáticas da acessibilidade e da inclusão. Procurando responder à questão “Como pode uma instituição preencher os requisitos da atual conceção de Museu e tornar-se mais acessível e inclusiva?” de forma prática, o autor realizou o seu estágio curricular do Mestrado em Museologia no Museu Condes de Castro Guimarães (MCCG), casa-museu instalada numa antiga residência de veraneio em Cascais. A atividade em epígrafe, cuja designação completa é “Conversas na Torre de São Sebastião | Encontro sobre Acessibilidade e Inclusão em museus,” consistiu no principal resultado de oito meses de investigação e serviço na instituição e será por isso detalhada em seguida.

Realizada no dia 13 de abril, no próprio museu, a organização da jornada foi levada a cabo pelo autor em colaboração com a equipa do MCCG. Além destes intervenientes diretos, o evento teve a sua origem numa sugestão da orientadora do autor, Patrícia Roque Martins, Investigadora Auxiliar na NOVA FCSH, para que se investigassem organizações focadas na reivindicação dos direitos de pessoas com deficiência e da comunidade S/surda. Deste modo, pretendia-se conhecer as pessoas com deficiência e as instituições mais próximas disponíveis para forjar parcerias com o museu e assim dar lugar a possíveis modelos participativos para a inclusão. Em termos de bibliografia que sustente esta metodologia de trabalho, teve-se como base os procedimentos de auscultação das comunidades de vários investigadores, destacando-se o contributo recente de Ziebarth e Majewski (2022) neste contexto.

Apresentando brevemente o seu artigo, “Museum Crip Space, By Any Other Name”, este foi elaborado com base em respostas a um questionário aberto sobre se e como os museus podem ser um espaço de convívio para pessoas com deficiência (Ziebarth & Majewski, 2022, pp. 180-182). Reuniram-se então opiniões de figuras reconhecidas como ativistas e profissionais ligados à acessibilidade e inclusão de pessoas com deficiência e da comunidade S/surda e comentários de indivíduos que de algum modo são partes interessadas nesta matéria e desejam ver melhorias nas condições de acesso e envolvimento de uma maior diversidade de pessoas. O texto aponta os museus como potenciais espaços de partilha de experiências de pessoas com deficiência, “in accordance with their missions of community education and cultural inclusion” (Ziebarth & Majewski, 2022, p. 183), argumentando desde logo que estes devem realizar investimentos que assegurem a sua plena acessibilidade, uma representatividade adequada a todos os níveis e o tratamento aprofundado de tópicos relevantes para as comunidades que se pretendem abordar (Ziebarth & Majewski, 2022, p. 183). Para isso, e corroborando o que foi referido anteriormente, as respostas indicam que estas instituições devem ter em conta o conhecimento empírico das pessoas que têm de lidar atualmente com inúmeras barreiras no acesso aos museus, que “are not designed with us [as pessoas com deficiência] in mind” (Ziebarth & Majewski, 2022, p. 186), se quiserem ser “exactly what a museum should be” (Ziebarth & Majewski, 2022, p. 185). Dado o sucesso deste processo de juntar profissionais, ativistas e pessoas com interesse nesta questão numa busca por respostas, procurou-se então recriá-lo neste encontro no MCCG e tentar igualmente retirar algumas conclusões.

Antes de se avançar para a descrição dos diferentes momentos associados ao evento, importa referir que, não obstante o seu pioneirismo e relevância, este encontro não deixa de ser mais uma etapa de uma progressão contínua, mesmo que nem sempre linear nem célere, por parte do MCCG. Desde logo, o emprego de pessoas com deficiência e da comunidade S/surda é uma prática que se tem vindo cada vez mais a tornar habitual na Câmara Municipal de Cascais (Câmara Municipal de Cascais, 2023), contando há muito a equipa do MCCG com pelo menos três colaboradores com deficiência. Adicionalmente, a conversão de uma casa de banho de serviço num lavabo acessível e a instalação de uma rampa na entrada do museu, obras executadas após a publicação do Decreto-Lei n.º 163/2006, de 8 de agosto, representam dois elementos facilitadores do acesso e permanência no espaço. Mais recentemente, merecem destaque as ligações do museu ao Centro de Apoio Social do Pisão (CASP) da Santa Casa da Misericórdia de Cascais e ao Centro de Medicina de Reabilitação de Alcoitão da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, através das quais o museu se tem aproximado dos utentes destas duas instituições e vice-versa.

Passando à planificação, a mesma teve início em novembro de 2023 com um processo de levantamento dos dados de contacto das organizações de e para pessoas com deficiência e da comunidade S/surda, tendo o autor realizado esta função. Para o efeito do evento e, por conseguinte, deste artigo, adotou-se esta designação para nomear organismos criados, liderados e/ou principalmente compostos por pessoas com deficiência e da comunidade S/surda – como é o caso da Associação Portuguesa de Surdos (APS) – e entidades que atuam em prol de pessoas com deficiência e da comunidade S/surda, ainda que não tenham sido necessariamente criadas ou sejam dirigidas por pessoas que se identificam como tal – tome-se como exemplo a Cooperativa de Educação, Reabilitação e Capacitação para a Inclusão em Cascais (CERCICA).

Verificou-se em seguida o interesse e disponibilidade das entidades em participar, dando-se primazia àquelas que desenvolvem a sua atividade (também) no concelho de Cascais. A preferência pela proximidade deveu-se às crenças de que seriam as que mais beneficiariam com e contribuiriam para a melhoria do desempenho do museu e, de um ponto de vista prático, de que a distância a percorrer para as pessoas que representariam as organizações seria menor. Esta ação de reconhecimento e o consequente estabelecimento dos contactos, ainda que nem sempre fáceis, foram, no entanto, simplificados pela existência e, consequentemente, pela consulta do sítio da Rede Social de Cascais, “uma estrutura de governança local que visa a articulação e congregação de esforços entre os agentes sociais ativos no concelho” (Rede Social de Cascais, s.d.), na qual estão agregadas várias das coletividades contactadas.

Paralelamente, a coordenadora do museu e orientadora do autor no local de estágio, Maria Cristina Gonçalves, endereçou convites a pessoas com notável experiência nos domínios da acessibilidade e inclusão no património. O propósito seria que participassem como oradoras e transmitissem o seu conhecimento e experiência. Em primeiro lugar, contactou-se Manuela Ralha, vereadora da Câmara Municipal de Vila Franca de Xira e ativista com deficiência, para partilhar as suas vivências e os desenvolvimentos desse concelho nestas temáticas; em seguida convidou-se Carolina Martins, arquiteta e coordenadora de projetos de acessibilidade da Parques de Sintra – Monte da Lua (PSML), para que se pudesse compreender como a paisagem cultural de Sintra se tem tornado mais acessível, apesar de a mesma incluir património classificado; e solicitou-se também o contributo de Daniella Forchetti, investigadora nas áreas da dança e da inclusão e sua fusão, por as suas iniciativas poderem ser fontes de inspiração para o MCCG. As convocações foram sendo aceites, mas a preparação do evento foi só efetivamente concluída com a impressão do programa do encontro em formato ampliado, de acordo com indicações da Associação de Cegos e Amblíopes de Portugal (ACAPO), e a produção de uma versão em Braille do mesmo documento.

Concluídos todos os preparativos, reuniram-se nesse sábado de abril, na Sala Vermelha ou da Música do museu, os elementos da equipa responsável pelo encontro, as palestrantes, as pessoas representantes de organizações de e para pessoas com deficiência e da comunidade S/surda e também colegas de outros serviços da autarquia às quais foram, entretanto, enviados convites. Os principais objetivos definidos para o encontro consistiam na partilha de experiências pessoais e profissionais, a chamada de atenção para a multiplicidade das necessidades e



características específicas dos indivíduos que frequentam (ou desejam frequentar) os museus e a sugestão de métodos para o MCCG e, no geral, o património, melhorar *para* e ser melhorado *por* mais pessoas.

Imagem 1. Início do Encontro sobre Acessibilidade e Inclusão em museus. © Adelaide Palet, Museu Condes de Castro Guimarães.

O primeiro momento do encontro ficou a cargo de Maria Cristina Gonçalves e do autor. Cristina Gonçalves começou por dar as boas-vindas a todas as pessoas presentes e salientou desde logo o valor de reuniões como aquela por contribuírem para a sensibilização de profissionais que, frequentemente, não têm adequada formação nem experiência para promover a acessibilidade e a inclusão e evitar formas de tratamento e atitudes capacitistas, ou seja, discriminatórias “em razão da capacidade (física, intelectual e psicológica)” (Alexandre & Vlachou, 2023, p. 5). Dada a sua posição como investigadora do e sobre o museu, o seu contributo consistiu numa contextualização da Torre de São Sebastião, o edifício centenário do MCCG. Narrou-se então as três fases da sua cronologia: a sua origem como residência de vilegiatura para Jorge O’Neill e sua família, a posterior venda da casa a Manuel e Maria Ana de Castro Guimarães e as alterações por eles efetuadas – incluindo a instalação do órgão na sala onde decorreu o encontro – e a legação da propriedade e dos terrenos em seu redor ao município de Cascais e subsequente inauguração do museu. Esta análise temporal foi concomitante com o detalhar das características arquitetónicas, nomeadamente as de inspiração medieval, mas também dos elementos neogóticos, hispano-mouriscos, neomanuelinos, e outras referências históricas e geográficas igualmente presentes. Cristina Gonçalves mencionou de igual modo alguns objetos emblemáticos do acervo do museu, destacando-se a Crónica de El-Rei D. Afonso Henriques, obra quinhentista que relata os feitos desse monarca. Esta primeira intervenção serviu não só para dar uma visão geral do espaço, como também, através dessa mesma descrição do edifício, explicitar como as equipas de museus são confrontadas com particularidades que não podem, por norma, ser (facilmente) alteradas e que podem pôr em causa a acessibilidade do espaço. Especificamente, a coordenadora do MCCG destacou a escadaria de pedra que, sendo esteticamente atraente, não deixa de se revelar uma inconveniência por ser (à data deste artigo) a única forma de o público aceder aos pisos superiores.

Ao autor coube introduzir as temáticas da acessibilidade e inclusão, apontando a sua relevância na transição para sociedades verdadeiramente igualitárias e o papel que os museus devem ter como promotores da diversidade, demarcando-se de – mas não esquecendo – um passado como instituições intolerantes e opressoras. Para demonstrar como os museus, em geral, ainda têm um longo caminho a percorrer para atingirem um estágio de plena acessibilidade

e inclusão, o autor apresentou como estudo de caso o MCCG e descreveu por isso alguns dos problemas desta instituição. Apontou, entre outras, barreiras de ordem física – o percurso até ao museu e a estreiteza de certas passagens já no interior –, comunicacional – o facto da equipa do museu desconhecer como abordar pessoas com deficiência e da comunidade S/surda – e metodológica – os problemas causados pelas atividades do serviço educativo não terem em consideração as especificidades de quem nelas participa. Não obstante, notou que se verificavam já pontos positivos na atuação do museu, como a existência de uma visita virtual, a seleção de objetos que podem ser tateados, a criação de um breve guia em Braille e a colaboração da equipa do museu com instituições como o supramencionado CASP, que inclusivamente teve representantes no evento. Concluiu, acrescentando que o museu deveria investir em algumas das oportunidades que os seus atributos proporcionam. De entre estas, sugeriu em primeiro lugar a utilização de objetos e pormenores arquitetónicos para tratar temas mais abrangentes da História de Arte, Literatura ou Música. Seguidamente, apontou a coordenação de atividades com outros organismos, como o Clube Naval de Cascais, neste caso para a experimentação de atividades náuticas, passatempos que o Conde de Castro Guimarães muito apreciava. E, claro, o estabelecimento de parcerias com pessoas com deficiência e da comunidade S/surda para organizar atividades habituais, mas de forma mais inclusiva – por exemplo, pessoas Surdas poderiam mediar e acompanhar visitas orientadas em LGP.

Após uma breve pausa para café e troca de impressões, seguiram-se as intervenções das palestrantes convidadas.

Manuela Ralha tomou a palavra em primeiro lugar e, ao iniciar o seu discurso, inculcou imediatamente o dever coletivo de se abandonar o adjetivo “especial” para referir tudo o que diga respeito a pessoas com deficiência e à comunidade S/surda. Em oposição, advogou pela acessibilidade universal como a ideologia que deve mover a (inter)ação humana por a mesma favorecer todas as pessoas.

Particularizando desde o início a Cultura por ser esta a base do encontro, Manuela Ralha definiu a acessibilidade cultural como «um conjunto de adequações, medidas e atitudes que visam proporcionar bem-estar, acolhimento e acesso à fruição cultural para as pessoas com deficiência, beneficiando públicos diversos,» destacou a arte como «um instrumento de inclusão social e de formação cultural e social do ser humano» e as instituições culturais como meios para «educar o público para a importância da inclusão e da acessibilidade na arte.» No caso das instituições museológicas, ao enumerar os múltiplos préstimos que as mesmas disponibilizam, evidenciou que são por isso muitas as áreas em que os museus devem assegurar essa mesma inclusão cultural para uma plena e autónoma fruição por parte de todos os indivíduos. Observou, porém, que isso leva na realidade a que sejam numerosos os campos em que estes equipamentos falham na garantia de direitos reconhecidos nacional e internacionalmente.

Tirando partido do seu conhecimento de causa no tocante à melhoria dos serviços do Município de Vila Franca de Xira, Manuela Ralha findou expondo como estes se têm vindo a tornar mais acessíveis e inclusivos através da introdução de medidas que fomentam a autonomia. Estes investimentos verificam-se, por um lado, *in situ*, ao se facultar os conteúdos de espaços como o Museu do Neo-Realismo em vários formatos, sejam eles escritos, falados ou gestuados. Adicionalmente, implementou-se também nesses locais sinalética acessível, piso podotátil e elementos como maquetas, réplicas e guiões pictográficos. Por outro lado, têm existido de igual modo apostas no meio digital, nomeadamente por via do mapeamento de diversos pontos de interesse do concelho. Permite-se assim uma exploração dos mesmos à distância através de visitas virtuais, como é por exemplo o caso do Núcleo Museológico do Barco Varino Liberdade. A tecnologia vai, ainda assim, mais além com as páginas de *Internet* a cargo da autarquia a contarem, nomeadamente, com interpretação em LGP.

Seguiu-se Carolina Martins, coordenadora de Projetos de Acessibilidade na PSML e uma das responsáveis pelo reconhecido sucesso do projeto “Parques de Sintra Acolhem Melhor” (PSAM).

A sua comunicação traduziu-se numa explanação de todo o processo de implementação deste programa e, por isso, iniciou-a com a exposição dos principais motivos para o surgimento do mesmo, sendo eles: crer que o acesso deveria (procurar) ser universal, tal como o património sintense é de interesse mundial; acreditar que se mais pessoas pudessem aceder ao património, mais seriam aquelas empenhadas em preservá-lo; e, pragmaticamente, ter consciência de que quanto mais visitantes houvesse, mais a empresa poderia reinvestir em si mesma. Carolina Martins notou que o processo de aperfeiçoamento da acessibilidade se dividiu em três vertentes: a acessibilidade física, sendo esta a mais desenvolvida, a acessibilidade à informação e a acessibilidade a nível de serviços. Este trabalho contou com o apoio de diversas entidades, como o Turismo de Portugal, em termos de financiamento, a ACAPO, a APS e a Associação Salvador, para conhecer as experiências de pessoas com deficiência e da comunidade S/surda e verificar a qualidade das metodologias e dos meios selecionados, a Acesso Cultura, pela sua visão global da acessibilidade no setor cultural e a *European Network for Accessible Tourism* (ENAT), a que se associaram durante o processo de requalificação.

Antes de apresentar as barreiras com que as pessoas se deparavam, Carolina Martins fez menção das dificuldades sentidas pela própria PSML, que passavam pela heterogeneidade de características, quer dos espaços sob a sua alçada, quer dos públicos, e a necessidade de equilibrar as adaptações com a preservação do património classificado, ou, nas suas palavras, «o que se pode fazer quando, na verdade, não se pode fazer grande coisa». Penetrando nos obstáculos propriamente ditos, as inadequações dos pavimentos, dos transportes, dos acessos e da sinalética geravam incompatibilidades em relação à diversidade de visitantes. Em oposição, indicou em seguida como medidas mais bem-sucedidas: a utilização de dispositivos de tração acopláveis a cadeiras de rodas – conhecidos como *Swiss-Trac* – para movimentação no exterior e a aplicação de rampas duráveis e permanentes e de plataformas elevatórias verticais e horizontais, em termos da acessibilidade física; a criação de maquetes, maioritariamente policromadas e fiéis ao monumento representado, e de visitas virtuais acessíveis e inclusivas, em relação à acessibilidade à informação; a sensibilização e formação das equipas da PSML de uma forma sistemática e transversal, para modernizar os serviços.

Carolina Martins encerrou com a ideia de que a maior mudança se verificara nas mentalidades de todas as pessoas envolvidas, o que conduziu à aceitação da acessibilidade como essencial e aperfeiçoável – «Agora, hoje, não dá ainda, mas vai dar,» como disse – e com o conselho de divulgar sempre os melhoramentos efetuados.

Completando a sessão da manhã, Daniella Forchetti proporcionou um vislumbre da sua atividade como bailarina e audiodescritora, recorrendo a audiovisuais para, por um lado, dar testemunho do seu trabalho e, por outro, não negligenciar a inclusão de potenciais participantes com deficiência visual no evento, que, de facto, estiveram presentes.

A investigadora mostrou então um vídeo do projeto de acessibilidade do Museu Villa-Lobos, no Rio de Janeiro, instituição dedicada à vida e obra de Heitor Villa-Lobos, figura emblemática da música brasileira do século XX. Daniella Forchetti realizou a audiodescrição de conteúdos visuais para o público cego ou com baixa visão desta entidade e explicitou durante a sua intervenção a importância de fazer chegar a mensagem dos museus a pessoas que normalmente não os visitam. De seguida, visionou-se a gravação de uma performance audiodescrita realizada no Memorial da Inclusão: Os Caminhos da Pessoa com Deficiência, espaço em São Paulo voltado para a reivindicação dos direitos e para o recontar das vivências das pessoas com deficiência e da comunidade S/surda brasileiras. A dança foi criada pelo

“DiDanDa Grupo Experimental de Dança,” dirigido por Daniella Forchetti e composto por pessoas com e sem deficiência, da comunidade S/surda e uma intérprete de Língua Brasileira de Sinais (Libras), para a exposição imersiva “3x4 A Menina do Retrato.” Aqui foi possível compreender como a audiodescrição e a interpretação em língua gestual podem ser criadas *com* e não *para* o que se elabora, tornando a sua presença mais natural.

Os dois últimos vídeos foram utilizados para relatar as pesquisas de Daniella Forchetti para o seu doutoramento, destacando-se o terceiro pela sua utilidade em contexto museológico. Este consistiu numa corporização de uma obra do pintor modernista brasileiro Di Cavalcanti, dançada e audiodescrita pela investigadora para estender o acesso a pessoas sem perceções visual e auditiva (surdo-cegas) através da possibilidade do tato de uma modelo em tamanho real. De resto, revelou-se um exemplo de como facilitar o acesso a uma obra bidimensional, o que pode ser útil para a sua apreensão mesmo para quem vê e/ou ouve, como públicos mais jovens, pessoas com dificuldades na retenção de informação ou na contemplação imóvel de um objeto estático.

De salientar que foi comum a todas as intervenções a descrição física durante a apresentação individual, para que quem se encontrava na reunião pudesse conhecer a fisionomia de cada palestrante em circunstâncias tão semelhantes quanto possível.

Após o almoço, Cristina Gonçalves e Ricardo Filipe, com o apoio da mediadora cultural do MCCG, Laura Feteira, e de Daniella Forchetti, convidaram à participação das e dos representantes das entidades convidadas – Associação novamente, Associação Portuguesa de Deficientes (APD), Boa Vontade Residência Adaptada, CASP, Centro de Reabilitação e Integração de Deficientes (CRID), CERCICA e Lar Branco Rodrigues – para debater a



acessibilidade e a inclusão de pessoas com deficiência e da comunidade S/surda nos museus. A mesa-redonda foi bastante participada e de entre elogios, críticas e reparos escutados ao longo deste momento de partilha, surgiram algumas ideias-chave que devem ser realçadas.

Imagem 2. Sessão de debate. © Adelaide Palet, Museu Condes de Castro Guimarães.

Desde logo, por ter permeado toda a conversa, destacou-se a necessidade de interagir diretamente com as pessoas com deficiência e da comunidade S/surda para as conhecer, de utilizar uma linguagem correta no diálogo com e sobre as mesmas, com o emprego das designações e termos apropriados, de reconhecer as suas capacidades e de compreender que as “suas” limitações são na verdade impostas por sociedades que não respeitam a diversidade humana. Caracterizou de igual modo a troca de ideias, pelo facto de as instituições serem do concelho ou estarem representadas em Cascais, a noção de que se deveria investir em parcerias entre a Rede Social concelhia e os espaços culturais cascalenses para benefício concertado de ambas as partes.

Relativamente aos museus, acordou-se que estes devem ser «casas de todos» onde exista convívio de uma grande diversidade de pessoas. Para isso, tal como se tem vindo a referir ao longo deste artigo, considerou-se essencial a colaboração ativa e permanente com organizações

de e para pessoas com deficiência e da comunidade S/surda, pois estas ligações não só permitiriam divulgar atividades acessíveis e inclusivas, como, acima de tudo, conduziriam a uma maior capacitação para assegurar a qualidade e a equidade no acolhimento, na fruição e na criação de conteúdos. Em última instância, poderiam mesmo contribuir para uma inversão dos papéis habituais da ligação entre os espaços museológicos e estas associações – o museu passaria de exclusivo “criador” e “instrutor” da cultura a “consumidor” e “difusor” das criações das comunidades. Especificando os museus de arte ou aqueles que incluam obras artísticas no seu acervo, como é o caso do MCCG, defendeu-se a igualdade no acesso, não só fisicamente, mas também em termos da estética do objeto. Para isso, a interação prática, repetitiva e multissensorial com as obras e com o museu e o uso de linguagem clara e acessível foram consideradas boas práticas, principalmente quando os públicos-alvo são pessoas com menor conhecimento das artes.

A seguir à pausa da tarde, a jornada de trabalho terminou com uma visita informal orientada por Laura Feteira e pelo autor ao piso térreo do museu. Durante esta visita, foi possível tocar alguns objetos e elementos arquitetónicos que não apresentavam riscos em termos de conservação e escutou-se na Sala da Música uma interpretação gravada de uma das composições musicais do Conde de Castro Guimarães para associar de uma forma lúdica a divisão à sua função. Além disso, foram-se apresentando e debatendo metodologias de como facilitar o acesso ao conhecimento e aos objetos contidos no museu, entre as quais se destacaram a realização de



visitas orientadas que apelem à exploração multissensorial, a interpretação de trechos de obras presentes na biblioteca em LGP ou a utilização da visita virtual do museu para mostrar os pisos e salas menos acessíveis.

Imagem 3. Visita orientada ao Museu Condes de Castro Guimarães. © Adelaide Palet, Museu Condes de Castro Guimarães.

Na semana seguinte ao evento, no sentido de que a atividade diária do MCCG, bem como a realização de encontros pontuais futuros, pudessem ser melhorados de acordo com as suas recomendações, foi solicitado uma avaliação do encontro e do museu a todas as palestrantes e entidades convidadas. Não tendo sido ainda possível obter todas as respostas, importa destacar alguns dos comentários já recebidos.

A CERCICA mencionou as evidentes falhas na acessibilidade física e, dado o foco do trabalho da sua entidade, considerou que «há muito a fazer no que diz respeito à deficiência intelectual.» Em termos de oportunidades que o museu deve ter em conta, crê que se poderia «potenciar as [...] atividades e a inclusão» se se cooperar «com os técnicos que trabalham nas instituições», podendo a supramencionada Rede Social cascalense «ser uma excelente parceira neste processo.» Adicionou ainda «a mais-valia de realizar projetos de continuidade, que reforçam a fruição e a aprendizagem e permitem que as pessoas com deficiência tenham um papel mais ativo e mais relevante nos Museus.» Não obstante a todas estas questões, a instituição ficou muito agradada pelo convite e pela realização do encontro.

Daniella Forchetti procedeu igualmente à avaliação da jornada e do espaço, congratulando também ela a equipa pela iniciativa e apresentando as suas sugestões de melhoria, dividindo-as de acordo com a tipologia de barreira.

Em termos de barreiras físicas/arquitetónicas, apelou à demarcação de espaços de estacionamento para pessoas com deficiência nas imediações do museu, à criação de «um passeio delimitado no chão, liso e se possível com um marcador de piso tátil ao centro» na área envolvente do museu (Parque Marechal Carmona/da Gandarinha) e à alteração e redução da altura do mobiliário funcional (equipamento do museu e não o mobiliário do seu acervo) para ser mais facilmente acedido. Não ignorou de todo a falta de elevador, mas compreendeu que seria a alteração de maior custo.

No tocante às barreiras comunicacionais, criticou, por um lado, a carência de conteúdos em formato de audiodescrição e em LGP, e apresentou, por outro lado, a possibilidade de se «criar um percurso com descrições mais poéticas, como o conde gostava muito de música.»

Por fim, com a introdução de «aparelhos para partilhar as gravações da audiodescrição, telas para partilhar a língua gestual e legendas, rampas móveis que pudessem ser colocadas e retiradas à medida que tenham necessidade para degraus menores» (desníveis de portas, por exemplo) reduzir-se-iam as barreiras instrumentais.

Em suma, crê-se que este encontro pode ser considerado bem-sucedido, quer por se terem debatido temas e se terem adquirido conhecimentos que podem inspirar inovações nas formas de atuação do museu, quer pelas conexões que foram estabelecidas com pessoas e entidades que podem apoiar e supervisionar a implementação destas medidas e atividades. Assim sendo, para a equipa e para a tutela, o sucesso da experiência deve conduzir indubitavelmente a iniciativas similares e a colaborações mais próximas e mais prolongadas da entidade com pessoas e organizações como aquelas que estiveram presentes no dia 13 de abril, progredindo-se empenhadamente para a equidade da participação cultural no MCCG. Para o autor, este encontro revelou-se uma oportunidade de aprendizagem, particularmente sobre como o património, mesmo que classificado, pode ser tornado acessível. Além disso, foi também um momento de corroboração das suas convicções sobre a necessidade de investimento na capacitação transversal das equipas dos museus e, indo mais além, na sensibilização generalizada da população em relação à importância de criar e/ou manter espaços acolhedores e dinâmicos que privilegiem o diálogo, a diversidade e o respeito mútuo.

Espera-se que a partilha desta iniciativa inspire outras equipas de museus a (re)pensar a forma como conduzem a sua atividade, de maneira que respeitar a diversidade das características dos indivíduos deixe de ser um problema eternamente à espera de solução, próprio de instituições antiquadas, estáticas e impessoais e passe a ser mais um aspeto a ter em conta na construção comunitária de museus dinâmicos, acessíveis e inclusivos. ♦

BIBLIOGRAFIA

Alexandre, D. & Vlachou, M. (2023). Como (e quando) falar da deficiência. Polo Cultural Gaivotas | Boavista da Câmara Municipal de Lisboa.

Câmara Municipal de Cascais. (2023). *IEFP premeia autarquia por emprego inclusivo*.

<https://www.cascais.pt/noticia/iefp-premeia-autarquia-por-emprego-inclusivo>

Rede Social de Cascais. (2023). *O que é Rede Social?*. <https://www.redesocialcascais.net/conhecer-a-rede/o-que-e-rede-social/>

Ziebarth, B., & Majewski, J. (2022). Museum Crip Space, By Any Other Name. *Journal of Museum Education*, 47(2), 179–191.

<https://doi.org/10.1080/10598650.2022.2077068>

Hidden in plain sight: Displaying, not hiding, Slavery and the Transatlantic Slave Trade through a research-based artistic project

Nuno Coelho
University of Coimbra, Centre for
Interdisciplinary Studies (CEIS20), Department of
Architecture (DARQ)



Tem havido um interesse crescente pela história da Escravatura e do Tráfico Transatlântico de Pessoas Escravizadas entre curadores/as e artistas contemporâneos/as, que tem acompanhado o aumento de estudos científicos por académicos/as de várias áreas do conhecimento sobre estes dois fenómenos históricos cruéis e desumanos e seus legados na atualidade, bem como de movimentos sociais que reclamam por políticas de memória e reparação. Portugal, não só sendo a primeira nação europeia a assumir um papel preponderante no Tráfico Transatlântico de Pessoas Escravizadas, mas também sendo o maior responsável pelo tráfico do maior número de pessoas através do oceano, não é imune a esta tendência. Este texto descreve um projeto artístico de investigação intitulado Joaquim – O Conde de Ferreira e seu legado, desenvolvido entre 2023 e 2024 e sediado no Centro de Estudos Interdisciplinares da Universidade de Coimbra (CEIS20), tendo como estudo de caso um proeminente traficante português de pessoas escravizadas. Joaquim Ferreira dos Santos (1782-1866) saiu de uma situação humilde para enriquecer extraordinariamente através do Tráfico Transatlântico de Pessoas Escravizadas a partir de portos africanos para o Brasil, onde viveu durante mais de trinta anos. Regressado a Portugal, investiu em negócios e financiou o Liberalismo, ganhando títulos de nobreza, passando a ser conhecido como Conde de Ferreira. Após a sua morte, o seu testamento destinou fundos para vários projectos sociais, incluindo a construção do primeiro hospital de saúde mental em Portugal e da primeira rede escolar primária do país. Amplamente reconhecido como “benemérito”, foram produzidas em sua memória várias obras de arte por diferentes artistas, atualmente patentes em museus de Portugal, bem como erguidas estátuas e dado o seu nome a muitas ruas do país em sua homenagem. No entanto, a origem da sua fortuna é do desconhecimento geral da sociedade beneficiária. Ao referir-se a esta figura histórica pelo seu nome próprio, simbolicamente destronando-o do pedestal e destituindo-o do título, o projeto Joaquim pretendeu questionar e problematizar este homem, o seu legado e o que ambos representam hoje, recorrendo a profissionais da História, Sociologia, Artes Visuais e Performativas, Arquitetura e Design. Os principais resultados foram, entre outros: um colóquio interdisciplinar; uma exposição de investigação artística, complementada por um programa paralelo composto por dois debates, uma sessão de cinema, uma performance e visitas guiadas; e um livro, cuja edição se encontra atualmente em curso. O projeto procurou criar espaço para uma urgente e necessária reflexão colectiva sobre o passado e presente da sociedade portuguesa, mais especificamente sobre a forma como o legado da Escravatura e do Tráfico Transatlântico de Pessoas Escravizadas ainda permeia fortemente as realidades sociais portuguesas contemporâneas.

A short biography of Joaquim Ferreira dos Santos, the Count of Ferreira

The fifth and last child of a couple of farmers, Joaquim Ferreira dos Santos was born on October 4, 1782 in the parish of Campanhã, in Porto, Portugal. Despite his humble origins, Joaquim was able to attend school, at a time when the illiteracy rate in Portugal was around 90% of the country's population. At a young age, he began his professional life as a clerk (shop assistant) in Porto. In 1800, at the age of 18, he embarked for Brazil where, in Rio de Janeiro, he worked as a merchant. There he married to Severa Lastra, a wealthy Argentinean woman with whom he had a son. However, they both died shortly afterwards. He would never marry again nor have any more descendants.

A few years after his arrival to Rio de Janeiro, Joaquim became involved in the Transatlantic Slave Trade, crossing the Atlantic as captain of slave ships. Later, on his own initiative, he began trafficking enslaved people. Over the course of at least 12 years, between 1817 and 1829, and being the owner of two ships, the *Activo* and the *Tejo*, he undertook 42 trips predominantly in the Pernambuco-Luanda-Rio de Janeiro triangle, although trips to other locations are known, such as far as Mozambique and Badagry (in present-day Nigeria) (Capela 2012, 40-42). In addition to his two vessels, he was responsible of expeditions conducted by other ships, rented for the various transatlantic crossings he undertook. Over the years he maintained this activity, he was responsible for trafficking around 10,000 enslaved people (Alves 1999, 203). A large number, yet it only represents 0.17% of the total number of enslaved people that were trafficked in the Portugal/Brazil context (which, in total, were around 5 million and 840 thousand, nearly half of the total 12,5 million people trafficked from Africa to South America, the Caribbean, and Europe).

Although his capital accumulation was not carried out exclusively through the Transatlantic Slave Trade, all others were lateral, subsidiaries, and consequential. The Transatlantic Slave Trade allowed him to accumulate an enormous fortune, which has become legendary. In addition to his commercial house in Rio de Janeiro, Joaquim owned several rental buildings, also in Rio de Janeiro, and two plantations: one in Iguassú and another in Taquruçu. In the first, where he kept 185 enslaved people working for him, he produced sugar, rice, cassava, and brandy, goods that served as currency for purchasing enslaved people on the African coast (cassava was used to feed enslaved people during the transatlantic crossings).

With Brazil's independence in 1822, Joaquim opted for Brazilian nationality. Ten years later, he hurriedly fled Brazil after being accused of continuing to import enslaved people after 1830, the deadline for such trade to end, as a result of the Anglo-Brazilian treaty of 1826. Enslaved people had been found inside the warehouse of his commercial house in Rio de Janeiro. Escaping legal problems, he took refuge in Portugal, in the middle of the Portuguese civil war (which opposed Liberals and Absolutists), having established his commercial headquarters in Rua das Flores, in Porto, and his residence in Rua do Bonfim. He wished to return to Brazil, where he wanted to spend the rest of his life at his plantation in Iguassú, a wish that he never got to fulfill. In 1842, ten years after taking up residence in Portugal, he renounced his Brazilian nationality and reacquired his Portuguese, so that he could be promoted to the title of Peer of the Kingdom. It was around this time that he sold at least one of his boats, although he continued to own his two plantations in Brazil.

In this year (1842), with Costa Cabral as the head of the government, of whom he was a close friend, Joaquim gained prominence in the country's political and financial context, having financed Portuguese Liberalism, the winner faction of the civil war. He dominated large companies he created, and was also a shareholder in many others, including banking institutions, such as the Banco de Portugal (Bank of Portugal) and Banco Comercial do Porto (Commercial Bank of Porto), of which he was co-founder, and commercial and public

works companies. By becoming a capitalist, he managed to expand his wealth even further. He also financed and co-financed the construction of monuments, such as the statue to King Dom Pedro IV, located at Porto's main square, and the Obelisk of Memory, a monument commemorating the landing of the Liberal forces in the north of Portugal, that arrived from the Azores, at Lavra beach, in Leça da Palmeira, near Porto.

Due to his considerable contributions to the social, political, commercial, and financial progress of the country, he experienced a rapid nobliarchic rise being awarded the noble titles of Baron, in 1842, of Viscount, in 1843, and Count, in 1850, becoming known, from this date on, as the Count of Ferreira. It is worth mentioning that, while still in Brazil, he had already been distinguished with the title of Commander of the Order of Christ and it was in this capacity that he arrived to Portugal.

With no descendants, in his will, drawn up on March 15, 1866 (AMP 1866), when he was 83 years old, Joaquim expressed his wish for the first mental health hospital in Portugal to be built – the Count of Ferreira Hospital –, which opened in 1883 and continues in operation today, in Porto (Gomes 2019). It was King Dom Pedro V himself who, in 1861, appealed to the Count's generosity to create a care home for the mentally ill. In his will, Joaquim also expressed his wish for a network of 120 primary schools (the first in the country) to be built in municipal capitals throughout the country. For the Count of Ferreira schools network, as these buildings are still known today, an architectural design program was drawn up for the construction of the building (the very same plan was used for every school), which included the construction of an attached house for the teacher, and for the production of its own furniture (Graça & Felgueiras 2008). This would be the first architectural project for a building dedicated to pedagogy in Portugal. The specific reason for this Joaquim's philanthropic wish is unknown but perhaps it was because he benefited from school preparation when he was young, a fact that allowed him to achieve financial and social advancement. In fact, the construction of this network forced the Portuguese state to legislate on primary education which, until then, was still nominal and only accessible to families with great economic capacity. Almost all schools out of the 120 were built between 1867 and 1880. A model of this school was presented as part of the Portuguese participation at the Weltausstellung (World Fair) of Vienna in 1873, which theme was Culture and Education.

Not only were these enterprises receptacles of Joaquim's fortune, there were many and diverse entities that then existed that were beneficiaries of his will: the Santa Casa da Misericórdia (Holy House of Mercy) of Porto and of Rio de Janeiro, schools, associations, nursing homes, four hospitals in Porto (Carmo, São Francisco, Terço, and Trindade, all of which still exist today, being run by the namesake religious Orders), as well as wedding dowries, individual alms, and various other donations. He also did not forget family, godchildren, servants, and friends, including Costa Cabral and his daughter (Samagaio 2008, 13-18).

All of his philanthropic endeavors were carried out post-mortem as Joaquim died just nine days after writing his will, on March 24, 1866. He was buried for 12 years in the Trindade church, in Porto, and, in 1878, his body was transferred to a sumptuous museum tomb located in the Agramonte Cemetery, in Porto, where a bronze statue dedicated to him by Portuguese artist Soares dos Reis stands. The marble made prototype that served as the basis for this statue is at the Soares dos Reis National Museum, in Porto, being the biggest sculpture this museum has on permanent display to the public. Other statues dedicated to him are located in front of the Count of Ferreira Hospital, in Porto, and at the José Malhoa Museum's garden, in Caldas da Rainha.

Several artworks, including paintings by Custódio Rocha, João Almeida Santos, Francisco José Resende, and others by unknown authors, as well as sculptures (a bust by Soares dos Reis and others by other artists), and engravings, in addition to the statues already mentioned, were produced in his honor, most of which can be found at the Museu da Misericórdia do Porto (MMIPO) on Rua das Flores, in Porto, and in the museums of the religious Orders that manage the previously mentioned four hospitals that were receptacles of the count's money.

In his honor, all school buildings of the Count of Ferreira schools network displays a plaque on their facades that read “Escola Conde de Ferreira / 24 Março 1866” (“Conde de Ferreira School / March 24, 1866”), the date of his death. Also in his honor, the designation “Conde de Ferreira” was assigned to 66 streets and squares in several Portuguese towns. The fact that the Count of Ferreira left his fortune for the benefit of Portuguese society means that he is widely considered a “benefactor”, the designation added to his name on the toponymic plate on Rua Conde de Ferreira, in Porto.

In addition to artworks in museums, statues in public spaces, and the toponymy of streets, the Count of Ferreira is celebrated in literature. With rare exceptions (Alves 1994; Alves 1999; CNCDP 2000; Capela 2012), the existing literature on Joaquim focuses on the legacy left by his will, namely in the specific cases of the construction processes of the hospital (Gomes 2019) and the schools (AMS 2008; Castro 2007; Graça & Felgueiras 2008; Oleiro 2008; Rodrigues 2012). Joaquim's involvement in Slavery and the Transatlantic Slave Trade is largely omitted in the existing literature dedicated to him, obliterating the possibility of understanding the relationship between the way in which his economic capital was accumulated and the heritage subsequently built with it. In some particular cases, when his involvement in the slave trade is mentioned (albeit lightly), the word “slave” usually appears within a list of goods that he traded, reinforcing and normalising the objectification of enslaved people as if they were merchandise.

It is worth mentioning that, putting aside the posthumous tributes, the fact that Joaquim expressed his wish, while he was still living, for two major works to be built from scratch – the hospital and the schools – to bear his name, can be interpreted as “repentance” or as an attempt to wash his name for his involvement in the slave trade, when he felt his death approaching. However, this gesture can be interpreted as a way of perpetuating his name beyond his death, that is, an act of vanity, which is, in fact, a very common trait among the so-called *Brasileiros de Torna-Viagem*, or *Returning Brazilians* (the designation assigned to Portuguese immigrants that moved to Brazil for economic reasons over the 19th century who later returned to Portugal), who left works for the benefit of Portuguese society. In many occasions throughout his life, Joaquim publicly showed aversion to abandoning the practice of Slavery and of the Transatlantic Slave Trade. In a single occasion, while he was still residing in Brazil and plans for the abolition of the slave trade were underway, he wrote a letter to a friend ironising that he would then have to start “planting potatoes”, as if the activity of his own parents, who had been farmers, was less dignified.

The project *Joaquim – The Count of Ferreira and his legacy*

Empirical observation reveals that there is a great lack of knowledge, by a large part of the Portuguese population, of the Count of Ferreira's involvement in Slavery and the Transatlantic Slave Trade. The information available to the general public, for the most part, does not reveal this facet, obliterating a necessary critical reflection on the involvement of Portugal, and its historical figures, in this long period of the country's history that ranged for more than four centuries (1444-1878).

From the analysis of existing literature and iconography relating to the Count of Ferreira, it can be concluded that it is dedicated, almost exclusively, to his legacy, also having a predominantly celebratory bent. Knowing that this man could not be a benefactor without first being a slaveholder, and that these two apparently antagonistic facets cannot exist in isolation, how to deal with the present hyper-visibility of Joaquim's post-mortem facet and with the persistent invisibilisation of what he had been in life? How can a society celebrates someone's positive contribution to the country, from which it still benefits, without acknowledging the violent origin of the wealth that made that contribution possible? How can "a history written with and against the archive" (Hartman 2008, 16) be produced? How can "the danger of a single story" (Adichie 2009) be challenged?

Western cultural archives have never been neutral, being responsible for creating, perpetuating and reinforcing forms of hegemonic power. Much information was deliberately omitted, and it is within these absences and omissions that the violence of the cultural archives is found. By identifying and focusing on these voids, a potential for healing from historical violence resides. But the archive of Joaquim Ferreira dos Santos is no such case. Currently deposited at Santa Casa da Misericórdia do Porto's archives, faithful custodian of his will and fortune, while being also responsible for executing the works following his death, Joaquim's accounting books reveals an extreme violence by tracking and recording every single enslaved person he trafficked, among many other information. How can this information be addressed "without committing further violence in [the] act of narration" (Hartman 2008)? Long lasting narratives needs to be challenged while a powerful means of engaging with the complexities of Slavery's legacy need to be provided. A counter-imagery on Joaquim Ferreira dos Santos was needed to be produced.

Based on a case study – a single personality and his corresponding data – the project *Joaquim – The Count of Ferreira and his legacy* tried to respond to these questions by articulating scientific and artistic research and by developing qualitative methodologies and collaborative research practices that would problematise this complex Portuguese historical figure. Formulated from the analysis, exploration and interpretation of the life and work of Joaquim Ferreira dos Santos and his legacy in contemporary times, the project was focused on his patrimonial, material, and economic dimensions. In a broader sense, the methods of inquiry used qualitative processes of research and interdisciplinary dialogue to understand and articulate, in the present time, the legacy of Slavery in Portugal. As it is considered that the philanthropic action of Joaquim is only its post-mortem aspect (it is worth emphasising that Joaquim died nine days after drawing up his will only), this exploratory project based at the Centre for Interdisciplinary Studies of the University of Coimbra (CEIS20) and funded by the Foundation for Science and Technology (FCT) and the Directorate General for the Arts (DGArtes), it aimed to encourage collective reflection on this historical figure of Porto, allowing the formulation of a critical vision about the collective past and present time of Portuguese society. The project aimed in bringing concepts such as whiteness, accountability, reparation, restitution, equality, and social justice to the Portuguese contemporary academic and artistic debate.

The project objectives were four: 1) Production of interdisciplinary knowledge, bringing together experts from different areas of knowledge, namely History (of Health, of Pedagogy, and of Slavery), Sociology, and Economics, contributing to innovative approaches that would promote new scientific discourses; 2) Production of research-based artistic practices formulated from the respective disciplinary areas of activity of the ones invited in the team, namely Architecture, Design, and Visual and Performing Arts, guided by the Principal Investigator of the project (curatorship and editorial coordination); 3) Fostering interaction and articulation between scientific producers and cultural agents based in Portugal (with a special focus on the city of Porto) with others located in different geographies (namely Angola and Brazil, but also

from Cape Verde and the Netherlands) who focus on similar themes, allowing the sharing of knowledge, experiences and methodologies that would enhance the development of their activities (scientific and artistic) and their forms of inquiry; and 4) Positioning the Portuguese academic and artistic environment in a broad debate, in national and international contexts, on scientific and artistic practices that promote critical reflection on the collective past.

Regarding results and outcomes, the project materialised: 1) In the organisation of a scientific colloquium; 2) In the production of an research-based artistic exhibition, complemented by a parallel programme of activities comprised of two conversations (talk-debates), a film screening, a performance, and guided tours; 3) In a book with written and visual essays by those involved in the project; 4) In the development of a master's thesis developed within the scope of the Design and Multimedia master degree course at the University of Coimbra; and 5) In oral and written scientific communications by researchers involved in the project.

The first outcome was a scientific colloquium (Figure 1) that was organised the day after of March 24, 2023 (when the date of the Count of Ferreira's death is celebrated). March 25 was chosen not only because it was "the day after" but also because it's the International Day of Remembrance of the Victims of Slavery and the Transatlantic Slave Trade. The event took place at INSTITUTO, an independent art space in central Porto, in a logic of organising it out of academic premises, making it free access and open to the community. The audience was comprised of academics, artists, activists, and general public interested on the theme. Three communications took place – by the principal investigator of the project and author of this text, by Brazilian historian Aline E. de Biase Albuquerque, and by Portuguese sociologist Pedro Varela –, followed by the presentation of the book *Abolitionist Laws: From treaties for the abolition of African trafficking to the Golden Law – Fundamentals of racism in Brazil* by Brazilian historian Amélia Alves and the opening of the photographic exhibition *Quilombola Territories and Memories: The Historical Guardians* by Brazilian photographer Fausto Roim.



Figure 1. The Joaquim – The Count of Ferreira and his legacy scientific colloquium at INSTITUTO, in Porto (March 25, 2023). © Vera Carmo.

The second outcome was a research-based artistic exhibition (Figure 2) that took place from December 2023 to March 2024 at RAMPA, an independent art space in central Porto. During its three month long duration, the exhibition was free access and open to the public. In here, nine commissioned artworks, curated by the principal investigator of the project and author of this text, were presented. Visual and performative artists, architects, and designers mainly from Portugal, Brazil, and Angola, but also from Cape Verde and the Netherlands were called upon. The exhibition was divided into two rooms, the first one in dim light featuring six artworks, while the second in brighter light featured the three remaining ones.



Figure 2. One aspect of the Joaquim – The Count of Ferreira and his legacy exhibition at RAMPA, in Porto (December 2023 to March 2024). © Vinicius Ferreira.

Right upon the entrance, in the artwork *Sweeten the soul for hell*, the Brazilian artist Paulo Pinto manipulated a Conde de Ferreira's portrait, covering it with sugar that redacted its associated text while revealing the painful memory associated with this commodity, symboling the wealth built on exploitation and Slavery. In the video-performance *Sweeten the soul for hell II*, the same artist wanders around Joaquim's tomb and statue powdering both with refined sugar. The third artwork of the series, *Sweeten the soul for hell III*, co-authored with Brazilian artist Dori Nigro, was the only artwork not originally commissioned for this exhibition. It was first developed for the exhibition *Vento (A)Mar* that took place in May 2023 at the Panopticon of the Count of Ferreira Hospital in the context of the Porto Photography Biennial. However, this installation, comprised with a sugar bowl featuring a portrait of the count and three mirrors with questions that denounced his involvement in the Transatlantic Slave Trade, was censored by the hospital's administration on the day of the exhibition's opening, when visitors were already circulating through the space. It was decided then that this artwork should be included in this exhibition. On the side to the installation, a video record shows the moment an employee, under superior orders, seals the door of the room where the installation was on display, preventing visitors from accessing it.

The following artwork was *Banzo*, by Dori Nigro, a video-performance on this poignant feeling of melancholy in relation to being deprived of their land of origin and a deep aversion to the oppressive conditions faced by the enslaved Black population. The artist reflects on *banzo* in its poetic and political dimensions, and as a form of resistance and a revolutionary act. Inspired by the single known case of resistance against Joaquim, the Angolan artist João Ana developed *Who is blind can't decide on colours*, an audiovisual artwork that reflects on the consequences of Slavery in present day Portugal by interviewing four people of African descent. The result of a collaboration between Netherlands based Portuguese designer and researcher Barbara Neves Alves and Portuguese ceramicist António Ramalho, the artwork *The Entrails and the Humming* explores the practice of *figurado* (potter tradition of Barcelos) to address the complexities of Portugal's colonial heritage by creating a series of 10 figurative ceramic pieces.

Entering the second room, the code-based interactive artwork *Visualisations of information about the life and work of Joaquim Ferreira dos Santos*, by Portuguese designer Francisca Calisto, uses information visualisation tools, bringing together various visualisations about the life of Joaquim, the slave trade for which he was responsible, and the fate of his fortune, making visible how the accumulation of wealth, as a consequence of the slave trade, contributed to the country's development. *Count of Ferreira schools* by Portuguese photographer Ivo Tavares is a small series of photographs of some of the Count of Ferreira schools, looking at these buildings in search of formal repetitions. *Trancoso's ruins*, co-authored by Portuguese architect Paulo Moreira & Cape Verdean architect Thaís Moreira de Andrade, is an artwork in two

parts: a film that records part of a conversation that took place with three other invited people (Namibian architect Natache Iilonga, Portuguese activist Mafalda Fernandes, and the curator of the exhibition) under the ruins of a former school that questioned what to do with Joaquim's legacy; and, on the side, a model of the same ruins, symbolising the dismantling of a single hegemonic story.

The exhibition was complemented by a parallel programme of activities comprised by two conversations (talk-debates), a film screening, a performance, and several guided tours, for which several experts were invited. Just like the exhibition, all events were free access and open to the public.

The first activity was the screening of the film *Debaixo do Tapete (Under the Carpet)* by Catarina Demy & Carlos A. Costa (from 2023) on January 13, 2024. Catarina is a Portuguese journalist and descendent of the Matoso de Andrade e Câmara family, who were some of the biggest slave traders in Angola. Catarina did a film about the role of her family in the slave trade and remotely joined the audience for a Q&A session after the film, moderated by Alexandra Balona.

The performance *Alva Escura (Dark Alba)* by Dori Nigro and Paulo Pinto was presented on January 20, 2024. The performance deals with adverts for enslaved people in 19th century Brazilian newspapers, echoing with recipes for sweets made from sugar, the commodity that was at the origin of the slave trade. At the end, as part of the performance, *nêgo bom*, a popular Brazilian cake cooked by the artists themselves, were distributed to the audience.

On January 27, 2024, the talk *Silenced echoes: Between memory and censorship* addressed the act of censorship by Santa Casa da Misericórdia of Porto of the artwork denouncing the involvement of the Count of Ferreira in the slave trade on the day of its opening a few months before. Dori Nigro and Paulo Pinto, the co-authors of the artwork, and Georgia Quintas, the Brazilian curator of the exhibition where the artwork was originally presented, were the participants. As previously mentioned, the censored artwork was included in this exhibition to be presented publicly here for the first time.

On February 3, 2024, the talk *Memorialising Slavery in the Portuguese public space* (Figure 3) addressed the process of creating the Memorial of Homage to Enslaved People in Lisbon, an initiative of 2017 by Djass – Association of Afro-descendants, which is yet to be erected. The talk was conducted by Portuguese project manager Evalina Gomes Dias, from Djass, Portuguese architect Paulo Moreira, from INSTITUTO, and Portuguese researcher Marta Lança, from BUALA online portal, who are involved in the process. This talk also served to look at the various places that perpetuate the memory of the Count of Ferreira in order to ask how they can be re-signified.

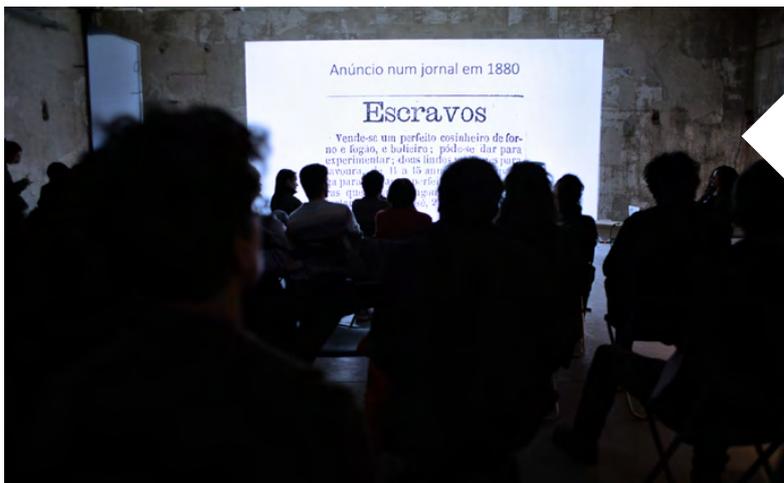


Figure 3. One aspect of the parallel programme to Joaquim – The Count of Ferreira and his legacy exhibition at RAMPA, in Porto (December 2023 to March 2024). © Vinicius Ferreira.

During the three month long exhibition, there were several guided tours to the exhibition, organised by the curator. These were open to the community on specific days while others were organised specifically for students and teachers from schools and higher education institutions from Porto, such as the Fine Arts School of the University of Porto and the ACE Arts School. Calling up schools was important so that students and teachers could integrate contemporary artistic practices in the context of their classes and for a better conscience and understanding of multiple readings of History, its complexities, consequences, and legacies.

The third outcome of the project will be a book featuring written and visual essays by the artists, architects, and designers who contributed to the exhibition, as well by the experts involved in the scientific colloquium as well in the various events of the parallel programme to the exhibition. The edition of the book is under way and is predicted to be finalised by 2026.

Regarding the remaining outcomes of the project, the Master's dissertation in Design and Multimedia *The Count of Ferreira and his legacy – Information Visualization about the life and work of Joaquim Ferreira dos Santos* was defended in September 2023 by Francisca Calisto at the University of Coimbra (Calisto, 2023). Components of the project in the format of papers has been submitted to, accepted by, and presented at several peer reviewed scientific events that took place in Austria, Cape Verde, Ecuador, Mozambique, Portugal, Spain, and the United States of America.

Final remarks

The scientific and research-based artistic project *Joaquim – The Count of Ferreira and his legacy* analysed the life and work of Joaquim Ferreira dos Santos and his legacy in Portugal in contemporary times. The project used art as a mediator to address complex issues such as Slavery and Transatlantic Slave Trade in a country where the pseudo-theory of *Lusotropicalism* (developed by Brazilian sociologist Gilberto Freyre in the 1930's to describe the supposedly distinctive character of the Portuguese people, proposing that they were better colonisers than any other colonial power) is still widely prevalent. Focusing on a single case study, the project attempted to create space for an urgent and necessary collective reflection about the past and present of Portuguese society through the arts.

Finally, a future analysis of the impact of the project on academia and society in general is planned to be conducted. The project was subject to reference in the media, such as a dedicated double page article published in the Portuguese daily newspaper *Público* (Queirós 2023), as well it was referenced in the Portuguese weekly magazine *Visão* (Ribeiro 2024) and on the programme *É ou não É? – O Grande Debate* transmitted on the state owned Portuguese TV channel RTP1 (RTP 2024). Feedback from visiting schools was also asked. The collective analysis of the gathered data by those involved in the project will be useful to design and to develop further partnerships and actions for future research-based artistic projects, beyond the definitive conclusion of the project analysed on this text. In addition, being one of the major outcomes of this project, the exhibition is expected to travel and ready to be presented in other locations in the future, expanding its potential contribution for meaningful dialogues. ♦

BIBLIOGRAPHY

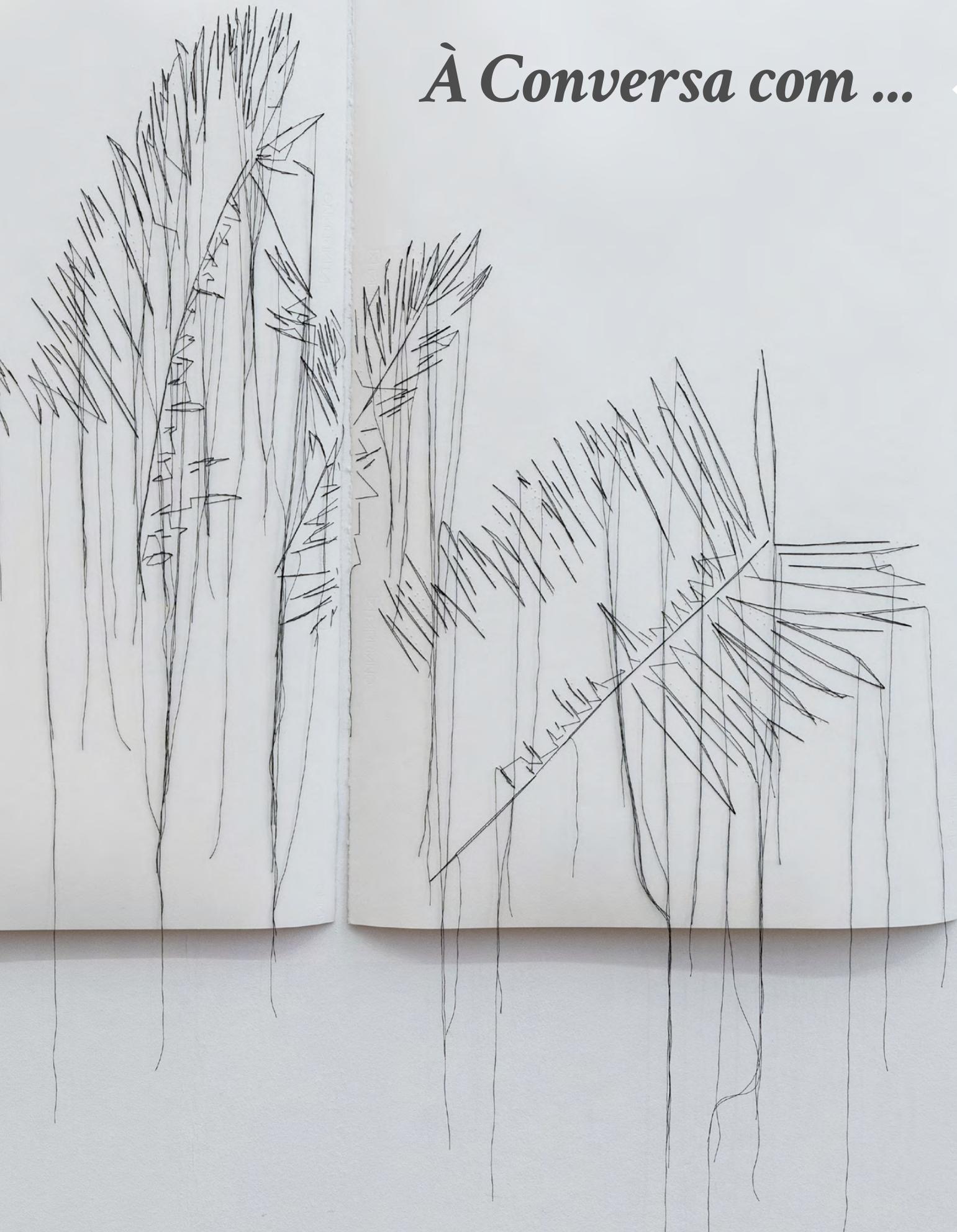
- Adichie, Chimamanda Ngozi (2009). *The danger of a single story*. TED Talk. Retrieved from https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story
- Alves, Jorge Fernandes (1994). *Os Brasileiros: Emigração e Retorno no Porto Oitocentista*. Porto: Author's edition.
- Alves, Jorge Fernandes (1999). Percursos de um brasileiro no Porto: O Conde de Ferreira. *História: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, 9. Porto: Universidade do Porto. Retrieved from <https://ojs.letras.up.pt/index.php/historia/article/view/5707>
- AMP, Arquivo Municipal do Porto (1866). *Registo do testamento com que faleceu Joaquim Ferreira dos Santos, Conde de Ferreira, viúvo de Severa Lastra*. PT-CMP-AM/PUB/ABSC/5/RT01654. Retrieved from <https://gisaweb.cm-porto.pt/units-of-description/documents/7582>
- AMS, Assembleia Municipal de Sesimbra (2008). *Programa da Conferência Nacional Escolas Conde de Ferreira – Marco Histórico da Instrução Pública em Portugal*. Sesimbra: Assembleia Municipal de Sesimbra e Câmara Municipal de Sesimbra. Retrieved from https://www.sesimbra.pt/cmsesimbra/uploads/writer_file/document/744/programa1.pdf
- Calisto, Francisca (2023). *O Conde de Ferreira e seu legado – Visualizações de informação sobre vida e obra de Joaquim Ferreira dos Santos* (Master's dissertation in Design and Multimedia). Coimbra: Universidade de Coimbra <https://hdl.handle.net/10316/110549>
- Capela, José (2012). *Conde de Ferreira & Cia. Traficantes de Escravos*. Porto: Edições Afrontamento.
- Castro, Tiago (2007). *Reconstituição Histórica da Escola Conde de Ferreira em Espinho*. Espinho: Author's edition. Retrieved from https://bibliotecamunicipal.espinho.pt/fotos/balanco_social/escola_conde_ferreira_2995726935f8d7233525a2_21351257916074063445cf4.pdf
- CNCDP, Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimientos Portugueses (2000). *Os Brasileiros de Torna-Viagem no Noroeste de Portugal*. Lisboa: Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimientos Portugueses.
- Gomes, Sérgio Paulo Tenreiro (2019). *Institucionalização de alienados em Portugal: o hospital Conde de Ferreira (1883-1910): discursos e práticas assistenciais* (PhD Thesis in History, specialisation in Contemporary History). Lisbon: Universidade de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10451/39322>
- Graça, Odete & Felgueiras, Maria Louro (2008). *Escolas Conde de Ferreira – Marco Histórico da Instrução Pública em Portugal*. Sesimbra: Assembleia Municipal de Sesimbra and Câmara Municipal de Sesimbra.
- Hartman, Saidiya. Venus in Two Acts. *Small Axe*, Number 26 (Volume 12, Number 2), June 2008, 1-14. Duke: Duke University Press, 2008, https://warwick.ac.uk/fac/arts/history/research/centres/blackstudies/venus_in_two_acts.pdf
- Oleiro, Feliciano e Barradas, Luís (2008). *Escola Conde de Ferreira: Um pouco da sua história (1868-2008)*. Almada: Câmara Municipal de Almada.
- Queirós, Luís Miguel (2023). Conde de Ferreira: uma filantropia alimentada pela infâmia. *Público*, December 28, 2023. <https://www.publico.pt/2023/12/27/culturaipilon/noticia/conde-ferreira-filantropia-alimentada-infamia-2074916>
- Ribeiro, Luís (2024). Ex-colónias: Quem tem medo de olhar para trás?. *Visão*, May 18, 2024. <https://visao.pt/atualidade/sociedade/2024-05-18-ex-colonias-quem-tem-medo-de-olhar-para-tras/>
- Rodrigues, Idalina (2012). *Legado do Conde de Ferreira no Algarve*. Loulé: Gráfica Comercial.
- RTP, Radiotevisão Portuguesa (2024). *É Ou Não É? - O Grande Debate: É Possível Reparar Erros do Nosso Passado?*, Episódio 12, May 7, 2024, Temporada 5. <https://www.rtp.pt/programa/tv/p44916/e12>
- Samagaio, Estevão Zulmiro Braga (2008). *Joaquim Ferreira dos Santos: Conde de Ferreira*. Porto: Santa Casa da Misericórdia do Porto.



Phoenix, 2019 | Sara Domingos

© Marco Pedro, cortesia Museu Municipal de Faro

À Conversa com ...



Entre Ciência e Sociedade: Reflexões sobre Gestão, Autonomia e Missão no Museu Universitário



À Conversa com César Lino Lopes

*Técnico do Museu Nacional
de História Natural e da Ciência*

*Entrevistado por Nathália Pamio Luiz
e Ana Brígida Paiva*

A entrevista teve lugar no dia 20 de março de 2024, pelas 19h, no Jardim do Campo Grande, em Lisboa.

Como começa a relação com o mundo dos museus e com o Museu de História Natural?

Adquiri a condição de “trabalhador de museu” no Museu e Laboratório Mineralógico e Geológico (então anexo à Faculdade de Ciências de Lisboa) em 1972. Então, a experiência de trabalho no museu era muito semelhante à de um centro de investigação científica. Na altura, “Museu Nacional de História Natural” era apenas uma denominação de enquadramento dos seus “Museus e Laboratórios”. Fui “Preparador” no laboratório de Petrologia, e, quando me preparava para sair à procura de um emprego mais bem remunerado, o diretor convida-me para ficar mais um ano, porque havia uma exposição comemorativa dos 150 anos da Escola Politécnica para fazer e onde o museu iria participar. Isto passa-se em 1985 e “obriga-me” a ir estudar a história da “casa”. Até aí, apesar de trabalhar num organismo denominado museu, não tinha qualquer tipo de preocupação com as questões da museologia. É ao estudar a história do Museu para ajudar na referida exposição que as coisas verdadeiramente começam. Um pouco antes, durante o período em que fui estudante de licenciatura, tive um primeiro contacto com as questões da museologia como aluno do Professor Mário Moutinho. No âmbito da disciplina que lecionava, os alunos eram convidados a fazer uma experiência de laboratório (que nós então chamávamos o “laboratório Museu de Monte Redondo”), no levantamento e cartografia do património local. Foi uma experiência muito interessante. Passávamos o dia inteiro a trabalhar e, depois do jantar, à noite, a discutir o trabalho feito. Na sequência da discussão, no outro dia, era preciso começar a fazer tudo de novo, porque acabávamos por considerar que o que tinha sido feito estava mal feito! Nesses debates, transmitiam-se muitas ideias novas e o ensejo de somar aprendizagem da museografia à condição de trabalhador de museu.

Destaco ainda uma outra situação: o facto de o Museu ter sofrido um incêndio no dia 18 de março de 1978, na sequência de um atentado perpetrado por uma organização fascista contra a Associação de Estudantes da Faculdade de Ciências de Lisboa. Na altura, o Museu Nacional de História Natural e a Faculdade de Ciências partilhavam o mesmo edifício e a direção da associação de estudantes de então era influenciada por um partido da esquerda revolucionária.

O atentado consistiu na colocação de uma bomba incendiária na sala dos estudantes – um espaço interior instalado num claustro do edifício com salas de aulas em pré-fabricado de construção provisória que, rapidamente, se transformou numa tocha. O incêndio alastra ao edifício e o museu acaba por ser a vítima maior... Os trabalhadores do museu e da faculdade, que, neste caso, trabalhavam juntos, sentem a ameaça ao seu emprego, mas também revolta pela situação e a necessidade de recuperar aquela instituição e, no caso do museu, a necessidade de o reinventar. Passaram-se anos a tentar recuperar o património museológico que tinha resistido ao incêndio. Então, retomou-se uma discussão que havia começado em 1974-1975: faz sentido que o Museu esteja ligado à Universidade? Para que serve o Museu e para que pode servir? Nesta primeira discussão, em 1974-1975, no seio da Faculdade e museus, considerou-se que fazia sentido haver um museu ligado à Universidade. Mas, entretanto, perante uma parte do património fortemente afetada, a discussão volta ao «Vale a pena? Não vale a pena? Para que pode o museu servir?»

É aqui que se adere a uma ideia de museu, a uma missão do Museu, que vai sendo desenhada e partilhada e onde os trabalhadores participam. Não víamos propriamente o museu como um fim em si mesmo, mas, antes, como um instrumento que poderia servir uma ideia de Desenvolvimento. Continuava a ser uma questão urgente, porque nós, os da minha geração, e os mais antigos, carregávamos connosco o peso do atraso. Sentíamos que éramos um povo atrasado em relação ao que já se fazia por esse mundo fora, em particular na Europa. Existia sempre aquela necessidade crescente de criar Desenvolvimento. Para haver Desenvolvimento, era necessário reunir algumas condições básicas, e uma delas seria a literacia científica. Aqui, achávamos nós, o museu podia servir uma ideia de Desenvolvimento, pessoal e social. Poderíamos ajudar a promover literacia científica e contribuir com o património “História da Terra e da Vida”, como suporte de informação para que os cidadãos pudessem debater as questões do seu tempo. Mas também no sentido de o museu se tornar um palco de debate sobre as grandes questões relacionadas com a gestão de recursos, as questões do ambiente – que já eram bastante gravosas – e as questões ligadas ao ordenamento do território. A Geologia, que era também a área funcional e organizativa do museu em que eu estava integrado, podia dar um contributo nesse sentido.

Aqui temos a figura do Professor Galopim de Carvalho, absolutamente incontornável neste processo. Temos ali no Museu uma situação muito particular, nomeadamente, uma direção e um corpo de trabalhadores que partilha e que constrói uma opinião. Funcionávamos como um coletivo. É evidente que existia uma hierarquia funcional, mas era, ainda assim, um espaço onde os trabalhadores tinham voz, em que os trabalhadores eram chamados a dar opinião sobre as políticas e as ações que era preciso realizar. É uma vivência muito, muito particular, que só foi possível numa organização com grande autonomia. Não seria possível em mais lado nenhum, creio.

Como é que uma gestão tão autónoma e tão partilhada se enquadrava no cenário nacional? Essa liberdade também se refletia no discurso (no que era dito, no que era exposto)?

Era uma ilha. Esta situação só foi possível no contexto de uma organização que tinha autonomia face à administração central, como é o caso da universidade, que tem uma tradição de autonomia dos seus organismos. A tutela da universidade é uma tutela efetiva, muito robusta, sobre as questões ligadas ao rigor do discurso científico. Desde que a ciência e o rigor da produção científica estejam assegurados, tudo o mais tem uma importância relativa. Este posicionamento permitiu aos que lá estavam, fazerem o que fizeram. Quanto ao que era exposto, não tínhamos tanto saber para fazer exposições muito audazes.

Diria que grande parte das exposições que fizemos eram muito conservadoras na sua concepção – mas também havia algum experimentalismo. Tínhamos a liberdade, mas não tínhamos o saber. Do ponto de vista do discurso para o exterior, a voz formal e oficial foi a do Professor Galopim – ele foi o rosto da organização e todo o discurso durante esse período foi feito por ele. É ainda ele que contactava com a comunicação social, por exemplo.

Internamente, havia liberdade e debate, havia responsabilidade e disciplina dentro da organização. Cada um tinha o direito de dizer o que achava. Para ter uma ideia de como é que as coisas funcionavam, o professor Galopim reunia-se semanalmente com os seus quadros licenciados e começava as reuniões sempre da mesma maneira. Dizia: «Vamos ser pragmáticos.» Abria o caderno. «César, na semana passada dei-te isto para fazer, qual é o ponto da situação?» Ia ponto a ponto percorrendo o trabalho de cada um de nós e fazia-o à frente de toda a gente. O método permitia que cada um tivesse informação e uma visão global sobre os processos em curso no museu. E ninguém se atrevia a ir para aquela reunião - nem que passasse o fim de semana inteiro a trabalhar - para chegar lá e dizer «não fiz». Em contrapartida, ele normalmente estava lá entre as 8 da manhã e as 8 da noite. Era o horário de trabalho do diretor. Havia quem o acompanhasse de manhã e quem o acompanhasse ao fim da tarde. Muito pouco ortodoxo do ponto de vista da função pública, claro. Estávamos também sujeitos a um estatuto disciplinar e a avaliações, como qualquer outro funcionário público. A preocupação era definir e cumprir objetivos e assumir que o podíamos e íamos fazer.

Como foi o processo de organizar o seu livro?

Veio a pandemia, fiquei fechado em casa e senti necessidade de arrumar os papéis. Ao arrumar os papéis, comecei a fazer uma cronologia de acontecimentos, listas das exposições. O texto só veio depois. Nem tinha sequer a preocupação de fazer nenhum livro. Disse que estava a tratar aquele material e que as pessoas podiam contribuir. Como eu fui escrevendo, o resultado ficou muito marcado por mim e as pessoas disseram: «Olha, agora acabas tu de o fazer!»

Aquela história é muito compacta, mas, se não fosse assim, alguns capítulos ficariam muito desequilibrados. Foi o que foi possível fazer e, aliás, o objetivo era criar uma base que permitisse a quem quiser estudar aquele período e aqueles movimentos, ter ali uma referência. A partir dali, é possível ir à procura e descobrir mais coisas.

No contexto das entrevistas, temos perguntado sobre a preocupação com a continuação do trabalho que foi feito. Além da instituição que está a formar pessoas e que está ligada à universidade, existe alguém que o senhor tenha treinado ao longo do seu percurso?

Houve colegas mais novos a quem se transmitiu uma perspetiva e uma forma de estar, são mais novos, ainda não se reformaram. Mas aquele organismo tem um problema gravíssimo, relacionado com o facto de a função pública não estar a contratar gente, o que está a criar um problema seríssimo naquela casa. Antes, dizíamos que não havia verba. Neste momento não há mão-de-obra. Adquirir serviços fora não resolve o problema porque as organizações precisam de pessoas. Esse é o problema grave daquela casa. De vez em quando, há um que se reforma, outro que se transfere para outro organismo, o que é perfeitamente natural. Ao longo dos anos, formou-se muita gente, mas não entraram nos quadros do museu na mesma proporção – e isso é um problema. Os tempos mudam, as direções mudam, cada direção marca o seu espaço e o seu tempo da forma que acha mais adequada. Há outra experiência em curso, alguém há de contar essa história e fazer uma reflexão sobre isso.

A questão da manutenção das equipas é muito importante. Não é um saber técnico pontual, é um conhecimento da coleção e da equipa.

Do ponto de vista das coleções do Museu, quem as continua a estudar são os investigadores da faculdade que lá vão todos os dias. O museu tinha um corpo de investigadores, tinha produção própria de ciência, tinha projetos próprios. Tinha os técnicos, tinha os laboratórios. Mas a rentabilização de meios empurrou os investigadores para a faculdade. As coleções ficaram, a faculdade não tem interesse em fazer a gestão e a manutenção das coleções, que não é tarefa simples nem é sua vocação. Isso é e foi sempre tarefa do museu através dos seus quadros e curadores convidados. A falta de gente é um problema porque a função pública não tem estado a contratar as pessoas que precisa. Não é um problema de agora, é um problema que se arrasta há muitos anos.

Durante muitos anos, tínhamos vinte pessoas só no departamento de Geologia e, neste momento, temos duas. E o que vai encontrar ali? Vai encontrar voluntários, antigos funcionários como eu, que continuam a dar o seu contributo. Os departamentos tal como estavam organizados antes, de acordo com os três reinos da natureza, já não existem. A zoologia, a biologia e a botânica, isso já desapareceu como estruturas organizativas, mas mantêm-se as coleções. Há outro tipo de organização, é outra experiência. Mas falta gente. Eu diria que há uma grande falta de gente neste momento, além de falta de autonomia. A autonomia que existia antes, já não existe hoje. A reitoria da universidade decide demais, na minha opinião, sobre a vida do museu. Não depende das pessoas que lá estão a trabalhar mudar isso, não têm poder para tal.

É muito interessante, porque o tema principal da nossa entrevista relaciona-se com os museus e a democracia. É muito interessante observar que o processo mais antigo, o processo anterior, era de certa forma mais autónomo e com mais liberdade do que o processo atual.

Mais autónomo e com uma missão muito clara para cumprir. A missão do museu, especificamente, enquadrava-se na missão da universidade dentro daquela área de atividade específica, mas com autonomia para a desenhar e para a fazer cumprir. Essa questão de autonomia é importante e é importante que os trabalhadores também tenham alguns problemas básicos resolvidos, como foi o caso da questão das suas carreiras. Recordo o processo de reestruturação de quadros e carreiras nas universidades na sequência de um movimento reivindicativo e da legislação publicada em 1981. O posicionamento na carreira, a questão salarial, isso tem de estar resolvido. Não há trabalhador que adira à missão de uma “casa” se não tiver uma retribuição justa de acordo com o seu desempenho.

Relativamente ao bem-estar e à saúde mental dos trabalhadores, o que pensa da questão dos contratos pontuais, de prestação de serviços?

É uma situação perigosa que pode liquidar as organizações. Essas pessoas deviam fazer parte da organização. Você não pode ir prestar o serviço e ir-se embora. Por muito bom que seja, se uma pessoa vai fazer uma prestação de serviço e depois vai-se embora... não deixa nada na organização! Cumpriu-se aquilo para que foi contratado, mas as pessoas têm capacidade para dar muito mais. Podem dar-se à organização, marcar a organização, podem deixar a sua marca pessoal, a sua maneira de estar, de trabalhar, de pensar, podem criar um vínculo. Isso é importante. Os trabalhadores devem ter voz e devem sentir que podem assumir responsabilidades. Mas nos dias de hoje, nem as carreiras na função pública funcionam como estímulo. Claro que farão tudo o que estiver acordado que têm de fazer, cumprirão os horários rigorosamente, mas eu não espero que façam muito mais.

Gosto muito das pessoas que estão hoje a trabalhar no museu, a começar pela direção, pois são pessoas que estimo muito. Mas não são o número suficiente de pessoas para fazer grandes aventuras. O que vão fazendo é importante e convido todos a ir ver as exposições, que estão sempre a acontecer. Mas o museu vive muito do contributo que vem de fora.

Como foi o processo de organização do evento das democracias? Qual era o objetivo principal? Qual foi o critério de escolha dos convidados?

A direção da casa convidou-me, a mim e à Liliana Póvoas, por sermos os veteranos mais próximos da casa que têm memória da vivência destes tempos. Fomos sugerindo nomes de pessoas que poderiam representar melhor o que se passou. Os poucos que trabalham no museu é que trataram de tudo. Foi uma reflexão conjunta.

O que se passou excedeu as minhas expectativas. A reunião foi muito importante. O 25 de abril e o que se passou na sequência do 25 de abril, tanto a mim, como às pessoas que estavam comigo na organização, diz muito e diz muito também à atual direção que tomou a iniciativa e se rodeou de quem achou que poderia ajudar. É uma altura importante para se fazer um balanço, é um número redondo que justifica um balanço. Justifica refletir sobre o passado, tentar perceber o que é que se está a passar no presente e como é que pode perspetivar um futuro. É aproveitar a data para fazer uma reflexão e convidar quem esteve ativo nesses anos e que estivesse disponível, para vir falar, para dar palco, e ouvir.

O que é que era, para si, o sentimento daquela época? Qual era a relação do museu com outros museus?

Nós não tínhamos qualquer tipo de relação orgânica com outros museus nacionais, nem com outros museus universitários. Do ponto de vista da organização da função pública, não tínhamos relações com qualquer direção-geral da Administração Central, só com a Universidade de Lisboa. Estávamos na Universidade, que, nesta perspetiva, era uma ilha na função pública. No contexto da Universidade, a democracia teve algumas particularidades interessantes, das quais o museu beneficiou, e das quais nós, que trabalhávamos na organização do museu, também beneficiamos. A começar pela gestão democrática a partir de 1974 – na sequência da democracia, reuniam-se as assembleias gerais da Faculdade, que era então a tutela do museu. Os órgãos de gestão eram coletivos, formados por eleição, com os três corpos representados – os docentes, os discentes e os funcionários. Numa primeira fase, paritária, numa segunda fase, os funcionários tinham menos representação, e mais peso a dos docentes. Depois regressa-se à figura do diretor único – é aqui que entra o Professor Galopim como diretor único, já nomeado pelo reitor, em 1983. Era o decano do departamento respetivo da Faculdade de Ciências de Lisboa, que era nomeado para dirigir o museu. Mas ele instituiu, informalmente, uma gestão democrática para o trabalho – vai buscar um representante dos investigadores (Liliana Póvoas), e um representante dos trabalhadores, técnicos, administrativos e auxiliares. É uma direção absolutamente informal, sob a sua responsabilidade. Eu fazia a ponte entre a direção e os meus pares, a Liliana fazia a ponte entre a direção e os seus pares, o Professor Galopim fazia a ponte entre a direção e os seus pares, que, no caso dele, eram os docentes da FCL e o próprio reitor. Quando tínhamos questões para tratar na Reitoria, por exemplo, reuníamos sempre três ou quatro. O professor Galopim era catedrático, mais velho do que o próprio reitor, pelo que se dirigia diretamente ao gabinete do reitor. Eu ia diretamente ao gabinete do administrador.

Normalmente era o colega Arnaldo Silva que tomava conta da parte de administração que contactava a Direção de Serviços Administrativos e Financeiros. Este “ataque” à hierarquia reitoral era feito em simultâneo. Quando, por exemplo, o administrador dizia: «Tratamos disso depois», nós dizíamos «Não, pode ser já, pode telefonar para a diretora de serviços financeiros. Está lá o Arnaldo, a quem pode dar indicação.» Do ponto de vista formal, a universidade é muito estratificada e era preciso saber lidar com essa situação. Em contraste, um exemplo de como as coisas funcionavam internamente: se o Prof. Galopim dizia que tínhamos de fazer uma vitrine, ele próprio pegava na madeira, no serrote e começava a fazer, porque ele sabia fazer. Deixava-nos a fazer e depois ia-se embora, para os seus afazeres próprios. Quando ele impunha qualquer tarefa fora do comum, vinha realizar a tarefa connosco e ensinava como é que se fazia. Isto criava uma confiança muito grande nesta direção. Por acaso estudou, é professor e é diretor da casa, mas é um dos nossos. Porque ele sabia trabalhar com as mãos, como nós trabalhávamos.

Em que momento chega a nova Museologia?

Eu começo a discutir a nova Museologia sem sequer perceber muito bem o que era a velha Museologia. Foi importante ter conhecido Mário Moutinho, a experiência de Monte Redondo e a participação nas coisas que estavam a acontecer. Não participei na reunião de fundação do MINOM em 1985, só apareço depois. Reparámos que a prática que tínhamos no Museu tinha afinidade com algumas ideias novas, revolucionárias, que estavam a aparecer naquele tempo. Preocupámo-nos mais com a Museologia local, ou com a Ecomuseologia. O Museu tinha o título de «museu nacional», algo que era uma herança e já não correspondia ao estatuto que envolve os museus nacionais da administração central. Tínhamos todas as condições para ser o museu mais tradicional possível, mas havia ali uma afinidade. Foi essa ponte que nós estabelecemos. O museu acaba por participar em algumas reuniões do MINOM para apresentar as suas propostas, relacionadas com a proteção de sítios.

Como começa o museu a estabelecer uma relação com a comunidade, quer do ponto de vista da produção e de exposições, quer do ponto de vista da comunicação ou da divulgação de ciência?

O facto de se ter perdido cerca de metade das coleções geológicas no incêndio de 1978 e de a outra metade não estar na altura, naturalmente, nas melhores condições, fez com que o Museu não tivesse muita coisa para expor. Mas tinha disponível, em contrapartida, um outro património muito importante – o conhecimento da História da Terra e da Vida. A reabertura do Museu começa por aqui, com pequenas exposições numa vitrine no átrio da entrada dos laboratórios e com sessões de divulgação de ciência, abertas a quem quisesse assistir. Tiveram bastante sucesso, de tal maneira que começámos num espaço que tinha cerca de quarenta lugares e foi necessário, de uma semana para outra, montar um auditório com estruturas de andaime e criar as condições para receber mais gente. Uma dessas séries de sessões, que funcionou muito bem, decorreu quando a série *Cosmos*, de Carl Sagan, estava a ser exibida na RTP. Nós “pirateávamos” as sessões da televisão – o Prof. Galopim dizia sempre: «Vamos passar isto sem os devidos direitos, mas com o devido respeito». Depois, o Professor Galopim convidava alguns dos seus pares para comentar e traduzir o que estava a ser discutido na série.

Antes destas iniciativas, as pessoas estavam mais alheias ao Museu. As exposições principais do Museu (Mineralogia e Geologia), na primeira metade do século XX, foram inauguradas entre 1934 e 1937, e ficaram, desde então, patentes ao público até ao seu encerramento definitivo em finais de 1972. O Museu só abria ao público à quinta-feira à tarde, na tradição do Real Museu da Ajuda, de onde este museu é originário. Os visitantes eram sobretudo os estudantes dos cursos afins às suas temáticas e investigadores. Estes museus tinham um papel muito importante enquanto centros de investigação, enquanto centros de produção de ciência. Todo o esforço de trabalho e capital foi utilizado nesse sentido.

Durante o Estado Novo havia um objetivo claro de não mexer nas exposições, nem investir na divulgação de ciência, tanto por falta de vontade política como de verba disponível, mas houve o objetivo ministerial de criação de um museu colonial, que acaba por não vingar. A única coisa que ficou desse processo foi uma sala dedicada à geologia das colónias no Museu de História Natural. Essa sala foi a primeira a ser desmantelada (década de 1960?) para criar gabinetes de trabalho para os investigadores. Parte dessa coleção está lá e outra parte perdeu-se no incêndio. Entretanto, esse tipo de materiais deixou de vir para o museu.

Tendo em conta as discussões atuais de repatriação, foi pedida alguma parte dessa coleção?

Que eu saiba, não. O que estava aqui até era bastante pobre. Houve sempre pessoas do museu que trabalharam na prospeção e cartografia geológica das colónias, junto com outras entidades, mas para aqui veio muito pouco material. Existem coleções coloniais, mas nada comparado com aquilo que poderia eventualmente ter sido. Liliana Póvoas escreveu textos que falam sobre esse tema, em publicação da C.M. Lisboa.

Quando o museu começa a fazer divulgação de ciência e a receber escolas, a Liliana teve um papel muito importante. As escolas começam a aderir muito. Havia uma lista de temas que as escolas podiam escolher e os dinossáurios foram sempre o tema mais pedido. As sessões para as escolas eram feitas com projeção de diapositivos, algo que, na altura, era uma novidade. No final da sessão, mostravam-se duas ou três peças relacionadas com o tema da conversa. O património era o conhecimento, não tanto as peças em si. Nesses tempos, em termos sociais, existia uma ânsia muito grande pelo saber verdadeiro, por sair das conjeturas, sair até de uma explicação mais mística dos fenómenos. O Museu respeitou sempre a sua vocação científica, sempre. Para a ciência, a verdade nunca é definitiva, a verdade científica é sempre provisória. Houve sempre o cuidado de nunca apresentar o conhecimento de uma forma demasiado categórica. Vamos acumulando, vamos observando, vamos conjeturando sobre aquilo que vemos e vamos criando a nossa própria representação da realidade. Mas é provisório porque, daqui a uns dias, pode aparecer alguém que viu mais qualquer coisa que ninguém viu antes. Vou dar um exemplo muito concreto, algo que ocorreu com uma exposição sobre o tema dos dinossáurios. Nós dizíamos que os dinossáurios se tinham extinguido há 65 milhões de anos – até ao momento em que se provou a tese de que, afinal, nem todos os dinossáurios se extinguíram. Existe um grupo de dinossáurios que, aliás, sobrevive até hoje, um grupo de dinossáurios que evoluiu no sentido das aves. As aves têm todas estas características, mas passaram-se anos até se encontrar um fóssil que provasse esta ligação. Na China, foram encontrados fósseis de um dinossáurio com dentes e penas. Assim que foi possível, o Museu fez uma exposição, chamada «Plumas em Dinossáurios», cinco anos depois dessa descoberta, na qual foram exibidos cinco fósseis vindos da China, pertença da Academia das Ciências de Pequim e que o Museu de História Natural de Londres estava a mostrar pelo mundo. Nós tínhamos uma outra exposição a falar de dinossáurios, na qual tivemos de esclarecer que, afinal, nem todos se extinguíram.

Era a verdade que tínhamos disponível na altura, mas, assim que a “verdade” mudou, informámos alegremente as pessoas da novidade. Quando chegou a febre dos dinossáurios, o público estava formado. E aí tudo se transformou, porque fazer uma Museologia de massas é muito complicado. Deixou de se fazer uma Museologia de relação individual, aliás, a relação individual desaparece. A Museologia de massas tem outras virtualidades, mas tem outros prejuízos.

O Museu assumiu claramente nunca querer ser possuidor de verdades absolutas, definitivas e exclusivas e sempre quis abrir a porta a outros contadores de histórias. É evidente que a História, sendo uma área da Ciência, tinha de existir dentro do campo da própria universidade. Mas existiam outras pessoas a querer contar outras histórias, através de outras formas de conhecimento – os artistas plásticos, por exemplo. Desde então, começa a acontecer Arte Contemporânea no Museu, que, atualmente, tem um campo que se chama mesmo «Arte e Ciência». A organização do Museu sentiu-se tão segura na sua vocação científica que abriu a porta aos artistas, a uma outra forma de expressão, a um outro conhecimento. Também viemos a sugerir aos artistas a exposição de obras relacionadas com a vocação do museu – a Ciência, a Terra.... Houve exposições absolutamente fantásticas. Uma delas foi a que Ana Vieira fez sobre Ambiente e que constituiu um marco muito importante. Uma outra exposição marcante foi a da Bárbara Assis Pacheco. Existem muitos outros nomes, estou a referir estes porque as apreciei particularmente. Nunca me vou esquecer da exposição de Bárbara Assis Pacheco, que tinha pintado animais da coleção de zoologia, neste caso, ratos. Mas não fez ilustração científica, pintou como um artista os representaria. A certa altura, vejo a Liliana a entrar na sala, a olhar para a exposição e a identificar as espécies a partir da representação artística. A artista representa aquilo que viu e soube respeitar traços fundamentais, de tal modo que a investigadora reconheceu as espécies. A meu ver, isso é uma ligação interessante entre Arte e Ciência.

É preciso ter em conta que este museu está inserido na universidade e no coração da cidade de Lisboa. É um prédio imponente, um edifício que, em tempos, foi um convento jesuíta. Os jesuítas foram expulsos e instala-se ali, depois, o Colégio dos Nobres e, mais tarde, a Escola Politécnica, e, depois, a Faculdade de Ciências. O Museu nasce na Ajuda, era o Real Museu da Ajuda, vai para Academia das Ciências e depois instala-se aqui na Politécnica. O Jardim Botânico foi criado depois – aliás, o Jardim da Ajuda é pai deste Jardim Botânico. O Jardim vem da Ajuda para aqui porque fazia falta à Politécnica, sobretudo para ensinar as ciências e porque, na Ajuda, estava longe da cidade. É a tradição liberal da coroa a viabilizar este tipo de movimentos. O edifício sofreu um incêndio em 1843 e outro, mais tarde, em 1978. A atual traça do museu é da época da recuperação do edifício, a seguir a 1843. Temos aquelas colunas imponentes na entrada, a escadaria principal, aquele triângulo frontal. A igreja situava-se onde hoje se situa o átrio principal do Museu. Se observar bem, vai reconhecer ali a forma de uma cruz na sua arquitetura. Também temos o espaço das cisternas, no claustro. Pensou-se em transformar uma delas num depósito de recolha de água do edifício, para regar o Jardim, mas implica alguns investimentos complicados. A outra é uma estação sismológica, existem ali aparelhos a fazer registos.

A ciência rodeia-se do mesmo fausto, da mesma imagem de poder, para se apresentar perante a cidade. E o edifício, na minha opinião, tem essa marca. A parte superior do Jardim Botânico tem uma organização sistemática daqueles cultivos, a parte inferior é um arboreto, é um jardim romântico. Mas a parte de cima foi feita para servir a ciência e a produção de ciência.

O que imagina para o futuro do museu?

Gostaria que o Museu fosse palco de debate sobre questões relativas às alterações climáticas, que nos preocupam tanto neste momento, e à gestão de recursos. O Museu de História Natural não pode deixar de falar de evolução, isso faz parte da sua identidade. Antes, as exposições eram feitas só para quem tinha a chave de leitura para as ler. Hoje é preciso desdobrar essa linguagem para que seja acessível a todos, não apenas aos especialistas. Gostaria também que o Museu fosse palco de debate para as associações, as coletividades e as universidades, que estas organizações utilizassem o Museu para discutir a gestão de recursos e a gestão ambiental. Na minha opinião, o Museu pode fornecer o seu património fundamental, que é o conhecimento científico, para este tipo de debates. O património das coleções que o museu expõe pode ajudar a contar esta história. Este tipo de confronto e de discussão é bom para o Museu, porque o Museu tem razões e ideias para apresentar e é bom que se discuta com quem se preocupa com estes assuntos. A exposição é uma forma de comunicação privilegiada pelo Museu, mas existem outros tipos de comunicação dirigida a públicos específicos. O Museu deve manter a porta aberta a todos, mas saber a quem é que se está a dirigir a cada momento, porque nem toda a gente recebe o mesmo discurso da mesma maneira. Se o privilégio da ação discursiva do Museu servir apenas a um determinado grupo de interesses, nem toda a gente será capaz de acompanhar. A porta deve estar aberta a todos e, para além de visitantes, temos ainda utentes que precisam do museu como instrumento para a sua ação. Por esse motivo, o Museu deverá procurar adaptar-se.

Quando, em 1974-1975, a universidade reparou que o Museu, então uma estrutura de apoio ao ensino, não estava a receber gente, surgem as questões: «Vale a pena ter um museu? Incorporamos o Museu enquanto estrutura de apoio à investigação e ao ensino da faculdade? Ou o Museu tem um caminho próprio a seguir?» Trata-se de um debate no processo de democratização do conhecimento. Quando investigadores, docentes e alunos acham que o museu tem um caminho próprio a seguir, isso também significa que o conhecimento não é o privilégio exclusivo da elite que frequenta a universidade, que este tem de estar disponível para qualquer cidadão. Esse é o papel do Museu. Aqui, o processo de democratização não passou apenas pela questão da gestão democrática e da participação dos vários corpos que compõem a universidade, mas, também, através deste princípio fundamental, que é a democratização no acesso ao conhecimento, do acesso à informação.

Quais são, na sua opinião, as prioridades para a museologia em Portugal a nível estrutural, a nível de ação profissional e a nível da sua função social?

Para que os museus possam servir uma função social, do ponto de vista da organização, creio que a autonomia é fundamental. É evidente que as organizações que pertencem ao Estado devem ser sujeitas a avaliações. Existem museus ligados a associações e a empresas – contudo, se estiverem associados ao Estado, o Estado terá forçosamente de os avaliar, pois dependem do erário público. Devem, ainda assim, ter autonomia de decisão relativamente ao seu próprio discurso e à própria ação. Os tempos e as necessidades mudam e os museus têm de olhar para os contextos em que estão inseridos e estar atentos às questões sociais. Para isso acontecer, é necessário que tenham autonomia.

A nível profissional, existe um aspecto que considero importante. Normalmente, os museus temáticos devem contratar profissionais associados ao tema que é específico do museu. Também devem incluir, nas suas equipas, profissionais que saibam de contabilidade, que saibam de legislação. No entanto, para melhor estabelecer esta relação com a sociedade, com as comunidades, os museus precisam, na minha opinião, de uma outra valência – precisam, por

exemplo, de sociólogos. Para um museu dirigir o seu discurso a grupos de interesse, ou setores públicos, específicos, ou mesmo fazer um discurso mais generalista, é necessário conhecer quem está do outro lado. Quem é a comunidade? Quem são os grupos de interesse? Quem é que visita o museu, quais são as suas preocupações fundamentais? Creio que são os sociólogos quem melhor sabe fazer esse tipo de trabalho, é uma área disciplinar que pode ser muito útil para um museu que se queira relacionar com os cidadãos que o sustentam. Na minha opinião, um museu deve procurar saber quais são as inquietações que pairam em determinados grupos sociais, quais as interrogações que se colocam. Deve saber ouvir. O museu não deve procurar apenas ser um transmissor de verdades, e, sim, um canal de comunicação. Do ponto de vista profissional, é importante que os museus tenham funcionários especializados nos temas da vocação do museu. Mas é igualmente importante conhecer o património do museu e conhecer o seu público. A ligação entre o património e o povo é fundamental, na minha opinião. Há mais património para além das peças. ◆

Entre Ciência e Sociedade: Reflexões sobre Gestão, Autonomia e Missão no Museu Universitário



À Conversa com Adelaide Lopes

*do Serviço de Educação
do Museu Nacional de Arte Antiga*

*Entrevistada por Roberto Leite, Nathália Pamio Luiz
e Ana Brígida Paiva*

A entrevista realizou-se no dia 08 de maio de 2024, pelas 18h00, no Jardim do Museu Nacional de Arte Antiga.

Pode falar-nos do seu percurso profissional, da sua formação e do caminho que fez para chegar até ao museu?

A minha formação é na área de História/ História de Arte. No início de 1990, no âmbito dos trabalhos para algumas das disciplinas na Faculdade de Letras, tive os primeiros contactos com a Madalena Cabral e o Serviço de Educação do MNAA.

Na realidade, a ideia do Museu forma-se em criança, com as visitas da escola. A primeira memória que eu tenho de museus é aqui, no Museu Nacional de Arte Antiga. Com o 25 de Abril, estando na escola, as crianças de famílias com poucos recursos financeiros puderam ter acesso a todo um mundo de diferenças. A visita aos museus com alguma frequência e um passeio a um monumento fora de Lisboa, uma vez por ano, foram fundamentais para a construção de memórias, da curiosidade e do fascínio pelos museus. Lembro-me de visitas a outros museus, mas este foi sem dúvida marcante pelo acolhimento, pelas obras de arte expostas e pela forma como nos faziam descobri-las. De tal forma que, há uns anos, numa conversa com colegas de outros museus pediram-nos para indicar um museu de referência, que não fosse aquele no qual se trabalhava. Indiquei um mas, de facto, para mim é este. Essa primeira impressão em criança foi tão sentida que, instintivamente, a referência é o MNAA.

No final da Licenciatura, interessando-me pela ligação arte e educação, propus-me a fazer um estágio no Serviço de Educação do Museu e fui aceite. Foi um tempo intenso de formação. Entretanto a Madalena Cabral tinha-se reformado mas a sua influência e pioneirismo continuavam vivos no acolhimento e formação de novas gerações de profissionais, na abertura do Museu, na relação com os públicos, na prática pedagógica e de mediação, no dar a ver. Essas práticas e memórias eram ativamente transmitidas pelas técnicas que constituíam o Serviço de Educação, Manuela Gallego, Ana Maria Cortes, Maria de Lourdes Riobom e Salomé Prosépio, mas também pelos conservadores do Museu José Luís Porfírio, Sérgio Guimarães de Andrade e Teresa Pacheco Pereira, entre outros.

O contacto com colegas da educação em museus e o conhecimento de outras experiências também foi enriquecedor. Nessa altura os técnicos dos Serviços de Educação de várias instituições da área de Lisboa, reuniam-se regularmente de forma informal para se conhecerem, entrar em contacto com outras coleções e espaços, refletirem sobre metodologias e práticas profissionais. Permitiu ficar com uma noção da realidade.

A compreensão e conhecimento sobre a área da educação em museus, em simultâneo específica e abrangente (uma formação académica de base, acrescida de formação em pedagogia, psicologia, mediação, etc.), acabou por se ir construindo de uma forma muito natural, sem qualquer obstáculo ou formalidade.

No final do estágio foi possível continuar no Serviço de Educação e dar seguimento à aprendizagem iniciada.

O interesse pelas questões de acessibilidade já existia mas a experiência do MNAA na recepção aos técnicos/ educadores/ professores e grupos de pessoas com doença mental e com deficiência (mobilidade, cognitiva, auditiva, visual) e os ensinamentos transmitidos, em particular por Ana Maria Cortes no trabalho com pessoas com deficiência visual, foram determinantes para procurar formação que acrescentasse e aprofundasse os conhecimentos adquiridos durante esse período. Ações de formação organizadas pela Direção-Geral de Educação, pelo Instituto Nacional para a Reabilitação, o contacto e trabalho com profissionais com longas experiências (como Helena Moita do Instituto António Feliciano de Castilho e Irmã Ana Maria Vieira do Convento dos Cardais), o acompanhamento e formação proporcionadas pelo IPM-IMC-DGPC (em particular com Clara Mineiro) e o trabalho conjunto de diversas instituições enquadradas pelo informal GAM - Grupo para a Acessibilidade nos Museus, foram importantes nesse crescimento.

Muitas vezes, os visitantes mais jovens com deficiência vêm integrados em turmas escolares ou grupos de instituições de apoio especializado/ IPSS. A abordagem requer preparação prévia, conhecimentos sobre as diversas deficiências ou multideficiências, conhecimentos ao nível da comunicação/ expressão, de pedagogia e didática, e a criação e utilização de materiais de apoio adequados a cada situação. As diversas formações, com uma dimensão prática, são fundamentais. Embora se aprenda com a prática, ela tem de ser acompanhada de formação regular, leitura, visitas e conhecimento do trabalho e experiência de outras instituições e colegas, de reflexão. E, sobretudo, da integração das pessoas com deficiência nos processos.

Além da presença no Passaporte Escolar, existem outras parcerias que têm realizado como atividade externa?

O Passaporte Escolar é um programa desenvolvido pela área de Educação da Câmara Municipal de Lisboa e destinado a alunos do ensino básico e secundário da cidade, com o objetivo de promover a educação não formal e possibilitar o acesso às diferentes instituições/ entidades culturais parceiras. Neste âmbito, para além de receber no Museu as turmas das escolas que solicitem as visitas, o S.E. participa habitualmente na “Semana do Passaporte Escolar”, que reúne os diversos parceiros durante três dias no Palácio Pimenta. Planeámos uma atividade dirigida ao pré-escolar e ao primeiro ciclo utilizando uma reprodução da pintura «Retrato de Família do 1º Visconde de Santarém», de Domingos Sequeira – a questão da família e da representação do retrato estimulam a conversa nestas idades, daí a opção, que tem resultado. Os retratos permitem-nos falar do olhar sobre si, do olhar sobre os outros, da tolerância para com os outros, da aceitação da diferença. No caso da família, podemos conversar sobre o que persiste e difere nos contextos de hoje. Uma obra de arte tendo sido criada num contexto, resultando de uma vivência e necessidade específica, se vai sendo guardada ao longo do tempo, é porque, para além da condição de testemunho artístico, tem algo de especial que cativa, que permite refletir e aprender.

Outra das parcerias é com o Teatro da Garagem, com o projeto «O Museu vai ao Teatro». Um trabalho conjunto das duas áreas da educação articulando teatro – museu – escola e destinado a turmas do 1º ciclo. Partindo de três peças da coleção do MNAA, estruturam-se atividades a desenvolver numa sessão no museu, no teatro e na escola, e que cruzam práticas de representação e expressão com observação e diálogo ajustadas à realidade e necessidade de cada turma participante.

Habitualmente também colaboramos com o Apoio Escolar do Hospital D. Estefânia, tal como outros museus, apresentando peças da coleção e, sempre que possível, realizando atividades de expressão plástica.

Algumas das parcerias são realizadas em função daquilo que nos é solicitado, no entanto como a equipa do Serviço de Educação é reduzida, às vezes não é possível responder positivamente a todos os pedidos. Sempre que possível, vamos a escolas no âmbito de projetos que os professores estão a desenvolver, para a apresentação de peças da coleção em torno de um tema. É realizado trabalho com os professores e os alunos, e, prepara-se a vinda ao Museu – pelo menos dos professores, porque, por vezes, as limitações financeiras impedem a vinda dos alunos. Mas esta abordagem na escola permite a alunos e professores terem noção do que é o Museu e daquilo que nele existe de forma diferente da experiência virtual de abrir um site: conhecem pessoas que trabalham no Museu, conversam com elas, relacionam aquilo que lhes está a ser apresentado com o que estão a estudar.

Há ainda outras vertentes do “sair de portas”, nomeadamente, o empréstimo de réplicas de obras, divulgando o Museu e o património nacional. Dispomos de réplicas de algumas peças da coleção para expor. As saídas são quase sempre para contexto escolar e acompanhadas da visita dos professores no Museu, da visita da equipa do Serviço de Educação à escola, para apresentar/ desenvolver uma atividade com os alunos. Mais uma vez, sempre que se proporcione, envolve também a visita dos alunos ao Museu. A possibilidade de vir até ao Museu para ver o original é o ideal. Uma réplica, por muito boa que seja, não deixa de ser uma réplica.

Levar o museu para fora é uma iniciativa do Serviço de Educação que existe há décadas. No início, sobretudo para formação de professores. Realizavam-se dias ou semanas de formação nos seus espaços, nas suas escolas, juntando-se várias escolas, por vezes havendo até ligação com algumas escolas do Magistério Primário/ Escolas Superiores de Educação. Era uma tentativa de abrir horizontes, dando formação.

Desde a sua fundação em 1952-1953, uma das prioridades do Serviço de Educação sempre foi a formação de educadores (englobando educadores de infância, professores, pais, etc.). Durante muitos anos, oferecemos ações de formação para educadores e professores semanalmente, às quintas-feiras – professores do pré-escolar, primeiro ciclo, segundo ciclo, secundário. Essas formações tinham como objetivo dar a conhecer a coleção, bem como formas de a explorar não só em contexto de sala de aula, como em visita ao museu, para o professor se sentir confortável no espaço e conseguir orientar uma visita com os seus alunos. Depois, perante restrições à saída dos professores das escolas e a crescente necessidade de acreditação das ações de formação, estabeleceram-se parcerias com centros de formação de professores e, mais recentemente, com o Plano Nacional das Artes.

No final da década de 1990, numa política de interligação entre Educação e Cultura, definiu-se que todas as turmas deveriam fazer, no mínimo, uma visita de estudo por ano, saindo assim obrigatoriamente do espaço da escola. Incentivava-se o acesso dos alunos do ensino básico ao património cultural. A progressiva burocratização de todos os processos, o aumento de valores de transporte e a diminuição do número de professores têm dificultado a realização de visitas de estudo. E quando a opção dos professores é visitarem no mesmo dia com todas as

turmas do mesmo ano do agrupamento de escolas, não há recursos humanos suficientes para os receber adequadamente numa atividade orientada.

A nossa proposta, aquilo que temos para dar, pode não ser considerada adequada ou suficiente, porque aquilo que o professor pretendia era, de facto, que houvesse alguém do Museu a receber os seus alunos e a orientá-los. Com seis, dez, doze turmas, torna-se impossível. Não é possível orientar uma visita para seis turmas em simultâneo, cada com 25 ou 30 alunos. A solução que temos encontrado, caso os professores possam vir preparar a visita connosco previamente, é ajudar nessa preparação, fazendo uma seleção de peças com eles, dando informação, sugestões de exploração, estratégias de observação dessas peças e, se tivermos essa possibilidade, orientando a visita a algumas turmas, para os professores participarem. Cada vez com mais frequência, os professores não conseguem dispor de algumas horas para se deslocarem ao Museu para preparar a visita. Perante essa impossibilidade fazemos um acolhimento ao grupo. Convidamos os alunos a sentarem-se em frente a uma obra e a conversar sobre o que observam, incentivando-os a relacionar com os conhecimentos que adquiriram nas aulas, as suas experiências e a refletirem.

Nesse cenário, nota a diferença, por exemplo, das escolas públicas e privadas?

Nos dias de hoje, as diferenças entre público e privado são mais esbatidas. Os professores que conseguem ultrapassar as barreiras burocráticas, articular com os colegas e ter a coragem de sair da escola com várias turmas podem ser considerados heróis. Os professores são empenhados na educação, são conscientes da sua missão e da importância de sair da escola, de proporcionar aos alunos experiências que lhes abram horizontes e dêem-lhes mundo, de uma forma que pode ser difícil no contexto familiar ou social em que vivem. Quando é uma escola de longe, com muitas turmas, e não há vagas para orientar a atividade e os professores não podem preparar previamente a visita no Museu, enviamos sugestões de percursos e de peças a observar («colocar questões, convidar os alunos a olhar desta ou daquela maneira, etc»), e se possível, reunimos on-line. Essas abordagens ajudam, mas não são o ideal. No entanto, muitos professores veem o museu como um espaço de continuidade da matéria da aula, e o museu não o é. Fazê-lo, é reduzir uma experiência que deveria ser, também, de contemplação e de prazer, num estudo para exame. A contemplação no sentido de usufruir da obra, da sua beleza ou falta dela, daquilo que é absolutamente único, é cada vez mais difícil de conseguir. Há mesmo uma certa recusa disso. A Prof^a Alice Semedo, da Universidade do Porto, realizou uma investigação no âmbito da qual fez um inquérito a professores dos 2º e 3º Ciclos e Ensino Secundário das áreas das Humanidades sobre a perceção e participação nos museus, e que apresentou na conferência «Educação e Património» em 2023. Uma das questões referida pelos docentes era a necessidade de ilustrar nos museus os currículos escolares. Podemos colocar-nos no lugar do professor e compreender a sua necessidade de respeitar e complementar o currículo escolar. Mas o museu vai muito para além da sala de aula e das obras aí exibidas; mesmo considerando o seu tempo histórico, o seu contexto, as obras permitem-nos muito mais do que isso. Nas respostas a esse inquérito um dos reparos de alguns professores era, precisamente, o facto de os técnicos dos museus não se cingirem aos temas curriculares e procurarem abordar mais assuntos.

Além dos grupos escolares, com que outros grupos é que costumam trabalhar?

Há muitos grupos seniores, cada vez mais. Os grupos que chegam neste momento já tiveram acesso a níveis de instrução mais elevados. Mesmo aqueles que não tiveram acesso a uma instrução formal para além da antiga quarta classe, a frequência de universidades e academias sénior, de centros de dia, a participação em programas e passeios organizados por municípios ou juntas de freguesia, proporcionou-lhes oportunidades e experiências.

Na década de 1990, a maioria dos grupos seniores que visitavam o Museu estavam a entrar num museu pela primeira vez. Nos dias de hoje, isso é mais raro. É um bom sinal. A democracia trouxe, de facto, oportunidades e condições de acesso. As instituições, e sobretudo os municípios, puderam investir em educação, cultura e lazer. Os grupos seniores que agora visitam, seja por conta própria ou em contextos organizados, para além do prazer de ver e descobrir, desejam aumentar o seu conhecimento e relacioná-lo com outras visitas em que participaram e obras que viram.

No pós-25 de Abril, era frequente a visita de grupos do exército, da marinha, das forças de segurança, de operários, de grupos considerados socialmente excluídos (como pessoas em situação de prostituição). Havia uma necessidade de proporcionar a visita a todas as pessoas, de permitir-lhes conhecer um património que era comum e público. O qual podiam conhecer e usufruir. São intenções que se mantêm mas ajustadas à realidade de hoje, daí o trabalho, que normalmente é realizado em parceria/colaboração com instituições/entidades de apoio a pessoas com graves carências económicas, sociais e culturais, e ainda com sem-abrigo, reclusos e centros educativos, por exemplo.

Quando falou na sua formação, mencionou também a psicologia. Como é que entende a necessidade multidisciplinar da sua atividade?

Prende-se não só com a capacidade de relação com as pessoas, mas também com o planeamento de atividades direcionadas a grupos de natureza muito distinta. Se se trata de um grupo de crianças muito pequenas, ou de um grupo de adolescentes, jovens ou adultos, se são grupos que incluem pessoas com deficiência, ou com algum tipo de dificuldade. Independentemente da particularidade, deve-se procurar adequar a abordagem. Com alguns grupos, importa ter materiais de apoio à visita e ajustar o percurso em função daquilo que nos é pedido, pensando nas necessidades e nos interesses desse grupo. No caso dos grupos escolares, há a necessidade de encontrar relações com algumas matérias curriculares, e, em simultâneo, dar a entender que a experiência de visita ao museu vai para além da observação das obras expostas e daquilo que podem ver.

Para envolver as pessoas, é importante estabelecer uma rotina de atividades e formações?

Penso que sim. Desde os anos 60 e 70 que se organizam, no Museu, visitas ao domingo. Alguns visitantes, já sabem que há uma visita no primeiro domingo de manhã. Por vezes, nem sabem qual é o tema, mas vêm. Mesmo que seja para vir ver uma peça que já foi observada numa outra visita. Revisitar o Museu pode inspirar a pensar de outra maneira, a encontrar qualquer coisa nova naquilo que já se conhece. Também há visitantes que vêm ao domingo para aproveitarem a oportunidade de ter alguém a orientar o seu olhar pelo Museu. Do ponto de vista interno, de definição de programação, de estudo e preparação, também é significativo ter essa rotina de, no primeiro domingo de cada mês, oferecer uma atividade para famílias e uma atividade para público em geral. Tal como oferecer atividades para o público no dia 18 de Maio e na Noite dos Museus, por exemplo. As áreas de trabalho com professores, grupos escolares, grupos seniores, grupos de pessoas com deficiência, instituições, investigadores ou estudantes, são bastante diferentes, mas tudo converge, no fundo, para o mesmo, que é ver, comunicar, dar a conhecer a coleção e o património. Sobretudo, dar a conhecer diferentes maneiras de olhar, de ler, de interpretar, dar às pessoas “ferramentas” para visitarem o Museu autonomamente.

Para aprendermos a ler tivemos de começar por conhecer as letras e juntá-las, percebendo unidades de sentido. Olhar para uma pintura, uma escultura, uma peça de ourivesaria, uma peça de cerâmica, de mobiliário, um edifício, um filme, também implica uma codificação, uma linguagem e um vocabulário. É necessária disponibilidade para perceber que, quando olhamos para uma pintura, existem determinados elementos aos quais devemos prestar atenção. Há uma materialidade. E isso aprende-se, convidando o visitante a observar este ou aquele detalhe, um exercício que é, em essência, contínuo.

Qual foi o projeto que mais apreciou, ou que foi mais relevante, para si, desenvolver?

No fundo, todos os projetos relacionados com museus e com pessoas são importantes. Há uns que, naturalmente, requerem um investimento maior a nível de formação e de preparação. A área da acessibilidade das pessoas com deficiência ao museu interessa-me particularmente. Se uma pessoa sem qualquer limitação, do ponto de vista físico ou cognitivo, pode ter dificuldades e sentir algum receio em entrar no Museu, uma pessoa com algumas dificuldades, com algumas limitações do ponto de vista físico ou cognitivo, sente que as barreiras são ainda maiores. Para quebrar essas barreiras e convencer as pessoas que podem visitar, é necessário assegurar que se sintam confortáveis e acolhidas, que podem aceder de forma autónoma à informação e descobrir aquele objeto, aquela obra, por si próprias. É um processo complexo. É preciso investimento para proporcionar as condições físicas e de informação para que as pessoas consigam aceder mais facilmente e se sintam convidadas a aceder.

Nos anos 90, a ANACED (Associação Nacional de Arte e Criatividade de e para Pessoas com Deficiência) desenvolveu o projeto Art Access, que foi implementado em vários museus. Produziu-se um filme em língua gestual (estruturado em função dos tempos da língua gestual), criou-se uma brochura em braille com uma planta do museu, um roteiro de peças, uma indicação básica sobre a instituição, uma réplica tridimensional de um objeto desse museu, condições em termos de acessibilidade física... Tudo isto foi divulgado e os museus que participaram (incluindo museus nacionais) exibiam em contínuo o vídeo em língua gestual e disponibilizavam o roteiro em braille nas suas entradas. Além dos materiais criados, organizaram-se visitas específicas para pessoas com deficiência visual, com deficiência auditiva e com multideficiência. O pouco impacto que o projeto teve junto das pessoas com deficiência foi inesperado para a ANACED. Mas da mesma forma que o público em geral não visita os museus, também as pessoas com deficiência não o visitam. Quem visita é quem tem curiosidade, quem tem interesse. Há quem frequente museus, teatros e cinemas de forma assídua, e a falta de acessibilidade, não sendo-lhes indiferente, não é impeditiva, vão na mesma.

Acha que a oferta está relacionada com a baixa procura?

A oferta, sem dúvida, estimula a procura. E vice-versa. É verdade que, se tivermos condições e materiais acessíveis e se isso for divulgado, a vinda de visitantes é facilitada. As pessoas que habitualmente visitam sentem-se mais acolhidas e autónomas, sem dependerem de ninguém. Mas isso não significa que as pessoas visitem. Dar a possibilidade não se traduz necessariamente em mais procura, sobretudo se não houver continuidade dos projetos e o envolvimento dos próprios e das instituições.

Nesse sentido, qual a importância de incluir nas equipas pessoas, também, cegas e surdas...?

É fundamental, por uma questão de experiência e identificação. As iniciativas que realizamos no museu são geralmente realizadas com aconselhamento de pessoas da área. Se desenvolvemos uma atividade para pessoas com deficiência cognitiva, trabalhamos com professores ou com responsáveis das instituições, de modo a adequar a nossa abordagem e os nossos materiais às necessidades e ao conhecimento daquelas pessoas em concreto. Não é sensato criar materiais para pessoas com deficiência visual sem testar esses materiais e sem ouvir as suas opiniões. Nunca vai ser ideal, porque nenhuma abordagem chega da mesma maneira a todas as pessoas, e é preciso ter consciência disso. É preciso ter coragem de assumir isso, também. Podemos conceber materiais o mais adequados possível, fazendo-os chegar ao maior número possível de pessoas, mas a verdade é que nunca chegará a todos. Porque as pessoas têm dificuldades, interesses e perceções diferentes. A mesma frase vai ser lida e entendida de maneiras diferentes. Por isso é importante fazer este tipo de trabalho em conjunto. Por exemplo, a primeira exposição concebida para pessoas com deficiência visual no MNAA foi criada com a participação de pessoas cegas. Há pessoas que ainda hoje se recordam disso, que me relataram esse mesmo trabalho e a sua vinda a essa exposição. Fez com que a ligação que elas estabeleceram com os museus e com o património fosse muito forte e próxima. O envolvimento de pessoas com deficiência na programação de atividades, seja em permanência ou como consultores, é essencial. Uma pessoa surda a orientar outra pessoa surda, é uma dinâmica completamente diferente da orientação por intermédio de um tradutor. A integração de pessoas com diferentes formações, competências e experiências nas equipas é fundamental, torna as equipas mais ricas e permite às instituições uma melhor capacidade de resposta e uma maior abertura. Se isso é uma prática quotidiana, é outra questão.

Quando há uma nova exposição temporária, em que fase do processo é que o Serviço Educativo intervém?

Por vezes somos envolvidas um pouco mais cedo, mas, quase sempre, entramos no fim. Idealmente, seria no princípio – na construção, na escolha, no desenho, na revisão ou redação de textos. Mas depende das Direções e dos projetos de exposição. O habitual é o Serviço de Educação ser chamado para desenvolver a programação de atividades, oficinas, materiais de apoio, itinerários, etc..

Quanto ao discurso sobre a questão colonial, que tipo de abordagem é que o Museu tem face a eventuais questões colocadas pelo público, ou pelas escolas? Ou não são questões que costumam ser colocadas?

A questão colonial é das mais fraturantes. A questão da relação e da representação dos «outros» e a falta delas. É difícil conseguir uma abordagem sem preconceitos e é compreensível a dificuldade de uma conversa sem reservas, a partir de diferentes perspetivas.

Com as escolas a abordagem da questão colonial relaciona-se sobretudo com os currículos. Quando há pouco referi que, por vezes, os professores não gostam das abordagens, muitas vezes relaciona-se com questões como esta. O reconhecimento, o preconceito, o racismo, a intolerância, a condição da mulher, a violência, são questões e reflexões que se podem colocar no diálogo sobre algumas obras de arte, e que tentamos incentivar junto dos alunos. É difícil fazê-lo porque é um esforço para o qual raramente estão disponíveis. A participação do professor é fundamental e enriquecedora na tentativa de estabelecer esse diálogo e reflexão.

A intolerância e o preconceito, o olhar o outro e o olhar do outro. Como se aprende a ser tolerante? Como valorizar a dimensão humana? Que valores a considerar? Como ser capaz de conviver com as diferenças? São reflexões relevantes para todos. É indiferente a cor, a religião, a parte do mundo onde se está – são valores humanos, de relação entre pessoas, comuns a todos. De respeito e de dignidade. No contexto de uma visita são conversas enriquecedoras, mas é preciso ter disponibilidade. Há educadores e professores que têm essa disponibilidade e sabem da importância que pode ter para os alunos naquele momento, enquanto observam uma determinada obra. É uma conversa que transcende a obra e remete para uma construção humana. Se o professor tem essa disponibilidade, essa apetência, essa vontade, de orientar os alunos para além das associações com as matérias curriculares os resultados são mais enriquecedores.



Imagem 1. Durante a visita orientada «Aprender a Ler», sobre representações de «Santa Ana Ensinando a Virgem Maria a Ler», 20 de Julho de 2024, para pessoas com deficiência visual. © MNAA | Mariana Augusto.

Na sua opinião, que desafios futuros enfrenta o Serviço Educativo do Museu?

O principal desafio será chegar aos diversos públicos, atender à multiplicidade de necessidades que as pessoas têm e conseguir comunicar com elas – encontrar e adequar a linguagem e as estratégias. Equilibrar eficazmente a relação humana, próxima, com o crescente distanciamento e asoberbamento digital. Um dos caminhos, para encontrar soluções inovadoras e criativas para acolher e cativar os públicos, poderá passar por investir nas equipas, enriquecendo-as com profissionais com competências em diversas áreas.

Esse é outro desafio no futuro, os recursos humanos e a conseqüente passagem de testemunho, de conhecimentos e experiências. A equipa tem vindo progressivamente a ficar mais reduzida. Neste momento é composta em permanência por três técnicas, tendo o apoio regular de dois colegas, particularmente na realização de visitas orientadas e no desenvolvimento de projetos, e alguns colaboradores externos, na realização de atividades oficiais e pontuais.

O ideal de equipas multidisciplinares, para desenvolver projetos específicos e diferenciados, está habitualmente condicionado por limitações financeiras e de contratação. A existência de uma equipa de base na educação, que conheça o museu e a coleção, que possa pensar, planear e trabalhar em conjunto nas várias áreas e com as várias equipas do museu, é fundamental. Mas a colaboração com pessoas de fora, com outras visões e perspetivas, num trabalho transversal e multidisciplinar, estimula a capacidade de adaptação e de responder de forma mais abrangente e assertiva.

Como é que encara as necessidades de formação dessas equipas, nos dias de hoje?

A necessidade de formação é fundamental, em particular a académica e a contínua. Mas também é imprescindível estar atento, ser curioso sobre o mundo, ouvir e conhecer o trabalho realizado noutras instituições e por outros colegas. A participação em seminários, encontros, conferências, cursos, etc., contribui para esse enriquecimento de conhecimentos e perspetivas. Inspirarmo-nos noutras pessoas e experiências. Assim como trabalhar com técnicos e profissionais de diferentes contextos e áreas científicas.

Quais são os próximos passos do Serviço Educativo? Que projetos estão, neste momento, a preparar?

Estão projetadas obras de remodelação no âmbito do PRR, e iremos preparar materiais sobre a nova exposição, destinados a diversos públicos.

Durante o provável encerramento do Museu ao público, o recurso às plataformas digitais, será um caminho, disponibilizando mais materiais online e produzindo recursos que possam ser utilizados em contexto familiar ou de sala de aula ou, após a reabertura, autonomamente durante a visita ao Museu. Um pouco à semelhança daquilo que foi realizado durante a pandemia e os sucessivos confinamentos.

Outro caminho é sair cada vez mais de portas, dando a conhecer o Museu e convidando e incentivando as pessoas a visitar. Seja através de exposições com peças da coleção, seja utilizando réplicas ou fazendo apresentações recorrendo a imagens digitais.

Gostaria de partilhar mais alguma coisa connosco, que ainda não tenha sido perguntado?

Falando, em concreto, em educação nos museus, importa lembrar que quem trabalha nesta área tem mesmo de gostar de trabalhar em educação e de trabalhar com público. É um trabalho extenuante, desafiante, de atenção e emoções, por isso é fundamental estar por gosto. Ter curiosidade e abertura para aprender e disponibilidade para ir sempre mais além.

Existe, também, uma dimensão de missão, ter como objetivo permitir que os públicos acedam, conheçam, se sintam confortáveis e adquiram ferramentas para, em qualquer altura, regressar. É uma responsabilidade para com a sua liberdade.

Na sua perspetiva, quais são as ações prioritárias para o futuro dos museus em Portugal? Considerando, especificamente, as estruturas dos museus portugueses, os profissionais de museus e a sua função social em relação às comunidades.

O meu universo é o dos museus nacionais.

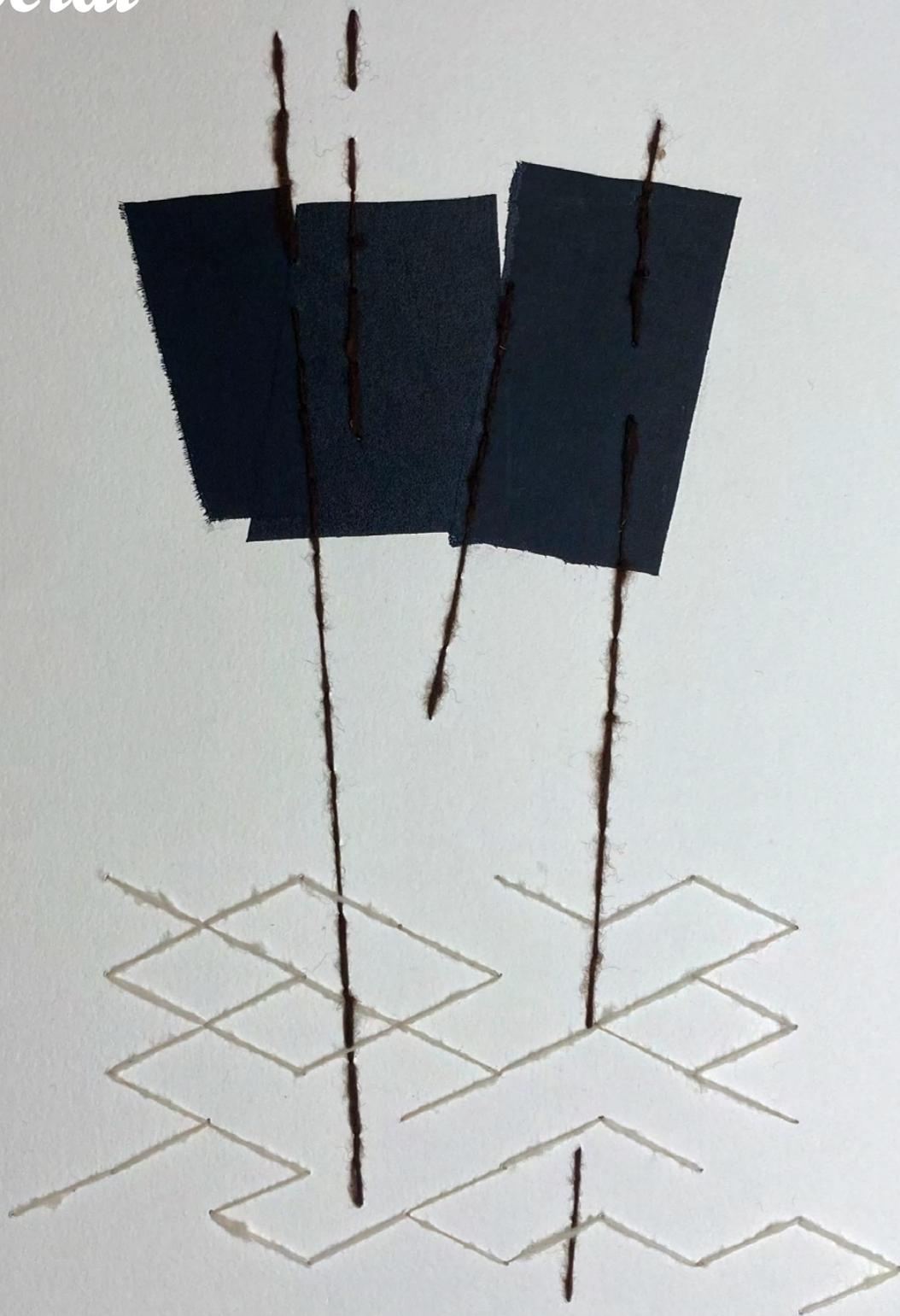
Em termos estruturais, os recursos materiais, técnicos e humanos são escassos, dificultando no quotidiano o funcionamento regular e a resposta às necessidades básicas, sendo necessário reverter essa situação. A formação em contexto de trabalho é enriquecedora. A formação académica e profissional são essenciais no processo mas é fundamental aliar o conhecimento académico à experiência prática.

No futuro, será importante continuar a caminhar no sentido de nos aproximarmos das pessoas. A forma como os museus acolhem depende da disponibilidade e competência de quem está nos museus para acolher. A relação com as comunidades requer conhecimento, capacidade de comunicação, atenção, disponibilidade de recursos humanos e de tempo, para cimentar confiança e resultar numa participação comum ativa, construtiva e tolerante. Apesar do MNAA ser um museu de escala nacional, existe, a necessidade de responder simultaneamente ao local e ao nacional. Esse não é um equilíbrio fácil quando a equipa é reduzida. Na resposta às necessidades, e definindo prioridades, infelizmente, alguns projetos e sonhos vão sendo adiados.

Em termos de designação, a Adelaide prefere utilizar o termo «serviço de educação» a «serviço educativo»?

É uma questão antiga. Apesar de «serviço educativo» ser a designação mais comum, prefiro «educação». É o termo que tem sido utilizado no MNAA ao longo dos anos e, para mim, corresponde a uma ideia mais abrangente de museu como lugar de estudo, de saber, de descoberta, de inspiração e criação. ◆

Museus como instrumento de Democracia e Justiça Social



“Museus como instrumento de Democracia e Justiça Social”

Os museus são, hoje mais do que nunca, espaços de escuta ativa, reflexão crítica e participação cidadã. São lugares onde memórias individuais e coletivas se cruzam, se confrontam e se ressignificam, num exercício constante de construção democrática.

Ao assumirem um papel de agentes de justiça social, os museus posicionam-se como instituições fundamentais na defesa dos direitos humanos, na valorização das vozes silenciadas e na reparação de memórias históricas traumáticas. Este compromisso ético exige coragem, sensibilidade e uma abordagem plural e inclusiva dos processos museológicos.

A sessão “Museus como instrumento de Democracia e Justiça Social” convida-nos a repensar o papel do museu na contemporaneidade, alinhado com os Objetivos de Desenvolvimento Sustentável das Nações Unidas, em especial no que respeita à construção de sociedades pacíficas, justas e inclusivas.

Nesta seção, destacamos dois projetos que refletem esta missão de forma exemplar: o processo de recolha de testemunhos orais no National Holocaust Museum, em Amesterdão, e a atuação do Grupo de Trabalho Interinstitucional Memorial DOI-Codi, no Brasil. Ambos demonstram como o museu pode ser um espaço de acolhimento da dor e de mediação de memórias difíceis, promovendo a justiça, o diálogo e a dignidade.

O ICOM Portugal espera, com esta partilha, contribuir para o fortalecimento de práticas museológicas comprometidas com a democracia e os direitos humanos - práticas que não apenas conservam o passado, mas que inspiram um futuro mais justo para todos. ♦

Justice through citizenship: Jeju 4·3 in Korea

Inkyung CHANG
Director of Iron Museum, Republic of Korea,
and Vice-President of ICOM



This article explores the tragic yet resilient history of the Jeju 43 incident (1947–1954), a dark chapter in Korean history marked by mass civilian killings under the guise of anti-communist suppression. Set against the backdrop of Korea’s Liberation from Japanese rule and subsequent division, it highlights how Jeju Island’s people faced brutal persecution. Through decades of silence and stigma, local communities preserved memories of the atrocities, leading to eventual recognition and the creation of the Jeju 43 Peace Park and Museum. The article emphasizes the power of collective memory, intergenerational storytelling, and civic perseverance in achieving justice. It also raises questions about historical interpretation, reconciliation, and the evolving role of museums as spaces for truth-telling, healing, and peacebuilding, particularly amid ongoing global conflicts and contested narratives of the past.

Introduction

For the past 100 years before becoming the Republic of Korea, the people of the Korean peninsula have endured hardships and conflicts with perseverance and tolerance. After going through the Japanese invasion and colonial period (1910-1945), Korea (the Empire of Korea, 1897-1910) was liberated in the process of ending World War II. However, the Allied Forces and ideological conflicts divided the Korean peninsula and brought indelible pain to the Korean people. This article presents one example of the Korean experience of how citizens’ perseverance brought justice to acknowledge the forgotten memories of the Jeju 4·3 incident in Korea.

The Jeju 4·3 incident from 1947 to 1954 was one of Korea’s most significant and contested cases. It marked a crucial period from its Liberation from Japanese rule to the conflicts of establishing Korea as one nation and moving towards democracy, which are still ongoing. Jeju volcanic island is located in the southernmost territory and is the largest island in the Korean peninsula. Its geological formation was inscribed as a UNESCO World Heritage Site in 2007. The Jeju people are indigenous to the island and were an independent kingdom until 938 AD with its distinctive language. In 2010, UNESCO considered the Jeju language critically endangered. Present-day Jeju Island is South Korea’s Hawaii. It is a popular holiday destination with distinct natural formations and mild climates. However, most of the time, the tourists are unaware of its painful legacy and the Jeju people’s trauma in surviving during the critical period in contemporary Korean History.

Prelude to Jeju 4-3 uprising: From Liberation to the Republic of Korea (1945-1948)

On August 15, 1945, Korea was freed from Japanese colonial rule. There was a growing public desire to build an independent nation on the Korean peninsula. However, the joy of Liberation and the hope for a better and more self-reliant nation vanished as the US Army landed in South Korea on September 8 and the Soviet Union's Allied armies stationed themselves in the north under the pretext of disarming the Japanese forces. They formed a Joint Commission. Although the independence movement had been fierce at home and abroad, Korea's Liberation resulted from the Allies' victory in World War II, which enfeebled the nation's right to make decisions.

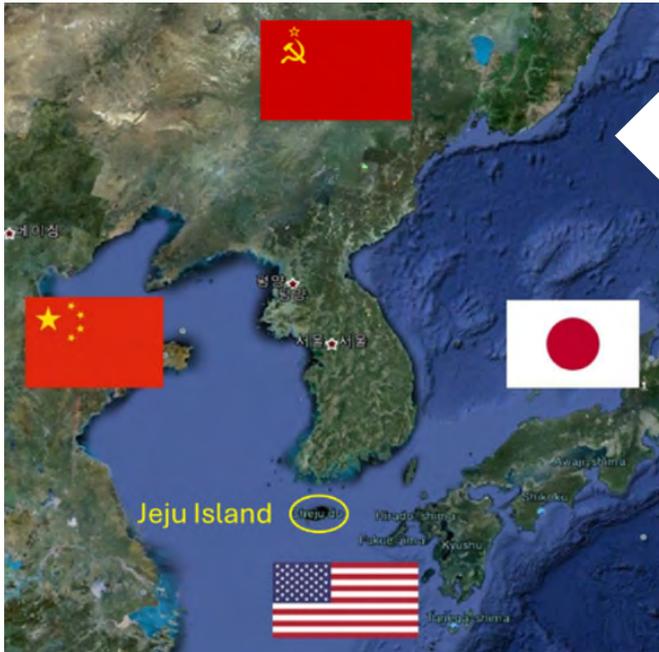


Imagem 1. Geopolitical powers around the Korean peninsula after the Liberation. ©Inkyung Chang

At the time of Liberation, about 70,000 Japanese soldiers were still stationed in Jeju. In June 1945, the Japanese army fortified Jeju Island with a large troop as a last resort to prevent US troops from landing on the Japanese mainland. However, the war ended earlier, and the US army noted the island's strategic military value, so they held a separate signing ceremony for the Japanese surrender on Jeju Island.

Aversion to Communism and the Jeju massacre

After Korea's Liberation from Japanese rule, a throng of young people from Jeju, who had been taken to Japan's factories and battlefields during the colonial period, returned home with determination to rebuild their home and country. Over 60,000 youths, more than one-fourth of the entire population of Jeju, came home in just a year. Those who had personally experienced ethnic discrimination were eager to establish an independent nation. The movement for self-governance led to the formation of a 'People's Committee', which nowadays is considered lefties of communists. Still, at the time, their primary purpose was to boost the educational level in Jeju. Initially, they had a good relationship with the US Military Government company. However, their close relationship began to crack in 1947 when the March 1 Independence Movement Day shooting took place.

G-2 PERIODIC REPORT

From : 1300I 13 Mar 47
To : 1800I 14 Mar 47
HQ 6TH INF DIV
Pusan, Korea
1900I 14 March 1947

No. 512.

3. Civil Relations.

b. Civil Disturbances by Province.

Cholla-South:

CHEJU (991 - 1151): A general strike is in progress on CHEJU Island. The management and labor of all transportation agencies including a large percentage of the shipping, are on strike. This applies also to all factories, both Korean owned and those supervised by MG. The teachers and pupils of all schools are also on strike. 75% of the Korean MG employees are on strike. Although many and varied demands are being made by the striking elements, the basic reason for the strike appears to be a hatred for the police because of police actions during the 1 March riot; this hatred has been engendered by recent agitation of the populace by the "South Korean Labor Party" (Communist). No violence had been reported as of the end of this period.

Image 2. US Military Intelligent Report on the March 1 Protests. ©Inkyung Chang

The US military intelligence report described “those who had long been unable to forget that the leftist mobs brutally assaulted their fellow police officers in the fall of 1946.” The US military government considered Jeju Island ‘Red Island’. The suppression of the US military started with the rightist South Korean government and intensified in Jeju. In 1948, the South and North established separate governments.

South and North Korea faced political uncertainties, and the refusal to divide Korea remained strong. The US military government appointed people who cooperated with the Japanese regime into government positions to organize the systematic abolition of the ‘Reds’ in Jeju, which met with colossal opposition. Armed guerrilla fights started to resist oppression and opposition in the divided election in the South. As the conflicts escalated, under the disguise of the anti-guerrilla campaign and suppression of the rebellion, the US military and the Korean Armed Forces brutally massacred the Jeju people indiscriminately.



Image 3. Jeju people fled from their villages in May 1948. © Source: The US National Archive and Record Administration. All rights reserved.

The Jeju 4.3 officially ceased after the Korean War, leaving about 90,000 refugees and 109 villages to disappear. The Jeju was branded as ‘the Red’, and consequently, the National Security Law discriminated against any person who was associated with Jeju 4-3 and Communism.

From Truth to Peace: Jeju 4-3 Peace Park

Until the 1980s democratic movement began in Korea, Jeju 4-3 did not exist in Korean History. But in 1978, a novel came out, narrating of a girl who followed a deceased relative's life story, who had suffered severe trauma and eventually committed suicide. The book brought out the memory of the victims, and the movement to find the facts and recognition of the Jeju 4.3 started engaging 24 civil organizations.



Image 4. Darangshi cave excavation 1992. © Inkyung Chang

The setting of the historical record and acknowledgement of the Jeju 4-3 massacre was only possible through the Jeju citizens' perseverance, and their tangible monument is the establishment of the Jeju 4-3 to Peace Park. To bring justice was possible only because the Jeju victims' memory was intact, and their collective narratives were passed down through the generations. Their efforts to realize their representation of the History and sufferings are still being processed. The Jeju 4-3's collective memory will affect and evolve how Koreans understand the past and navigate the present. However, as time passes, the role of Jeju 4-3 Peace Park will be more challenging in sustaining their voices for the Jeju people and the whole of Korea and beyond. As a cultural institution, bringing out and sustaining the collective memory of historical conflicts will evolve from various perspectives and long-term consequences. At present, we experience many armed conflicts around the world and how we can reconcile individual and collective memories of conflicts to bring reflection and a sustainable future for all. As Aleida Assman stated, "History represents the past, and memory is still active in the present. It has the binding power to experience the eternal present."

In 1992, the discovery of the victims of the Darangshi cave in western Jeju reignited the findings of the truth and recognition of the Jeju 4.3's injustice. It took more than 40 years for the Korean government to acknowledge the Jeju 4.3 realities and its massacre of civilians. In 1999, Congress passed the Jeju 4.3 Special Act, which enabled the start of an official investigation, which led to the establishment of Jeju 4.3 Peace Park in 2008 to commemorate, reconcile and educate about the cruelties of hatred, crime against civilians by the political power and war.

The Jeju 4.3 Peace Park and the museum aim to reveal the truth about the armed conflict and massacre of citizens for seven years from 1947 and to comfort the victims and their families. The museum conveys the tragedy of the time with a vivid voice that did not come out of textbooks and teaches a lesson that this should not happen again.

The fact that the victims, their families, and citizens are working together to establish a museum to set the historical truth and human rights has significant implications for the civilian casualties by governmental force that are still occurring in many parts of the world. They convey reconciliation and forgiveness and promote peace from the past. However, there are unresolved issues regarding how to define Jeju 4.3. Was it an uprising, incident, genocide by the public power or democratic movement? For now, the Jeju people decided to leave its definition to the future, and research, investigation, reparation, and compensation for victims are ongoing. Currently, most of the Jeju 4.3 museum staff are related to or descendants of the people who endured the Jeju 4.3, and their interpretation is personal and vivid. But what kind of future will the museum bring to the public?

Another issue is that Jeju 4.3 is officially recognized, and its commemoration has become institutionalized. Furthermore, in 2018, the National Museum of Contemporary Korean History in Seoul held a special exhibit on Jeju 4.3, and its exhibition title said rightfully, 'Jeju 4.3 is now our history.' The exhibit's opening stirred such emotion in people who struggled to make the truth known, but the opposition was still evident, depending on the current political agenda and powers.

Conclusion

The setting of the historical record and acknowledgement of the Jeju 4.3 massacre was only possible through the Jeju citizens' perseverance, and their tangible monument is the establishment of the Jeju 4.3 to Peace Park. To bring justice was possible only because the Jeju victims' memory was intact, and their collective narratives were passed down through the generations. Their efforts to realize their representation of the History and sufferings are still being processed. The Jeju 4.3's collective memory will affect and evolve how Koreans understand the past and navigate the present. However, as time passes, the role of Jeju 4.3 Peace Park will be more challenging in sustaining their voices for the Jeju people and the whole of Korea and beyond. As a cultural institution, bringing out and sustaining collective memory of historical conflicts will evolve from various perspectives and long-term consequences. At present, we experience many armed conflicts around the world and how we can reconcile individual and collective memories of conflicts to bring reflection and a sustainable future for all. As Aleida Assman stated, "History represents the past, and memory is still active in the present. It has the binding power to experience the eternal present." ◆

Caminhos sinuosos até o Memorial DOI-Codi (São Paulo, Brasil)¹

Deborah Neves
Coordenadora do coletivo
Grupo de Trabalho Memorial DOI-Codi²



This article makes a contribution to the field of social museology based on the social and collective experience of preserving the buildings of the former Oban/DOI-Codi, agencies created and extinguished (1969-1982) during the Brazilian civil-military dictatorship, which transformed the relationship between the forces of repression and society, leaving violence to the present day. It analyzes the creation of the agency, its extinction, its recognition process as cultural heritage, and the creation of a collective that seeks to install a permanent museum on the site, through a path of innovation and persistence.

O ano de 2024 une uma vez mais Brasil e Portugal em atos de memória: a comemoração dos 60 anos do golpe que instalou por 21 anos uma ditadura civil-militar em terras brasileiras e a celebração dos 50 anos da Revolução dos Cravos, que libertou Portugal de sua ditadura após 41 anos. Ambos países, no entanto, também vivem momentos de apreensão com a força da democracia diante do avanço da extrema-direita, um fenômeno que tem ameaçado as conquistas civilizatórias e de direitos humanos no Ocidente e mais recentemente, na União Europeia.

A conjuntura demanda que haja, por parte de forças progressistas, posicionamentos claros e de rechaço às ditaduras e às violências que ainda se perpetuam nas políticas de Estado em virtude do legado que os regimes autoritários nos impuseram; no entanto, no Brasil ainda é um desafio rechaçar publicamente a ditadura, como demonstrou o presidente Luiz Inácio Lula da Silva, ao vetar que Ministérios promovessem atos oficiais de repúdio à ditadura em 31 de março de 2024. Houve pronunciamentos públicos de sete ministros do governo federal e mobilizações da sociedade civil para comemorar a data e reivindicar a reinstalação da Comissão Especial de Mortos e Desaparecidos Políticos, e a criação de ao menos três museus que tratem do tema a serem instalados em locais utilizados pela repressão durante a ditadura:

1 Uma adaptação em inglês do texto poderá ser encontrada nos anais da XXI Conferência Internacional MINOM “Repensar as museologias e as heranças territoriais no(s) sul(es). Alianças transdisciplinares para sociedades mais justas”, realizada em fevereiro de 2024, na Catania, Sicília, Itália.

2 Historiadora, pesquisadora de Pós-Doutorado da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp), Doutora em História (Unicamp, 2020), Mestre em História Social (USP, 2014), especialista em *La investigación en Historia reciente: desafíos conceptuales y disciplinares* (CAICYT-Argentina, 2012) e em *Gestão do Patrimônio e Cultura* (Unifai, 2011), bacharel e licenciada em História (USP, 2009). É coordenadora do coletivo Grupo de Trabalho Memorial DOI-Codi desde 2018 e autora do livro “A persistência do passado: patrimônio e memoriais da ditadura em São Paulo e Buenos Aires” (Alameda, 2018).

no prédio do antigo Dops, na cidade do Rio de Janeiro, na Casa da Morte, na cidade de Petrópolis e no conjunto das antigas instalações da Oban/DOI-Codi em São Paulo.

Detenho-me, neste breve artigo, ao último caso, sobre o qual tenho me dedicado desde 2010 em diferentes frentes. Inicialmente, como técnica de preservação do patrimônio cultural na Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, com a responsabilidade de atender ao pleito pelo tombamento dos edifícios que serviram ao órgão, apresentado ao Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Artístico, Arqueológico e Turístico (Condephaat) por entidades da sociedade civil (Grupo Tortura Nunca Mais-SP, Fórum dos ex-presos e perseguidos políticos do estado de São Paulo, Comissão de Familiares de presos mortos e desaparecidos políticos e Núcleo de Preservação de Memória Política), associados ao Conselho Estadual de Defesa dos Direitos da Pessoa Humana, órgão colegiado da Secretaria de Estado da Justiça e Cidadania) e posteriormente como coordenadora do Grupo de Trabalho Memorial DOI-Codi, que busca, desde 2018, a instalação de um museu-memorial no espaço.

O pedido de tombamento apresentado em abril de 2010 foi assinado por Ivan Akselrud Seixas, que foi militante do Movimento Revolucionário Tiradentes e preso aos 16 anos junto de seu pai, Joaquim Alencar de Seixas, assassinado sob tortura nas dependências do DOI-Codi no ano de 1971. Na carta de solicitação de tombamento, Seixas o justifica “devido à sua importância histórica e ao relevante papel didático que o referido prédio tem para as gerações de jovens brasileiros, que ignoram as atrocidades ali cometidas”, salientando que “o tombamento garantirá a preservação desse importante documento físico de nossa História recente” (SEIXAS, 2010). Após uma análise preliminar, ocupando a posição de técnica responsável pela instrução do processo administrativo de tombamento, a autora deste artigo em seu parecer sugere:

(...) preservar o local onde foi o DOI-Codi é estabelecer um nexo entre passado e presente e para manter a lógica do lugar de memória, seria interessante que ali se mantivesse o uso para a polícia e local de uso coletivo, como um memorial ou centro de estudos referenciados da violência, permitindo que a conotação do local não se perca. (NEVES, 2010:9)

A Operação Bandeirante (Oban) foi criada em junho de 1969 como uma estrutura militar não institucional – portanto clandestina –, destinada a suprir a necessidade de lidar com a “guerrilha urbana” diante da crescente oposição que o regime enfrentava, especialmente no ano de 1968, marcado por passeatas e manifestações que reuniram multidões, desafios às restrições de liberdades políticas e contestações às políticas de uma exceção que permanecera no cargo por mais tempo que prometeu quando deflagrou o golpe em 1964. O ano de 1969 foi importante para a organização deste sistema clandestino em função de um episódio que expos as fragilidades dos sistemas de investigação das polícias e também do Exército: a deserção do Capitão do Exército Carlos Lamarca, líder da Vanguarda Popular Revolucionária, que fugiu com um caminhão cheio de armamento do Quartel de Quitaúna, na cidade de Osasco, região metropolitana de São Paulo em janeiro. A incapacidade de se antecipar às ações de oposição criou o ambiente necessário para o novo aparato ser estruturado:

(...) as nossas polícias, acostumadas até então a enfrentar, somente, a subversão praticada pelo PCB, PC do B e pela AP foram surpreendidas e não estavam preparadas para um novo tipo de luta que surgia, a Guerrilha Urbana. Até dentro das Forças Armadas sentiu-se que elas não estavam preparadas para enfrentar com os meios disponíveis e as técnicas usadas, até o momento, a Guerrilha Urbana. (Pereira, 1978:4)

O nome da operação militar não é fortuito: bandeirantes foram expedicionários contratados pela coroa portuguesa para, no período colonial, explorar terras e descobrir minas de pedras e metais preciosos; a eles foi atribuída a responsabilidade pela expansão do território português para além dos limites acordados no Tratado de Tordesilhas, mediante o emprego de violência e escravização de indígenas e de pessoas pretas aquilombadas, cujas práticas foram denunciadas ainda no século XVI por jesuítas. O nome também remete à figura de pessoas nascidas no estado de São Paulo, sendo muitas vezes utilizadas como um sinônimo para *paulista*, gentílico dos naturais deste estado (Waldman, 2018). A evocação aos bandeirantes na formação e atuação de uma força paramilitar com lugar no interior do Exército brasileiro em 1969 demonstra os díspares sentidos que a denominação carrega, assim como a ditadura civil-militar: para uns, heróis, para outros, criminosos. De acordo com Godoy (2014:117-8), havia inclusive uma percepção dentro das Forças Armadas de que órgãos como a Oban poderiam se conformar “como algo a ser temido ou odiado”, em razão de “a existência do Estado em si está em jogo”. É o mesmo argumento utilizado por quem percebe bandeirantes como heróis, afinal, o Brasil não seria o que é, em termos de extensão territorial, sem a atuação deles.

Os bandeirantes contemporâneos eram agentes do Estado que nas diferentes forças de repressão do estado de São Paulo – a Polícia Civil, e em especial a Polícia Militar – bem como das forças militares, em especial do Centro de Informações do Exército (CIE) e do Centro de Informações de Segurança da Aeronáutica (CISA); atuavam em “missões”, executando trabalhos que lhes eram encomendados, como aqueles do tempo colonial, e tinha um caráter voluntário – ninguém era obrigado a servir na Oban. Financiados pela iniciativa privada, os bandeirantes contemporâneos recebiam “recompensas (...) gratificações [que] chegavam como salário complementar, emprego paralelo, vantagens pessoais e ajuda material” (Souza, 2000:13). A operação, por sua vez, recebeu carros, caminhões, combustíveis e recursos garantidos pela coleta organizada pela Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (FIESP), recebidas de empresas como bancos (Itaú, Mercantil), de veículos (Scania, Volkswagen, Ford, Chrysler, De Nigris) e combustíveis (Ultragaz) (Casado; Otávio, 2013) e de imprensa (Folha da Manhã), entre outras ainda a serem apuradas por trabalhos em andamento³.

Instalados a partir de setembro de 1969 nas dependências da 36ª Delegacia de Polícia na Rua Tutoia, 921 no bairro de Vila Mariana, os agentes recebiam informações e coordenavam investigações sobre a atividade da esquerda armada com o intuito de aniquilação do inimigo – toda e qualquer pessoa que se opusesse ao regime, mas com particular atenção a grupos revolucionários, inicialmente armados, e depois os não armados. A primeira grande realização da Oban foi a captura, assassinato e desaparecimento de Virgílio Gomes da Silva, operário e militante da Ação Libertadora Nacional (ALN) que coordenou o sequestro de Charles Burke Elbrick, então embaixador dos Estados Unidos no Brasil, entre 04 e 07 de setembro de 1969. Em 29 de setembro de 1969, Virgílio foi capturado por agentes da Oban na região central de São Paulo, levado às instalações da Oban e ali submetido a torturas que levaram à sua morte; o corpo permanece desaparecido – o primeiro do regime – até os dias atuais. Essa operação trouxe prestígio para a operação recém-criada em função de ter iniciado o processo de desmantelamento da ALN, que perdeu inicialmente Virgílio e em novembro de 1969, Carlos Marighella, morto em uma emboscada de policiais do Departamento de Ordem Política e Social (Dops).

3 O Projeto “A responsabilidade de empresas por violações de direitos durante a Ditadura” está em andamento sob a responsabilidade do Centro de Arqueologia e Antropologia Forense da Universidade Federal de São Paulo, com recursos oriundos do Termo de Ajustamento de Conduta celebrado entre o Ministério Público Federal e a Volkswagen do Brasil S.A. em função da atuação da empresa em colaboração com a ditadura brasileira. Até 2023, 13 empresas estavam sob investigação: Aracruz (papeis), Cobrasma (metalurgia), Cia Docas de Santos (logística e transportes), Companhia Siderúrgica Nacional (metalurgia), Fiat (veículos), Folha de S. Paulo (Imprensa), Itaipu (hidrelétrica), Josapar (agropecuária), Paranapanema (metalurgia) e Petrobrás (combustíveis), Belgo Mineira (metalurgia), Embraer (aeronáutico) e Mannesmann (metalurgia).

Em pouco mais de um ano, a Oban realizou 111 ações de busca em “aparelhos”, como eram conhecidos os locais de articulação de organizações de esquerda, e encaminhou 412 presos para execução de processos judiciais, e a desarticulação e prisão de líderes de organizações como a VAR-Palmares, a Ala Vermelha do PC do B, da Frente Armada de Libertação Nacional e da Frente Estudantil pela Luta Armada (Joffily, 2013:49-50). Com isso, a Operação Bandeirante foi considerada exitosa e abriu caminho para sua institucionalização no interior do Exército, sob a denominação Destacamento de Operação e Informação, subordinado ao Centro de Operações de Defesa Interna em setembro de 1970, para ser “(...) o órgão operacional responsável pelo combate às organizações subversivo-terroristas que atuam na ZDI II (...)” que “(...) tem por missão desmontar toda a estrutura de pessoal e de material dessas organizações [de esquerda], bem como impedir a sua reorganização” (Pereira, 1978:16;20). Além de São Paulo, foram criados e instalados em outras cidades brasileiras: em 1970 no Rio de Janeiro, Recife e Brasília, e a partir de 1971 em Curitiba, Belo Horizonte, Salvador, Belém e Fortaleza e em 1974, Porto Alegre.

No entanto, o DOI-Codi de São Paulo, sem dúvidas, foi o mais ativo e importante do país, realizando inclusive incursões fora do estado de São Paulo, e até o momento, em que foram identificadas a maior quantidade de documentos e informações. Trata-se de um órgão que atuou no interior do Exército – instituição que afirma não haver documentos adicionais àqueles já depositados no Arquivo Nacional (Comissão Nacional da Verdade, 2014: 63-64; 963). Parte da documentação produzida pelo DOI-Codi em São Paulo encontra-se no acervo do Deops; isso porque, após o sequestro pelo órgão do Exército, pessoas investigadas eram interrogadas e, em caso de indícios de participação em alguma atividade considerada “subversiva”, conduzidas à Delegacia de Ordem Política para prosseguimento do indiciamento legal. Com elas, documentos produzidos pelo DOI-Codi eram remetidos e arquivados pelo DEOPS, cujo acervo está depositado no Arquivo Público do Estado de São Paulo. A série relativa ao DOI-Codi está classificada sob o número 50-Z-9, graças ao trabalho realizado no *Projeto Integrado USP-Arquivo do Estado (Proin)*⁴, que possibilitou a organização e microfilmagem de 1,5 milhão de fichas e 163 mil pastas, sob coordenação da Prof^a. Maria Luiza Tucci Carneiro e financiado pela Fapesp (99/09216-7).

O DOI-Codi, extinto oficialmente por uma Portaria Ministerial em 18 de janeiro de 1982, mas permaneceu em funcionamento até 1991, como um órgão de inteligência – como ocorrera desde 1977 – denominado Subseção de Operações (SO), que deixou os prédios da Rua Tutoia e Tomás de Carvalho em 1983 e passou a ocupar o Hospital Militar do Glicério, na região central de São Paulo, até que fosse completamente desmobilizado, com policiais militares retornando às funções na corporação de origem.

A esta altura, a democracia já havia sido restabelecida no Brasil por meio do processo de transição que foi finalizado com a promulgação da Constituição em 05 de outubro de 1988. Desde o início dos anos 1980, organizações da sociedade civil em defesa dos Direitos Humanos já exigiam reparações aos ex-presos políticos, aos familiares de mortos e desaparecidos e a preservação da memória da história das recentes violações de direitos cometidas pelo Estado brasileiro. Uma das reivindicações, por exemplo, foi a de tombamento de lugares relacionados à resistência à ditadura, como o prédio do Teatro Oficina (1983), o Arco do Presídio Tiradentes (1985), remanescente da antiga construção demolida em 1973 e os

4 PROIN. Projeto Integrado Arquivo Público do Estado e Universidade de São Paulo. Disponível em <https://www.usp.br/proin/proin/sobre.php>, acesso em 08 fev. 2023. Deste trabalho resultaram a publicação da coleção de livros *Inventários Deops*, o site Memória Política e Resistência (<http://www.arquivoestado.sp.gov.br/memoriapolitica>), e parte do material que gerou o Memorial da Resistência de São Paulo, por exemplo.

edifícios da antiga Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, conhecida como prédio da Maria Antônia, em referência ao nome da rua onde está localizado (Neves, 2012), e em 1999 o tombamento dos prédios que abrigaram o antigo Dops, extinto em 1983, cujo prédio ficou ainda sob utilização da Polícia Civil até 1997. Neste edifício, foi instalado em 2008 o Memorial da Resistência de São Paulo, o primeiro museu dedicado à memória da resistência da população no período republicano, com destaque para o período da Ditadura (Neves, 2018; Valle, 2012).

Com relação ao espaço onde funcionou a Oban/DOI-Codi, a primeira manifestação no sentido de transformar o espaço em equipamento público de memória data de 1995, quando o então vereador da cidade de São José dos Campos, Luiz Paulo Costa, enviou ofício ao então Governador Mário Covas solicitando que o local fosse utilizado para instalar o Memorial pelos Direitos Humanos (Ottoboni, 1995: C3). Não houve desdobramentos no pedido, e em 2004, na conjuntura política que inclui o tombamento e decisão de transformar em museu um dos prédios da Escuela Superior de Mecánica de la Armada (ESMA) na Argentina, o então governador Geraldo Alckmin recusou a ideia de implantar no local um museu (Gaspari, 2004). O assunto voltou à pauta dos governadores de São Paulo na ocasião de inauguração do Memorial da Resistência, instalado no antigo Dops; na oportunidade, o vice-governador Alberto Goldman, que foi perseguido e preso durante a ditadura, afirmou que faria sugestão ao então governador José Serra para a transformação do DOI-Codi em memorial, considerando que o histórico do órgão era “muito pior” que o Dops (Aragão, 2008).

Em 2012, o cenário político brasileiro se transformava com a criação da Comissão Nacional da Verdade em 16 de maio; o Condephaat havia decidido em 14 de maio, dois dias antes, pela abertura do estudo de tombamento do conjunto dos edifícios que abrigou a Oban/DOI-Codi e em votação unânime pelos conselheiros. Em 17 de agosto, a Procuradoria Federal dos Direitos do Cidadão, do Ministério Público Federal, manifestou formalmente apoio à iniciativa de tombamento, destacando a “relevância das medidas de criação de espaços de memória sobre graves violações aos direitos humanos” como “importante mecanismo de concretização do princípio da não-repetição” (Weichert, 2012). Em 25 de setembro do mesmo ano, houve a publicação de nota no jornal Folha de São Paulo pela jornalista Monica Bergamo informando que José Carlos Dias, ex-Ministro da Justiça (1999-2000) e integrante da Comissão Nacional da Verdade afirmou que solicitaria o tombamento ao governador Geraldo Alckmin, por compreender que “não é possível que naquele local ainda funcione uma delegacia. Temos que respeitar a memória dos que lá tombaram” (Comissão vai..., 2012). Dois dias depois, Bergamo publicou em sua coluna que José Carlos Dias afirmou que recebeu ligação do governador que “mostrou interesse” (Bergamo, 2012) – em postura diferente da adotada em 2004. Em 10 de outubro, Dias expediu o Ofício 306/2012-CNV endereçado ao governador, em que recomenda,

(...) dando, inclusive, sequência a entendimentos anteriormente encetados, promova Vossa Excelência alteração na destinação dessa área para que se constitua em espaço continuamente aberto ao público, a que se tenha conhecimento amplo das mazelas do período histórico vivido, sob o regime ditatorial, a tanto se promovendo atividades artísticas e culturais, expressões vivas do resgate da Memória, da Verdade e da Justiça. (CNV, 2012)

O pedido de tombamento foi instruído por Neves (2013), indicando o tombamento e medidas adicionais, como a articulação do Condephaat e da Secretaria da Cultura com outras secretarias de estado, o Ministério Público Federal e as Comissões da Verdade Estadual e de Mortos e Desaparecidos Políticos, o Memorial da Resistência, “fim de celebrar uma política pública de recuperação, valorização e promoção das memórias do período da mais recente Ditadura Civil-Militar”. Destaca ainda que “mera preservação do ponto de vista do patrimônio cultural se mostra insuficiente para a produção do impacto social positivo que se pretende com tal” e por isso indica dois documentos que recomendam a criação de museus; Princípios Fundamentais para as políticas públicas sobre lugares de memória, firmado pelo Brasil no âmbito do Mercosul em 2012 e a Diretriz 24 do Plano Nacional de Direitos Humanos 3 (Neves, 2013:134-135).

Encaminhado ao Condephaat, a Conselheira Silvana Rubino, professora da Unicamp, exarou voto em que se mostra favorável ao tombamento e pontua a relevância histórica dos edifícios, a despeito de qualidades arquitetônicas ou princípios como originalidade e autenticidade. Destaca que foi a encenação do suicídio de Vladimir Herzog naquelas dependências que fizeram a história do Brasil murar os rumos, com amplas mobilizações sociais e greves de trabalhadores, em direção ao fim da ditadura. E finaliza opinando que, embora não seja competência do Condephaat determinar usos, requer que “o tombamento seja a medida inicial para se fazer deste espaço um memorial aberto ao público”, de modo que o “sentido desse tombamento deve ser a criação de um lugar de memória, verdade e justiça” (Rubino, 2013).

A reunião dos documentos constantes no processo de tombamento é fundamental para compreender o percurso de debate para a constituição de um Memorial no prédio do antigo DOI-Codi. No entanto, como alertado tanto por Neves quanto por Rubino, o tombamento constituiu apenas parte inicial de um trabalho de memória, que após 10 anos do fim das atividades da Comissão Nacional da Verdade ainda não resultou na transformação dos edifícios em memorial dedicado a contar a história do DOI-Codi, da ditadura e das quase 7 mil pessoas que por lá passaram, das quais ao menos 79 morreram (Godoy, 2015:482). A promessa do então governador Geraldo Alckmin não se cumpriu, em virtude de um receio do desgaste político em criar o equipamento no local, com uma possível realocação da Delegacia, contrariando interesses de moradores do bairro.

Apesar da não concretização da ideia de memorial no local, visitas mediadas passaram a ser requisitadas por escolas e por pesquisadores ao local, conduzidas por Neves a partir de 2015. Em 2016, houve a abertura de um Inquérito Civil por parte do Ministério Público Estadual a partir da denúncia formulada pela Comissão Estadual da Verdade sobre o abandono do edifício, constatado em junho de 2016. Em 2017, o Ministério Público oficiou a Unidade de Preservação do Patrimônio Histórico (UPPH) para “(...)elaboração de parecer acerca da viabilidade de imediata implantação de projeto de uso e aproveitamento do prédio onde funcionou o DOI-Codi (atualmente desocupado), como local de memória aberto à visitação pública” (Ministério Público Estadual, 2017). A partir desta solicitação, a coordenadora da UPPH Valéria Rossi atribuiu à Deborah Neves a responsabilidade por formular estudos de viabilidade; Neves, por sua vez, requereu autorização para convidar o Núcleo da Preservação da Memória Política, o Instituto de Estudos da Violência de Estado, o Memorial da Resistência e o Laboratório de Arqueologia Pública da Unicamp para, em conjunto com a Unidade de Preservação do Patrimônio Museológico, pensar em caminhos de utilização parcial dos edifícios. Formou-se, portanto, um Grupo de Trabalho em março de 2018, que hoje conta com a participação de treze entidades da Sociedade Civil [Núcleo de Preservação da Memória Política; Instituto Vladimir Herzog; Núcleo de Direitos Humanos da OAB/SP;

Comitê Paulista Memória Verdade e Justiça; Conselho Internacional de Museus, São Paulo (ICOM); Conselho Internacional de Sítios e Monumentos Históricos em São Paulo (Icomos-SP)]; das universidades Núcleo de Estudos e Pesquisas Ambientais da Universidade Estadual de Campinas; Laboratório de Estudos Arqueológicos da Universidade Federal de São Paulo; Centro de Arqueologia e Antropologia Forense da Universidade Federal de São Paulo; Laboratório de Estudos Antárticos em Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais; Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo; Universidade Estadual de Santa Catarina. Como órgãos públicos, o Memorial da Resistência e os Ministérios Públicos Estadual e Federal, estes últimos na qualidade de consultores.

Desde 2016, visitas passaram a ser realizadas por demanda de escolas e desde 2019 visitas periódicas são realizadas no local por membros do GT como o Núcleo Memória e Neves. Com a pandemia em 2020, os trabalhos continuaram de forma *online* e em 2021, as plantas originais dos prédios foram localizadas por Neves; foram também iniciadas coletas de testemunhos com sobreviventes do espaço, priorizando os mais idosos, mulheres e pessoas que ainda não deixaram seus registros, com a coleta de 30 testemunhos, abrigados no Memorial da Resistência, coordenados por Julia Gumieri, até a instalação física do Memorial.

Por decisão do GT, o grande eixo condutor para o projeto do Memorial foi o trabalho de pesquisa arqueológica. Em 2019 foi elaborado projeto de forma participativa, que iniciou em 2022 com pesquisa por meio de georadar nos terrenos e em duas edificações do complexo, a fim de identificar distorções construtivas que precisam ser investigadas. Foram realizados trabalhos de escaneamento 3D no espaço pela equipe do arqueólogo Andrés Zarankin, que viabilizou a criação do Memorial Virtual DOI-Codi, em andamento por meio de pesquisa de Pós-Doutoramento de Neves (memorialdoicodi.unifesp.br). O financiamento para as escavações, pesquisas forenses e arqueologia pública foi obtido no final de 2022 através do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, seguido pela Diretoria Executiva de Direitos Humanos da Unicamp. Com recursos limitados, a pesquisa valeu-se de pesquisadores e trabalhadores voluntários, e acompanhados por equipe de filmagem da Manjerição Filmes, que também trabalhou voluntariamente na pesquisa realizada entre 02 e 14 de agosto de 2023.

As escavações foram conduzidas por Andres Zarankin e sua equipe, que encontrou objetos como louças, frascos de colônia, papéis de chocolate e bala, jornais da década de 1970 que podem ajudar a explicar o cotidiano do antigo complexo, materiais de construção que evidenciam as modificações realizadas no espaço. E ainda um vidro de tinteiro para carimbo próximo ao local onde os ex-presos eram cadastrados, vinculando o objeto ao relato dos testemunhos de ex-presos e nas fichas cadastrais que possuíam as digitais das pessoas sequestradas nesse espaço. As pesquisas forenses, conduzidas por Claudia Plens e equipe, a partir do processo de prospecção estratigráfica das paredes, identificou uma inscrição que reproduz um calendário dos meses de outubro e novembro, remetendo ao ano de 1970 ou 1981 no banheiro do segundo andar. Das janelas de prospecção em busca de vestígios biológicos, duas resultaram em reações ao Luminol, mas após análises laboratoriais o resultado foi inconclusivo, abrindo caminho para pensar em estratégias de preservação de espaços como este e também o aprimoramento de técnicas para identificação; diante do histórico do edifício, há probabilidade de ser vestígio das violações de direitos humanos. E a arqueologia pública foi coordenada por Aline Carvalho e Fernanda Lima Teixeira; durante os 12 dias de trabalho, mais de 800 pessoas foram atendidas em visitas mediadas, cinco oficinas com escolas públicas do ensino básico, duas oficinas de formação de professores, uma oficina de arqueologia forense, cinco mesas de debates em parceria com CPC/USP e Sesc.

Foi também realizada visita com 18 ex-presos que compartilharam com os pesquisadores as lembranças da vivência nos edifícios. A repercussão dos trabalhos pela imprensa nacional e internacional (foram mais de 120 produções como matérias, podcasts, entrevistas, reportagens em rádio, TV, jornais e mídias sociais) contribuiu para a visibilidade do trabalho, que atraiu moradores e visitantes de outros estados para os prédios, e ainda a visita do Procurador Geral do Estado, Promotores, e do Ministro de Direitos Humanos e Cidadania.

O trabalho envolve parcerias com instituições consagradas no campo da cultura em São Paulo, utilizando-se de estruturas e recursos pré-existentes, permitindo o baixo custo com o alto impacto científico e social das atividades. Em 10 de junho de 2024, o coletivo obteve reconhecimento pelo Instituto Brasileiro de Museus como Ponto de Memória, em virtude do desenvolvimento de “programas, projetos e ações de museologia social, pautadas na gestão participativa e no vínculo com a comunidade e seu território, visando à identificação, registro, pesquisa e promoção do patrimônio material e imaterial, contribuindo para o reconhecimento e valorização da memória social brasileira”.

Neste momento estamos em fase de desenvolvimento de pesquisas para compor o memorial virtual e dotá-lo de um banco de dados não relacional que articule os diferentes suportes que trazem informações e conhecimento gerado sobre o DOI-Codi até o momento. Continuamos buscando financiamentos para ampliar as pesquisas arqueológicas, a produção de um documentário e também a realização de um plano museológico a partir de um inventário participativo. Enquanto o Governo do Estado de São Paulo nega a criação do museu, o GT Memorial DOI-Codi já está cumprindo com recomendações e pleitos desde os anos 1990, antes mesmo de sua sede física ser adequadamente instalada, demonstrando que não há outro destino àquele local que não seja o Memorial e que a sociedade brasileira precisa deste equipamento para contribuir com o fortalecimento da democracia, constantemente ameaçada. ♦



REFERÊNCIAS

- ARAGÃO, Mariana. Nas velhas celas do Dops, Memorial da Resistência. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 02 mai. 2008. Caderno Nacional, p. A7.
- BERGAMO, Mônica. Na pauta. Folha de São Paulo, 27 set. 2012. Caderno Ilustrada, p.E2.
- CASADO, José; OTAVIO, Chico. O Elo da FIESP com o porão da ditadura. **O Globo**. Rio de Janeiro, 09 mar.2013. Caderno País, disponível em <http://oglobo.globo.com/pais/o-elo-da-fiesp-com-porao-da-ditadura-7794152#ixzz2NX1eUkMT> , acessado em 14 mar. 2013
- COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE (CNV). Ofício 306/2012-CNV Criação de locais de Memória, Verdade e Justiça. 10 out. 2012, *in*: CONDEPHAAT. Processo 66578/2012 – Pedido de Tombamento do Edifício onde funcionou o DOI-Codi-II Exército na 36ª Delegacia de Polícia. Rua Tutoia, 921, Paraíso, Capital. São Paulo, 2010, p.375 v.III.
- COMISSÃO vai pedir tombamento de sede da repressão. Folha de São Paulo, 25 set. 2012. Caderno Poder, p.A13.
- GASPARI, Élio. Honra ao mérito. Folha de São Paulo, 28 mar.de 2004, p.A17.
- GODOY, Marcelo. A casa da vovó. Uma biografia do DOI-Codi (1969-1991), o centro de sequestro, tortura e morte da ditadura militar. São Paulo; Alameda Editorial, 2015.
- JOFFILY, Mariana Rangel. No centro da engrenagem. Os interrogatórios na Operação Bandeirante e no DOI de São Paulo (1969-1975). Rio de Janeiro: Arquivo Nacional; São Paulo: Edusp, 2013.
- MINISTÉRIO PÚBLICO ESTADUAL. Ofício PJDH nº237/2017, *in*: CONDEPHAAT. Processo 76327/2016 – Pedido de Informações sobre o estado de conservação do antigo DOI-Codi-II Exército 36ª Delegacia de Polícia. São Paulo, 2016, p.120 v.I
- NEVES, Deborah Regina Leal. Parecer Técnico UPPH nºGEI-410-2010, p.9 *in*: CONDEPHAAT. Processo 66578/2012 – Pedido de Tombamento do Edifício onde funcionou o DOI-Codi-II Exército na 36ª Delegacia de Polícia. Rua Tutoia, 921, Paraíso, Capital. São Paulo, 2010, p.226 v.II
- NEVES, Deborah Regina Leal. Edifícios da(e)Repressão: a construção dos sentidos sociais através da patrimonialização. Anais do XXI Encontro Estadual de História –ANPUH-SP - Campinas, setembro, 2012.
- NEVES, Deborah Regina Leal. (2013) Parecer Técnico UPPH nº GEI-256-2012, *in*: CONDEPHAAT. Processo 66578/2012 – Pedido de Tombamento do Edifício onde funcionou o DOI-Codi-II Exército na 36ª Delegacia de Polícia. Rua Tutoia, 921, Paraíso, Capital. São Paulo, 2010, p.391-538 v.III
- NEVES, Deborah Regina Leal. A persistência do passado: patrimônio e memoriais da ditadura em São Paulo e Buenos Aires. São Paulo: Alameda Editorial, 2018.
- OTTOBONI, Julio. Ex-presos políticos pedem criação de memorial em SP. Caderno Cidades. O Estado de São Paulo, 27 out. 1995, p.C3.
- PEREIRA, Freddie Perdigão. O Destacamento de Operações de Informações (DOI) no EB – Histórico papel no combate à subversão: situação atual e perspectivas. Escola de Comando e Estado-Maior do Exército, 1978.
- RUBINO, Silvana Barbosa. Parecer, p. 3-4 *in*: CONDEPHAAT. Processo 66578/2012 – Pedido de Tombamento do Edifício onde funcionou o DOI-Codi-II Exército na 36ª Delegacia de Polícia. Rua Tutoia, 921, Paraíso, Capital. São Paulo, 2010, p.648-649 v.IV
- SOUZA, Percival de. Autópsia do medo: vida e morte do Delegado Sergio Paranhos Fleury. São Paulo: Globo, 2000.
- VALLE, Carlos Beltrão do. A patrimonialização e a musealização de lugares de memória da ditadura de 1964 - o Memorial da Resistência de São Paulo. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2012.
- WALDMAN, Thais Chang. Entre batismos e degolas: (des)caminhos bandeirantes em São Paulo. 2018. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. doi:10.11606/T.8.2018.tde-10102018-150420. Acesso em: 2024-06-30.
- WEICHERT, Marlon Alberto. Ofício 3983/2012, *in*: CONDEPHAAT. Processo 66578/2012 – Pedido de Tombamento do Edifício onde funcionou o DOI-Codi-II Exército na 36ª Delegacia de Polícia. Rua Tutoia, 921, Paraíso, Capital. São Paulo, 2010, p.301 v.II.

The Art of Remembrance

*Hester Tammes
Associated with the Amsterdam
Storytelling Centre*



The text reflects on the personal and collective memory tied to Plantage Middenlaan in Amsterdam, a place marked by both beauty and tragic history. Recalling the story of Max Arian, who was rescued as a child thanks to a resistance network operating between the Crèche and the Hervormde Kweekschool - now home to the National Holocaust Museum - the article highlights the vital role of museums in preserving memory and promoting social justice. Opened in March 2024, the museum presents testimonies, objects, and images that rehumanize victims of the Shoah, revealing the deep impact of Nazi persecution. By making these stories visible, the museum not only honors the lives lost and saved but also warns against the dangers of forgetting. Here, memory becomes a tool for awareness, citizenship, and resistance.

How often I cycled through Plantage Middenlaan on my way to or from destinations in Amsterdam East, countless are the hours I spent in bar Eik and Linde at no. 22 and the films I saw in the movie theatre Desmet. Plantage Middenlaan, one of the stately avenues of Amsterdam's plantation neighbourhood where, especially at night when the city is quiet, the animal sounds from Artis Zoo are audible, where the beautiful old facades bear witness to prosperous times. One of those avenues that makes you glad to be an Amsterdammer.

Did I, happily cycling through that beautiful avenue, know about the gruesome history that also clings to it? Yes and no. I knew but didn't want the beautiful picture and the feeling of happiness the avenue brought me to be stained by that knowledge, so I repressed it. And this, I suspect, also applies to many others who did not experience that history or have any indirect connection to it through family ties.

How different is the experience of Plantage Middenlaan for Max Arian, for example. His mother was locked up in the Hollandsche Schouwburg, awaiting deportation. A theatre until 1942, the Nazis used this building on the Plantage Middenlaan in the years '42 and '43 as a gathering place from which Jews were deported to the camps. Max's mother managed to smuggle a note out of the theatre saying 'make sure the child gets away'. The then three-year-old Max was taken to the Crèche (Kindergarten), located in a building opposite the Hollandsche Schouwburg. The Nazis used this location as a deportation centre for children. What the Nazis did not know was that the director of the Crèche, Henriette Pimentel, in collaboration with, among others, child carer Sieny Cohen-Kattenburg, the next door neighbour Johan van Hulst, director of the Hervormde Kweekschool (Reformed Teacher Training College), and Walter Süskind who was

in charge of the Hollandsche Schouwburg, smuggled children (with their parents' permission) out of the Crèche and through the Kweekschool to hiding addresses with the help of people from the resistance. Pimentel and Kattenburg also removed their names from the records that had to be kept for the Nazis, so they no longer existed on paper. Max Arian was one of these approximately 600 children brought to safety.

The Crèche no longer exists, but the wall that separated the Crèche's backyard from the playground of the Hervormde Kweekschool does. It was this wall over which Max and other children were lifted to be taken to safety via the Kweekschool. Those who did not go over the wall were deported.

The Dutch National Holocaust Museum¹ opened in the former Hervormde Kweekschool in March 2024, the first museum in the Netherlands to tell the history of the persecution of Jews throughout the Netherlands. The playground, now the Pimentel Garden, and the wall are part of it. Max Arian and two of his grandchildren, along with two other Holocaust survivors and their descendants, planted three trees in that garden a few months before the opening: symbols of life going on. On that occasion, one of Max's grandchildren told a journalist that sometimes it is easy to forget what happened [in World War II], but it is important to reflect on it.

'If knowledge of what happened contributed to the understanding of what man is capable of and what he can be brought to if he is not careful, much would already be gained.'

Quote: Abel Herzberg [1893-1989], survivor of Nazi concentration camp Bergen-Belsen

The entrance to the Holocaust Museum is where the director's residence used to be. Now a very bright space that offers a view through to the Pimentel Garden. The permanent exhibition starts on the second floor of the former Kweekschool and offers an impression of Jews and their lives in the Netherlands before World War II and the rise of anti-Semitism in Germany, illustrated with visual material, texts, personal stories told (video testimonies) and objects. The exhibition continues on the first floor. Here it deals with the occupation and the persecution of Jews. Here, too, are many objects, texts, video testimonies and visual material including walls papered from top to bottom with the texts of anti-Jewish measures issued by the Nazis from May 1940 onwards. The last two rooms focus on surviving Dutch Jews and how they tried to regain their dignity and pick up their lives and on how Dutch society dealt with the Shoah after the war. Also, in these rooms Jewish, Roma and Sinti youngsters recount the impact of their ancestors' persecution on their lives in video interviews.



Figure 1. The entrance to the Holocaust Museum. © Stefan Müller

¹ The Dutch National Holocaust Museum is part of the Jewish Cultural Quarter. For more information see <https://jck.nl/en/location/national-holocaust-museum>

The ground floor offers space for changing exhibitions and a long gallery with a glass wall offers a view of the wall, the property boundary with The Crèche, and the Pimentel Garden in which a photograph of Henriette Pimentel, deported and murdered in 1943, and photos of children who were not rescued and thus deported and mostly murdered, have been placed. These photos are related to the presentation in the gallery about The Crèche, which includes stories about rescued children. The museum route then passes by the museum's courtyard garden. In it, an olive tree has been planted, referring to the olive trees planted at Yad Vashem, the Holocaust Remembrance Centre in Jerusalem, in honour of the righteous among the nations. Next to this is an artwork by Gabriel Lester, a thank-you to those who helped Jews to go into hiding or offered hiding places themselves. And then, at the end of the route, the museum visitors stand in a corridor that leads to a small exterior door: the escape corridor. The original yellow and black tiled panelling, the projected footsteps on the floor, the soundscape ... this is where the children walked.

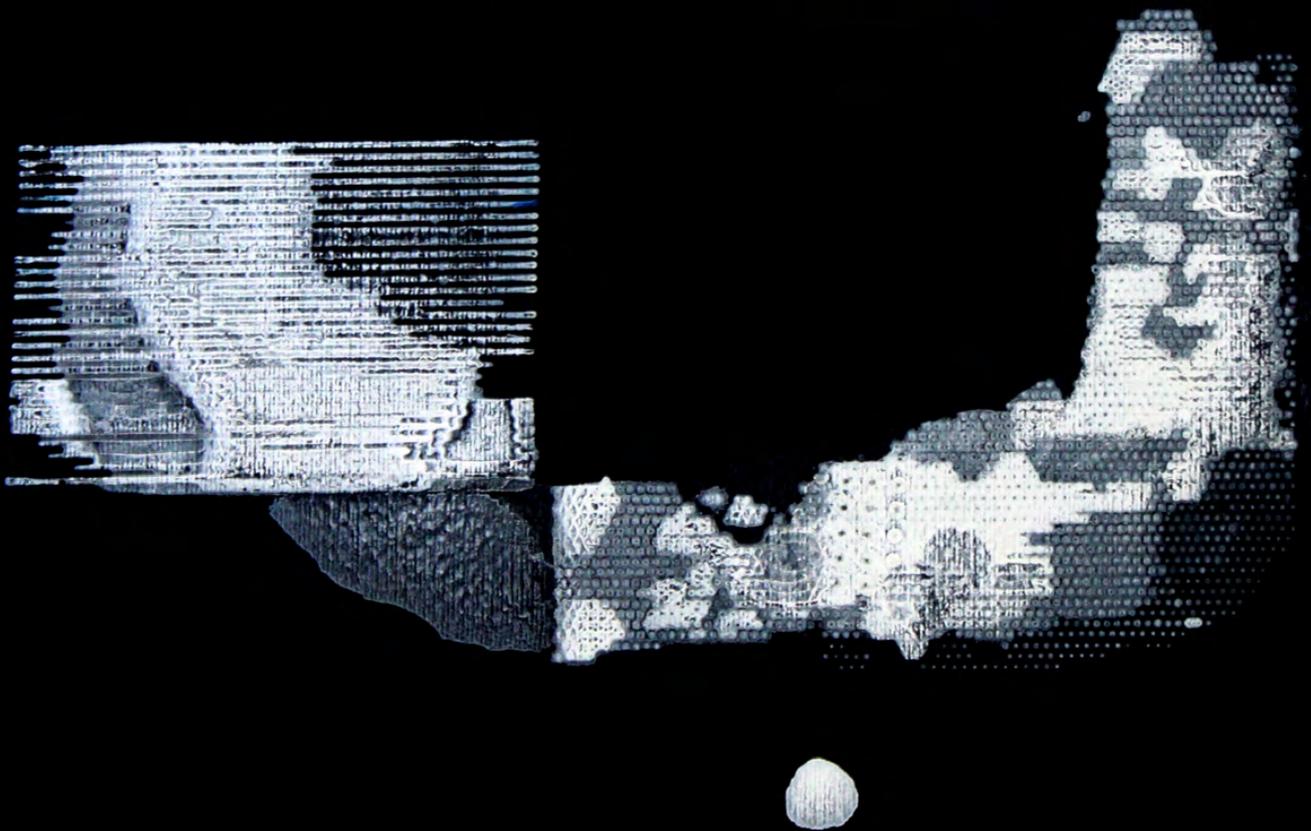
In April 2024, I walked over to my bicycle parked in the bike rack near the Holocaust Museum. Together with my mother, I had visited the museum. We hadn't seen everything, hadn't heard all the stories. Pierced by all the impressions, we decided we needed a cup of tea. And by the time the tea was finished, the museum was closing. There we stood, in full daylight in the Plantage Middenlaan between the two buildings, The Hollandsche Schouwburg and the former Hervormde Kweekschool, that both had such a prominent function in the deportation of Jews from Amsterdam. Daylight, similar to the daylight in which that deportation and what preceded it took place. And the same daylight that a bit earlier had flooded into the museum rooms. Nothing concealing daylight, which made the experience of the Shoah offered by the museum even more harrowing if possible.

That three quarters of the Jewish people living in the Netherlands and virtually all Sinti and Roma were murdered by the Nazis I knew, but the massiveness of it made it difficult to truly imagine the personal suffering of all these people. But now we had seen images of, and heard personal stories about their lives in the Netherlands before the Nazis came to power; had looked at the archive boxes of the Joodsche Raad in which it kept the meticulous registration of all Jews as ordered by the German occupiers; seen the buttons found in the camps in the places where they had to take off their clothes; read notes they had thrown from the wagons on their way to the death camps; seen people, survivors and those murdered by the Nazis, and had looked into their eyes in photographs and videos... the unimaginable numbers had become humans. As much as the systematic dehumanisation of all these people by the Nazis is exposed in the museum, it also rehumanises them by giving them a name, voice and face and/or by making their lives and stories known in various other ways.

The feeling of happiness and the beautiful picture that Plantage Middenlaan used to bring me is now, and will forever be stained by what I saw and experienced at the Dutch Holocaust Museum. And that is just as well. This very black stain in human history must not be forgotten or pushed away, if only because that will leave the door ajar for it to be repeated.



Museus, Educação e Cidadania



Desbloquear os museus: passar da caixa do tesouro à caixa de ferramentas

*Inês Bettencourt da Câmara
Fundadora e Diretora da Mapa das Ideias,
Presidente de Culture Action Europe, Doutoranda
Património, Tecnologia e Paisagens Culturais*



In the era of information fragmentation, museums must reconnect with society by transforming into flexible toolboxes that foster innovation and relevance. Achieving relevance is complex, requiring analysis and action in others' terms while maintaining the museum's mission. Museums should promote inclusive participation and co-creation, acting as social and cultural change agents. Through interdisciplinary collaborations and experimentation, museums can address contemporary challenges, becoming spaces of freedom and reflection that inspire optimism and resilience.

Deixem-me começar com uma provocação. O título já o será, certamente. Mas gostaria de vincar a dificuldade do meu desafio. Nós precisamos de caixas de ferramentas que cumpram a sua função: que existam diferentes instrumentos para os diversos fins; que sejam flexíveis e que permitam inovações (diria até, que provoquem micro-inovações – em inglês, diríamos “hacking”) porque tornam outras possibilidades e pequenas experiências “evidentes”. Na era da implosão das instituições da autoridade, da pulverização da informação e do conhecimento, o Museu tem de reencontrar a sua essência na relação com a sociedade. Mas o Museu é uma caixa de tesouros. É esse encantamento que as pessoas procuram. O deslumbre, a emoção, a narrativa que é cosida com as experiências de cada visitante. É neste exercício paradoxal e ambíguo que o Museu tem de vocalizar uma missão e uma estratégia.

Falamos facilmente de mudança, inclusão e de outras palavras bonitas, sem considerar muitas vezes o seu impacto ou a difícil transformação que estas encerram. Modest diz que as nossas palavras são uma escolha. Essa é uma das razões pelas quais sou particularmente atenta às “buzzwords”. Há 25 anos, quando criámos a Mapa, a discussão era sobre acesso, identidade e democratização. Há vinte e dois anos começámos a explorar consistentemente o conceito de mediação e fomos pioneiros ao nível europeu na definição da identidade profissional dos mediadores. Há quinze anos, discutíamos a inclusão social e o diálogo intercultural nos museus. Hoje, falamos de participação e cocriação, descolonização e sustentabilidade.

Acredito que estas novas semânticas são prova de mudança e têm impacto na forma como cada um de nós descreve o que faz, como o faz e por que o faz. Transformam-se na linguagem das instituições e também se entrelaçam nas representações profissionais das pessoas. Podem criar, inclusivamente, novas profissões.

Mas as palavras também se gastam. Roubando a intenção a Eugénio de Andrade, queremos palavras que nos façam estremecer só de murmurar. Não queremos palavras que são reduzidas a uma retórica institucional que não é valiosa para as pessoas, reduzindo-se a alimentar índices e indicadores e a provocar fenómenos de tokenização que não vão além da espuma dos dias.

Para mim, o ponto crucial continua a ser a “relevância”. Como pode o museu ser relevante para as pessoas? O que é que leva as pessoas a quererem ir ao museu? Como podemos passar - enquanto setor - da prescrição à aspiração? Do “devo” ou “tenho de” para o “quero (muito, muito)”?

Ser relevante é extraordinariamente complexo e difícil, porque temos de nos analisar e agir nos termos dos outros sem, no entanto, deixarmos de ser consistentes e coerentes com as nossas missões, os nossos recursos e as nossas competências. Porquê uma retórica de participação de públicos numa instituição que é inerentemente vertical, autoritária e em que os seus profissionais são altamente capacitados para a investigação e a análise de coleções de arqueologia ou de arte? Porquê um discurso de cocriação, quando o resultado da referida atividade ou do projeto já foram definidos de antemão, tendo em consideração as expectativas da direção, tutela e/ou financiador? E mais um elemento para reflexão: como trabalhamos participação e cocriação, sendo relevantes para as pessoas, quando estamos a falar de conhecimento e de ciência, baseando-nos em coleções que têm contextos de descoberta próprios, levantamentos e discursos estabilizados? E como educamos o público em torno das diferentes literacias? Percebendo que há espaço para uma opinião própria, que cada um tem o direito de rejeitar e de não gostar das “coisas” nos museus, mas que também há investigação, contextos históricos e, claro, linguagens próprias.

No museu criamos espaços públicos que são férteis - alimentam o pensamento, a dúvida, a ação cívica e a dignidade pessoal. Porque acontece algo o que Gonçalo M. Tavares descreve (não bem neste sentido, mas ilustrativo) no *Atlas do Corpo e da Imaginação* (2019): “Eu aceito ver o que o grupo vê, poderíamos resumir. Os meus olhos são *coletivos*. Estamos perante uma *visão coletiva*, como se olhássemos para o mundo não através dos dos olhos, mas através da cidade. As ligações com os outros determinam o nosso modo de ver o mundo.”

E tal acontece porque estamos todos ligados. E não resisto a outra ressonância, desta vez da introdução de Neil DeGrasse Tyson, num episódio de *Cosmos* de 2014, chamado “Cosmic Poetry”:

“O facto mais impressionante é reconhecermos que os átomos que compõem a vida na Terra, os átomos que formam o corpo humano, remontam aos núcleos de estrelas massivas com temperaturas e pressões extremas. E as maiores entre elas, entraram em colapso e explodiram espalhando as suas entranhas quimicamente enriquecidas, pela galáxia. Etranhas compostas por carbono, nitrogénio, oxigénio, e todos os ingredientes fundamentais à vida, que se condensaram em nuvens de gás formando a química da vida.

Estamos todos ligados. Uns aos outros, biologicamente. À Terra, quimicamente. E ao resto do Universo, atómicamente. (...). Há esta conexão, e isso afinal é o que cada um de nós quer na vida – sentir-se integrado – sentir que faz parte, que participa naquilo que acontece em seu redor.”

Como diz Despret, não há forma de viver que não seja, antes de mais, *viver juntos*. Empurramo-nos uns contra os outros para criar uma periferia, para criar um limite ao nosso território e, assim, entramos em contacto com os outros, criando lugares onde as coisas acontecem. Porque o território que se pensava um, abre-se e torna-se mais espaços para os recém-chegados.

Há alguns anos, visitei uma exposição de Diane Arbus no Museu do Louisiana. Fiquei muito comovida com um postal que Arbus escreveu sobre a sua exposição “New Documents” no MOMA, em 1967: “Agora há uma exposição... trinta das minhas fotografias no *modern museum*. Estou desejosa que a vejas. É tão bonito, tudo numa sala esplêndida e as pessoas olham para elas, centenas de estranhos, como se estivessem a ler. Fico ali durante horas a ver as pessoas a olhar para as fotografias e a ouvir o que dizem.”

Pensemos nos novos modelos que o museu pode propor. Como é que podemos imaginar juntos um museu para estes tempos novos e incertos? Quando vejo um museu, conheço um lugar cheio de possibilidades como nenhuma outra instituição cultural. Um museu representa o conhecimento enquanto guardião de décadas ou séculos de investigação. Significa também prazer estético, pois o encontro com a beleza transforma-nos e dá-nos possibilidades de criar. E, sobretudo, é um espaço de liberdade. Utilizações sem fim. Podemos ir quando nos apetecer, demorar o tempo que quisermos, e ver coisas - uma, duas, dezenas. Nenhuma outra instituição cultural - limitadas pelo número de sessões, o horário, o silêncio - oferece esta liberdade.

Por isso, este título é uma verdadeira provocação. Nós adoramos tesouros. Isso é um facto. Mas o que precisamos urgentemente é de caixas de ferramentas. E não estou a falar do amor pela arte ou pelo capital cultural. Estou a falar de uma urgência. De uma corrida desenfreada.

Atualmente, o mundo é um lugar assustador. O objetivo de emissões zero até 2050 exige uma mobilização social e política e uma colaboração entre Estados, a uma escala e com uma qualidade nunca vistas na história da humanidade. Infelizmente, quando a cooperação e a solidariedade globais deveriam ser a prioridade, a extrema-direita, infecta e fraturante, floresce, e os conflitos, com toda a sua violência e injustiça, se espalham. A nossa identidade cultural está, mais do que nunca, no centro da nossa experiência coletiva, sob a tensão crescente entre as nossas imaginações políticas e sociais. Como podemos desenvolver um objetivo comum baseado num compromisso com a justiça, a inclusão, a diversidade e a tolerância? Como podemos garantir que as gerações futuras tenham um planeta saudável e a oportunidade de prosperar?

E qual é o papel do Museu? Qual é a sua relevância neste quadro? Precisamos de uma liderança que promova visões positivas do futuro. Os recentes resultados eleitorais sublinham que as narrativas centradas num passado superior, idealizado, contribuem para o sucesso dos líderes populistas. Esta vaga de populismo e de nacionalismo autoritário representa um desafio formidável, distorcendo as noções culturais, polarizando as sociedades e corroendo as instituições democráticas. Os sectores cultural e criativo reconhecem a sua inclinação para um enfoque retrospectivo, frequentemente caracterizado por um paradigma de reconciliação com um passado conturbado. E, mais ainda, é o posicionamento que o museu ocupa de forma privilegiada. E, no entanto, estamos apenas a castrar a imaginação societal. Como museu, podemos, de facto, ser os líderes nessa comunicação e discutir o passado, não num ponto de vista sempre de perda e de expiação, mas como uma ferramenta para nos ajudar a pensar no futuro, para darmos mais chão às pessoas, para percebermos que, sim, as coisas são complexas, mas que faz sentido partilhar utopias.

Só assim construímos histórias coletivas, que nos alimentam como sociedade do ponto de vista da diversidade e da tolerância. Lembra-me de Julian Barnes (2016): “O que é que se pode opor ao ruído do tempo? Apenas aquela música que está dentro de nós - a música do nosso ser - que é transformada por alguns em música real. Que, ao longo das décadas, se for suficientemente forte, verdadeira e pura para abafar o ruído do tempo, se transforma no sussurro da história.”

Precisamos de instituições que tenham pensamento complexo. Os museus podem responder à atual prevalência de narrativas populistas, mudando o enfoque de um passado nostálgico para um presente orientado para o futuro. Imaginemos os museus, teatros, dança, música e artes visuais, como cavalos de Tróia. Cheios de utopias e possibilidades de ação. Precisamos de instituições que nos ofereçam a imaginação e o conhecimento que abram portas e janelas para o otimismo e a resiliência.

No caso do museu, como todos sabemos, uma boa exposição não pode ser reduzida aos objetos e aos textos. Usando uma citação de Moby Dick: “Não está em nenhum mapa; os verdadeiros lugares nunca estão”. (Melville, 1851). É sobre os verdadeiros lugares que encontramos em nós próprios quando os visitamos. Onde experimentamos e sentimos dúvidas, construímos memórias e compreendemos a ciência, a ética e a estética.

A desinformação não é um problema contemporâneo, como nos mostra a história da ciência. O museu desempenha um papel fundamental na luta contra a ignorância e a desinformação. Aprendemos sobre o mundo (factos e números). No entanto, o fator crítico é a forma como compreendemos e empatizamos com o processo, o esforço e a frustração. O museu atrai-nos com objetos - peças cénicas, símbolos e iscos - suscitando pensamentos interessantes e sentimentos desconfortáveis.

Há sítios onde podemos demonstrar todos os dias que um mundo mais justo não pode ser construído sobre as mesmas rotinas, gastas e previsíveis. Temos de correr riscos, aprender com os erros e ouvir os outros. A mediação é um ato político porque surge da necessidade urgente de educar cidadãos solidários, autónomos, livres e democráticos. Esta construção só pode ser feita a partir de uma formação cultural alargada em que a razão e a imaginação são os fundamentos da autonomia e da liberdade de pensamento.

Mas voltemos às palavras. Como diz a Carta de Porto Santo: Como se pode consolidar a democracia no domínio cultural? Que relações de poder estão em jogo nas instituições e práticas culturais e educativas? Como é que a participação cultural pode ajudar a dar poder às pessoas? As instituições culturais, os seus processos e modos de organização, o que valorizam e propõem, têm impacto na saúde democrática de uma sociedade.

A cultura é, fundamentalmente, um processo alimentado coletivamente. Existe como parte do ambiente mais alargado e está ancorada na interdependência entre as partes. Tal como as condições sociais e económicas determinam as práticas culturais, a cultura deve estar em diálogo com as nossas vidas. Temos de reconhecer esta interligação da cultura com a política, o pensamento sistémico e o tecido social.

Mais uma vez, palavras. Na última década, o termo “participação” tornou-se cada vez mais usado em excesso. Quando toda a gente foi transformada em participante, a utilização frequentemente acrítica, inocente e romântica do termo tornou-se assustadora. Apoiada num verniz repetidamente nostálgico de dignidade, falsa solidariedade e correção política, a participação tornou-se o padrão dos políticos que se retiram da responsabilidade.

Assim, quando passamos de uma perspetiva de tesouro para uma perspetiva de ferramenta, mudamos o olhar. De facto, o olhar é muitas vezes demasiado dominante. Um grande desafio é estabelecer contacto. Para a maioria de nós, as nossas vidas são significativamente influenciadas pela Internet e pelos smartphones. Precisamos de uma experiência holística que só locais como os museus podem proporcionar. É mais sobre o toque empático e imaginário. Onde existimos, pensamos e sentimos com os outros.

Os museus, numa corrida para serem relevantes, têm vindo a assumir cada vez mais responsabilidades. E estão perdidos. Os museus tratam da pobreza, das alterações climáticas, do desenvolvimento urbano, do desenvolvimento rural, do desemprego. Tudo. Sem competências e sem orçamento. Dentro das suas paredes, com pessoas especializadas nessas coleções, há uma expectativa de fazer mais; nunca é suficiente. Temos de romper este círculo vicioso.

Para nos tornarmos uma caixa de ferramentas, temos de ir mais longe. Fazer coisas diferentes com os outros. Usando indevidamente uma citação de Van Kerkhoven, substituo “teatro” por museu: (...) à volta do teatro está a cidade e à volta da cidade, tanto quanto se pode ver, está o resto do mundo e até o céu com as suas estrelas. As paredes que ligam estes círculos são feitas de pele, têm poros, respiram. Por vezes, esquecemo-nos disso”.

Por isso, há uma pressão política para que os museus façam mais e melhor sem mais e novos recursos. E depois há estes territórios onde os museus e as pessoas vivem. Mas, muitas vezes, não se tocam. E nós colocamos essa pressão sobre nós próprios, mas temos o problema de que, muitas vezes, as pessoas simplesmente não acham que os museus são para elas. Podem até trabalhar no museu - limpar, cozinhar, polir a madeira, vender os bilhetes - e o museu não é para elas. É para pessoas mais inteligentes, mais ricas e mais bem-sucedidas.

Como ser muitos? Como diz Van Lindt, no manifesto do KAAI Theater em Bruxelas: “(...) Como ser Muitos? reúne questões que estão atualmente a ser levantadas tanto na sociedade como no mundo das artes: como podemos tornar-nos inclusivos a partir da nossa diversidade de facto? Como é que isso se traduz em formas de sermos gestores e de fazermos escolhas artísticas? [...] Como mostramos ao público que ele merece, que tem o direito de falar e de participar?”

Podemos aprender muito uns com os outros. Mas também temos de aceitar o risco e o fracasso. Temos de nos desligar das histórias de sucesso e concentrarmo-nos na aprendizagem. Temos de parar com as viagens de culpa organizacionais ou com o sucesso exterior que gira em torno das nossas experiências. Para mim, é um caminho muito bonito e tem a ver com o facto de nós, museus, estarmos em sítios feitos de gente, de vozes e de luz. Temos esta pele porosa que ainda pode ser mais fina, mais sensível, em que percebemos que tocamos noutras, e que nestas colaborações com os outros, geramos novos projetos e aí somos relevantes. Nós podemos não perceber de pobreza, mas a *Refood*, por exemplo, percebe de pobreza. Vamos falar com eles. Podemos não perceber de imigração, mas a AIMA percebe, vamos falar com eles. Descobrimos que trabalhar em rede (e quanto mais diversa esta for, melhor) faz com que as nossas organizações sejam mais resilientes. E destes projetos vamos gerando mais relevância e mais capital de aspiração de que as pessoas precisam. As pessoas precisam de ir ao Museu para limpar a cabeça, para pensar em novas ideias, para chorarem um bocadinho ou para rirem, mas têm de cá estar.

E como podemos fazer? Temos de investir mais em processos e metodologias e menos em histórias de sucesso. Temos de nos focar na capacitação dos outros, disseminar as ideias e as metodologias.

Documentos fundamentais como o Manifesto de Elefsina (2023) e a Carta de Porto Santo (2021) demonstram a urgência de discutir os cuidados, a cidadania cultural e a sustentabilidade.

E temos de pensar na democracia como uma metodologia. Deixo algumas sugestões:

- Centrados no processo. Dedicamo-nos à nossa visão, mas centramo-nos sempre no processo como uma experimentação aberta, uma oportunidade de auto-expressão, exploração e descoberta. Especialmente quando trabalhamos com outros.

-
- Colocações interdisciplinares. Redes interdisciplinares de pessoas e organizações, amplificando o seu impacto ao permitir a convergência e a interação de intenções e recursos diferentes.
 - Experimentação. Espaços para explorar, colaborar, imaginar e exprimir. E correr riscos e cometer erros.
 - Imaginação social. Convidar o público, as comunidades locais e os grupos a envolverem-se na criação de narrativas abertas, sobre possibilidades e ações. Desmontar narrativas cristalizadas, introduzindo novos signos e significantes.
 - Participação inclusiva. Só será possível conceber organizações verdadeiramente justas, inclusivas, diversificadas, que promovem a igualdade, se garantirmos uma participação e expressão justas, inclusivas, diversificadas. Implica pensar não só em programação, como em bilhética, em comunicação, em acolhimento.
 - Conversas tangíveis e difíceis. Experiências que assumem o risco, a falta de respostas. Conversas e experiências que sejam vividas com o corpo e o tempo, que provocam um envolvimento profundo nas nossas audiências.

Finalmente: Jacob Zimmer (2013), dramaturgo canadiano, inicia qualquer projeto com uma conversa esclarecedora: “No início, antes dos ensaios, acontece o trabalho mais importante: conversas que esclarecem as questões e curiosidades que levam à criação de uma peça. Falamos sobre como trabalhar, como criar vocabulário, estrutura e significado. Falamos sobre onde trabalhar, uma vez que diferentes espaços de ensaio produzem diferentes espetáculos. Falamos sobre quando trabalhar, uma vez que diferentes horários produzem diferentes espetáculos. Falamos sobre o que fazer no ensaio - que tipo de treino, quanto falar, quanto fazer: deve haver visitas de estudo, improvisação?”.

Imaginemos estas conversas dentro da nossa instituição, brincando com as ferramentas e os tesouros? ◆

REFERÊNCIAS

- Barnes, Julian (2016). *The Noise of Time*. London: Jonathan Cape.
- Despret, Vincienne (2019). *Habiter en oiseau*. Paris: Actes Sud.
- Van Kerkhoven, Marianne Van (1994). *The theatre is in the city and the city is in the world and its walls are of skin - State of the Union speech*, 1994 Theatre Festival. Bruxelas: Etcetera.
- Modest, Wayne (2018). *Words matter: an unfinished guide to word choices in the cultural sector*. Amesterdão: Tropenmuseum.
- Van Lindt, Barbara, QuAgnés (2021). (Not) Easy to Be Many? Together in the dark at last. <https://kaaitheater.be/en/node/13809>
- Tyson, Neil DeGrasse (2014). History’s Channel “The Universe” series, season one; “Beyond The Big Bang”. <https://www.youtube.com/watch?v=QADMMmU6ab8>
- Zimmer, Jacob (2013). *Friendship is No Day Job – and Other Thoughts of a Resident Dance Dramaturg*. Universidade de Toronto: <https://static1.squarespace.com/static/50faf548e4b000014e7843f0/t/57b88615d2b857c2cf2db49d/1471710742792/2013-CTR-Friendship-Dramaturgy.pdf>

O sopro democrático nos museus portugueses¹

Luís Raposo
Arqueólogo. Membro do Conselho Executivo do ICOM. Vice-Presidente da Direcção da Associação dos Arqueólogos Portugueses



Fifty years ago, the so-called “Carnation Revolution” put an end to a long period of dictatorship that began in 1926.

Portuguese museums and museum professionals benefited immensely from this new democratic environment. Museums developed in all directions, both thematically and geographically. More than 1,300 so-called museums exist today. Of these, more than 700 can be accepted as real museums and around 400 as museums with sufficient technical facilities.

Today, there is hardly a place that doesn’t have its own museum or museums. The breath of democracy has become so embedded in us that it seems to most people to be the only way to live.

Engana-se quem pense que uma revolução – mais a mais, um golpe de Estado militar convertido em revolução por força da adesão popular – pode de súbito transformar de alto a baixo um país como Portugal, de “brandos costumes” por índole, com oito séculos de acumulado histórico, um dos mais antigos Estados-nação europeus na permanência das suas fronteiras, língua e povo.

Num tal quadro, pouco muda em cada convulsão histórica, seja ela a do novo regime da cidadania, trazido na ponta das baionetas dos exércitos imperiais napoleónicos (1807), seja a do liberalismo vintista (1820) e de todos os seus sucedâneos oitocentistas, seja a da república (1910), imposta em Lisboa e transmitida por telégrafo ao país, seja a da ditadura (1926) das contas e das mentes controladas, seja, enfim, tenhamos a humildade de o reconhecer, a da democracia reinstaurada em 25 de Abril de 1974. O povo, o Zé Povinho genialmente criado por Rafael Bordallo Pinheiro, continuou sempre, em todos os regimes, alheado dos “bailes de máscaras” da capital, simbolizada pelo tradicional centro do poder político: o Terreiro do Paço.

Expressa esta relativização que ao historiador cumpre fazer, é certo que este último sopro transformador constitui um facto singular na História de Portugal. E singular desde logo porque instituiu um regime de liberdades públicas como nunca houve neste país, quer em extensão quer em duração.

¹ Este texto segue de perto, com ligeiras alterações, aquele que foi distribuído aos participantes na Conferência Internacional “Aos Museus, Cidadãos! Museus e Cidadania: Experiências, Conceitos e Desafios”, organizada conjuntamente pela Museus e Monumentos de Portugal E.P.E., o ICOM Internacional e o ICOM Portugal, que teve lugar nos dias 11 e 12 de Abril de 2024, no Museu Nacional dos Coches, em Lisboa.

À data da “madrugada que eu esperava”, na primeira pessoa de Sophia de Mello Breyner Andresen, do seu e nosso “dia inicial inteiro e limpo/ Onde emergimos da noite e do silêncio/ E livres habitamos a substância do tempo”, Portugal era ainda um país essencialmente rural, com níveis de analfabetismo (mais de metade, até quase dois terços, dos adultos em todo o interior), de mortalidade infantil (45 crianças mortas com menos de um ano de idade, por cada mil nascimentos) e de expectativa de vida à nascença (67 anos) mais próximos do terceiro-mundo do que da Europa. É certo que se vinha fazendo caminho em todas estas e outras variáveis, mas um caminho desesperantemente lento. Somava-se a falta de liberdades públicas, de que a censura da imprensa, imediatamente instaurada em 1926, era uma das mais visíveis, embora não a mais ominosa, posto que por cima dela existia todo um regime opressivo, de polícia política, tortura, prisão e degredo dos oposicionistas. Acresce o rasto de uma longuíssima dominação colonial, que somente nos anos 60 tinha formalmente suprimido o tratamento jurídico desigual de colonos e colonizados (extinção do regime do indigenato) e desembocara numa guerra colonial que durava há 14 anos e originara 45 mil mortos entre os combatentes pela independência das colónias, e 10 mil mortos, mais 30 mil feridos graves, entre os militares portugueses (ao que se somavam, no acumulado desses 14 anos, 200 mil desertores ou refractários e um total de 800 mil mobilizados para a guerra – isto numa população que em 1970 tinha cerca de 2,5 milhões de homens em idade activa e pouco mais de 1 milhão entre os 15 e os 34 anos de idade).

O domínio do património cultural em sentido amplo pode constituir um campo de análise especialmente revelador do que a democracia de Abril trouxe a Portugal, porque nele se juntam os pontos de vista das classes urbanas com os dos povos das aldeias, na defesa de bens (materiais) e valores (imateriais), que ambos consideram memoráveis. Em 1974, o próprio conceito de património cultural era ainda em grande medida ignorado e pode dizer-se que foi Abril que o (re)inventou (Raposo 2021: 265-267) porque se vivia então ainda debaixo de décadas de “património artístico da Nação” e de “folclore” – embora algo estivesse a mudar, recordando-nos que uma verdadeira revolução não se resume ao momento do assalto ao palácio: Em 5 de Novembro de 1973, ou seja, menos de seis meses antes da Revolução dos Cravos, o poder central cria uma unidade orgânica com a designação de “património cultural”, uma “divisão”, a mais baixa unidade orgânica do aparelho de Estado, incluída na Direcção-Geral dos Assuntos Culturais do Ministério da Educação Nacional (decreto-lei n.º 582/73).

O novo quadro político instaurado em 1974 revela-se desde logo no conteúdo da primeira Constituição democrática, de 1976, onde se estabelecem os princípios que alicerçam o novo regime, dos quais cumpre salientar os seguintes:

- a) A cultura e o património cultural como direito dos cidadãos e dever do Estado: “Incumbe ao Estado, por meio de organismos próprios e por apelo a iniciativas populares [...] criar e desenvolver reservas e parques naturais e de recreio, bem como classificar e proteger paisagens e sítios, de modo a garantir a conservação da natureza e a preservação de valores culturais de interesse histórico ou artístico” (Art.º 66.º); “Todos têm direito à educação e à cultura. O Estado promoverá a democratização da cultura, incentivando e assegurando o acesso de todos os cidadãos, em especial dos trabalhadores, à fruição e criação cultural, através de organizações populares de base, colectividades de cultura e recreio, meios de comunicação social e outros meios adequados” (Art.º 73.º); “O Estado tem a obrigação de preservar, defender e valorizar o património cultural do povo português” (Art.º 78.º);
- b) O papel das associações (conforme supracitado) e dos cidadãos em geral, reforçado através do “direito de acção popular” (Art.º 49.º).

Estes preceitos constitucionais enformaram a primeira Lei de Bases do Património Cultural Português, de 1985 (Lei n.º 13/85, de 6 de Julho), onde se salienta o papel das Associações de Defesa do Património, um movimento de grande pujança, com centenas de organizações, que percorreu como um vendaval o país, mobilizando vontades como nunca depois voltou a acontecer. Segundo dados coligidos por Sofia Costa Macedo (2018), entre 1974 e 1997 foram criadas ou redinamizadas 645 associações patrimoniais, das quais 132 exclusivamente de património cultural, 151 de património cultural e natural e 291 de património e outros temas. A primeira destas Associações de Defesa do Património (ADP) foi criada em 1978, em Alcobaça, e em 1980 teve lugar o seu primeiro congresso nacional, em Santarém, de que resultou a chamada “Carta de Santarém”, onde se propunham modelos e conceitos até à data pouco conhecidos em Portugal: diferentes categorias patrimoniais – por exemplo o património urbano ou o património industrial, com a conseqüente revisão da legislação nacional; a educação patrimonial ou o papel social e humano do património. Ainda em 1980 realizou-se a primeira Campanha Nacional para a Defesa do Património, em 1980. E logo depois, em 1981, foi ratificada por Portugal a Convenção para a Proteção do Património Cultural, Natural e Mundial, de 1972.

A Lei de Bases acima indicada dava por tudo isto lugar de relevo a todo este movimento associativo, estabelecendo nomeadamente: “As Associações de Defesa do Património, adiante designadas por ADP, são as associações constituídas especificamente para promover a defesa e o conhecimento do património cultural; as ADP têm direito a pronunciar-se junto do IPPC [Instituto Português do Património Cultural], dos órgãos da administração autárquica, bem como das entidades cuja acção se situe na defesa do património cultural, sobre tudo quanto a este respeite; as ADP terão assento no conselho consultivo do IPPC, sendo o seu representante designado segundo os próprios critérios das associações e só por elas poderá ser removido ou substituído” (Art.º 6.º). Reconhece-se aí também, explicitamente, o “direito de acção popular” neste domínio: “Qualquer cidadão no gozo dos seus direitos civis, bem como qualquer ADP legalmente constituída, tem, nos casos e nos termos definidos na lei, o direito de acção popular de defesa do património cultural” (Art.º 59.º). Este princípio de “acção popular” viria a ser regulamentado mais tarde, em 1995, através de lei parlamentar que, no Art.º 1.º, estabelece a sua aplicação ao património cultural e, no Art.º 2.º, refere o papel privilegiado do Movimento Associativo (Lei n.º 83/95, de 31 de Agosto).

Como já escrevemos noutras ocasiões, não parece que tenha sido igual a dinâmica social do 25 de Abril nos diferentes domínios que integram o património cultural (Raposo 2014). A arqueologia aparecia então como o mais explosivo; o património arquitectónico, como o mais conservador na dimensão do aparelho de Estado, passando a revolução social pelo movimento das ADP acima referido; os museus situavam-se no meio. Possuíam algumas características de *outsiders*, sem real reconhecimento profissional – o que lhes conferia proporcional liberdade criativa. Mas outorgavam por outro lado *panache* social, pois eram ainda muito dominados por elites efectiva ou saudosamente aristocráticas, que a si mesmas se atribuíam o papel de “guardiãs dos templos”, avessas a tudo o que fosse agitação de massas. Animadas de bons propósitos, tais elites puderam, antes e depois de 1974, promover a realização de iniciativas muito meritórias, destacando-se o papel da APOM – Associação Portuguesa de Museologia, que a partir de 1965 tinha protagonizado a mais refrescante tentativa de democratização e modernização dos museus e dos seus profissionais. Mas foi preciso que a sociedade portuguesa evoluísse e incorporasse valores democráticos e de qualidade de vida, sobretudo no plano local, para que os museus realmente operassem a “revolução silenciosa” por que passaram nas últimas décadas. A história da Comissão Nacional Portuguesa do ICOM é neste contexto particularmente reveladora, pelo que nos ensina do “antes” (nomeações governamentais, em lugar de eleições democráticas) e do imediatamente “depois” de 1974 (eleição sensivelmente dos mesmos, em círculo fechado de poucos participantes, quase se diria com receio que “o poder

caísse na rua”, para usar a célebre frase do último primeiro-ministro da ditadura, Marcello Caetano, no momento da transferência de poder para a nova Junta de Salvação Nacional). E basta pensar no que o ICOM Portugal é hoje, com as suas centenas de membros individuais e de dezenas de museus, com a sua profunda democraticidade interna, com a sua reconhecida intervenção profissional e cívica, tanto no plano nacional como no plano internacional, para vermos o quanto o mundo dos museus portugueses evoluiu, num caminho que seria impossível percorrer sem “as portas que Abril abriu”.

A verdade é que, chegados ao dealbar do século XXI, os museus portugueses, por entre vicissitudes mil, derivadas principalmente da debilidade de políticas e meios de financiamento públicos, apresentavam já, em geral, indicadores de desempenho muito estimáveis, como se documenta no *Inquérito aos Museus de Portugal* (2000), no *Panorama Museológico em Portugal* (2013) e nos dados europeus coligidos seja pelo EGMUS – The European Group on Museum Statistics (www.egmus.eu), seja pelo Eurostat.

No seu conjunto, estes dados dão conta de algo que muitas vezes escapa ao observador menos atento: os museus portugueses documentam uma das mais exitosas políticas da cultura em democracia, sendo nestes 50 anos os equipamentos culturais que mais se expandiram e qualificaram (gráfico 1), tendo só paralelo nas bibliotecas. Mas se atendermos ao número de frequentadores, o paralelo é outro e igualmente único: os concertos ao vivo, não os *mega-shows* produzidos com o apoio de multinacionais, mas os espectáculos de vila e aldeia, patrocinados por autarquias e comércios locais, conforme se documenta no gráfico 2. De notar, ainda neste gráfico, os efeitos acentuados da pandemia de covid-19 na frequência de museus e espectáculos, efeito que se encontra em vias de ser superado, com o regresso às taxas de crescimento anteriores, as quais talvez apenas venham a ser interrompidas em resultado das crises planetárias em que cada vez mais estamos mergulhados: as alterações climáticas, as migrações e o sobrepovoamento, o risco de confrontação política entre blocos.

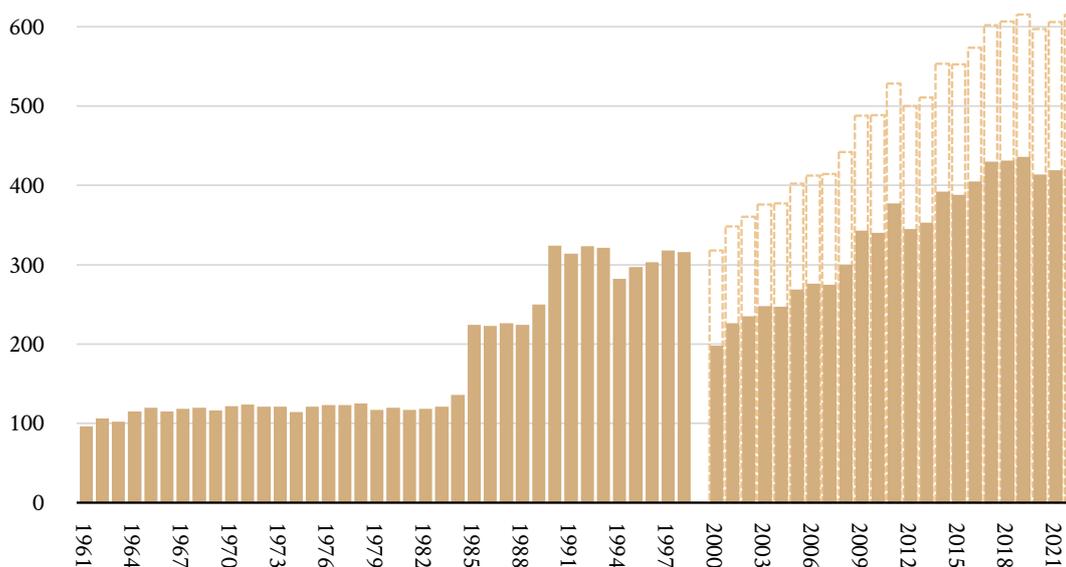


Gráfico 1. Número de museus em Portugal, entre 1961 e 2022. As barras em tracejado, a partir de 2001, realizam a correcção teórica da série, que se vê artificialmente reduzida em resultado da alteração de critérios mais selectivos. Fonte: INE e PORDATA.

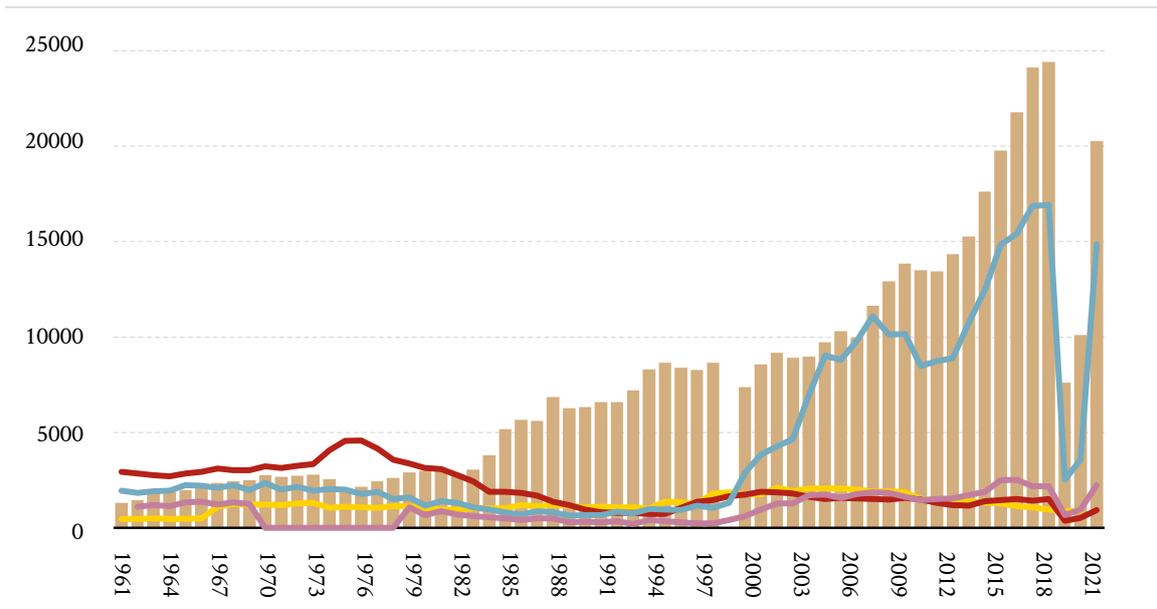


Gráfico 2. Número de visitantes aos museus em Portugal, entre 1961 e 2022. Barras de cor ocre: museus (visitantes, em milhares); linha amarela: títulos publicados; linha vermelha: cinema (espectadores por milhar de habitantes); linha azul: espectáculos ao vivo (espectadores, em milhares); linha creme: teatro (espectadores em milhares). De notar os decréscimos em 2009, resultante da alteração de critérios mais selectivos de série, e em 2019, resultante do impacte da pandemia de covid-19. Fonte: INE e PORDATA.

No último levantamento mais completo realizado em Portugal (comunicação pessoal de José Soares Neves e Jorge Santos), referente a 2015, registaram-se 1388 “auto-intitulados museus”, dos quais 730 com os elementos mínimos para que assim se possam identificar (actividade permanente ou sazonal, pelo menos uma sala de exposições e um trabalhador). Destes, 388 atingiram um nível superior de qualificação: além das características anteriores, pelo menos um conservador ou técnico superior habilitado, orçamento e inventário. Por fim, destes, 146 (165 no Relatório 2023 e 169 actualmente) integravam a Rede Portuguesa de Museus (RPM), ela própria uma novidade de Abril, que começou a ser imaginada durante o chamado Processo Revolucionário em Curso (PREC), quando se criaram também neste sector diversas comissões ou grupos de estudo de ocasião (por exemplo, a Comissão *ad hoc* encarregada de estudar a Reforma da Legislação dos Museus Portugueses, o Grupo de Trabalho para o Estudo da Instalação de Novos Museus ou o Grupo para o Estudo do Curso de Museologia) e quando foi pedido à UNESCO o envio de uma missão de estudo a Portugal.

Esta missão foi organizada pelo ICOM e iniciou-se em 1977, sob a chefia de Per-Uno Ågren, que regressou depois por diversas vezes ao nosso país. Do seu relatório inicial, disponível em linha (<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000036581>), consta o elenco das dificuldades do momento: “Problemas de instalações, problemas científicos (métodos de aquisição e de documentação das colecções) e ausência de actividades educativas”, sendo recomendado “um conjunto de soluções estruturais, inscritas no longo prazo, a primeira das quais consistia na criação de ‘uma rede coerente de museus para dar uma informação equilibrada sobre a história cultural’” (Camacho 2014).

Pode dizer-se que as recomendações deste relatório do ICOM foram nas décadas seguintes todas seguidas, em maior ou menor grau. Para além da própria RPM, nos levantamentos de inícios do século XXI já se assinalava, por exemplo, que cerca de dois terços dos museus portugueses possuíam serviços educativos: só durante a primeira década do século XXI, a percentagem de museus portugueses com serviço educativo passou de 44% para 62% (Panorama 2013).

Seria, contudo, redutor observar os museus portugueses em democracia apenas através da sua maior qualificação técnica e interacção em rede – aspectos que são, todavia, evidentes e essenciais.

Como acontece sempre em todas as coisas que importam, o sopro cidadão não advém tanto do virtuosismo técnico. Menos ainda ele decorre da “funcionalização” e “institucionalização”, algo que, por exemplo, aconteceu à RPM, ao arrepio da sua intenção inicial (e para seu efectivo prejuízo), porque de estrutura imaginada para ser autónoma passou crescentemente a constituir serviço do aparelho de Estado da Cultura, com chefias, hierarquias e todas as inerentes dependências em relação ao poder.

Aquilo que realmente conta em termos cidadãos é o envolvimento popular. E pode dizer-se que o maior êxito dos museus portugueses em democracia esteve e está ainda, sobretudo, na explosão dos museus locais, municipais na sua maioria, mas também de âmbito vincadamente comunitário, por vezes sob a designação de “ecomuseus” ou de “museus de território”.

Para tal explosão contribuiu a estadia em Portugal de Hugues de Varine, depois de deixar o seu lugar de director-geral do ICOM, que desenvolveu trabalho de campo em várias regiões do país e fortemente inspirou experiências tão proficuas como a do Ecomuseu do Seixal (formalmente criado em 1982, mas em actividade desde 1978). E não será também estranha ao seu magistério a criação em 1985, em Lisboa, do Movimento Internacional para uma Nova Museologia (MINOM), durante o II Atelier Internacional de Nova Museologia, sucessor do primeiro, que decorrerá no Quebec (Canadá), em 1984 (ocasião em que profissionais de museus de 15 países adoptaram a *Declaração de Quebec*, inspirada ela própria na *Declaração de Santiago*, adoptada em 1972, no Chile). Este impulso tem sido continuado até hoje, com as Conferências sobre a Função Social dos Museus (desde 1988) e os Encontros de Museologia e Museus Municipais (desde 1990), entre outras actividades.

O respirar democrático fez-se também sentir noutros planos. Três deles são especialmente significativos: a organização administrativa do Estado, a formação e investigação universitária (onde literalmente se “inventou o caminho”, porque nada existia antes de 1974) e o universo mais restrito dos “grandes museus”.

Quanto à *organização administrativa do Estado*, importa antes de mais salientar a Lei-Quadro dos Museus Portugueses (Lei n.º 47/2004), aprovada por unanimidade na Assembleia da República, depois de um processo legislativo exemplar, iniciado com a nomeação de um grupo técnico qualificado e concluído, antes de ser votado pelos deputados, com amplo debate público, já em sede parlamentar. Trata-se de uma lei onde é muito visível o sopro democrático que temos assinalado ao longo deste texto (ver a avaliação crítica retrospectiva, realizada por um dos seus principais redactores: Claro 2017). Desde logo, na definição do que devem ser os princípios enformadores das políticas públicas sobre museus (Art.º 2.º), sendo os dois primeiros “o primado da pessoa, através da afirmação dos museus como instituições indispensáveis para o seu desenvolvimento integral e a concretização dos seus direitos fundamentais” e “a promoção da cidadania responsável, através da valorização da pessoa, para a qual os museus constituem instrumentos indispensáveis no domínio da fruição e criação cultural, estimulando o empenhamento de todos os cidadãos na sua salvaguarda, enriquecimento e divulgação”. Depois, na própria definição de museu (Art.º 3.º), onde se adopta basicamente a formulação do ICOM, porém com um subtil, mas muito significativo, *distinguo*: a colocação em primeiro lugar das funções de investigação, precedendo as de conservação e educação. No Art.º 7.º, estas funções dos museus são assim alinhadas: “Estudo e investigação; incorporação; inventário e documentação; conservação; segurança; interpretação e exposição; educação.” E ainda na identificação das condições necessárias aos museus, em matérias como autonomia de plano (Art.º 86.º: “O programa museológico fundamenta a criação ou a fusão de museus”), direcção própria (Art.º 44.º: “O museu deve ter um director, que o representa tecnicamente”), pessoal qualificado (Art.º 45.º: “O museu dispõe de pessoal devidamente habilitado”) e orçamento privativo (Art.º 48.º: “O museu deve dispor de recursos financeiros especialmente consignados, adequados à sua vocação, tipo e dimensão, suficientes para assegurar a respectiva sustentabilidade e o cumprimento das funções museológicas”).

Uma vez salientada a importância da Lei-Quadro no estabelecimento da arquitectura conceptual do “ser museu” e das políticas públicas atinentes, convém acrescentar que a mesma não surgiu do nada e antes se inscreve, na verdade documenta também, num momento especialmente transformador do próprio aparelho de Estado na área do património cultural. Com efeito, podem assim resumir-se telegraficamente as fases por que este passou, depois de instalada a democracia: entre 1974 e 1980, a fase mais criativa de tentativa e erro, de osmose entre o aparelho de Estado, em reconstituição, e a força do movimento associativo, em ebulição; foi o tempo em que se criaram sucessivas comissões, grupos de trabalho, conselhos circunstanciais – ou *ad hoc*, como então estava na moda chamar; entre 1980 e 1990, a fase do Instituto Português do Património Cultural (IPPC), um organismo mastodóntico que começou mesmo por incluir as bibliotecas, verdadeira “vaca sagrada” dos anos 80, como lhe chamámos (Raposo 2021: 199-212); entre 1991 e 2005, a fase de “implosão” do IPPC, com a criação de sucessivos institutos mais pequenos, consagrados às diferentes áreas patrimoniais: museus (1991: Instituto Português dos Museus, IPM), arqueologia (1995: Instituto Português de Arqueologia, IPA), conservação e restauro (1999: Instituto Português de Conservação e Restauro, IPCR); entre 2006 e 2010, a fase dos primeiros recuos para novas concentrações administrativas: arquitectura e arqueologia (2006: Instituto de Gestão do Património Arquitectónico e Arqueológico, de novo juntos, IGESPAR), museus, conservação e restauro (2007: Instituto dos Museus e da Conservação, IMC); entre 2011 e 2023, a fase do descalabro total, pela reconstituição da velha “vaca sagrada” dos anos 80, baptizada, aliás e sintomaticamente, com uma designação próxima da que já tivera durante o período que antecedeu a democracia: Direcção-Geral do Património Cultural, DGPC. Veremos agora se o regresso a organismos especializados e de enquadramento administrativo legal mais “leve”, como a Museus e Monumentos de Portugal (Entidade Pública Empresarial) e o Património Cultural (Instituto Público), processo iniciado em Janeiro deste ano cinquentenário de Abril, trará novo impulso criativo e cidadão aos museus, palácios, monumentos e sítios tutelados pela administração central, com impactes mais remotos em todo o tecido patrimonial português. Veremos, mas só o futuro o dirá, sendo certo que as mais recentes notícias (Maio de 2024) sobre uma nova reorientação do sector pelo Governo e a ministra saída das eleições de 10 de Março, debaixo da intenção (meritória) de garantia de maiores margens de autonomia dos museus, palácios e monumentos nacionais (um pacote que, sendo tratado por igual já por si faz temer, pela sua diversidade, já em si faz temer o pior), não se traduzirá antes em novos recuos de centralismo e inoperacionalidade.

Quanto à *formação universitária* nos domínios que estudam e validam cientificamente as colecções mais comuns nos museus, ou em património cultural e estudos de museus (Museologia), construiu-se uma rede muito completa, pública e privada, de graduação (e sobretudo de pós-graduação, no caso da Museologia), rede ademais distribuída por todo o país, do Minho ao Algarve.

Esta proliferação não contém, todavia, apenas aspectos positivos. Tendo em conta os últimos três anos académicos (de 2021 a 2023), verifica-se, ao nível da graduação inicial (1.º ciclo), que a média de acesso é substancialmente mais baixa nos cursos de Património (nota do último estudante colocado na 1.ª fase: 12,7), Programação (12,3) ou Animação Cultural (12,9), relativamente aos mais tradicionais, como História (15,5), História da Arte (14,7) ou Arqueologia (14,2), sendo a oferta de vagas semelhante (688/ano, na 1.ª fase de colocação, respectivamente para o conjunto dos primeiros, e 623/ano para o conjunto dos segundos). Médias de 15 valores na 1.ª fase para o último estudante à entrada encontram-se também nos cursos de Sociologia, Economia, Gestão ou Arquitectura, onde a oferta de vagas é incomparavelmente superior (3516 vagas anuais na 1.ª fase para o conjunto das quatro áreas). Ou seja, é evidente o menor apelo dos cursos específicos das áreas do património cultural para os estudantes, sendo ainda certo que na 2.ª fase apenas lograram colocar, no mesmo período observado, uma média de 74% das vagas disponíveis (quando nos restantes cursos aqui considerados houve mesmo necessidade de recorrer a reforço de vagas, conseguindo colocar 107% dos lugares inicialmente disponíveis para a 2.ª fase).

Relativamente à formação de pós-graduação, em levantamento que fizemos em 2020, contámos vinte e cinco mestrados de 2.º ciclo em Património e/ou Museologia (Raposo 2012: 545), com frequentes ligações aos Estudos de Arte, Design e Cultura Visual, Território, Conservação e Restauro, Gestão, Turismo, Multimédia, Sociedade da Informação, etc., etc. Esta diversidade, que se estende aos *curricula* e aos (des)equilíbrios entre disciplinas expositivas e seminários, ou entre formação teórica e formação prática, poderia representar um benefício... mas acaba por gerar um sentimento algo caótico e de incompletude, traduzido igualmente em médias mais baixas de ingresso, porque muitos jovens continuam a procurar formações longamente sedimentadas, porventura mais generalistas, mas em relação imediata seja com os saberes que tradicionalmente estudam as colecções dos museus, seja com as disciplinas onde, de origem e mais aprofundadamente (Sociologia, Antropologia, Ciências Educativas e Comunicação, etc.), se desenvolvem as dimensões sociais, educativas e comunicacionais presentes nas actividades dos museus. Seja como for, verifica-se que nos últimos anos e pela primeira vez de forma significativa os museus portugueses começam a possuir profissionais jovens, com formação em estudos de museus – o que só pode ser tido por positivo.

Quanto aos *museus nacionais*, eles mereceriam por si só uma análise em separado, que não é possível realizar neste texto. A situação portuguesa, marcada por uma longa e estável acumulação histórica, dentro dos quadros que tradicionalmente definem uma “nação” (território, língua, povo), deu origem a uma situação em que os museus se revelaram desnecessários para a afirmação de uma identidade nacional (contrariamente ao que se passava em praticamente toda a Europa Central e Oriental), atenuando um especial ímpeto para a criação de museus nacionais de carácter holístico, como aconteceu em grande parte da Europa de oitocentos e novecentos, sobretudo até à Grande Guerra. Assim, os museus nacionais, onde se reúnem as mais importantes colecções de referência, entre as quais a esmagadora maioria dos chamados “tesouros nacionais”, foram sendo constituídos nos termos da tradicional divisão científica disciplinar dos saberes: Belas-Artes, Arqueologia, Ciências Naturais... Mas também aqui o sopro democrático trouxe novidade, porque se criaram museus nacionais de recorte temático diverso: Traje (1976), Azulejo (1980), Teatro (1982), Música (1994)... Mais recentemente, o ímpeto de criação de museus ditos nacionais, foi alargado de forma mais duvidosa, tornando a designação numa mera formalidade de subordinação hierárquica ao organismo central do estado com a tutela dos museus – algo que importaria visitar no futuro, porque a qualificação como “nacional”, que em tempos chegou a constituir competência específica do órgão legislativo máximo, a Assembleia da República, deveria radicar em critérios substantivos, tais como a amplitude disciplinar e geográfica ou o carácter identitário das colecções, podendo por isso incluir museus de diferentes tutelas (por exemplo, museus universitários como os de História Natural e Ciência) ou até museus privados (por exemplo, o Museu Gulbenkian).

Estes “grandes museus”, especialmente os de tutela da Cultura (que se qualificaram, sobretudo ao nível dos discursos expositivos, reservas e recursos laboratoriais, e passaram também a participar activamente em redes internacionais), sempre se debateram, todavia, com magnos problemas durante o meio século que agora passa, problemas que amiúde se agravaram, como é o caso das instalações (situação que se espera minorar através dos programas de financiamento com fundos europeus actualmente em curso). Acresce a falta de recursos orçamentais, de quadros de pessoal e, sobretudo, a degradação da sua própria identidade autónoma – dimensões que traduzem recuos relativamente aos anos mais criativos da democracia.

Outra dimensão da realidade dos museus é a do impacte do turismo internacional na vida do país. Os museus nacionais são os que mais têm dele beneficiado nas duas últimas décadas. O gráfico 3 assinala como o aumento dos públicos se tem feito em grande parte pelo crescimento do segmento “estrangeiros”, que seria muito mais acentuado se observássemos apenas os museus nacionais, nos quais os estrangeiros representavam em 2017 quase dois terços do total (Relatório 2020: 32), devendo depois ter ultrapassado bastante essa proporção.

De notar ainda a redução relativa do segmento “grupos escolares” nos últimos anos – um elemento especialmente negativo no que respeita a visitas promovidas pelas comunidades escolares, que não são compensadas por um aumento dos programas dos serviços educativos dos museus, lá onde eles existem e são activos.

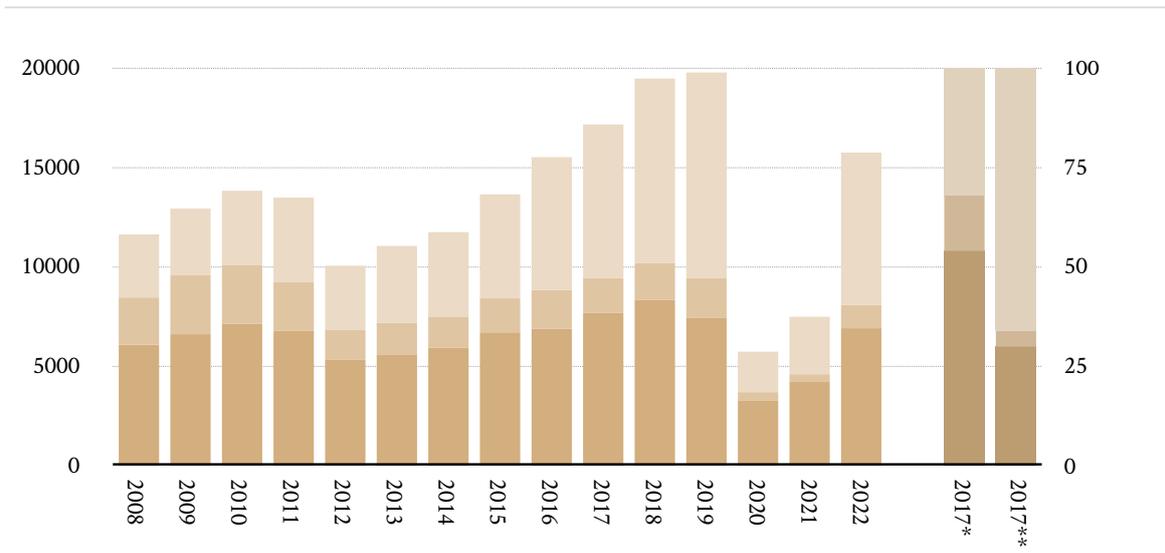


Gráfico 3. Número de visitantes portugueses, escolares e estrangeiros aos museus portugueses, entre 2008 e 2022. Valores em milhares. Barra mais escura: portugueses; barra intermédia: em grupo escolar; barra mais clara: estrangeiros. Em colunas destacadas, apresentam-se os valores em percentagens para os museus, monumentos e palácios nacionais(*) e para os restantes museus portugueses (**), em 2017. De notar ainda o decréscimo em 2019, resultante do impacte da pandemia de covid-19. Fonte: INE e Relatório 2020.

De todos estes indicadores resulta o reforço da convicção de que os museus nacionais ficaram um pouco para trás no que se refere ao “abrir das portas” à sociedade – uma das principais ambições, e utopias, de Abril. E se não fosse suficiente o que fica dito, bastaria observar o perfil da literacia dos seus visitantes para o consciencializar plenamente (gráfico 4). Aqui, verifica-se que mais de dois terços dos visitantes são universitários (os quais não chegam a constituir um quinto da população) e somente uma quase vestigial percentagem deles são detentores apenas de estudos básicos (sendo que constituem mais de metade da população portuguesa).

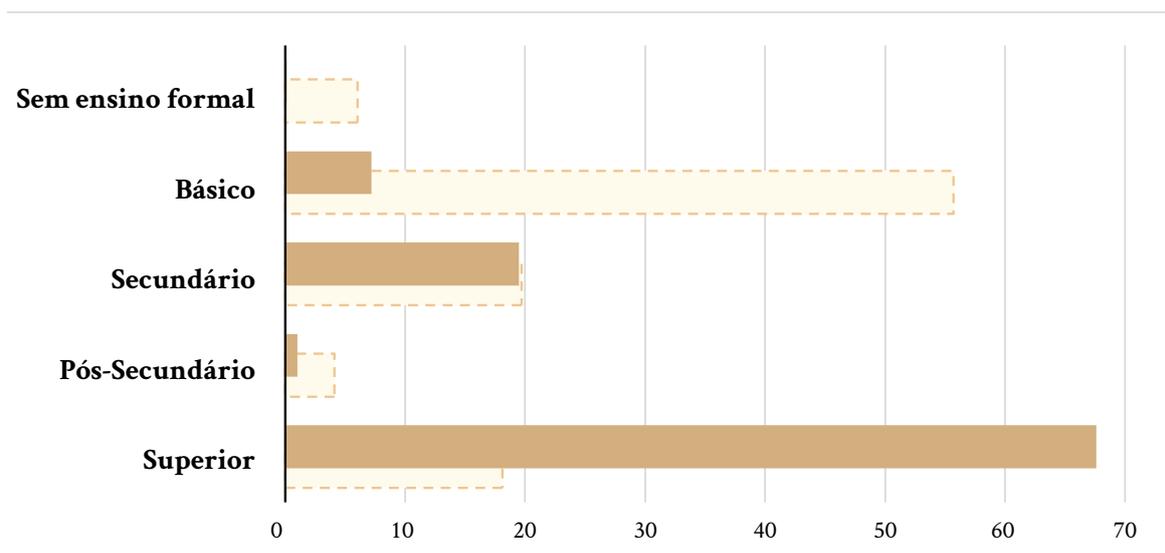


Gráfico 4. Percentagens de visitantes dos museus nacionais sob tutela do Ministério da Cultura em 2015, de acordo com o seu nível de literacia (barras escuras), comparado com os níveis de literacia da população portuguesa no Censo de 2011 (barras claras a tracejado).

Seja como for, os museus nacionais, por mais importantes que sejam, e são, estão longe de representar o universo dos museus portugueses e o apego popular aos mesmos. Como aqui temos vindo a afirmar, o verdadeiro sopro democrático foi e é aqui expresso pela proliferação de centenas de museus por todo o território – museus de comunidade, ecomuseus, museus locais, etc. –, onde dá gosto estar (mais do que visitar) e que em certos casos substituíram até o papel agregador das antigas “casas do povo”. O impulso para a sua criação foi tal que hoje os mapas da distribuição de museus em Portugal (v. Inquérito 2000, Panorama 2013), seja por unidade administrativa (concelho), seja por número de habitantes, são dos poucos indicadores em que se esbate a litoralização e a concentração nas cidades, que estão na base de muitos dos mais importantes desequilíbrios no desenvolvimento do país.

Praticamente não há hoje em Portugal terra que não tenha o seu museu ou, frequentemente, vários museus. No seu conjunto, eles constituem a mais ampla, disseminada e, por via disso, democrática rede de equipamentos culturais que colectivamente construímos. Dela nos devemos orgulhar. ◆

Texto escrito com a grafia anterior ao novo acordo ortográfico.

BIBLIOGRAFIA

Camacho, C. (2014) – “Na senda das redes: caminhos e descaminhos da Museologia no Portugal democrático”. *Revista da Faculdade de Letras. Ciências e Técnicas do Património*, Volume XIII, pp. 249-259, Porto.

Claro, J.M. (2017) – “Lei-Quadro dos Museus Portugueses. Breves notas sobre os princípios estruturantes e a sua aplicação desde 2004”, *Revista Lusíada. Direito*, n.º 19, pp. 33-46, Lisboa.

Inquérito aos Museus em Portugal (2000). Ed. IPM, Lisboa.

Macedo, S.C. (2018) – *Associações de Defesa do Património em Portugal (1974-1997)*. Ed. Caleidoscópio, Lisboa.

O Panorama Museológico em Portugal (2013). Ed. DGPC, Lisboa.

Raposo, L. (2014) – “O papel do associativismo na construção de uma política democrática de museus”, *Revista da Faculdade de Letras. Ciências e Técnicas do Património*, Volume XIII, pp. 261-274, Porto.

Raposo, L. (2021) – *Arqueologia, Património e Museus. Meio Século de Intervenção Cívica e Cultural*, pp. 265-267. Ed. Colibri, Lisboa.

Relatório do Grupo de Projecto Museus no Futuro (2020). Ed. DGPC, Lisboa.

Relatório do Grupo de Trabalho sobre a Rede Portuguesa de Museus (2023). Ed. DGPC, Lisboa.

O que podem fazer os museus pela cidadania cultural?

Sara Barriga Brighenti
Subcomissária - Plano Nacional das Artes/ Deputy
Commissioner - National Plan for the Arts



This text was based on a paper presented at the international conference “To the Museums, Citizens! - Museums and Citizenship: Experiences, Concepts and Challenges”, organised by ICOM and Museus e Monumentos de Portugal, E.P.E., 11/04/2024. The author argues for:

- a) a decolonial museum epistemology to overcome the myths that prevail in museums;*
- b) an institutional restructuring to face contemporary challenges.*

To answer the question “What can museums do for cultural citizenship?”, five hypotheses are proposed, including: (1) a critical review of museum governance, (2) the adoption of principles of cultural democracy, (3) transdisciplinary, participatory and inclusive management, (4) investment in contextualised and bonded mediation, (5) a review of the term “general public”.

Prólogo

A cidadania cultural pressupõe que as políticas públicas, as instituições e os cidadãos reconheçam os processos e valores democráticos como matriciais - quer ao nível dos conceitos, das práticas ou das formas de organização -, a três níveis distintos: da colaboração, da criação, da codecisão.

A Constituição da República Portuguesa, de 1976, no seu artigo 2º afirma que:

“A República Portuguesa é um Estado de direito democrático, baseado na soberania popular, no pluralismo de expressão e organização política democráticas, no respeito e na garantia de efetivação dos direitos e liberdades fundamentais e na separação e interdependência de poderes, visando a realização da democracia económica, social e cultural e o aprofundamento da democracia participativa.”¹.

I

Cultura como plural - culturas

Sendo polissémica, a noção de cultura pode referir-se às múltiplas formas de dar significado às experiências de vida e às subjetividades. Neste imenso campo inscrevem-se manifestações simbólicas, artísticas, patrimoniais - sejam tradicionais ou contemporâneas -, que marcam a vida de forma imersiva e singularmente humana; mas também as expressões que constituem os

1 Acedido em <https://www.parlamento.pt/Legislacao/Paginas/ConstituicaoRepublicaPortuguesa.aspx>

vínculos que sustentam e alentam o sentido de pertença ao lugar, às comunidades, aos rituais, às crenças e aos modos de vida.

A participação cultural, enquanto desígnio democrático, efetiva-se quando são criadas as condições para a agência de todos, para tanto é fundamental conhecer e valorizar os interesses, as necessidades e as disponibilidades dos cidadãos. É preciso atender com cuidado às suas preocupações e desejos, escutar e valorizar modos de estar, de pensar e de fazer culturas, procurando diferentes formatos para convocar os coletivos e os indivíduos na coisa pública.



A cidadania cultural, ou seja, a participação ativa na cultura, visa essencialmente a emancipação das pessoas no exercício dos direitos e deveres culturais, liberdades e garantias.

Imagem 1. Manifestação comemorativa dos 50 anos do 25 de Abril. Direito à Cultura e à Educação, iniciativa promovida pelo Plano Nacional das Artes. Alunos da Escola Secundária Camões. 26.04.2024. Lisboa. © Ana Do Canto.

II

A cidadania cultural fortalece a democracia enquanto processo social dinâmico

Este axioma sustentou a elaboração de uma Carta Europeia sobre democracia cultural² – A Carta do Porto Santo³, cujos princípios e recomendações aportam aos museus propostas de reflexão que interessa sistematizar, mas não sem antes elencar condições de partida para a democracia cultural enquanto modelo de política institucional:

1º - Estar atento às palavras - porque as palavras incorporam ideologias, carregam imaginários que podem reforçar desigualdades, preconceitos ou estigmas sociais.

2º - Manter uma perspetiva crítica sobre as instituições, o que implica questionar as relações de poder que aí se instalam - sejam elas explícitas ou implícitas - o que propõem, como se estabelecem e com quem.

3º - Gerar alternativas, ou seja, criar discursos e práticas que respondam aos desafios do presente. Propor conceitos, modelos, práticas e palavras para novas ações, aptas a nutrir imaginários alternativos, adequados aos contextos plurais onde serão apropriados e à multiplicidade de vozes que neles se inscrevem.

2 A democracia cultural promove a criação de condições para uma participação mais ativa e para o reconhecimento das práticas culturais de diferentes grupos sociais; baseia-se na mudança de uma relação de consumo para uma relação de compromisso; valoriza o que cada pessoa sabe, as suas tradições, as suas vozes, a cultura local e outras manifestações culturais.

3 A Carta do Porto Santo (2021) é um documento programático que tem o nome da ilha onde foi apresentado, uma região ultraperiférica europeia, assumida como centro de irradiação de propostas de política cultural e educativa. Esta Carta Europeia pretende ser um farol para orientar as práticas e os discursos dos governos, instituições e cidadãos, com o propósito de remover os obstáculos à participação cultural, tornando-a o mais ampla possível, desta forma reforçando a relevância dos direitos culturais das pessoas. A Carta do Porto Santo reflete sobre o papel que os sectores da cultura, artes, património e educação desempenham na promoção da democracia. O teor do documento aborda questões que promovem o papel da cultura para a saúde da democracia; a diferença entre democratização e democracia cultural; a centralidade dos territórios digitais; a inter-relação entre cultura e educação. Contém 37 recomendações que propõem formas de incentivar as autoridades europeias, as instituições culturais e os cidadãos a implementar a democracia cultural, através da partilha do poder que detêm e da promoção dos direitos culturais dos cidadãos.

Sobre a Conferência do Porto Santo: www.portosantocharter.eu

Aceda à Carta do Porto Santo: <https://portosantocharter.eu/wp-content/uploads/2021/05/CartaDoPortoSanto.pdf>

III

Que his(es)tórias querem os museus contar?

Enquanto instituições que medeiam experiências e conhecimentos, os museus ambicionam ser relevantes na atualidade. Para tal, devem questionar-se sobre as histórias que querem contar e de que formas podem fazê-lo.

Perante o contexto internacional - de enorme imprevisibilidade -, as crises e os desafios contemporâneos não podem ficar de fora das suas narrativas. Urge, portanto, trazer para o museu, enquanto instituição inclusiva ao serviço das pessoas e das comunidades, propostas que sejam capazes de dialogar e refletir sobre os temas que inquietam a sociedade e os indivíduos de forma íntima e global. De entre os mal-estares contemporâneos merecem destaque as alterações climáticas e a perda de biodiversidade; as guerras e a normalização da violência; o colonial, as injustiças sociais e o racismo sistémico; a ética da inteligência artificial e a desinformação; o patriarcado e as formas de governo misóginas... Estas, tantas outras problemáticas, configuram a extensa lista de desafios que requerem uma nova epistemologia museal, fundada numa perspetiva crítica, honesta, decolonial, inclusiva e feminista, plural e cuidadora, sustentada por princípios que interligam cultura, educação, justiça social e democracia.

IV

Cinco mitos da prática museológica: um exercício crítico para reimaginar o museu.

1. O mito da história única

O museu não é um espaço de representação neutro, é um espaço de memória e de reflexão crítica sobre o passado interpretado à luz da temporalidade histórica e das memórias que se propõe preservar.

Lidar com o passado implica saber lidar com o esquecimento, sobretudo se o que ficou esquecido foram factos e eventos que conflituam com as narrativas oficiais ou mesmo emoções desconfortáveis que colocam em causa dogmas historicamente assinalados, que hoje reclamam revisão. Já não é possível ignorar perspectivas silenciadas porque o presente exige uma desobediência epistémica (Preciado, 2019, 25) para que outras leituras, plurais e críticas, não patriarcais e anticoloniais, possam emergir. Nesse sentido, ao adotar discursos críticos que contraponham a 'história' no singular, os museus contribuirão para a edificação de um horizonte epistemológico para além do colonial.

A título de exemplo, merece referência o filme de Dulce Fernandes (2023, 63') intitulado *Contos do esquecimento*⁴, em que a autora apresenta a imagem de uma coleira de escravizado, (uma argola dourada que fora apertada à volta do pescoço de um ser humano como sinal de propriedade ou antes, como um sinal de desumanização), defendendo que fosse exposta numa sala dedicada. Dessa forma, enfatizaria a força intrínseca do objeto e o seu contributo para repensar a memória coletiva, assim como para reclamar justiça e reparação histórica.

4 O filme relata a escavação arqueológica numa lixeira em Lagos, onde se identificaram 158 esqueletos, depositados, presumivelmente, no final do século XV. Testemunhos que revelam o passado esquecido de Portugal no tráfico transatlântico de africanos escravizados. Invocando a distância entre o que queremos esquecer e a urgência da memória, *Contos do Esquecimento* é um território de revelação do passado no presente. Acedido em <https://indielisboa.com/filme/contos-do-esquecimento/>



Imagem 2. Coleira de escravizado do século XVIII, Portugal. A inscrição diz “Este preto he de Agostinho de Lafeté do Carvalho de Óbidos”. © Museu Nacional de Arqueologia.

Associada ao mito da neutralidade assistimos durante décadas ao trabalho de equipas curatoriais procurando elaborar exposições de “conteúdo neutro”. Com base neste propósito, o museu instituiu a *história única* através de dispositivos de performatividade dirigida aos “públicos”, num aparato comunicativo codificado por modos de expor e de comunicar, discursos e formas de os veicular, tanto por parte dos mediadores, dos curadores, como do design e da própria arquitetura museal - o que designo de *solilóquio museal*. Uma narrativa (geralmente linear) reforçada por micronarrativas que repetem, de diferentes modos, a visão epistémica colonial e eurocêntrica que subjaz à instituição museológica moderna e iluminada.

A *história única* é uma ficção. A História - no singular e com maiúscula - constrói-se a partir de perspetivas lineares e deterministas, sustentadas por códigos complexos que transmitem valores morais, continuamente reforçados e legitimados pelo discurso museal.

O museu que defende a neutralidade, trata, afinal, de aplicar normas e dispositivos comunicacionais, visuais e imersivos, baseados em fórmulas expositivas que reproduzem a “verdade pela instituição”, raramente abrindo espaço para questões ou alternativas. Nesta visão de museu, o *Outro* é incluído como objeto de estudo, em formatos que o colocam “de fora”, que o condicionam, subalternizam e o discriminam.

De resto, este paradigma narrativo decorre de um modelo de organização e de governança institucional - amplamente institucionalizado - ao qual corresponde uma hierarquia de poder geralmente traduzida em organigramas verticais. Nestes, imediatamente abaixo da direção estão os departamentos de curadoria e de gestão das coleções; áreas de poder face aos setores que cuidam da exposição e trabalham para e com os visitantes, seja por via da educação, da comunicação, do acolhimento ou mesmo da segurança do visitante e das coleções. As áreas de mediação, que nestes contextos elaboram e implementam programas de atividades, são setores bastardos (face aos departamentos de curadoria e coleções) e funcionam “ao serviço”, com graus de propoção e de autonomia muito reduzidos.

Para transpor este modo de *ser e fazer-se museu*, é necessário empreender uma revisão da estrutura orgânica museal, baseada na governança horizontal e cooperativa, propondo novos modelos de organização interna interdepartamental capazes de quebrar silos, e com eles, as relações de poder instaladas na instituição. Concretamente, proponho uma revisão epistemológica museal e um modelo organizacional que a acompanhe, fluido, cooperante, transdisciplinar, onde seja possível a partilha de recursos, de espaços e de equipas, tendo em vista a missão do museu.

Enquanto as estruturas da orgânica museal não forem substituídas por formatos de gestão colaborativos, suportados por lideranças cuidadoras, o mito da história única permanecerá, desvalorizando visões, funções, pessoas, e até objetos nas coleções.

Para alterar este modelo é necessário abrir a possibilidade de participação (sem paternalismos, preconceitos ou receios), e garantir a representatividade da voz singular e do coletivo, trazendo para o centro olhares e reflexões divergentes, acolhendo o dissenso e, desta forma, celebrando uma postura institucional democrática.

Para que uma epistemologia decolonial se instale no museu é preciso deixar cair os dogmas e ousar *desaprender*, ou seja, colocar o conhecimento em relação, e assumir uma abordagem crítica que traga novos enunciados; proposições alternativas tão distintas e plurais quanto aqueles que visitam a instituição. Só assim o museu se tornará *Outro*.

Romper com o mito da história única implica um novo posicionamento institucional ao serviço dos visitantes, reconhecendo as subjetividades e a pluralidade como valores democráticos estruturantes para o cumprimento da sua missão pública.

O museu que serve e cria vínculos deve ser agonista, deve ser capaz de lidar positivamente com o dissenso como processo relacional crítico, essencial à aprendizagem e à produção de sentido. Assumir desconhecer, procurar o encontro com a alteridade e com as histórias que acolhem enunciados não normativos. Assim teremos uma instituição aberta, incompleta, e em permanente questionamento, que coloca o conhecimento em relação - sem pretender explicar -, ou seja, sem pretender encerrar num enunciado as histórias que quer contar.

2. Mito da democratização: *um museu para todos?*

O modelo de democratização aplicado à cultura é um modelo político não isento de crítica. Ao privilegiar o acesso aos bens culturais a *todos* pressupõe critérios de escolha dos bens aos quais dá acesso, os formatos desse acesso e a quem se destinam.

Segundo este paradigma, as escolhas, - feitas geralmente por curadores, diretores artísticos ou responsáveis da cultura -, privilegiam expressões nacionais e eruditas (geralmente as grandes obras-primas, adjetivadas como “alta cultura”, associadas às Belas Artes e ao património histórico).

A democratização é um modelo de política cultural descendente (e excludente) que hierarquiza a noção de cultura, classificando-a de erudita, de massas ou popular; que assume as pessoas como consumidores de cultura, não estimula a participação nem emancipa; que cristaliza noções de cultura estabelecendo graus de qualidade de acordo com cânones artísticos que disciplinam o gosto e conseqüentemente homogeneizam e oprimem.

Neste modelo, o produto cultural ou artístico é entendido como objeto de consumo e de exceção, o que corrobora o discurso institucional como dogma legítimo. Entenda-se que nesta perspectiva quem não compreenda o discurso ou não concorde com as opções, é por não ser capaz de as entender, e, nesse sentido, é / sente-se desvalorizado.

Este modelo é também questionável no que concerne aos formatos que propõe. Se o objetivo é atender a muitos - i.e. democratizar - será que abrir portas (tornando mais acessíveis os produtos culturais) é o suficiente para garantir a formação de públicos?

Quando assim, sucede que o objeto cultural ou artístico se torna um *must see*, como vemos amiúde acontecer com a turistificação acrítica do património? Não, pelo contrário, para que os museus e os sítios de cultura e de património sejam desejados é preciso romper barreiras identitárias e de representatividade, investir na mediação e trabalhar de forma sistémica o acesso, os modos de incluir e a criação do desejo.

É sabido que as barreiras de acesso nos museus são, na maioria, de razão simbólica. Significa que quem não visita o museu o faz porque sente que a instituição não o representa, por antecipar que não será bem recebido ou que se irá sentir deslocado. Por supor *à priori* que não lhe interessarão as narrativas museais, ou pior, que não terá as ferramentas (os códigos) que o permitam reconhecer a singularidade dos objetos.

Por tudo isto, defendo que mais do que democratizar, é necessário *mediar*. Ou seja, criar relações que resignifiquem as exposições e os objetos à luz de diferentes contextos, recorrendo para tal a diferentes formas de os comunicar, usando estratégias que demostrem a razão da sua relevância na sociedade de hoje a par do seu enquadramento na narrativa museal. Que questionem e aprofundem as perspetivas críticas dos visitantes e, desta forma, convoquem olhares diferenciados sobre as coleções.

A democracia cultural aplicada ao museu requer a criação de condições para a participação ativa e crítica, tal como práticas que estimulem o dissenso associado ao debate, dispositivos e ações que não hierarquizem os produtos culturais sob os pressupostos doutrinários de qualidade e de excelência.

Esta transformação da perspetiva museal implica um deslocamento da relação de consumo para a relação de compromisso, sem desvalorizar pessoas, objetos ou narrativas, mas antes, dialogando e elegendo a voz de cada participante como protagonista. De resto, este modelo não leva a cultura ao território porque assume que em todo o território existe cultura, mais ainda, que cada pessoa, enquanto agente cultural, pode participar no ato cultural em circunstância de igualdade.

Neste sentido, também podemos associar as políticas de democracia cultural ao combate da globalização cultural, hegemónica e económica, agindo no sentido contrário, com vista à promoção e valorização das relações entre diferentes manifestações culturais e expressões artísticas, complementando-as com outras expressões ou manifestações que conjugam o local com universal, provocando nesse encontro o estranhamento, ligações poéticas e improváveis que levam a novos imaginários.

3. Mito do “público em geral”

Um museu que assume os visitantes como uma massa uniforme, que decide por eles o que vão consumir, escolhendo por eles e não com eles, identifica-se como *um museu para todos*?

Um museu que insiste em normativos que restringem comportamentos, que se identifica com um templo (ou mausoléu), que vigia, aplica normas de silêncio e protocolos de relação social e física, que disciplina o gosto segundo uma estética global ocidental e afirma que se coloca ao serviço da sociedade, será realmente um espaço democrático, polissémico, onde presidem a pluralidade de pensamento e de expressão?

O termo *público em geral* foi cunhado pelo marketing cultural para designar uma tipologia informe de visitante e customizar experiências (numa lógica de catalogação dos públicos em estereótipos, que vagamente correspondem à realidade). Serve-se destes estereótipos como representações que facilitam decisões institucionais, ancoradas nos princípios de consumo cultural neoliberal cuja eficácia pode ser medida e avaliada por números, como de uma indústria cultural se tratasse.

Para seguir uma gestão ancorada nos princípios da democracia cultural, é necessário investir no conhecimento sobre quem são os visitantes, reais e potenciais, dando atenção à formação de públicos, criando espaços e processos de co-decisão e fazendo com que os públicos passem a ser elementos constitutivos desta relação que é a razão de *fazer o museu*. Afinal, não existe público sem museu nem museu sem público!

Transformar a relação público-museu pressupõe que os museus passem a ser espaços seguros para ideias inovadoras, lugares políticos, úteis, inclusivos e livres, geridos com os públicos por via de conselhos consultivos, projetos participativos, acesso aos meios de produção, ou seja, por uma governança participada, sustentada por medidas que garantam o alargamento e a diversificação dos canais e dos suportes de comunicação e de codificação, às diferentes comunidades de interesse.

Como vimos antes, nesta relação não basta criar condições para o acesso físico e económico (construir rampas ou reduzir o custo dos ingressos). Trata-se de motivar, construir lugares de convivialidade, de aprendizagem por prazer e de experimentação.

O modelo de democracia cultural aplicado aos museus implica uma alteração de perspetiva sobre os públicos, não como agentes externos, mas como membros de uma comunidade de pertença. Esta perspetiva não coloca o visitante do lado de fora, não o desvaloriza nem o oprime. Pelo contrário, promove abordagens participativas e mais significativas porque centradas num *fazer com* ao invés de *fazer para*. Em vez de um *Do it yourself*, um *Do it with Others*.

4. Mito da mediação virtual

Será que a mediação virtual pode salvar o museu? Com esta provocação quero aludir ao mito da tecnologia digital, da inteligência artificial e das redes sociais como hipotéticas formas de salvação do museu *que não tem capacidade de atrair os jovens*.

Com efeito, os territórios digitais, cujos canais ou veículos de informação detêm uma linguagem própria, são extraordinários potenciadores e amplificadores da ação dos museus, especificamente no que toca à fruição ou à participação cultural e artísticas. Porém, não podem ser vistos como substitutos da mediação humana ou do contacto.

Sendo certo que as tecnologias digitais, na sua capacidade de gerar produtos e experiências culturais, ajudam a superar os obstáculos físicos, os binómios: urbano-rural ou centro-periferia, a fomentar novas formas de criação e de apropriação de informação, para além de responderem aos desafios globais, (da igualdade, a sustentabilidade, do acesso), não podem porém substituir-se no museu ao confronto do visitante com o real, sob pena de através destes dispositivos a hiper-realidade se sobrepor como ilustração manipulada e simbólica da realidade.

Como vimos, o museu é um espaço de relação com o tempo, com o outro e consigo próprio. É um espaço de transformação, de alteridade e de intimidade. A complexidade das relações inter e intrapessoais que aí ocorrem é única, é por isso que o museu se mantém relevante hoje e se projeta no futuro, sabendo o valor que é capaz de gerar socialmente. Nesta perspetiva, o recurso a tecnologias digitais enquanto ferramentas de mediação critica potencializa e amplifica as experiências e nesse sentido deve ser assimilado/apropriado.

Por outro lado, um dos aspetos que merece reflexão é o facto do digital/virtual ser para muitos um lugar de exclusão. Se, por um lado, a literacia digital não é dominada por todos, por outro, as linguagens e possibilidades do digital complexificam-se e especializam-se a cada dia. Assim, com frequência, estas ferramentas configuram formatos de desvalorização social, já que os seus modos de usabilidade e de acesso pressupõem, na maioria dos casos, competências e corpos jovens e normalizados. Além disso, importa não descurar que as aplicações que permitem prolongar a experiência requerem o acesso a dados pessoais, matéria sensível e em debate na atualidade.

Em suma, sem descurar as considerações éticas, e assumindo uma visão construtiva, considero que as tecnologias digitais devem ser apropriadas pelos museus porque esta é a linguagem do presente e porque trazem possibilidades de comunicação amplificadas, sobretudo como forma de design inclusivo e até como veículo de colaboração intergeracional e intercultural.

Ademais, cuidar da relação com os jovens é cuidar da relevância e da sustentabilidade dos museus, isso pressupõe integrar os desafios tecnológicos e a inteligência artificial, colaborativamente - com os jovens - eles são os especialistas do amanhã!

John Dewey (1916) dizia “a democracia tem de nascer de novo em cada geração”, é urgente chamar os jovens para diagnosticar as barreiras que encontram no acesso, as expectativas, os desejos, o que os motiva. O que propõem? Como podemos construir juntos os museus?

5. Mito da educação museal

Se o museu é um território educativo é porque nele ocorrem aprendizagens. Mas para tanto é essencial o reconhecimento dos códigos e das práticas daqueles que o visitam, bem como a assunção de que as experiências culturais não são por si só autoexplicativas.

Para que o museu ensine é essencial que as suas equipas dominem os códigos da pedagogia não formal e de comunicação dos visitantes, e as pratiquem reconhecendo que as pedagogias



museais são metodologias ativas de criação de vínculos. Isto equivale a dizer que a aprendizagem museal é situada, e tanto mais significativa quanto mais dinâmicas, experienciais, emotivas e sociais forem as vivências proporcionadas.

Imagem 3. Atividade de mediação no Museu Casa das Histórias Paula Rego. Cascais.
© Francisco Nogueira.

Os museus são extraordinários lugares de mediação do sujeito com o mundo. Contudo, a qualidade da mediação e da aprendizagem que neles ocorre reside sobretudo na forma como se usam efetiva e criativamente os conhecimentos, a exposição, os recursos, e todas as ferramentas disponíveis para gerar curiosidade e emoção, pensamento divergente, experiências de prazer associadas tanto ao belo quanto ao estranhamento e ao incómodo. O processo de aprendizagem crítica, por conflito, é emancipatório. Trata-se de um processo com elevado potencial transformador, perfeitamente adequado aos contextos da educação museal.

Importa então saber como gerar estas experiências, como fazer com que o museu se afirme uma instituição onde se aprende em relação, onde se confrontam dilemas, se conectam pessoas e onde a materialidade e o conhecimento do objeto transforma e desmitifica percepções e crenças, ao longo da vida.

Por tudo o que referi, (sobretudo quando defendo que se a educação museal é vinculada, é porque é recíproca e mediada), a educação nos museus não pode reproduzir as arquiteturas de transmissão da memória tradicionais, unidirecionais, nem tão pouco os conteúdos ou as

práticas pedagógicas da escola. O museu é um lugar próprio de educação não formal. Essa é a sua prerrogativa de liberdade e de relevância.

O museu é por definição um lugar de aprendizagem *se e só se* assumir essa prioridade e vocação. Se souber criar as condições para que os visitantes aprendam no contexto imersivo que lhe é próprio; não apenas porque detém um cenário singular, com coleções e exposições, mas como parte do processo cultural que possibilita o encontro com o incomum e gera a produção de sentidos.

A sua programação, as suas práticas de mediação, as suas estratégias de comunicação e inclusão, tomam parte desse todo que é um produto cultural e que não existe para ser venerado, mas para ser fruído, ativado, criticado e recriado.

V.

O museu, enquanto promotor da cidadania cultural, tem uma incidência política.

O museu ativa o protagonismo crítico das sociedades. Este é o seu contributo na, pela e com a pólis. Foi justamente esse o repto lançado pela UNESCO na Mundiacult (2022), e recentemente reiterado pelo Quadro UNESCO para a Educação Cultural e Artística (2024)⁵.

Ora, um ato político é um ato de **responsabilidade, de compromisso e de comprometimento** que mobiliza aqueles que se identificam com a instituição, ou seja, todos nós, *cidadãos-agentes-culturais*. Neste quadro, o museu que assume a sua incidência política dedica-se a todos os que acreditam no poder transformador das culturas e das artes na sociedade. Todos nós, os que celebramos as liberdades, os direitos e os deveres culturais e, portanto, a cidadania ativa.

Aos museus cidadãos! é um repto, uma chamada para que nos responsabilizemos pela cultura ao serviço da democracia. Uma chamada a todos os que estão dentro e fora das instituições, e os que estão nas margens, para que possamos criar juntos.

Por último, importa lembrar que os museus **são feitos de e por pessoas**. Se dermos às pessoas o protagonismo que durante décadas demos aos objetos, será mais fácil reivindicar que o museu somos nós. Então, será também mais fácil afirmar que criticar os museus significa criticarmo-nos. Qualquer mudança no museu implica as pessoas que fazem o museu. A este respeito Mike Murawski (2016) lembra que os museus são feitos de pessoas e para pessoas: *Museums are “Us” not “It”*, os museus são “espaços transformadores de ligação humana”⁶.

Gostaria de finalizar esta apresentação sugerindo o uso da palavra *extituição* para definir a reformulada instituição museológica que proponho. Uma *extituição* é um lugar aberto e de relação, em saída de si. É um lugar de lideranças colaborativas. Onde o trabalho em rede é promovido. E onde se afirma o compromisso com a democracia cultural, ou seja, com as pessoas e os ecossistemas.

Há 25 anos, Stefan Weil (1999, 229-258) disse que o museu prospera na medida em que mantém uma relação aberta com a sociedade. Weil dizia que os museus têm de ser para alguém, e não sobre algo. O desafio da democracia cultural vai além do repto que Weil colocou, porque pede aos museus que não sejam apenas para as pessoas, mas sejam desenvolvidos com e pelas pessoas.

O museu como *extituição* é já hoje uma realidade, imaginemo-lo como um farol da cidadania cultural.

5 Acedido em https://www.unesco.org/sites/default/files/medias/fichiers/2024/04/WCCAE_UNESCO%20Framework_EN_CLT-E-DWCCAE20241.pdf

6 Acessível em <https://artmuseumteaching.com/2016/07/11/the-urgency-of-empathy-social-impact-in-museums/>

VI.

À laia de conclusão, regressemos à coleira de escravizado a que atrás aludi a propósito do filme *Contos do Esquecimento*, de Dulce Fernandes. Imaginemos o poder deste objeto colocado no centro de uma sala de exposição, num dispositivo de museológico *a solo*. Imaginemos que nessa sala se escutam as vozes de pessoas que discutem sobre o objeto. O que diriam? O que descobririam sobre o objeto? O que descobririam sobre si? O que mudaria nas suas vidas?

Este ensaio coloca a questão: - *O que podem os museus fazer pela cidadania cultural?*

Gostaria de responder: - Muito... fortalecer a democracia, estimular o pensamento crítico e garantir a plenitude do exercício dos direitos culturais, para todos. ◆

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acaso, María e Megías, Clara (2017). "Art Thinking. Cómo el arte puede transformar la educación". Barcelona: Ediciones Paidós.
- Bonet, Lluís e Emmanuel Négrier (2018). "The Participative Turn in Cultural Policy: Paradigms, Models, Contexts." *Poetics* 66: 64-73.
- Pizarro, Belén Sola (ed. lit.) (2019). "Exponer o exponerse: la educación en museos como producción cultural crítica". Madrid. Los libros de la catarata.
- Brighenti, Sara Barriga (2021). "A cultura e a promoção da democracia: recomendações da *Carta do Porto Santo* para os Museus". MIDAS. Museus e estudos interdisciplinares #13. Dossier temático: "Políticas culturais e museus". ISSN 2182-9543.
- Brighenti, Sara e Vale, Paulo et al. (2021). "Carta do Porto Santo. A Cultura e a Promoção da Democracia: Para uma Cidadania Cultural Europeia". <https://portosantocharter.eu/wpcontent/uploads/2021/05/CartaDoPortoSanto.pdf>
- Camacho, Clara Frayão (coord) (2021). "Grupo de Projeto Museus no Futuro: Relatório Final". Lisboa: Direção-Geral do Património Cultural. <http://patrimoniocultural.gov.pt/static/data/docs/2021/02/15/RelatorioMuseusnoFuturo.pdf>
- Certeau, Michel (2010). "A cultura no plural". 6ª ed. Campinas: Papirus.
- Constituição da República Portuguesa, de acordo com a Lei Constitucional n.º 1/2001 de 12 de Dezembro, Almedina, 2002.
- Council of Europe (2005). "Council of Europe Framework Convention on the Value of Cultural Heritage for Society." Council of Europe Treaty Series, 199. <https://rm.coe.int/1680083746>
- Council of Europe (2016). "The Indicator Framework on Culture and Democracy: Investigating the Link Between Culture and a Democratic, Open and Trusting Society". Strasbourg: Council of Europe.
- Cruz, Hugo (2021). "Práticas Artísticas, Participação e Política". Lisboa: Edições Colibri.
- Dewey, J. (2007). "Democracia e Educação". Plátano Editora.
- Dulce Fernandes (2023, 63'). "Contos do esquecimento". Lisboa: Ukbar Filmes.
- Garcés, Marina (2024). "Novo iluminismo radical". Lisboa. Orfeu negro
- Freire, P. (2015). "Educação como prática da liberdade". Paz e Terra.
- Lopes, João Miguel Teixeira (2009). "Da Democratização da Cultura a um Conceito e Prática Alternativos de Democracia Cultural." *Cadernos de Estudo* 14: 1-13.
- Murawski, Mike (2016). "The Urgency of Empathy & Social Impact in Museums." *Art Museum Teaching: A Forum for Reflecting on Practice*, 11 July. <https://artmuseumteaching.com/2016/07/11/the-urgency-of-empathy-social-impact-in-museums/>
- Nussbaum, Martha (2019). "Sem Fins Lucrativos. Porque Precisa a Democracia das Humanidades". Edições 70.
- Rancière, Jacques (2007). "O Mestre Ignorante: Cinco Lições sobre a Emancipação Intelectual". 2.ª ed. Belo Horizonte: Autêntica.
- Roma Capitale, UCLG (United Cities and Local Governments) (2020). "The 2020 Rome Charter: The Right to Participate fully and Freely in Cultural Life is Vital to our Cities and Communities." <https://www.2020romecharter.org/MC-API/Risorse/StreamRisorsa.ashx?guid=e8c4f74ac517-480b-91e2-ee37e9b0af34>
- UNESCO (2024). "Framework for Culture and Arts Education". https://www.unesco.org/sites/default/files/medias/fichiers/2024/04/WCCAIE_UNESCO%20Framework_EN_CLT-EDWCCAIE20241.pdf
- UNESCO. (2022). Declaração Final: "Conferência Mundial da UNESCO sobre Políticas Culturais e Desenvolvimento Sustentável" – MONDIACULT 2022 (Cidade do México, 28 a 30 de setembro de 2022. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000382887_por
- Weil, S. E. (1999). "From Being about Something to Being for Somebody: The Ongoing Transformation of the American Museum". *Daedalus*, 128(3), pp. 229-258. <http://www.jstor.org/stable/20027573>
- Wilson, Nick, Jonathan Gross, e Anna Bull (2017). "Towards Cultural Democracy: Promoting Cultural Capabilities for Everyone". London: King's College London.

Espaço

*lugar de escuta e reflexão
para membros associados*



Ao dar água obtém-se a maior recompensa, 2022 | Sara Domingos

© Cortesia da artista

Em diálogo com jarro de água de Iznik, c. 1590-1600, Turquia, exposição O Poder da Palavra IV / Sabedoria Divina:
O Caminho dos Sufis, Museu Calouste Gulbenkian

Nesta segunda edição da chamada para artigos do ICOM Portugal, organizada em fevereiro de 2024, recebemos, até o dia 12 de maio do mesmo ano, propostas de textos desenvolvidos originalmente para integrar esta publicação.

Após a validação dos resumos e das propostas com base no número de identificação como membro do Conselho Internacional de Museus (ICOM), os textos foram submetidos a um processo de arbitragem anônima conduzido pela Direção do ICOM Portugal..

Todas as propostas passaram por uma avaliação criteriosa,, focada na estrutura e fundamentação da construção do texto, sem levar em conta ideais e posicionamentos. Nesse sentido, ressaltamos que todas as opiniões expressas são de responsabilidade dos respectivos autores e não refletem, necessariamente, a posição desta comissão.

De acordo com o regulamento de publicação apresentado na chamada, a Direção deliberou a publicação de dois artigos neste dossiê.

Aguardamos os vossos textos para a próxima oportunidade de ocupar este espaço de representação, confira os dados para a chamada da edição Série III, nº 23, janeiro 2025, no final deste Boletim.

Agora, apreciem a leitura das contribuições de Adelson André Brüggemann e Ana Paula Carvalho! ◆

Patrimônios sensíveis, heranças difíceis: Um diálogo sociomuseológico com o MUHNAC sobre coleções coloniais

Ana Paula Carvalho
Geógrafa, Mestre em Estudos Culturais,
Memória e Patrimônio e Doutoranda
em Sociomuseologia¹



The communication explores the decolonization of museums through a dialogue between Sociomuseology and the practices of the National Museum of Natural History and Science (MUHNAC) in Lisbon. It examines how MUHNAC's integration of colonial collections from the former Tropical Research Institute has necessitated new curatorial perspectives and community engagement. Using Sociomuseology as a framework, the article investigates ethical reinterpretations and inclusive methodologies. It highlights MUHNAC's efforts to balance theoretical concepts with practical applications, resulting in innovative, socially responsible exhibits. The article is crucial for understanding the intersection of Sociomuseology and museum decolonization in real-world contexts.

A descolonização dos museus lida com patrimônios sensíveis e acessa heranças difíceis. Envolve conceitos como “colonialidade”, “colonização” e “cultura política” que conduzem as práticas sociais, as políticas de cultura e a gestão do património cultural. Constitui, portanto, um processo complexo, que requer a reavaliação e a reinterpretação das coleções, exposições e posicionamentos museológicos nas questões de poder, representação e identidade.

A Sociomuseologia, uma abordagem teórica interdisciplinar que enfatiza a relação entre museus e sociedade, tem sido vista como um quadro teórico e metodológico valioso para a descolonização dos museus. Conforme destacado por Aida Rechená (2011), esta abordagem centra-se no ser humano e na sua relação com o património, priorizando os problemas das comunidades e utilizando o património como recurso para o desenvolvimento, aumentando a consciencialização social e política, o empoderamento e o bem-estar social.

Marcelo Murta (2021) também contribui para essa visão, observando que a Sociomuseologia é um campo pautado em uma postura não-neutra, que pressupõe um fazer museológico atento e atuante sobre temas contemporâneos. Para o autor, as questões trazidas pela sociomuseologia superaram os aspectos desenvolvimentistas baseados em premissas unicamente econômicas (Murta 2021, 156).

¹ Geógrafa (UFU); mestre em Estudos Culturais, Memória e Patrimônio (PROMEP-UEG); doutoranda em Sociomuseologia (Universidade Lusófona), com bolsa da Cátedra UNESCO “Educação, Cidadania e Diversidade Cultural”, sob a Orientação de Marcelo Lages Murta e co-orientação de Ana Paula Amendoira. Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto com o identificador DOI <https://doi.org/10.54499/PRT/BD/155026/2023> e Referência PRT/BD/155026/2023. gestaocultural.ambiental@gmail.com <https://orcid.org/0000-0002-5386-9370>

Sob essa perspectiva, pretendo interpretar a mudança de paradigma e de visão do Museu Nacional de História Natural e da Ciência (MUHNAC) da Universidade de Lisboa, especialmente após a entrada e guarda do património científico do antigo Instituto de Investigação Científica Tropical (IICT) em 2015. Este acervo coloca o museu no centro das questões de descolonização, obrigando-o a empreender uma nova perspectiva, posicionamento e enfrentamento.

Essa reflexão surge durante a visita técnica mediada por Marta Lourenço, Diretora do MUHNAC, às exposições “Plantas e Povos” (2017), “O impulso fotográfico: (des)arrumar o arquivo colonial” (2022) e “Panorama do Congo” (2024), durante a Conferência “Mediação Museológica e Interpretação do Património - experiências europeias”, realizada neste Museu, em 5 de abril de 2024.

Durante a Conferência, nas visitas e na mesa “Lidar com patrimónios difíceis”, registei em áudio algumas falas da diretora, que sublinha que a integração dessas coleções resultou em uma sensibilização significativa e uma mudança de perspectiva no museu, tanto para a equipa quanto para o público, trazendo novas vozes e narrativas ao centro das exposições. Tal registo e participação motivaram-me a esta reflexão, fortalecida com a gentil cessão de uma breve entrevista textual que Marta Lourenço me concedeu para a formulação deste diálogo².

Importa, para esta proposta, dialogar com a Sociomuseologia, enquanto “escola de pensamento”³, para compreender as bases e as discussões sociais deste novo discurso conduzido pelo MUHNAC, ao remodelar-se a partir do recebimento destas coleções. É pertinente, portanto, relacionar os debates desta museologia militante com casos concretos de mudança de paradigma e olhar curatorial, sensível e expositivo, como também de comportamento museal, enquanto instituição pública e historicamente vinculada às políticas de contexto. Começamos pelo cerne da questão:

O Património cultural

O património cultural é apontado como um recurso valioso para o desenvolvimento sustentável e a coesão social, promovendo o entendimento e o respeito entre diferentes culturas. O entendimento do património enquanto categoria de análise perpassa a cultura de herança, considerando amplamente a vontade de se transmitir conhecimento acerca da história dos povos e seus grandes feitos. Não há como dissociar o património cultural dos conceitos de memória, identidade e herança cultural (Carvalho 2022, 22). Aida Rechená acredita que:

Para que o património cultural tenha significado é necessário que a comunidade ou os sujeitos se identifiquem com ele, que o reconheça e estabeleça com esse património uma relação de afetividade/identidade que provoque a necessidade da sua preservação. Transformado o património num interesse coletivo justificam-se os processos de musealização e a existência dos museus (Rechená 2011, 31)

2 Sempre que mencionar palavras ou perspectivas da diretora Marta Lourenço, refiro-me às suas palavras, ditas durante a visita, às suas respostas, por escrito, especialmente para esta comunicação, ou ainda ao documento de trabalho denominado “Work in progress Descolonização: Eixos de trabalho e critérios” entregue impresso aos participantes da atividade.

3 A Sociomuseologia é conceituada como “Escola de Pensamento” em quase todos os textos académicos que visitei, tendo o termo sido atribuído a diferentes autores, como Cristina Bruno, Mário Moutinho e Fernando Neves.

Como geógrafa, concordo com a autora, mas devo enfatizar que as relações de afetividade e identidade no contexto patrimonial não podem deixar de considerar, e muito, o território, as territorialidades. Lanço o meu olhar ao território enquanto lugar de manifestação, usurpação, conflitos e enraizamento identitário. Reforço ainda que património cultural, museus, memórias e identidades não “flutuam”: assentam-se em territórios, políticas públicas, pessoas e comunidades.

Ao manter esse olhar geográfico, percebo que o impacto emocional sobre os territórios e suas sensibilidades, expectativas e valores invoca uma paisagem intangível que une os grupos ao seu património e ao seu espaço-lugar de vivência (Carvalho 2022, 19).

Cheguei a uma perspetiva indiscutível:

O património não é: ele está. O património está nas práticas, está nas pessoas, está no movimento, na vida cotidiana e na vida extraordinária das pessoas. E por estar nas pessoas e em seus movimentos, ele é diferente em cada território em que é construído. E (...) os aspectos mais centrais de suas raízes se transformam de acordo com o espaço e com a identidade do lugar (Carvalho 2022, 30).

Ao pensar território, identidade e nação, rapidamente chegamos ao que se refere como “património historicamente sensível”, que se relaciona com os contextos de dominação, guerras, conflito armado ou práticas ilícitas; já as coleções e os objetos culturalmente sensíveis possuem significados especiais para as comunidades de origem, como objetos religiosos, cerimoniais, materiais biológicos humanos, símbolos de poder e soberania, representações humanas, dados pessoais, individuais, entre tantos.

Se percebermos o museu, em si próprio, como um território, vemos que a herança cultural e os valores identitários sensibilizados e expostos no contexto dos museus abrangem o legado transmitido de geração em geração, tanto em sua natureza material quanto imaterial. O que importa ratificar é que o museu lida, então, com diferentes territorialidades, internas e externas em seu espaço-consciência-tempo, ao mesmo tempo que reflete determinada cultura política, e ainda é subordinado a políticas de cultura.

O Museu

Fica mesmo repetitivo dizer que os museus desempenham um papel crucial na proteção e valorização desse património em movimento, ao percorrer territórios físicos e emocionais carregados de sensibilidades. Sua função, no entanto, vem sendo ampliada e contraposta há décadas. Um dia os museus foram espaços de recolha, documentação, preservação e discurso de poder ao público, mas esse não pode simbolizar o papel principal dos Museus: não mais.

Desde 1972, a partir dos debates sobre a função social dos museus na Mesa Redonda de Santiago do Chile (ICOM/UNESCO), ganha força o Movimento por uma Nova Museologia, que suscita uma nova definição de Museu pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM) em 1974.

A nova museologia surgiu de uma crise dos museus, dada a inexistência de ligação entre eles e as comunidades em que se inserem. Questionou-se o museu, o seu lugar na sociedade, a sua relação com as pessoas e com o meio ambiente (Rechena 2011, 103). Segundo a autora, o embate entre a nova museologia e a museologia que trabalha com “uma coleção, um edifício e um público” levou ao questionamento do campo de estudo e a uma redefinição profunda do seu conceito tradicional.

Preocupações e questionamentos que, articulados com marcadores cruciais dentro e fora da Museologia: Declaração de Quebec (MINOM-ICOM) 1984 e a Recomendação sobre a Proteção e Promoção de Museus e Coleções, Sua Diversidade e Seu Papel na Sociedade (UNESCO) 2015, refletem as preocupações fundamentais da Museologia Social, assim definida pelo recém-criado Comité Internacional de Museologia Social do ICOM (SOMUS):

“A Museologia Social reúne diferentes processos museológicos realizados por comunidades, grupos e movimentos sociais, comprometidos com a dignidade humana, a sustentabilidade e a justiça cognitiva, na mobilização de ações que visam combater a exclusão, o preconceito e os diversos estigmas que colaboram para a segregação social” (SOMUS 2023)⁴.

Este Comité reflete uma trajetória de militância e envolvimento social e académico que se liga diretamente à evolução da definição de museu pelo ICOM. Importa destacar que a definição de museu foi oficialmente alterada pelo ICOM sete vezes:

1946 - Primeira definição: Estabelece as funções essenciais dos museus (adquirir, conservar, pesquisar, comunicar e expor).

1951 - Inclui uma abordagem mais detalhada das funções do museu e reforça a ideia de que os museus estão a serviço do público.

1961 - Reflete a evolução na prática museológica e enfatiza a necessidade de adaptação às novas práticas e conhecimentos museológicos.

1974 - Incorpora novas perspetivas sobre a função dos museus e introduz conceitos de engajamento comunitário.

2001 - Introduz o conceito de património imaterial e enfatiza a importância da pesquisa e do engajamento comunitário.

2007 - Enfatiza o papel educacional e de comunicação dos museus e reafirma a importância do património imaterial.

2022 - Traz a inclusão e acessibilidade; destaca a importância da participação ativa das comunidades; introduz a sustentabilidade como princípio orientador; destaca a promoção da diversidade cultural, de género e de perspetivas; realça a necessidade de operar e comunicar de maneira ética e profissional.

Essa trajetória, porém, não foi linear, orgânica ou homogênea: em cada território, há muitas narrativas e movimentos. Lisboa da década de 1990 foi um dos territórios militantes no debate e na prática desse espaço-consciência-tempo museal, quando fez surgir “uma Escola de Pensamento que traduz uma parte considerável do esforço de adequação das estruturas museológicas aos condicionalismos da sociedade contemporânea” (Moutinho 2007).

⁴ A Museologia Social é reconhecida pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM), com a aprovação da criação do Comité Internacional de Museologia Social (SOMUS-IC), em março de 2023. <https://somus.mini.icom.museum/who-are-we/roots-and-concerns/>

A Sociomuseologia

A obra “Teoria e Prática da Sociomuseologia”⁵ destaca que a Sociomuseologia é uma disciplina comprometida com a transformação social e a crítica às práticas tradicionais dos museus, enfatizando a importância da descolonialidade e a integração das vozes das comunidades marginalizadas na construção do conhecimento museológico (Primo, Moutinho 2021).

Embora pudesse realizar uma revisão de literatura abrangendo outros grandes nomes da Museologia Social e Sociomuseologia, como Rússio, Bruno, Varine, Desvallées, e Rivière, considero essencial, na qualidade de doutoranda, destacar as contribuições de investigadores recentemente doutorados nesta área, além dos supracitados Aida Rechená e Marcelo Murta, que têm como base a Sociomuseologia, ao mesmo tempo que exploram diferentes percursos profissionais:

Rosiane Nunes (2021) afirma que a Sociomuseologia envolve um exercício de escuta do outro, ação-reflexão-ação coletiva e constante autoanálise, integrando público interno e externo nas ações museais e promovendo a inclusão social por meio da escuta e ação.

Letícia Silva (2023) enfatiza que a Sociomuseologia promove uma abordagem mais centrada nos visitantes, disseminando o conceito de desenvolvimento de públicos na Política Cultural e nas práticas museais.

Malchow (2023) afirma que a Sociomuseologia se afirma não-neutra e delinea ‘valores compartilhados’ que fundamentam sua atuação, que busca traduzir esforços contemporâneos museológicos para teorias e fomentar mais ações engajadas em trazer vida para museus e lutar contra opressões de todos os tipos.

Karlla Santos (2023) destaca que a Sociomuseologia tem por objetivo compreender as relações entre educação museal e feminismos interseccionais e descoloniais, promovendo diálogos urgentes no campo museológico.

Janaína Maia (2023) aponta que a Sociomuseologia é uma museologia diretamente comprometida com o social, que assume um posicionamento político diante dos problemas sociais e culturais onde as comunidades estão envolvidas, transformando os espaços de memória em espaços também de posicionamento crítico e reflexivo.

Não se trata de uma construção normativa, mas de uma resposta a contextos históricos específicos, comprometida com questões políticas, éticas, étnicas e culturais, atuando diretamente com as demandas sociais emergentes. Ela promove a participação ativa das comunidades na gestão museológica, transformando os museus em espaços de reflexão crítica e inclusiva, combatendo opressões e preconceitos, e valorizando os saberes locais e tradicionais para fomentar cidadania e justiça social (Chagas et al. 2018, 4).

Se na teoria temos de lidar e relacionar complexos e divergentes conceitos e funções exigidas aos museus, como nós, profissionais da área, podemos atuar na “linha de frente” com os mais complexos desafios da gestão do património e do museu, em especial quanto às heranças difíceis e os patrimónios sensíveis?

Quanto mais os museus, os profissionais e as políticas de património se vestem de sua função social e alinham-se lado a lado às demandas sociais, mais dinâmicos, reflexivos, plurais, diversos e inclusivos se tornam. E tornar-se tudo isso, numa sociedade diversa e em movimento, não acontece da noite para o dia. A transformação de si para transformar o ambiente em que trabalhamos e então transformar o outro é um caminho coletivo, mas é trilhado por uma constelação de olhares e gestos individuais, por vezes solitários.

5 <https://www.museologia-portugal.net/apresentacao/livro2021-teoria-pratica-sociomuseologia>

Plantas e Povos

Sobre as exposições em questão, não irei aprofundar, pois podem ser vistas, lidas e debatidas no Museu, em trabalhos académicos e na internet. No entanto, quero enfatizar a exposição “Plantas e Povos”, pela sua problematização sociomuseológica. Inaugurada em fevereiro de 2017, a exposição é assim apresentada: “Nesta exposição é possível observar objetos etnobotânicos e etnográficos, fotografias e filmes das coleções provenientes do Instituto de Investigação Científica Tropical e do Museu Nacional de História Natural e da Ciência da Universidade de Lisboa⁶.”

A começar pela neutralidade e omissão moral e histórica com que é apresentada, “Plantas e Povos” é um grande objeto de crítica pela Sociomuseologia em seus mais diversos aspectos: linguagem neutra; ausência de reflexão; ocultamento do peso da proveniência e das circunstâncias reais em que foram recolhidos os acervos; resume-se, em geral, a objetos e legendas descritivas e não acessíveis; silenciamento de narrativas; apagamento de memórias; objetificação da natureza, da paisagem, dos nativos e do conhecimento tradicional; manutenção da colonialidade; além de todas as questões descoloniais e de justiça social, que veremos à frente.

Para minha surpresa, porém, durante a Conferência, Marta iniciou a visita técnica por esta exposição. Antes de a percorrermos, ela falou sobre o acervo herdado, sobre a problematização de arquivos coloniais e como ela própria mudou seus conceitos museais e coloniais, a partir do contacto com as coleções, em especial sete objetos, que ela cita como altamente problemáticos. Pede, em seguida, que sejamos capazes de observar as três exposições também sob o ponto de vista do próprio Museu e de como ele vem se modificando desde então.

Segundo Marta, a exposição mantém-se “de propósito, para podermos comparar com as novas abordagens que temos aqui.” A diretora reconhece que a exposição não foi criada sob a perspectiva descolonial, e que, embora pudessem renová-la, atualizar o discurso ou recriá-la, é uma escolha do Museu usá-la para promover a reflexão comparativa, a nível interno e externo, sobre o processo museológico do MUHNAC de antes e a forma como se molda e posiciona, a partir dos anos seguintes, bem como aprimorar a sua colaboração da “descolonização” dos museus⁷.

Após sermos levados a esse olhar, o grupo seguiu para “O impulso fotográfico” e terminou em “Panorama do Congo”, que claramente demonstram grande mudança de paradigma, de visão, de valores e um mergulho mais aprofundado nas questões coloniais e de reparação histórica, a partir da forma colaborativa, partilhada e multifacetada com que investigam o acervo, refletem a busca por uma justiça social e são criadas coletivamente, com a participação de povos e legados de seu local de proveniência. Cumpre lembrar, ainda, que a direção do Museu não assume, ela própria, a autoridade sobre o processo expositivo, mas abre o museu para o acesso, o estudo e o debate sobre as coleções, para então criarem exposições, por meio de equipes multidimensionais externas.

6 <https://www.museus.ulisboa.pt/plantas-e-povos>

7 Marta menciona que não concorda com o termo “descolonização”, mas vai usá-lo para facilitar o que chama de “conjunto de práticas que nos obriga a olhar para estas coleções, colocando tudo em causa”.

A “descolonização”⁸

A descolonização do museu surge como um tema de crescente relevância no âmbito das práticas museológicas contemporâneas, que, para Hall (1992) envolvem questões de identidade cultural. Para Maranda (2021) a existência do museu é, em si, um facto colonizador.

Segundo a autora, os museus são um produto da colonização, pois surgiram dos Gabinetes de Curiosidades: conjuntos privados do que era frequentemente classificado como artefatos ou espécimes estranhos e incomuns, muitas vezes pilhadas e trazidas de terras estrangeiras e exóticas. Pelo olhar da autora, a realidade última de qualquer conquista de descolonização nesta esfera significaria a destruição física total dos museus e de tudo o que eles representam.

Como não é provável que isso aconteça, (...) é necessário outro caminho, outra mentalidade, outro repensar, e isso só pode acontecer a partir de dentro do próprio museu e através do compromisso do museu em transmitir uma nova realidade não só para si mesmo, mas também para a sua comunidade imediata, para o mundo além, e mesmo para as sedes da governação nacional. Então, e só então, o museu poderá tornar-se um porta-estandarte da sua própria descolonização e de um realinhamento social em relação àqueles que foram privados de direitos durante tanto tempo (Maranda 2021, 181).

Importa-nos, assim, diferenciar colonialismo e colonialidade: o colonialismo abarca um processo de interação colonial de dominação e exploração de povos e territórios não ocidentais, enquanto a colonialidade compreende a continuidade das formas de dominação colonial na modernidade.

Grosfoguel (2002; 2008) argumenta que a colonialidade global vai além da presença ou ausência de uma administração colonial e das estruturas político-económicas do poder. As estruturas globais estabelecidas ao longo de 450 anos não desapareceram com a descolonização jurídico-política dos últimos 50 anos. Em vez disso, continuamos a viver sob uma “matriz de poder colonial”, passando de um período de “colonialismo global” para “colonialidade global”.

Travassos (2021) reúne uma literatura pertinente na compreensão das várias maneiras de exercer a colonialidade:

A “colonialidade de poder” refere-se à relação de conexão entre as formas de exploração e dominação modernas e o processo europeu colonial (Quijano). A “colonialidade do saber” reflete sobre a propagação de regimes de pensamento hegemónicos (Mignolo). A “colonialidade do ser” examina a experiência vivida de colonização e os impactos na linguagem e visão de mundo dos povos colonizados (Maldonato-Torres). Também há a “colonialidade do ver”, que se refere aos registos visuais etnográficos coloniais e à produção de imagens reducionistas, estereotipadas e humilhantes das populações nativas, seus hábitos, cultura e espaços de vivência (Barriendos) (Travassos 2021, 98).

No pensamento sociomuseológico (alinhado ao pensamento de Mignolo) os corpos como locus de dominação, opressão e “educação” perpetuam-se na lógica da colonialidade dos nossos

⁸ O termo “descolonização” está mais presente na língua inglesa, ou aparentemente remonta ao movimento específico chamado “descolonização” ou “descolonialidade”. Descolonização, no entanto, é gramaticalmente correto na língua portuguesa, no Brasil ou em Portugal, uma vez que o prefixo “des-” indica a ideia de reversão ou desfazimento, alinhando-se ao conceito de descolonizar, ou seja, desfazer as estruturas coloniais. Eu adoto “descolonial”, incluindo as citações traduzidas do inglês para português, mas mantenho o termo original, conforme a citação direta e nas Referências.

tempos (Moutinho, Primo 2021, 92). Os autores afirmam que seria necessário que os museus que guardam esses objetos assumissem a necessidade de refletir sobre o processo colonial de aquisição indevida de artefactos, e sobre as suas narrativas que podem contribuir para um diálogo assertivo, ou favorecer a permanência de discursos da ideologia colonial recomposta.

O MUHNAC é um museu português que tem demonstrado esforços notáveis na descolonização das suas coleções e exposições nos últimos anos. O seu acervo inclui patrimónios sensíveis, ou seja, objetos e documentos que podem ser considerados ofensivos ou dolorosos para determinados grupos. A descolonização do MUHNAC, à semelhança do que ocorre em outros museus e políticas de património, envolve a revisão das narrativas museológicas tradicionais, a inclusão de vozes marginalizadas e a promoção de um diálogo crítico sobre questões de poder e representação.

Lourenço (2024) promove uma reflexão sobre as missões e investigações feitas e/ou ordenadas pelo governo português nas antigas colónias. Segundo ela, “as missões científicas do império constituem evidência material de como a ciência foi usada como instrumento económico, ideológico e político do domínio colonial português.” Trata-se, portanto, de coleções e objetos historicamente e culturalmente sensíveis, distinguidas segundo as orientações da German Museums Association, *Care of collections from colonial contexts* (2021).

Turner (2022) afirma que a história dos museus e dos colonialismos está implicada no apagamento direto e violento. Segundo a autora, as coleções, objetos e obras de arte problemáticas de museus e a falta de representação oscilam entre questões de silêncio e voz, ausência e presença, individual e coletivo. No mesmo sentido, indaga: “que tipo de trabalho é atualmente necessário para reconciliar ou mesmo simplesmente enfrentar este tipo de contradição?” (Turner 2022, 93).

A consideração de como descolonizar leva a reimaginar o que é um museu e qual é o propósito de colecionar (Wali, Collins 2023). Os autores discutem mudanças de paradigma que ocorrem em diferentes aspetos do trabalho museológico, como representação, cuidado de coleções e repatriação. Apontam ainda que o tratamento das histórias públicas coloniais pode não ser possível em ambientes tradicionais de exposição estacionária em museus; no entanto, exposições temporárias oferecem modelos de apresentação da história que chegam perto de transmitir a sensibilização do museu e do seu quadro técnico para o património em reflexão. (Wali, Collins 2023, 335).

O debate sobre o papel dos museus como espaços de descolonização evoluiu desde o reconhecimento inicial de sua cumplicidade no colonialismo até as discussões sobre como remediar os danos causados e o potencial de transformação para o futuro dos museus. Embora os museus estejam avançando na adoção de novas práticas e inovações nos processos descoloniais, não há uniformidade nessas práticas. Cada museu tem um caminho, uma fronteira e um ritmo de mudança próprios, dependendo do contexto em que está inserido e do território em que atua.

No tocante às reflexões e apontamentos de caminhos, a interseção entre Sociomuseologia e Descolonização se dá na forma como ambos os campos buscam tornar os museus mais inclusivos e representativos de diversas narrativas culturais e históricas. A Sociomuseologia fornece a base teórica e metodológica para engajar comunidades de forma participativa, enquanto a Descolonização desafia e reconfigura as práticas e políticas museológicas tradicionais.

Em suma, acredito que a descolonização em museus é um emaranhado de esforços em dismantlar as narrativas coloniais e incluir vozes silenciadas, oprimidas, marginalizadas e violentadas. Se um museu se enxerga como agente transformador e empreende esforços nesse sentido, seja “pé a pé” e conforme as condições de seu próprio caminho, esse museu olha pelas lentes da Sociomuseologia, pois reconhece a necessidade de promover a justiça social.

Em função de legados historicamente enraizados, o que se reflete na cultura política da sociedade em geral, os museus em Portugal que se acendem para a questão ainda deparam-se com uma série de entraves no processo de descolonização das suas coleções, obstáculos que não se podem negligenciar.

Eu que percorro corredores académicos, mas também territórios patrimoniais, como profissional do campo, sinto-me na necessidade de reforçar a distância existente entre os avanços dos debates e conceitos amplamente produzidos na Universidade e a releitura cultural das Políticas públicas, e sobretudo, da cultura política. É preciso considerar que a teoria não caminha na velocidade da prática quando se trata de cultura, sociedade, economia e política. Infelizmente, “uma política cultural que transcenda de facto tantos limites precisa visar também uma cultura política nova” (Chauí, 1995).

Como afirma Prinzleve (2023), “a descolonização requer uma transformação epistemológica e institucional mais ampla”, uma transformação que se traduz numa redefinição do papel dos museus na sociedade contemporânea, reconhecendo a diversidade e complexidade das histórias que guardam e exibem.

Reconhecer, inclusive, que as tentativas de realização de descolonização de um arquivo colonial são complexas e apresentam falhas (Travassos 2021, 97).

Se, para descolonizar o museu é preciso primeiramente reconhecer o impacto avassalador do colonialismo, destaco que, durante a visita técnica que participei, Marta Lourenço assumiu frente ao seu público que, desde então, ela tem pensado muito nisso e colocou-se a estudar e a renovar os seus conceitos no tema. Afirmou que, até então, era o que vou descrever como “negacionista”, quanto à violência empreendida por Portugal nesse processo. Nesta questão, afirmou que acredita que se deve guardar os objetos como prova desta violência, mas ter muita sensibilidade para lidar com eles publicamente.

Work in Progress

As coleções do Instituto de Investigação Científica Tropical (IICT) foram, em grande parte, constituídas ao longo de 118 missões “científicas” do governo português à África e à Ásia, entre 1883 e 1976. Entraram na Universidade de Lisboa em 31 de julho de 2015 (Decreto-lei n. 141/2015).

De acordo com o documento de trabalho “Work in progress - `Descolonização : eixos de trabalho e critérios” supramencionado:

Não resultam de recolhas avulsas, feitas em contexto colonial, por agentes individuais (investigadores, funcionários, militares ou colecionadores privados). Resultam de recolhas feitas ao mais alto nível, pelo governo português, que programou, executou e financiou as missões científicas do império. Na sua coerência interna, constituem evidência material de como a ciência foi usada como instrumento económico, ideológico e político do domínio colonial português. Dizem-nos tanto sobre o território e gentes das antigas colónias, de onde são provenientes, como sobre o estado português. Trata-se de um património partilhado, histórico e culturalmente sensível (Lourenço, 2024).

O documento detalha o Plano de Trabalhos do Museu, dividido em Eixos: 1. Valores; 2. Proveniências; 3. Recuperação de dados e vozes; 4. Partilha e restituição; 5. Trazer a público; 6. Valorização; 7. Trabalhar o presente.

O público do Museu, os investigadores externos e os críticos das exposições, em regra, desconhecem os bastidores dos museus. Se a Sociomuseologia tem como foco a partilha, a escuta e a voz, tomo a liberdade de trazer a visão do Museu, por meio dos seus Eixos de trabalho, apresentados neste documento. Somente assim poderemos perceber o quanto e em que medida o Museu tem dialogado com a Sociomuseologia.

Eixo 1. Valores: Ter como ponto de partida a apropriação, pelo Museu e seus trabalhadores, de um conjunto de valores, como:

1. Reconhecer: a dor, sofrimento e violência embebidos nas coleções coloniais; a invisibilidade das pessoas racializadas, particularmente das mulheres e crianças; a invisibilidade do conhecimento não europeu; a objetificação das naturezas, paisagens, pessoas e culturas; que o colonialismo se projeta no presente; que a “descolonização” dos museus não se resume à restituição. 2. Enfrentar o trabalho com transparência, humildade, empatia, sentido de justiça, sem certezas a priori. 3. Clarificar questões de diversidade, representatividade, lugar de falar e de sentir. Não temer confrontos. Abrir sem condições. Ouvir sem condições. 4. Alterar maneiras de pensar e linguagens. 5. Dar espaço e liberdade no Museu, ceder autoridade editorial e curatorial. 6. Assumir clara e publicamente estes valores.

Eixo 2. Proveniências: Utilizar metodologicamente a Auditoria de Proveniências, que consiste em identificar objetos ou conjuntos mais problemáticos do ponto de vista político, histórico e cultural, a partir da produção de um dossier aprofundado. Nele são detalhadas circunstâncias históricas da sua recolha; fontes; questões éticas, legais ou morais que levanta; insere recomendações quanto às condições de acesso; e problematiza a questão eventual de restituição.

O dossiê alarga o debate e a apresentação pública. Dada a proporção das coleções científicas do IICT, esta auditoria foi feita em duas fases: macro, à zona (iniciada em 2017 e concluída em 2021) e micro, objeto a objeto (em curso, desde 2022). Destaco que um dos critérios de análise mencionados no documento é “recolhas após as convenções da UNESCO de 1970 e 1972, ou após a convenção da CITES, em 1976”.

Eixo 3. Recuperação de Dados e Vozes: Desobjetificação das naturezas, paisagens, pessoas e culturas; recuperação de vozes e práticas silenciadas no sistema de documentação.

O documento aponta que este eixo está em curso e suas ações focam na recuperação de nomes dos carregadores, doadores, mulheres, preparadores indígenas, nomes próprios originais indígenas, entre outros.

Eixo 4. Partilha e Restituição: Ceder todos os dados aos países de origem, particularmente os dados de geo-, paleo- e biodiversidade. Acções: implementar o Protocolo de Nagoya; apoiar a constituição local de coleções, documentações e exposições na África; exercer pressão para a criação de um programa de trocas de profissionais de museus de Portugal e dos PALOPs.

Eixo 5. Trazer a público: Trabalhar sempre com a comunidade de origem; dar centralidade ao tema da descolonização na esfera pública e sensibilizar o setor dos museus portugueses; participar nos debates públicos; combater o whitewashing do conhecimento; evitar a polarização, o ativismo superficial e a instrumentalização pública do Museu. Acções: desenvolver programação cultural crítica, inclusiva e alargada, especialmente dirigida à “descolonização” (exposições, debates, atividades educativas); contextualizar exposições já existentes, enriquecer e complexificar narrativas; alterar a terminologia oral e escrita; trabalhar o “indizível” através das artes performativas, como teatro, música e literatura.

Eixo 6. Valorização: Acelerar a digitalização; coleções online (2025); promover estudos e teses sobre as coleções, particularmente provenientes das comunidades de origem; desenvolver e acolher projetos de investigação e de criação artística; criar um curso de pós-graduação sobre estudos coloniais ancorados nas coleções do Museu.

Eixo 7. Trabalhar o presente: Reconhecer que o legado do colonialismo se projeta no presente: A Exposição “Arqueologia da Destruição” é uma das acções previstas.

A conversa

O documento de trabalho do museu e os registos da visita técnica serviram de base para uma conversa com a diretora, quando apresentei questionamentos sobre: o impacto das coleções na equipa do museu e na forma como conduzem as suas exposições e programas; a influência das coleções na missão e visão do MUHNAC; a reação do público e a crítica ao trabalho que vem sendo apresentado; parcerias e colaborações com outras instituições e comunidades; e o que dizer aos outros museus.

As perspectivas da direção do museu buscam, sob a lente da Sociomuseologia, uma transformação significativa na abordagem do museu às suas coleções e narrativas históricas. Este diálogo evidencia como a adoção de práticas sociomuseológicas pode guiar e enriquecer o processo de descolonização nos museus, o que pode ser observado com mais detalhes, nas palavras da diretora Marta Lourenço, em resposta a cada um dos tópicos apresentados.

O impacto

O volume e significado das coleções científicas coloniais entraram na Universidade de Lisboa em 2015 – cerca de 2.5 milhões de objetos e 5 km lineares de arquivos, a esmagadora maioria referente a países africanos – tornaram o seu impacto muito considerável. Houve várias frentes de trabalho que se iniciaram, desde logo divulgar as coleções, problematizando-as e explicitando os seus contextos difíceis e sensíveis de recolha (cinco exposições foram organizadas desde então e centenas de atividades complementares como debates, concertos, rodas de conversa, palestras, etc).

Ao mesmo tempo, houve a renovação do Jardim Botânico Tropical e um trabalho muito complexo de mudança dos acervos das antigas instalações para as novas, com requalificação de espaços, reacondicionamento, conservação, continuando a manter o acesso para fins de investigação.

Neste processo, foi feita investigação de proveniência e identificação de objectos ou conjuntos de objetos extremamente sensíveis de acordo com as orientações da Associação de Museus da Alemanha (2015-2021). Neste momento, concentramo-nos na reflexão e investigação aprofundada destes objetos extremamente sensíveis (artigos e teses, projetos europeus), com vista à sua apresentação pública e recuperação de vozes e dados silenciados, não necessariamente sob a forma de exposição mas fazendo uso das artes performativas e contando com a colaboração das comunidades de origem.

A influência

Essa reflexão está em curso mas a entrada das coleções científicas coloniais não pode deixar de influenciar irreversivelmente a nossa missão e visão. São os resultados da utilização da ciência como instrumento do governo português – sobretudo o Estado Novo – para domínio de territórios, paisagens, recursos e pessoas. São muitas histórias por contar e que vão moldar o MUHNAC por décadas e décadas.

O Público

Nós não fizemos estudos de públicos – temos de fazer – mas as recolhas informais e o feedback ocasional de visitantes têm sido extremamente positivos. As pessoas estão muito interessadas em conhecer histórias que não aprenderam na escola devido à predominância de uma certa visão exclusivamente benéfica do colonialismo português.

Para além disso, as exposições e programação cultural têm trazido novos públicos ao Museu, nomeadamente afrodescendentes e africanos, o que não era habitual no MUHNAC. Para além da procura das exposições para efeitos de investigação nas mais diversas áreas, que tem sido extraordinária. Globalmente, os resultados são muito positivos.

A participação

Não é possível trabalhar questões de colonialismo sem parcerias. É gigante a constelação de parcerias que o MUHNAC estabeleceu nos últimos anos – desde associações de afrodescendentes, estudantes africanos, centros de investigação, grupos de artes performativas (teatro, dança e música), artistas individuais, museus portugueses e de países europeus com coleções semelhantes, museus e institutos culturais e de investigação de países africanos e asiáticos, entre tantas outras.

Também estão a ser extremamente importantes para o desenho das nossas actividades as parcerias que se dedicam ao legado do colonialismo no presente, nomeadamente com a Noz Storia (Amadora) e com o Bairro do Segundo Torrão na Trafaria.

A mensagem

Que conselho ou mensagem daria a outros museus que estão a considerar (ou resistem) a implementação de práticas sociomuseológicas e descolonizadoras?

Penso que a comunidade museológica portuguesa progrediu muito enquanto coletivo, mas daria três conselhos: o rigor histórico, que obriga a investigação; o não ter receio do confronto com o passado; e o abrir-se para fora, levantando questões e ouvindo os outros, mesmo que isso signifique ceder poder e autoridade.

O convite

Podemos identificar neste diálogo um caminho promissor, no sentido de a integração de teorias sociomuseológicas e práticas descolonizadoras evidencia um museu comprometido com a justiça social, a inclusão e a promoção de narrativas históricas, com um olhar para a diversidade e a representação.

Convido agora os museus a explorar e integrar a Sociomuseologia na gestão das suas coleções coloniais e na abordagem dos seus objetos e patrimónios sensíveis. Esta reflexão demonstra que a Sociomuseologia pode proporcionar um enquadramento teórico e metodológico valioso para enfrentar os desafios da descolonização museológica, implicando transparência, empatia e envolvimento comunitário para reavaliar e reinterpretar as narrativas históricas. ♦

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Carvalho, A. P. (2022). Uberlândia e a espacialidade festiva: por uma cartografia das festas populares rurais e urbanas. [Dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Goiás]. <http://www.bdt.ueg.br/handle/tede/1181>
- Chagas, M., Primo, J., Assunção dos Santos, P., & Storino, C. (2018). A museologia e a construção de sua dimensão social: Olhares e caminhos. *Cadernos de Sociomuseologia*, 55(11), 73–102. <https://doi.org/10.36572/csm.2018.vol.55.03>
- Chauí, M.. (1995). Cultura política e política cultural. *Estudos Avançados*, 9(23), 71–84. <https://doi.org/10.1590/S0103-40141995000100006>
- Diário da República. Portugal. Decreto-Lei n.º 141/2015, de 31 de julho. <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto-lei/141-2015-69920316>
- Guidelines for German Museums Care of Collections from Colonial Contexts. (2021). German Museums Association. <https://encurtador.com.br/LrvjX>
- Grosfoguel, R. (2008). Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: Transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. *Revista Crítica de Ciências Sociais* [Online], 80. <https://doi.org/10.4000/rccs.697>
- Hall, S. (1992). The question of cultural identity. In T. McGrew; S. Hall & D. Held (Eds.), *Modernity and its futures* (273-316). Cambridge: Polity Press, Open University.
- Lourenço, M. (2024). Work in Progress “Descolonização”: Eixos de trabalho e critérios (documento de trabalho). *Conferência de Mediação Museológica e Interpretação do Património - Experiências europeias*.
- Maranda, L. (2021). Decolonization within the Museum. *ICOFOM Study Series* [Online], 49(2). <https://doi.org/10.4000/iss.3863>
- Malchow, É. de A. (2023). Sociomuseologia no Museu Histórico de Frankfurt : cinema, participação e empoderamento. [Tese de Doutorado, Universidade Lusófona]. <http://hdl.handle.net/10437/14230>
- Moutinho, M. C. (2007). Definição evolutiva de Sociomuseologia. Proposta para reflexão. Documento XIII Atelier Internacional do MINOM, Universidade Lusófona, Câmara Municipal de Setúbal. https://www.museologia-portugal.net/files/definicao_evolutiva_de_sociomuseologia.pdf
- Moutinho, M. & Primo, J. (2021). Acervos coloniais: para uma leitura crítica das heranças. *BOLETIM ICOM PORTUGAL As coleções extra-europeias*. Série III(17) (91–97). <https://icom-portugal.org/category/boletim/>
- Murta, M. L. (2021). As dimensões da cultura : a construção de políticas públicas a partir da sociomuseologia na República do Kiribati. [Tese de Doutorado, Universidade Lusófona]. <http://hdl.handle.net/10437/12680>
- Nunes, R. da S. (2021). As vozes do Museu Regional de São João del Rei [Tese de Doutorado, Universidade Lusófona]. <http://hdl.handle.net/10437/12309>
- Primo, J. & Moutinho, M. (2021). Sociomuseologia e Decolonialidade: Contexto e desafios para uma releitura do Mundo. Em M. Moutinho & J. Primo (Orgs.), *Teoria e prática da Sociomuseologia* (19–38). https://doi.org/10.36572/csm.2021.book_3
- Prinzleve, J. (2023). A decolonial turn in public memory? Hamburg and Lisbon compared. [Tese de doutorado, Universidade de Lisboa]. <http://hdl.handle.net/10451/60075>
- Rechena, A. (2011). Sociomuseologia e género: imagens da mulher em exposições de museus portugueses. [Tese de Doutorado, Universidade Lusófona]. <http://hdl.handle.net/10437/10308>
- Santos, K. K. P. dos. (2023). Educação museal e feminismos no Brasil : silenciamentos, estranhamentos e diálogos a partir de um olhar interseccional e decolonial. [Tese de Doutorado, Universidade Lusófona]. <http://hdl.handle.net/10437/13829>
- Silva, L. F. R. da (2023). Desenvolvimento de públicos em perspectiva Sociomuseológica. [Tese de Doutorado, Universidade Lusófona]. <http://hdl.handle.net/10437/13830>
- Travassos, L. C. B. (2021). Missões Antropológicas de São Tomé (1954) e Angola (1955): caminhos para a descolonização da fotografia colonial. *Estudos Históricos (rio De Janeiro)*, 34(72), 81–106. <https://doi.org/10.1590/S2178-149420210105>
- Turner, H. (2022). Absence and presence in museum anthropology. *Museum Anthropology*, 45(2), 93-95. <https://anthrosource.onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/muan.12261>
- Wali, A. & Collins, R. K. (2023). Decolonizing Museums: Toward a Paradigm Shift. *Annual Review of Anthropology*. Vol. 52:329-345. <https://doi.org/10.1146/annurev-anthro-052721-040652>

Processos judiciais e patrimónios sensíveis: matéria-prima para exposições em museus judiciais

Adelson André Brüggemann
Estudante de Doutoramento
em Estudos do Património¹, n. 173119



Judicial museums, or museums of the history of Justice, are still little explored in the field of heritage studies and Museology. Considered institutional museums, the curation of exhibitions in these memory spaces, whether permanent exhibitions and/or temporary exhibitions, makes use of legal processes, administrative documents and objects used by justice workers. Judicial documents almost always record traumatic and painful events experienced by thousands of people. These collections, therefore, represent important sensitive heritage in the custody of the courts. Judicial museums can contribute to the preservation and treatment of different sensitive heritages. By addressing this topic, we intend to demonstrate the importance of documentary collections preserved by the Courts and, eventually, exhibited in judicial museums.

Os museus judiciais, dedicados à preservação e interpretação da história da Justiça, permanecem pouco explorados no campo dos estudos do património e da museologia. No Brasil, os primeiros surgiram nos anos 1970, em plena Ditadura Militar, e multiplicaram-se a partir da década de 1990, durante a redemocratização do país, formando hoje uma rede de mais de uma centena de instituições. Estes espaços, ao elaborarem exposições permanentes ou temporárias, recorrem muitas vezes a processos judiciais, documentos administrativos e objetos ligados ao funcionamento do sistema judicial. Entre estes, os processos judiciais assumem especial relevância por registarem, na sua maioria, acontecimentos dolorosos e traumáticos. São, por isso, exemplos de património sensível, cuja abordagem museológica exige cuidados específicos. Este artigo analisa o potencial desses documentos na curadoria de exposições, destacando a sua importância para a reflexão crítica sobre a história, a memória e o papel da Justiça.

¹ Estudante de doutoramento em Estudos do Património, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, mestre em História Cultural, Universidade Federal de Santa Catarina (2010-2013), bacharel e licenciado em História, Universidade do Estado de Santa Catarina (2000-2004). Coordenou a Divisão de Documentação e Memória do Judiciário e o Museu do Judiciário Catarinense, no Tribunal de Justiça do Estado de Santa Catarina. Realizou atividades nas áreas de Arqueologia, História dos Transportes e História Militar. Realiza pesquisa e atividades nas áreas de História da Justiça, Gestão Documental e Museologia.

Introdução

[...] para não perdermos a memória dos tribunais que ali funcionaram, e particularmente daqueles que ali foram condenados pelo ‘crime’ de opinião e de livre pensamento, a Boa Hora deveria albergar também um Museu Judiciário, para celebrar os valores da Justiça, da Dignidade Humana e do Estado de Direito, e assim salvar-nos do esquecimento (Barros, s.d.).

A citação acima, relativa ao antigo Tribunal Plenário da Boa Hora, em Lisboa, ilustra de forma clara a relação entre património sensível e museus judiciários. Estes espaços, pelas instituições que representam e pelos acervos que preservam, possuem capacidade singular para provocar nos visitantes uma reflexão crítica sobre o papel do sistema judicial, os crimes cometidos contra indivíduos e a supressão de direitos em diferentes contextos históricos e sociais.

Os museus judiciários podem ser definidos como espaços de memória que lidam com a história da Justiça, abrangendo vítimas, acusados, magistrados, advogados, promotores e outros intervenientes. Alguns privilegiam a preservação da memória administrativa e institucional; outros concentram-se na apresentação de julgamentos emblemáticos. Em todos, contudo, é recorrente o uso de processos judiciais em exposições, os quais documentam ritos processuais, descrevem infrações, registam a aplicação de penas e refletem sobre as noções de legalidade e justiça que variam no tempo.

Por serem considerados património sensível ou evocarem memórias sensíveis, estes documentos exigem abordagens curatoriais cuidadosas, capazes de respeitar a dignidade das pessoas envolvidas e, simultaneamente, de estimular uma reflexão sobre a história e o papel da Justiça. Este artigo propõe evidenciar a importância dos processos judiciais na curadoria de exposições museológicas e mostrar como a sua utilização pode aprofundar a compreensão do património sensível, fomentando o debate sobre questões jurídicas e sociais.

Museus judiciários e memórias institucionais

No Brasil, a Constituição Federal de 1988 estabelece de forma explícita a competência comum da União, dos Estados, do Distrito Federal e dos Municípios para proteger documentos, obras e outros bens de valor histórico, artístico e cultural, assim como impedir a evasão, destruição e descaracterização desses bens (Brasil, 1988, art. 23, incisos III a V).

Ainda assim, durante décadas, a preservação adequada dos bens culturais do Poder Judiciário brasileiro e a garantia de acesso a eles não receberam a devida prioridade. As consequências desta ausência de políticas estruturadas foram significativas: perdas irreparáveis de acervos documentais, destruição de edifícios que abrigaram órgãos judiciais, dificuldades de acesso de investigadores aos arquivos e a quase inexistência de museus judiciários antes da década de 1990.

A instalação de museus no interior dos tribunais constituiu, em parte, uma resposta a essas lacunas. Ao criar tais espaços, o Poder Judiciário procurou narrar a sua própria história, preservar dados sobre a trajetória profissional de magistrados - que, além de julgarem, desempenharam funções administrativas - e celebrar a sua relevância como um dos poderes do Estado. Contudo, essa abordagem, ao centrar-se quase exclusivamente na história institucional, deixa de fora narrativas de interesse regional ou nacional e limita o acesso do público às exposições e aos bens culturais sob custódia.

A noção de memória institucional, definida por Costa (1997, p. 78) como o “conjunto de atividades que conservam a história das instituições e refletem os processos vivenciados por elas”, permite compreender que a preservação dessa memória pode ir além da autorrepresentação. No caso do Poder Judiciário, significa proteger não apenas a história das suas estruturas e dos seus magistrados, mas também a história das comunidades que interagiram com a instituição e nela encontraram (ou não) resposta às suas demandas por justiça.

Moraes e Fleming (2020, p. 178) reforçam que a memória institucional deve respeitar legados e trajetórias, permitindo a difusão e o acesso aos bens culturais que abriga. Assim, ao preservar a sua memória, o Poder Judiciário tem a oportunidade de fortalecer a identidade institucional, consolidar vínculos com a sociedade e assumir uma responsabilidade histórica e social mais ampla. Quando assumem esse compromisso, os museus judiciários podem ultrapassar a função de simples depositários de objetos e documentos, tornando-se agentes ativos de diálogo com o público e de promoção de compreensão crítica sobre o papel da Justiça ao longo do tempo.

Museus e património cultural

O desenvolvimento dos museus modernos está associado a mudanças estruturais ocorridas entre os séculos XVII e XIX. Segundo Poulot (2013, p. 59), a abertura de coleções régias, nobiliárquicas ou burguesas ao público, obedecendo a critérios definidos e não apenas ao capricho do proprietário, marcou a origem da conceção moderna de museu. Choay (2017, p. 62) acrescenta que o termo “museu” começou a ser utilizado quase ao mesmo tempo que a expressão “monumento histórico” e, no início, designava um gabinete de trabalho, espaço destinado a estudos científicos, literários ou artísticos.

O Iluminismo desempenhou papel fundamental nesta evolução, associando o museu ao projeto filosófico e político de democratização do saber. Como observa Choay (2017, p. 89), pretendia-se substituir compilações de antiguidades por objetos reais e, desse modo, tornar o conhecimento acessível a todos e promover a experiência estética.

Durante a Revolução Francesa, a necessidade de proteger bens culturais ameaçados por vandalismo conduziu à transferência de numerosos objetos e coleções de depósitos provisórios para espaços definitivos, abertos ao público (Choay, 2017, p. 105). Gob e Drouguet (2019, p. 207) consideram que este período marcou o nascimento do conceito moderno de património, associado de forma direta ao papel dos museus como guardiões desses bens, função que continua a justificar a existência dessas instituições.

A relação entre espaços religiosos e museus, contudo, é anterior a esse momento histórico. Como sublinham Gob e Drouguet (2019, p. 208) e Soares (2023, p. 86), tesouros e relíquias das igrejas e mosteiros, exibidos em raras ocasiões ao público durante a Idade Média, podem ser vistos como precursores do museu moderno. Para Soares (2023, p. 88), essas relíquias funcionavam como “remanescente de uma história ameaçada de ser esquecida”, fragmentos que evocavam uma integridade perdida e reafirmavam a autoridade do passado.

Desde o final do século XVIII, o conceito de património ganhou nova amplitude. De início, era restrito a obras-primas e tesouros, passou a abranger bens do quotidiano - os “tesouros do dia a dia” - e, em fase mais recente, o património imaterial (Gob & Drouguet, 2019, p. 208). Esta ampliação do conceito permitiu o surgimento de museus especializados, como os museus judiciários, que, apesar das especificidades do seu acervo, partilham com outras instituições museológicas a mesma função central: preservar, conservar e transmitir património material e imaterial às gerações futuras.

As expectativas depositadas nos museus desde a Revolução Francesa continuam atuais: preservar património ameaçado, apropriar-se de legados para os tornar públicos, formar o gosto artístico, estudar a história e reforçar a identidade nacional (Gob & Drouguet, 2019, p. 40).

Poulot (2013, p. 106) interpreta a proliferação de museus no Ocidente como resposta ao “temor do esquecimento”, vendo a musealização como reação à ameaça de amnésia e à rápida obsolescência das referências culturais. Essa função estabilizadora das memórias é também evidente na definição do ICOM, que descreve o museu como instituição permanente, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público e responsável por adquirir, conservar, investigar, expor e comunicar o património material e imaterial da humanidade (Gob & Drouguet, 2019, p. 53).

Museus judiciais, exposições e patrimónios sensíveis

Embora a missão dos museus ultrapasse a simples conservação dos seus acervos e a sua exibição ao público, durante muito tempo a exposição assumiu, quase de forma exclusiva, a função de abertura dessas instituições à sociedade. Hoje, entende-se que, para servir a sociedade, o museu deve, para além de expor, despertar o interesse dos visitantes, oferecer instrumentos de compreensão e valorização do património e promover experiências que incentivem o pensamento crítico (Gob & Drouguet, 2019, p. 275–276). Esta mudança repercute na criação das narrativas e dos espaços expositivos, reforça o alcance interpretativo e amplia a função educativa das exposições.

A conceção museográfica e a cenografia, nesse contexto, desempenham papel decisivo na comunicação com o público e no cumprimento da função social dos museus. Como sublinham Gob e Drouguet (2019, p. 62), a classificação limitada ao tema, outrora dominante, já não responde à complexidade e à diversidade das instituições museológicas. Os museus contemporâneos privilegiam abordagens multitemáticas e interdisciplinares, capazes de revelar a pluralidade de significados presente nos acervos e de proporcionar ao visitante uma leitura mais ampla e enriquecedora das coleções.

Para os museus judiciais, este enquadramento representa uma oportunidade particular. Enquanto espaços de memória ligados a instituições jurídicas, têm potencial para suscitar reflexões sobre direitos e deveres dos cidadãos, conquistas e perdas de direitos ao longo da história e para dar visibilidade a episódios e figuras pouco conhecidos. A documentação sob sua guarda - que inclui processos judiciais, arquivos administrativos e objetos utilizados na prática forense - constitui património relevante tanto para compreender as dinâmicas institucionais como para reconstituir trajetórias individuais e coletivas, muitas vezes ausentes das narrativas históricas mais amplas.

Visser (2022) observa que as exposições realizadas em museus judiciais podem constituir instrumentos eficazes de alfabetização constitucional. Ao apresentar a história dos tribunais, o percurso da nação e as características definidoras da ordem jurídica e política, estes espaços reforçam a compreensão do papel da Constituição e dos valores democráticos que sustentam o Estado de Direito. Um exemplo ilustrativo encontra-se no *National Justice Museum*, em Nottingham, Reino Unido. Instalado num edifício que funcionou como tribunal desde 1375 e como prisão desde 1449, o museu articula, de forma integrada, a história da Justiça e a evolução das noções de certo e errado no contexto legal. Como descreve Sullivan (2017), esse museu desenvolve programas educativos que convidam os visitantes a refletir de forma crítica sobre conceitos jurídicos e valores sociais, o que os aproxima das implicações éticas e históricas das decisões judiciais.

Em Portugal, a musealização da memória judiciária tem sido abordada em estudos e propostas de projetos. Dora Maria dos Santos Fernandes (2006) defendeu, em dissertação de mestrado, a criação do Museu *Domus Iustitiae*, de âmbito nacional, dedicado à salvaguarda e valorização do património sob custódia da Justiça portuguesa. A proposta previa o inventário e a preservação de acervos representativos da história do sistema judicial, como forma de integrar este património na Rede Portuguesa de Museus. Nesta mesma linha, desde 2012 existe a intenção de criar, em Lisboa, um museu judiciário no espaço onde funcionava o Tribunal Plenário, na Boa Hora - edifício com forte carga histórica e simbólica, palco de julgamentos de presos políticos durante o Estado Novo, incluindo figuras como Mário Soares, Álvaro Cunhal e Mário de Carvalho. Construído em 1633 como convento, o imóvel foi, após a extinção das ordens religiosas, quartel de bombeiros voluntários e sede da Guarda Nacional, foi depois entregue ao Ministério da Justiça, que em 1843 o transformou em tribunal. Com a transferência dos tribunais criminais para o Campus de Justiça de Lisboa, em 2009, deixou de ser utilizado pelo sistema judicial. A proposta museológica previa a criação de um museu nacional da história judiciária portuguesa, integrado na Rede Portuguesa de Museus, mas sem tutela direta do Poder Judiciário. Tal como o projeto do Museu *Domus Iustitiae*, esse projeto não chegou a concretizar-se.

No Porto, o Museu Judiciário do Tribunal da Relação, criado em 1991 na sequência de uma exposição comemorativa dos 400 anos daquela instância, foi reformulado há pouco. Em abril de 2024, reabriu ao público com a nova designação Museu do Conflito. A mudança de nome e o redesenho expositivo refletem uma atualização da narrativa museológica, procurando aproximar-se de questões mais amplas sobre a natureza dos conflitos e a atuação da Justiça ao longo do tempo.

No Brasil, por sua vez, os museus instalados no interior de instituições públicas - incluindo os de natureza judiciária - enfrentam, por vezes, restrições políticas, administrativas e orçamentais que podem limitar o alcance e a profundidade das suas exposições (Nogueira, 2015). Essas limitações, contudo, não impedem que preservem e interpretem coleções de elevado valor histórico e simbólico, muitas das quais enquadradas no conceito de património sensível, também designado como memória sensível. Casarin e Castriota (2020, p. 6) descrevem o património sensível como lugares ou objetos associados a experiências de dor, opressão, privação de liberdade ou violações de direitos humanos, conceito que Poulot (2014, p. 188) relaciona com acontecimentos de caráter traumático. Nos museus judiciários, esse património manifesta-se, por exemplo, em processos que documentam a escravidão, a violência de género, as expropriações forçadas, as perseguições políticas e outras violações de direitos, e constituem uma base valiosa para a reflexão crítica e o debate público. Ao lidar com tais acervos, essas instituições expõem feridas históricas com o propósito de sensibilizar o visitante para lugares e episódios marcados pela dor e pelo sofrimento. Como observa Celia Corsino (2003), essa abordagem não se limita à preservação física dos bens, mas envolve a valorização das memórias e narrativas a eles associadas, favorecendo a compreensão crítica do passado e a construção de identidades coletivas.

A documentação sob custódia dos tribunais - e não apenas as próprias salas de julgamento - constitui um património sensível de grande relevância, reunindo testemunhos diretos de violações de direitos e de conflitos que marcaram a história. Em todo o continente americano, as populações indígenas foram privadas dos seus direitos fundamentais, e certos processos judiciais preservam registos essenciais para compreender a dimensão dessas injustiças. No Brasil, os arquivos judiciais revelam, de forma recorrente, as atrocidades cometidas durante a escravidão: processos que documentam o tráfico de pessoas escravizadas e a sua exploração, tanto no meio rural como nas cidades, deixam marcas indeléveis na documentação dos séculos XVIII e XIX e guardam memórias incontornáveis de um período definido pelo trabalho forçado

e pela negação de direitos básicos. No século XX, surgem processos que oferecem relatos e provas eloquentes das expulsões de sertanejos das suas terras e, em alguns casos, das tentativas de resistência pela via judicial. A violência contra as mulheres, registada em diversas classes processuais - e não apenas nas criminais -, constitui, por sua vez, um património sensível que interpela a sociedade contemporânea. Em período mais recente, a documentação que diz respeito ao último período ditatorial vivido no Brasil (1964-1985) conserva evidências da opressão, da dor e do desaparecimento de pessoas que se opunham ao regime militar. Esses registos, ao mesmo tempo que preservam a memória de injustiças e resistências, oferecem subsídios para refletir de forma crítica sobre a atuação da Justiça e sobre os valores que sustentam a vida democrática, conduzindo a uma questão central: de que modo os museus judiciais podem trabalhar este acervo nas suas exposições?

Alternativas curatoriais e patrimónios sensíveis nos museus judiciais

A relevância histórica e social do património sensível sob guarda dos museus judiciais impõe o desafio de pensar estratégias curatoriais que possibilitem a sua apresentação ao público de forma responsável e significativa. Devido à natureza dos acervos arquivísticos mantidos pelos tribunais, essas instituições têm condições de elaborar exposições que tratem de temas de grande impacto social e histórico. Os processos judiciais que abordam a escravidão no continente americano, por exemplo, preservam detalhes essenciais para a recomposição de biografias de africanos e seus descendentes, o que permite refletir também sobre a persistência, ainda hoje, de formas de trabalho análogas à escravidão.

Casos judiciais que tiveram grande repercussão no período em que foram julgados oferecem também oportunidades relevantes. A análise de acontecimentos emblemáticos - muitas vezes documentados em jornais da época - possibilita discutir o funcionamento do aparelho judicial em diferentes momentos históricos, sob distintos marcos legais, bem como evidenciar mudanças na compreensão social de conceitos como liberdade, justiça, certo e errado.

Mesmo quando a divulgação dos nomes das vítimas, réus ou requerentes não é possível ou adequada, a utilização dos processos judiciais em exposições museológicas não se inviabiliza. A anonimização ou o uso de pseudónimos garante a proteção das partes e, ao mesmo tempo, permite que os conteúdos sejam apresentados e debatidos. Nesse sentido, mais problemático do que resguardar dados pessoais é excluir patrimónios sensíveis da narrativa expositiva - sobretudo nos museus que integram instituições jurídicas.

Esses museus não podem furtar-se à responsabilidade de lidar com patrimónios sensíveis, escudando-se em legislações de proteção de dados para evitar determinados temas. A salvaguarda da privacidade é imprescindível, mas, quando é possível garantir essa proteção, a existência de informações pessoais não deve servir como pretexto para omitir memórias e acontecimentos relevantes. Ao assumir esse compromisso, os museus judiciais fortalecem seu papel como espaços de reflexão crítica, capazes de transformar acervos documentais e objetos em instrumentos para compreender injustiças do passado e para pensar os valores que orientam a vida democrática no presente.

Ao adotar abordagens curatoriais que enfrentem de forma ética e sensível as questões suscitadas por esse património, os museus judiciais reafirmam a sua relevância social e histórica. Neles, a memória de conflitos, injustiças e resistências não permanece estática nos arquivos, mas transforma-se em conhecimento partilhado e em diálogo com a sociedade. Essa vocação para interpretar criticamente o passado, sem perder de vista os desafios do presente, constitui um contributo valioso para pensar o futuro da Justiça e o papel que a memória desempenha na sua construção.

Considerações

O património sensível sob guarda de instituições jurídicas - com frequência materializado em processos judiciais, objetos e documentos administrativos - não é apenas testemunho de um passado distante. Ele representa a continuidade de lutas, injustiças e resistências que atravessam o tempo e se projetam no presente. Ao interpretarem e exporem este património, os museus judiciários não se limitam a narrar a história da Justiça: colocam em evidência a forma como direitos foram conquistados, violados e defendidos, permitindo que a sociedade compreenda a complexidade do campo jurídico enquanto espaço de disputas políticas, económicas e culturais.

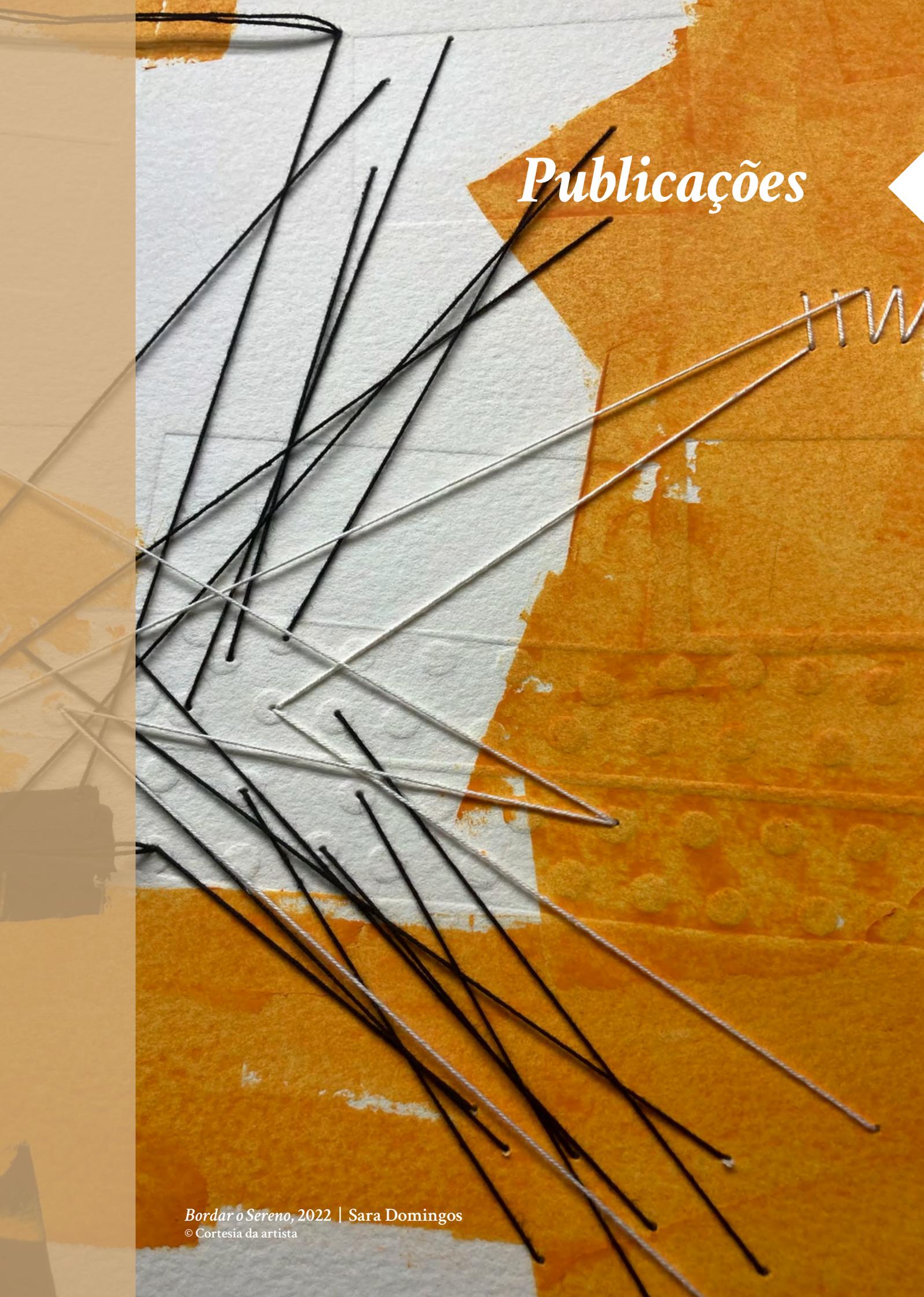
Ao longo do artigo, observou-se que tais museus têm potencial para atuar como mediadores críticos entre o passado e o presente. A documentação relativa à escravidão, à violência de género, às expropriações, às perseguições políticas ou à opressão de povos indígenas não deve permanecer restrita aos arquivos ou às abordagens meramente institucionais. Quando tratada de forma ética e fundamentada, essa documentação pode gerar narrativas que questionem estruturas de poder e incentivem o público a reconhecer as permanências de desigualdades históricas.

Essa postura exige coragem curatorial. Evitar ou suavizar temas como o trabalho escravo, as persistentes formas de discriminação, a violência machista - que ainda hoje mata mulheres e pessoas LGBTQIA+ - ou as consequências da repressão ditatorial significa renunciar a um dos papéis mais relevantes da museologia: provocar reflexão crítica e promover consciência histórica. A omissão, neste contexto, não é neutra; contribui para o esvaziamento da memória e para a normalização de discursos que negam direitos, alimentando o crescimento de ideologias autoritárias e de práticas discriminatórias.

Assim, os museus judiciários, ao assumirem com plenitude sua responsabilidade social, podem transformar patrimónios sensíveis em instrumentos de cidadania e de defesa da democracia. A memória preservada e interpretada não é apenas herança; é matéria viva para o debate público, capaz de inspirar novas formas de pensar a Justiça e de fortalecer os valores que sustentam uma sociedade plural e inclusiva. ♦

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barros, J. M. (s.d.). Boa Hora. *Zine Photo*, (9). Disponível em <https://www.zine.photo/zine-photo-09-boa-hora/>
- Barros, J. M. (2022). Museu do Judiciário, cultura e ideias inovadoras. *Jornal das Letras*, vol (9). <https://visao.pt/jornaldeletras/2022-04-01-tribunal-da-boa-hora-que-fazer-museu-do-judiciario-cultura-e-ideias-inovadoras/>
- Brasil (1988). *Constituição da República Federativa do Brasil de 1988*. http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm.
- Casarin, T. da C. M. & Castriota, L. B. (2020). Perspectivas na preservação do patrimônio sensível: abordagens iniciais. *Revista Fórum Patrimônio: ambiente construído e patrimônio sustentável*, 11(2). <https://periodicos.ufmg.br/index.php/forumpatrimo/article/view/34027>
- Choay, F. (2017). *A alegoria do patrimônio* (6ª ed., trad. Luciano Vieira Machado). Estação Liberdade; Editora Unesp.
- Corsino, C. (2003). A criação de novos museus em Brasília. In Cury, M. X. (Org.), *Resumos do encontro de profissionais de museus*. Editora MAE/USP.
- Costa, I. T. M. (1997). *Memória Institucional: a construção conceitual numa abordagem teórico-metodológica*. [Tese de Doutorado, CNPq, IBICT, UFRJ]. <http://ridi.ibict.br/handle/123456789/686>
- Moraes, L. L. de & Fleming, B. T. T. (2020). Memória do Judiciário: entre a gestão documental e a gestão da memória. *LexCult*, v.4(2), p. 173-202.
- Fernandes, D. M. dos S. (2006). *Museu Domus Iustitiae – Casa da Justiça: proposta de uma rede museal para a Justiça* [Dissertação de mestrado, Universidade de Lisboa]. Repositório da Universidade de Lisboa. <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/6677>
- Gob, A.; Drouguet, N. (2019). *Museologia: História, evolução, questões atuais* (Trad. Dora Rocha e Carlos Alberto Monjardim). FGV Editora.
- Nogueira, D. G. P. (2015). *A preservação da memória do Tribunal de Contas da União por meio de seu museu (1970-2020)* [Dissertação de mestrado, Universidade de Brasília]. Repositório institucional da UnB. <http://repositorio.unb.br/handle/10482/18730>
- Poulot, D. (2013). *Museu e museologia* (Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira). Autêntica.
- Poulot, D. (2014). *Patrimoine et musées. L'institution de la culture*. 2 ed. Hachette Livre.
- Soares, B. B. (2023). *Pensar os museus: mito, história, tradição*. NAU Editora.
- Sullivan, N. (2017). National Justice Museum to survey modern notions of right and wrong: report aims to increase people's understanding of their rights and responsibilities. *Museums Association*. <https://www.museumsassociation.org/museums-journal/news/2017/03/29032017-national-justice-museum-to-survey-modern-notions-of-right-and-wrong/>
- Visser, M. de (2022). Promoting Constitutional Literacy: What Role for Courts? *German Law Journal* (2022), 23, p. 1121–1138. doi:10.1017/glj.2022.73

A collage of black and silver threads on white and orange paper. The threads are scattered across the page, some forming a spiral on the right side. The background consists of white paper with orange paper scraps and a vertical orange strip on the left.

Publicações

- **Museums, Identity and Family Practices**

Autoria: Theano Moussouri

Publicado por: Routledge

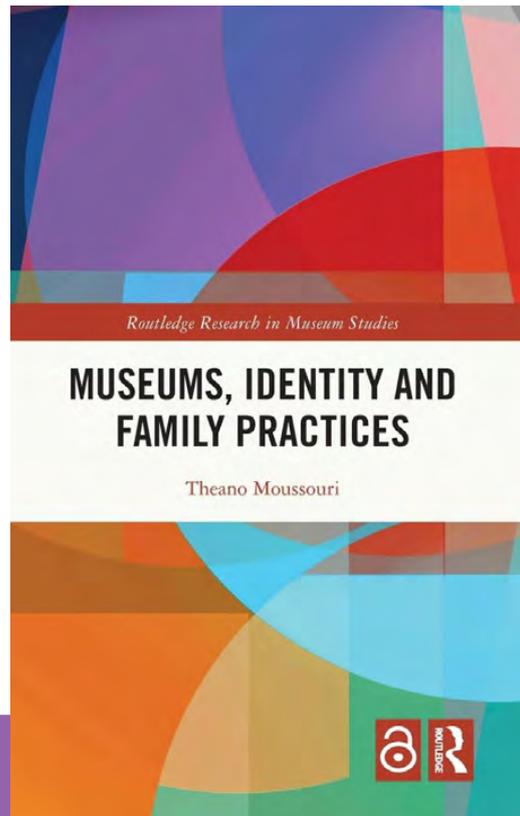
Ano de Edição: 2024

DOI: <https://doi.org/10.4324/9781003025177>

ISBN: 9781003025177

Disponível em:

<https://www.taylorfrancis.com/books/oa-monograph/10.4324/9781003025177/museums-identity-family-practices-theano-moussouri>



- **Caderno Criar Coragem. Perguntas para fazer acontecer ações Artísticas Participativas**

Autoria: Hugo Cruz (texto) / Tiago Galo (Ilustração)

Edição: Plano Nacional das Artes

Ano de Edição: 2025

ISBN: 978-989-35471-2-0

Disponível em:

<https://www.pna.gov.pt/recursos-educativos/>



• **MIDAS - Museus e Estudos Interdisciplinares**
- Dossier temático
“Una conversación transfronteriza sobre museología y sostenibilidad”
(v. 19 - 2024)

Editado por: Ariadna Ruiz Gómez e Álvaro Notario Sánchez

ISSN: 2182-9543

DOI: <https://doi.org/10.4000/12nd6>

Disponível em:

<https://journals.openedition.org/midas/5360>

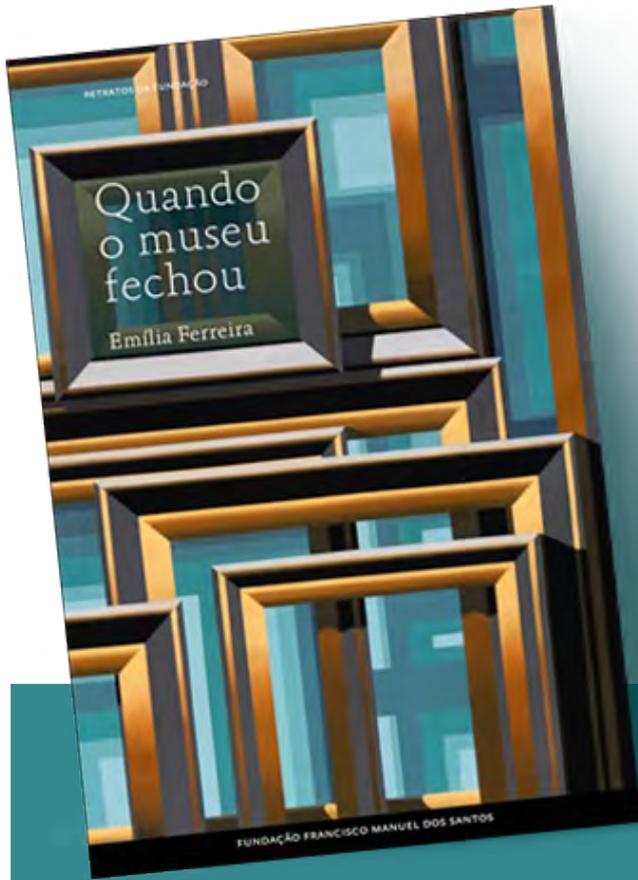


• **Criar e avaliar conteúdos virtuais em museus.**
Visões a partir da
experiência de profissionais
da Ibero-América

Editado por: Observatório Ibero-Americano de Museus, Programa Ibermuseus

Disponível em: <https://www.iber museos.org/pt/recursos/publicacoes/criar-e-avaliar-conteudos-virtuais-em-museos-visoes-a-partir-da-experiencia-de-profissionais-da-ibero-america/>





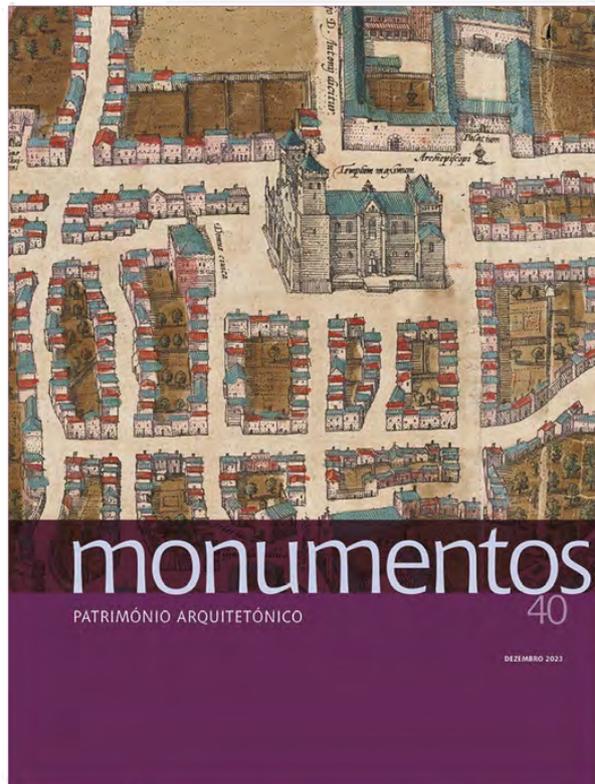
• Quando o Museu Fechou

Autora: Emília Ferreira

Edição: Fundação Francisco Manuel dos Santos

Ano de Edição: 2025

ISBN: 978-989-924-314-9



• Revista “Monumentos” - Património arquitetónico bracarense (n. 40)

Publicado por: Direção-Geral do Património Cultural – Ministério da Cultura

Ano de Edição: 2023

ISSN: 0872-8747



- **Museums and social change: two perspectives on the social role of museums**

Autoria: Gabriela Aidar

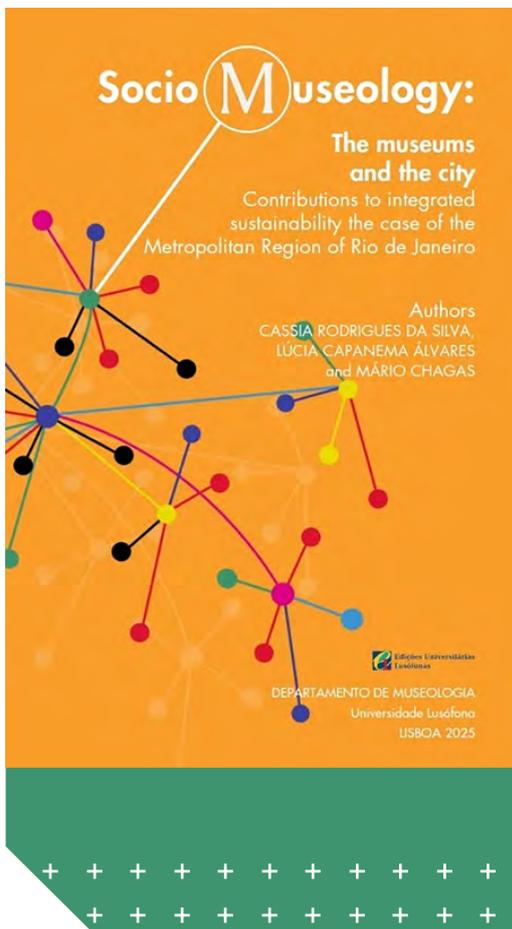
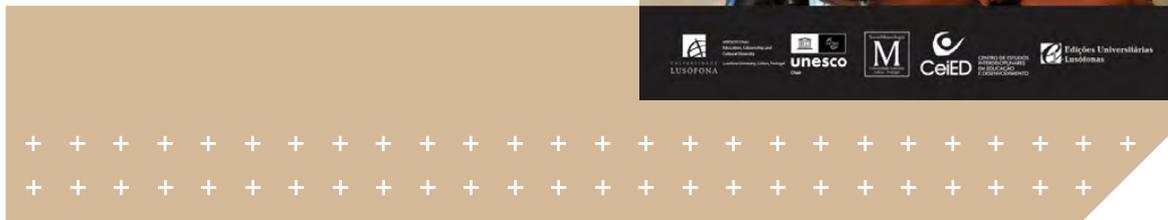
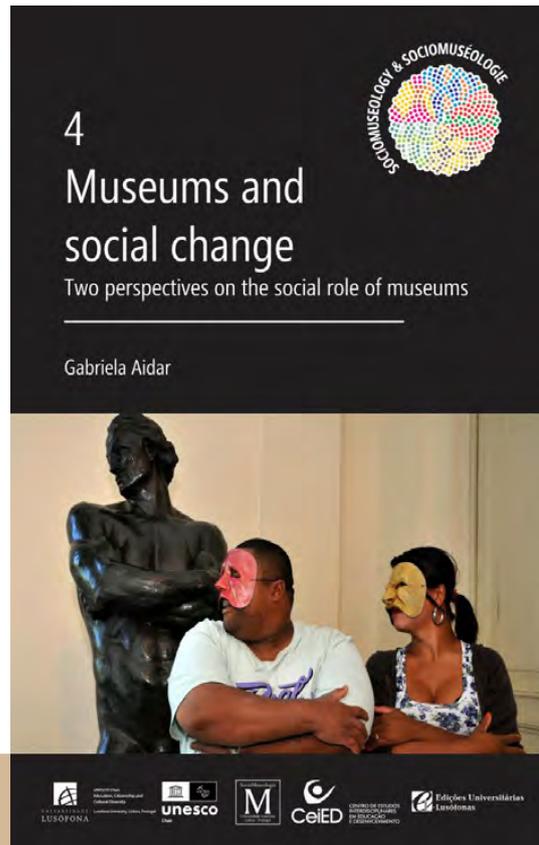
Publicado por: Edições Universitárias Lusófonas

Ano de Edição: 2024

DOI: 10.60543/8186-kp26

ISBN: 979-8300578312

Disponível em: <https://museologia.ulusofona.pt/publicacoes/livros/2024-04-museums-and-social-change-two-perspectives-on-the-social-role-of-museums-gabriela-aidar>



- **Sociomuseology: The museums and the city: contributions to an integrated sustainability (the case of the Metropolitan Region of Rio de Janeiro)**

Autoria: Cassia Rodrigues da Silva, Lúcia Capanema Álvares, Mario Chagas

Publicado por: Edições Universitárias Lusófonas

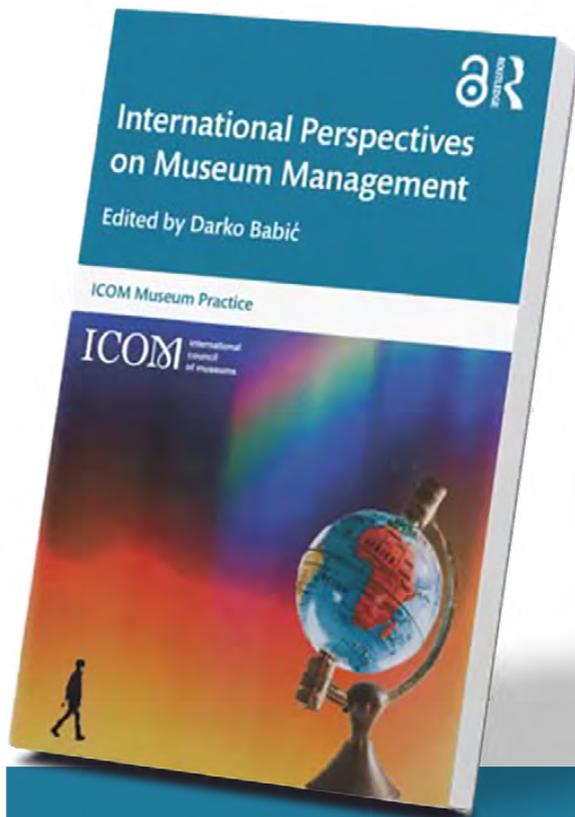
Ano de Edição: 2024

DOI: <https://10.0.236.127/gkpv-bj18>

ISBN: 979-8305246513

Disponível em: <https://museologia.ulusofona.pt/publicacoes/livros/sociomuseology-the-museums-and-the-city-contributions-to-an-integrated-sustainability-the-case-of-the-metropolitan-region-of-rio-de-janeiro>





• International Perspectives on Museum Management

Editado por: Darko Babić

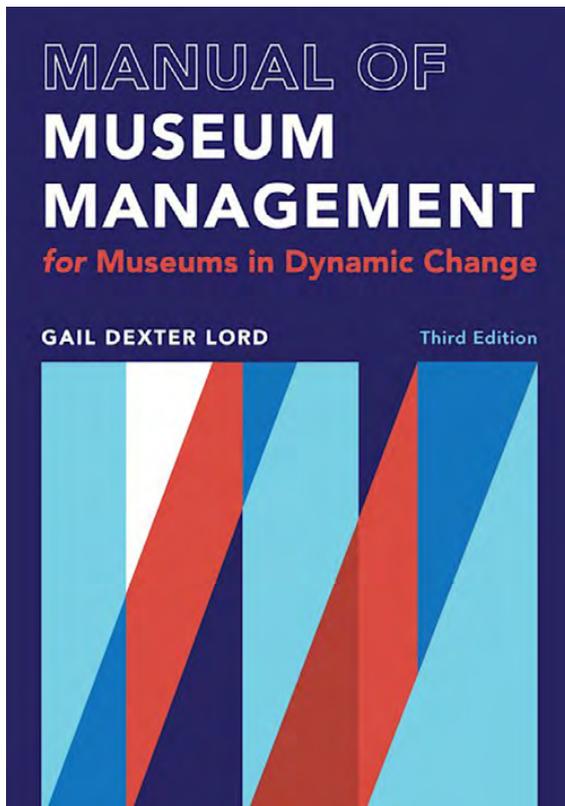
Publicado por: Routledge e ICOM

Ano de Edição: 2024

DOI: <https://doi.org/10.4324/9781003000082>

ISBN: 9781003000082

Disponível em: <https://icom.museum/en/news/publication-of-the-open-access-book-international-perspectives-on-museum-management/>



• Manual of Museum Management

Autoria: Gail Dexter Lord

Publicado por: Bloomsbury Publishing

Ano de Edição: 2024

ISBN: 9781538162125



Bolsas



Uma Textura de Som, 2015–2017 | Sara Domingos
© Cortesia da artista

Fundo de Bolsas ICOM Portugal 2024

O ICOM Portugal organiza anualmente o Fundo de Bolsas ICOM Portugal, que destina-se a estimular a participação dos seus membros associados em conferências, cursos, estágios ou intercâmbios, relacionados com as diversas funções museológicas, a fim de “promover a formação profissional dos seus membros”.

O Fundo de Bolsas é destinado a apoiar a participação dos seus membros em conferências, cursos, estágios ou intercâmbios, presenciais ou online (estudo e investigação, incorporação, inventário e documentação, conservação, segurança, interpretação e exposição, educação), através da atribuição de um subsídio que cubra parte das despesas associadas.

Em 2024, o período de submissão de candidaturas decorreu de 1 de fevereiro a 18 de março, tendo-se recebido 4 candidaturas.

Após avaliação do Júri, informa-se que o ICOM Portugal irá atribuir bolsas a 3 membros associados

1 - Marcus das Dores

Membro do ICOM Portugal, Investigador do CIDEHUS – Universidade de Évora e doutorando em Filologia e Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo e em Linguística na Universidade de Évora. A Bolsa destina-se a apoiar a apresentação de uma comunicação intitulada “A língua também tem sua história: pesquisar línguas sob um viés histórico- filológico” no IX SIMELP – Simpósio Mundial de Estudos de Língua Portuguesa e VI Congresso da AILP, na Universidade de Madeira, no período de 02 a 07 de setembro de 2024.

2 - Isabel Fernandes

Membro do ICOM Portugal, Diretora do Paço Ducal de Guimarães, Doutorada em História pela Universidade do Minho e Investigadora do Lab2PT da Universidade do Minho e do IN2PAST – Laboratório Associado para a Investigação e Inovação em Património, Artes, Sustentabilidade e Território. A Bolsa destina-se a apoiar uma viagem de estudo na qualidade de membro do Projeto “LEPIERRE – Exploring Lepierre’s ceramic legacy to shape the future of Portuguese craft heritage” da Fundação para a Ciência e Tecnologia, para acesso à coleção de cerâmica portuguesa enviada por Charles Lepierre pertencente ao acervo do Sèvres – Manufacture et Musée Nationaux.

3 - Gabriela da Rocha

Membro do ICOM Portugal e Museóloga. A Bolsa destina-se a frequência da formação online “Additive Manufacturing for Innovative Design and Production (Fabricação Aditiva para Design e Produção Inovadores)”, do Massachusetts Institute of Technology (MIT), a ter início a 16 de setembro de 2024.

Conforme ata disponibilizada no website do ICOM Portugal, ao 28º dia do mês de março do ano de 2024, pelas 18h00, reuniu remotamente o Júri de Avaliação do Fundo de Bolsas do ICOM Portugal 2024 com vista à avaliação das candidaturas recebidas. Estiveram presentes os 3 membros do Júri do Fundo de Bolsas 2024 – Inês Câmara (Mapa das ideias e Membro do ICOM Portugal), Marta Lourenço (Museus da Universidade de Lisboa e Membro do ICOM Portugal) e Paula Menino Homem (Universidade do Porto, Vogal do Conselho Fiscal do ICOM Portugal) -, com David Felismino, na qualidade de Presidente do ICOM Portugal que presidiu à reunião (sem direito de voto), e Roberto Leite, Secretário do ICOM Portugal, para lavrar a ata (sem direito de voto).

Reuniram com a seguinte Ordem de Trabalho: Abertura das candidaturas recebidas; Avaliação dos candidatos e das propostas; Deliberação e Seleção das propostas; e Comunicação dos resultados.

Esperamos que as formações fomentadas sejam relevantes para a capacitação dos profissionais. As próximas edições do Boletim contarão com uma breve reflexão de cada uma das pessoas selecionadas sobre este processo: a seguir, apresentamos o texto de Isabel Fernandes.

O Fundo de Bolsas ICOM Portugal 2025 está previsto para ser lançado no início do próximo ano e encorajamos a participação de todas as pessoas membro desta Comissão.

Resultados completos e a Ata de Reunião do Júri de Avaliação podem ser consultados aqui: <https://icom-portugal.org/2024/04/03/icom-portugal-atribui-3-bolsas-em-2024/>.

Charles Lepierre e a doação de uma coleção de cerâmica portuguesa oitocentista ao Museu Nacional de Cerâmica de Sèvres



Isabel Maria Fernandes
Investigadora, Lab2pt (Universidade do Minho)
/ In2past

The article explores the significant contribution of Charles Lepierre (1867–1945), a French chemical engineer based in Portugal, to the study of Portuguese ceramics. Following an invitation from the Musée National de Céramique in Sèvres, Lepierre collected, between 1892 and 1897, 273 ceramic pieces and 450 clay samples from various regions of Portugal, aiming to provide a technological representation of national ceramic production at the end of the 19th century. The collection, sent and donated to the French museum, was meticulously accompanied by documentation, analyses, and maps. This article documents that pioneering process of scientific and museological study, highlighting the current research of the collection by an interdisciplinary Portuguese team. Through this analysis, the text emphasizes the importance of collaboration between science, heritage, and museums in advancing the knowledge, preservation, and appreciation of ceramics as a form of cultural identity.

Charles Lepierre

Charles Lepierre nasce em Paris, em 1867, e falece em Lisboa, em 1945¹.

Entre 1884 e 1887 frequenta o ensino técnico superior em Paris, tendo obtido o diploma de engenheiro químico.

No ano seguinte, 1888, recebe um convite do professor Roberto Duarte Silva para vir trabalhar para Portugal, tendo começado como «chefe de trabalhos de Química da 6.^a cadeira (Química Mineral) da Escola Politécnica de Lisboa e como preparador das aulas práticas da cadeira de Indústrias Químicas do Instituto Industrial de Lisboa»². No ano seguinte, 1889, é nomeado professor de Química na Escola Industrial Brotero, em Coimbra.

Nesta cidade, onde permanece durante 22 anos, nascem os seus três filhos e aí exerce diversos cargos. De facto, para além de professor na Escola Industrial Avelar Brotero, é «preparador e chefe de trabalhos do laboratório de microbiologia da Universidade de Coimbra», aí lecionando a

1 Este singelo texto biográfico baseia-se na nota biográfica inserida no documento de Ana Silva Rigueiro (coordenação) e Catarina Abran-ches – Catálogo do Arquivo Pessoal do Eng. Charles Lepierre (1867-1945). Lisboa: Instituto Superior Técnico, 2012. Veja-se <https://narq.tecnico.ulisboa.pt/files/sites/25/Cat%C3%A1logo-do-arquivo-pessoal-do-Eng.-Charles-Lepierre.pdf>

2 *Idem.*

«cadeira de Engenharia Sanitária do Curso de Medicina Sanitária», tendo também sido «diretor dos Serviços Municipalizados de Coimbra»³.

Em 1911 é nomeado professor do recém criado Instituto Superior Técnico de Lisboa, aí exercendo, durante 26 anos, «funções docentes e de investigação»⁴. Em Lisboa dirige também «o Instituto de Hidrologia de Lisboa e o laboratório do Instituto Português de Conservas de Peixe»⁵.

Neste texto iremos apenas debruçar-nos sobre a coleção de Cerâmica Portuguesa que Charles Lepierre recolheu e doou ao Museu Nacional de Cerâmica de Sèvres, a qual esteve na origem de um pioneiro estudo das argilas portuguesas e dos locais de produção cerâmica existentes em Portugal no final do século XIX – «*Estudo químico e tecnológico sobre cerâmica portuguesa moderna*», publicado em 1899 (LEPIERRE, 1899).

A origem de uma coleção de cerâmica portuguesa

Estávamos no final de 1892 quando Charles Lepierre recebe da «*Manufacture Nationale de Sèvres*»:

«um pedido do eminente conservador das preciosas coleções deste estabelecimento, sr. Edouard Garnier, em que me comunicava a vantagem que haveria em reunir uma coleção dos atuais produtos das diversas fábricas portuguesas. Tratava-se menos de reunir objetos de arte do que espécimes interessantes sob o ponto de vista da tecnologia cerâmica, isto é, as pastas cerâmicas, os vidrados, os processos usados na pintura das louças, etc. As coleções assim reunidas dos diversos países, constituiriam uma fonte de estudos e comparações muito interessantes»(LEPIERRE, 1899: 5).

Presumimos que Charles Lepierre terá começado logo a contactar quem produzia cerâmica, pois conhecemos a correspondência que ele trocou, em 22 de agosto de 1893, com Eugénio de Castro, pedindo-lhe para interceder junto de Rafael Bordalo Pinheiro, dado que Lepierre não o conhecia, no sentido de obter uma amostragem da produção cerâmica da Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha⁶.

Charles Lepierre deixa bem claro que não se trata apenas de recolher peças cerâmicas, mas também amostras das argilas empregues na produção, das quais umas seriam enviadas para Sèvres e outras serviriam para fazer a análise química à sua composição:

*«En même temps que les produits je vous prierai de faire joindre des échantillons authentiques des argiles employées, dont une partie ira aussi à Sèvres, et dont l'autre servira pour le travail d'analyses des argiles portugaises que j'ai commencé il y a longtemps»*⁷.

3 *Ibidem.*

4 *Idem.*

5 *Ibidem*

6 Carta de Charles Lepierre para Eugénio de Castro. Coimbra, 22 de agosto de 1893. Museu Bordalo Pinheiro. Espólio Documental. MRBP.ESP. DOC.0475. Veja-se <http://coleccion.museubordalopinheiro.pt/ficha.aspx?id=33159&ns=216000&lang=PO&museu=1&c=monografia&IPR=2874>

7 *Idem.*

Estabelecido o contacto direto com Rafael Bordalo Pinheiro, Charles Lepierre, em carta enviada àquele, a 13 de outubro de 1893, explica-lhe que já havia obtido o apoio de várias fábricas: «*Vista Alegre, Estremoz, das Devesas, Coimbra, etc.*»⁸.

Charles Lepierre pede a Bordalo Pinheiro que lhe venda ou ofereça «*um pequeno número de peças, tendo mais em vista dar uma ideia geral sobre o fabrico que uma coleção completa do que se poderia fazer no género*», acrescentando que não existia em Sèvres «*nenhuma peça de louça portuguesa. Sendo este Museu o primeiro de França na parte cerâmica tomei a peito de fazer com que Portugal esteja ali convenientemente representado*»⁹.

Rafael Bordalo Pinheiro fica sensibilizado por este pedido e reúne um conjunto de peças que gentilmente oferece a Charles Lepierre¹⁰.

Sabemos que Charles Lepierre nunca teve a intenção de enviar para Sèvres uma coleção completa da cerâmica portuguesa, mas antes uma seleção de peças que dessem «*uma ideia satisfatória dos diversos ramos da cerâmica portuguesa moderna*» (LEPIERRE, 1899: 6).

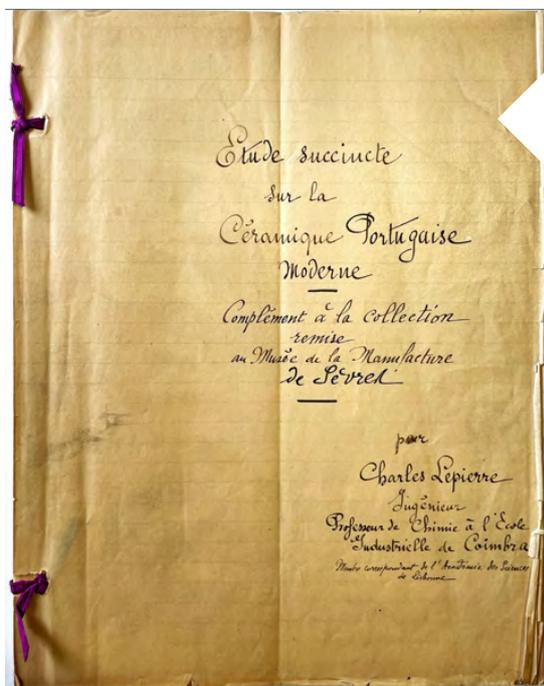


Imagem 1. Página de rosto do estudo que Charles Lepierre enviou para Sèvres a acompanhar a coleção de cerâmica portuguesa que ofereceu. © Arquivo de Manufacture et Musée nationaux. Todos os direitos reservados.

De facto, se bem que na sua obra, publicada em 1899, Lepierre analise os locais produtores de cerâmica de norte a sul do País, desde as olarias populares até à produção das fábricas mais importantes (como a Fábrica da Vista Alegre ou de Sacavém) na coleção enviada para Sèvres nunca teve «*a ambição de agrupar todos os tipos da cerâmica portuguesa, muito variáveis entre si, sobretudo os tipos populares cujas formas têm sido objeto de estudos etnográficos e de críticas por parte de diversos autores*» (LEPIERRE, 1899: 6).

Não se trata de uma coleção «*artística*», com uma seleção das melhores peças fabricadas pela indústria ou pelas oficinas de olaria, mas antes uma amostragem do que se fazia em Portugal, tendo umas peças sido selecionadas e oferecidas pelos próprios fabricantes; outras oferecidas por quem colaborou com Charles Lepierre e outras ainda foram por este adquiridas.

No seu livro deixa expresso o agradecimento aos muitos que com ele colaboraram na recolha de peças e informações (LEPIERRE, 1899: 8-10):

8 Carta de Charles Lepierre para Rafael Bordalo Pinheiro. Coimbra, 13 de outubro de 1893. Museu Bordalo Pinheiro. Espólio Documental. MRBP.ESP.DOC.0476. Veja-se <http://colecacao.museubordalopinheiro.pt/ficha.aspx?id=33160&ns=216000&lang=PO&museu=1&c=monografia&IPR=2874>

9 Esta afirmação, de facto, não corresponde à verdade. Em «Sèvres. Manufacture e Musée Nationaux», no período em que lá estivemos a estudar a coleção oferecida por Charles Lepierre (3 a 7 de fevereiro de 2025), pudemos contemplar um pequeno núcleo de peças portuguesas, no geral de olaria, oferecidas ao Museu por dois diferentes doadores, na 1.ª metade do séc. XIX.

10 Carta de Charles Lepierre para Rafael Bordalo Pinheiro. Coimbra, 17 de outubro de 1893. Museu Bordalo Pinheiro. Espólio Documental. MRBP.ESP.DOC.0477. Veja-se <http://colecacao.museubordalopinheiro.pt/ficha.aspx?id=33161&ns=216000&lang=PO&museu=1&c=monografia&IPR=2874>

Informante	Dados recolhidos sobre o distrito de
Acácio Ferreira, médico em Foz Côa	Guarda
Adolfo de Sousa Reis, professor da Escola Industrial Infante D. Henrique	Porto
Afonso Pessoa, fabricante de faiança em Coimbra	Coimbra
Almeida Junça, fabricante de produtos cerâmicos	Lisboa
Amândio Gonçalves Paul	Guarda
Ângelo Coelho, professor da Escola Industrial Fradesso da Silveira	Portalegre
António Augusto Gonçalves, diretor da Escola Industrial de Coimbra	Coimbra
António Carvalho da Fonseca, farmacêutico	Lisboa
António da Costa & C. ^a da Fábrica das Devesas	Porto
António Inácio Piçarra, farmacêutico em Beringel	Beja
António Jorge Freire, engenheiro	Lisboa
António Olímpio Cagigal, Dr.	Bragança
António Padinha, médico em Tavira	Faro
Belarmino de Sousa, quintanista de medicina	Vila Real
Caetano Augusto da Conceição, proprietário da olaria «Alfacinha»	Évora
Cardoso de Lemos, médico em Casa Branca	Évora
Carlos Hugo Richter, mestre de cerâmica na Escola Industrial de Aveiro	Aveiro
Carlos Leite Monteiro, médico no Funchal	Madeira
Duarte Ferreira Pinto Basto, diretor da fábrica de Vista Alegre	Aveiro
Duarte Ponces de Carvalho, aluno médico	Viseu
Eduardo Gonçalves Neves, diretor da Escola Industrial Rainha D. Leonor	Leiria
Ernesto Korrodi, professor na Escola Industrial Domingos Sequeira	Leiria
Fernandes Costa, farmacêutico em Coimbra	Coimbra
Francisco Gil, diretor da Escola Industrial Bernardino Machado	Coimbra
Freitas Cardoso, Dr.	Guarda
J. Barkeley Cottés	Lisboa
J. Pereira Valente	Porto
Jacinto Arruda, médico em Ponta Delgada	Açores
João Rocha, preparador de química no Instituto Industrial de Lisboa	Lisboa
José Albino Dias, diretor da Oficina Cerâmica «Médico Soares»	Évora
José de Matos Sobral Cid, aluno médico	Viseu
José de Melo Brandão, farmacêutico em Oliveira do Hospital	Coimbra
José Pedro Dias, farmacêutico em Ourique	Beja
José Pereira Barata, quintanista de medicina	Castelo Branco
Lino Nuno de Barros, farmacêutico em Pombal	Leiria
Lúcio Martins da Rocha, lente da universidade	Viana do Castelo
Luís Augusto de Oliveira, Dr.	Viana do Castelo
Luís Casimiro Franco, diretor da Escola Industrial Vitorino Damásio	Santarém
Manuel Henrique Pinto, diretor da Escola industrial Jacome Ratton	Santarém
Nuno de Novais Júnior, professor de desenho na Escola Industrial D. Luís I	Vila Real
Paul Choffat, geólogo	Lisboa
Pedro Rocha, padre	Açores
Rafael Bordalo Pinheiro	Leiria
Ramiro Guedes, médico em Abrantes	Santarém
Rocha Peixoto, professor na Escola industrial Infante D. Henrique	Braga
Ruy Teles Palhinha, professor do liceu de Santarém	Santarém
Severiano Monteiro	País
Silva Basto, lente da universidade	Braga
Sousa Gomes, lente da universidade	Braga

Charles Lepierre para além de solicitar aos produtores peças cerâmicas e amostras de barro, pede também dados sobre os processos e técnicas de fabrico, os preços de venda e outras informações que fossem pertinentes:

«Lembro-lhe novamente que a expedição deve ser feito [sic] a Coimbra, acompanhado dos preços de venda no comércio, processos fabris (noções gerais) se têm alguma coisa de especial, etc. – e todas as informações que V. Ex.^a dignará juntar à sua encomenda, servindo estas para o Relatório que preparo.»¹¹.

Desde o final de 1892, data do pedido de Edouard Garnier, até final de 1897, quando a coleção é enviada para Sèvres, Charles Lepierre recolheu, analisou e inventariou um conjunto de 273 peças cerâmicas¹² e 450 amostras de argila e de «cacos» cerâmicos de um conjunto muito significativo de locais de produção cerâmica portuguesas:

«Como síntese destes esforços resultou poder oferecer ao museu de Sèvres cerca de 250 peças diferentes de louça portuguesa desde a mais comum até à mais artística. Colecionei ao mesmo tempo proximamente 450 amostras de argilas e pastas acompanhadas da sua certidão de autenticidade» (LEPIERRE, 1899: 6 e 214).

Charles Lepierre deixa escrito que «da coleção das argilas existe duplicado e triplicado na Escola Industrial de Coimbra» (LEPIERRE, 1899: 6). Infelizmente, apesar de termos contactado a atual Escola Secundária Avelar Brotero, sucedânea da antiga Escola Industrial, e da colaboração da direção da Escola, desconhece-se o seu paradeiro.

Por fim refira-se que a análise das argilas foi feita na Escola industrial Avelar Brotero, de Coimbra, tendo Charles Lepierre contado para o efeito com a colaboração do «preparador» José António dos Santos, «que, durante dois anos, foi, na parte analítica, um zeloso, inteligente e precioso colaborador, sem se enfadar nunca com a tarefa assaz aborrecida de análises semelhantes, que no fim já nenhum interesse analítico despertavam. Seria faltar a um dever sagrado não apontar esta preciosa colaboração sem outra mira senão o desejo de tomar parte numa obra de utilidade», bem como com o de dois dos seus discípulos, Aureliano José dos Santos Viegas e Francisco Arruda (LEPIERRE, 1899: 8).

A ida da coleção de Portugal para França

Mas quando chegou a Sèvres a coleção de cerâmica portuguesa doada por Charles Lepierre?

Do conjunto de documentação atrás mencionada e que acompanhou a coleção para Sèvres, apenas nas «Notes de Bibliographie Céramique portugaise» é indicada o ano – 1897.

A mesma data vem assinalada num documento que nos foi gentilmente facultado pelas colegas do Museu de Sèvres. De facto, numa folha timbrada dizendo «*RÉPUBLIQUE FRANÇAISE / MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES BEAUX-ARTS / MANUFACTURE NATIONALE / DE PORCELAINÉ*», datada de «*Sèvres, le 20 DEC. 97*», encontra-se inserido o seguinte texto manuscrito:

¹¹ Carta de Charles Lepierre para Rafael Bordalo Pinheiro. Coimbra, 13 de outubro de 1893. Museu Bordalo Pinheiro. Espólio Documental. MRBP.ESP.DOC.0476. Veja-se <http://colecao.museubordalo-pinheiro.pt/ficha.aspx?id=33160&ns=216000&lang=PO&museu=1&c=monografia&IPR=2874>

¹² Apesar de no texto mencionado Charles Lepierre indicar 250 peças, no Inventário que fez chegar a Sèvres constam 273 peças.

«Musée. Monsieur Ch. Lepierre, ingénieur, professeur de chimie à l'École industrielle de Coimbra (Portugal), annonce l'envoi de 4 caisses et 1 barrique de faïence portugaise, envoi fait à titre purement gracieux. Cet envoi est accompagné d'une étude manuscrite sur la céramique portugaise et d'autres documents, adressée directement à M.r Vogt. Une demande est envoyée aujourd'hui à la Société Navale de l'Ouest pour la réexpédition du ----- [?] du Havre à Sèvres. [Assinatura ilegível]».

Deduz-se que a coleção terá sido enviada de barco desde Portugal até à cidade portuária de Le Havre, a cerca de 170 quilómetros da capital, tendo seguido para Sèvres em transporte terrestre.

Nesse mesmo documento, na margem esquerda, escreve-se «L'envoi est arrivé le / 26 janvier [1898] et a été déballé; il y a / pas de pièces intéressantes; plusieurs sont en morceaux. [Rúbrica ilegível]».

Concluindo, no final de 1897, a coleção, embalada em quatro caixas e uma barrica, terá seguido por via marítima de Portugal até França, mas desconhecemos qual o porto português onde terá sido embarcada. Em início de janeiro de 1898 terá seguido por via terrestre desde o porto de La Havre até à «Manufacture Nationale» de Sèvres, onde terá chegado a 26 de janeiro de 1898¹³.

A doação da coleção de cerâmica portuguesa ao Museu de Sèvres

Através da consulta da documentação existente no arquivo da Manufacture et Musée nationaux de Sèvres foi possível acompanhar o processo de entrada das peças no Museu e a sua inventariação.

Charles Lepierre remeteu a coleção dentro de 4 caixotes e uma barrica, que fez acompanhar de uma lista onde constam todas as peças enviadas e a qual intitulou «Collection de Céramique portugaise actuelle Remise au Musée de la Manufacture de Sèvres et réuni par Charles Lepierre de Coimbra». Trata-se de um caderno com folhas pautadas, dobradas a meio, contendo 8 páginas manuscritas a tinta preta. Cada página está manualmente dividida em seis colunas referentes a: Números / Localités / Nom du Fabricant / Espèces des produits / Désignation / Prix [em francos]. Estas colunas foram preenchidas com os dados, tendo sido enumeradas e descritas um total de 273 peças.

O número constante nesta lista foi também aposto em cada peça, através de uma pequena etiqueta impressa a azul e colada, sendo no centro manuscrito a tinta preta o respetivo número de coleção, de 1 a 273. Ou seja, terá sido fácil no Museu de Sèvres cotejar o N.º atribuído na lista enviada por Lepierre com o número aposto na etiqueta de peça. Infelizmente hoje poucas peças possuem esta etiqueta, e quando a possuem está muitas vezes ilegível.

Esta lista veio acompanhada por um «Étude succincte sur la Céramique Portugaise moderne. Complément à la collection remise au Musée de la Manufacture de Sèvres par Charles Lepierre / Ingénieur / Professeur de Chimie à l'École / Industrielle de Coimbra / Membre correspondant de l'Académie des Sciences de Lisbonne». Trata-se de um caderno com folhas pautadas, dobradas a meio, com 91 páginas numeradas contendo um texto intitulado «La Céramique portugaise moderne».

13 Eugénio Lapa Carneiro, em texto publicado em 1969, diz que a coleção terá chegado a Sèvres em 1898 ou 1899 (CARNEIRO, 1969: 114, nota 1), uma dedução lógica quando se lê o que escreveu Charles Lepierre, em 1899 (LEPIERRE, 1899: 6), mas a verdade é a coleção chegou a França no final de 1897 e deu entrada no museu de Sèvres no início de 1898, como se comprova pela documentação aqui citada.

Em páginas não numeradas consta: uma tabela manual manuscrita com a «*Classification des Poteries (Brogniard) / Représentants en Portugal*» e um mapa, feito manualmente – «*PORTUGAL / Carte / Dressée au point de vue de l'Industrie Céramique*».

Para além da lista e do texto explicativo da coleção foi também entregue um documento intitulado «*Notes de Bibliographie Céramique portugaise / Ch. Lepierre / Coimbra / 1897*». Trata-se de um conjunto de folhas pautadas, num total de 4 páginas, contendo bibliografia sobre cerâmica portuguesa. Charles Lepierre escreve a tinta preta, em duas colunas: na da esquerda, intitulada «*Titre de l'ouvrage*», contém a referência bibliográfica escrita em português, e, na do lado direito, intitulada «*Traduction du titre*», inclui a tradução em francês da referência bibliográfica que se encontra à esquerda. Esta lista inclui dezanove referências bibliográficas dispostas por ordem crescente de data, começando numa «*Memória sobre a louça das Índias...*», datada de 1786, e terminando com «*A fábrica de faianças das Caldas da Rainha, por J. de Vasconcelos – Porto*» (VASCONCELOS, 1891).



A tudo isto Charles Lepierre juntou uma planta, dobrada em seis, designada «*Four à faïence commune stannifère / Coimbra*», assinado «*ChLepierre*» e ainda um conjunto de interessantes estampilhas utilizadas em Coimbra – «*Décalques pour faïence émaillée Coimbra (Portugal)*», representando uma vaca e um outro motivo.

Imagem 2. Uma das estampilhas usadas na pintura de faiança e enviada por Charles Lepierre para Sèvres. © Arquivo de Manufacture et Musée nationaux. Todos os direitos reservados.

A coleção no Museu de Cerâmica de Sèvres: conferência e inventário

Quando a coleção dá entrada no Museu de Sèvres há a preocupação de saber quantas peças constituem a coleção e quantas chegaram partidas ou danificadas¹⁴.

A 31 de janeiro de 1898, em papel timbrado com os dizeres «*MANUFACTURE DE SÈVRES / DÉTAIL DES PIÈCES À JOINDRE / MINUTE DE LETTRE / ANALYSE DE LA LETTRE*», num texto manuscrito, dirigido a *M.r Grote*, dá-se conta da chegada da coleção e do seu estado de conservação:

«*Etat des pièces composant l'envoi de M.r Lapierre*¹⁵. Il a été reconnu à l'arrivé 275 pièces. Sur les 273 signalés 3 manquent. 5 ne figurent pas à l'inventaire. 23 pièces arrivées brisées ou ébréchées sont signalées sur le dit inventaire et peuvent figures pour une somme d'environ 50 F à l'estimation des dégâts».

¹⁴ Da documentação relacionada com a coleção consta um papel manuscrito e assinado, mas não datado, no qual se escreve «*Musée / Envio de M. Lepierre de Coimbra (Portugal) / Combien de pièces réunies? Combien de pièces brisées / ou avariés ? / [rúbrica ilegível]*».

¹⁵ E neste documento que pela primeira vez se escreve incorretamente o nome de Lepierre a quem designam como «*Lapierre*».

De facto, quem fez a conferência da coleção ao chegar a Sèvres teve o cuidado de, no documento atrás mencionado e enviado por Lepierre¹⁶, assinalar se a peça chegou partida (colocando um risco a lápis vermelho) ou intacta (colocando um risco a lápis azul) ou ainda se é constituída por dois itens colocando dois traços (como, por exemplo, no caso de um xícara e prato).

Noutro documento manuscrito¹⁷, regista-se mesmo quer as peças que chegaram partidas, quer as que faltam bem como as que não constam da lista enviada por Charles Lepierre, usando-se para o efeito os números por este atribuído às peças¹⁸.

Na lista enviada por Charles Lepierre já se dava conta que durante a embalagem se tinham partido as peças número 122 e 151 – «*cassé dans l'envoi*»¹⁹, mas durante o transporte foram muitas mais as que se partiram, isto apesar do cuidado demonstrado por Charles Lepierre na sua embalagem – «*farei o necessário para que tudo chegue em bom estado em Sèvres*»²⁰.

Ficamos a saber que dos 273 itens enviados e numerados por Charles Lepierre, faltavam 3 e tinham vindo 5 não numerados, perfazendo, por isso um total de 275 peças, sendo que: chegaram partidas 23 peças (N.ºs 27, 29^a, 42, 92, 93, 122, 150, 151, 152, 157, 187, 189, 192^a, 201, 202, 207, 208, 210, 211, 213, 232, 272 e 273); faltavam 3 (N.os 160, 186 e 226) e vieram a mais 5 (155^a, 2 pratos sem marca, 1 prato e 1 pequeno recipiente castanho).

No arquivo do Museu de Sèvres existe também um conjunto de folhas em papel quadriculado, num total de 11 páginas, nas quais, manuscrito em letras garrafais e desenhadas, aparece em todas elas o cabeçalho «*Lepierre, Ch.*».

Neste documento, manuscrito a quatro colunas, indica-se:

- **o número de inventário atribuído em Sèvres** à coleção de cerâmica portuguesa: N.º Inv. 11466 a 11692;
- **o tipo de cerâmica:** Porc[elaine] dure, Faïence fine Faïence émail[llée], Terre cuite, Grès cérame, Pot[erie] vernissée;
- **a designação da peça:** alcazazas, assiette, ballon, bol, bougeoir, bouteille, brique, cache-pot, cafetière, carafe, carreaux, chandelier, colonne, coq, corbeille, cornet, coupe, crachoir, cruche, cruchon, faitage, fourneau, gourde, grenouille, langouste, marmite, pichet, piment, plat, plateau, poêlon, pot, pot à eau, potiche, rouget, saladier, sonnette, soucoupe, soupière, statuette, sucrier, tasse, taureau, terrine, théière, tronc d'arbre, tuile, tuyau, urne, vase, verre;
- **o local de origem da peça:** Portugal

Infelizmente esta lista com os números de inventário atribuído em Sèvres (de 11466 a 11692) não inclui os números de inventário atribuídos por Charles Lepierre (de 1 a 273). Por outro lado, ao serem inventariadas as peças em Sèvres não se seguiu a sequência e o critério de local/unidade de produção usado, de um modo geral, por Charles Lepierre.

16 Veja-se «*Collection de Céramique portugaise actuelle Remise au Musée de la Manufacture de Sèvres et réuni par Charles Lepierre de Coimbra*».

17 «*Etat des faïences et pièces céramiques portugaises adressées au Musée pour M.r Lapierre de Coimbra*».

18 Veja-se «*Collection de Céramique portugaise actuelle Remise au Musée de la Manufacture de Sèvres et réuni par Charles Lepierre de Coimbra*».

19 Veja-se «*Collection de Céramique portugaise actuelle Remise au Musée de la Manufacture de Sèvres et réuni par Charles Lepierre de Coimbra*».

20 Carta de Charles Lepierre para Rafael Bordalo Pinheiro. Coimbra, 13 de outubro de 1893. Museu Bordalo Pinheiro. Espólio Documental. MRBP.ESP.DOC.0476. Veja-se <http://colecao.museubordalopinheiro.pt/ficha.aspx?id=33160&ns=216000&lang=PO&museu=1&c=monografia&IPR=2874>

Ou seja, por vezes torna-se difícil cotejar as peças descritas por Lepierre com as peças que se encontram no Museu de Sèvres.

Apesar de a coleção ter dado entrada em janeiro de 1898 e de ter sido de imediato desencaixotada e conferida, só em 1903 entra num Inventário manuscrito onde são identificadas as peças doadas ao Museu de Sèvres por diversas pessoas. Não sabemos se a lista a que nos referimos anteriormente foi realizada quando a coleção entrou em Sèvres ou se apenas foi feita em 1903.

Uma estadia em Sèvres para estudar a coleção

Em Sèvres, na «Manufacture et Musée nationaux» onde estive entre 3 e 7 de fevereiro de 2025, usufruindo de uma bolsa do ICOM Portugal, pude conhecer a coleção e a documentação a ela associada, tendo iniciado o seu estudo.

Não posso aqui deixar de agradecer a excelente colaboração das colegas do Museu de Sèvres: Christine Vivet-Pequet, conservadora responsável pela coleção europeia de 1800 a 1945, e Lara Cavallo, arquivista. Christine Vivet-Pequet esteve sempre presente durante as muitas horas passadas nas reservas a estudar a coleção e Lara Cavallo facultou-nos a preciosa documentação de arquivo.

Durante esta estadia, uma equipa interdisciplinar do projeto 2Legacy/IN2PAST, coordenada por Mathilda Coutinho (investigadora principal e cientista em conservação) e coadjuvada pelas colegas Patrícia Moita (co-investigadora principal e geóloga) e Catarina Miguel (cientista em conservação), do HERCULES – Universidade de Évora / IN2PAST, a que se juntou Fernando Castro (engenheiro de materiais) da Universidade do Minho, analisou a coleção de Lepierre para entender melhor as tecnologias e matérias-primas utilizadas na produção cerâmica portuguesa, com especial foco no papel da argila endógena nas cerâmicas do século XIX²¹. A equipa utilizou várias técnicas, incluindo a análise com um espectrómetro XRF portátil para estudar a composição química elementar e uma câmara hiperespectral (HSI) para examinar os corantes. Esses métodos permitiram obter informações valiosas sobre os materiais, as técnicas e a paleta de cores utilizadas na época. Também participaram no estudo Ana Fonseca (Câmara Municipal de Estremoz) e Inês Crujo (fundadora da Associação de Olaria de Estremoz, ADOE/M. de Estremoz) que estudaram a coleção de Estremoz e fizeram fotografia das peças. Como membro desta equipa a mim competiu-me a análise das peças, tendo em vista o seu estudo e inventariação.

A conjugação de diferentes saberes em torno de uma coleção é uma mais-valia que nem sempre é possível conjugar, mas que se deve desejar e estimular.

Sempre tive um enorme fascínio por esta coleção, dado ser uma das mais antigas coleções de cerâmica portuguesas, apesar de a mais vetusta ser a recolhida por Joaquim de Vasconcelos, em 1882, para a exposição de cerâmica, que decorreu no Palácio de Cristal do Porto (VASCONCELOS, 1882), atualmente depositada no Museu de Olaria, em Barcelos (FERNANDES, 2012).

De facto, o meu interesse por esta coleção da «Manufacture et Musée nationaux» advém da leitura quer de um texto de Luís Chaves – intitulado «Charles Lepierre e os barros portugueses», no qual fala da coleção oferecida a Sèvres, ilustrando com fotografias das peças da mencionada

21 Trabalho realizado no âmbito do projeto Exploring the role of raw materials in Portuguese ceramic crafts to bring Lepierre's legacy to the future/2LEGACY (EXPL In2Past 2024-25) projecto financiado pelo IN2PAST Laboratório Associado IN2PAST(LA/P/0132/2020) e através do Financiamento Plurianual do Laboratório de Paisagens, Património e Território (Lab2PT), Ref.ª UID/04509: Laboratório de Paisagens, Património e Território (Lab2PT/UM), financiado por fundos nacionais (PIDDAC) através da FCT/MCTES.

coleção e com fac-símiles do manuscrito de Charles Lepierre que deu origem à obra «*Estudo químico e tecnológico sobre Cerâmica Portuguesa Moderna*» (CHAVES, 1969) – quer na informação contida numa nota de um texto de Eugénio Lapa Carneiro (CARNEIRO, 1969: 114).

Nos idos de 90 do século XX cheguei mesmo a deslocar-me à «*Manufacture et Musée nationaux*», onde me foi permitido descer às Reservas e conhecer a coleção, mas sem a possibilidade de a poder então estudar.

Dado o tempo limitado da estadia em Sèvres – isto apesar de previamente analisados e estudados os documentos enviados pela colega Christine Vivet-Pecllet - nas Reservas do Museu apenas pude examinar e inventariar mais detalhadamente as peças de olaria fosca, vidrada e de loiça preta, bem como a faiança coimbrã da olaria de Afonso Pessoa. O texto que aqui apresento é, pois, uma parte de um estudo mais vasto que se espera poder continuar. ♦



Imagem 3. Peças de loiça preta portuguesa oferecidas por Charles Lepierre, em 1897, a Sèvres: Manufacture et Musée nationaux. Peças em fase de estudo durante a estadia nas reservas do Museu de Sèvres. © Isabel Maria Fernandes. Outubro de 2024



Imagem 4. Peças de loiça vermelha fosca e polida e duas estatuetas portuguesas oferecidas por Charles Lepierre, em 1897, a Sèvres: Manufacture et Musée nationaux. Peças em fase de estudo durante a estadia nas reservas do Museu de Sèvres. © Isabel Maria Fernandes. Outubro de 2024



Imagem 5. Peças de faiança de Coimbra oferecidas por Charles Lepierre, em 1897, a Sèvres: Manufacture et Musée nationaux. Peças em fase de estudo durante a estadia nas reservas do Museu de Sèvres. © Isabel Maria Fernandes. Outubro de 2024

REFERÊNCIAS

CARNEIRO, 1969. Eugénio Lapa Carneiro – O mundo que falta no novo mundo da cerâmica ou a responsabilidade de um título. Olaria: Boletim do Museu de Cerâmica Popular Portuguesa. Barcelos. 1 (1969). P. 109-118.

CHAVES, 1969. Luís Chaves – Charles Lepierre e os barros portugueses. Olaria: Boletim do Museu de Cerâmica Popular Portuguesa. Barcelos. 1 (1969). P. 95-101.

FERNANDES, 2012. Isabel Maria Fernandes – As mais antigas coleções de olaria portuguesa: Norte. Barcelos; Vila Real: Museu de Olaria, Museu de Arqueologia e Numismática de Vila Real, 2012.

LEPIERRE, 1899. Charles Lepierre – Estudo químico e tecnológico sobre cerâmica portuguesa moderna. Lisboa. Imprensa Nacional, 1899.

VASCONCELOS, 1882. Joaquim de Vasconcelos – Cerâmica Portuguesa: subsídios históricos. Revista da Sociedade de Instrução do Porto. 2 (1882). P. 538-574.

VASCONCELOS, 1891. Joaquim de Vasconcelos – A Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha. Porto: Tipografia Ocidental, 1891.



Chamada para Artigos – Boletim ICOM Portugal

Anunciamos o terceiro edital de chamada para artigos para participação no Boletim ICOM Portugal, de pessoas membros associadas. Ocupa este espaço!

Serão selecionados para publicação dois textos por número do Boletim. Todos os artigos seguem o processo de arbitragem pelos vários membros dos Órgãos Sociais do ICOM e sob anonimato.

O formato de submissão de propostas deve considerar:

- Título;
- Nome do/a autor/a e nº de membro associado;
- Resumo (mínimo 350 palavras e máximo 500 palavras);
- Palavras-chave (máximo 05);
- Nota/s biográfica/s.

A publicação aceita artigos originais em português, inglês, francês e espanhol.

O envio de propostas será aceito até 30 de setembro de 2025, com a informação completa requisitada através do email: boletim.icom.pt@gmail.com

As propostas selecionadas terão o prazo de dois meses para envio do texto completo. ◆

Para acesso às normas completas para publicação, aceda: <https://drive.google.com/file/d/1u8YTTIdW5vdO2kpS0OSYWSLyCwMWKQ1p/view?usp=sharing>

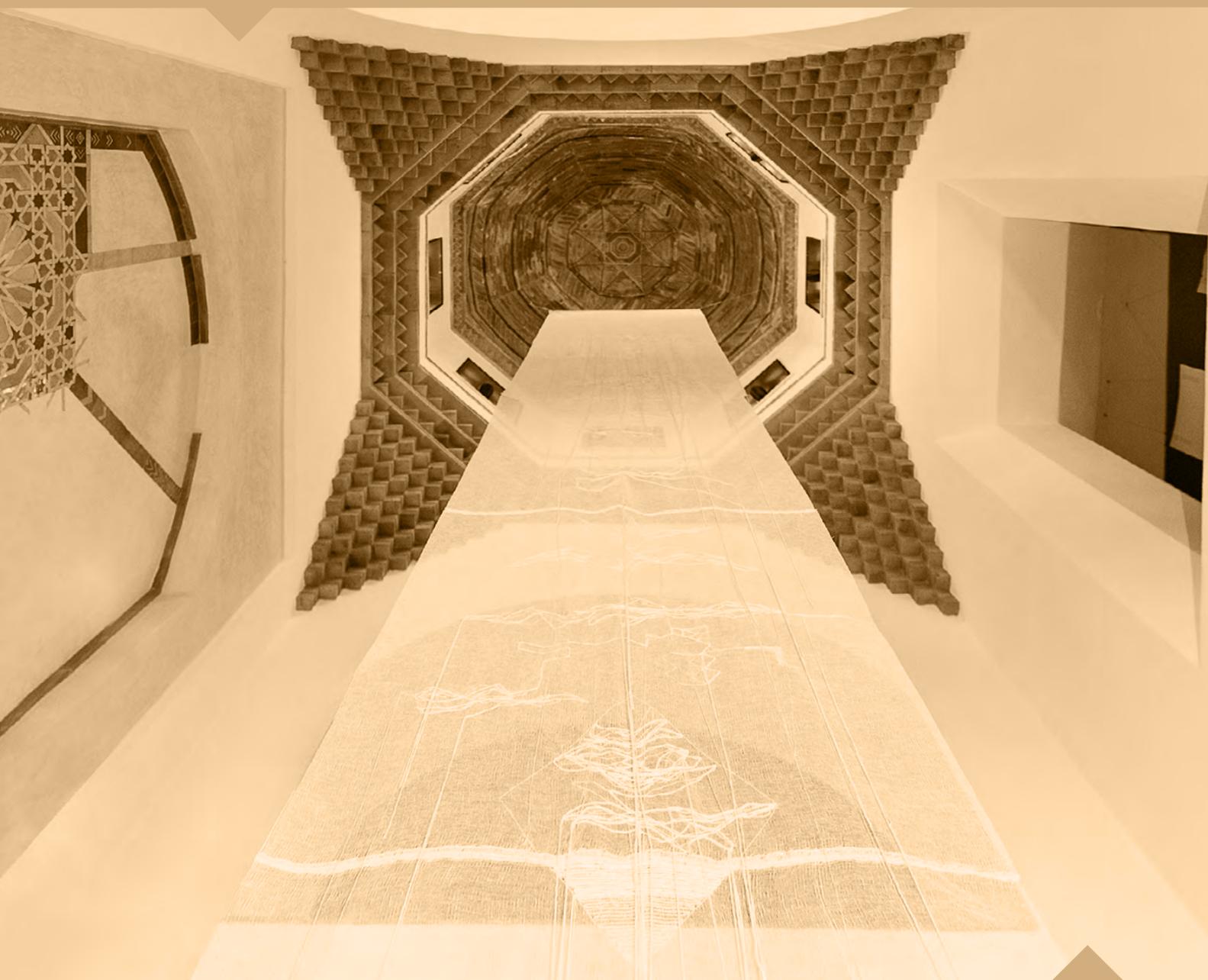


Sara Domingos (Lisboa, 1973) desenvolve uma prática artística na linha de fronteira entre as artes plásticas, gráficas e têxteis, com foco no diálogo entre culturas. Foi distinguida com o Prémio *Barzakh – Ibn'Arabi* 2020/21, atribuído pela Muhyiddin Ibn'Arabi Society Latina (Múrcia), pela sua trajetória artística influenciada por referências árabes e islâmicas.

Tem exposto regularmente e colaborado com diversas instituições museológicas e culturais, entre as quais se destacam o Museu de Mértola – Cláudio Torres, o Museu Calouste Gulbenkian, o Museu de Lisboa – Teatro Romano, o Centro de Estudos Luso-Árabes de Silves (CELAS), o Museu Municipal de Faro e o Museu de Arte Islâmica do Pergamon (Berlim), no âmbito do projeto *CulturalxCollabs – Weaving the Future*. Colabora ainda com a Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Lisboa (ESELx), na cooperação e supervisão de estágios de estudantes da Licenciatura em Mediação Artística e Cultural.

O seu trabalho tem sido divulgado em publicações como o *Jornal de Letras*, a revista *Al-Irfan*, do Instituto de Estudos Hispano-Lusos da Universidade Mohammed V, em Rabat (Marrocos), e a *Aramco World Magazine*.

Entre os seus projetos mais recentes destacam-se *Bordar o Sereno*, desenvolvido com mulheres migrantes, em parceria com o Conselho Português para os Refugiados, e *O Sorriso do Acanto*, centrado no diálogo intercultural no universo mediterrânico, associado à Cátedra UNESCO – Etnobotânica e Salvaguarda do Património de Origem Vegetal, do Politécnico de Beja.



Rede, 2022 | Sara Domingos

© Jorge Branco, cortesia Museu de Mértola – Cláudio Torres

BOLETIM ICOM PORTUGAL

Museus, Educação e Investigação

Série III Julho 2024 N.º 22

