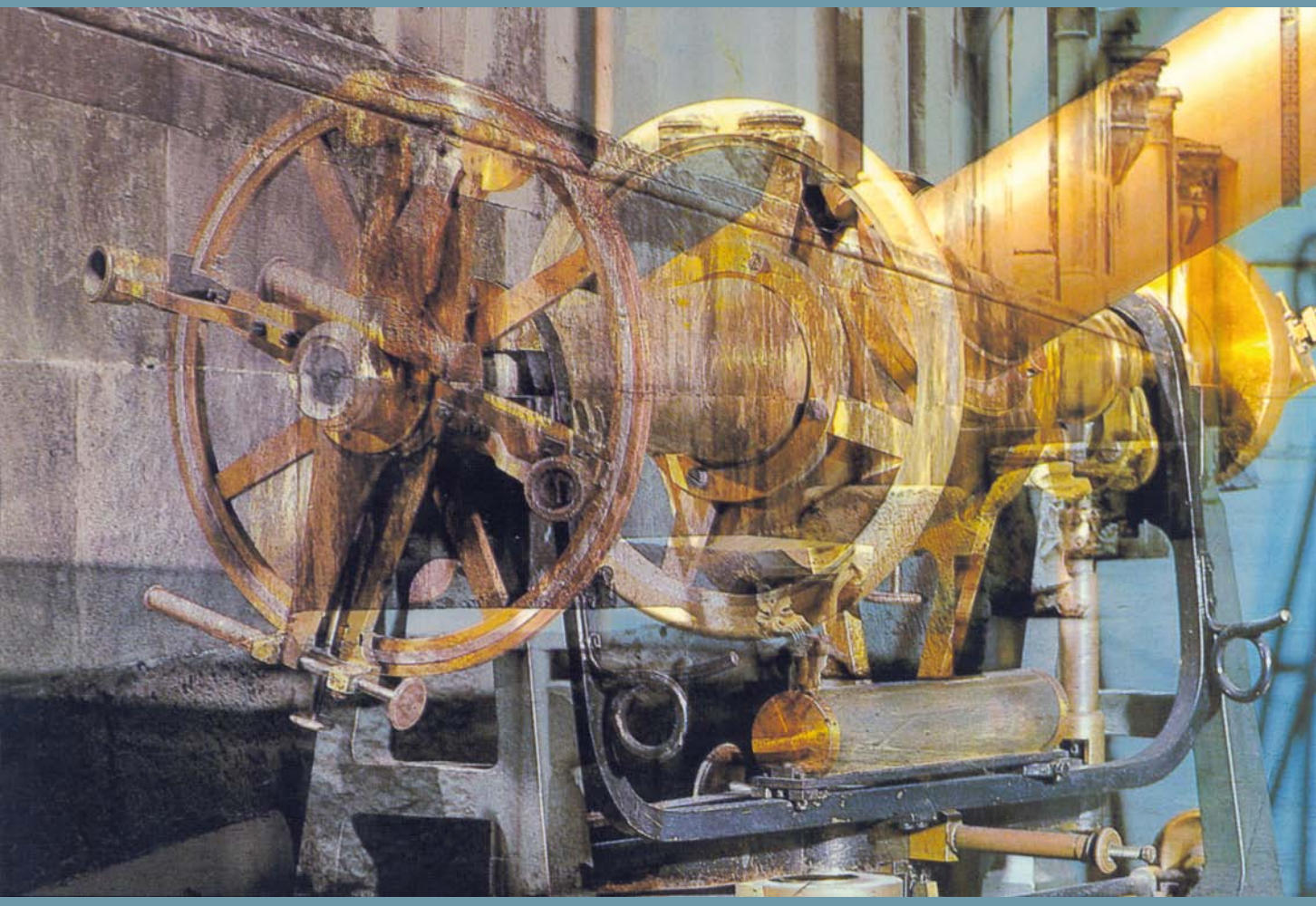
54

UNIVERSIDADE ABERTA
PORTUGAL UNIVERSIDADE PÚBLICA DE ENSINO A DISTÂNCIA
www.univ-ab.pt
EM QUALQUER LUGAR DO MUNDO



INICIAÇÃO À MUSEOLOGIA

MARIA BEATRIZ ROCHA-TRINDADE
coordenadora

ISBN: 978-972-674-542-6

INICIAÇÃO À MUSEOLOGIA

Textos de: Paulo Oliveira Ramos
António José C. Maia Nabais
Fernando Bragança Gil
Maria Beatriz Rocha-Trindade
José Maria Cruz de Carvalho
José A. F. Sommer Ribeiro
Luís Efrem Elias Casanovas
Fernando A. Baptista Pereira
Luís Raposo
António Galopim de Carvalho

Universidade Aberta
1993

© Universidade Aberta


BY NC SA

Capa: *Memórias sobrepostas*, composição fotográfica de Rocha de Sousa.

Copyright © **UNIVERSIDADE ABERTA –** 1993
Palácio Ceia • Rua da Escola Politécnica, 147
1269-001 Lisboa – Portugal
www.univ-ab.pt
e-mail: cvendas@univ-ab.pt

TEXTOS DE BASE; N.º 54
ISBN: 978-972-674-542-6

© Universidade Aberta

PAULO OLIVEIRA RAMOS

Licenciado em História pela Faculdade de Letras de Lisboa, sendo assistente da Universidade Aberta desde 1989. Tem publicado diversos trabalhos na área do Patrimómio e da Arqueologia Industrial, tanto em Portugal como no estrangeiro. Actualmente desenvolve investigação no campo da Museologia, âmbito em que se enquadrará a sua dissertação de Mestrado.

ANTÓNIO JOSÉ C. MAIA NABAIS

Licenciou-se em História e pós-licenciou-se em Museologia pelo IPPC. É actualmente Técnico Superior do IPM, sendo responsável pela organização de vários museus, destacando-se o Ecomuseu do Seixal, o Museu Rural e do Vinho do Concelho do Cartaxo e, como conservador, do Museu da Água de Manuel da Maia. Professor de Museologia e membro fundador do MINOM, é autor de vários artigos sobre museologia, nomeadamente na revista "Museum" (UNESCO) e em "Un Avenir pour notre Passé" (Conselho de Europa). Consultor da UNESCO para os PALOP.

FERNANDO BRAGANÇA GIL

Doutor em Física pelas Universidades de Paris e Lisboa. Professor Catedrático da Faculdade de Ciências da U. L., tem-se interessado, desde há cerca de 25 anos, em particular pela Museologia das Ciências. Foi autor do projecto e coordenador da implantação do Museu de Ciências da U. L. É membro da Associação Portuguesa de Museologia e do International Council of Museums. É autor ou co-autor de cerca de uma centena de trabalhos principalmente nos domínios da Física e da Museologia.

MARIA BEATRIZ ROCHA-TRINDADE

Licenciada em Ciências Antropológicas e Etnológicas pela U. T. L., doutorada em Sociologia pela Universidade René Descartes (Sorbonne) e agregada em Sociologia pela U. N. L.; é actualmente professora catedrática da Universidade Aberta. Desempenhou vários cargos directivos na S. E. E. C. P. e funções de investigação no I. C. S. e no I. I. C. T., como director do Centro de Antropologia Cultural e Social. Em domínios de Museologia integrou a equipa dirigida por Ernesto Veiga de Oliveira; foi bolseira no Museu das Artes e Tradições Populares de Paris; organizou ou participou em diversas exposições sobre temas sociais e tem publicados artigos sobre esta matéria.

JOSÉ MARIA CRUZ DE CARVALHO

Pintor pela ESBAL, iniciou a actividade museográfica em 1955 com a montagem da exposição "Estudo sobre um Tema de Pintura" no MNAA, onde projectou as salas "Calouste Gulbenkian", "Artes Decorativas Orientais" e de "Mobiliário Português". Último trabalho em exposição permanente "Armaria do Paço de V. Viçosa". Realizou inúmeras exposições temporárias em Museus, Palácios e Monumentos Nacionais e Estrangeiros. Presentemente trabalha no Projecto integral de um Museu de Ciência.

JOSÉ A. F. SOMMER RIBEIRO

Licenciou-se em Arquitectura pela ESBAL (1951). Foi nomeado Director do Serviço de Exposições e Museografia (1969). Director do Centro de Arte Moderna (1981) da Fundação Calouste Gulbenkian. Fez parte da equipa que elaborou o programa da Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian, tendo chefiado as equipas de encarregados de estudos de museografia e de arquitectura de interiores. É co-autor da "Résidence André de Gouveia" (Paris), do museu de Óbidos, do Centro de Arte Moderna e do Museu Arpad-Vieira da Silva, do qual já foi nomeado Director.

LUÍS EFREM ELIAS CASANOVAS

Licenciou-se em Engenharia Electrónica pela Escola Politécnica na Universidade de Lausanne na Suíça. Foi Professor dos Cursos de "Conservador de Museus" (IPPC e APOM/ESBAL) e de "Auxiliares de Museologia" (IPPC). Desenvolveu também actividade docente na Escola Professional de Ciências do Património Cultural e na Escola Superior de Conservação e Restauro; é responsável pela Área de Conservação e Restauro no Mestrado em Museologia e Património da Universidade de Lisboa.

FERNANDO A. BAPTISTA PEREIRA

Licenciou-se em História e pós-graduou-se em Museologia. Frequentou em Wolverhampton (1985), o Curso "Uso Educativo de Museus e Monumentos", promovido pelo English Heritage. Docente na Faculdade de Letras (de 1979 a 1986) e na ESBAL (desde 1987), é conservador do Museu de Setúbal, tendo promovido e organizado dezenas de exposições de História e de Arte no País. Foi eleito Presidente da APOM e é autor de bibliografia sobre temas de História da Cultura e da Arte Portuguesas e sobre Museologia.

LUÍS RAPOSO

Arqueólogo, Técnico Superior do Museu Nacional de Arqueologia e Professor Auxiliar Convidado da Universidade Lusíada. Colaborador na montagem das exposições permanentes sobre Pré-História Antiga no Museu de Arqueologia e Etnografia de Setúbal, no Museu Arqueológico Municipal de Sintra e no Museu Francisco Tavares Proença Júnior (Castelo Branco). Foi co-autor do roteiro da Galeria de Exposição permanente do Museu Nacional de Arqueologia. Assessor Científico da Exposição Internacional sobre "A Aventura Humana".

ANTÓNIO GALOPIM DE CARVALHO

Licenciou-se em Ciências Geológicas e doutorou-se em Geologia (U. L.). Professor Catedrático da Universidade de Lisboa, é Director do Museu Nacional de História Natural da U. L. É responsável por vários projectos de investigação em execução neste Museu. Das suas publicações destacam-se mais de uma centena de trabalhos científicos, entre livros didácticos e de divulgação e artigos em revistas nacionais e estrangeiras.

© Universidade Aberta

A
Ernesto Veiga de Oliveira
1910 - 1990

© Universidade Aberta

Iniciação à Museologia

17 INTRODUÇÃO

I - BREVE HISTÓRIA DO MUSEU EM PORTUGAL

22 **1. Do Real Museu da Ajuda ao Museu Real do Rio de Janeiro**
22 Real Museu da Ajuda
23 Museu de História Natural
24 Jardim Botânico
24 Gabinete de Física
24 Museus universitários de Coimbra
24 Museu de História Natural
25 Jardim Botânico
25 Gabinete de Física Experimental
26 Colecção de mumismática na Casa da Moeda
27 Museu Nacional
28 Um panorama da situação museal portuguesa em 1807
29 Museu Real do Rio de Janeiro

30 **2. Os Museus do Liberalismo**
31 Museu Portuense
32 Os museus regionais
33 Conservatório de Artes e Ofícios
34 Museu Allen
35 Do museu-privado ao museu-público

36 **3. Os Museus da Segunda Metade do Século XIX**
36 Arqueologia e museus regionais
38 Museus Industriais
39 O testemunho de Sousa Viterbo
40 Dois museus nacionais: Belas Artes e Arqueologia
41 Museu Colonial
42 O balanço do Senhor Y
43 O último museu da Monarquia

44 **4. Os Museus da República**
45 O primeiro museu da República
45 Decreto n.º 1 de 1911
46 Museus Regionais de Arte e Arqueologia
47 Dois Museus Nacionais
47 Museu da Cidade de Lisboa
48 Legiferação e regionalização

49 **5. Os Museus no Estado Novo**
50 Quadro museológico do Estado Novo
51 Plano de museus Regionais Etnográficos
52 Museu do Homem (Português)
53 António Ferro e o Museu de Arte Popular
54 Dois projectos adiados: o Museu do Infante e o Museu do Vidro
55 Anos 60: balanço e mudança(s)
56 Um balanço do Dr. João Couto
57 Decreto 46758
58 Museu de Etnologia do Ultramar

© Universidade Aberta

59 APOM
59 Museu Gulbenkian
60 Um (outro) Museu Nacional
61 Depois de 25 de Abril de 1974

61 **Sugestões de Leitura**

II - MUSEUS NA ACTUALIDADE

65 **1. Património Museológico**

66 **2. Novas Práticas Museológicas**

67 **3. Margem Sul do Estuário do Tejo**
67 O Ecomuseu Municipal do Seixal
68 Outras experiências

68 **4. Identidade de um Museu**

69 **5. Museu de Mértola**

70 **6. Novas Experiências**

72 **7. Museus de Empresa**

72 **8. Nova Imagem do Museu**

73 **Sugestões de Leitura**

III - O OBJECTO COMO GERADOR DE INFORMAÇÃO

83 **Sugestões de Leitura**

IV - TRATAMENTO MUSEOGRÁFICO

90 **1. Funções da Investigação**

91 **2. Os Passos do Tratamento Museográfico**

91 Recepção
92 Tratamento em laboratório
92 Marcação e inventário
93 Fichagem
96 Restauro
97 Arrumação em depósito
98 Exposição
00 Colaboração com o exterior
101 A. Museu Nacional de Arqueologia e Etnologia
111 B. Museu de Ciência da Universidade de Lisboa
117 C. Museus de Arte

133 **Sugestões de Leitura**

© Universidade Aberta

V - O DISCURSO EXPOSITIVO

137 **1. Exposição**

137 **2. Era da Comunicação**

138 **3. História da Apresentação das Colecções**

140 **4. Concepção e Organização**

140 **5. Elementos da Exposição**

142 **6. Iluminação e Segurança**

142 **7. Texto na Exposição**

142 **8. Suporte da Exposição**

143 **9. Comunicação Secundária**

143 **Sugestões de Leitura**

VI - ARQUITECTURA DO MUSEU

149 **1. Introdução**

152 **2. O Programa de um Museu**

154 **3. Características e Condicionamentos das Principais Áreas de um Museu**

155 Espaços públicos

155 Espaços públicos controlados

155 Galerias de exposição permanente

156 Galerias de exposição temporária

156 Biblioteca

156 Sector de animação

157 Espaços destinados a especialistas e estudantes

157 Espaços privados

157 Oficina de restauro

158 Sala de registo de entrada e saída de obras

158 Reservas

158 Armazéns de materiais de exposição e de embalagem

158 Central de segurança

159 Centrais de ar condicionado, posto de transformação, quadro eléctrico e gerador de emergência

159 **Sugestões de Leitura**

© Universidade Aberta

VII - CONSERVAÇÃO E CONDIÇÕES AMBIENTE. SEGURANÇA

163 **1. Introdução**

163 **2. Condições Ambiente**
163 Introdução. Factores de degradação
164 Luz
164 Introdução
164 Níveis de iluminação
164 A visão humana
165 A lei de reciprocidade. Tempo de exposição
165 Os ultra violetas e os infra-vermelhos
166 A luz e as colecções
166 Poluição
167 Poluição de origem externa
167 Poluição de origem interna
167 Medição
167 Controle
168 Conclusão
168 Humidade relativa
169 Relação temperatura/humidade relativa
169 Valores de referência
169 Acção de humidade relativa
170 Medição e registo de humidade
171 Controle de humidade relativa
171 Origem da humidade
171 Temperatura
172 Vitrines
172 Parasitas

173 **3. Segurança**
173 Segurança contra incêndio
173 A prevenção
174 As instalações eléctricas
175 Os equipamentos automáticos de detecção
175 Os meios de extinção
176 Os sistemas automáticos de extinção
176 As auditorias de segurança
177 Roubo
177 A prevenção
177 Os equipamentos automáticos de detecção
178 A vigilância humana
178 A T.V.
178 A intervenção
178 O vandalismo
179 Catástrofes naturais

179 **4. Conclusão**

183 **Sugestões de Leitura**

© Universidade Aberta

VIII - MUSEUS DE ARTE

191 **1. Origem dos Museus de Arte em Portugal**

192 **2. Principais Colecções Artísticas em Portugal e sua Distribuição pela Rede Museológica**

195 **3. Museus de Arte e Monumentos**

196 **4. Especialização e Diversificação dos Museus de Arte**

198 **5. Museus de Arte e Museus de História**

199 **Sugestões de Leitura**

IX - MUSEUS DE ARQUEOLOGIA

203 **1. A Natureza Científica e Patrimonial de Arqueologia**

204 **2. Os Requisitos Programáticos dos Museus de Arqueologia**

206 **3. Organização e Classificação dos Museus de Arqueologia**

209 **4. A Situação Portuguesa**
209 Museus Nacionais
211 Museus de Sítio e Museus Monográficos
213 Museus Locais
215 Museus Regionais e Museus Universitários

219 **Sugestões de Leitura**

X - MUSEUS DE HISTÓRIA NATURAL

231 **1. Agente Pedagógico**

232 **2. Objecto e Comunicação**
232 Níveis de informação
233 Apresentação do objecto

233 **3. Investigação Científica no Museu**

233 **4. Acções Formativas**

234 **5. História**
234 A primeira geração. As galerias
236 Indícios de mudança
237 Modelos dinâmicos e esquemas interactivos. As novas tecnologias

238 **6. Novos Rumos. Exomuseu da Natureza**

239 **Sugestões de Leitura**

© Universidade Aberta

XI - MUSEUS DE CIÊNCIA E TÉCNICA

247 1. Museus de Ciência e Técnica e Museus de História Natural

249 2. Características dos Museus de Ciência e Técnica

251 3. A Interactividade nas Exibições dos Museus de Ciência e Técnica

252 4. Novas Orientações para os Museus de Ciência e Técnica

254 Sugestões de Leitura

XII - MUSEUS DE REGIÃO

259 1. A Necessidade de Museus de Região

262 2. O Museu da Região e o Desenvolvimento Integrado

263 3. Vocação do Museu de Região

264 Sugestões de Leitura

267 BIBLIOGRAFIA GERAL

Índice de Ilustrações

Fotografias e Desenhos

75 1 — Museu da Electricidade — Central Tejo

75 2 — Barcos do Tejo — Ecomuseu Municipal do Seixal

76 3 — Museu Rural e do Vinho do Concelho do Cartaxo

76 4 — Sala das Máquinas — Museu da Água de Manuel da Maia (1.º Prémio do Conselho da Europa de 1990)

85 5 — Vista parcial de uma grande vitrine com equipamento de física da colecção de ADAM WILHELM HAUCH (1755-1838), exposta no PHYSISK KABINET da SORØ AKADEMI (Dinamarca)

85 6 — Equipamento de vácuo antigo exposto no WHIPPLE MUSEUM OF HISTORY OF SCIENCE (Universidade de Cambridge, Grã-Bretanha)

85 7 — Uma das vitrines da exibição histórica de ELECTROSTÁTICA realizada no Museu de Ciência da Universidade de Lisboa

86 8 — Pormenor da exibição interactiva de ELECTROSTÁTICA apresentada no Museu de Ciência da Universidade de Lisboa

© Universidade Aberta

86 9 — Flagrante da exibição interactiva AVENTURA NO PAÍS DA MATEMÁTICA apresentada no Museu de Ciência da Universidade de Lisboa

145 10 — Exposição Temporária: «O Regresso dos Canteiros» — Mosteiro da Batalha

145 11 — Exposição Permanente: Estudo de Suportes — Armaria do Paço de Vila Viçosa

145 12 — Exposição Permanente: Trabalho Final — Armaria do Paço de Vila Viçosa

146 13 — Exposição Temporária: Museu Rural e do Vinho do Concelho do Cartaxo

146 14 — Exposição Permanente: Museu Municipal de Alcochete

146 15 — Exposição Temporária sobre Maquinaria Agrícola — Museu Municipal de Vila Franca de Xira

185 16 — Acção da luz: repare-se no que a simples protecção da franja consegue

185 17 — Acção da luz: a cor do veludo é a que corresponde ao perfil da régua

186 18/19 — Acção da luz: trata-se da mesma borboleta: um exemplar que está exposto, outro que esteve guardado

187 20 — Acção da luz: aqui a acção da luz traduz-se na destruição do tecido

187 21 — Acção da humidade: exemplo das deformações provocadas pelas variações de humidade relativa

187 22 — Acção da humidade: camada cromática degradada pela acção das variações de humidade relativa

221 23 — Aspecto da sala de exposições do antigo Museu Etnográfico Português (actual Museu Nacional de Arqueologia) em finais do Séc. XIX, quando ainda se encontrava instalado no edifício da Academia de Ciências de Lisboa

221 24 — Vista geral da Sala de Arqueologia do Museu dos Serviços Geológicos de Portugal

222 25 — Aspecto parcial da Sala de Arqueologia castreja e romana do Museu da Sociedade Martins Sarmento, em Guimarães

222 26 — Aspecto parcial da Galeria de Exposição Permanente do Museu Nacional de Arqueologia, inaugurada em 1989: «Portugal: das origens à época romana»

223 27 — Museu Monográfico de Conímbriga: vitrina sobre «Louça de mesa e de cozinha»

223 28 — Museu Arqueológico Municipal de Silves: aspecto parcial da Sala Principal, em torno do poço-cisterna

223 29 — Museu Nacional de Arqueologia: vitrine sobre «O Megalitismo alentejano», integrada na Galeria de exposição permanente do Museu

© Universidade Aberta

224 30 — Vista parcial de uma das salas do Museu Arqueológico de Montemor-o-Novo

224 31 — Aspecto geral da Sala da Arqueologia do Museu Municipal do Dr. Santos Rocha, na Figueira da Foz

225 32 — Desenho parcial da fachada principal do sector dos Jerónimos onde se encontra instalado o Museu Nacional de Arqueologia

225 33 — Planta geral do Piso Térreo do Museu Nacional de Arqueologia

226 34 — Museu Monográfico de Conímbriga: edifício e áreas envolventes

226 35 — Idem: edifício principal

227 36 — Museu Arqueológico Municipal de Silves: alçado principal

227 37 — Idem: planta do Piso Térreo onde se encontra o poço-cisterna almôada em torno do qual todo o museu foi concebido

241 38 — Uma das Salas do «Cabinet d'Histoire Naturelle du Roi» (Luís XIII)

241 39 — Sala do Museu Settala, de Milão, numa gravura do Séc. XVII, repleta de espécimens, é uma prefiguração das majestosas galerias do Séc. XIX

242 40 — Galeria de mineralogia no Museu de História Natural de Karlsrhue, Alemanha. Imagem colhida em 1905

242 41 — Aguarela de Alfred Waterhouse, em 1874, do «Natural History Museum» de Londres, concebido à dimensão e ao estilo de uma grande Catedral da Ciência, na sequência de uma filosofia nascida da Revolução Francesa

243 42 — Diorama representando um aspecto da Savana africana. «Natural History Museum», de Londres

243 43 — Reconstituição de uma mina de Carvão (hulha) no final do Séc. XIX, início do Séc. XX na Baviera. «Deutsches Museum», Munique

243 44 — Simulação em modelos reduzidos de uma erupção vulcânica

244 45 — Tyrannosaurus. Dino-robot da Kokoro

255 46 — Um aspecto da exposição permanente do MUSEON da Haia (Holanda)

255 47 — Museu Ferroviário de Utrecht (Holanda)

256 48 — Whipple Museum of the History of Science (Universidade de Cambridge, Grã-Bretanha)

256 49 — Deutsches Museum (Munique, Alemanha)

256 50 — Demonstrações de Electrostática durante uma exibição temporária do Museu de Ciência da Universidade de Lisboa

265 51 — Núcleo Naval — Ecomuseu Municipal do Seixal

265 52/53 — Moinho de Maré de Corroios (Interiores e Exteriores) — Núcleo do Ecomuseu Municipal do Seixal

© Universidade Aberta

266 54 — Fragata do Museu Municipal de Alcochete
266 55 — Traje Regional no Museu das Terras de Miranda
266 56 — Museu de Mértola

Anexo A

103 Ficha A.1. — Inventário de Estações Arqueológicas — Espécies
104 Ficha A.2. — Inventário Geral
105 Ficha A.3. — Inventário Geral de Antropologia Física
106 Ficha A.4. — Inventário Geral Sistemático
108 Ficha A.5. — Movimentação de Espécies
109 Ficha A.6. — Laboratório de Conservação

Anexo B

113 Ficha B.1. — Anverso da ficha básica utilizada no Museu de Ciência da Universidade de Lisboa
114 Ficha B.2. — Reverso da ficha básica utilizada no Museu de Ciência da Universidade de Lisboa
115 Ficha B.3. — Ficha resultante do tratamento informático do acervo do Museu

Anexo C

121 Ficha C.1. — Ficha destinada às Artes Plásticas
121 Ficha C.2. — Ficha destinada às Artes Decorativas
122 Ficha C.3.1. — Dossier de Peça: Artes Plásticas
123 Ficha C.3.2. — Dossier de Peça: Artes Decorativas
124 Ficha C.3.3. — Dossier de Peça: Arte do Livro — Manuscritos
125 Ficha C.3.4. — Dossier de Peça: Ilustrações
126 Ficha C.3.5. — Dossier de Peça: Ficha Fotográfica
127 Ficha C.3.6. — Dossier de Peça: Descrição da Peça
128 Ficha C.3.7. — Dossier de Peça: História da Peça
129 Ficha C.3.8. — Dossier de Peça: Beneficiações e Restauros
130 Ficha C.3.9. — Dossier de Peça: Avaliações
131 Ficha C.3.10. — Dossier de Peça: Exposições e Deslocações
132 Ficha C.3.11. — Dossier de Peça: Bibliografia

© Universidade Aberta

Página intencionalmente em branco

© Universidade Aberta

INTRODUÇÃO

© Universidade Aberta

Página intencionalmente em branco

© Universidade Aberta

O PORQUÊ E O COMO

A Museologia não é uma ciência nova: quando o gosto e a prática de coleccionar objectos, porque exóticos, raros, belos ou intrinsecamente valiosos deu lugar à institucionalização de espaços públicos destinados a fazê-los apreciar livremente, nasceram os museus como sistemas organizados; a Museologia estuda os métodos e as técnicas apropriadas para recolher, para classificar, para conservar e para os exibir.

Com os progressos conseguidos nas outras Ciências, nas tecnologias e com a própria evolução de valores e de comportamentos das sociedades humanas, foram-se desenvolvendo conceitos aplicáveis ao quadro museológico; teorizaram-se e foram ensaiados novos modelos de tais instituições; aperfeiçoaram-se, por via de rigor sistemático, métodos de recolha e de classificação de peças; foram inventadas, desenvolvidas ou adaptadas, sofisticadas técnicas de restauro e de conservação. Finalmente, partiu-se à conquista de novos segmentos de audiência, tirando partido da evolução de hábitos e de gostos, despertando novos interesses e mais eficazes processos de comunicação entre o Museu e os seus públicos.

De espaço erudito, dedicado a uma pequena franja de especialistas, de estetas ou de curiosos iluminados, os museus de hoje visam alargar ao máximo o espectro dos seus frequentadores: crianças e velhos, turistas e passantes, estudantes e estudiosos. Das salas frias e sombrias do passado, das vitrines hirtas e fechadas, da profusão de peças só a distância apercebidas, procura passar-se hoje aos contrastes do fundo negro com dramáticos oásis de luz, em percursos de sucessivos deleites, de surpresa em surpresa.

Os objectos não são apenas mostrados, mas também explicados e interpretados; não vivem só por si, mas também pelo contexto de onde provêm, pela função que possam ter desempenhado. Evocam situações, temas, problemas, relacionando passado com presente, locais com outros locais, diferentes modos de pensar, de sentir e de viver.

Ao silêncio sepulcral e à imobilidade absoluta dos objectos, sucedeu o som ambiental, a música de fundo, a rotação da peça, a variação da luz: entrou-se no domínio do espectáculo, da sedução, da comunicação.

Assistiu-se, por outro lado, em consequência da evolução dos grandes museus ou simplesmente como tendência paralela, ao renascer e ao alargar do gosto pela preservação de tudo o que esteja em risco de poder perder-se para sempre ou que possa revestir valor até então insuspeitado, em termos de património material e cultural. Recuperaram-se antigas mansões abandonadas, desenterram-se velharias amontoadas como desperdício, olha-se com outro interesse o que antes se usava desprezar.

Proliferam, assim, os novos pequenos museus, modestos em recursos mas grandes em carinho e dedicação dos que os criam e promovem; restauram-se ofícios e ambientes tradicionais, instalações industriais, antigos equipamentos e maquinarias, muitas vezes com a participação empenhada dos seus

© Universidade Aberta

antigos usuários, que recriam para os visitantes cenários da vida quotidiana de outros tempos.

Nem tudo, infelizmente, é positivo: em contrapartida nefasta, assiste-se ao alienar de conjuntos ou de peças inestimáveis, a troco de um benefício rápido, quiçá desproporcionadamente ínfimo em relação a um valor real.

De um outro ângulo, cometem-se por vezes erros com a melhor das intenções: fazendo um mau trabalho de restauro por desconhecimento das técnicas apropriadas; retirando um objecto antigo do local ou do conjunto em que se inseria, perdendo-se, talvez, a possibilidade da sua exacta identificação; expondo colecções sem suficientes precauções de segurança, tornando-as presa fácil dos amigos do alheio...

Para obviar a este tipo de riscos e de inconvenientes, torna-se necessário proceder a um longo trabalho de sensibilização, de qualificação, de formação especializada de todos aqueles cujo empenhamento dedicado ou vocação segura terão responsabilidades em matéria museológica. Também o público em geral deve ser alvo de um tal esforço pedagógico, capaz de motivar interesses, esclarecer opiniões, acordar vigilâncias, policiar abusos.

O presente curso de Iniciação à Museologia pretende desempenhar precisamente esta função, através do recurso a um bloco multimedia, incluindo um manual com os textos de base, um conjunto de videogramas ilustrativos e uma colecção de imagens de referência, em diapositivo.

Os capítulos que constituem o manual tratam, de forma temática e segundo uma ordem lógica, um certo número de questões do foro museológico, consideradas de interesse mais alargado. Confiados a diferentes autores (embora obedecendo no seu todo a um plano unificado), cada um dos capítulos subsiste autonomamente em relação aos restantes, podendo ser lidos e estudados independentemente.

Foi motivação de todos os autores a de procurarem aliar o rigor das suas contribuições a uma utilidade quanto possível alargada, baseando-se na experiência museológica que a todos é comum. Da equipa inicial, apenas Ernesto Veiga de Oliveira, a quem este projecto tanto entusiasmo despertou, não será dado apreciar os frutos do seu empenhamento.

O presente trabalho é dedicado, por isso e justamente, à sua memória.

Maria Beatriz Rocha-Trindade
Fevereiro de 1993

© Universidade Aberta

Paulo Oliveira Ramos

I. BREVE HISTÓRIA DO MUSEU EM PORTUGAL

© Universidade Aberta

Página intencionalmente em branco

© Universidade Aberta

Desde o **Real Museu da Ajuda**, criado por Pombal para o príncipe D. José e dos **Museus da Universidade de Coimbra**, nascidos da reforma de 1772 e destinados aos estudantes, passando pelo **Museu Sisenando Cenáculo Pacense**[1] e pelo **Museu Maynense**[2], até ao **Museu Nacional**, o primeiro lançado entre nós por uma sociedade científica, a jovem **Academia das Ciências de Lisboa**, que se pode falar, com propriedade, da existência de Museus em Portugal.

Museus **iluministas** e **enciclopédicos**, filhos do seu tempo, foram os sucessores directos das colecções estabelecidas nas centúrias anteriores por reis, nobres e religiosos. Desse quadro pré-museal, conhecem-se interessantes exemplos, como sejam:

- a colecção de «antiguidades» de **D. Afonso, 1.º Duque de Bragança** (1377-1461), que «muitas trouxe quando andou por fora do Reyno, formando assim **uma Casa de Couzas raras, a que hoje chamão Museo**»[3];
- ou a de seu filho, do mesmo nome, o **1.º Marquês de Valença** (?-1460), onde predominavam objectos de arte e arqueologia adquiridos em 1451 na Alemanha quando aí se deslocou para acompanhar a infanta D. Leonor, filha do rei D. Duarte, futura mulher do Imperador Frederico III;
- também a colecção de cipos e lápides com inscrições romanas, árabes e hebraicas recolhidas pelo humanista **André de Resende** (c.1500-1573) que as exporá em meados de quinhentos nos jardins de sua casa perto de Évora;
- ou, ainda, o «thesouro» de moedas romanas e portuguesas do padre Manuel **Severim de Faria** (1582?-1655), que em conjunto com um grande número de vasos e outras relíquias de origem romana lhe permitiram formar «**um Museo digno de um Principe**»[4].

A **Expansão portuguesa**, como sugeriu **Ernesto Veiga de Oliveira**[5], terá participado também na constituição de outras colecções, sobretudo de caracter régio, onde **José Leite de Vasconcelos** viu o «gérmen do nosso mais antigo museu etnográfico»[6]. Se infelizmente não chegaram até nós quaisquer acervos, há todavia um repertório de referências que reforçam essa hipótese. Na *Carta do Achamento do Brasil*, de Pero Vaz de Caminha, dirigida a D. Manuel em 1 de Maio de 1500, encontramos:

> «[...] E huu deles lhe deu huu
> sombreiro de penas daues compridas com huua
> copezinha pequena de penas vermelhas e pardas coma
> de pagayo e outro lhe deu huu Ramal grande
> de comtinhas brancas meudas que querem pareçer
> daljaueira **asquaes peças creo que o capitam**
> **manda a vossa alteza** [...]»[7].

[1] Ver, entre outros, Madalena Brás Teixeira, «Os primeiros museus criados em Portugal», in *Bibliotecas, Arquivos e Museus*, vol. 1, n.º 1, 1984, p. 203-208.

[2] *Idem*, p. 197-198; mas também, Rómulo de Carvalho, *A Actividade Pedagógica da Academia das Ciências de Lisboa nos Séculos XVIII e XIX*, Lisboa, 1981.

[3] D. Antonio Caetano de Sousa, *Historia Genealogica da Casa Real Portugueza...*, t. V, Lisboa, MDCCXXXVIII, p. 84.

[4] Manuel Severim de Faria, *Notícias de Portugal*, t. I, Lisboa, 1791, p. VIII.

[5] Ernesto Veiga de Oliveira, *Apontamentos sobre Museologia. Museus Etnológicos*, Lisboa, 1971, p. 27.

[6] Ver *O Archeólogo Português*, vol. XVIII, n.º 1 a 12, Lisboa, 1913, p. 167.

[7] *Os Sete Únicos Documentos de 1500, conservados em Lisboa, referentes à viagem de Pedro Álvares Cabral*, Lisboa, MCMXL, p. 67-68.

© Universidade Aberta

E, noutra passagem, Caminha refere ainda que:

> «[...] Resgataram la por cascauees e por
> outras cousinhas de pouco ualor que leuauam pa
> pagayos vermelhos mujto grandes e fremo
> sos, e dous verdes pequenjnos e carapuças
> de penas verdes e huu pano de penas de mujtas
> cores maneira de teçido asaz fremoso **seg^{o}**
> **vosa alteza todas estas cousas vera porque o ca**
> **pitam volas hade mandar seg^{o} ele dise.**» [1].

[1] *Idem*, p. 82.

No percurso histórico-cultural que conduziu as colecções, gabinetes e tesouros, como os anteriormente referidos, aos museus, que abordaremos já a seguir, nunca será de mais lembrar o papel representado pelo Marquês de Pombal.

Para suporte documental desta afirmação, atente-se num excerto dos *Estatutos da Universidade de Coimbra* de 1772, onde Pombal, pela mão do legislador, escreveu de forma lapidar:

> «**E porque muitas pessoas particulares por gosto, e curiosidade tem ajuntado muitas Colleções deste genero, que fechadas nos seus Gabinetes privados não produzem utilidade alguma na Instrucção pública;** e ficam pela maior parte na mão de herdeiros destituidos do mesmo gosto; os quaes não sómente as não sabem conservar; mas também as dissipam, e destroem; e **poderão os ditos primeiros possuidores deixar as referidas Collecções ao Gabinete da Universidade, que deve ser o Thesouro público da Historia Natural, para a Instrucção da Mocidade, que de todas as partes dos meus Reinos, e Senhorios a ella concorrem** [2].

[2] *Estatutos da Universidade de Coimbra*, Tit. VI, Cap. I, Lisboa, MDCCLXXII, p. 265.

1. DO REAL MUSEU DA AJUDA AO MUSEU REAL DO RIO DE JANEIRO

Cerca de cinquenta anos separam a criação do **Real Museu da Ajuda** da do **Museu Real do Rio de Janeiro**. Meio século vivido por três monarcas mas marcado, todo ele, pelo génio dominador de Sebastião José de Carvalho e Melo, o **Marquês de Pombal**. É a ele, na verdade, que se deve a criação do Real Museu da Ajuda para D. José, o príncipe do Brasil. Cinco anos mais novo que seu irmão, é de crer que o futuro rei D. João VI — responsável pelo primeiro museu brasileiro — , também tenha usufruido desse museu pombalino.

1.1. Real Museu da Ajuda

Museu filho, por um lado, das ideias pedagógicas do seu tempo — às quais não serão estranhos escritos como o *Verdadeiro método de estudar* (1746) de **Luís António Verney** e *Cartas sobre a Educação da Mocidade* (1760) de António Nunes **Ribeiro Sanches** — e, por outro, dos desígnios do Marquês em moldar o **príncipe D. José** (1761-1788), que destinara a suceder a seu avô [3].

[3] Ver, entre outros, Rómulo de Carvalho, *A Física Experimental em Portugal no século XVIII*, Lisboa, 1982 e *A História Natural em Portugal no Século XVIII*, Lisboa, 1987.

Ao enviar de Londres em 1766 algumas peças para o Real Museu, **Martinho de Melo e Castro**, então nosso embaixador na Corte inglesa, definiu muito bem os objectivos dessa criação pombalina:

> «Eu dezejei mandar a Sua Alteza uma Collecção de Estampas tão completa, que dentro do seu Gabinette, podesse ver, por huma ordem Geographica, as

© Universidade Aberta

Cidades, e Jardins, e Couzas mais notaveis da Europa, e do Mundo; **e que isto lhe servisse de agradavel, e ao mesmo tempo, de util e instrucção»** [1].

Num espaço ainda privado, ao género das colecções dos grandes senhores do Renascimento, Pombal reunia sob o mesmo tecto, o «agradavel», o «util» e a «instrucção» capazes de formar um monarca digno do **século das luzes** em que nascera.

O Real Museu da Ajuda era constituído por um Museu de História Natural, um Jardim Botânico anexo e um Gabinete de Física.

1.1.1. *Museu de História Natural*

Foi levantado junto ao Palácio Real de Nossa Senhora da Ajuda, tendo sido seu primeiro director o dr. **Domingos Vandelli,** a quem sucedeu, interinamente, o dr. Alexandre Rodrigues Ferreira, que entre 1778 e 1783 se dedicou a examinar e descrever os «productos naturaes» do Real Museu da Ajuda.

Para conseguir esses produtos organizaram-se várias expedições científicas nos finais do século XVIII, entre as quais as de Manuel Galvão da Silva a Moçambique; de Joaquim José da Silva e Angelo Donati a Angola; de João da Silva Feijó a Cabo Verde e as do referido naturalista Alexandre Rodrigues Ferreira. Dentro do quadro geral das «viagens filosoficas», merece destaque a de **Alexandre Rodrigues Ferreira** à Amazónia e Mato Grosso (1783-1792) [2]. Acompanhado por desenhadores e um jardineiro-botânico, recolheu e remeteu para o Real Museu da Ajuda vastas colecções histórico-naturais além de redigir importante número de memórias sobre variados temas estudados. Em 1788, sensivelmente a meio da expedição, sabemos terem sido já enviadas 13 remessas para o real Museu [3].

Da situação do Real Museu de História Natural em 1798, existe uma descrição, feita pelo naturalista alemão **Henri Frederick Link,** que vale a pena transcrever aqui:

> «[...] le cabinet d'histoire naturelle à *Ajuda* mérite d'être vu: il ne soutient pas, à la verité, la comparaison avec celui de Paris, ni même avec celui de Madrid; il est petit, aucune partie n'y est complète; on y trouve moins d'objets relatifs au Brésil, qu'on ne devrait s'y attendre: cependant on y remarque plusieurs pièces importantes. Le morceau de mine de cuivre vierge qu'on y conserve, et qu'on a trouvé dans un vallon, à deux *legoas de Cachoeira,* et à quatorze legoas de *Baja* en Brésil, est d'une grandeur et d'un prix extraordinaires» [4].

Em 1807, o Museu de História Natural era franco todas as quintas feiras, sendo no ano seguinte «visitado» pelo famoso naturalista **Geoffroy Saint-Hilaire,** ao serviço de Napoleão, com o objectivo de recolher objectos que pudessem ser transportados para Paris. Ora, escrevendo em 1821, o estatista **Adrien Balbi,** verificava:

> «O gabinete de Historia natural da Ajuda está ainda muito bem fornecido, especialmente na parte mineralogica, e na das aves e conchas; com quanto aliás o sabio commissario enviado por Napoleão durante a invasão franceza lhe subtrahisse 3000 exemplares de mineralogia, 400 especies de ani-

[1] Cit. por Rómulo de Carvalho, *A Física Experimental em Portugal no século XVIII,* Lisboa, 1982, p. 83.

[2] Sobre esta expedição, ver, nomeadamente, o catálogo editado por ocasião da exposição *Memória da Amazónia,* realizada em Setembro-Outubro de 1991, pelo Museu e Laboratório Antropológico da Universidade de Coimbra: *Memória da Amazónia. Alexandre Rodrigues Ferreira e a Viagem Philosophica pelas Capitais do Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuyabá. 1783-1792,* com textos de M. L. Rodrigues de Areia, Maria Arminda Miranda e Tekla Hartmann.

[3] Ver, entre outros, Carlos Almaça, «Alexandre Rodrigues Ferreira e a exploração histórico-natural do Brasil», in *Oceanos,* n.º 9, 1992, p. 54-57 e, ainda, Ângela Domingues, «As Remessas das Expedições Científicas no norte brasileiro na segunda metade do século XVIII», in *Brasil. Nas Vésperas do Mundo Moderno,* Lisboa, 1991, p. 87-93.

[4] Link, *Voyage en Portugal, depuis 1797 jusqu'en 1799,* vol. 1, Paris, 1803, p. 298-299.

© Universidade Aberta

maes raros do Brazil e de outras possessões portuguezas, e um herbario contendo 2000 especies, entre as quaes havia muitas de grande raridade» [1].

[1] Balbi cit. por José Silvestre Ribeiro, *História dos Estabelecimentos Scientificos Litterarios e Artisticos de Portugal*, t. III, 1873, p. 356.

1.1.2. *Jardim Botânico*

Referido por Pombal em 1773 como o «jardim de plantas para a curiosidade» (do Príncipe), sabemos ter sido idealizado por professores italianos. O já citado Link refere-se a ele nos seguintes moldes:

> «Ce jardin est supérieurement bien situé. On y jouit d'une vue délicieuse, qui donne à la fois sur la rivière et sur la mer [...] Il n'est pas vaste; les serres même y sont très-peu spacieuses; mais il y a un excellent bassin pour les plantes aquatiques: sa distribuition extérieure est élégante, de manière qu'il ne manque pas d'intérêt pour un botaniste» [2].

[2] Link, *op. cit.*, vol. I, p. 299-300.

1.1.3. *Gabinete de Física*

Não só o nosso embaixador em Londres aparece envolvido na aquisição de peças para o Real Museu. Ex-cónego regrante, membro da Royal Society de Londres, amigo de James Watt e Boulton, relacionado com os mais notáveis construtores de instrumentos físico-matemáticos do tempo, como Dollond, Adams e Jesse Ramsden, foi ao hoje tão esquecido **João Jacinto de Magalhães** (1722-1790), que se devem muitas das «Máquinas» existentes no Real Museu.

Diversas vezes citada mas, seguramente, a mais interessante imagem do Gabinete foi-nos dada por **William Beckford** numa sua carta datada de 19 de Outubro de 1787, em que descreve a conversa que tivera com D. José:

> «A primeira pergunta com que Sua Alteza Real me honrou foi se eu tinha visitado o seu gabinete de physica. Respondi-lhe que sim, e que me tinham parecido extremamente perfeitas as machinas e instrumentos, que achei numa ordem admiravel» [3].

[3] Rómulo de Carvalho, *op. cit.*, p. 82.

1.2. **Museus universitários de Coimbra**

À restauração da Universidade de Coimbra com o «estabelecimento dos Regios, e novissimos Estatutos» de 1772, está intimamente associado um processo de criação museal. De facto, junto à então erguida Faculdade de Filosofia, o decreto pombalino estabeleceu três espaços museológicos: o Gabinete ou Museu de História Natural, o Jardim Botânico, e o Gabinete de Física Experimental.

1.2.1. *Museu de História Natural*

Lê-se nos *Estatutos* pombalinos de 1772 que devia ser «**o Tesouro público da História Natural, para Instrucção da Mocidade, que de todas as partes dos meus Reinos, e Senhorios a ella concorrem**» [4].

Para recolher os «Productos Naturaes», os *Estatutos* determinavam que haveria «huma Sala com a capacidade, que requer hum Museu, ou Gabinete digno da mesma Universidade» [5]. Na base das colecções que o constituiram estão dois «legados», um de Joseph Rollem Van-Deck, que numa carta régia de

[4] *Estatutos da Universidade de Coimbra*, Tit. VI, Cap. I, Lisboa, MDCCLXXII, p. 265.

[5] *Idem*, p. 265.

© Universidade Aberta

1774 aparece designado como o **Museu de Van-Deck,** outro, o «**Museo di Domenico Vandelli**», adquirido ao seu proprietário por dez mil cruzados. Referindo-se ao «cabinet d'histoire naturelle», escreveu a Princessa Rattazi, no seu *Le Portugal a vol d'oiseau:*

> «Il est immense. Des lions empaillés, des crocodiles, des ichneunons, des tortues dont la carapace pourrait servir de bouclier à dix hommes, des hérons «sur leurs longues jambes perchés», des chouettes faisant bon ménage avec des flamands roses y habitent de compagnie. Toutes les bêtes du globe, sauriens, amphibies, échassiers, ovipares, vivipares, voire même coléoptères, y ont envoyé leurs représentants» [1].

[1] Princesse Rattazzi, *Le Portugal a vol d'oiseau - portugais et portugaises,* Paris, 1879, p. 301.

1.2.2. *Jardim Botânico*

Apesar de no Gabinete de História Natural se incluirem já as «Produções do Reino Vegetal», mas como «porém não podem ver-se nele as plantas, se não nos seus Cadaveres secos, macerados, e embalsamados» [2], os *Estatutos* previram para «complemento da mesma História» o estabelecimento de um Jardim Botânico, no qual se mostrassem as plantas vivas.

[2] *Estatutos da Universidade de Coimbra,* Tit. VI, Cap. I, Lisboa, MDCCLXXII, p. 266.

O primeiro projecto, da autoria de professores italianos foi recusado por Pombal: «[...] Os sobreditos professores são italianos, e a gente desta nação, acostumada a ver lançar ao ar centenas de mil cruzados de Portugal em Roma, e cheia deste enthusiasmo, julga que tudo o que não é excessivamente custoso, não é digno, ou do nome portuguez, ou do seu nome delles» [3].

[3] José Silvestre Ribeiro, *op. cit.,* vol I, p. 396.

E mais à frente: «Eu, porém, entendi até agora, e entenderei sempre, que as cousas não são boas, porque são muito custosas e magnificas, mas sim e tão somente porque são proprias e adequadas para o uso que dellas se deve fazer» [4].

[4] *Idem,* p. 396.

Pombal mandou então delinear outro plano, mais modesto, do género do jardim de Chelsea, em Londres, porque, segundo ele, o que se queria era «**um jardim de estudo de rapazes,** e não de ostentação de principes, ou de particulares daquelles extravagantes e opulentos que estavam arruinando grandes casas na cultura de brêdos, beldroegas, e poejos da India, da China e da Arabia» [5].

[5] *Ibidem,* p. 397.

1.2.3. *Gabinete de Física Experimental*

Para as Lições de Física, os *Estatutos* previam que haveria na Universidade uma «Collecção de Máquinas, Aparelhos, e Instrumentos» necessários para o dito fim. Esta foi Pombal buscá-la ao Colégio dos Nobres, em Lisboa, cujo Gabinete de Física ele próprio afirmara ser:

> «**o mais completo que hoje tem a Europa.** Porque sendo o melhor delles o de Padua; não tem mais que quatrocentas Machinas; passando o Nosso de quinhentas, e tantas» [6].

[6] Rómulo de Carvalho, *Historia do Gabinete de Física da Universidade de Coimbra,* Coimbra, 1978, p. 33.

Para acomodação das «máquinas», os *Estatutos* pombalinos determinavam que haveria «uma Sala, ou Casa destinada para a dita Collecção das máquinas», com a capacidade necessária para nela se fazerem todas as demonstrações com a assistência dos estudantes. Mal se instalou o **Gabinete das**

© Universidade Aberta

Máquinas — ou **Theatro das Experiencias, Theatro dos Experimentos Fysicos, Casa das Máquinas,** ou **Theatro da Fizica Experimental,** como a documentação coeva também o refere — iniciaram-se as experiências, com grande sucesso, aliás, como se depreende de uma carta enviada pelo Reitor Reformador ao Marquês de Pombal:

> «Dou parte a V. Ex.ª que sabado 22 do corrente se abrio pella primeira vez o Theatro das Experiencias, q. interinam.te se fez na Sala do Col.º real das Artes, **concorrendo a este insolito, e novo espectaculo huma gd.e multidão de Pessoas Academicas, e da Cidade.**
>
> Esta abertura produziu um fogo, e ardor na Mocid.e, que eu não sei dignamente reprezentar a V. Ex.ª» [1].

[1] *Idem*, p. 37.

O material didáctico de base do Gabinete de Física da Universidade de Coimbra, segundo o inventário do Colégio dos Nobres — o *Instrumenta dalla Bella* — distribuia-se por 562 números, as tais «quinhentas e tantas máquinas», referidas por Pombal ao Reitor Reformador D. Francisco de Lemos. Em 1778, o *Index Instrumentorum* do material do Gabinete de Física de Coimbra dava conta da existência de 580 «máquinas»; a que se juntaram mais 12 em 1790. **Rómulo de Carvalho**, ao publicar em 1964 a sua importante *História do Gabinete de Física da Universidade de Coimbra*, concluiu:

> «que apenas chegaram aos nossos dias, intactas e completas, 32 «máquinas» das 580 pombalinas. A estas acrescentamos 15 quase completas, 63 bastante incompletas e 30 reduzidas a qualquer insignificante resto ainda identificável. Ao todo são 240 as «máquinas» que de qualquer modo estão representadas na actualidade. Desapareceram por completo 340, algumas das quais de grandes dimensões» [2].

[2] *Ibidem*, p. 87.

1. 3. Colecção de numismática na Casa da Moeda

Um dos mais interessantes «projectos» museológicos pombalinos, conquanto pouco divulgado, releva da ordem para a criação na Casa da Moeda de Lisboa de uma colecção de moedas e medalhas, verdadeiro embrião de um museu nacional de numismática.

Trata-se do «Aviso de 25 de Janeiro de 1777», assinado pelo próprio Marquês de Pombal, e onde este ordenava que:

> «**na casa da moeda se estabeleça logo um cofre, no qual se guardem, e vão guardando:** uma moeda de cada cunho e qualidade de metal, que se poderem ir achando, não só d'este reino mas geralmente de todas as partes do Mundo: E semelhantemente uma medalha também de todas as qualidades de metaes, que for possível alcançar-se assim antigas, como modernas, **para com o decurso do tempo se poder formar uma collecção d'elas, que hajam de servir á utilidade pública e notícia geral**» [3].

[3] Arquivo da INCM, Arquivo Histórico da CM, Doc. Avulsa, 1777.

O «Aviso» ia, contudo, mais longe, pormenorizando com a conhecida minúcia do Marquês:

- o **tipo de Armários a utilizar,** com gavetas da altura de uma polegada, forradas de veludo e com pequenas concavidades à proporção da maior ou menor circunferência das moedas ou medalhas;

© Universidade Aberta

- a **legendagem** «no lugar superior das ditas concavidades manuscripta a inscrição da moeda ou medalha, que nela se acomodar» [1];
- e mesmo a necessidade de se proceder ao **registo, em livro apropriado** «estampando-se o seu feitio pela frente, e reverso, e fazendo-se todas as miúdas declarações, que mais for possível entenderem-se e acharem-se do seu peso, do seu toque, valor numeral, o motivo por que se cunharam, e a differença que fazem as moedas a respeito das de Portugal, com todas as circunstâncias que mais possam servir á intelligência da História das sobreditas moedas e medalhas» [2].

[1] *Idem.*

[2] *Ibidem.*

Acrescente-se que o **Museu Numismático Português** só viria a ser criado século e meio mais tarde (14-VI-1933) devido a diligências de **Pedro Batalha Reis** e incorporando quatro núcleos fundamentais: o que, desde o Aviso de Pombal, constituia o **Museu da Casa da Moeda,** a colecção de moedas e medalhas do Palácio da Ajuda — assumindo-se como uma secção especial que se denominará **Secção Numismática de D. Luiz I** —, parte do **Gabinete Numismático da Biblioteca Nacional** e o **medalheiro da Academia das Ciências.**

1.4. Museu Nacional

A **Academia das Ciências de Lisboa** foi criada em plena Viradeira mariana, datando de 1779 os seus primeiros estatutos. O primeiro artigo desses estatutos, atribuia-lhe o adiantamento da indústria nacional, a perfeição das ciências e das artes e o aumento da indústria popular.

Para os responsáveis da Academia, com razão,

> «**As relações** [3]**, por mais exactas e completas que sejam, nunca chegam a dar-nos uma ideia tão perfeita das coisas, como a sua mesma presença: por esta causa se têem ocupado os Sábios, particularmente neste século, em ajuntar com a protecção dos príncipes,** os exemplares de vários individuos das diversas espécies de Animais, Vegetais e Minerais, que se encontram em diferentes países, **para apresentarem do modo possível à vista dos curiosos um como compêndio das principais maravilhas da Natureza**» [4].

[3] Relação (do lat. *relatione*). Rol, lista, narração de acontecimentos; descrição. Ver, por exemplo, José Pedro Machado, *Grande Dicionário da Língua Portuguesa,* vol. V, Lisboa, 1991, p. 458.

[4] *Breves Instrucções aos correspondentes da Academia das Sciencias de Lisboa sobre as remessas dos productos e noticias pertencentes à Historia da Natureza para formar hum Museo Nacional,* Lisboa, MDCCLXXXI, p. 3-4.

O reconhecimento por parte da Academia da

> «[...] **grande utilidade, que de huma** [...] **Collecção, sendo bem ordenada,** póde resultar para o adiantamento das Artes, Commercio, Manufacturas e todos os mais ramos da Economia; **propoz-se o projecto de formar nesta Capital hum Museu Nacional,** onde principalmente se ajuntem e conservem os productos, ao menos os mais notaveis, que se achão dentro do Reino e das suas Colonias» [5].

[5] *Breves Instrucções aos correspondentes da Academia das Sciencias de Lisboa...,* p. 3.

Para informar os seus Correspondentes e Comissários relativamente ao número e perfeição dos exemplares que interessavam, bem como ao método de os preparar e remeter para o Museu da Academia, muitas vezes referido como o **Museu de Lisboa, Museu Nacional** e também **Museu Nacional de Lisboa,** a Academia publicou, logo em 1781, o interessante folheto: *Breves Instrucções aos correspondentes da Academia das Sciencias de Lisboa sobre*

© Universidade Aberta

as remessas dos productos e noticias pertencentes à Historia da Natureza para formar hum Museo Nacional.

Ao Museu de História Natural da Academia juntar-se-ia o do padre Mayne, por falecimento deste em 1792. Foi este conjunto, mais o do Real Museu da Ajuda, que transitou, em 1858, na parte exclusivamente relativa à História Natural, para a Escola Politécnica de Lisboa

1.5. **Um panorama da situação museal portuguesa em 1807**

Nas páginas anteriores, tivemos oportunidade de abordar as principais criações museais da segunda metade do século XVIII português. Publicado n'*O Panorama* em **1857,** o artigo que a seguir se transcreve, pretendeu dar conta de todos os estabelecimentos museais e para-museais fundados durante esse meio século e até 1807 — ano em que a corte, ameaçada pelo Corso, abandonou o país. Conhecendo-se a precaridade ou ausência de estatísticas nos mais variados domínios da nossa história, este artigo de **F. D. d'Almeida e Araujo,** afigura-se-nos revestir-se de grande interesse para o conhecimento da primeira etapa de existência dos museus portugueses.

> *MUSEUS, GABINETES DE MEDALHAS, GABINETES DE PHYSICA, E JARDINS BOTANICOS*
>
> **Seria curiosa a noticia dos museus que hoje possuimos, se não houvesse tamanho descuido em fazer conhecidos estes thesouros, que parece uma especie de avareza nos seus proprietarios darem publico conhecimento d'elles.**
>
> Não sucedia assim nos tempos passados; e por não recuar mais longe, tomaremos para exemplo o anno de 1807.
>
> D'elles daremos uma abreviada noticia, que oxalá sirva de incentivo aos homens de hoje para fazerem conhecidos os que tão cuidadosamente occultam; que d'estes e outros similhantes descuidos de publicidade resulta o nosso atraso na estatistica, e d'ahi a falsa apreciação das riquezas do nosso paiz.
>
> Não fallando no **gabinete de Historia Natural,** que era franco todas as quintas feiras de tarde, e situado na calçada d'Ajuda em Belem, havia o da universidade de Coimbra; o do marquez d'Angeja, á Junqueira; o do marquez d'Abrantes em Bemfica; o de D. Luiz de Vasconcellos e Sousa, ao lado do Passeio Publico; o do padre João Faustino, na Casa do Espirito Santo; o museu Maynense, em que se ensinava historia natural e botanica, instituida a aula pelo padre frei José Mayne, no convento de Nossa Senhora de Jesus; o da academia real das sciencias, no palaciom do Calhariz; o de Adolfo Frederico Lindimberg, na rua Formosa; e o de Jorge Rei, aos Martyres.
>
> Dos **gabinetes de medalhas e antiguidades,** tambem no mesmo tinhamos não pequena copia, e além do de sua alteza real o principe regente, havia o museu Maynense, onde existiam mais de 540 pinturas, comprehendendo muitas dos melhores autores; o da livraria publica, que então estava estabelecida na Praça do Commercio; o do marquez d'Angeja, na Junqueira; o dos padres theatinos; o dos monges benedictinos; o do arcebispo d'Evora; o do desembargador João Vidal da Costa e Sousa, na rua de S. Bento; o de João de Magalhães d'Avellar, em Coimbra.

© Universidade Aberta

Gabinetes de physica contavam-se oito, a saber: o do principe regente; o da universidade de Coimbra; o do real hospício de Nossa Senhora das Necessidades; o do marquez de Tancos, á Costa do Castello; o dos conegos regrantes, em S. Vicente de Fora; o da academia real das sciencias, ao Calhariz; o de Tiberio le Blanc, na rua nova de Jesus; e finalmente, o de João Diogo de Barros Leitão Carvalhosa, na quinta do Cabeço, a Sacavem.

Dos **jardins botanicos,** além do d'Ajuda, contavamos o da universidade de Coimbra; o do marquez d'Angeja, ao Lumiar; e o do marquez de Abrantes, em Bemfica.

E por accessorios, como complemento d'esta honrosa lista de verdadeiros thesouros de sciencia, não podemos deixar de enumerar os nossos **laboratorios chymicos,** que eram, o de sua alteza real o principe regente; o de Antonio de Sousa da Silva Alcoforado, em Guimarães; o da universidade de Coimbra; e o da casa da moeda; e assim tambem os nossos **observatorios astronomicos,** que estavam estabelecidos na marinha real; na academia real das sciencias; no real hospicio das Necessidades, e na universidade de Coimbra.

Esta simples enumeração, consagrada nas paginas do Panorama, servirá de desaffrontar do epitheto de obscurantismo a geração que precedeu a actual» [1].

[1] F. D. d' Almeida Araujo, «Museus», in *O Panorama,* Lisboa, 1857, p. 392.

1.6. **Museu Real do Rio de Janeiro**

Apesar de classificar de tardio o decreto de D. João VI que fundou o museu, **Ladislau Netto,** o seu primeiro historiador (1870), não deixou de acrescentar de seguida: «Fazendo-lhe, porém, justiça, devemos confessar que, ao menos na forma, não podia ser para as circunstancias do tempo nem mais bello, nem mais rico de esperança» [2].

[2] Cit. por José Silvestre Ribeiro, *op. cit.,* tomo IV, Lisboa, 1874, p. 312.

Nascido quase nas vésperas da independência política do Brasil (1822), o seu decreto fundador tem a data de 6 de Junho de **1818** e nele pode ler-se:

> «**Querendo propagar os Conhecimentos e Estudos das Sciencias Naturaes do Reino do Brasil,** que encerra em si milhares de objectos dignos de observação e exame, e que podem ser empregados em beneficio do Commercio, da Industria e das Artes, que muito desejo favorecer, como grandes mananciaes de riqueza: **Hei por bem que n'esta corte se estabeleça um Museu Real, para onde passem quanto antes os instrumentos, machinas e gabinetes que já existem dispersos por outros lugares;** ficando tudo a cargo das pessoas que Eu para o futuro Nomear» [3].

[3] *Idem,* p. 311.

O museu instalou-se, como determinava o decreto fundador, numas casas ao Campo de San'Anna, pertencentes ao futuro barão de Ubá, João Rodrigues Pereira de Almeida. Em 1821, uma (curiosa) portaria regulou a admissão de visitantes ao museu e garantiu a segurança do mesmo:

> «**Manda S. A. R. o principe regente [...] que houve por bem [...] que faculte a visita do museu,** na quinta feira de cada semana, desde as dez horas da manhã até á uma da tarde, não sendo dia santo, a **todas as pessoas, assim estrangeiras como nacionaes, que se fizerem dignas pelos seus conhecimentos e qualidades;** e que para conservar-se em taes occasiões a boa ordem e evitar-se qualquer tumulto, tem o mesmo senhor ordenado pela repartição da guerra que no referido dia se mandem alguns soldados da guarda real da polícia para fazer ahi o socego que é conveniente» [4].

[4] *Ibidem,* p. 312.

© Universidade Aberta

Parte substancial do seu acervo era constituido por objectos levados de Portugal, nomeadamente do Palácio de Queluz, bem como do Real Museu da Ajuda.

Lembre-se a propósito o dado curioso fornecido por **José Silvestre Ribeiro:** aquando da fuga da corte para o Brasil em **1807** — o príncipe D. José havia falecido em 1788 e o príncipe regente contava já quarenta anos — entre os objectos levados do Real Museu da Ajuda, contavam-se «dois armarios octaedros, contendo oitenta modelos de oficinas das profissões mais populares» [1], que tinham sido mandados fazer, certamente por Pombal, durante a meninice dos príncipes e «para a sua instrucção».

[1] *Ibidem*, p. 321.

Interessantemente, quando em **1818** o príncipe regente criou o **Museu Real do Rio de Janeiro,** os referidos armários vão fazer parte integrante do espólio do novel museu. Conquanto caído em desgraça em 1776 e falecido em 1782, a sombra do Marquês parece, assim, ainda pairar pelas salas do primeiro museu brasileiro.

2. OS MUSEUS DO LIBERALISMO

Foi em pleno cerco da cidade do Porto pelas forças realistas (1832-1833) que nasceu a primeira expressão museal do liberalismo português. **D. Pedro IV** (1798-1834) decidiu aí estabelecer um **Museu de Pinturas, Estampas, e outros objectos de Bellas Artes,** cujos fins últimos se aproximavam, em muito, dos expostos em 1822 no *Programa* da **Sociedade Promotora da Indústria Nacional,** de que era ao tempo presidente o agora ministro do Reino Cândido José Xavier: «**Em huma palavra, excitar a emulação, espalhar as luzes, auxiliar os talentos** [...]» [2].

[2] Ver «Programma Sobre a creação da Sociedade Promotora da Industria Nacional», in *Annaes da Sociedade Promotora da Industria Nacional,* Caderno n.º 1, Lisboa, 1822, p.8.

A restauração do regime liberal em 1834 e, sobretudo, o setembrismo em 1836, viriam a dar corpo a «uma urgentíssima tarefa de legislação, na mira de erguer, enfim, o entressonhado Portugal liberal» [3]. Do labor de Manuel da Silva Passos (mais conhecido por **Passos Manuel**) (1801-1862), nasceu um conjunto de leis visando promover a civilização geral dos portugueses, a difusão da instrução pública e o gosto do belo que se consubstanciou em importantes reformas dos estudos (primários, secundários e universitários), na criação de conservatórios, de academias, de escolas politécnicas, e de museus.

[3] Joel Serrão, «Setembro. Revolução de (1836)», in *Dicionário de História de Portugal,* vol. V, p. 559.

No projecto museal setembrista foi bem visível a inspiração da **Revolução Francesa.** Decalcada do exemplo francês, uma das mais interessantes criações de Passos Manuel não se chamou **Conservatório de Artes e Ofícios** à imagem do **Conservatoire National des Arts et Métiers,** fundado em Paris em 19 de vendimiario do ano III (10 de Outubro de 1794) ?

Ainda sob o liberalismo, projectou-se a criação de museus junto de departamentos militares, tendo-se mesmo publicado umas *Instrucções para os Cirurgiões da Armada* recolherem produtos de História Natural, com o objectivo de vir a ser estabelecido um museu particular da Repartição da Marinha (1836). O esforço liberal para criar novos museus incluiu, tam-

© Universidade Aberta

bém, as **provincias ultramarinas,** nomeadamente **Macau,** onde se tentou a formação de um museu que englobasse os mais raros produtos orientais (1838), chegando-se mesmo a convidar os moradores a colaborarem na iniciativa; e **Moçambique,** no mesmo ano, visando a criação de um museu destinado à colecção dos produtos mais raros de África.

2.1. **Museu Portuense**

Em Abril de 1833, **João Baptista Ribeiro,** ao tempo lente de desenho da Real Academia de Comércio e Marinha, recebeu uma portaria assinada pelo ministro do Reino, Cândido José Xavier, onde se lia que era intenção do Duque de Bragança mandar estabelecer na cidade do Porto um **Museu de pinturas e estampas** e se solicitava a sua colaboração para examinar tudo quanto existisse nesse género, tanto nos conventos abandonados, como nas casas sequestradas.

Em Junho, depois de ter já apresentado uma relação de tudo o que examinara nos conventos e nas casas particulares, João Baptista Ribeiro concluiu um projecto de regulamento para o museu, que é, na verdade, um documento de alto valor simbólico — a partir dele pode falar-se de um **museu público** entre nós:

> «Senhor. — **A primeira abertura do Museo Portuense n'esta Heroica, e Fiel Cidade do Porto formará para sempre uma época memorável na história da Monarchia Portugueza** [...] **por ter dado pela primeira vez aos Portuguezes um centro de reunião às producções d' Arte, da Pintura, Gravura, Escultura e Architectura Civil,** onde regularmente poderão utilizar os Artistas, Alumnos, e em geral toda a Nação, por ser aquelle Estabelecimento destinado á propagação dos conhecimentos que tem por base fundamental aquellas Artes [...] **a Nação concorrerá ao Museo a declarar o seu gosto pelas Bellas Artes, e a caracterisar d'este modo a época actual:** as obras magistraes que por ventura alli estejão, **espalharão até nas ultimas classes do Povo o gosto do bello, o amor e o sentimento das Artes** [...] **O Governo dando protecção a tal estabelecimento mostrará que marcha na mesma senda das Nações civilisadas. O Museu recolherá proveitosamente a sentença do homem velho, o pensamento do menino, o juizo do litterato, o dito do homem do mundo, e os propositos do Povo.** Finalmente os Artistas nacionaes com as suas producções, resolverão o problema de que a Nação Portugueza póde ter Estabelecimentos onde se formem escolas privativas á similhança das outras Nações pollidas, como as de Berlim, Leide, Dresde, Utrecht, Middebourg, Franecker ... [...]» [1].

A este introito, seguiam-se treze pontos, donde destacamos:

- o museu estaria aberto ao público desde o primeiro de Outubro até ao fim de Junho (art.º 6);
- o público em geral teria entrada ás segundas e quintas-feiras; os estudiosos seriam admitidos nas terças, quartas, sextas e sabados (art.º 7);
- o museu emprestaria «generosamente os utensilios necessarios aos estudantes faltos de meios, em quem o Director descobrisse uma

[1] Cit. por Pedro Vitorino, *Os Museus de Arte da Cidade do Porto,* Coimbra, 1930, p. 11-16.

© Universidade Aberta

disposição feliz para se tornarem uteis á patria e a si, tal como, papel, lapis, pinceis, tintas» (art.º 8);

- haveria uma exposição bienal pública, à qual seriam admitidas trabalhos de desenho, pintura, escultura, litografia, desenho de arquitectura civil, obras escritas sobre Belas Artes, etc. (art.º 9).

Para a sua instalação foi escolhido o Convento de Santo António da Cidade, tendo em 28 de Julho de 1834 sido visitado por S.S.M.M. Fidelissimas e Imperiais, que se «demorarão mais de hua hora e mostrarão satisfação **por ver a primeira vez, em Portugal, hum tal Estabelecimento**» [1]. Mas só em 12 de Setembro de **1836** sairia o decreto, subscrito por Passos Manuel e firmado por D. Maria II, — o Duque de Bragança havia falecido em 24 de Setembro de 1834 — que regulamentou o museu. As obras de adaptação foram contudo lentas, pelo que só em Junho de **1840** pode ser aberto ao público o Museu Portuense, que por vezes também foi denominado **Ateneu D. Pedro** ou **Ateneu Portuense.**

[1] *Idem*, p. 27-28.

Em 1886 sabemos que:

> «É muito pobre. Alem da espada de D. Affonso Henriques, da escrivaninha de frei Bartolomeu dos Martyres, chapeu e oculo de D. Pedro IV, tres ou quatro quadros, o modelo em gesso da estatua do conde de Ferreira e uma soffrivel collecção de gravuras — não tem cousa de interesse» [2].

[2] D. C. Sanches de Frias, *Notas a Lapis. Passeios e digressões peninsulares*, Lisboa, 1886, p. 148.

Em 1911, ao ficar subordinado ao Conselho de Arte e Arqueologia da 3.ª Circunscrição, passou a designar-se **Museu Soares dos Reis.**

2.2. **Os museus regionais**

Em Circular de **25 de Agosto de 1836,** endereçada a todos os Governadores Civis do Reino, Ilhas Adjacentes e Ultramar, à excepção dos de Lisboa e Porto, foi determinada a constituição em cada capital de distrito de «uma Bibliotheca Publica, — **um Gabinete de raridades, de qualquer espécie, e outro de Pinturas**» [3].

[3] Circular de 25 de Agosto de 1836, in *Diário do Governo*, n.º 203, de 27 de Agosto de 1836.

Na génese da decisão régia esteve não só a necessidade de «[...] pôr em segurança e ordem as Livrarias, Manuscritos, Pinturas e quaesquer preciosidades litterarias, e scientificas, que pertenciam aos Conventos das extinctas Ordens Regulares [...]», mas, note-se, também o desejo de «[...] **empregar, com proveito Nacional, todos esses poderosos meios de diffundir a instrucção, e de excitar o gosto pela letras, e bellas artes** [...]».

Apesar do repetido ênfase dado à «maior utilidade, e vantagem publica» que teria a concretização de tais estabelecimentos, sabemos, como notou Henrique Coutinho Gouveia, que «este plano não terá tido, no entanto, consequências práticas, e **só nos finais do século se iniciará um movimento de criação de pequenos museus de âmbito regional** que virá então a adquirir considerável expressão» [4].

[4] Henrique Coutinho Gouveia, «Acerca do Conceito e Evolução dos Museus Regionais Portugueses desde finais do século XIX ao regime do Estado Novo», in *Bibliotecas, Arquivos e Museus*, Vol. 1, N.º 1, 1985, p. 149.

© Universidade Aberta

2.3. **Conservatório de Artes e Ofícios**

A ideia da constituição de um museu industrial atravessou todo o nosso século XIX, datando de 1819 e 1822 os dois primeiros apelos conhecidos para a sua criação, ambos ligados a **Cândido José Xavier** (1769-1833).

Em 1819, é publicado nos *Annaes da Sciências, das Artes e das Lettras,* editados por uma Sociedade de Portugueses residentes em Paris, um artigo intitulado: *Do Conservatorio das Artes e Officios de Paris, e da possibilidade de hum Estabelecimento semelhante em Portugal:*

> «Faltaríamos ao nosso dever, e não dariamos a este artigo todo o interesse de que elle he susceptivel se não consagrassemos nelle o desejo de vermos estabelecida na nossa Patria huma Instituição d'este genero. A industria he em todos os casos o primeiro e mais solido recurso de huma Nação, e nas circumstancias difficeis em que está hoje Portugal, he a agricultura, são as Artes quem pode sustentá-lo, e dar ao commercio os meios mais seguros de o enriquecer; pelo que, promover por todos os modos a industria no paiz, não pode deixar de entrar mui positivamente nas intenções patrioticas do Governo. Certos disto, como da influencia que tem nas artes huma collecção dos meios practicos com que ellas se ajudão e se desenvolvem, estamos persuadidos de que hum estabelecimento d'este genero seria muito conveniente e não difficil de fazer-se em Portugal» [1].

Três anos depois, em 1822, no *Programa* da **Sociedade Promotora da Industria Nacional,** estipulou-se:

> «Formar hum estabelecimento com o nome de Deposito das Artes, em que se recolhão todos os planos, desenhos e modelos de instrumentos, e maquinas, o qual para instrucção do público, e muito particularmente dos artistas, seja patente a todos em dias determinados» [2].

Estas propostas demorariam, contudo, a converter-se em realidade. Em **1831** é a vez do nosso já conhecido Domingos Vandelli propor à então designada **Academia Real das Sciencias,** para além da edição de um impresso volante destinado a vulgarizar por todo o reino os conhecimentos tecnológicos e de agricultura, que na própria Academia — «à imitação das outras Nações, e da vizinha Hespanha» [3] — se estabelecesse um gabinete de modelos de máquinas usadas na Agricultura, Artes e Manufacturas.

Finalmente, no ano de 1836 foi criado o **Conservatório de Artes e Ofícios de Lisboa,** logo seguido, em 1837, do **Conservatório Portuense de Artes e Officios.** O artigo 1.º do decreto de fundação do Conservatório de Lisboa, aproximava-se quase *ipsis verbis* do do Conservatório parisiense, criado quatro décadas antes, como se vê pela comparação que se segue:

> «Il sera formé à Paris sous le nom de Conservatoire des Arts et Métiers un dépôt public de machines, outils, modéles, dessins, descriptions et livres de tous genres d'art et métiers» [4].
>
> «Formar-se-ha em Lisboa um deposito geral de maquinas, modelos, utensilios, desenhos, descripçoes, e livros relativos ás differentes Artes, e Officios, e será denominado = Conservatorio das Artes, e Officios» [5].

Com a criação do Conservatório Passos Manuel visava, como ficou bem claro no *Relatório* por si dirigido a D. Maria II como justificativo dos dois

[1] *Annaes das Sciencias, Das Artes, e Das Letras,* tomo VI, Paris, 1819, p. 98-99.

[2] «Programma Sobre a creação da Sociedade Promotora da Industria Nacional», in *Annaes da Sociedade Promotora da Industria Nacional,* Caderno n.º 1, Lisboa, 1822, p.8.

[3] ANTT, *Ministério do Reino,* maço 353. Se a ideia do Gabinete vingasse, Vandelli encontrava-se disposto a oferecer «huma Bomba de fogo [máquina a vapor] da força de dous cavallos, que custou 600$000 rs.». Cf. Christovam Ayres, *Para a Historia da Academia das Sciencias de Lisboa,* 1927, p. 415.

[4] Musée National des Techniques, *Conservatoire des Arts et Metiers-Paris,* s/d, p. 2.

[5] Cit. por Mário Silva, «Apontamentos Históricos sobre Museus Tecnológicos em Portugal», in *Publicações do Museu Nacional da Ciência e da Técnica,* n.º 1, Coimbra, 1971, p. 43.

© Universidade Aberta

decretos fundadores, o aperfeiçoamento da Indústria Nacional tido por um elemento indispensável à prosperidade pública, mas também a «instrucção dos Artistas, que sirva á demonstração popular das preciosas applicações das Sciencias ás Artes, que excite a emolução, e que mostrando o estado actual, e comparativo da Industria Nacional, influa poderosamente nos seus progressos» [1].

[1] *Idem*, p. 43.

Em Novembro de 1836, sabemos encontrar-se completo o pessoal do Conservatório de Lisboa, só faltando máquinas, modelos, desenhos e instalações ... Estas aparecem no ano seguinte, sendo o Museu instalado no Convento de Nossa Senhora dos Remédios (Marianos). Em Setembro de 1844, ano em que o Conservatório portuense foi extinto, o de Lisboa foi integrado na Escola Politécnica, tendo sido encerrado em meados do século (1852).

2.4. **Museu Allen**

Na sua génese estão as colecções reunidas ao longo de vários anos por **João Allen** (1785-1848), negociante britânico. «Sito na rua da Restauração n.º 275, n'esta freguesia de Miragaya», como escreveu Pinho Leal no *Portugal Antigo e Moderno,* constava em 1835 de um gabinete concológico, colecções de mineralogia e geologia, numismática, curiosidades naturais e artificiais, uma livraria bastante numerosa, rica e escolhida, além de uma colecção de pintura.

Para albergar as suas «collecções enciclopédicas», João Allen edificou em 1836 «no quintal contiguo à sua residência uma casa composta de três grandes salas com luz vertical» [2].

[2] Pinho Leal, «Miragaya» in *Portugal Antigo e Moderno,* vol. V, Lisboa, 1875, p. 253.

Conquanto privado, sabemo-lo aberto ao público em 1838, podendo ser visitado aos domingos. Por falecimento do seu fundador, o museu foi adquirido em 1850 pelo Município Portuense.

Dirigido por Eduardo Allen, um dos filhos do fundador, o **Museu Allen** ou **Novo Museu Portuense** reabriu ao público em 1852, encontrando-se patente todos os domingos e 5.as-feiras; para artistas e estudiosos bem como para visitantes «de fóra da terra» também às 3.as, 4.as e 6.as-feiras.

O 1.º artigo do regulamento próprio, dizia:

> «O novo museu portuense, propriedade exclusiva do municipio, **é destinado não só a servir de recreio aos habitantes do Porto, mas a promover o mais possivel em todo o paiz,** por meio das diversas collecções que encerra ou deve vir a encerrar, **a cultura e o desenvolvimento das bellas artes, sciencias naturaes, e mesmo das artes industriaes,** que mais directamente concorrem para o augmento da riqueza nacional. **Seu fim é tornar-se um estabelecimento verdadeiramente civilisador: seu objecto será por tanto encyclopedico**» [3].

[3] Cit. por José Silvestre Ribeiro, *op. cit.*, tomo VIII, Lisboa, 1879, p. 182-183.

Foi o primeiro museu português que teve catálogos impressos, tendo o primeiro, o de pintura, saído em 1853.

© Universidade Aberta

2.5. **Do museu-privado ao museu-público**

O grande legado do liberalismo para o movimento museal — mais do que importantes museus, pela qualidade ou número — foi, sem dúvida, a afirmação da ideia de **museu público.**

O *Discurso inaugural para ser recitado na abertura do Muzeo Portuense,* da autoria do citado João Baptista Ribeiro, é um bom exemplo desta afirmação:

> «Felicito-vos, Senhores, por estarmos de posse deste **estabelecimento publico,** e breve teremos outros que formem o complemento dos nossos ardentes dezejos.
>
> **Decorrerão muitos séculos sem haver Muzeus ou Galerias publicas de paineis e outros objectos de Boas-Artes.** Os Artistas só tinhão occasião de ver em suas cazas as obras que tinhão sido produzidas: ali não podião elles comunicar com franqueza os seus pensamentos sem reciprocamente se desgostarem, e por isso era quazi impossivel haver obra que merecesse com razão ser aprovada pelo bom senso. Se por ventura os Artistas procuravão analysar os objectos d'arte nos logares para onde tinhão sido destinados, **lá lhes faltava a concorrencia do literato, do homem do mundo, do velho, do menino, e do povo, que costumão ir ás expozições publicas, e não podião então recolher cuidadosamente a opinião de todos, a opinião publica. Ex-aqui, Senhores, do que estiverão privados os povos antigos, e a ventura que hoje nos amanheceo nesta Galaria, Graças ao Sábio Regente!**» [1].

[1] Cit. por Pedro Vitorino, *op. cit.*, p. 46-47.

Às elites que usufruiram dos «tesouros», «gabinetes» e «galerias» sucede o Homem,

> «[...] qualquer que seja o estado ou profissam: os Religiosos, Filosofos, Militares, Viajantes, Geografos, Pintores, Escultores, Architectos, Gravadores, Antiquarios, e em fim **os que não tendo profissão peculiar querem contudo ornar o seu espírito de conhecimentos que os tornem mais estimados e interessantes na Sociedade, adquirem n'aquelle estabelecimento as ideias que lhes convem**» [2].

[2] *Idem,* p. 52.

Sobre estes últimos,

> «[...] a quelles que por fortuna sua aspiram somente á nobre ambiçam de cultivar seu espírito por hum meio mais forte, efficaz, e eloquente do que pelo discurso, abreviando por este modo o tempo que levarião em reler as couzas apagadas na memoria, avivando-as só com hum volver d'olhos, conservando prezente o que passou ou está distante, intertendo o espírito com a imagem permanente do que mais o interessa e sensibiliza, podendo comparar dentro do curto espaço d'huma galeria o que o tempo havia collocado em remotos climas e produzido em apartados séculos, instruindo-se desta arte cada hum deleitosamente nas couzas que devem contribuir a formar-lhe o gosto e o juizo» [3].

[3] *Ibidem,* p. 52-53.

Ao terminar o seu longo texto — no original dezoito folhas inteiras de papel almaço, escritas dos dois lados — João Baptista Ribeiro escreveu:

> «Os Muzeus e Galerias são os lugares proprios ao repouso e reflexão: ali podem os honestos cidadãos saborear os agrados e encantos que as Boas-Artes são capazes de lhes dar, quer lhes ensinem couzas novas ou lhes recordem ideias antigas, quer finalmente lhes excitem a attençam pela beleza e singularidade de objectos que lhes off'recem.

© Universidade Aberta

He pois constante e induvitavel que os Muzeus e Galerias instruem a Mocidade, recordão e consolidão as ideias a quem está na provecta idade, recreião e adoção a ultima estaçam da vida: são por conseguinte uteis e proficuas em todas as idades»[1].

[1] *Ibidem*, p. 53-54.

3. OS MUSEUS DA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XIX

Espelhos, como lhes gostava de chamar Georges Henri Riviére, os museus refletem muitas vezes os grandes problemas das sociedades que os geram e em que se inserem.

A segunda metade do nosso século XIX foi marcada por dois grandes fenómenos: a **regeneração** e a **exploração africana.** Marco da regeneração, foi, sem dúvida, a política dos melhoramentos materiais, nomeadamente os transportes e as comunicações, que viria a ser designada por fontismo; mas também a criação, por decreto de **Fontes Pereira de Melo,** em 1852, do Ensino Industrial, a que se encontrarão ligadas algumas experiências museais logo nesse mesmo ano. À exploração e colonização africana, que tem o seu ponto alto nas décadas de 70, 80 e 90, encontrou-se ligada a **Sociedade de Geografia de Lisboa,** com um museu próprio desde **1875** e, também, o **Museu Colonial,** logo em **1870.**

3.1. Arqueologia e Museus Regionais

As décadas de 50 e 60 viram nascer os nossos dois primeiros museus arqueológicos: em 1857, o **Museu dos Serviços Geológicos,** quando da criação da primeira Comissão dos Trabalhos Geológicos; e em 1864, o **Museu Archeologico do Carmo** graças à então designada Sociedade dos Architectos e Archeologos Portuguezes.

Nos anos 60 e 70 iniciou-se uma vaga de escavações arqueológicas no país. Em 1877, *O Instituto,* para cujo Museu são então também feitas uma série de sondagens em Conímbriga, dá-nos conta desse labor:

> «Perto de **Guimarães,** no sítio onde se julga ter existido uma antiga citânia, o Sr. **Martins Sarmento** tem mandado fazer grandes escavações, que patentearam já vestígios muito importantes para a história antiga da Península [...] Em **Évora** o Sr. **Gabriel Pereira** tem colligido muitos objectos pré-históricos das epochas da pedra polida e de bronze [...] As grandes inundações d'este inverno descobriram junto de **Mértola,** na margem do Guadiana, os vestígios dum cemitério romano. O governo encarregou de estudar estes vestígios, bem como outras antiguidades algarbriensis, o Sr. **Estácio da Veiga** [...]»[2].

[2] Augusto Filipe Simões, «Revista Archeologica de Hespanha e Portugal», in *O Instituto,* Coimbra, 1877, p. 86-87.

É exactamente do espólio dessas e de outras escavações que se animou, nos anos 80 e 90, um *processus* de criação de museus regionais, predominantemente arqueológicos, entre os quais: o **Museu Arqueológico de Elvas** (1880), **Museu Municipal de Beja** (1892), **Museu Municipal de Alcácer do Sal** (1894) e o **Museu Municipal de Bragança** (1897).

Espalhados pelo país, vários deles seguiram de perto um mesmo modelo de organização. Centrando o nosso olhar no caso do Museu Municipal da

© Universidade Aberta

Figueira da Foz, desde 1910 designado **Museu Municipal Dr. Santos Rocha,** temos:

1. Trabalho de campo conduzido por arqueólogo local	«desde 1886 tem [Santos Rocha] emprehendido sobre a Prehistoria do Concelho» [1];
2. Existência de um espólio	«offerece os produtos que colheu» [2];
3. Necessidade de criar um museu	«conveniencia de instituir nesta Cidade um museu municipal, destinado a gordar (sic) e expor os resultados [...] evitando que collecções ethnographicas e anthropologicas de alguma importancia que de direito pertencem á Figueira, vão ornar outros muzeus, ou se percam no fucturo entre mãos de particulares» [3];
4. De que o arqueólogo se torna director	«e mais se offerece para administrar e ornar o muzeu» [4];
5. Institui-se, entretanto, uma sociedade científica	«Para completar a acção de propaganda iniciada com a creação do Muzeu, organisou a «Sociedade Archeologica» [1898], que tantos serviços tem prestado à divulgação dos conhecimentos da sua especialidade, e tomou, em homenagem ao seu ilustre fundador, o nome de «Sociedade Archeologica Santos Rocha» [5];
6. Edita-se um Boletim	«Os trabalhos iniciais da Sociedade foram publicados na Portugalia. Todavia, esta revista, por reduzir o número de páginas [...] privou a Sociedade Arqueológica da publicação, na íntegra, dos seus trabalhos. Assim aparece o Boletim da Sociedade que a partir de 28 de Outubro de 1900 será o orgão de divulgação desta» [6];
7. E, mais tarde, o arqueólogo pioneiro vai dar o seu nome ao museu	«O Sñr Vereador Revd.º Joaquim da Costa e Silva [...] propunha ainda que ao Museu Municipal fosse dado o nome de «Museu Santos Rocha» e que n'elle fosse collocado o busto do seu fundador com uma lapide commemorativa» [7].

[1] Acta da sessão camarária de 30 de Novembro de 1892, cit. por Isabel Pereira, *Museu Municipal. Notícia histórica,* Cadernos Municipais - 17, Figueira da Foz, 1985, p. 8.

[2] *Idem,* p. 8-9.

[3] *Ibidem,* p. 8.

[4] *Ibidem,* p. 9.

[5] Acta da sessão camarária de 30 de Março de 1910, *Ibidem,* p. 28.

[6] Isabel Pereira, *op. cit.,* p. 26.

[7] Acta da sessão camarária de 30 de Março de 1910, cit. por Isabel Pereira, *op. cit.,* p. 29.

© Universidade Aberta

Inaugurado e aberto ao público em 6 de Maio de 1894, no antigo palácio dos condes da Figueira, ocupava quatro salas e um jardim, encontrando-se o museu dividido em quatro secções: arqueologia pré-histórica, sala de comparação que Santos Rocha criou «para auxiliar o estudo das civilizações prehistoricas ou protohitoricas, principalmente pela comparação dos seus monumentos e restos d'industrias com as dos selvagens dos tempos modernos» [1], arqueologia histórica e secção industrial. O Jardim, por seu lado, serviu a Santos Rocha para a reconstituição do dolmen da Cabecinha, por si exumado na freguesia das Alhadas.

[1] António dos Santos Rocha no catálogo do Museu, publicado em 1905, cit. por Isabel Pereira, *op. cit.*, p. 15.

Instalado no edifício dos Paços do Concelho desde 1899, entrou em decadência após a morte do seu fundador (1910), renascendo em 1939 graças à dinamização do **Grupo dos Amigos do Museu Municipal.** Sonhado desde os anos 60, iniciou-se na década de 70, com o apoio da Fundação Gulbenkian, a construção de um novo edifício destinado ao Museu e Biblioteca da Figueira da Foz. A transferência das colecções — pintura, escultura religiosa, numismática, mobiliário, etnografia, traje, arqueologia — iniciou-se em 1975, o que marcou o início de mais uma fase, a quarta, da vida do Museu Santos Rocha.

3.2. **Museus Industriais**

Extintos, como já vimos, os **Conservatórios de Artes e Ofícios** de Lisboa e Porto, surgiram depois os **Museus de Industria** (1852) e os **Museus technologicos** (1864), estes tidos como estabelecimentos auxiliares dos Institutos Industriais de Lisboa e Porto, compreendendo modelos, desenhos, instrumentos, diferentes produtos e materiais, e todos os objectos próprios para ilustrarem o ensino industrial. Um posterior projecto de lei para a reforma do ensino artístico proporia a criação de um único museu em Lisboa, intitulado **Museu Nacional de Arte e Indústria.**

Uma última fase na vida dos nossos museus industriais abriu-se com o decreto de 24 de Dezembro de 1883, de **António Augusto de Aguiar** (1838-1887), que criou dois **Museus Industriais e Comerciais,** um em Lisboa e outro no Porto. O objectivo principal destes museus era o de proporcionar **instrução pratica pela exposição dos variados produtos da indústria e do comércio,** sendo tidos como o **complemento indispensável das escolas industriais e de desenho industrial** que seriam criadas dez dias mais tarde. Esta articulação seguia de perto o modelo de duas instituições estrangeiras análogas: o **Real-Imperial Museu austríaco de Arte e Indústria,** em Viena, e o **Museu inglês de South Kensington,** em Londres [2].

[2] A ideia de museu industrial é concomitante da realização das grandes exposições da indústria moderna, de que a de Londres, em 1851, foi pioneira. Portugal iniciará dez anos mais tarde a edificação do seu Palácio de Cristal. Erguido no Porto segundo traço do arquiteeto britânico Thomas Dillen Jones, aí teve lugar, em 1865, a primeira exposição internacional realizada na Península.

Assumindo a natureza de **exposições permanentes** (art.º 1.º), os museus estariam abertos ao público, gratuitamente, todos os dias, incluindo os santificados; podendo mesmo estar patentes, de noite, quando as condições de instalação o permitissem. (art.º 10.º). Junto aos museus e abertas ao público em simultâneo com estes, formar-se-iam **bibliotecas** industriais e comerciais, compostas especialmente de obras de tecnologia, almanaques de comércio e listas de moradas publicadas nos diferentes países, jornais e revistas especializadas, bem como catálogos, colecções de modelos e desenhos, mapas, etc. (art.º 20.º)

© Universidade Aberta

O Museu de Lisboa instalou-se em Janeiro de 1884 em parte do edifício da Casa Pia de Lisboa, tendo a inauguração oficial sido em 28 de Julho de 1887. Quanto ao **Museu Comercial e Industrial** do Porto, ficou instalado no antigo Circo Olímpico do **Palácio de Cristal,** tendo sido inaugurado em Março de 1886. **Joaquim de Vasconcelos** (1849-1936), o seu primeiro director, fez publicar em 1887 na imprensa local, o seguinte anúncio:

> «Museu Industrial e Comercial do Porto. Está aberto todos os dias, excepto às segundas-feiras das 10 horas da manhã às 4 da tarde; aos domingos abre às 11 horas da manhã. A entrada é gratuita, subindo-se pela escadaria do Museu, na rua do Palácio de Crystal» [1].

[1] Maria Teresa Viana, *Os Museus do Porto do sec. XIX,* Lisboa, 1970, p. 89.

Em **1888,** num novo *Regulamento* dos museus industriais e comerciais de Lisboa e Porto, preconizava-se, de forma inovadora, que quando as circunstâncias o aconselhassem, poderiam ser destacadas de cada museu parte das respectivas colecções, a fim de serem expostas em diversas localidades do continente ou das ilhas adjacentes (art.º 22). A estas colecções, o regulamento designava como o **museu ambulante.**

Em finais de **1899,** longe de satisfazerem os objectivos que visavam, **quer como exposições permanentes de artigos industriais e correspondentes matérias-primas, quer como apoio prestado ao ensino das escolas industriais,** foram extintos os Museus Industriais e Comerciais de Lisboa e Porto. Em seu lugar foi criada uma comissão permanente denominada **Comissão Superior de Exposições,** a quem competiria organizar alternadamente exposições anuais agrícolas e industriais, em Lisboa e no Porto e, excepcionalmente, em qualquer outro ponto do país.

3.2.1. *O testemunho de Sousa Viterbo*

Ao ciclo de vida dos nossos museus industriais encerrado pelo decreto do ministro Elvino de Brito de 1899 — ciclo ainda hoje por reactivar apesar de vários projectos, concretamente na última década, graças sobretudo aos estudos de **arqueologia industrial** [2] — «opôs-se», algo promonitoriamente, três anos antes, Francisco Marques de **Sousa Viterbo** (1845-1910). Em artigo publicado nas páginas d'*O Archeólogo Português,* Sousa Viterbo, o mais relevante e prolixo historiador da nossa cultura material, sugeriu com uma actualidade notável, como notou José Lopes Cordeiro, **«a necessidade de se proceder não só ao inventário completo do nosso património industrial [...] como também o seu tratamento museológico, em virtude do elevado valor didáctico que apresenta»** [3].

[2] Ver Jorge Custódio *et al., Museologia e Arqueologia Industrial,* Lisboa, 1991.

> «É com profunda saudade que vejo desaparecer pouco a pouco os vestígios da nossa actividade, da nossa indústria caseira. A machina vai triturando tudo no seu movimento vertiginoso, sem que mão piedosa se lembre de apanhar estes restos, humildes mas gloriosos depositando-os depois em sítio, onde possam ser cuidadosamente estudados e onde a curiosidade lhes preste o merecido culto. **Existe a archeologia da arte, porque não ha de existir a archeologia da industria?** É certo que a prehistoria recolhe anciosamente todas as manifestações da civilização primitiva, e tanto considera a gigantesca pedra balouçante como o mais obscuro instrumento

[3] José Lopes Cordeiro, prefácio à reedição pela Muralha - Associação de Guimarães para a Defesa do Património, 1986 do trabalho de Sousa Viterbo, «Archeologia industrial Portuguesa. Os moinhos».

© Universidade Aberta

do trabalho rudimentar, mas bom fôra que a serie progredisse e que se applicasse o mesmo carinho e o mesmo espirito scientifico a todas as evoluções da industria.

Nas grandes exposições modernas é costume apresentar aos olhos dos visitantes o desenvolvimento completo por que passa qualquer matéria prima em todas as sucessivas e complicadas metamorphoses, até se converter no mais surpreendente artefacto. Maravilha tanta força de engenho dispendida nos mais aperfeiçoados machinismos, mas **mais maravilhado ficaria o espectador se presenciasse todos os processos e todos os instrumentos e aparelhos seguidos e adoptados desde os tempos mais remotos até aos nossos dias. O Museu que realizasse semelhante ideia seria a escola mais instructiva do mundo»** [1].

[1] Sousa Viterbo, «Archeologia industrial Portuguesa. Os moinhos», in *O Archeologo Português,* vol II, n.º 8 e 9, Lisboa, 1896, p. 192-193.

3.3. Dois Museus Nacionais: Belas Artes e Arqueologia

As duas últimas décadas do século XIX vão ver nascer dois museus que ilustram cada um deles importantes momentos da museologia portuguesa: o **Museu Nacional de Belas Artes,** em **1884,** quase meio século depois da criação da Academia de Belas Artes de Lisboa, e o **Museu Etnográfico Português,** em **1893,** devido à conjugação de esforços de Leite de Vasconcelos e Bernardino Machado.

O Museu Nacional de Belas Artes, descendente em linha recta da Galeria Nacional de Pintura, aberta ao público em 1868 no extinto Convento de S. Francisco, sede da Academia de Belas Artes, vai ocupar as instalações em que ainda hoje se mantem, o Palácio dos Condes de Alvor, às Janelas Verdes, logo após a **Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental** que aí se realizou em 1882 (V. Capítulo VIII deste *Manual*).

Em texto que precede o seu primeiro catálogo respeitante à secção de pintura, Delfim Guedes, o conde de Almedina, escreveu então:

> «O museu que vae ser inaugurado está longe de poder ser collocado a par dos que existem lá fora, em Londres, Berlim, Paris, Vienna, Madrid, Roma, Napoles, etc., e em muitas cidades secundarias; mas a verdade é que, tal como se apresenta, merece a attenção dos curiosos e amadores, sobretudo no que se refere á historia da arte em Portugal, e de nenhum modo pode humilhar-nos aos olhos dos estranhos [...]» [2].

[2] Cit. por José Silvestre Ribeiro, *op. cit.,* tomo XIV, p. 237-238.

Esta (repetida) necessidade de estabelecer comparações com experiências museais estrangeiras está também presente, com outras matizes, no decreto fundador do **Museu Ethnographico Portuguez,** quando **Bernardino Machado** (1851-1944) — então ministro das Obras Públicas e lente da cadeira de Antropologia na Universidade de Coimbra — concluiu a sua introdução escrevendo lapidarmente: **«É por isso que em todos os paízes cultos ha museus d'esta natureza»** [3].

[3] *Diario do Governo* n.º 289, de 21 de dezembro de 1893.

Instalado provisoriamente no edifício da Academia das Ciências, serviram-lhe de base as colecções do arqueólogo algarvio **Estácio da Veiga** e do **Dr. José Leite de Vasconcelos** (1858-1941), seu director-fundador.

Em Janeiro de 1895 o Museu iniciou a publicação d'*O Archeologo Portuguez* e, dois anos mais tarde, passou a denominar-se **Museu Ethnologico**

© Universidade Aberta

Português, que além de melhor se coadunar com os seus propósitos, evitava uma possível confusão com o **Museu Etnográfico Colonial** da Sociedade de Geografia. Em 1903 transferiu-se para os Jerónimos, ocupando o espaço onde anteriormente estivera instalado o **Museu Agrícola,** e onde ainda hoje se conserva, com o nome de **Museu Nacional de Arqueologia do Doutor Leite de Vasconcelos** (V. Capítulo IX deste *Manual*).

Um interessante prospecto, que José Leite de Vasconcelos informa ser distribuido à entrada do Museu, «em folha volante, às pessoas que desejem ter do Museu idea sumária», permite-nos um quadro da sua situação na década de 1910:

> «**Visita ao Museu Etnológico Português (nos Jerónimos, Belêm)**
>
> **O Museu Etnológico, onde se arquivam documentos que servem para o estudo da vida do povo português, em toda a sua amplitude, desde os tempos mais remotos (idade da pedra) até a actualidade,** consta de três secções: Arqueologia, Antropologia e Etnografia moderna, e está distribuído por três pavimentos, com alguns gabinetes e barracões anexos.
>
> O exame do Museu, sendo feito com o método aqui indicado, pode suprir, em quem deseje instruir-se, a leitura de volumes inteiros que tratassem dêstes assuntos.
>
> Por isso que o Museu se destina à instrução, educação, regalia e utilidade do público, proporcionando-lhe como que um curso prático de Etnologia Portuguesa, e alguns momentos de prazer espiritual, a visita é absolutamente gratuita, e os visitantes podem pedir aos empregados as informações que desejem, e que estes lhes puderem dar.
>
> Roga-se a todas as pessoas o favor de não tocarem em objecto nenhum. O pedido devia ser desnecessário; infelizmente a experiência tem mostrado que não é» [1].

[1] *O Archeologo Português,* vol. XVIII, n.º 1 a 12, Lisboa, 1913, p. 188-190.

3.4. **Museu Colonial**

Aberto ao público no Arsenal da Marinha em 15 de Maio de **1870, «não é o seu fim attrahir simplesmente a curiosidade ociosa»,** mas satisfazer o desejo de tornar conhecidas de nacionais e estrangeiros as variadas riquezas das nossas possessões ultramarinas.

Num interessante relatório de **1871,** que acompanha o seu *Regulamento,* pode ler-se:

> «A existencia do museu colonial significa a satisfação de um progresso protrahido por causas superiores á vontade dos poderes publicos e espero que dentro em poucos annos se ha de recommendar por effeitos mais valiosos do que se cuida. Finda a epocha de transição motivada pela extinção do trafico da escravatura e rasgados os caminhos da nova existencia das provincias ultramarinas, hoje reanimadas pelo trabalho, convem auxiliar por todos os meios esta proveitosa transformação, e de certo um dos mais efficientes e aconselhados é tornar conhecidos os seus productos e facilitar a procura e a venda d'elles, expondo-os em um centro populoso e visitado de todas as nações, como é a capital do reino» [2].

[2] Relatório de 26 de Janeiro de 1871 de José de Mello Gouveia, in *Diário do Governo,* n.º 31, de 8 de Fevereiro de 1871.

O *Regulamento,* por seu lado, precisava-lhe os objectivos: o museu colonial tinha por fim coligir, classificar, conservar e expor ao exame público

© Universidade Aberta

os diversos produtos e quaisquer objectos que possam servir ao conhecimento, estudo económico e aproveitamento das variadas riquezas dos territórios ultramarinos, entre as quais, e para além de produtos extractivos, fabris ou manufacturados, **objectos raros e curiosos,** como sejam: «**objectos arqueologicos, legendarios, comemorativos e quaisquer outros que digam respeito à história e costumes das nossas possessões ultramarinas**» (Cap. I, art.º 3.º).

Nos anos noventa, o **Museu Colonial,** do Ministério dos Negócios da Marinha e do Ultramar, foi anexado ao Museu da Sociedade de Geografia, com o nome de **Museu Colonial e Etnográfico.** Este, no dizer de Ernesto Veiga de Oliveira, foi «até à criação do Museu de Etnologia do Ultramar [...] o único verdadeiro museu de etnologia geral de Lisboa» [1].

[1] Ernesto Veiga de Oliveira, *Apontamentos sobre Museologia. Museus Etnológicos,* n.º 6, Lisboa, 1971, p. 27.

3.5 **O balanço do Senhor Y**

Vários são os textos dados à estampa no último quartel de Oitocentos, onde é feito um balanço da museologia portuguesa desse século. O **marquês de Sousa Holstein** (1838-1878) fê-lo em 1875 com as suas *Observações sobre o actual estado do ensino das Artes em Portugal. A organisação dos Museus e o Serviço dos Monumentos Históricos e da Archeologia* onde, a dado passo, escreveu: «**Temos pelo paiz varios grupos de collecções, mas não temos um só museu**» [2].

[2] [Marquês de Sousa Holstein], *Observações sobre o actual estado do ensino das Artes em Portugal. A organização dos Museus e o Serviço dos Monumentos Históricos e da Archeologia,* Lisboa, 1875, p. 27.

Gabriel Pereira, dois anos mais tarde, recorreu às páginas do *Universo Illustrado* para escrever:

> «Como em quasi tudo, Portugal foi precedido por outras nações no trabalho de collecionar documentos, mas felizmente entrou n'este caminho com franqueza e até arrojo se attendermos ás verbas acanhadissimas abonadas pelo estado aos superiores estabelecimentos scientificos: porque nada ha entre nós mais singular que o orçamento do estado, que na verdade photographa exactamente o espirito nacional» [3].

[3] Gabriel Pereira, «Museus», in *Universo Illustrado,* 1.º anno, 1877, p. 310.

Em 25 de Novembro de 1897, *O Século* publicava um outro balanço, republicado no número de Dezembro d'*O Archeologo Português.* Assinado por Y (sic!), é talvez o mais interessante desses textos para compreendermos aspectos fundamentais dos nossos museus, na segunda metade do século XIX — as instalações, as colecções e a sua exposição, os catálogos, a acção escolar, o apoio aos museus privados, etc.

> «**São os museus, quer os nacionaes, quer os mantidos pelas corporações administrativas, quer ainda mesmo os particulares, instrumentos poderosos de facil educação popular, pois que, sendo, como os livros, mestres mudos, educam com menos fadiga e até com recreio; mas não vemos que, da parte dos poderes publicos, haja para com elles a serie de attenções e disvelos de que são merecedores.**
>
> A começar pellas **installações,** reconhece-se logo, entre nós, a falta de consideração que ao governo merecem estes uteis institutos de educação nacional; parte d'elles não tem casa propria nem alojamento congruente e adequado; outros tem, como o museu archeologico do Carmo, um edificio indecoroso; outros mudam incessantemente de installação, como o museu

© Universidade Aberta

agricola e florestal e o museu colonial; finalmente, não ha ordem, nem escolha, nem criterio admissivel para as installações.

Se se trata da **especialização dos museus,** a confusão é, por vezes, irritante. É certo que em alguns países estrangeiros se encontram os museus omnimodos, mas não póde admittir-se, numa organização systematica e de caracter pedagogico, semelhante cruzamento, que só se comprehende na iniciação dos museus, principalmente dos particulares, ou como tributo imbecil á tradição. Entretanto, essa confusão existe em alguns museus portugueses, já com elementos sufficientes para se especializarem, a despeito até do seu nome, que chega a trahir o visitante; no museu de bellas artes ha collecções numismaticas sem notavel valor artistico;no museu archeologico existe tambem uma collecção de moedas, algumas sem valor archeologico, e, ao mesmo tempo, artefactos artisticos, que teriam melhor cabimento no museu de bellas-artes.

Seria preferivel englobar todas as moedas, esparsas pelos differentes museus, no gabinete numismatico da biblioteca nacional.

O museu militar tambem deveria dispensar para outros museus alguns dos seus artigos, e avocar outros, que nelles se encontram descabidos.

A respeito da **distribuição dos objectos expostos,** carecem os museus, portanto, de larga reorganização, que os deveria abranger todos, porque todos padecem da mesma enfermidade.

Outra deficiencia é a má elaboração dos **catalogos,** ou a completa ausencia d'elles.

Mesmo existindo catalogos, não bastam; é preciso que condigam as suas indicações com a numeração e distribuição dos objectos expostos, o que é difficilimo de encontrar nos nossos museus.

Mais é preciso que nos museus existam, á hora e nos dias da visita do publico, **empregados** competentes para darem qualquer elucidação aos visitantes, para o que nos poderia servir de exemplo o caso de alguns museus volantes, com entrada paga, que tem vindo ao nosso pais.

É também necessario **obrigar as escolas officiaes, de toda a qualidade de ensino, a mandarem os seu alumnos aos museus,** para ahi procurarem o devido ensinamento, que, muitas vezes, vale por uma duzia de prelecções; na escola do exército, por exemplo, sabemos que se gastam alguns dias lectivos com explicações de armas antigas, e não se fazia uma só visita ao museu militar, onde isso tudo se aprenderia melhor por uma só vez.

Mais é necessário **galardoar os donos de museus particulares,** que os facultem ao publico gratuitamente, e até subsidiar e **attrahir os notaveis museus ambulantes estrangeiros.**

Além d'isso, os museus deveriam **estar abertos mais a miudo, e offerecer mais commodidades ao publico,** pelo menos assentos, agua e sumidouros. = Y»[1].

[1] Y., «Museus», in *O Século* de 25 de Novembro de 1897, republicado n'*O Archeologo Português,* vol. III, 1897, n.º 12, p. 279-280.

3.6. **O último museu da Monarquia**

Em termos museológicos, 1905 não foi só o ano em que **Alfredo Keil** sugeriu a criação de um **Museu Instrumental** no seu trabalho *Collecções e Museus de Arte em Lisboa:*

«Ainda outro Museu, o ...

Ia referir-me ao Conservatorio Real de Lisboa, quando me lembrei de que n'este edificio do Estado, onde se ensina musica, não ha, que me conste,

© Universidade Aberta

nenhuma collecção de instrumentos antigos para educação artistica, dos alumnos que terminarem o curso, principalmente dos que se dedicarem á alta composição.

Todas as capitais dos paizes cultos teem hoje um museu annexo ao conservatorio, mais ou menos rico em exemplares de instrumentos antigos e modernos. Mesmo nos mais pobres, encontram-se os instrumentos proprios do paiz e outros exemplares que servem para elucidar os estudiosos [...]

Decretou-se n'este sentido, tanto em Paris, Bruxellas e Berlim, como em Londres, Florença, Bolonha e Stockolmo a instituição de Museus Instrumentais» [1].

[1] Alfredo Keil, *Collecções e Museus de Arte em Lisboa,* 1905, p. 15.

1905 foi, sobretudo, o ano em que nasceu o derradeiro (grande) museu da Monarquia Lusitana: o **Museu dos Coches Reais.** Criado graças à iniciativa da **Rainha D. Amélia de Orléans e Bragança** (1865-1951), instalou-se no antigo e vasto Picadeiro Real do Paço de Belém, após obras de reconstrução e ornamentação para o efeito de mostrar esses «magnificos restos d'uma grandeza toda realenga» [2].

[2] *Illustração Portugueza,* II ano, 21 de Agosto de 1905, p. 668.

Inaugurado em 23 de Maio de **1905,** possuindo no seu acervo um grande número de viaturas — berlindas, carruagens, seges, liteiras, etc. — sem dúvida que o seu núcleo mais importante era (e é) aquele que lhe deu o nome: o dos Coches Reais, tanto pelo seu número, como pela beleza. E, também, pelo seu valor simbólico, como na *Illustracção Portuguesa* se estampou, logo no ano da abertura:

> «[...] são outras tantas recordações da história que evocam sob os seus tectos tecidos em sedas lindas, sobre os seus assentos de veludo, atravez de suas vidraças de crystal as figuras sombrias ou calmas, sympathicas ou repellentes, mas sempre soberanas d'aquelles que assim em toda a pompa d'uma oriental magnificência se mostravam ás turbas ajoelhadas» [3].

[3] *Idem,* p. 695.

O Museu possui ainda, e desde a sua criação, uma importante colecção de arreios, selas, instrumentos musicais da Charamela Real e fardamentos de cocheiros, sotas, moços de cavalariça, etc.

4. OS MUSEUS DA REPÚBLICA

O programa patrimonial e artístico da 1.ª República procurou, por um lado, impedir a continuação do «desleixo [dos antigos dirigentes] a deixar perder a quasi totalidade do que, através de sucessivas depredações, nos restava ainda, no meado do século XIX, do nosso já então reduzidissimo patrimonio artistico» [4] e, por outro, integrar essas preocupações num plano mais vasto «de divulgação da cultura entre as massas como qualquer coisa de urgente e de vital para o progresso e a própria sobrevivência da Nação [...]» [5].

[4] «Reorganização dos serviços artisticos e archeologicos e das Escolas de Bellas Artes de Lisboa e Porto. Relatorio», anexo ao Decreto n.º 1 do Governo Provisório da República Portuguesa (1911).

[5] A. H. de Oliveira Marques, «A 1.ª República», in *Sociedade e Cultura Portuguesas* - 2, Lisboa, 1990, p. 292.

Eminentemente pedagógica, a acção cultural da República fez com que a reforma dos museus acompanhasse, *par e passu,* a reforma do ensino em todos os seus graus, a reestruturação dos arquivos e bibliotecas, bem como o fomento do ensino livre. Mas, mais do que realizações concretas, como nos diz Oliveira Marques, **«o grande mérito da República esteve em forne-**

© Universidade Aberta

cer a legislação e o enquadramento indispensáveis para uma revolução cultural em Portugal, [que] **a escassez de verbas sempre impediu** [...]»[1].

[1] *Idem*, p. 292.

4.1. **O primeiro museu da República**

Implantada a República em 5 de Outubro de 1910, logo em Dezembro desse mesmo ano, a benemérita associação denominada **O Vintém Preventivo** (sic!) inaugurava um museu: o **Museu da Revolução,** assim denominado por se encontrarem ali muitos objectos curiosos que eram recordações «daquellas horas anciosas, em que muitos jogaram a vida, entre o anniquilamento ou o triunfo da causa por que se batiam»[2].

[2] «O Museu da Revolução», in *O Occidente,* XXXIV vol., n.º 1153, Lisboa, 1911, p. 5-6.

«Museu histórico», sem pretensões, «curioso, acaso, no futuro» quando os objectos ali em exposição «forem uma recordação longinqua do que se passou agora, e que, vistos atravez dos tempos, atingirão a importância e a veneração que se presta às coisas antigas, cujo valor interesico, de resto é muitas vezes bem pouco ou nenhum»[3].

[3] *Idem*, p. 5.

Instalado em dependências do «suprimido» Colégio do Quelhas, as colecções ocupavam cinco salas, assim denominadas: Sala da Marinha, Sala do Exército, Sala dos Documentos, Sala do Povo e Sala Buiça e Costa. À inauguração, realizada em 29 de Dezembro, estiveram presentes altas figuras da República, entre as quais: **Afonso Costa, Azevedo Gomes, Brito Camacho** e **Bernardino Machado,** que vimos anteriormente associado a J. Leite de Vasconcelos na criação do Museu Etnográfico Português.

4.2. **Decreto n.º 1 de 1911**

À excepção de Afonso Costa, todas estas figuras republicanas, e mais **Teófilo Braga, António José de Almeida** e **José Relvas,** rubricariam a primeira acção séria da República no campo dos museus. O ano de 1911 viu sair o Decreto N.º 1 de 26 de Maio, antecedido de um importante *Relatório.* De entre os pontos importantes, este texto do Governo Provisório:

- estabelecia, para os efeitos de conservação do nosso património, uma divisão do território nacional em três *circunscrições artísticas,* as do sul, centro e norte, sediadas em Lisboa, Coimbra e Porto (art.º 1.º), na sede de cada qual funcionaria um *Conselho de arte e arqueologia* a quem a República confiava, entre outras, a guarda dos monumentos e a direcção suprema dos museus;
- considerava os museus como complemento fundamental do ensino artístico e elemento essencial da educação geral;
- sem procurar encerrar todos os valores artisticos então dispersos pelo país nos museus, estes deveriam tornar-se padrões, tanto quanto possível, vivos, da nossa cultura e modo de ser tipico, através dos tempos;
- designava os museus pertencentes ás três circunscrições: na 1.ª, o Museu Nacional de Arte Antiga, Museu Nacional de Arte Contemporânea, Museu Nacional dos Coches e Museu Etnológico Portu-

© Universidade Aberta

guês (art.º 26.º); na 3.ª circunscrição, determinava que o Ateneu D. Pedro se passava a denominar Museu Soares dos Reis (art.º 38.º); na 2.ª, criava um Museu Geral de Arte Geral com a designação de Museu Machado de Castro (art.º 39.º).

4.3. **Museus Regionais de Arte e Arqueologia**

No *Preambulo* do Decreto acima referido era realçada a importância dos **museus de região,** vistos como a solução ideal para a disseminação das obras de arte, com o que só teria a lucrar a educação regional do povo e a riqueza pública geral e local, além de serem, ainda, um inegável atractivo para o «touriste» nacional e estrangeiro.

Como notou Coutinho Gouveia foi «A partir desta base legislativa [que] irão ser criados no País, entre 1912 e 1924, treze «museus regionais», na maioria resultantes de organismos congéneres provindos já do período anterior, enquadrados agora numa política museológica mais coerente» [1] (V. quadro seguinte).

[1] Henrique Coutinho Gouveia, «Acerca do Conceito e Evolução dos Museus Regionais Portugueses desde finais do século XIX ao regime do Estado Novo», in *Bibliotecas, Arquivos e Museus,* Vol. 1, N.º 1, 1985, p. 164.

MUSEUS REGIONAIS CRIADOS NO PAÍS NA VIGÊNCIA DA I REPÚBLICA

(Quadro-Resumo) [2]

Ano de criação	Diploma legal	Museu	Estatutos	Natureza das colecções
1912	Dec. de 7 de Julho	Aveiro	Financiado pela administração central	
1915	Dec. 1355, de 24 de Fevereiro	Évora	»	Arte e arqueologia
	Dec. 2042, de 11 de Novembro	Faro	»	»
	Dec. 2119, de 13 de Novembro	Bragança	»	Arte, arqueologia e numismática
1916	Dec. 2284-C, de 16 de Março	Viseu	»	Arte e arqueologia
1917	Dec. 3074, de 5 de Abril	Lamego	»	Arte, arqueologia e numismática
	Dec. 3553, de 15 de Novembro	Leiria	Financeiramente a cargo da Câmara Municipal	»
	Dec. 3782, de 26 de Dezembro	Beja	Financiado pela Junta Geral do Distrito	Arte e Arqueologia
1918	Dec. 4011, de 28 de Março	Braga	A cargo da Câmara Municipal	»
1919	Dec. 5889, de 19 de Junho	Tomar	Financiado pela Administração Central	»
1921	Lei 1175, de 1 de Junho	Abrantes	Financiado pela Câmara Municipal	Arte, arqueologia e história
1922	Dec. 8410, de 8 de Outubro	Chaves	»	
1924	Dec. 9527, de 22 de Março	Vila Real	Financiado pela Junta Geral do Distrito	Arte, arqueologia e numismática

[2] *Idem,* p. 165.

No *processus* de fermentação destes museus estão, ainda, dois outros diplomas do Governo da República: a lei da separação do Estado das Igrejas (1911) que decretou, entre outros, acerca «da propriedade e encargos dos edifícios e bens» e «do destino dos edifícios e bens» e a lei que regulou as expropriações por utilidade pública e urgente (1912), nomeadamente, as expropriações necessárias para a «instrucção pública» (bibliotecas e museus) e «salvaguarda do património artístico» (monumentos históricos ou antiguidades nacionais) quando na posse de entidades que não cuidassem da sua conservação.

© Universidade Aberta

4.4. **Dois Museus Nacionais**

O decreto de 26.V.1911 cindiu o Museu Nacional de Belas Artes em dois museus: o **Museu Nacional de Arte Antiga,** que permaneceria nas Janelas Verdes, e o **Museu Nacional de Arte Contemporânea,** que voltava ao convento de S. Francisco, para junto da Escola de Belas Artes.

Ainda em 1911 são nomeados os seus primeiros directores: o **pintor Carlos Reis,** para o Museu de Arte Contemporânea e o **Dr. José de Figueiredo** para o Museu Nacional de Arte Antiga. Se o MNAC abriu as suas portas em 1913, com um catálogo-inventário onde se referenciavam 142 obras, vê no ano seguinte o seu director ser substituído pelo **pintor Columbano Bordalo Pinheiro.** Este museu «[...] apesar da dedicação de Columbano e de Macedo [Diogo de Macedo, escultor, nomeado director em Julho de 1944], que lhe impuseram obras e transformações, sempre se manteria como um **museu passivo,** nas suas instalações à «antiga portuguesa», condenado por um esquema funcional passadista, e por falta de verbas — e por real falta de dinamismo cultural, no quadro de novas e ignoradas necessidades da vida artística lisboeta» [1].

O Museu Nacional de Arte Antiga, por seu lado, ficaria a ser dirigido pelo Dr. José de Figueiredo até à sua morte em 1938. Dele diria João Couto, seu sucessor: «José de Figueiredo desempenhou, na evolução do estudo das artes portuguesas, papel primacial. A sua obra de historiador e de crítico da pintura está a par do seu alto valor como museólogo, **tendo brindado o País com o primeiro museu de categoria internacional e, em muitos pormenores, superior até ao das outras nações»** [2].

[1] José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XIX,* Vol. II, s/d, p. 353.

[2] Texto do Dr. João Couto publicado no *Boletim M.N.A.A.,* vol. III, n.º 3, 1957, republicado em *A obra do Dr. João Couto no Museu Nacional de Arte Antiga,* 1967, s/p.

4.5. **Museu da Cidade de Lisboa**

1992: após um período em que decorreram obras de restauro e remodelação, o **Museu da Cidade,** em Lisboa, reabriu ao público. Instalado no setecentista Palácio Pimenta, adquirido pelo Município lisboeta em 1962, já com a ideia de para ele se transferir o Museu da Cidade, desde 1942 instalado no Palácio da Mitra, decisão que só uma década depois foi firmada. O museu esperaria, contudo, por 1975 para ver aprovado o seu programa — notável peça, aliás, da autoria da **Dra. Irisalva Moita.**

Como veremos, a ideia do museu da cidade vem dos anos terminais da Monarquia (1909), mas, os seus primeiros desenvolvimentos concretos, esses, têm a ver com a 1.º República. Entre 1911 e 1922, sonhos e voluntarismo caminharam *par e passu* com hesitações e incapacidade na construção deste museu.

A um ano e pouco da implantação da República, **António Tomás Cabreira,** vogal da vereação municipal presidida por Anselmo Braamcamp Freire, propôs a criação de um **museu histórico municipal em Lisboa:**

> «Considerando que Lisboa, ao contrario de todas as capitaes de nações civilisadas, é muito pobre em museus;
>
> Considerando que os museus constituem uma excellente escola para o ensino das classes populares;

© Universidade Aberta

> Considerando que os museus historicos dão uma ideia completa da vida de outras eras, iniciando nacionaes e estrangeiros em factos que de outra forma ficariam esquecidos;
>
> Considerando que é preciso tornar conhecida de todos a historia da cidade de Lisboa...» [1].

[1] *O Archeologo Português,* vol. XVI, Lisboa, 1911, p. 203-204.

A República, instaurada em 5 de Outubro de 1910, não tardou a acarinhar o projecto, chegando a ser nomeada uma comissão directiva para a instalação do museu, onde, para além do proponente, pontificavam **D. José Pessanha,** pela Academia de Belas-Artes, **Gabriel Pereira,** pela Associação dos Arqueólogos Portugueses e, ainda, **Eduardo Freire de Oliveira,** o autor dos valiosos *Elementos para a História do Municipio de Lisboa,* pelo Arquivo da Câmara.

Em 1914 — a República caminha para o seu quarto aniversário — e aquando da **Exposição Olisiponense** no Museu Arqueológico do Carmo, ainda se pôde escrever:

> «A tentativa, confessada, de formar um museu municipal lisbonense é de encarecer, e a experiência foi, alêm de um incentivo superior e justo, uma prova magnificamente conclusiva do que pode e deve vir a ser esse museu de uma cidade que é uma capital de nomeada, e larga história, e que «foy aplaudida Monarcha, Emperatriz, Rainha, e Princeza do Oceano» [2].

[2] *O Archeologo Português,* vol. XIX, n.º 1 a 6, Lisboa, 1914, p. 91.

Passariam mais oito anos após a exposição do Carmo até se inaugurar, nesse convento, a primeira tentativa de um museu histórico de Lisboa que, contudo, «sem plano e sem instalações adequadas, depressa cairá no esquecimento, fundindo-se com o que a Associação já ali mantinha» [3].

[3] Segundo folheto policopiado com o historial do Museu da Cidade.

Depois de duas outras tentativas, entre 1931 e 1935, só em 1942 se inauguraria no Palácio da Mitra o Museu da Cidade, ora sob a responsabilidade do Dr. Mário Tavares Chicó.

4.6. **Legiferação e regionalização**

Duas ideias congregam e unem as principais medidas tomadas no campo museológico durante os 15 anos de vigência da 1.º República: **legislar** e **regionalizar.**

O seu principal diploma, o decreto de 26 de Maio de 1911, será designado pelo Estado-Novo como um **«marco miliário da evolução administrativa deste importante ramo dos serviços públicos».** Nesse texto, nomeadamente no relatório preambular, é bem claro o «pensamento descentralizador» da acção patrimonial e museológica da 1.ª República:

> «É innegavel que tanto Lisboa, como Coimbra e o Porto, são o centro das regiões do sul, centro e norte do pais, como innegavel é também que, pondo-se de parte as terras a que a deslocação da côrte, em épocas remotas, levou o engrandecimento temporario do seu fausto, é nestas tres cidades que, por variadas causas que seria ocioso repetir aqui, se tem mantido uma especie de hegemonia artistica, que as impõe para sede das instituições a que é, agora, confiada a guarda dos monumentos, a direcção suprema dos museus e outras funcções de caracter artistico na respectiva area.

© Universidade Aberta

> Com isto, não pretende, porem, o Governo centralizar só nestes pontos a riqueza artistica nacional, reunindo nelles, como em tempos, se pretendeu já para Lisboa e Porto, todos os objectos de arte, moveis, actualmente dispersos de norte a sul de Portugal. **Guiado por um espirito moderno, o Governo sabe bem quanto o pais tem a lucrar com essa disseminação das obras de arte e quanto perderia grande parte d'ellas, uma vez que fosse feita a sua remoção, por lhes faltar assim o ambiente para que foram criadas e em que attingem, consequentemente, o maximo brilho**».

Foi assim que vários municípios criaram os seus museus municipais e/ou regionais aproveitando para a sua instalação, muitas das vezes, edifícios — e, também, espólios — expropriados à Igreja, tais como Paços Episcopais, Igrejas e Conventos.

Mas no período de 1910-1926 projectaram-se e/ou criaram-se outros museus: o **Museu Escola João de Deus** (1917), um museu comercial junto ao Instituto Superior de Comércio de Lisboa (1918), o **Museu Antoniano** (1918), um museu escolar de escultura comparada anexo à Escola de Belas Artes de Lisboa (1919), um museu de Zoologia em Loures (1920), o **Museu de Arqueologia Histórica** na Universidade do Porto (1922), museus escolares em todas as escolas industriais onde ainda não existissem (1924), etc. Graças a iniciativas particulares surgiriam ainda neste período várias **casas-museu,** entre as quais, o **Museu Bordalo Pinheiro,** em Lisboa, a **Casa-Museu Camilo Castelo Branco,** em S. Miguel de Seide, a doação do Conde Castro Guimarães e do seu palacete, em Cascais, etc.

Uma derradeira referência à 1.ª República: é sabido que o direito de associação inscrito na Constituição de 1911, iniciou uma fase intensa do movimento associativo. Seis meses após a aprovação da Constituição constituiu-se o **Grupo dos «Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa»**, «[...] mais um produto da muita iniciativa do director dêsse estabelecimento, magnífico repositório de jóias artísticas, Sr. Dr. José de Figueiredo, a quem todos os louvores são devidos [...]»[1].

Com estatutos aprovados em 27 de Abril de 1912 — e alterados em Janeiro de 1946 — a novel organização visava, sobretudo, juntar todos os indivíduos que se interessavam pelo M.N.A.A., procurando, por todos os meios, a divulgação, o engrandecimento e a instalação modelar das suas colecções (Art.º 1).

Dos seus primeiros corpos gerentes faziam parte, entre outros, J. Lúcio de Azevedo, o Visconde de Santarém, o Conde de Santar, Raúl Lino, Afonso Lopes Vieira, D. José Pessanha, etc.

[1] Nótula publicada no *Diário de Notícias* de 28 de Abril de 1912, republicada n' *O Archeologo Português,* vol. XVII, 1912, p. 188.

5. OS MUSEUS NO ESTADO NOVO

A gestão do património cultural do país durante as duas primeiras décadas do Estado Novo, assentou num todo coerente baseado numa **«Restauração material, restauração moral, restauração nacional»**[2] preconizada por **António de Oliveira Salazar** (1889-1970).

[2] Oliveira Salazar (1937) Cit. por Margarida Acciaiuoli, *Os Anos 40 em Portugal. O País, o Regime e as Artes. «Restauração» e «Celebração»,* tese de doutoramento apresentada à UNL, 1991, vol. I, p. 4, texto policopiado.

© Universidade Aberta

Três meios utilizou o Estado Novo para cumprir esssa **«era de restauração»:**

- desenvolvendo em primeiro lugar, um verdadeiro *Denkmalkultus,* centrado no culto de edifícios particularmente simbólicos, como sés, conventos e castelos que foram objecto de obras de restauro, por vezes mesmo de uma **«reconstituição meticulosa, quase religiosa»** [1];
- instituindo toda uma série de **comemorações,** de que as do Duplo Centenário da Fundação e Restauração de Portugal (1940) e do 8.º Centenário de Lisboa (1947), foram as mais relevantes;
- conduzindo uma prática museológica caracterizada pela «vontade de enclausurar obras em espaços de privilégio que lhes dariam a única conotação capaz de fabricar a imagem consagrada do passado, em função da qual o presente se passava a definir» [2].

[1] *Idem,* p.4.

[2] *Ibidem,* p. 718.

5.1. Quadro museológico do Estado Novo

Da conjugação da tríade antes referida, nasceriam alguns marcos significativos para o quadro museológico do Estado Novo. Dois exemplos:

O primeiro, foi o caso das **intervenções,** nomeadamente no Palácio Alvor, sede do **Museu Nacional de Arte Antiga,** para receber em 1940 a «Exposição dos Primitivos Portugueses»; mas também, num esforço de reunião de obras e espólios dispersos pelo país, uma série de restauros levados a cabo em antigos edifícios, como é o caso do Palácio dos Carrancas, na cidade do Porto, transformado em **Museu Nacional de Soares dos Reis,** que o *Panorama,* revista editada pelo Secretariado da Propaganda Nacional (S.P.N.) de António Ferro, referiu assim em 1941:

> [...] o Pôrto possui hoje, de facto, *um Museu,* graças ao esforço daqueles que, sem desânimo, sempre lutaram por esta realização que só foi possível, no entanto, quando o Senhor Presidente do Conselho chamou a si o caso e o resolveu. O Museu do Pôrto é, assim, em primeiro lugar obra de Salazar e do Estado Novo [...] [3].

[3] José Ribeiro, «Museu Nacional de Soares dos Reis», in *Panorama,* n.º 5 e 6, vol. I, 1941, p. 24.

O outro exemplo foi o **lançamento de museus etnográficos regionais** como parte do combate ao efémero das Comemorações Centenárias de 1940, combate que Henrique Galvão, responsável pelo Cortejo do Mundo Português desse mesmo ano, definiu como a tentativa de «procurar conservar [...] no Tempo e para proveito moral e material da Nação, mais do que a lembrança visual [...] e a saudade de uma comoção nacionalista» [4]. Desse combate ao efémero ficaria, sobretudo, o **Museu de Arte Popular.**

[4] Ver Prefácio de Henrique Galvão ao livro de Silva Tavares, *Ronda de Glória,* Lisboa, Edição do Cortejo do Mundo Português, 1940, p. 10.

Na área que ora nos interessa, a longa duração do Estado Novo foi marcada, em termos legislativos, por dois decretos separados entre si por 33 anos: o decreto 20985 de 1932 e o decreto 46758 de 1965, de que falaremos mais à frente.

O decreto de 1932, extinguiu os «republicanos» Conselhos de Arte e Arqueologia das três circunscrições, centrando as funções técnicas e administrativas num Conselho Superior de Belas-Artes, orgão de consulta a funcionar

© Universidade Aberta

no Ministério da Instrução Pública (art.º 10.º). Por outro lado, estabeleceu que os museus, colecções e tesouros de arte sacra do Estado, das autarquias locais ou de entidades particulares subsidiadas pelo Estado classificavam-se em três grupos:

- **Museus Nacionais** (de que faziam parte o Museu Nacional de Arte Antiga, Museu Nacional de Arte Contemporânea e Museu Nacional dos Coches);
- **Museus Regionais** (onde se incluiam o Museu Machado de Castro, Museu de Grão Vasco, Museu de Aveiro, Museu Regional de Évora, Museu Regional de Bragança e Museu de Lamego);
- **Museus, museus municipais, tesouros de arte sacra e outras mais colecções oferecendo valor artístico, histórico ou arqueológico** (art.º 49.º), que o decreto não nomeava.

Além dos três museus nacionais e sete regionais estatais, existiam então, segundo um inquérito realizado pelo **Museu Nacional de Arte Antiga**[1], outros 33 espalhados pelo país. A saber: 22 dependentes das Câmaras Municipais; 2 de Comissões de Iniciativa e Turismo; 2 pertencentes às Juntas Gerais dos Distritos; 2 ligados a Misericórdias; 3 particulares, e ainda o **Museu da Casa de Nazareth** e o **Museu Camiliano.**

[1] Cit. por João Couto, «Congressos e Conferências do Pessoal Superior dos Museus», in *Livro do Segundo Congresso Transmontano,* Lisboa, 1942, p. 142.

5.2. **Plano de Museus Regionais Etnográficos**

As primeiras críticas à concepção dominante dos museus regionais da 1.ª República, genericamente de arqueologia e arte, (pontualmente também de numismática), apareceram ainda na década de 20, chamando a atenção para a ausência do sector etnográfico (e também da história local) nos museus até então criados.

Para o Estado Novo «[...] a etnografia e a história regionais seriam as componentes disciplinares dominantes, perspectiva que passará a caracterizar o modelo dos museus regionais mais significativos desta década e da seguinte [...]»[2]. Daí o plano de criar um museu de Etnografia nas capitais de Província, à excepção de Lisboa, Porto e Coimbra, que **Luís Chaves** apresentou em **1939:**

[2] Henrique Coutinho Gouveia, art.º cit., p. 173.

> «Do que se levanta em nossa terra para comemorar os dois centenários deste ano, pensou a Comissão Executiva que nem tudo deve ser para deitar abaixo, terminadas as comemorações nem para queimar nos ares em foguetes durante elas.
>
> Decidiu então criar em cada cidade, centro capital de Provincia, um museu de Etnografia da respectiva área. É justo que o povo com as suas actividades e maneiras de ser que o caracterizam e distinguem, com modalidades suas e variedades tipológicas tenha onde se reveja no que é, sinta que é compreendido no que a sua alma aquece, aprenda a guardar o que é seu. Isto só pode oferecer-lho a sugestão de museu das suas artes industriais, trajes, festas, danças, labores agricolas, do viver interno e na lareira da sua casa.
>
> **Aos museus etnograficos que nas provincias ficam a marcar o ano centenário, larga e útil tarefa lhes está reservada. E a maior de todas é manter no povo os costumes tradicionais de são caracter que não se envergonha**

© Universidade Aberta

de os conservar, antes sinta estímulo de os continuar na boa expressão portuguesa. É a pedagogia em acção nos museus populares de 1940» [1].

Em 1945, cumpridas as duplas comemorações de 40, deitadas abaixo as obras de estafe e recolhidas as canas do «foguetório», Luis Chaves, podia fazer um balanço do projecto que ele próprio lançara anos antes:

> «Apresentei um plano, simultaneamente concorde com as necessidades museográficas de um museu etnográfico moderno, sem pretensões de cópia, nem desvairos de novidade, e sem verbas que o orçamento dos centenários poderia dispensar.
>
> Depois de muitas instâncias e tentativas, no que sei, só dois museus vingaram: um, o de Vila Real, com vida propria, em casa, que não se prestava, embora tivesse de momento aproveitança; outro, o de Beja, que foi construido por um projecto curioso e simpático do arquitecto Vasco Regaleira.
>
> Dos outros: uns não chegaram a ter casa: morreram, antes de nascerem; outros, dois, funcionaram temporariamente, como parcelas de instituição, que os abrangeu e acabou por os aniquilar. As dificuldades de instalação estiolaram a iniciativa em certos casos, a dependência, em que ficaram os primeiros núcleos museográficos, destruiu o tentame dos restantes» [2].

5.3. **Museu do Homem (Português)**

O que Henrique Coutinho Gouveia designou como «**A questão da representação museológica daquilo que foi o espaço metropolitano e ultramarino português**», é um dos problemas mais documentados da museologia nacional [3].

Assumindo vários discursos, sugerido por tantas personalidades, a ideia, mais uma vez, voltaria a nascer aquando da **1.ª Exposição Colonial Portuguesa/ I Congresso Nacional de Antropologia Colonial,** realizada no Porto em **1934. Luís Chaves** propos então a criação de um **Museu Etnografico do Império Português:**

> **«Ninguém porá em dúvida esta verdade: Portugal tem a obrigação histórica e a necessidade política inadiável de organizar o museu etnográfico do seu império.**
>
> O primeiro povo que devassou os mares e colonizou com o seu sangue, com a sua alma e com a sua fé, terras de todos os continentes, ainda não tem o museu que merece o esfôrço dos antepassados e é devido à dedicação dos actuais continuadores da obra civilizadora dos Portugueses.
>
> **Na construção do Nacionalismo inteligente, rota espiritual em que caminhamos, impõe-se o museu do Império Português, como demonstração de quanto fomos, prova de quanto somos e alto farol do que devemos ser.**
>
> Obra grandiosa tem de avultar.
>
> Quanto fizermos, será ainda pouco e pequeno para a obra de Civilização em que nos empenhamos.
>
> **Com o Museu Etnográfico prestaremos à ciência histórica e ao estudo dos povos do Império Português o serviço que nos cumpre.**
>
> Não o organizemos em qualquer terceiro andar ou em pavilhão nos cais donde partiram as naus e galeões. Ou se faz, e então faça-se digno de Portugal; ou não se faça, se tem de ser caricatura de museu [...]

[1] *Luis Chaves, «Os Museus* de Etnografia, Padrões dos Centenários», in *Ocidente,* vol. VIII, Lisboa, 1939-40, p. 457. Influenciado pela ideologia ruralista do Regime, outro movimento surgiria mais tarde, centrado então na organização de pequenos museus rurais e etnográficos anexos às Casas do Povo.

Pensados para ocuparem uma sala nas Casas do Povo, ao lado da sala de leitura ou da aula de música, tidos pelo «índice da região, porque é o repositório de actividades, de costumes, e das características locais. Ali está tudo o que se relaciona com o povo: a arte, a utensilagem de trabalhos, costumes e idumentária» (J. A. Capela e Silva, *A Vida Rústica Alentejana e os Museus Rurais das Casas do Povo,* Casa do Povo de Alcáçovas, 1951, p. 14), foi seu principal teorizador D. Sebastião Pessanha que deu à estampa no *Mensário das Casas do Povo* um vasto conjunto de artigos sobre o assunto.

[2] Luis Chaves, «Nos Domínios da Etnografia e do Folclore», in *Ocidente,* n.º XXVII, p. 108-110.

[3] Henrique Coutinho Gouveia, *A Evolução dos Museus Nacionais Portugueses. Tentativa de Caracterização,* Rio de Janeiro, 1988, p. 24 e 36, texto fotocopiado.

© Universidade Aberta

Dinheiro não faltará; o Govêrno, as províncias de Portugal inteiro, tôda a Nação chamada a contribuir. E o Museu será!»[1].

[1] Luis Chaves, *Museu Etnografico do Império Português. Sua necessidade — Um plano de organização*, Porto, 1941, p. 3-5.

5.4. António Ferro e o Museu de Arte Popular

Cinco sonhos teve **António Ferro** (1895-1956) enquanto responsável do **Secretariado da Propaganda Nacional / Secretariado Nacional da Informação:** as «Pousadas», o concurso da «Aldeia mais portuguesa de Portugal», o Grupo de Bailado «Verde Gaio», as festas do Maio Florido, no Porto e o Museu de Arte Popular, em Lisboa.

O primeiro passo para construir o Museu de Arte Popular foi dado por António Ferro aquando da Exposição do Mundo Português, ao assumir a direcção do Centro Regional da secção de Etnografia Metropolitana, como ele próprio confessou:

> «O que foi o Centro Regional, com a evocação das aldeias portuguesas lamentàvelmente destruídas, é inútil dizer-se: Portugal inteiro coube neste cantinho de Belém, durante seis meses. **E logo a ideia do actual Museu ficou, pelo menos, com as suas paredes erguidas**»[2].

[2] Discurso de abertura do Museu de Arte Popular, in *Ocidente*, vol. XXXV, 1948, p. 62.

Ferro precisou, contudo, de oito anos para inaugurar «no mesmo lugar, e até em parte nos mesmos edifícios»[3] o «seu» museu. Em 15 de Julho de **1948,** seis meses após a inauguração da Exposição **Catorze Anos de Política do Espírito,** abriu o Museu de Arte Popular — «**Museu poético, o Museu da Poesia esparsa, inata, do Povo Português, da Terra Portuguesa**»[4].

[3] *Idem*, p. 64.

[4] «Uma Escola de Arte e Poesia. O Museu de Arte Popular», in *Ocidente*, vol. XXXV, 1948, p. 62.

Espraiava-se por seis salas de diferentes dimensões, onde «legendas encantadoras marcam a Poesia de toda a concepção do Museu, bebida directamente na alma profundamente lírica do Povo Português»[5]:

> Entre Douro e Minho — **Caixa de brinquedos de Portugal;**
> Trás-os-montes — **Cruzeiro de Portugal. Granito e céu;**
> Ribatejo — **Arte Popular da bravura;**
> Nazaré — **Ex voto do Mar Português;**
> Estremadura e Alentejo — **Planície que sonha e que trabalha;**
> Algarve — **Colorido rodapé numa terra de lendas.**

[5] *Ocidente*, vol. XXXV, 1948, p. 57.

Para compreendermos hoje aspectos fundamentais deste museu, há que atentar, sem dúvida alguma, nas palavras proferidas por António Ferro no (longo) discurso de abertura:

> «Este Museu, que tenho hoje a alegria de inaugurar, sonho que se tornou realidade ao fim de muitos anos de ansiedade e de pesquisas, de entusiasmos e desalentos, é a exemplificação viva, indiscutível de tudo quanto tenho desejado provar com a minha acção, com as minhas palavras: **exemplo de soberania espiritual, da nossa profunda diferenciação, retrato da alma de um povo que não quer renunciar nem à sua graça nem ao seu carácter.** O nosso Museu é ainda a prova de que uma aparente dispersão é movida, às vezes, por um pensamento condutor que está ligando constantemente o que aos outros parece frágil, inconsciente, frívolo. Quantos não terão sorrido, desdenhosamente, das nossas iniciativas de carácter etnográfico ou simplesmente folclórico, quantos não terão pensado que estávamos perdendo demasiado tempo e dinheiro com bailaricos, bonecos de barro, flores de papel, coisas frustres, ninharias ...

© Universidade Aberta

> **Creio termos chegado ainda a tempo.** Mais alguns anos e muitas destas coisas, aparentemente insignificantes mas preciosas, teriam desaparecido levadas, sacudidas, por essa onda de utilitarismo, de fabricação em série, que sacode o Mundo, por essa uniformização dos gestos e das próprias sensações que tornaram as almas monocórdicas, possível fim da beleza e até fim do homem. **Mas, único, um Museu vivo que me lembra certos aquários de peixes japoneses onde todo o colorido é autêntico, um Museu de coisas que se colheram como flores que existem ainda viçosas, fragrantes, por todo o País.**
>
> Quero agradecer também a Salazar, filho daquele bom povo a quem devemos este Museu, o carinho com que sempre nos acompanhou, o estímulo que dele recebemos para chegar ao fim da jornada. É um mínimo pormenor na vastidão da sua obra mas pertence-lhe como lhe pertence tudo o que tem sido, nestes últimos 20 anos, pensamento e acção criadora» [1].

[1] Discurso de abertura do Museu de Arte Popular, in *Ocidente,* vol. XXXV, 1948, p. 64.

Passadas algumas décadas de precaridade, e considerando que o Museu de Arte Popular, cientificamente, não era concebível como entidade museológica isolada foi sugerida a sua integração no Museu de Etnologia, alvitrando-se que as suas instalações fossem utilizadas para experiências museográficas, exposições de etnografia comparada, animação cultural, etc.

5.5. **Dois projectos adiados: o Museu do Infante e o Museu do Vidro**

Talvez surpreenda falar aqui de dois museus que nunca existiram. Os dois casos que abordaremos em seguida ficaram, tão somente, pelo papel: um deles confinou-se a uma memória, escrita por um notável historiador; o outro, na sua primeira formulação, atingiu o grau de um artigo de um decreto lei.

Ambos «criados» em **1954,** a história dos seus insucessos traduz, de alguma forma, as dificuldades em concretizar determinados projectos museais mesmo em domínios repetidamente exaltados da nossa história — como é o caso do primeiro —, e cuja falta continua à espera de ser colmatada.

O primeiro deles, idealizado por **Jaime Cortesão** (1884-1960), nasceu aquando de (mais um) concurso para um monumento ao Infante em Sagres, agora no âmbito das comemorações do 5.º Centenário da sua morte (1960). Ligado à temática das celebradas navegações portuguesas visava sobretudo homenagear aquele que para o ideário do Estado-Novo era, sem dúvida, a figura de proa dessa aventura, como a sua designação claramente traduz: **Museu Evocativo da Vida e Obra do Infante Dom Henrique e dos Descobrimentos Portugueses, em geral.**

A exposição proposta dividia-se em três partes: os Antecedentes da obra do Infante; a que se seguia O Infante e a sua obra, cobrindo o período de c. 1410 a 1460 e, finalmente, as Consequências da obra do Infante, incluindo as navegações portuguesas e estrangeiras, posteriores à sua morte, e todas impulsionadas pelos seus descobrimentos (p. 5).

© Universidade Aberta

Para o autor de *Os Descobrimentos Portugueses,*

> «Um museu evocativo da personalidade e obra do Infante D. Henrique deverá obedecer, **na substância, a um carácter rigorosamente científico e, na forma, a uma apresentação figurativa didáctica, com o fim de interessar conjuntamente à minoria dos mais cultos e de atrair a maioria dos visitantes, oferecendo-lhes ao mesmo tempo uma lição e um espectáculo**» [1].

O segundo museu que ora nos interessa, o **Museu do Vidro,** foi decretado para se erguer no melhor lugar possível: a **Fábrica Stephens na Marinha Grande.** O decreto-lei que crismava a Nacional Fábrica de Vidros da Marinha Grande em Fábrica-Escola Irmãos Stephens, determinava que em anexo às instalações da Fábrica deveria ser organizado: «Um museu para exposição e conservação não só das espécies suficientemente representativas da indústria vidreira nacional nos aspectos técnico e artístico, como ainda de objectos de vidro produzidos no País em diferentes épocas, de modo a patentear a evolução deste importante sector da indústria nacional [2]. (art.º 5, alínea b).

Apesar da força do decreto ministerial, a que haveria que juntar o interesse de uma comunidade que cresceu em torno da indústria vidreira com a instalação em 1747 da manufactura do irlandês João Beare, precursor dos dois Stephens que aí «reinarão» após o alvará de 1769; bem como a existência *in situ* de edifícios (entretanto classificados) aptos a albergar o museu, entre os quais o palácio de Guilherme e Diogo Stephens, bem como alguns espaços fabris; e, ainda, a existência de espólios — objectos de vidro naturalmente, mas também, instrumentos de trabalho, iconografia, documentos escritos, etc. — tanto institucionais como particulares, não foram suficientes para alcançar uma plataforma expedita para a concretização a curto prazo do Museu do Vidro.

Desde então, como a fénix, a ideia sucumbirá e ressurgirá várias vezes até aos nossos dias [3]. Apesar de comissões e projectos, o **Museu do Vidro da Marinha Grande** está, ainda hoje, por se concretizar, isto quase quarenta anos após a sua primeira formulação.

5.6. **Anos 60: balanço e mudança(s)**

Um olhar, mesmo desatento, sobre uma cronologia dos idos anos 60 mostra, com facilidade, que algo começava então a mudar em Portugal. Ao isolamento das décadas de 30 a 50 sucedeu uma progressiva abertura do país ao exterior — e ao interior, também — que o mundo dos museus, naturalmente, acompanhou e reflectiu. O ano de **1965,** nomeadamente, vai ficar marcado por três acontecimentos relevantes para a história museal portuguesa.

[1] «Esboço do Plano dum Museu Evocativo da Vida e Obra do Infante Dom Henrique e dos descobrimentos Portugueses, em geral», in Cidadania e História. Em homenagem a Jaime Cortesão, *Revista de História Económica e Social,* n.º 6-7, p. 25.

[2] Ver Decreto-Lei n.º 39840 de 4 de Outubro de 1954, *Diário do Governo* n.º 221.

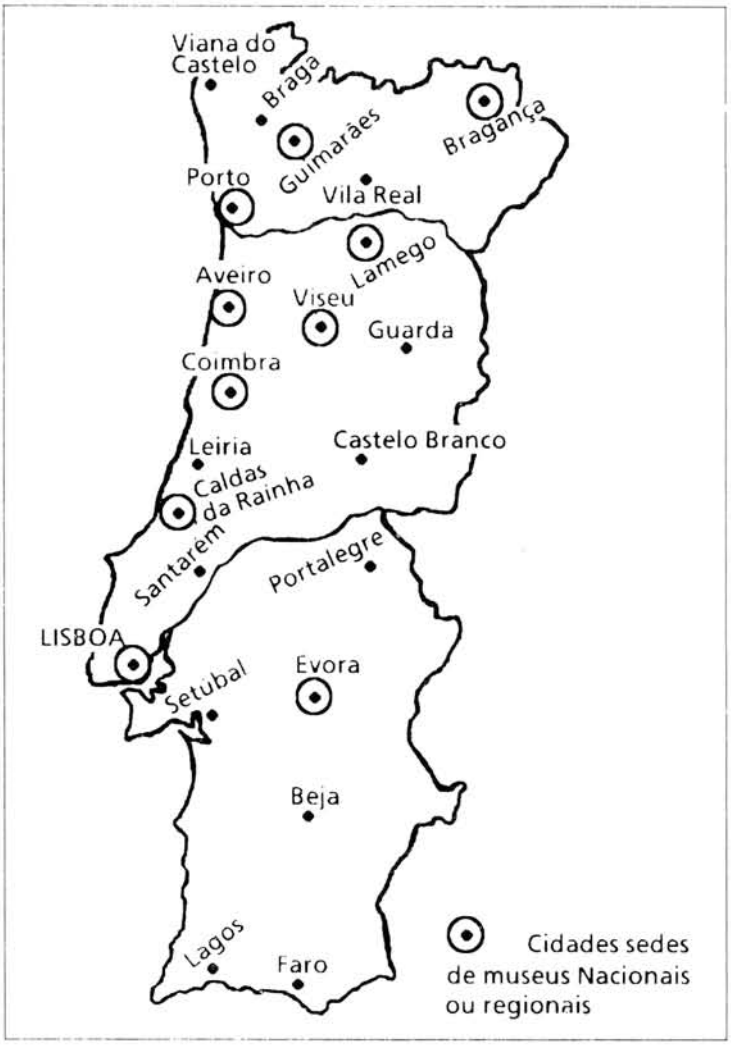
[3] Ver Jorge Custódio, «Projecto do Museu da Indústria do Vidro da Marinha Grande. Bases para a sua instalação», [1988], in Jorge Custódio *et al., op. cit.,* p. 129-163.

© Universidade Aberta

5.6.1. *Um balanço do Dr. João Couto*

Em 1962, João Couto, traçou um panorama museológico nacional, que foi, de certa forma, um balanço da actividade museológica do Estado Novo. Nele se apontavam insuficiências e vazios, caminhos e ideias.

> «**Uma simples e rápida inspecção do mapa que publicamos, denuncia a péssima arrumação dos Museus pelas terras do País.**



Os Museus que são patrocinados pelo Estado [...] em grande parte estão aglomerados no norte do país por motivos resultantes de uma má política que hoje não se justifica.

É urgente e necessário alargar a rede dos Museus nacionais e regionais, pois desse alargamento resultam consequências de incalculável alcance.

É certo que muitas outras terras do país possuem estabelecimentos dessa natureza. Estes dependem naturalmente das juntas distritais, dos municípios, das fundações e dos particulares.

Se os museus não fossem ainda letra morta no plano da cultura nacional e se os indivíduos, conscientes da lição que eles lhes podem oferecer, os acalentassem, os frequentassem e os pagassem, o problema estava em grande parte resolvido. E bem.

© Universidade Aberta

O maior número de museus com carácter oficial aglomera-se na região entre Douro e Mondego. Para o sul do Mondego, existem os Museus da área de Lisboa e o de Évora. Para o norte do Douro, os do Porto, de Guimarães e de Bragança.

Ora, para já, existem núcleos muito importantes que, com enormes vantagens, podiam ser imediatamente oficializados. Refiro-me aos Museus de Braga, de Leiria, de Castelo Branco, de Santarém, de Setúbal, de Elvas, de Portalegre, de Beja e de Lagos.

Parece-me inconcebível que Braga e Beja tenham sido até hoje esquecidos neste panorama.

Claro que não vejo o Museu como um simples agrupamento de obras capitais de arte de todos os tempos — antigas e modernas. Vejo o Museu como um estabelecimento que preside aos interesses turísticos da região, mas ainda um local onde se desenvolve uma intensa vida cultural que vai das exposições de arte plástica aos concertos musicais, das palestras às lições e aos cursilhos.

Cultivados desta forma e existindo em abundância, estabelecia-se uma forte emulação entre as pessoas responsáveis e breve se faria fatalmente sentir um grande passo em frente na vida cultural da nação»[1].

[1] João Couto, «Aspectos do Panorama Museológico Português», in *Ocidente*, vol. LXIII, Lisboa, 1962, p. 314-315. Vinte anos antes, João Couto havia dado à estampa outro «balanço», então sobre os primeiros anos do Estado-Novo. Referimo-nos a algumas passagens da sua intervenção no Segundo Congresso Transmontano (*Livro do Segundo Congresso Transmontano*, Lisboa, 1942).

5.6.2. *Decreto 46758*

Publicado em Dezembro de 1965 é, ainda hoje, o nosso único **Regulamento Geral dos Museus de Arte, História e Arqueologia.** Se, como em anteriores diplomas, enumerou os **museus oficiais** (Museu Nacional de Arte Antiga, Museu Nacional de Arqueologia e Etnologia, Museu Nacional de Arte Contemporânea, Museu Nacional dos Coches, todos em Lisboa; Museu Nacional de Soares dos Reis, no Porto; Museu Nacional de Machado de Castro, em Coimbra; Museu de D. Lopo de Almeida, de Abrantes; Museu de Angra do Heroísmo; Museu de Aveiro; Museu de D. Diogo de Sousa, de Braga; Museu do Abade de Baçal, de Bragança; Museu de José Malhoa, das Caldas da Rainha; Museu de Francisco Tavares Proença Junior, de Castelo Branco; Museu de Arte Sacra da Universidade de Coimbra; Museu Monográfico de Conímbriga, de Condeixa-a-Nova; Museu de Évora; Museu de Alberto Sampaio, de Guimarães; Museu de Lamego; Museu de Leiria; Museu de Escultura Comparada, de Mafra; Museu de Grão Vasco, de Viseu), **inovou,** quando:

- pretendeu que os museus fossem **organismos vivos** onde para além de se conservarem, ampliarem, exporem e investigarem colecções de objectos com valor artístico, histórico e arqueológico, se assumissem como **centros activos de divulgação cultural;**
- sugeriu que os museus observassem os **modernos preceitos museológicos,** lembrando que a acumulação e a amalgama cederam já o lugar à selecção, à simplicidade e ao bom gosto;
- incitou os museus a desenvolverem **mecanismos para atrair visitantes e sobre eles exercer uma acção pedagógica eficiente,**[2] concretamente através da edição de publicações, realização de conferências

[2] Devem-se ao Museu Nacional de Arte Antiga os primeiros tentames no campo da animação infanto-juvenil, ainda antes da saída do decreto referido. Para além de visitas guiadas, sessões de cinema e formação de monitores, existiam «*ateliers*» de iniciação à pintura, modelação, experiências têxteis, carpintaria, etc. Sobre este assunto ver de Manuela Cabral, responsável pela experiência, «O Serviço Infantil do Museu Nacional de Arte Antiga», in *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, vol. IV, n.º 3, Lisboa, 1962.

© Universidade Aberta

e exposições temporárias bem como de visitas colectivas orientadas por comentadores qualificados;

- sugeriu contactos estreitos e constantes dos museus com as escolas;
- instituiu no MNAA o **curso de conservador de museu,** ganhando o Museu Nacional de Arte Antiga, por tal, a função de museu normal.

5.6.3. *Museu de Etnologia do Ultramar*

Em Junho de 1972, aquando da inauguração em Lisboa, da exposição **Povos e Culturas, Ernesto Veiga de Oliveira** lembraria o caminho de várias décadas que separava o antigo **Museu Colonial** (1870) e o decreto 46254, de Março de **1965,** que (finalmente) criou e fixou o estatuto do Museu que tomou o nome de **Museu de Etnologia do Ultramar.** Quase um século, afinal, na construção de um estabelecimento museal «onde se encontrassem efectivamente documentadas as culturas das populações do Ultramar Português, e que, de um modo geral, exprimisse a expansão portuguesa no Mundo» [1].

[1] Ernesto Veiga de Oliveira, introdução ao catálogo da Exposição *Museu de Etnologia do Ultramar. Povos e Culturas,* Lisboa, 1972. A exposição realizou-se na então Galeria Nacional de Arte Moderna (Belém), de Abril a Junho de 1972.

No catálogo da referida exposição, Ernesto Veiga de Oliveira escreveria ainda: «Na realidade, o âmbito do Museu de Etnologia do Ultramar transcenderia largamente o que inicialmente se pensara: **ele não seria apenas um museu do Ultramar Português, mas um museu etnológico de âmbito universal — o único desse nível em Portugal** —, chamado a preencher uma lacuna existente nas instituições científicas nacionais, particularmente sensível num País como o nosso, que tão decisivo papel desempenhou no que se refere ao conhecimento dos povos de todo o Mundo» [2].

[2] *Idem.*

O Museu de Etnologia do Ultramar — actualmente **Museu Nacional de Etnologia** — «[...] a despeito do nome que lhe foi imposto, teve sempre — como Ernesto Veiga de Oliveira gostava de lembrar — um caracter universalista, de acordo com uma conceptualização definida entre nós a partir de Adolfo Coelho e Leite de Vasconcelos, reformulada em seguida por Jorge Dias» [3].

[3] *Ibidem.*

«Caracter universalista» que se traduz num acervo de cerca de 25000 peças documentando efectivamente culturas de povos de todo o mundo: grupos dos territórios africanos antes sob a dominação portuguesa, grupos do Sudão, Costa do Marfim, Nigéria, Guiné Equatorial e Congo; do índio amazónico; da Indonésia, Timor, Macau; do Afganistão; etc.; e também de Portugal continental e insular.

Como finalidades principais, compete-lhe a recolha, conservação, restauro e catalogação de todos os materiais que, pelo seu interesse etnológico ou antropológico, convenha reunir e preservar como elementos de estudo e de exposição.

© Universidade Aberta

O Museu tinha ainda como objectivo funcionar como centro de educação e orgão impulsionador da investigação dentro dos ramos da ciência que lhe estão adstritos (art.º 2.º):

> «**Nessa ordem de ideias, concebemos a organização das colecções e exposições do Museu, do mesmo modo que a de um curso universitário, como sendo o resultado de estudos em profundidade, dentro da Antropologia Cultural.** Além disso, **essas exposições, — que não consistem meramente na exibição de objectos segundo temas definidos,** relativos a quaisquer grupos étnicos ou sociais, tanto dos povos longíquos e de níveis técnicos ou económicos diferentes como do proprio povo português, no passado e no presente e nos extractos rurais e urbanos, **mas também na apresentação, em linguagem museográfica específica, de problemas vivos ou em aberto, a partir do lema de que onde quer que haja uma situação humana e social e esclarecer ou em debate, o museu deve estar presente** — deverão ser sempre acompanhadas de seminários, colóquios, discussões, etc., sobre os temas apresentados» [1].

[1] Cit. de um memorial autografado pelo Dr. Ernesto Veiga de Oliveira, datado de 31 de Agosto de 1979, gentilmente cedido pela Professora Doutora Maria Beatriz Rocha-Trindade.

5.6.4. *APOM*

O ano de 1965 foi ainda marcado pela criação da **APOM — Associação Portuguesa de Museologia,** com a finalidade de:

- agrupar conservadores de museus, restauradores de obras de arte, historiadores e críticos de arte, arquitectos e outros técnicos e cientistas ligados aos problemas museológicos actuais;
- promover o conhecimento da museologia e dos domínios científicos e técnicos que a informam, através de reuniões e visitas de estudo, conferências, exposições e publicações.

5.7. **Museu Gulbenkian**

Em 1969, podem contar-se pelos dedos de uma mão, os museus portugueses que nasceram em edifícios construidos expressamente para esse fim. E, mesmo nesse modesto número, o **Museu Calouste Gulbenkian,** foi um caso à parte.

Na sua origem, dando-lhe o nome e legando-lhe «uma colecção de connoisseur variada e excelente, em cada domínio e em cada objecto» [2] esteve **Calouste Sarkis Gulbenkian,** cidadão britânico de origem arménia, que por cá viveu desde Abril de 1942 até à sua morte em Julho de 1955.

[2] José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XX,* p. 506.

«O museu, que fora o centro de interesse da vida de Gulbenkian, seria o fulcro da Fundação, em torno do qual ela institucionalizaria a sua acção» [3]. Por isso o museu desde a planificação, procurou a par de uma interpretação museologicamente o mais actualizada e evoluida, manter vivo e respeitar o espírito do coleccionador-mecenas. Assim, enquanto arquitectos, engenheiros e outros especialistas concebiam os espaços e procuravam soluções técnicas, a equipa de conservadoras do Museu, em colaboração com consultores de estudos museológicos nacionais e estrangeiros, levaram

[3] *Idem,* p. 508.

© Universidade Aberta

a efeito um estudo detalhado das obras das várias colecções, visando estabelecer o programa definitivo de museologia,

> «O programa elaborado pela Fundação que orientou o trabalho dos arquitectos, previa: a integração do Museu no Parque, permitindo, sempre que possível um contacto do visitante com o exterior; e a valorização estética da obra de arte, sem grandes imposições da arquitectura, considerando-se, portanto, o próprio arranjo arquitectónico ao serviço da colecção e dos fins específicos do Museu em todas as suas implicações» [1].

[1] Maria Teresa Gomes Ferreira, «O Museu Calouste Gulbenkien», in *Museu Calouste Gulbenkian,* 1982, p. 9.

Com importantes núcleos, como o de Arte Egípcia, o de Numismática, integrado no sector de Arte Grego-Romana, Arte do Oriente Islâmico, Arte do Extremo Oriente, Arte Europeia e Artes Decorativas, foi inaugurado em 2 de Outubro de 1969. A ele juntar-se-ia, já nos anos 80, um segundo museu, o **C.A.M.,** destinado à arte moderna, sobretudo portuguesa (V. Capítulo VIII deste *Manual*).

5.8. Um (outro) Museu Nacional

A três curtos anos da 2.ª República, que em termos de museus nacionais, para além dos «tradicionais» museus de arte, história e arqueologia, suscitaria um variado leque de exemplos noutras temáticas, como sejam, o **Museu Nacional do Traje** (1976), os **Museus Nacional da Literatura e Nacional do Teatro** (1982), o **Museu Nacional do Desporto** (1985) ou o **Museu Nacional Ferroviário** (1991), haveria de nascer em Coimbra um museu nacional numa área até então algo «marginal»: é o caso do **Museu Nacional da Ciência e da Técnica,** cuja existência, como se escreveu em 1976, de facto precedeu a sua criação legal.

Na sua base esteve a nomeação, em 1971, pelo então ministro da Educação, Professor Veiga Simão, de uma **Comissão de Planeamento do Museu Nacional da Ciência e da Técnica,** que desde logo foi dirigida pelo que será o primeiro director do Museu (1977), o **Professor Mário Silva.**

No primeiro número das *Publicações* deste museu (1971), o referido Professor, lembrando instituições análogas existentes há décadas «em todos os países progressivos» [2], traçou as linhas mestras do novel museu:

> **«O novo Museu será, entre nós, verdadeiramente, um Museu novo, na sua estrutura, organização e funcionamento.** Deverá ser — e só assim poderá corresponder à ideia que, inicialmente, foi concebida — um organismo, nada estático ou meramente passivo, mas, pelo contrário, dinâmico, largamente actuante nos vários sectores da nossa vida intelectual,sobretudo nos meios escolares, em todas as suas modalidades, voltado não apenas para o passado, mas, predominantemente, para o presente, e mesmo para o futuro. Deverá ser, em resumo, um centro activo de ensino, catalizador e animador de investigações técnico-científicas, de difusão e de divulgação de conhecimentos teóricos e práticos, e, na mais larga medida, de divulgação das diversas ciências, em todos os seus níveis, ou das diferentes técnicas, em todos os seus múltiplos domínios, que possam estar, umas e outras, na base do nosso desenvolvimento cultural ou determinem a melhoria segura do nosso ambiente sócio-económico» [3].

[2] *Publicações do Museu Nacional da Ciência e da Técnica,* n.º 1, Coimbra, 1971, p. 6.

[3] *Idem,* p. 5.

© Universidade Aberta

Seria preciso, contudo, esperar por **1976** (Decreto-Lei n.º 347) para legalizar o Museu e reabilitar o Homem: «A existência de facto do Museu da Ciência e da Técnica precedeu a sua criação legal. É já hoje uma realidade promissora e o seu aparecimento ficará para sempre ligado ao entusiasmo criador de um jovem cientista de setenta anos: o Prof. Doutor Mário Silva.»

5.9. **Depois de 25 de Abril de 1974**

A **defesa do património cultural** assumiu-se após o 25 de Abril como um significativo movimento de opinião, em cuja dinamização apareceram dezenas de Associações. Este movimento das associações de defesa do património — que chegaram a criar uma Federação — foi, estamos em crer, o primeiro relevante fenómeno cultural ocorrido após a Revolução.

O segundo terá sido o **alargamento da noção tradicional de património cultural,** englobando sectores — nomeadamente os testemunhos da chamada **cultura material** — até então negligenciados. Ainda recentemente, Amado Mendes, citando um dos pioneiros da Arqueologia Industrial e actual director do **Science Museum** de Londres, escrevia:

> «Para um número crescente de pessoas, os engenhos e máquinas, fábricas, moinhos, que têm dominado a paisagem nos últimos dois séculos, têm-se tornado profundamente significativos como parte do seu património Cultural» [1].

[1] Cit. por José M. Amado Mendes, *A Central Térmica dos HUC (Edifício das Caldeiras): Monumento Industrial a Preservar e Reutilizar,* Coimbra, 1990, p. 203-204.

Este alargar dos conceitos de **património** e de **monumento** teve, naturalmente, repercussões museais. Em termos portugueses, é aí que radicam algumas das mais estimulantes experiências museais da última década e desta que vamos vivendo. Corolário possível desta situação foi a atribuição em 1991, por um júri internacional, do galardão do Prémio do Museu Europeu do Ano, ao **Museu da Água de Manuel da Maia.**

SUGESTÕES DE LEITURA

ACCIAIUOLI, Margarida, *Os Anos 40 em Portugal. O País, o Regime e as Artes. «Restauração» e «Celebração»*, Tese de Doutoramento apresentada à UNL, 1991.

ARAGÃO, A. C. Teixeira de, *Descrição Geral e História das Moedas Cunhadas em Nome dos Reis, Regentes e Governadores de Portugal*, Tomo I, Lisboa, Imprensa Nacional, 1874.

CANÊLHAS, Maria da Graça Salvado, *Museus Portugueses de História Natural. Perspectiva Histórica*, Lisboa, APOM, 1983.

CARVALHO, Rómulo de, *A Actividade Pedagógica da Academia das Ciências de Lisboa nos Séculos XVIII e XIX*, Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa, 1981.

CARVALHO, Rómulo de, *A Física Experimental em Portugal no Século XVIII*, Lisboa, CALP, 1982.

© Universidade Aberta

CARVALHO, Rómulo de, *A História Natural em Portugal no Século XVIII*, Lisboa, CALP, 1987.

FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal no Século XIX*, Lisboa, Bertrand, 1966.

FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal no Século XX*, Lisboa, Bertrand, 1984.

GOUVEIA, Henrique Coutinho, «Acerca do Conceito e Evolução dos Museus Regionais Portugueses desde Finais do Século XIX ao Regime do Estado Novo», in *Bibliotecas, Arquivos e Museus*, Lisboa, vol. 1, (1), 1985, pp. 147-184.

MOREIRA, Isabel Martins, *Museus e Monumentos em Portugal. 1772 - - 1974,* Lisboa, Universidade Aberta, 1989.

«Museu», in *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira,* vol. 18, Lisboa, pp. 223-278.

NABAIS, António, «Museus», in *Dicionário Ilustrado da História de Portugal,* Lisboa, Alfa, vol. 2, 1982, pp. 18-21.

O Archeologo Português, Lisboa, Imprensa Nacional, (1.º número 1895).

OLIVEIRA, Ernesto Veiga de, *Apontamentos sobre Museologia. Museus Etnológicos*, JIU/CEAC, Lisboa, (6), 1971.

Publicações do Museu Nacional da Ciência e da Técnica, Coimbra, (1.º número 1971).

RIBEIRO, José Silvestre, *História dos Estabelecimentos Scientificos Litterarios e Artisticos de Portugal*, Lisboa, Typographia da Academia Real das Sciências, 1872 a 1889.

TEIXEIRA, Madalena Brás, «Os Primeiros Museus Criados em Portugal», *Bibliotecas, Arquivos e Museus*, Lisboa, vol. 1, (1), 1984, pp. 185-239.

VITORINO, Pedro, *Os Museus de Arte do Porto*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1930.

© Universidade Aberta

António José C. Maia Nabais

II. MUSEUS NA ACTUALIDADE

© Universidade Aberta

Página intencionalmente em branco

© Universidade Aberta

«O museu que no campo das suas múltiplas actividades, se não integra nas necessidades culturais de uma época — e a nossa é de premente e complexas exigências — é uma instituição incompleta quanto ao objectivo social, ao interesse colectivo» [1]

[1] João Couto, «Justificação do arranjo de um Museu». *Bol. M. N. A. A.*, vol. II, n.º 1, 1948.

Declaração de Santiago do Chile em 1972: a museologia encontra o mundo moderno; Declaração de Quebec; Primeiro Encontro de Ecomuseus no Quebec, em 1984; criação do Movimento Internacional Para a Nova Museologia, em 1985, em Lisboa; Declaração de Oaxtepec; criação da Associação de Empresas com Museus, em 1992, em Portugal; Europália, em 1991. Entre outros acontecimentos, estes reflectem novas práticas museológicas, em vários pontos do mundo, nomeadamente em Portugal, que se traduziram em novas experiências museológicas e na organização de novos tipos de museus: museus de ar livre, museus comunitários, museus de vizinhança, ecomuseus, museus locais, museus de região, «casa del museo», no México, museus de empresa, novas formas de discurso expositivo.

1. PATRIMÓNIO MUSEOLÓGICO

Em Portugal, existe uma grande variedade e riqueza de património museológico que está sob a responsabilidade de várias entidades — públicas e privadas — contemplando múltiplos domínios do património: arqueologia, etnologia, arte, história, ciência e técnica, história natural, traje, teatro, transportes, etc.

Muitas das organizações que reuniram objectos culturais utilizam indevidamente a designação de museu, porque não passam de simples colecções, mais ou menos bem organizadas, que não cumprem as funções essenciais de uma instituição museal, tais como recolha, inventário e registo, conservação, investigação, divulgação, acção cultural e educativa. **Nunca é de mais referir que é preferível possuir uma boa colecção do que um mau museu.**

Os museus portugueses, segundo a sua dependência administrativa, são do Estado, municipais, museus de empresa, universitários, de Ministérios, de Fundações, da Igreja e de colectividades. As instituições museológicas do Estado — museus e palácios — que são quarenta e oito, dependem do **Instituto Português de Museus** e do **Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico.** Com a designação de nacionais existem, actualmente, os seguintes museus: em Lisboa, **Museu Nacional de Arqueologia, Museu Nacional de Arte Antiga, Museu Nacional de Arte Contemporânea, Museu Nacional do Azulejo, Museu Nacional dos Coches, Museu Nacional do Teatro, Museu Nacional do Traje, Museu Nacional de Etnologia**; em Coimbra, **Museu Nacional de Machado de Castro** e **Museu Nacional da Ciência e da Técnica**; na cidade do Porto, o **Museu Nacional Soares dos Reis.**

A maior parte dos oitenta e seis museus locais (municipais, de cidade, vila ou aldeia), actualmente existentes em Portugal, estão na dependência das autarquias.

© Universidade Aberta

Nos últimos anos, tem-se assistido a uma forte explosão museológica, verificando-se saltos quantitativos e qualitativos, quer na reorganização de uns quer na criação de outros. Este progresso museológico deve-se a vários factores, nomeadamente, à existência de um vasto e variado património museológico, ao interesse e envolvimento das populações, autarquias e empresas na salvaguarda dos seus valores culturais, à investigação científica e à formação de especialistas pelas universidades (cursos de pós-licenciatura em Museologia).

Segundo as estatísticas de 1988, em Portugal, existiam 216 museus (hoje registam-se 260), distribuídos, segundo a natureza das espécies museológicas, do seguinte modo:

museus de arte — 45;
museus de arqueologia e de história — 41;
museus da ciência e da técnica — 8;
museus de etnologia e antropologia — 18;
museus especializados — 27;
museus regionais (não significam museus de região) — 19;
museus gerais — 30;
monumentos históricos e arqueológicos — 11;
jardins zoológicos, botânicos e aquários — 5;
outros — 12.

2. NOVAS PRÁTICAS MUSEOLÓGICAS

A partir do início da década de oitenta a vida museal portuguesa beneficiou de alterações inovadoras, que se traduziram em **novas práticas museológicas**, no **alargamento do conceito de património museológico**, na **renovação e criação de novos museus.**

As grandes novidades surgiram nas pequenas experiências realizadas com o apoio directo ou indirecto das autarquias e das empresas. De facto, os museus locais, bem como os museus de empresa, trouxeram uma nova dinâmica à museologia portuguesa: para além do alargamento do conceito museológico, descobriram-se soluções para as novas questões colocadas pela sociedade contemporânea, nomeadamente no campo da comunicação e da reutilização dos sítios históricos e dos monumentos industriais. Deste modo, organizaram-se museus de identidade de um território (município, cidade, aldeia ou bairro) ou de uma empresa, a partir da recolha, estudo e valorização do património museológico.

O museu não se limita ao espaço do edifício que recebe os objectos, mas estende-se ao território da sua influência e/ou aos bens conservados *in situ*.

Em **1983**, **Kenneth Hudson**, quando visitou Portugal, no âmbito da avaliação dos museus candidatos ao **Prémio Europeu do Museu do Ano**, colocou em evidência o estilo, a eficácia e a originalidade dos museus portugueses:

> «Au Portugal, nous avons été fortement impressionnés par le style et l'efficacité des nouveaux musées de Seixal et de Santiago do Cacém, ainsi que

© Universidade Aberta

par les remarquables activités extra-muros du Musée National Soares dos Reis, à Porto. Dans tous ses endroits, talent, enthousiasme, originalité exceptionnels, associés à l'acceptation de très longs horaires de travail ont aboutit à des résultats qui pourraient leur sembler impossibles à obtenir à des personnes travaillant dans des musées de type plus classique et dans des pays plus riches» [1].

[1] Le Prix du Musée, 1983, p. 2.

3. MARGEM SUL DO ESTUÁRIO DO TEJO

3.1. O Ecomuseu Municipal do Seixal

Inaugurado em 18 de Maio de **1982**, estende-se por todo o território do município, compreendendo vários núcleos museológicos, que *in situ* conservam e valorizam o património. O Núcleo Sede, para além de apresentar uma síntese da história do concelho com a exibição de objectos de várias épocas — tempos geológicos, pré-história, romanização, Idade-Média e Idade Moderna (pré e proto-industrialização), Idade Contemporânea (industrialização e desindustrialização) — possui os serviços técnicos e administrativos, reservas e centro de documentação.

Na Arrentela, no local onde existiu um estaleiro naval tradicional, constituiu-se um Núcleo Museológico, dedicado ao património náutico do rio Tejo, com instrumentos náuticos, miniaturas de embarcações e uma oficina de construção de modelos de barcos em madeira.

Aqui, defendem-se e apresentam-se os objectos náuticos, a memória das gentes marítimas e o saber fazer tradicional. Mas o património náutico do Ecomuseu Municipal do Seixal não se reduz a este sítio arqueológico, reúne, igualmente, três embarcações tradicionais do Tejo (varino, falua e bote de fragata), em tamanho natural, que são reutilizadas para fins didácticos e de recreio. De entre outros núcleos museológicos, destaca-se ainda o Moinho de Maré de Corroios que se mantém em funcionamento. Este espaço industrial permite contactar directamente com um património que individualiza a paisagem ribeirinha do concelho do Seixal: os moinhos de maré. De facto, este museu, da tipologia dos ecomuseus, como foi classificado em 1983, por **Hugues de Varine** [2], caracteriza-se, fundamentalmente, pela participação da população, pelo território do município como área de influência museal, pelo património cultural distribuído por todo o território — memória colectiva de um povo — conservado e valorizado *in situ* e pela investigação pluridisciplinar. Neste mesmo ano, o ex-director do ICOM caracteriza o Museu do Seixal do seguinte modo:

[2] Hugues de Varine foi director do ICOM e responsável, juntamente com Georges Henri Rivière, pela definição de ecomuseu.

> «possui as verdadeiras características de um ecomuseu com o espírito dos ecomuseus de desenvolvimento, com um território bem definido, uma comunidade que participa de várias formas, com preocupação global de estudo histórico, constituindo actualmente uma das experiências mais originais e inovadoras da museologia portuguesa».

A partir desta data, o Ecomuseu do Seixal tornou-se um ponto de passagem de muitos especialistas nacionais e estrangeiros, nomeadamente **Kenneth Hudson** (Inglaterra), **Per-Uno Agren** (Suécia), **René Rivard** (Canadá), e **Pierre Mayrand** (Canadá).

© Universidade Aberta

Embora seja um museu de âmbito local, em alguns aspectos, nomeadamente no que respeita ao património náutico (o núcleo mais representativo das embarcações tradicionais do Tejo) e industrial (Moinho de Maré de Corroios, como exemplar reabilitado para fins museológicos), tornou-se um museu de características regionais.

É um **museu misto**, quanto à natureza dos objectos culturais que utiliza no estudo, conservação e divulgação: geológicos, arqueológicos, etnográficos, históricos, etc.

Este tipo de museu não só permite a salvaguarda dos bens culturais mais representativos do município, como também gera outras riquezas, designadamente a criação de postos de trabalho com a reabilitação de actividades artesanais, continuidade de saberes fazer tradicionais, promoção do turismo...

3.2. **Outras experiências**

Numa perspectiva museológica, outros municípios da margem sul do estuário do rio Tejo recuperaram e reutilizaram para fins didácticos e culturais embarcações tradicionais (Moita e Alcochete), um moinho de maré, em Alhos Vedros, e património náutico, no **Núcleo Museológico Naval de Almada**.

Em Alcochete, foi organizado o **Museu Municipal**, que reúne características dos ecomuseus, não só porque representa o concelho na multiplicidade dos seus aspectos — económicos, políticos, tecnológicos, artísticos e culturais — compreende pólos museológicos temáticos distribuídos pelo território, como também conta com a participação activa das gentes do município e com os trabalhos de investigação, nomeadamente nos campos da arqueologia, da salinicultura e do património náutico. Em 1991, ao candidatar-se ao Prémio Europeu do Museu do Ano, recebeu a visita de Kenneth Hudson, que o considerou como um bom exemplo de museu local, organizado com muito profissionalismo, em que os objectos em exposição não são de mais nem de menos: foram seleccionados os necessários para o desenvolvimento do discurso expositivo.

Este museu local é, antes de mais, um museu de identidade e da história do município, onde se destaca a presença romana com os materiais do Porto do Cacos, a influência árabe, a construção naval, o tráfego fluvial, a salinicultura e os valores paisagísticos, com especial relevo para a Reserva Natural do Estuário do Rio Tejo. Embora com aspectos comuns a outros museus da margem sul do estuário do Tejo, as marinhas de sal são ainda dominantes na paisagem ribeirinha das terras de Alcochete, conferindo-lhe individualidade, que não só motiva a atracção de visitantes, como garante a salvaguarda da identidade das terras alcochetanas.

4. IDENTIDADE DE UM MUSEU

Estas pequenas intervenções de carácter museológico revelam-se inovadoras, porque permitiram salvaguardar e valorizar os recursos locais — naturais e culturais — promovendo o saber fazer tradicional, ao mesmo tempo

© Universidade Aberta

que deram um novo uso social e didáctico a esses bens. Enfim, o património cultural reaproximou-se das gentes locais, porque, embora nalguns casos estivesse perto de quem o fabricou e utilizou, tinha perdido a sua função inicial, tornando-se por isso um peso morto, ou quase morto, difícil de conservar ou de animar. As novas práticas museológicas têm encontrado soluções adequadas para cada situação. A propósito destas preocupações, **Georges Henri Rivière** apresentava a questão do seguinte modo:

> «Um museu não é uma organização que responde a um modelo definido, realizável num número indefinido de exemplares. É uma instituição com formas variáveis, em função de:
>
> a) da importância que revestem, respectivamente, as três grandes vocações do museu — estudo e documentação, conservação e exposição, educação e cultura.
>
> b) da natureza da ou das disciplinas do museu — arte, ciências do homem, da terra e do universo, técnicas avançadas sob formas unidisciplinares, pluridisciplinares e interdisciplinares.
>
> c) das condições da arquitectura do museu, segundo se trata:
>
> — de um edifício novo, ou de um edifício a adaptar, de valor histórico ou não, com ou sem espaço envolvente que lhe seja próprio;
>
> — de um museu sistemático ao ar livre, completado ou não de edifícios;
>
> — de um parque natural». [1]

[1] *La Muséologie selon Georges Henri Rivière,* Tours, Dunod, 1989, pp. 334-335.

5. MUSEU DE MÉRTOLA

A museologia portuguesa na actualidade conhece outras experiências, que merecem ser referidas, como exemplos de novas práticas museológicas.

Em **Mértola**, nos últimos anos, tem-se desenvolvido uma museologia activa, participante e participativa.

Mértola transformou-se numa **Vila Museu**, no seu verdadeiro sentido, isto é, uma organização museológica, que compreende todas as funções de um museu: recolha, estudo, conservação, comunicação, educação e animação. Não é apenas uma vila histórica, que passivamente apresenta os seus valores patrimoniais, como muitas outras, também designadas vilas ou cidades museu.

Um novo conceito de arqueologia e de museografia está na base do trabalho de grupo em curso desde há alguns anos na vila de Mértola e no seu termo. A arqueologia é aqui considerada como o acesso a um saber assente na totalidade de um passado próximo ou longínquo. **É sobre esta totalidade histórica que a comunidade constrói a sua memória colectiva e cujo património lhe pertence inalienavelmente.** Tem sido uma prática que tem consistido em reunir e recuperar essa memória, reagrupando-se em estruturas e gestos que combinem a indispensável didáctica com uma eficaz rentabilização social e económica.

© Universidade Aberta

Como resultado dos trabalhos arqueológicos e de investigação, bem como do levantamento cultural e intervenção activa na vida social da região, organizaram-se, em locais diferentes, **vários núcleos museológicos:**

- o **Museu de Arte Sacra** na antiga Igreja da Misericórdia e sacristia onde está recolhida e onde é tratada uma importante colecção iconográfica e alfaias litúrgicas, que se encontravam em perigo de degradação ou ameaça de furto;
- **Núcleo Romano** sob o edifício reconstruído da Câmara Municipal e que aproveita os pavimentos e alicerces de uma construção urbana do século IV;
- **Oficina de Ferreiro** que, por morte do artesão, foi completamente restaurada e reaberta ao público;
- **Núcleo do Castelo**: importante conjunto arquitectónico do século XIV reúne uma notável colecção lapidar.

O **Museu de Mértola** compreende ainda os núcleos: Estação Arqueológica da Alcáçova do Castelo de Mértola; Antiga Mesquita, actual Igreja Matriz: Núcleo Islâmico; Núcleo Paleocristão (Basílica do Rossio do Carmo); Torre do Rio.

Mértola é, de facto, um bom exemplo da musealização de um conjunto urbano:

> «Mértola, vila museu.
>
> A muralha monumental e a pedra enegrecida, a rua apertada no branco ondulado das paredes, o pequeno artefacto de todos os dias que dignamente ocupa ainda o seu lugar no seu espaço e na vida dos homens são o nosso património, a nossa memória.
>
> **Cada núcleo expositivo é um ponto de paragem num percurso e numa história sem tempo»** [1].

[1] Cláudio Torres, Joaquim Manuel Bouça, Virgílio Lopes, Manuel Passinhas da Palma, *Museu de Mértola - 1 — Núcleo do Castelo — Catálogo.* Edição do Campo Arqueológico de Mértola, 1991, p. 4.

6. NOVAS EXPERIÊNCIAS

Os museus organizados nos últimos anos apresentam todos elementos individuais, que lhes dão uma feição particular. Estes museus são, antes de mais, o resultado de um rigoroso trabalho de investigação e recolha criteriosa, partindo do estudo da realidade histórica e cultural de cada tema e de cada área de influência do museu.

Ao lado de outros museus tradicionais, existentes no Algarve, tais como os de Faro e de Lagos, surge em **Silves** um museu com um novo figurino, que se desenvolve a partir da salvaguarda e valorização *in situ* de um monumento histórico da cidade:

> «Situado no centro Histórico, o **Museu Municipal de Arqueologia** de Silves foi, propositadamente, concebido de modo a proteger e a valorizar o poço-cisterna almoada, hoje Monumento Nacional, assim como importante sector da muralha, daquele mesmo período, que cercava a antiga medina. Conserva, ainda, a fachada de um edifício dos finais do século XIX e exibe parte significativa do rico espólio exumado em escavações realizadas no concelho, sobretudo, nos últimos dez anos» [2].

[2] Exposição Permanente, Museu Municipal de Silves.

© Universidade Aberta

Em Portimão ensaiam-se novas experiências no campo da museologia, destacando-se o trabalho metódico e rigoroso da recolha e identificação do património museológico, acompanhada da organização de um centro de documentação, com a pesquisa de materiais e registos e escritos iconográficos dos diferentes estabelecimentos fabris do concelho, bem como com a recolha e inventário do património industrial do município.

Durante a última década, o património rural viu-se valorizado com a criação do **Museu Rural e do Vinho do Concelho do Cartaxo**, tendo sido a sua sede instalada numa quinta agrícola tradicional do município, onde funcionam os serviços de apoio, reservas e exposição permanente com objectos e alfaias agrícolas representativas da vida rural do concelho e do Ribatejo. O museu compreende ainda dois **itinerários**, que correspondem a duas áreas geográficas distintas: o bairro e o campo (lezíria e rio Tejo). Deste modo, o visitante pode melhor descobrir a paisagem e vida agrícola, ao atravessar o território nos seus pontos mais característicos.

Em **1989**, na Quinta de Castro-Vairão foi inaugurado o **Museu Agrícola de Entre Douro e Minho**, que incorpora uma grande variedade de alfaias agrícolas de toda a região. Estamos, de facto, perante um museu de Região, que contempla a vertente rural. A qualidade deste museu foi reconhecida pela Menção Honrosa atribuída pela Comissão de Prémio do Museu do Ano.

A ruralidade encontra-se igualmente consagrada, em termos museológicos, nos Núcleos Museológicos criados pela Câmara Municipal de **Chamusca: Casa Rural Tradicional.**

Na área metropolitana de **Lisboa**, os museus municipais, nomeadamente de **Sintra, Amadora, Loures** e **Vila Franca de Xira** revelam o papel importante que cabe às autarquias na renovação da museologia portuguesa. Assim, em Vila Franca de Xira, o velho museu que pouco dizia à comunidade municipal, viu-se renovado com a introdução de um programa museológico voltado para a história e vida das gentes do concelho. Não é mais uma instituição que funciona apenas com o objectivo de dar prestígio ou servir uma élite. É um museu de toda a comunidade e para toda a comunidade do concelho. O museu estende-se a todo o território, valorizando o património cultural concelhio. O **Núcleo Museológico de Alverca** é um sinal concreto de que o museu de Vila Franca de Xira vai ao encontro das necessidades da comunidade: «A criação, em Alverca, de um núcleo museológico corresponde a interesses da população local, nomeadamente de grupos específicos como sejam os mais idosos, grupos de jovens estudantes, o jornal local e a Junta de Freguesia. O **Museu Municipal de Vila Franca de Xira** assume-se como catalisador de todos estes interesses, dinamizando o processo de criação do núcleo museológico local»[1].

Ainda no campo dos museus locais, merece ser apresentado como exemplo das novas práticas museológicas o **Museu de Monte Redondo**. Aqui, a participação-envolvimento da população e a investigação científica permitem

[1] Maria Clara de F. Camacho, *Breve Apresentação do Projecto — Núcleo Museológico de Alverca,* (manuscrito), 1990.

© Universidade Aberta

descobrir os problemas e encontrar soluções para os resolver. A vida deste museu tem-se traduzido essencialmente no desenvolvimento comunitário, ao mesmo tempo que favorece o encontro de forasteiros à procura de uma prática museológica diferente. A comunicação realiza-se através do objecto cultural, de problemas, reuniões e de publicações («**Meridies**»).

A museologia urbana viu em **Setúbal** grandes inovações, no **Museu da cidade**, instalado no Convento de Jesus, e no **Museu do Trabalho**. O binómio investigação e serviço educativo apresentam-se nestes museus como referência obrigatória na museologia portuguesa dos últimos tempos. Inovação e criatividade contribuiram extraordinariamente para que se praticasse uma museologia activa e inserida na vida multifacetada da cidade de Setúbal. O serviço educativo encontrou aqui múltiplas formas de responder às necessidades dos diferentes públicos. De qualquer modo, a História ao Vivo realizada pelo **Museu do Convento de Jesus** reflecte bem a preocupação dominante da equipa do museu na realização de um trabalho didáctico assente na investigação.

Igualmente se deve salientar o trabalho inovador, que nos últimos tempos se tem desenvolvido no Palácio Nacional de Queluz, abrindo os seus espaços com múltiplas e diversificadas actividades museológicas de animação cultural.

7. MUSEUS DE EMPRESA

As novas práticas museológicas traduziram-se sobretudo no alargamento do objecto museológico. Os **museus de empresa** e alguns museus locais dirigiram as suas atenções para o património industrial, quer imóvel (sítios históricos: fábricas, estaleiros navais, moinhos ...) quer móvel (equipamentos e máquinas). Como exemplos mais significativos temos o **Museu da Água de Manuel da Maia** — EPAL (em 1990, recebeu o primeiro prémio do Conselho da Europa), **Museu da Electricidade**, na Central Tejo, o **Museu da Fábrica de Cimento de Maceira-Liz**, **Museu Santos Barosa da Fabricação do Vidro,** na Marinha Grande. Estes e outros museus, com o objectivo de se constituir um forum de discussão e reflexão sobre temas específicos dos museus de empresa, formaram uma associação: **APOREM** (Associação Portuguesa de Empresas com Museu).

8. NOVA IMAGEM DO MUSEU

Nesta última década, para além de muitos museus locais e de empresa, foram criados novos museus, tais como o **Museu do Teatro**, o **Centro de Arte Moderna** da Fundação Calouste Gulbenkian e o **Museu de Arte Moderna** na Casa de Serralves, no Porto.

O **Museu Monográfico** de **Conímbriga** beneficiou de grandes melhoramentos, criando uma exposição permanente com novo discurso museológico. Igualmente o **Museu da Guarda** foi renovado, aguardando o seu desenvolvimento no sentido de se criar um verdadeiro museu de região.

© Universidade Aberta

A mudança e renovação dos museus é hoje uma prioridade, dado que a comunicação visual é privilegiada pela sociedade contemporânea, que cada vez é mais exigente.

Estas e muitas outras experiências e práticas museológicas, nomedamente as Exposições da Europália, criaram uma nova imagem do museu, tornando-o uma instituição da comunidade e para a comunidade, onde ela se encontra e descobre soluções para os problemas que a sociedade contemporânea lhe coloca.

Na verdade, como todas as outras instituições humanas, os museus evoluem rapidamente[1].

[1] Kenneth Hudson, 1983.

SUGESTÕES DE LEITURA

Actas do II Atelier Internacional — Museus locais — Nova Museologia, Lisboa, 1985.

Cadernos do MINOM, 1981 e 1982.

FAVIÈRE, Jean, *Museus da Europa. Evolução e Novas Tendências,* Lisboa, ICOM — Comissão Nacional Portuguesa, 1989.

«Images de l'Ecomusée», *Museum,* (148), 1985.

Le Prix du Musée 1983.

La Muséologie selon Georges Henri Rivière, Tours, Dunod, 1989.

Musées: Générateurs de Culture, ICOM, 1989.

Museus do Distrito de Setúbal. Roteiro, Associação do Distrito de Setúbal, 1985.

NABAIS, António José, «Le Musée Municipal de Seixal: un Ecomusée de Développement», *Museum,* (142), 1984, pp. 71-74.

NABAIS, António José, «Le Développement des Ecomusées au Portugal», *Museum,* (148), 1985, pp. 211-216.

O Trabalho Faz o Homem, Museu de Setúbal / Convento de Jesus, 1987.

© Universidade Aberta

Página intencionalmente em branco

© Universidade Aberta



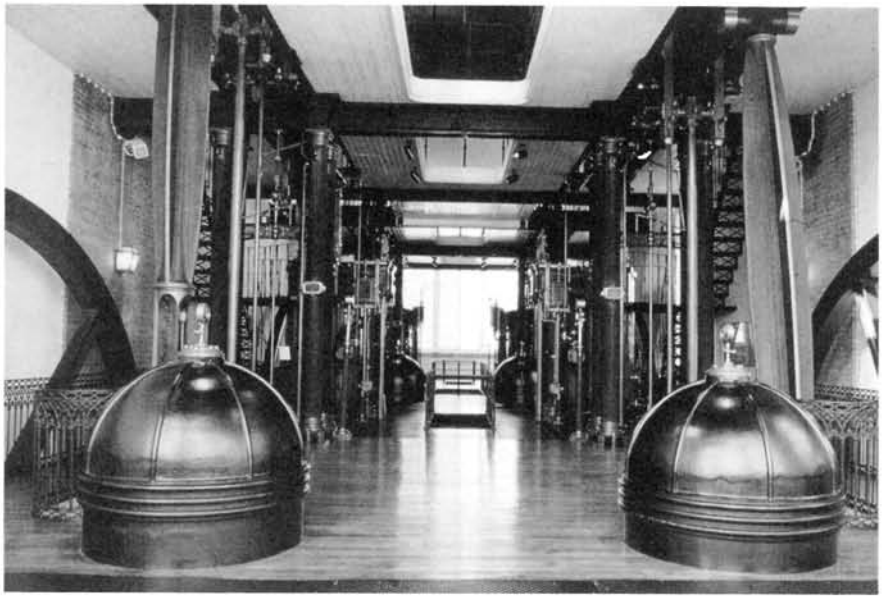


1. Museu da Electricidade — Central Tejo

2. Barcos do Tejo — Ecomuseu Municipal do Seixal

© Universidade Aberta





3. Museu Rural e do Vinho do Concelho do Cartaxo

4. Sala das Máquinas — Museu da Água de Manuel da Maia (1.º Prémio do Conselho da Europa de 1990)

© Universidade Aberta

Fernando Bragança Gil

III. O OBJECTO COMO GERADOR DE INFORMAÇÃO

© Universidade Aberta

Página intencionalmente em branco

© Universidade Aberta

A constituição de qualquer museu tem como base a existência de uma colecção de objectos, sejam eles de natureza artística, arqueológica, etnográfica, científica, tecnológica, etc. Contudo, um museu nunca deverá ser apenas uma colecção de objectos reunida ao acaso do gosto ou do capricho de um ou outro coleccionador. Assim, a formação de um museu pressupõe a existência de programa baseado num conjunto de ideias conducentes a uma mensagem cultural que o museu procura transmitir. Tal facto contém implicitamente que os objectos, para além do seu valor intrínseco, transmitam — por si só ou em conjunto com outros — informações ligadas à história, ao ambiente social, à economia, ao progresso tecnológico, etc., da época a que respeitam. Entre os muitos exemplos possíveis, escolhemos um tipo de museu em que a geração de informação a partir dos objectos é particularmente evidente: os Museus de Ciência e Técnica.

No âmbito da museologia actual tudo pode ser, em princípio, considerado como objecto de Museu. Esta afirmação apresenta particular relevância quando se trata de museus dedicados à tecnologia e às ciências exactas e naturais, englobados nos dois grupos tipológicos tradicionalmente designados por **Museus de Ciência e Técnica** e **Museus de História Natural** ou de Ciências Naturais[1]. Nesta secção trataremos do objecto como gerador de informação no primeiro grupo de museus que acabamos de referir.

Os museus de ciência e técnica têm tomado — desde que surgiram nos finais do século XVIII, com a Revolução Francesa, até aos nossos dias — diversas orientações e características que dependem dos objectivos que se propõem atingir. Trataremos, com algum pormenor, deste aspecto da museologia das ciências em capítulo posterior.

Entretanto, para se apreender o significado do **objecto** nos museus de ciência e técnica é necessário que, desde já, consideremos estes museus agrupados em três grandes tipos: museus de características essencialmente históricas, museus de natureza exclusivamente ou, pelo menos, predominantemente interactiva[2]; museus cujo programa integra os dois tipos anteriores, num todo homogéneo, e em que as suas exibições «históricas» não se limitando ao passado, procuram mostrar a evolução do equipamento científico e tecnológico até os nossos dias.

Os museus daquele primeiro tipo, designados, por vezes, por **museus de ciência e técnica da 1.ª geração**, são constituídos por colecções de instrumentos científicos e tecnológicos das épocas que nos antecederam.

Nestes museus, os objectos recolhidos são apresentados pelo interesse em si próprios como testemunhos da ciência e tecnologia do passado, sendo particularmente destacados os de maior raridade, estado de conservação ou até os que apresentam maior beleza decorativa. Nessas exibições, não são, em geral, evidenciados o uso dos objectos, modo de funcionamento, importância que tiveram para o progresso da ciência e da tecnologia, nem o seu posicionamento na evolução da técnica, face à procura de solução para um dado problema da ciência fundamental ou aplicada.

[1] Embora os museus de história natural sejam, também, de carácter científico, eles têm especificidade própria, distinta do que habitualmente se considera como museus de ciência e técnica. Esta designação é, em geral, aplicada aos museus que tratam temas das ciências ditas exactas e suas aplicações tecnológicas. É neste sentido que eles são considerados no Conselho Internacional dos Museus (ICOM), constituindo uma das suas comissões internacionais (CIMUSET). Entretanto, existem diversas instituições museológicas em que a tecnologia, as ciências exactas e as ciências naturais — particularmente a Geologia e a Biologia — se encontram associadas num conjunto coerente. Para a discussão deste assunto, cf. F. Bragança Gil, «*Museus de Ciência, Preparação do Futuro, Memória do Passado*», Colóquio/Ciências, n.º 3, p. 72 a 89, Lisboa, 1988.

[2] Nas exibições de natureza interactiva, os objectos não são apresentados pelo seu valor histórico-documental mas integrados em montagens experimentais que permitam a realização de manipulações ou observações ilustrando e explicando conceitos científicos e realizações técnicas.

© Universidade Aberta

Os museus de ciência e técnica cujo programa se baseia em exibições deste tipo têm, em geral, um diminuto poder atractivo para o grande público — sobretudo jovem — não apresentando uma acção educativa generalizada de grande relevância. Para isso contribui o carácter estático da exibição e o papel passivo que necessariamente o visitante terá perante uma colecção de objectos de que, na maior parte dos casos, desconhece o interesse ou utilidade.

Esses museus são, entretanto, de inegável interesse, não apenas para a conservação do património no domínio da ciência e da tecnologia, mas como fonte de estudo e deleite dos estudiosos da história deste domínio da cultura (e, por vezes, das artes decorativas), bem como de ocasionais visitantes motivados por estes aspectos do conhecimento.

Compreende-se, pois, facilmente que, assim como se constituem colecções de peças com interesse artístico, arqueológico ou etnográfico, seja necessário proceder à organização de colecções de objectos pertencentes ao equipamento científico, não apenas do passado, mas igualmente — como o fazem os modernos museus de ciência e técnica — do ainda hoje utilizado que se julgue constituir exemplo típico do progresso da ciência e da tecnologia. Todas essas colecções são inestimáveis elementos de informação para o conhecimento da cultura material, nas suas diferentes facetas.

Em relação aos objectos de ciência e tecnologia, há que fazer uma selecção daquilo que deve ser conservado, perante a impossibilidade prática de tudo guardar. Esse é o papel difícil e ingrato, mas extraordinariamente aliciante, dos historiadores da ciência e tecnologia e dos conservadores dos museus que a elas se dedicam.

No que respeita ao equipamento já fora de uso, os locais «privilegiados» para a sua recolha são os estabelecimentos que, desde longa data, têm actividades científicas, didácticas ou tecnológicas. É o caso de algumas universidades, institutos politécnicos ou escolas secundárias, institutos e laboratórios de investigação e desenvolvimento científico ou tecnológico, instituições públicas ou privadas de controlo tecnológico ou de qualidade industrial, antigas unidades fabris, quer as que se encontram desactivadas quer algumas das que estão ainda em laboração.

Os responsáveis por todos estes estabelecimentos devem ser sensibilizados para autorizar a busca sistemática — e até nela colaborar — de objectos técnico-científicos já fora de uso, mas de interesse histórico que, por ventura, existam ainda (geralmente esquecidos ou abandonados) nos organismos que dirigem, bem como autorizar a sua transferência para os museus de ciência e técnica.

Na realidade, os museus são as instituições vocacionadas para a conservação, classificação, estudo e apresentação dos objectos e dispõem, mesmo para os que não estão expostos, de espaços preparados — as reservas — para o seu conveniente acondicionamento e estudo.

© Universidade Aberta

Diversas instituições científicas ou técnicas criam os seus próprios museus «históricos», respeitantes às suas áreas de interesse, com base nos instrumentos e equipamentos que deixaram de estar operacionais para as suas actividades quotidianas. Isso é, sem dúvida, meritório desde que elas sejam autênticas instituições museológicas ao serviço do público e não apenas uma ou mais salas — por vezes apenas um corredor ... — contendo um conjunto de armários ou vitrinas com os materiais e equipamentos melhor ou pior arrumados[1]. Uma tal iniciativa tem, evidentemente, a vantagem de conservar esses materiais e equipamentos (embora frequentemente em condições deficientes) mas não cumpre qualquer função educativa real: dela resultará apenas uma colecção de curiosidades, criada, em geral, ao sabor da iniciativa individual de um director a quem não seja indiferente o interesse histórico que possam ter os equipamentos fora de uso da instituição que dirige. Entretanto, tais colecções são bastante «vulneráveis», pois o seu carácter «supérfluo» no âmbito do organismo em que se inserem (com preocupações muito longe da museologia), faz com que elas possam vir a ser «atiradas» para um armazém de coisas «inúteis», se uma nova direcção assim o decidir ou se as (inevitáveis ...) necessidades de espaço com que a instituição se debate o exigir. Este é o primeiro passo para a perda de um objecto ou de toda uma colecção (por ventura de inestimável interesse histórico-museológico), que acabam às vezes, por ser «abatidos» no inventário da instituição e levar o caminho do «ferro-velho» ou ... do antiquário.

Por outro lado, mesmo que os equipamentos continuem muito bem «arrumados» nas instituições que os utilizaram, estas não dispõem de pessoal qualificado em museologia, indispensável ao estudo, tratamento e aproveitamento educativo das colecções. No quadro dessas instituições, eles constituirão, quando muito, peças ... com interesse decorativo.

Pelo contrário, os museus são os organismos destinados, não apenas a conservar convenientemente os objectos, mas a estudá-los e apresentá-los no contexto espaço-temporal da sua criação e utilização, transformando-os em elementos de informação, por vezes preciosos, para a compreensão da actividade humana e sua evolução. Aquilo que era um objecto «inútil» — abandonado numa cave ou sótão poeirento, ou utilizado como «bibelot» de qualquer gabinete ou sala de reuniões — pode transformar-se, com a sua integração numa colecção museológica — numa peça de inestimável interesse para o conhecimento e divulgação do nosso passado técnico-científico.

Na realidade, **o museu é um circuito de memória pleno de informações geradas por objectos**. Estes, quando a sua existência já era conhecida, chegam ao museu através de **compras, dádivas** ou **depósitos. Mas existem dois outros modos de aquisição particularmente importantes:** a **pesquisa sistemática** e os **achados fortuitos**. Na primeira os objectos são obtidos através de vias de que já se conhecem pistas, provenientes de informações documentais, orais e outras, ou através de campanhas de recolha e escavações.

Estes modos de aquisição dos objectos são particularmente importantes para os museus de etnologia e arqueologia.

[1] Entre nós, há dois exemplos notáveis de instituições museológicas deste tipo: o Museu da Electricidade, criado pela EDP na Central Tejo, e o Museu da Água de Manuel da Maia, iniciativa da EPAL, distinguido, em 1990, pelo Conselho da Europa, como o «Museu do Ano». Outras iniciativas de museus de empresa, há muito anunciadas, continuam por concretizar como instituições ao serviço do público. É o caso do Museu dos Caminhos de Ferro, destinado à salvaguarda e apresentação do nosso valioso espólio ferroviário. Com pequenos núcleos em algumas estações — como as de Santarém ou Estremoz, por exemplo — a sua acção é francamente diminuta, entre outros motivos porque são em geral, dificilmente acessíveis. Esperemos que, após a publicação da Lei n.º 59/91, de 13 de Agosto (criação do Museu Nacional Ferroviário, com sede no Entroncamento), os portugueses passem, finalmente a dispor num futuro próximo, de um autêntico museu dos caminhos de ferro.

© Universidade Aberta

Entretanto, eles também apresentam uma certa relevância na obtenção de artefactos com interesse para os museus de ciência e técnica, baseada em trabalhos no âmbito da **arqueologia industrial**. Para citar apenas um exemplo, lembremos a contribuição dada ao conhecimento dos primórdios da indústria vidreira em Portugal pelas campanhas de recolha e escavação realizadas no local da antiga fábrica de vidros de Amora, bem como pelos trabalhos em curso nos vestígios da Real Manufactura de Vidros de Coina [1].

Além das campanhas sistemáticas que se possam realizar, há também as descobertas devidas ao acaso. Na realidade, os achados fortuitos constituem, também, uma fonte importante para o enriquecimento de qualquer tipo de museu [2] e, portanto dos que têm por temática a ciência e a técnica.

As prospecções efectuadas nas caves, sótãos e armazéns de laboratórios, oficinas, fábricas, etc., dão por vezes origem à descoberta de peças ignoradas, que fornecem novos elementos para a história da ciência e da tecnologia ou, pelo menos, para o conhecimento das actividades científicas e tecnológicas numa determinada região ou instituição. Assim, por exemplo, o instrumento mais representativo, existente no **Museu de Ciência da Universidade de Lisboa**, da produção, no passado, de equipamento científico em Portugal, foi encontrado, por acaso, ao proceder-se à arrumação de um sótão nas instalações da antiga Escola Politécnica. Trata-se de um termohigrómetro, em excelente estado de conservação, datado (1803) e assinado pelo seu inventor e fabricante, **Jacob Bernard Haas**, notável construtor de instrumentos científicos, de origem alemã, que trabalhou em Portugal, em oficina instalada em Lisboa, de 1800 até 1828, data do seu falecimento [3].

Até agora, temos considerado o objecto como gerador de informação nos museus de ciência e técnica de características históricas. Na 1.ª geração destes museus, como acima fizemos notar, o objecto tem valor em si próprio como exemplar autêntico (ou a sua réplica) de equipamento efectivamente utilizado numa dada época e num certo local, num determinado ramo de actividade científica ou tecnológica.

Uma tendência actual da museologia das ciências e das técnicas, no que respeita à apresentação dos objectos técnico-científicos do passado — bem como dos que lhe sucederam, até hoje, nas operações de pesquisa, desenvolvimento e aplicação da ciência — consiste em integrá-los em **exibições em que, além de se evidenciar a sua funcionalidade e evolução, sejam compreendidos os contextos histórico, social, cultural e económico, da sua produção e utilização**. Deste modo o objecto adquirirá uma nova dimensão informativa, aumentando consideravelmente o seu interesse museológico e, em consequência, a atracção do público desejoso de adquirir cultura no âmbito da evolução da ciência experimental e suas aplicações.

Além das exibições anteriores, surgiram — com a 2.ª geração de museus de ciência e técnica — as de **natureza interactiva**. Estas poderão constituir a totalidade do museu, ou apresentarem-se em associação com as exibições

[1] Jorge Custódio, *A Real Fábrica de Coina e as Origens da Indústria Vidreira na Marinha Grande (1719-1826)*, in Actas do I Encontro Nacional sobre o Património Industrial, Vol. I, Coimbra, Coimbra Editora, 1989, p. 41-78.

[2] Lembremos que foi por acaso, que se salvaram das chamas de uma fogueira, usada para aquecer o almoço de operários, os célebres painéis de S. Vicente, atribuídos a Nuno Gonçalves, obra máxima da pintura primitiva portuguesa e repositório ímpar de informação sobre a sociedade do século XV. Imaginemos que, por acaso, não tinha ali estado um grupo de pessoas sensíveis a vestígios do passado ...

[3] Sobre a vida e actividade de J. B. Haas, cf. A. Estácio dos Reis, *«Uma Oficina de Instrumentos Matemáticos e Náuticos (1800-65)»*, Lisboa: Academia da Marinha, 1991.

© Universidade Aberta

históricas, sobretudo quando estas assumem as características indicadas na tendência actual da museologia das ciências acima referida. Neste caso, os dois tipos de exibições desenvolvem-se em paralelo ou interpenetram-se, completando-se mutuamente.

Nas **exibições interactivas, os objectos são peças de equipamentos especialmente concebidos para que o próprio visitante do museu possa efectuar as experiências e observações**[1]**, permitindo a apreensão de conceitos, ideias e princípios científicos e técnicos.**

Quer dizer, nestas exibições, **não é o objecto em si mesmo que conta, mas a informação que pode ser obtida, a partir da sua manipulação.**

[1] Em certos casos, a delicadeza ou complexidade das experiências aconselha que elas sejam realizadas por monitores, a solicitação dos visitantes.

SUGESTÕES DE LEITURA

ALEXANDRE, Edward P., *Museums in Motions: An Introduction to the History and Functions of Museums,* Nashville (Tenessee), American Association for State and Local History, 1979.

Musées, Imagination et Éducation, Paris, UNESCO, 1973.

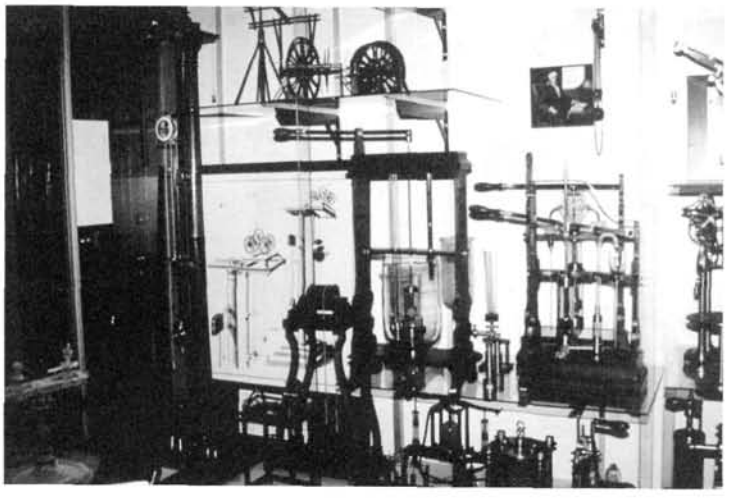
Musées et Recherche sur le Terrain, Paris, UNESCO, 1970.

RIVIÈRE, Georges Henri, *La Muséologie selon Georges Henri Rivière,* Paris, Dunod, 1989.

© Universidade Aberta

Página intencionalmente em branco

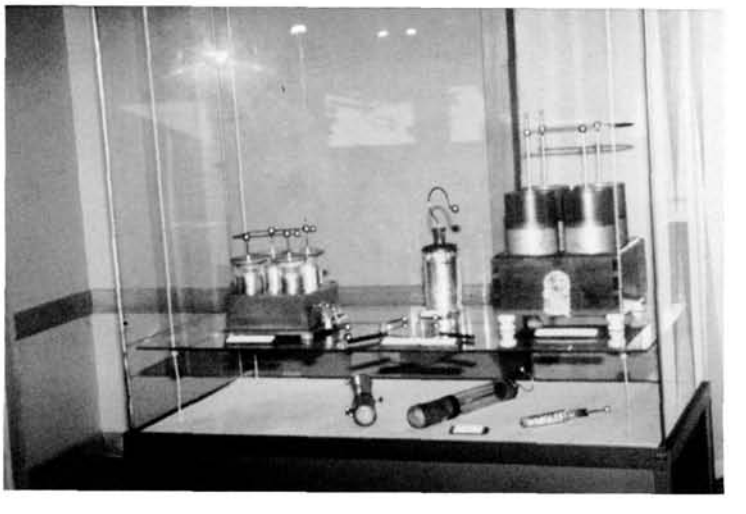
© Universidade Aberta



5. Vista parcial de uma grande vitrine com equipamento de física da colecção de ADAM WILHELM HAUCH (1755--1838), exposta no PHYSISK KABINET da SORØ AKADEMI (Dinamarca)

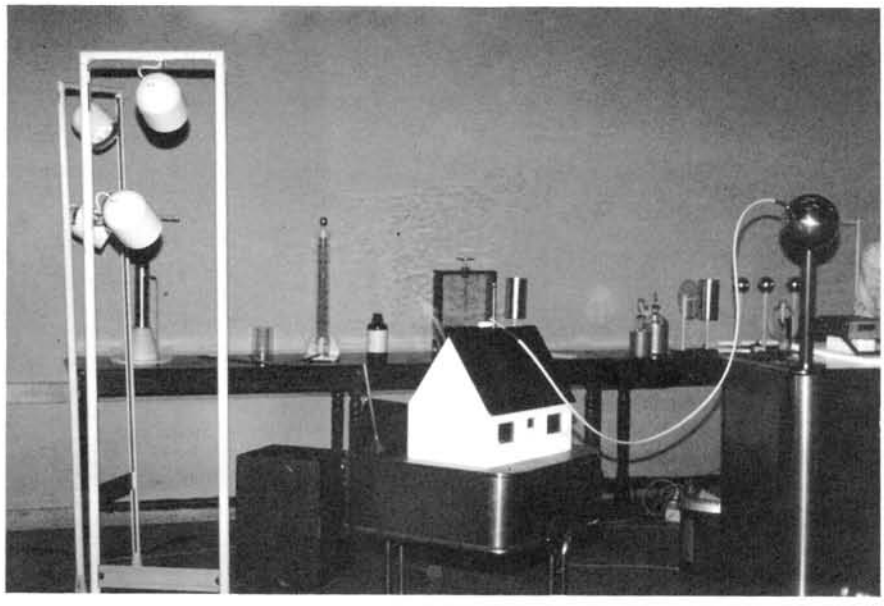


6. Equipamento de vácuo antigo exposto no WHIPPLE MUSEUM OF HISTORY OF SCIENCE (Universidade de Cambridge, Grã-Bretanha)



7. Uma das vitrines da exibição histórica de ELECTROSTÁTICA realizada no Museu de Ciência da Universidade de Lisboa

© Universidade Aberta



8. Pormenor da exibição interactiva de ELECTROSTÁTICA apresentada no Museu de Ciência da Universidade de Lisboa, simultaneamente com a exibição histórica referida na fig. 7



9. Flagrante da exibição interactiva AVENTURA NO PAÍS DA MATEMÁTICA apresentada no Museu de Ciência da Universidade de Lisboa

© Universidade Aberta

Maria Beatriz Rocha-Trindade

IV. TRATAMENTO MUSEOGRÁFICO

© Universidade Aberta

Página intencionalmente em branco

© Universidade Aberta

Numa perspectiva museológica moderna, um museu constitui um espaço de lazer e de entretenimento público; um sistema de comunicação com aqueles que o frequentam; um ambiente pedagógico onde se transmitem e adquirem conhecimentos diversificados, de forma orientada e sistemática; um espaço de investigação científica e de criação cultural; um repositório de materiais de valor patrimonial elevado, vocacionado para a sua conservação a longo prazo[1].

Cada uma das várias vocações indicadas assume carácter essencial: se uma delas for menorizada ou sacrificada, as restantes perdem consequentemente peso e relevância. Nesta perspectiva, pouco sentido faz guardar, sem exibir; recolher, sem estudar; investigar, sem levar a público os resultados daquilo que se descobriu ou apurou.

Esta brevíssima reflexão destina-se tão só a justificar a necessidade das várias fases e passos do tratamento museográfico, a articulação entre elas e a coerência intrínseca do conjunto, que daí decorre.

Assim, em paralelo com os vários passos de tratamento que mais adiante serão descritos, de forma genérica, em aproximada sequência cronológica, tem lugar um trabalho paralelo, por vezes até antecedendo a própria entrada do objecto no museu e, não raramente, prolongada durante anos após esse momento.

Numa situação idealizada, a todo o objecto exposto num espaço museológico ou constituindo parte das suas reservas, deveria ser possível fazer corresponder um vastíssimo conjunto de características: **parâmetros externos**, como o peso, as dimensões, a forma e os elementos do seu todo; **características físicas**, como a textura, a cor, a **integridade do volume** e o **estado das superfícies**; a composição química de elementos originais ou adquiridos (como em caso de corrosão); **dados relativos ao fabrico** (quando se trate de artefacto), desde a data ao local e da técnica utilizada até à própria identificação da autoria; **indicadores do foro etnológico**, desde a descrição do contexto cultural de origem, à função utilitária e à dimensão simbólica, exploradas até à sua localização no nicho da estrutura social de onde provem; **percurso histórico**, reconstituindo trajectórias no tempo e situações no espaço desde a origem até ao presente.

Juntem-se a estes outros dados como os juízos sobre a **autenticidade**; a **raridade** (ou, pelo contrário, a identificação com objectos homólogos bem identificados); o **valor estimado em termos de mercado** de aquisição ou de troca — pelo que se avalia, mesmo deixando em claro muitas facetas possivelmente relevantes, a dimensão do trabalho de investigação minuciosa que cada peça inevitavelmente implica.

[1] As múltiplas funções de um museu encontram a sua expressão máxima em modernissimos espaços de grande dimensão onde a **interactividade** com o público é levada ao extremo: espectáculos multimedia, guias audio automáticos, computadores com disco óptico interactivo, experiências destinadas à participação do público, painéis de vídeo e projecções de diapositivos, sonorizados, a funcionar em permanência (Vd. M. B. Rocha-Trindade 1989).

A autora agradece, reconhecida, aos museólogos Fernando Bragança Gil, Fernando António Baptista Pereira, Benjamim Enes Pereira e Ana Isabel Palma Santos os escritos originais que puseram à sua disposição, com vista ao enriquecimento do presente texto com aspectos específicos do tratamento museográfico em museus de Ciência e Tecnologia, de Arte, de Etnologia e de Arqueologia, respectivamente. Os extractos transcritos são identificados com as iniciais dos seus autores.

© Universidade Aberta

1. FUNÇÕES DA INVESTIGAÇÃO

Muitos dos problemas (por vezes insolúveis) de **identificação** e de **classificação** de objectos são obviados na situação ideal de a recolha ter assumido um carácter sistemático em ambiente de trabalho de terreno e, sobretudo, quando precedido e acompanhado de investigação sobre o contexto da própria recolha e sobre os objectos a recolher.

Na situação inversa, um objecto pode ser levado à atenção do Museu por via de um vendedor ou de um doador, um ou outro mais ou menos esclarecidos: na pior das hipóteses perdeu-se completamente a traça do seu percurso histórico, da sua localização original, do contexto social em que foi produzido ou utilizado e, até, da sua exacta função.

Em relação aos problemas levantados na identificação e classificação de um objecto, é muito diferente a situação consoante a natureza própria que o faz inserir no âmbito museográfico dos Museus de Arte, de Arqueologia, de Etnologia, de História Natural ou de Ciências e Tecnologias.

Neste último caso, por exemplo (e pondo de lado tecnologias ditas primitivas, que poderão ter lugar igualmente em museus de Etnologia e de Arqueologia) os problemas são potencialmente mais fáceis de resolver. Na maioria dos casos é provável que a função seja fácil de determinar; não é raro ser possível traçar retrospectivamente a sua história, até ao próprio fabricante e estabelecer precisamente a data e o local de origem.

No caso diferente das peças recolhidas directamente em campanhas de pesquisa arqueológica efectuada por pessoal qualificado, a datação aproximada das peças é frequentemente possível por análise estratigráfica, por datação laboratorial, pelo conhecimento das técnicas utilizadas no fabrico ou pela composição dos materiais incorporados. Neste mesmo contexto, a determinação da autoria do objecto é, pelo contrário, extremamente improvável, a menos que a raridade do seu alto valor estético o tenham feito descrever de forma inequívoca em fontes escritas contemporâneas ou que o seu estilo inconfundível permitam uma atribuição razoavelmente segura [1].

Na situação de trabalho de campo etnológico, a investigação que se processar, a par ou precedendo a recolha, permite frequentemente obter informações precisas sobre a função, a idade ou até a autoria de determinadas categorias de objectos. A caracterização do local e o estudo aprofundado da sociedade onde se encontravam inseridos ajudará a determinar a sua posição no contexto e na estrutura social que os integram, bem como estabelecer comparações de natureza sincrónica ou diacrónica [2].

Os problemas de identificação de autoria são particularmente críticos no caso dos objectos que constituem o acervo dos museus de Arte dado que, não raramente, o seu valor será desmesuradamente diferente consoante seja comprovadamente obra de artista de altíssima cotação, obra de autor desconhecido ou, pior ainda, falsificação.

[1] O conhecimento da História grega durante o «Século de Péricles» permite atribuir a Fídias as esculturas do friso do Parténon e, a partir daí, pelo conhecimento do seu estilo, identificar outras obras do escultor (por exemplo, o baixo-relevo de Eleusios).

[2] Tomando como exemplo o caso das máscaras portuguesas do Nordeste transmontano, tal como estudado e descrito por Benjamim Pereira (1973), é possível encontrar paralelos de função em outras regiões europeias, na época contemporânea; por outro lado, o contexto em que se produz a sua utilização é, provavelmente, reminiscência de ritos de mais longínqua e obscura origem.

© Universidade Aberta

A conjugação de técnicas de análise laboratorial, com a identificação dos materiais de base e componentes utilizadas, o conhecimento do estilo próprio do autor putativo e, ainda, outra evidência colateral quanto a descrições históricas ou percursos conhecidos da obra, constituem os utensílios metodológicos mais frequentes para a determinação da autoria. Em alguns casos, não se poderá ir mais longe do que conhecer a Escola estilística em que se insere ou, em situação mais favorável, a oficina ou atelier de onde proveio.

Verifica-se assim que a determinação da autenticidade dos objectos constitui um dos problemas mais importantes com que se defrontam os vários tipos de museus: a existência de réplicas ou de reconstituições, bem como o completamento de peças que se não se encontrarem íntegras no seu estado original, devem ser, sempre, visivelmente assinalados.

De um outro ponto de vista, o valor museológico de um objecto cresce proporcionalmente ao número e diversidade de todos os outros em depósito que com ele, por qualquer forma, se possam relacionar: por comum autoria, época, proveniência; por complementaridade de função ou como elementos constitutivos de um todo coerente; ou por sequencialidade cronológica, evidenciando os vários passos de um processo de evolução.

Nessa óptica, cada peça, possuindo embora uma identidade singular, pode contribuir para a valorização de vários outros conjuntos, em regime de complementaridade, tornando-os distintamente coerentes e integrados em várias colecções diferenciadas, obedecendo cada uma a um específico critério de definição.

2. OS PASSOS DO TRATAMENTO MUSEOGRÁFICO

Clarificados os objectivos e genericamente definidos os métodos a utilizar na investigação respeitante às peças integradas num Museu, detenhamo-nos agora sobre aspectos de índole mais pragmática, referentes ao tratamento museográfico propriamente dito, desde que a peça dá entrada no Museu pela primeira vez.

2.1. Recepção

Qualquer que tenha sido o seu modo de obtenção (recolha directa, aquisição, troca, doação), e admitindo que a peça tem potencialmente um valor patrimonial significativo, ela terá sido embalada e acondicionada de modo a não sofrer danos no seu processo de transferência para a instituição receptora.

Ao dar entrada no Museu sob forma de um ou mais volumes empacotados, importa verificar se o número destes coincide com o título de remessa ou seu equivalente, para prevenir desde logo qualquer possibilidade de extravio. Se a remessa tiver sido feita em termos profissionais, os volumes estarão numerados ou identificados exteriormente e, após verificado que nenhum falta, poderão ser abertos um por um em local conveniente à sua dimensão e natureza.

© Universidade Aberta

O desacondicionamento deve ser feito com escrúpulo e minúcia no caso de objectos frágeis. Quando estejam divididos em componentes, alguns eventualmente de pequena dimensão (como acontece, por exemplo, no caso de peças fragmentadas ou desmontadas) é necessário verificar atentamente se algo não terá ficado esquecido no meio dos materiais amorfos correntemente usados para amortecimento de choques no transporte (granulados, papéis e cartões, serradura, esferovite, plásticos).

Confrontados à vista com a sua descrição, e consoante a respectiva natureza e dimensão, os objectos devem ser de imediato marcados provisoriamente; tal pode fazer-se com etiquetas atadas com cordel, ou por marcação dos tabuleiros, caixotes ou outros recipientes que os contenham transitoriamente.

Todas estas precauções são destinadas a evitar descaminho, erro ou confusão no processo de identificação definitiva de cada peça.

2.2. Tratamento em laboratório

Algumas peças poderão necessitar de uma simples operação de limpeza, que só deve ser executada em espaço próprio, por pessoal qualificado. Em outros casos pode impor-se um imediato tratamento com fins de conservação prolongada, ou para obviar a qualquer processo de deterioração rápida (infestação por parasitas, apodrecimento, oxidação, corrosão). As técnicas a utilizar visam sobretudo preservar a integridade da peça, sem todavia modificar, tanto quanto seja possível, os traços mais característicos da forma e aparência com que chegaram às nossas mãos. Em todos os casos deve ser tido em mente que um objecto «doente» (por exemplo se atacado de caruncho) pode pôr em risco todo um conjunto de peças na sua vizinhança.

Tais intervenções não devem confundir-se com as de restauro, conjunto de operações destinadas a reconstituir o objecto na sua integridade, forma e aparência originais; pela extrema delicadeza de tais acções (que efectivamente modificam o estado actual da peça) é crucial o estabelecimento prévio dos critérios de intervenção a adoptar, tanto como a adequação das técnicas para consegui-lo, sem retirar ao objecto qualquer parcela da sua autenticidade e do seu valor patrimonial.

2.3. Marcação e inventário

Uma vez definido um objecto como entidade individualizada (considerando nela integradas as suas partes componentes, peças em que se decompõe, ou fragmentos que lhe pertencem, se for caso disso) a ele será feito corresponder um **número de inventário,** que univocamente lhe passa a corresponder. Esses números são em geral atribuidos sequencialmente aos vários objectos, consoante a ordem cronológica de entrada no museu: constam do **Livro Geral de Inventário** (ou **Livro de Tombo**), junto a uma designação identificativa abreviada de cada peça, servem de referência mestra para a localização de tudo o que a ela respeita (processos, fichas, guias de trânsito, etc.)

© Universidade Aberta

e, em particular, para a definição do exacto local (cota) onde se encontra arrumada em situação permanente.

O mesmo tratamento será dado às peças que entrem no museu em depósito, isto é, que a ele estão confiadas por período significativo, ou indefinidamente, mas sem que a sua propriedade seja efectivamente transferida para o museu. Tudo se passa como se o objecto apenas lhe tivesse sido emprestado e, por conseguinte, não fará parte do seu património, não devendo por isso figurar no Livro Geral de Inventário. No entanto, sendo o museu responsável pela peça, enquanto seu fiel depositário, deve esta ser descrita num outro Livro Geral, referente agora, exclusivamente, às peças em depósito (**Livro de Depósitos**), marcadas com um número sequencial antecedido de letra/código específico.

Para que a correspondência absoluta se verifique em qualquer momento, entre o número de inventário e o objecto a que respeita, deve este ser marcado de forma permanente.

Até esta simples acção de marcação tem técnicas rigorosas de execução: no caso de objectos sólidos com superfícies permanentes é usual escrever-se esse número sobre uma parte das menos visíveis da área exterior (verso ou margem de formas superficiais, base inferior de volumes, etc.). A inscrição exige em geral a preparação da superfície, de modo a apresentar-se sob forma bem legível. É usual pintar uma pequena área com verniz apropriado (acetato de polivinilo ou equivalente) sobre a qual é escrito o número de inventário a tinta da China, após o que a inscrição é recoberta com outra camada de verniz, para evitar o seu apagamento (A.I.P.S.).

No caso mais delicado dos tecidos é corrente bordar o número de inventário num dos seus bordos ou ourelas; se de natureza muito preciosa ou frágil, o mesmo é feito numa fita de nastro, sendo esta cosida a um dos extremos ou parte das menos sensíveis.

Para outros tipos de objectos e de materiais, como a pedra ou o metal, pode o número de inventário ser directamente gravado na peça, se isso for possível sem danificar a sua estrutura nem comprometer o seu valor estético.

É frequente que o inventário seja registado em livros de folhas cosidas e numeradas, de modo a impedir o extravio de folhas soltas[1], tais livros não são passíveis de emenda, devendo quaisquer alterações de situação ser registadas por adjunção ou ressalva. **Este conjunto de precauções destina-se a proteger o Museu, durante gerações sucessivas do seu pessoal, contra roubos ou descaminhos que pudessem passar despercebidos.**

[1] A antiga tradição mandava rubricar todas as folhas de livros oficiais do tipo descrito (sendo outro exemplo típico os Livros de Actas).

2.4. **Fichagem**

A cada objecto corresponderá, em geral, um certo número de fichas, dado que, na maior parte dos casos e como já se mencionou, é muito abundante e variado o conjunto de dados que a cada um respeita.

© Universidade Aberta

Em qualquer delas figurará, obrigatoriamente, o **número de inventário,** elemento fundamental e definitivo para a identificação unívoca de cada objecto. Outros elementos respeitarão à **cota,** que permite saber em que edifício, ala, piso, sala, compartimento, prateleira, pasta ou caixa onde se encontra armazenado, sempre que não esteja a ser exibido em qualquer outra localização temporária.

Outros dados relevantes concernem a **identificação do proprietário** (anterior ou actual) do objecto: em particular, se este é propriedade do Museu ou se a ele apenas foi confiado em depósito por terceiros e as condições para tal acordadas por ambas as partes[1].

No que respeita aos elementos descritivos, eles podem estar contidos na própria ficha, como também em livro, artigo, catálogo ou processo independente nela referenciados; de igual modo será mencionada a existência e localização de fotografias, esquemas ou desenhos, diapositivos, filmes e registos magnéticos audio ou video, respeitantes à própria peça, ao seu processo de recolha, reconstituição ou restauro, e ao contexto geográfico, social e cultural de onde é originária.

A repartição dos dados, segundo a sua natureza, por diferentes fichas, destina-se não só a evitar uma dimensão exagerada da ficha (para que se pudesse nela concentrar toda a informação disponível) dificultando o seu manuseamento, mas destina-se ainda a proporcionar a criação de vários ficheiros independentes, facilitando o acesso a utilizadores com diferentes interesses e perfis. Pode assim constituir-se um **ficheiro descritivo geral** (onde as fichas, segundo a ordem do inventário, contêm a descrição de cada objecto, incluindo, desejavelmente uma sua fotografia e outros dados de interpretação imediata, como o modo de aquisição, se foi ou não objecto de intervenções laboratoriais ou de restauro, etc.); um **ficheiro fotográfico,** onde se arquivem tanto os negativos como os diapositivos e cópias em papel; um **ficheiro sistemático** onde as fichas estão organizadas por categorias de objectos, segundo o sistema de classificação adoptado; um **ficheiro geográfico,** quanto à origem dos objectos; um **ficheiro de cotas,** de forma a poder localizá-los no espaço museal; etc.

Em todo este processo de fichagem está subjacente o conjunto de dificuldades associadas à classificação de um objecto.

Classe, natureza, família, tipo, escola, época, região, estilo, etc. podem constituir categorias relevantes para dado objecto, que permitem associá-lo a outros de modo conceptual, para fins de investigação, de ensino ou de apresentação em público.

A atribuição de um número exagerado de variáveis de classificação e o número de categorias para cada uma estabelecidas podem conduzir a uma soma disparatada de cruzamentos possíveis, tornando interminável a tarefa técnica dos museólogos encarregados da classificação. Obviamente, também, a classificação adoptada é específica para cada tipo característico de museu: apenas a título de exemplo, o **Museu de Ciência da Universidade de**

[1] A entrega a museus de peças ou colecções, por parte dos seus proprietários, pode resultar da iniciativa destes, por reconhecerem não poder proporcionar adequadas condições de segurança, de conservação ou de exibição pública; também pelo desejo de contribuir para um melhor conhecimento das suas peças, sem alienar a propriedade delas. O depósito pode resultar, pelo contrário, da própria iniciativa do museu ao desejar completar uma colecção, integrar um objecto muito representativo ou permitir o completamento de um par ou grupo indevidamente separado.

As condições do depósito envolvem em geral cláusulas temporais (por determinado número de anos ou durante a vida de determinada pessoa, por exemplo); cláusulas materiais, como a obrigatoriedade de exibir de forma permanente ou regular; ou o pré-aviso necessário para denunciar o acordo estabelecido.

A colecção de objectos musicais recolhida por Ernesto Veiga de Oliveira, numa campanha realizada nos anos 60, propriedade da Fundação Calouste Gulbenkian, encontra-se em depósito desde essa data no Museu de Etnologia (Lisboa).

A organização de exposições no interior do Museu, ou fora dele, implicando a utilização das peças que a integram, necessita, naturalmente, da concordância prévia da Fundação.

© Universidade Aberta

Lisboa adopta os seguintes títulos de classificação genérica para os seus objectos (F.B.G.):

Instrumentos de Física
Metrologia
Equipamentos e Reagentes de Química
Instrumentos de Astronomia, Geodesia, Topografia e Desenho
Modelos Matemáticos e Instrumentos de Cálculo
Telecomunicações
Objectos de Transporte e Locomoção
Equipamentos Industriais
Ferramentas e Utensílios Profissionais
Construção Civil: maquetes e acessórios
Objectos de Arte
Objectos Sociais
Objectos Militares
Objectos de uso pessoal e doméstico
Documentos Gráficos e Bibliográficos
Produtos Naturais
Diversos

No caso dos Museus de Etnologia de que é exemplo o **Museu Nacional de Etnologia** é usual utilizar, como «Thesaurus» de classificação (muito embora com as adaptações que se entendam necessárias), a proposta do antropólogo **Georges Peter Murdock** *et al.*, na obra *Guia para la Clasificación de los datos Culturales* (versão castelhana, 1963).

Nos nossos dias, a informatização dos ficheiros é um requisito indispensável para todo o modelo de classificação profissionalmente organizado. A pesquisa de ficheiros através de **palavras-chave** e de **descritores** apropriados permite localizar e correlacionar rapidamente um grande volume de dados; mas não se deixe de referir que o processo de classificação e fichagem é essencialmente manual, pelo que a utilização de processamento informático não reduz as exigências de qualificação do pessoal afecto à classificação e fichagem de objectos, nem reduz o número de horas consagradas a essas operações. Pelo contrário, é gigantesco o valor acrescentado do processamento informático uma vez que abranja a totalidade do acervo de um museu transformando o seu conjunto de ficheiros num verdadeiro Banco de Dados para utilização automática[1].

Em final do presente capítulo apresentam-se alguns exemplos de fichas correntemente utilizadas em Museus portugueses, naturalmente diferentes consoante a sua natureza disciplinar e a época em que o respectivo sistema de classificação foi concebido.

[1] A publicação *Informática e Museus*, resultante do Encontro organizado sobre essa temática pelo Museu de Etnologia em Outubro de 1983, publica excelentes artigos sobre esta questão.

© Universidade Aberta

2.5. **Restauro**

Como já anteriormente mencionado, **o restauro de peças é uma operação muito delicada, tanto em termos de critérios de intervenção como de técnicas a utilizar, estas últimas necessariamente confiadas a especialistas experientes.**

Quanto a critérios, a questão essencial é a de saber se, e até que ponto, deve ser levada a cabo uma operação de restauro. Tomem-se alguns exemplos.

Considere-se o caso de uma peça em cerâmica que se encontra partida em vários fragmentos. A reconstituição da forma original, por colagem entre fragmentos adjacentes, constitui um tipo de restauro admissível e desejável, tanto em termos de reconstituição da forma original da peça, como pela vantagem de não prolongar uma situação de armanezamento de parcelas soltas, passíveis de um indesejável extravio.

Porém, quando estão em falta fragmentos que correspondam a uma parte significativa da peça, é arriscado deixar excessivos graus de liberdade de interpretação ao operador de restauro, levando-o a definir uma forma final do objecto que pode afastar-se da realidade original. É prática corrente, neste tipo de intervenções, utilizar massas de completamento da peça com cor diferente da dos fragmentos originais, de modo a não esconder do público a extensão da operação de restauro efectuada.

A própria escolha das colas a utilizar é de importância fundamental, pois a cada tipo de material de base deverá corresponder um colante apropriado. Exige-se que a cola seja desprovida de espessura visível, para não afastar indevidamente os dois bordos de uma fractura, que seja incolor e tanto quanto possível inalterável com o tempo. Estas exigências obrigam, por vezes, à substituição de colas antigas em anteriores restauros que não satisfazem a estes requisitos.

É muito grave o caso da pintura de arte, por vezes chegada aos nossos dias com profundas marcas do tempo que podem esconder a sua beleza original: camadas espessas de «*patine*», rasgões na sua tela e, mesmo, áreas destruidas ou em falta.

A simples limpeza das telas só deve ser realizada por especialistas muito qualificados, pois que os agentes físicos ou químicos a utilizar podem destruir ou alterar vernizes, têmperas ou pigmentos. Intervenções mais de fundo, destinadas a reconstituir cores, formas ou traços apagados ou desaparecidos, assumem aspectos de altíssimo rigor e precaução, sob risco de destruir a autenticidade da obra, abastardando-a e retirando-lhe parte do seu valor.

Por tais razões, o restauro de objectos de arte constitui um processo muito oneroso e demorado, a cargo de instituições especializadas (entre nós, por exemplo, o **Instituto José de Figueiredo** [1] e a **Fundação Ricardo Espírito Santo** [2].

[1] O Instituto José de Figueiredo, criado em 1965, é um organismo público dependente da Secretaria de Estado da Cultura. As suas principais atribuições respeitam à conservação e restauro de bens culturais, tanto públicos como privados; e à investigação sobre as técnicas correspondentes, promovendo igualmente o seu ensino e difusão. Além de um Laboratório Central excelentemente apetrechado, possui divisões consagradas à pintura (sobre tela, madeira ou qualquer outro suporte, incluindo argamassas e estuques), aos têxteis, a vitrais, documentos gráficos e bens arqueológicos e etnológicos.

[2] A Fundação Ricardo Espírito Santo Silva foi criada em 1953, em Lisboa.

Compõe-se de um Museu, instalado no Largo das Portas do Sol, ao Castelo, que integra mobiliário, pratas, tapeçarias, azulejos, pintura, faianças e porcelanas (séculos XVI a XIX). Ao Museu está agregado um conjunto de 14 Oficinas, representando 17 ofícios tradicionais em perigo de extinção.Deles se menciona: marcenaria, ebanisteria, manufactura e restauro de tapetes, decoração de livros e laminagem manual, encadernação, pintura decorativa e pintura de esmalte, entre outras.

A Fundação integra ainda a Escola Superior de Artes Decorativas (E.S.A.D.) e o Instituto de Artes e Ofícios, assegurando a formação especializada de profissionais.

© Universidade Aberta

Como princípio geral, as operações de restauro de peças realmente valiosas devem obedecer a um **critério de preservação da sua autenticidade**, não visando esconder dos estudiosos ou do público a extensão da intervenção efectuada, fugindo a reconstituições por «*pastiche*», expressão que designa, em tradução livre, a mera imitação de um original.

No entanto, a primeira e última regra do restauro é impedir que seja efectuado por amadores, sob risco de, com a melhor das intenções, arruinar irremediavelmente uma peça valiosa.

2.6. **Arrumação em depósito**

É prática cada vez mais corrente em museus profissionalmente instituidos limitar a anterior tendência para expor de modo permanente apenas os seus melhores objectos: a essas «galerias permanentes» devem juntar-se exposições temporárias, destinadas não só a levar até ao público muitas peças habitualmente em reserva, como ainda organizá-las de forma menos clássica e mais diferente, frequentemente com o carácter de exibições temáticas[1].

Para além disso, constitui igualmente tendência actual a da diferenciação de espaços destinados ao público em geral, daqueles que são especialmente dedicados ao trabalho de estudiosos e investigadores.

As tendências indicadas obrigaram a um repensar da concepção dos espaços reservados do Museu, onde muito mais peças se encontram depositadas, do que as que em cada momento estão à vista do público. Tais espaços vêm a adquirir uma animação suplementar, pela visita e frequência regular por parte de especialistas, em vez de constituir simples arrecadação inerte, onde apenas se vai para movimentar um dos objectos aí depositados.

Faz assim sentido, que com a exclusão possível de espaços de depósito sujeitos a particulares condições ambientais (por exemplo, obscuridade) ou de segurança, como no caso das casas-fortes, o investigador ou o estudioso tenha possibilidade de trabalhar na vizinhança próxima das peças que estuda; tal obriga a tornar menos inóspitas e mais atractivas as áreas dedicadas ao armazenamento permanente de peças, sem prejuízo de ser tomado um mínimo de precauções quanto a roubos ou empréstimos não acautelados.

A organização e equipamento destes espaços obedece a critérios rigorosos, pela especificidade das condições indicadas para cada tipologia de peças, cada uma com sua forma própria de arrumar e de proteger de danos de acção lenta ou de incidência súbita. Em muitos casos será necessário um **controlo rigoroso da humidade e da temperatura do ambiente**, se possível recorrendo a aparelhos de medida registadores que permitam detectar, ao longo do tempo, qualquer desvio ou anomalia em relação às condições consideradas óptimas.

[1] Numa das poucas obras portuguesas sobre Museologia, com particular incidência sobre os Museus Etnológicos, Ernesto Veiga de Oliveira (1971, pp. 100-109) descreve um conjunto de exposições temáticas realizadas em grandes museus, como paradigmas de imaginação e de desafio aos hábitos mais convencionais da exposição.

© Universidade Aberta

Apenas como alguns exemplos entre tantos e tão diferentes casos, os materiais orgânicos sujeitos à propagação de bactérias, fungos e outros parasitas, devem estar guardados em espaços arejados e climatizados e ser submetidos a expurgos periódicos.

As tapeçarias de grandes dimensões devem ser conservadas enroladas sobre um eixo central, enquanto que tecidos muito frágeis devem ser conservados estendidos e, caso seja necessário dobrá-los, entremeando as dobras com papel de seda.

A fragilidade de muitos objectos em cerâmica, vidro e outros materiais fracturáveis, recomenda o seu acondicionamento em embalagens que o protejam de queda ou de choque acidental.

As peças metálicas, quando sujeitas a oxidação ou a corrosão, devem ser colocadas sobre materiais neutros e inertes, como a esferovite, que dificultem a progressão daqueles agentes.

Em museus de arte as pinturas devem ser armazenadas em biombos metálicos amovíveis, existentes no mercado, que facilitem o arejamento e a visualização rápida dos objectos, ocupando pouco espaço. Já os desenhos e as gravuras não devem ser armazenados da mesma forma, por razões de conservação, impondo-se a sua desmontagem das molduras e arquivo em pastas colocadas dentro de armários metálicos (F.A.B.P.).

De modo a aumentar a capacidade das reservas, as peças que não forem de dimensões excessivas poderão ser dispostas segundo um sistema «compacto» em que as estantes para o seu acondicionamento são amovíveis sobre carris, o que permite a sua arrumação sem espaços mortos entre elas (F.B.G.).

Qualquer que seja o suporte, armário, contentor, prateleira ou gaveta, que protege um determinado conjunto de objectos, a **disposição destes deve ser lógica, ordenada e regular, de modo a tornar imediata a precisa localização de cada um, permitindo aceder-lhe à primeira tentativa e sem ter de deslocar quaisquer outros.**

2.7. **Exposição**

Não nos iremos deter sobre esta fase essencial do tratamento museográfico, pois que constitui a face visível da relação entre o Museu e o seu público, a ser tratada em capítulo próprio (V. Capítulo V deste *Manual*).

Apenas como observação genérica, apresentamos a reflexão de que o trazer à luz e ao olhar do público peças desde sempre quase ignoradas ou menosprezadas constitui, as mais das vezes, um exercício de imaginação. Fugir às rotinas de todos os hábitos e tradições de cada museu, «inventando-lhe» novos discursos e novos interesses; não pensar tanto na coerência inicial de uma categoria de objectos, mas agrupando outros segundo novas coerências, já não intrínsecas da colecção, mas conotadas com uma temática — constituem pistas para a diversificação das exposições, aumentando

© Universidade Aberta

a rendibilidade virtual da totalidade do acervo de cada museu e, sobretudo, criando no seu público o hábito de voltar regularmente para ver novas coisas e ser despertado para novas reflexões.

Numa situação ideal, de certeza inatingível, todo o objecto em reserva deveria, mais tarde ou mais cedo, ter oportunidade de ser exposto ao público: quem sabe se o favor deste viria a centrar-se sobre alguma obra menorizada até então, apenas por ter sido de muito poucos conhecida ...

2.8. **Colaboração com o exterior**

Um museu não constitui uma entidade isolada ou totalmente auto suficiente: por um lado, são triviais as situações de colaboração entre grupos de investigadores, dentro do mesmo país ou em países diferentes, numa perspectiva de complementaridade de conhecimentos e experiências, ou de comparabilidade de métodos e de resultados da sua actividade. Por outro lado, é **iminentemente desejável a cooperação no âmbito da própria função museológica**, sendo frequente a realização de grandes exposições que contam com a colaboração de vários museus, galerias de arte e até a de coleccionadores particulares.

O intuito de tais iniciativas alargadas é o do enriquecimento da temática tratada com o maior número de peças realmente significativas que a ela devam estar associadas, mesmo que para tal se tenham de enfrentar os riscos e os encargos de uma transferência intercontinental.

Em âmbito muito mais modesto, cabe igualmente aos Museus Nacionais o ónus de apoiarem os seus colegas de dimensão regional ou local, colaborando no restauro ou na classificação de peças, mas igualmente no «reforço» da qualidade de uma exposição de pequenas dimensões com algumas peças escolhidas que acrescentem substancialmente o seu valor e interesse. Nessa perspectiva a colaboração inter-museus estimula nos públicos locais o interesse e o apoio que devem prestar às iniciativas das suas terras ou regiões — resultando daí uma complementar função pedagógica.

Neste contexto geral, trate-se de uma ambiciosa iniciativa conjunta de vários Estados, ou de uma colaboração pontual entre dois Museus do mesmo país, encontra-se subjacente o problema da saída ou da entrada de peças que fazem parte do património de um museu, de um para outro local, com todos os riscos nisso envolvidos.

Simulando uma dessas situações considere-se que o Museu X acordou em ceder a peça Y para uma exposição a realizar em dada cidade, num pavilhão de exposições disponibilizado para o efeito durante alguns meses.

O acordo de cedência entre o Museu e a entidade organizadora da exposição deverá especificar prazos e locais, bem como o conjunto de condições que devem verificar-se: quem suporta os encargos de embalagem, de transporte e de seguro; em que condições deve esse transporte ser efectuado; que precauções de instalação e de segurança devem rodear o modo de exposição da peça (em vitrina fechada, em expositor aberto, sujeita a particula-

© Universidade Aberta

res condições de iluminação, em atmosfera ou temperatura controlada, etc.); finalmente qual a pessoa ou pessoas responsáveis pelo acompanhamento de todo o processo, por parte da instituição proprietária e por parte da entidade receptora.

Este último ponto reveste extrema importância no caso de peças «únicas» e de altíssimo valor, sendo frequente a solução de o objecto ser acompanhado, em todas as suas movimentações, por um representante da instituição de origem. As precauções poderão ser alijeiradas se a entidade receptora possui igualmente qualificação e credibilidade museológica, devendo ser reforçadas em caso contrário.

A **embalagem** da peça deve ser concebida para um cenário de transporte onde se verifiquem condições particularmente desfavoráveis: acidente com veículo, queda na operação de carga ou descarga, quebra de amarrações, etc.

Consoante a própria natureza dos materiais constituintes, outras precauções devem ser tomadas, por exemplo contra as possibilidades de vibração ou fricção excessivas (em caso de transporte rodoviário pode ser exigido que o veículo possua suspensões especiais), ou contra riscos de aquecimento provocado por incidência do sol no contentor.

O estabelecimento de um **seguro** contra todos os riscos (Claude Lapaire, 1983, pp. 114-115), quer ocorridos durante as viagens, a instalação e todo o período de exposição levanta o problema da avaliação do valor material do objecto. A questão não põe dificuldades quando seja conhecido o valor típico de mercado de tal objecto; mas o problema põe-se com outra acuidade quando se trate de «objectos sem preço», expressão que designa um carácter de raridade absoluta, de valor inestimável ou de perda irreparável para o património de um país ou, até, do mundo. A solução nestes casos, é a de atribuir-lhe um valor virtual ridiculamente alto, o que constitui sobretudo uma forma pedagógica de a companhia seguradora poder impor e verificar o cumprimento rigoroso das normas de segurança que entenda necessárias.

O mesmo conjunto de responsabilidades impenderá sobre um Museu que receba (em vez de ceder, como no cenário descrito) objectos provenientes de outras entidades, tanto públicas como particulares, para serem exibidos, estudados ou restaurados, sempre em situação de detenção meramente temporária.

Um cuidado particular deve ter-se nos casos em que menos esclarecidos ou qualificados na matéria são os autores da cedência: demoras na restituição da peça, sobretudo quando não expressa e claramente justificadas, podem desencadear suspeitas de apropriação abusiva, de venda frutuosa, quando não de extravio ou destruição.

© Universidade Aberta

ANEXOS A, B e C

De modo a melhor ilustrar as operações correlacionadas da classificação e da fichagem escolhemos três tipos característicos de museus: um Museu de Arqueologia, um Museu da Ciência e um Museu de Arte.

A. **Museu Nacional de Arqueologia e de Etnologia**

A unidade principal de inventariação não é a ficha individual de objecto mas a **ficha de inventário de sítio arqueológico** (ficha A.1.). Nela devem constar: topónimo e localização administrativa, data de recolha e entrada no museu, complexo de achados (posição relativa dos objectos dentro do nível arqueológico ou da camada estratigráfica), período cronológico-cultural e descrição sumária dos objectos. Deve ainda remeter para outros ficheiros remissivos, nomeadamente catálogos de colecções específicas, temáticas, cronológico-culturais ou outras.

Um sistema de inventariação composto por três sequências de algarismos separados por pontos é aconselhado, pois permite fazer corresponder a primeira sequência ao ano de inventariação ou de recolha, a segunda ao contexto ou complexo de achados e a terceira ao objecto ou fragmento dentro da colecção.

Simultaneamente deve lançar-se este código de inventariação em **livro de registo**, indicando-se o sítio arqueológico ou complexo de achados que lhe corresponde, constituindo este livro o registo de entradas do Museu.

O objecto deve, por sua vez, ser marcado com um **código alfanumérico**, que contenha as iniciais ou abreviaturas da sua proveniência para facilidade e rapidez de identificação, seguida do mesmo número que tem na ficha de inventário de sítio arqueológico. A marcação deve ser feita numa pequena superfície não muito evidente, a tinta da China e entre duas camadas de acetato de polivinilo ou equivalente, a fim de fixar a marcação e impedir impregnações de tinta em superfícies porosas.

O segundo nível de inventariação é normalmente constituido pela **ficha individual** do objecto (ficha A.2.), onde se reunem todos os dados disponíveis existentes sobre ele: historial da sua descoberta, descrição pormenorizada, estado de conservação, dimensões, fotografia, bibliografia, etc. Dada a grande diversidade dos materiais arqueológicos, bem como a possível existência de núcleos temáticos - epigrafia, escultura, numismática, ourivesaria, etc., não é aconselhável a existência de um único modelo de ficha individual de objecto, mas tantos quanto a especificidade das colecções assim o exigirem (fichas A.3. e A.4.).

© Universidade Aberta

Os **catálogos de colecção** podem ser constituidos pelo conjunto das fichas individuais de determinados núcleos de objectos que, pela sua importância e coerência interna, justifiquem esta descrição pormenorizada, sendo normalmente a base para o seu estudo e publicação.

Sempre que um objecto é deslocado da sua reserva ou espaço expositivo fixo, para integrar exposições temporárias, para estudo ou para quaisquer outros fins, deve ser anotado, na **ficha de movimentação** de espécies que lhe corresponde, o seu movimento. Deste modo se actualiza permanentemente a história da peça (ficha A.5.).

Em regra, os materiais arqueológicos necessitam de um tratamento laboratorial, que excede os primeiros cuidados de limpeza e colagem já referidos. Quer se trate de preparar os materiais para o estudo científico, quer para fins de exposição, é muitas vezes necessário proceder a limpezas mais cuidadas, restauros totais ou parciais e impregnações e consolidações. Neste caso deve existir uma **ficha de laboratório**, onde se regista para cada objecto o tratamento a efectuar, os produtos utilizados e os cuidados de manutenção necessários. Fotografia ou desenho simples do objecto antes e depois do tratamento é sempre aconselhável (ficha A.6.).

Ana Isabel Palma dos Santos

© Universidade Aberta

Ficha A.1. Inventário de Estações Arqueológicas — Espécies

MUSEU NACIONAL de ARQUEOLOGIA e ETNOLOGIA

INVENTÁRIO DE ESTAÇÕES ARQUEOLÓGICAS
ESPÉCIES

N° CNE
MNAE
CÓD.

DESIGNAÇÃO	COMPLEXO DE ACHADOS	LOCAL. GEOGRÁFICA
	N° MUSEU — DATA ENTR. N° CAMP. — DATA REC. COLECTOR	GAUSS M P N' N''
LOCALIZAÇÃO ADMINISTRATIVA	POSIÇÃO	GEOG. LAT. ° ' '' LONG. ° ' '' Gr. ALT.
LOCAL FREG. CONC. DIST.		

INVENT. GERAL	OBJECTO	MATÉRIA	MARCAÇÃO	N° INV. / N° ENT.	CAT. COL.

FOLHA N°

INVENT. GERAL	OBJECTO	MATÉRIA	MARCAÇÃO	N° INV. / N° ENT.	CAT. COL.

INVENTARIADO POR:

DATA:

© Universidade Aberta

Ficha A.2. Inventário Geral

MUSEU NACIONAL
DE ARQUEOLOGIA
E
ETNOLOGIA

INVENTÁRIO GERAL

Nº INV. _____
Nº ENTR. _____

OBJECTO _____

MATÉRIA _____

TÉCNICA _____

PROVENIÊNCIA _____

ESTADO DE CONSERVAÇÃO _____

DESCRIÇÃO _____

_____ CRONOLOGIA _____

LOCAL DE AQUISIÇÃO, DATA, MODO, PREÇO _____

COMP.	LARG.	ALT.	PESO	DIÂM.	OUTRA DIMENSÃO

Nº NEG. _____
Nº DESC. _____

HISTÓRIA DA PEÇA: _____

BIBLIOGRAFIA: _____

Nº CAT. GER. _____	Nº CAT. INT. _____	_____
Nº CAT. SIS. _____	Nº LIVRO DEP. _____	Nº FICHA OF. _____
Nº FICHA MOV. _____	Nº FICHA EST. _____	Nº CAD. _____

INVENTARIADO POR: _____ DATA: _____

© Universidade Aberta

Ficha A.3. Inventário Geral de Antropologia Física

MUSEU NACIONAL DE ARQUEOLOGIA E ETNOLOGIA

INVENTARIO GERAL DE ANTROPOLOGIA FISICA

N.º INV. _____
N.º ENT. _____
N.º ESTAÇÃO _____

Cronologia: _____

Tratamento: _____

Estado de conservação: _____

Proveniência: _____

Resto humano: _____

N.º Neg. _____ | N.º Rad. _____ | N.º Des. _____

História do enterramento: _____

Bibliografia: _____

Morfologia: _____

Idade: _____ Sexo: _____ Estatura: _____

CRANIOMETRIA

Compr. máx.:	Larg. máx.:	Nasion-Gnathion:
Altura da Calote:	Basion-Bregma:	Cubicagem:
Basion-Lambda:	Zygion-Zygion:	Indice Cefálico:
Nasion-Prosthion:	Basion-Prosthion:	Indice Altura:
	Nasion-Lambda:	Indice Largura:

MANDIBULOMETRIA

Gnathion-Coronion:	Gnathion-Gonion:	Gnathion-Infradental:

Altura máxima: _____
Largura longitudinal: _____
Largura transversal: _____

DENTES

M^3	M^2	M^1	P^2	P^1	C	I^2	I^1	I^1	I^2	C	P^1	P^2	M^1	M^2	M^3
M_3	M_2	M_1	P_2	P_1	C	I_2	I_1	I_1	I_2	C	P_1	P_2	M_1	M_2	M_3

OSTEOMETRIA

Húmero:	Tíbia:	Diverso:
Fémur:	Rádio:	
Cúbito:	Perónio:	

PATOLOGIA

LESÕES PATOLÓGICAS:

Malformações: _____
Osteomas: _____
Granulomas eosinófilos: _____
Angioma: _____
Quisto dermóide: _____
Erosões: _____
Traumatismos: _____
Trepanações: _____

Ossos wurmianos: _____

Radiologia: _____

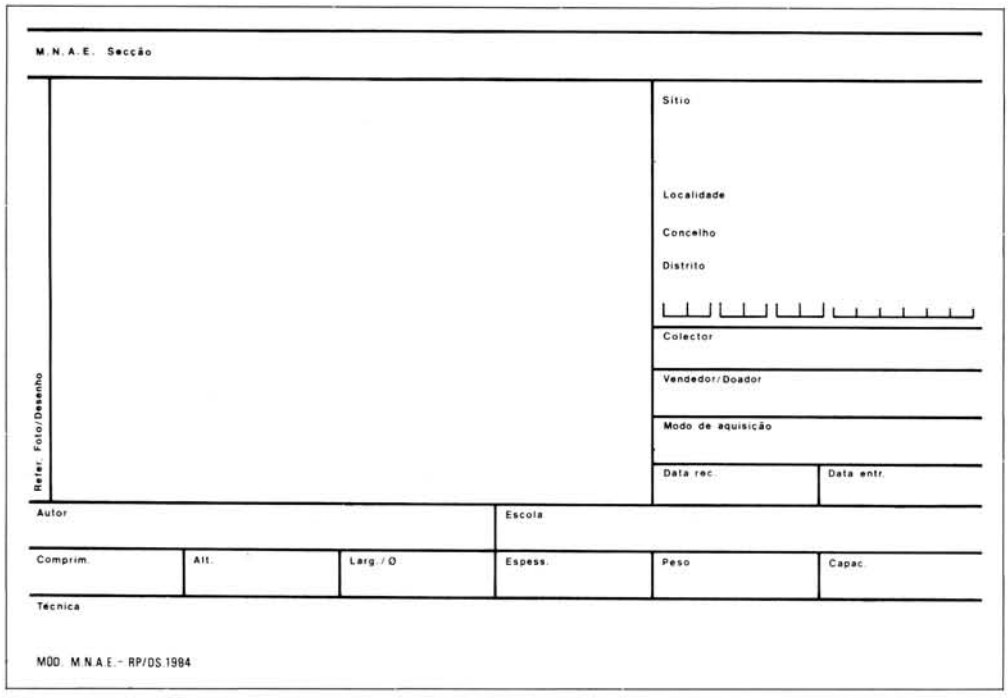
Tipologia: _____

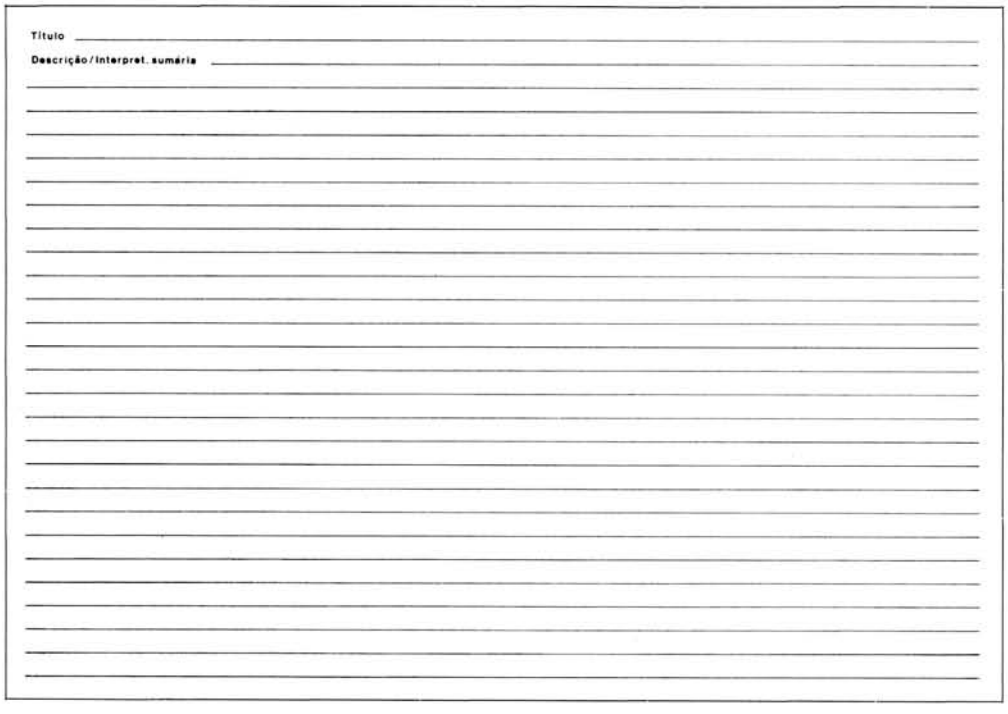
N.º Cat. Int.:	N.º Ficha Est.:	N.º Ficha Ofic.:
N.º Cat. Ger.:		N.º Livro Depósito:
N.º Cat. Sis.:	N.º Ficha Mov.:	N.º Cadastro:

Inventariado por: _____ Data: ___/___/___

© Universidade Aberta

Ficha A.4. Inventário Geral Sistemático





© Universidade Aberta

(Continuação)

Circunstâncias do achado

Nº complexo camp.

História da peça

Assinatura

Data

Fichas anteriores ☐

Bibliografia principal

Outras referências

Marcação

Nº Invent.	Designação	Materia basica	Epoca	Cons.	Local	Nº Catalogo

© Universidade Aberta

Ficha A.5. Movimentação de Espécies

MUSEU NACIONAL
de
ARQUEOLOGIA e ETNOLOGIA

MOVIMENTO
DAS
ESPÉCIES

Nº INV. ANT. _____
Nº ENT. _____

Nº CAT. COL. _____
Nº INV. GER. _____

SECÇÃO _____ SUBSECÇÃO _____
OBJECTO _____ MATÉRIA _____

DATA	LOCALIZAÇÃO	RUBRICA

DATA	LOCALIZAÇÃO	RUBRICA

Ficha A.6. Laboratório de Conservação

MUSEU MONOGRÁFICO DE CONIMBRIGA

LABORATÓRIO DE CONSERVAÇÃO FICHA N.º.....

Objecto .....

Proprietário .....

Descrição .....

.....

.....

.....

Referências .....

Estado de conservação .....

.....

.....

.....

Instruções .....

.....

.....

Data de entrada ..... Início do tratamento .....

Acabamento ..... Data de saída .....

Fotografias .....

.....

Desenhos .....

Observações .....

.....

.....

.....

© Universidade Aberta

(Continuação)

EXAMES DE LABORATÓRIO

TRATAMENTO	DATA

© Universidade Aberta

B. **Museu de Ciência da Universidade de Lisboa**

O objecto entrado no museu deverá ser estudado, no que respeita às suas **origens, funções e utilizações**; todas as informações que puderem ser recolhidas deverão ser reunidas, constituindo o «*dossier*» do objecto, de grande utilidade para futura inclusão dele nas exibições do museu, bem como para investigações no domínio da História das Ciências e das Técnicas. Nesse «*dossier*» deverão também ser arquivados os documentos justificativos do modo de ingresso da peça no museu (compra, oferta, depósito, etc). Ele deverá ainda conter os relatórios dos processos de restauro de que a peça venha a beneficiar. A inventariação do objecto deverá igualmente ser realizada, tão depressa quanto possível, através do preenchimento da **ficha básica** de inventário. Esta, no formato A-4, conterá as informações essenciais sobre ele que são, pelo menos, as nove seguintes, em acordo com as recomendações da UNESCO:

1. Designação do Museu
2. Número de registo
3. Nome do objecto
4. Classificação genérica
5. Descrição do objecto
6. Forma de aquisição
7. Origem do objecto
8. Data de aquisição
9. História do objecto

De seguida reproduz-se o anverso (ficha B.1.) e o reverso (ficha B.2.) da ficha básica utilizada no **Museu de Ciência da Universidade de Lisboa** (M.C.U.L.) a qual, adaptada a tratamento informático, deu origem ao modelo reproduzido na ficha B.3. Para além das informações essenciais, internacionalmente recomendadas acima referidas, incluíram-se outras consideradas convenientes: materiais de que é feito o objecto, dimensões, localização e eventuais deslocações, estado de conservação, beneficiações e restauros, bibliografia, observações, reservando-se ainda um espaço para a fotografia do objecto, e eventualmente, esquemas de instalações com ele relacionados. É, também, de grande utilidade, que a ficha básica preveja um espaço para inclusão de fotografias do objecto e/ou esquemas com ela relacionados, por exemplo a sua integração numa determinada instalação experimental de que teria feito parte. Note-se que é de boa norma fotografar todas as peças do acervo do museu, sendo conveniente que uma cópia da foto de cada objecto esteja presente na respectiva ficha básica. Este procedimento, entre outras vantagens, facilita a rápida identificação dele.

A **informatização** do ficheiro é de grande vantagem pois, a partir da ficha básica, podem ser rapidamente seleccionadas todas as informações contidas em cada um dos seus campos.

© Universidade Aberta

Outros ficheiros deverão ser organizados, sobretudo se a informação sobre o acervo do museu não se encontra informatizada. Na realidade, existem informações importantes de que é conveniente poder dispor facilmente e com rapidez, seja para a planificação de exposições, seja nos serviços que essas informações podem prestar aos especialistas, em particular no domínio da História das Ciências e das Técnicas. Com esse objectivo, o acervo é classificado segundo diversos critérios, que poderão variar com o tipo de museu que se estiver considerando. No M.C.U.L. têm sido organizados os seguintes **ficheiros complementares** das peças de acervo histórico do Museu:

1. Topográfico (localização)
2. Classificação genérica
3. Nomenclatura
4. Proveniência
5. Autores e fabricantes

As fichas destes ficheiros poderão ser de pequeno formato, uma vez que é bastante breve a informação nelas contida. Para facilidade de consulta, a cada um destes ficheiros corresponde uma cor para as respectivas fichas.

Fernando Bragança Gil

© Universidade Aberta

Ficha B.1. Anverso da ficha básica utilizada no Museu de Ciência da Universidade de Lisboa

NÚMERO	MUSEU DE CIÊNCIA DA UNIVERSIDADE DE LISBOA		
CLASSIFICAÇÃO GENÉRICA:			
NOME DO OBJECTO:			
MATÉRIA ☐ Metal ☐ Madeira ☐ Vidro ☐ Cerâmica ☐ Outro	VOL. APROX. (cm^3) Comp.: Larg.: Alt.:	LOCALIZAÇÃO Base: DESLOCAÇÕES: de a	de a de a de a
FOTOGRAFIAS E DESENHOS			
DESCRIÇÃO			

© Universidade Aberta

Ficha B.2. Reverso da ficha básica utilizada no Museu de Ciência da Universidade de Lisboa

HISTÓRIA DO OBJECTO

INGRESSO DATA:

Compra ☐ Valor: Oferta ☐ Permuta ☐ Depósito ☐ Rest.:

Forn.: Ent.: Objecto perm. n.º Ent.:

ESTADO DE CONSERVAÇÃO

Bom ☐ Deficiente ☐ Incompleto ☐ Muito ☐ Pouco ☐ Avariado ☐ Muito ☐ Pouco ☐ A beneficiar ☐ Beneficiado ☐

BENEFICIAÇÕES E RESTAUROS (data, autor e tratam

BIBLIOGRAFIA

OBSERVAÇÕES

FICHA FEITA POR: DATA:

REVISTA POR: DATA:

© Universidade Aberta

Ficha B.3. Ficha resultante do tratamento informático do acervo do Museu

Número

Museu de Ciência da Universidade de Lisboa

Classificação Genérica:

Nome do Objecto:

Matéria

☐ Metal ☐ Madeira
☐ Vidro ☐ Cerâmica
☐ Outro

Carac. Fisicos

Comp. : (cm)
Larg.: (cm)
Alt.: (cm)
Peso: (g)

Localização
Base:

Deslocação:

Data

Descrição

História

Ingresso_Data

Compra ☐ Valor: ☐ Forn. ☐
Oferta ☐ Entid. ofert. ☐
Perm. ☐ Obj.perm.nº ☐ Origem ☐
Depós. ☐ Entid. depos. ☐ Rest. ☐

Estado de Conservação

Bom ☐ Def. ☐ Inc. ☐ Muito ☐ Pouco ☐ Avariado ☐ A benific. ☐ Benef. ☐

Beneficiações e Restauros

Bibliografia

Obs.

© Universidade Aberta

Página intencionalmente em branco

© Universidade Aberta

C. **Museus de Arte**

Carácter e diversidade das colecções artísticas

Os Museus de Arte possuem habitualmente colecções de índole muito diversificada correspondendo aos diferentes sectores artísticos: pintura, escultura, gravura, têxteis, mobiliário, cerâmica, ourivesaria e torêutica. Os sectores artísticos dão geralmente origem às diferentes secções em que se dividem as colecções museológicas.

Essas colecções abrangem os mais diversos materiais, como diferentes tipos de pedra e de madeira, metais nobres e não nobres, papéis e pergaminhos, matérias têxteis e cerâmicas, pedras preciosas e semi-preciosas, couros e marfins, osso, lacas.

As técnicas não são menos diversificadas, apresentando cada sector artístico um número considerável de soluções (veja-se, só a título de exemplo: pintura a óleo e aguarela, escultura estofada, dourada e/ou policromada, móveis lacados e móveis com embutidos, prata repuxada, cinzelada ou gravada, etc.).

O arco cronológico coberto pelas colecções artísticas do nosso país abrange épocas que vão desde a Antiguidade egípcia aos nossos dias, embora a maioria pertença fundamentalmente aos séculos que se estendem da Idade Média até ao século XX.

As escassas colecções da Antiguidade são constituídas principalmente por escultura e objectos de adorno, enquanto as colecções medievais são formadas essencialmente por ourivesaria, iluminura e escultura. Do século XV em diante, a pintura domina as colecções artísticas, que passam a enriquecer-se progressivamente de outros sectores das artes decorativas como o mobiliário, a cerâmica e a torêutica. Antes do século XVIII são escassos os exemplos de têxteis, quer se trate de colchas ou de trajo civil, excepção feita à paramentaria, cujos exemplares mais antigos remontam ao século XV. Os desenhos de mais recuada datação pertencem a meados do século XVI, e as gravuras aos finais do XV e aos princípios de quinhentos; todavia, nos séculos seguintes tornam-se um sector importante em algumas colecções museológicas, sobretudo no que respeita às de arte contemporânea.

A proveniência das colecções não será tão diversificada como os aspectos que acabámos de mencionar, já que, tal como se refere no capítulo dedicado aos Museus de Arte, na maioria dos casos, os objectos têm uma origem religiosa (conventos extintos, igrejas da região, desafectadas ou não). Encontram-se, também, objectos doados por coleccionadores e outros obtidos por aquisição ou por recolha. Fora dos Museus, os principais núcleos de objectos artísticos podem ver-se nas igrejas, nas Misericórdias, na maioria das Fundações, nalgumas autarquias e em colecções particulares. Os maiores proprietários de bens artísticos são o Estado e a Igreja.

© Universidade Aberta

Operações de registo museográfico nos Museus de Arte

A partir do momento em que um objecto artístico entra no Museu, desencadeiam-se numerosas operações de inventariação da peça, que vamos tentar sintetizar.

Logo que o objecto é recebido, impõe-se uma observação demorada do seu estado de conservação, tendo em vista detectar eventuais problemas de degradação e sobretudo avaliar do grau de estabilidade desses problemas. Não se pode esquecer que uma peça «doente» pode contaminar os objectos artísticos junto dos quais venha a ser armazenada. Contudo, o exame do estado de conservação de um objecto artístico tem, na maior parte dos casos, de ser feito por técnicos especializados, que aconselharão qual o tratamento a ser ministrado à peça, se for caso disso, embora muitas intervenções de restauro possam ser poupadas se se respeitarem as condições mínimas de conservação que se encontram indicadas no capítulo respectivo (V. Capítulo VII deste *Manual*).

Observado o objecto e avaliado o seu estado de conservação, procede-se ao registo do mesmo no livro de tombo ou de registo do Museu, como já foi indicado no texto. Os objectos dão entrada pela ordem de chegada ao museu. Os elementos que devem ser registados são, além do número de ordem, o título, a época, a autoria, os materiais, as técnicas, as dimensões, a proveniência e a data e modo de incorporação (aquisição, oferta, recolha). Este registo fica constituindo uma espécie de bilhete de identidade da peça, pelo que se impõe igualmente a sua fotografia, a preto e branco. Este procedimento implica a constituição de um ficheiro fotográfico de negativos, e também de diapositivos, quando tal for possível.

Segue-se a segunda fase de inventariação, ou seja, o preenchimento de uma ficha individual por objecto, para mais fácil integração do objecto na secção a que pertence. Cada museu elabora a ficha de acordo com as características da sua colecção, mas em todas elas deverão existir os seguintes campos:

a) Secção
b) Designação
c) Escola
d) Autoria
e) Datação ou época
f) Centro de fabrico
g) Proveniência
h) Dimensões
i) Materiais
j) Técnicas
l) Inscrições
m) Descrição
n) Número de inventário
o) Estado de conservação
p) Localização no Museu
q) Bibliografia
r) Observações

© Universidade Aberta

s) Fotografia, incluindo a referência ao n.º do ficheiro do negativo ou de qualquer outro elemento fotográfico
t) Presença em exposições
u) Deslocações
v) Valores de seguro.

O número de inventário será um composto alfanumérico, formado pelo número de registo, o código literal da secção, com o respectivo número, a que poderão juntar-se os números relativos ao ano de incorporação. As fichas individuais dos objectos deverão estar agrupadas por secção, correspondentes, geralmente, como já dissemos, aos sectores artísticos ou às divisões que se podem estabelecer dentro deles.

Apresentam-se diversos exemplos de fichas em uso, desde 1960, no Museu Gulbenkian, agradecendo à sua Directora, Dr.ª Maria Teresa Gomes Ferreira, a amável autorização para as publicarmos. As fichas C.1. e C.2. são destinadas, respectivamente, às artes plásticas e às artes decorativas.

Muitos objectos artísticos são peças conhecidas e tratadas pela bibliografia especializada e muito solicitadas para exposições, no país e no estrangeiro, o que justifica a constituição de **dossiers de peças** formados por todos os elementos necessários à correcta interpretação, avaliação e apresentação do objecto, tal como acima escrevemos. As fichas C.3.1. a C.3.11. apresentam as diferentes fichas que devem constar do dossier de peça para várias secções de um museu (na ocorrência o Museu Gulbenkian). Estes dossiers de peça são fundamentais para o registo do contínuo aumento do estudo e das referências relativas a um determinado objecto museológico.

Fernando António Baptista Pereira

© Universidade Aberta

Página intencionalmente em branco

© Universidade Aberta

Ficha C.1. Ficha destinada às Artes Plásticas

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN
MUSEU

N.º de Ficha _____
N.º de Inv.º _____

Secção _____

Objecto _____
Origem _____
Centro de fabrico _____
Época _____
Matéria _____
Dimensões _____
Marcas _____

Proveniência _____

Data da Inc. _____

Observações _____

MOD. 3-A

Ficha C.2. Ficha destinada às Artes Decorativas

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN
MUSEU

N.º de Ficha _____
N.º de Inv.º _____

Secção _____

Escola _____
Época _____
Autor _____
Assunto _____

Matéria _____
Dimensões _____
Proveniência _____

Data de Inc. _____
Observações _____

MOD. 4-A

© Universidade Aberta

Ficha C.3.1. Dossier de Peça: Artes Plásticas

N.° de Inv. .....

N.° de Inv. Museu .....

ARTES PLÁSTICAS

Secção

Assunto

Escola

Época

Autor

Matéria

Dimensões

Proveniência

Data da incorporação

Observações

N.° de Secção

Localização Oeiras

Localização Museu

© Universidade Aberta

N.° de Inv. .....

N.° de Inv. Museu .....

ARTES DECORATIVAS

Secção

Objecto

Origem de fabrico

Época

Oficina

Matéria

Dimensões

Peso

Marcas

Proveniência

Data da incorporação

Observações

N.° de Secção

Localização Oeiras

Localização Museu

© Universidade Aberta

Ficha C.3.3. Dossier de Peça: Arte do Livro
Manuscritos

N.º de Inv. .....

N.º de Inv. Museu .....

ARTE DO LIVRO
MANUSCRITOS

Título

Autor

Copista

Escola

Data

Matéria

N.º de miniaturas

N.º de iluminuras

N.º de fólios

Encadernação

Dimensões

Proveniência

Data de incorporação

Observações

Localização Museu

© Universidade Aberta

N.º de Inv. .....

N.º de Inv. Museu .....

ILUSTRAÇÕES

Assunto

Escola

Época

Autor

Fólio N.º

Dimensões

Observações

© Universidade Aberta

Ficha C.3.5. Dossier de Peça: Ficha Fotográfica

N.º de Inv. .....

FICHA FOTOGRÁFICA

Cliché N.º .....

© Universidade Aberta

Ficha C.3.6. Dossier de Peça: Descrição da Peça

N.º de Inv. .....

N.º de Inv. Museu .....

DESCRIÇÃO DA PEÇA

© Universidade Aberta

Ficha C.3.7. Dossier de Peça: História da Peça

N.º de Inv. .....

N.º de Inv. Museu .....

HISTÓRIA DA PEÇA

© Universidade Aberta

Ficha C.3.8. Dossier de Peça: Beneficiações e Restauros

N.° de Inv. .....

N.° de Inv. Museu .....

BENEFICIAÇÕES E RESTAUROS

© Universidade Aberta

Ficha C.3.9. Dossier de Peça: Avaliações

N.° de Inv. .....

N.° de Inv. Museu .....

AVALIAÇÕES

Valor de Aquisição

Valores de Seguro

COTAÇÕES NO MERCADO

© Universidade Aberta

Ficha C.3.10. Dossier de Peça: Exposições e Deslocações

N.º de Inv. .....

N.º de Inv. Museu .....

EXPOSIÇÕES

DESLOCAÇÕES

© Universidade Aberta

Ficha C.3.11. Dossier de Peça: Bibliografia

N.º de Inv. .....

N.º de Inv. Museu .....

BIBLIOGRAFIA

© Universidade Aberta

SUGESTÕES DE LEITURA

AA. VV., *L'Organisation des Musées — Conseils Pratiques,* Paris, Unesco, 1969.

AA. VV., *Faire un Musée: Comment Conduire une Opération Muséographique,* Paris, La Documentation Française, 1986.

GIL, Fernando Bragança, *Tratamento Museográfico. Museus de Ciência e Técnica,* ed. A.

LAPAIRE, Claude, *Petit Manuel de Muséologie.* Switzerland, Ed. Paul Haupt Berne et Stuttgart, 1983.

LORD, Gail Dexter; LORD, Barry, *The Manual of Museum Planning,* London, HMSO Publications Centre, 1991.

L'Organization des Musées, Conseils Pratiques, Paris, UNESCO, 1959.

MURDOCK, George; et. al, *Guia para la Clasificatión de los Datos Culturales,* Washington, Union Panamericana, 1963.

Museu de Etnologia, Informática e Museus, Lisboa, Museu de Etnologia/Instituto de Investigação Científica Tropical, 1989.

NEAL, Arminta, *Help for the Small Museum,* Boulder (Colorado), Pruett Press, 1987.

ODDON, Yvonne, *Instruments Documentaires. Principaux Instruments Documentaires à l'Usage des Musées Mixtes,* «La Museologie», Dunot, 1970, pp. 195-201.

OLIVEIRA, Ernesto Veiga de, *Apontamentos sobre Museologia. Museus Etnológicos,* Lisboa, Junta de Investigação do Ultramar, 1971.

POIRIER, Jean (dir. de), *Ethnologie Générale,* Paris, Gallimard, 1968.

ROCHA-TRINDADE, Maria Beatriz, «Le Musée d'Aujourd'hui. Un Système de Communication Multimedia», in *Estudos em Homenagem a Ernesto Veiga de Oliveira,* Lisboa, INIC-Centro de Estudos de Etnologia, 1989, pp.725-734.

THOMPSON, John M. A., *Manual of Curatorship;* London, Butterworths, 1986.

THOMSON, Garry, *The Museum Environment,* London, Buterworths, 1986.

© Universidade Aberta

Página intencionalmente em branco

© Universidade Aberta

António José C. Maia Nabais
José Maria Cruz de Carvalho

V. O DISCURSO EXPOSITIVO

© Universidade Aberta

Página intencionalmente em branco

© Universidade Aberta

«Estamos longe dos museus armazéns em que os objectos se exibiam sem consideração pelo seu mérito.

Em qualquer galeria, da mais grandiosa à mais modesta, deve fazer-se corajosamente uma apertada escolha do seu conteúdo, antes de o expor convenientemente.

Mais vale mostrar numa sala uma única obra boa do que rodeá-la de outras secundárias que a prejudiquem e desvalorizem» [1].

[1] João Couto, *As Exposições de Arte e a Museologia*, Lisboa, 1950, p. 5.

1. EXPOSIÇÃO

A exposição constitui uma das funções essenciais do museu ou da instituição paramuseológica: «é o meio por excelência do museu, o instrumento da sua linguagem particular» [2].

[2] G. H. Rivière, in *La museologie Selon Georges Henri Rivière*, Tours, Dunod, 1989, p. 265.

Esta função do museu é a que está mais aberta ao público, e por isso, a mais social e que melhor define a identidade do museu.

Nunca será de mais referir que, para existir um museu é necessário que a instituição cultural, para além da exposição, execute as restantes funções: recolha e conservação, inventário e registo, investigação, acção cultural e educativa. Por isso não basta o facto de existir uma exposição de carácter permanente para se ter um museu. Nessa circunstância estamos apenas perante uma exposição de colecção ou colecções e não temos um museu. Muitas vezes, entre nós, confunde-se o significado destes conceitos, chamando museu ao que não passa de mera exposição. Quando não se reúnem as condições necessárias para se organizar um museu é preferível criar um bom espaço para instalar as colecções, que nunca se designará museu.

2. ERA DA COMUNICAÇÃO

Vivemos na era da comunicação, da imagem, do visual.

Os museus ocupam um espaço importante entre os meios de comunicação, instrumento essencial de educação e cultura.

Expor é comunicar com o(s) público(s). É realizar um espectáculo.

A comunicação museológica pretende atingir os seguintes objectivos:

- apresentar o património museológico aos diferentes públicos
- divulgar o património museológico
- transmitir conhecimentos
- promover a investigação científica
- desenvolver a função didáctica do museu
- manter os museus sempre actualizados.

Os museus realizam esses objectivos através de vários tipos de exposições, apresentando o património cultural — móvel ou imóvel — de modos diver-

© Universidade Aberta

sificados, conforme as situações, natureza dos objectos e modalidades do discurso:

- exposição permanente ou quase permanente (de longa duração)
- exposição temporária (de curta duração)
- exposição itinerante (de curta duração)
- exposição *in situ*.

A exposição é a função que permite ao museu realizar de modo específico a missão cultural e educativa. Após a constituição das colecções, assegurada a sua conservação e restauro, feita e identificação e registo, o museu deve ocupar-se da organização da apresentação dos objectos ao público, através de exposições de carácter permanente ou temporário.

3. HISTÓRIA DA APRESENTAÇÃO DAS COLECÇÕES

O discurso expositivo dos museus tem evoluído desde a constituição das primeiras colecções até à actualidade: aos tesouros, aos *cabinets* de curiosidades, à galeria do soberano, do príncipe, do grande senhor da Renascença, aglomerado de riquezas artísticas e exóticas reunidas somente para orgulho e ostentação do proprietário e para deleite seu e das suas visitas, começou a substituir-se a partir da segunda metade do século XVIII, em coincidência com o desabrochar de ideias e o empreender de esforços visando a vulgarização de conhecimentos, o museu aberto ao público e destinado a fomentar a ilustração geral.

De um modo geral, até ao início do século XX, os museus conformavam-se com uma frequência de públicos restritos: artistas, historiadores, críticos, amadores de arte e viajantes.

O museu recolhia os objectos, expunha-os, aliás seguindo critérios que raramente alcançavam a sua valorização estética e didáctica, deixando-os à admiração dos apreciadores esclarecidos e à actividade dos investigadores.

O papel educativo e social dos museus foi ganhando verdadeiro sentido só a partir da primeira grande guerra.

Em 1965, o texto introdutório do *Regulamento Geral dos Museus de Arte, História e Arqueologia* (Decreto-Lei n.º 46 758, de 18/12/65) considera a exposição como uma das funções essenciais do museu: «O primeiro fim de tais museus é, sem contestação possível, assegurar a conservação das obras que foram retiradas do quadro para que tinham sido concebidas e executadas (...). Mas o segundo fim de um museu tão essencial como o primeiro consiste em expor, valorizar, fazer conhecer e apreciar as obras que nele são conservadas, o que significa que os museus de arqueologia e belas artes devem desempenhar uma missão científica e artística ao mesmo tempo que uma missão educativa e social.

Se o museu não for mais do que uma instituição com finalidade conservadora, poderá então qualificar-se de necrópole. É a definição que cabe aos

© Universidade Aberta

museus privados de contacto com o mundo científico, com os artistas, com o público em geral e a juventude em particular. O museu deve ser um organismo cultural ao serviço da comunidade».

Se se quiser ver a evolução de um museu, podem-se ainda hoje seguir as recomendações, que, em 1946, **João Couto**, a propósito da remodelação do **Museu de Machado de Castro**, apresentava:

> «se quiser progredir, não deve esquecer as contribuições modernas em matéria museológica e tudo aquilo que se fizer tem de integrar-se na orientação actual ou tem, pelo menos, de obedecer às regras mais gerais que se estabeleceram: expor sem a preocupação da quantidade; expor exclusivanente o que é bom; expor em boas condições de comodidade para o visitante; se for possível, expor segundo um critério didáctico» [1].

[1] João Couto, «O Professor António Augusto Gonçalves, fundador do Museu de Machado Castro» in *António A. Gonçalves. Homenagem do 'Instituto de Coimbra'*. Coimbra Editora, 1946, p. 56.

O tempo de colocar todo o acervo de um museu em exposição já passou há muito tempo. Por questões de rigor museológico, o critério em que salvar e arrecadar era sinónimo de expor já está ultrapassado. O ex-director do Museu Nacional de Arte Antiga acima citado, mestre da museologia portuguesa, comparando os trabalhos museológicos do início do século com os que eram exigidos umas décadas mais tarde, refere a necessidade da selecção dos objectos para figurarem em exposição:

> «Hoje pode permitir-se a selecção do que naquela altura se exibiu e muitas obras podem passar para as arrecadações ou para as galerias de estudo, que constituem concepção vantajosíssima da moderna museologia» [2].

[2] Id., *Ibid.*, p. 57.

A partir da última década da primeira metade deste século, os progressos da museologia nas diferentes áreas da sua intervenção reflectiram-se sobretudo no campo da exposição. De facto, o espaço do museu destinado às exposições apresentou-se sempre como um espelho do museu. É aí que se encontram os resultados de todo o trabalho da instituição museológica desde a recolha, investigação, conservação, divulgação e acção educativa.

João Couto, nos meados do século, criticava veementemente o modo como se ordenavam as colecções nos museus:

> «Até há poucos anos os objectos de toda a ordem que era preciso guardar, quer como lição das actividades e do gosto de tempos passados ou actuais, quer como exemplificação das matérias que eram versadas nas escolas, guardavam-se em estabelecimentos mais ou menos amplos, dispostos sem nexo e sobretudo sem critério que permitisse utilizá-los com a finalidade que havia determinado a sua recolha e apresentação.
>
> Amontoados e mal valorizados, só aqueles que os haviam reunido podiam deles tirar proveito e nenhum papel desempenhavam na cultura colectiva.
>
> Reuniam-se a eito objectos bons e maus, com interesse ou sem ele, e o ensinamento que dos primeiros se podia obter era abafado pela massa inerte dos segundos» [3].

[3] Id., *As Exposições de Arte e a Museologia*, Lisboa, 1950, p. 3.

A fase de ordenamento das exposições coincide com a criação das reservas visitáveis, então designadas galerias de estudo:

> «Criteriosamente adoptou-se hoje o princípio de estabelecer nos museus de arte **galerias de exposição** e **galerias de estudo**. Aquelas estéticas, estas

© Universidade Aberta

mais documentais. Aquelas destinadas a esclarecer os estudiosos pela apresentação de trabalhos que, embora secundários, os auxiliem nas suas investigações» [1].

[1] Id., *Ibid.*, p. 5.

4. CONCEPÇÃO E ORGANIZAÇÃO

A concepção e organização de uma exposição científica e didáctica não é uma tarefa fácil; nem é uma acção que se improvisa. Não se reduz apenas a suspender os objectos das paredes da sala, a fixá-los em painéis e colocá-los no interior de vitrines, segundo critérios arbitrários.

A organização de uma exposição depende sobretudo de dois dados essenciais: o estudo dos objectos e o conhecimento dos interesses dos destinatários (diferentes públicos).

Após a recolha e estudo dos objectos para divulgar, devem ser debatidos os grandes princípios da apresentação do património museológico: que objectos devem ser expostos e como devem ser apresentados. Não existem receitas rígidas para a concepção-realização de uma exposição. Esta depende, essencialmente, da temática, dos seus objectivos, dos objectos seleccionados e estudados, do espaço, do percurso, dos materiais de suporte e das técnicas de comunicação adoptadas.

Na verdade, a primeira fase da preparação da exposição, isto é, da selecção dos objectos, criação do seu contexto, escolha do espaço e dos suportes-mobiliário, bem como do percurso, é fundamental para se obterem bons resultados:

> «A exposição é o 'media' da presença: reúne fisicamente o objecto e o visitante. De modo que, hoje, por vezes, se censura um excesso da presença da parte do objecto. Este estaria, então, demasiado presente fisicamente e não forneceria suficientemente o que estava no seu contexto. (...) O visitante fica em frente dos objectos. O que é exibido deve ser destacado, ter relevo, ter corpo, ser dotado de virtudes particulares» [2].

[2] Jean Davallon, *Claquemurer, pour ainsi dire, tout l'univers. La mise en exposition*. Paris, Centre Georges Pompidou, 1986, pp. 275-276.

5. ELEMENTOS DA EXPOSIÇÃO

Os elementos da exposição podem ser conjugados de diferentes modos para dar lugar a distintos tipos de discursos expositivos. Assim, no plano museológico, cada maneira de apresentar um objecto propõe vias e conceitos diferentes.

O objecto ao entrar numa exposição muda o seu estatuto. Como diz **Jean Davallon**, «é um objecto real que já não está no real» [3]. Porque, segundo este mesmo autor,

> «A actividade do criador-realizador da exposição é antes de mais um acto de separação. Escolhe, selecciona, retém ... Prepara-o. (...). O seu estatuto e a sua significação serão então definidos pelas relações que manterá com os outros objectos da exposição» [4].

[3] Id., *Ibid.*, p. 244.

[4] Id., *Ibid.*, pp. 244-245.

© Universidade Aberta

De facto, os objectos obtêm o seu discurso cultural quando se relacionam uns com os outros, seguindo o esquema espacio-cronológico e social de toda a recriação cultural.

A concepção — realização de uma exposição passa pelas seguintes etapas:

- escolha do tema;
- orçamento (estimativa);
- constituição da equipa de trabalho;
- selecção dos objectos;
- investigação;
- restauro, quando os objectos não se encontram em bom estado;
- análise e síntese dos resultados da investigação;
- elaboração do programa científico;
- definição do percurso;
- o projecto, que deve corresponder, ponto por ponto, ao conteúdo científico do programa;
- construção do espaço adequado à organização ideológica da mensagem a transmitir;
- preparação e edição de catálogo;
- montagem da exposição;
- divulgação;
- inauguração;
- avaliação.

«A concepção-realização é, definitivamente, acto de criação de um espaço — o da exposição — que é um mundo de linguagem»[1]. É um trabalho de uma equipa pluridisciplinar, que deve compreender: museólogo, investigador, pedagogo (responsável pelo serviço educativo), arquitecto de interiores e/ou designer, técnico de restauro, técnicos auxiliares de museografia, auxiliares técnicos de museografia, carpinteiro e electricista. Caberá ao museólogo assegurar a articulação entre todos os elementos da equipa.

[1] Id., *Ibid.*, p. 247.

O programa científico da exposição, que resulta dos trabalhos de investigação sobre o tema e os objectos seleccionados, compreenderá o seguinte: o itinerário, os objectos seleccionados, os documentos iconográficos (fotografias, desenhos, gravuras) e outros materiais complementares que ajudem a interpretar os objectos escolhidos, textos, catálogo, cartaz, actividades de extensão cultural e educativa.

© Universidade Aberta

6. ILUMINAÇÃO E SEGURANÇA

A iluminação deve ser a suficiente, de modo a não prejudicar nem os objectos (aspectos estéticos e de conservação), nem a força comunicativa das diferentes espécies museológicas, ao mesmo tempo que se devem aplicar equipamentos que favoreçam a redução do consumo eléctrico.

Sobre a exposição recaem todos os problemas referentes a segurança. É normal encontrar nas exposições de carácter permanente os objectos mais valiosos do museu. Daí a necessidade de se tomarem todas as medidas necessárias que garantam a segurança e a conservação: desde sistemas anti-roubo e anti-fogo até à aplicação das normas que dizem respeito a humidade relativa, temperatura, iluminação, pó ... Veja-se, a propósito, o capítulo VII deste manual.

7. TEXTOS NA EXPOSIÇÃO

Quanto aos textos, antes de mais, deve ter-se em consideração que a exposição de um museu não é um livro. O objecto e o seu contexto deverão ser suficientes para transmitir a mensagem, de modo a utilizar-se pouca informação escrita. Portanto, os textos devem ser reduzidos ao mínimo, funcionando como notas explicativas, claras e suficientemente concisas, de modo a serem compreensíveis para todos os públicos, tanto crianças como adultos. Aos tipos de texto pode aplicar-se o seguinte:

- títulos.
- sub-títulos
- frases
- informação geral sobre o tema
- informação geral sobre o sub-tema
- tabelas dos objectos, com as seguintes informações:
  - nome do objecto
  - matéria
  - cronologia
  - autor, oficina ou local de fabrico
  - proveniência
  - número de inventário

8. SUPORTE DA EXPOSIÇÃO

Os objectos devem ser colocados em exposição de modo a que todos os públicos os possam observar totalmente. Para isso serão escolhidos os materiais de suporte adequados à natureza dos objectos: vitrines (horizontais ou verticais)[1], pedestais e plintos, estrados e painéis. A disposição dos objectos distribuídos pelos respectivos suportes deve ser clara, bem concebida, variada e viva.

[1] *Museum*, vol. II, 1960.

© Universidade Aberta

9. COMUNICAÇÃO SECUNDÁRIA

Como já foi dito, num museu, o principal meio de comunicação é a exposição, que permite observar e estudar directamente os objectos. O conjunto de materiais e actividades que se articulam à volta da exposição constituem os meios secundários da comunicação (meios audio-visuais: dioramas, videos; brochuras temáticas, etc.). Este tipo de comunicação secundária destina-se sobretudo ao público escolar (fins didácticos).

SUGESTÕES DE LEITURA

DAVALLON, Jean, *Claquemurer, pour ainsi Dire, tout l'Univers. La Mise en Exposition,* Paris, Centre Georges Pompidou, 1986.

«Expositions permanentes», *Museum,* (154), 1987.

«Expositions temporaires», *Museum,* (152), 1986.

La Muséologie Selon George Henri Rivière, Bordas, 1989.

L'Organisation des Musées. Conseils Pratiques, Paris, UNESCO, 1959.

LEON, Aurora, *El Museu. Teoria, Praxis y Utopia,* Madrid, Ediciones Cátedra, 1978.

Les Expositions Temporaires et Itinérantes, Paris, UNESCO, 1965.

Musées, Imagination et Éducation, Paris, UNESCO, 1973.

ROM. *Communicating with the Museum Visitor. Guidelines for Planning,* Toronto, 1976.

Scenographier l'Art Contemporain, Savigny-le-Temple, M.N.E.S., 1986.

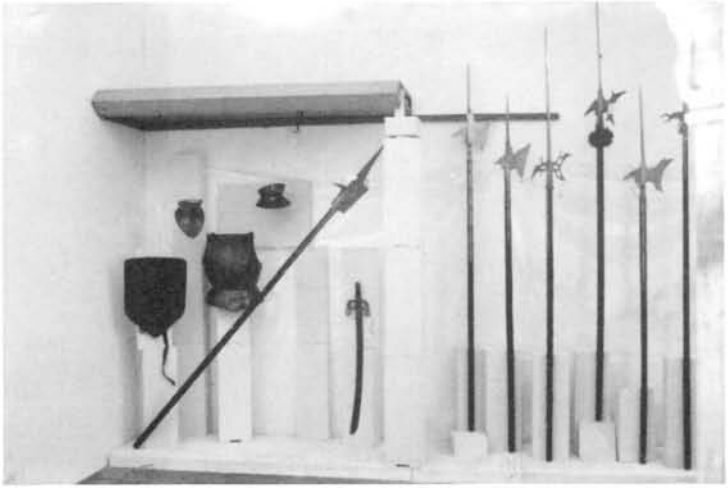
© Universidade Aberta

Página intencionalmente em branco

© Universidade Aberta



10. Exposição Temporária: «O Regresso dos Canteiros» — Mosteiro da Batalha

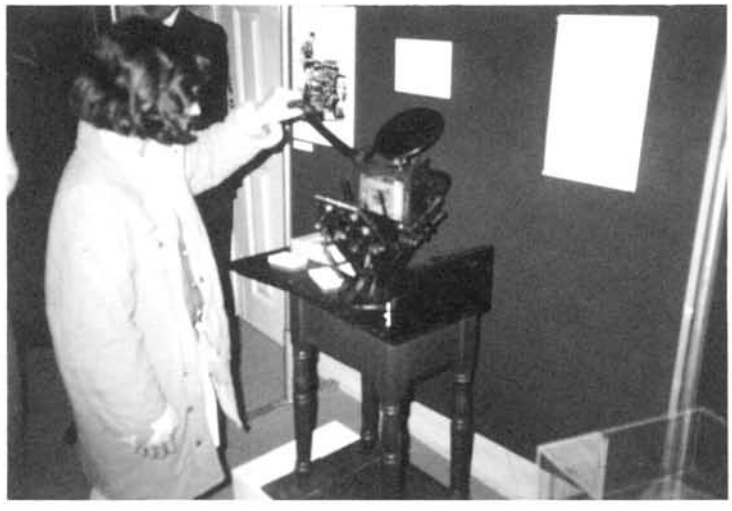


11. Exposição Permanente: Estudo de Suportes — Armaria do Paço de Vila Viçosa



12. Exposição Permanente: Trabalho Final — Armaria do Paço de Vila Viçosa

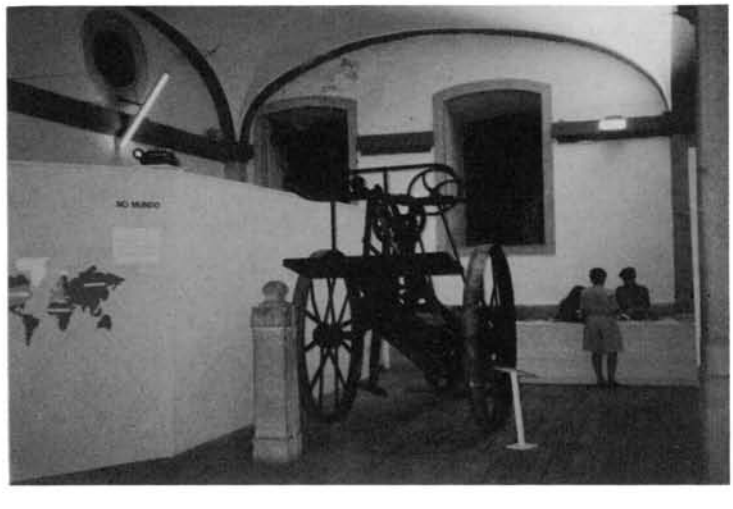
© Universidade Aberta



13. Exposição Temporária: Museu Rural e do Vinho do Concelho do Cartaxo



14. Exposição Permanente: Museu Municipal de Alcochete



15. Exposição Temporária sobre Maquinaria Agrícola — Museu Municipal de Vila Franca de Xira

© Universidade Aberta

José A. F. Sommer Ribeiro

VI. ARQUITECTURA DO MUSEU

© Universidade Aberta

Página intencionalmente em branco

© Universidade Aberta

1. INTRODUÇÃO

Os Museus, instituições com numerosos séculos, só passaram a ter as funções que hoje lhes são conotadas nos finais do século XVIII.

Na sua origem está a necessidade que o homem sempre teve de coleccionar.

Já no **Paleolítico** juntava conchas, pedras e ossos de animais com a crença numa vida do além. No entanto é no **Egipto,** e pelas mesmas razões, que se atinge o apogeu e, os objectos aí encontrados são já de grande qualidade. Na **Grécia** as peças mais preciosas eram guardadas nos templos e podiam mesmo ser visitadas. Importantes bibliotecas e núcleos de pinturas e esculturas foram organizados na época helenística.

Porém, com os **Romanos** surgem colecções com finalidades diferentes. São troféus das suas vitórias e do seu poder provenientes não só das pilhagens dos seus exércitos mas também de compras, ou ainda da execução de cópias de esculturas gregas. São também os romanos os primeiros a preocuparem-se com a conservação das obras de arte, como é o caso da orientação das pinacotecas que Vitrúvio aconselhava a receberem luz de norte.

Na **Idade Média** os objectos preciosos constituem os tesouros das Igrejas e, no século XIV, surgem os tesouros reais.

O termo Museu com o sentido que hoje tem só aparece na segunda metade do século XVI quando se organizam as famosas colecções dos Médicis.

As múltiplas descobertas, quer geográficas quer científicas, motivam novas colecções e um gosto pelo exotismo que vem a originar em França, no século XVII, os «cabinet d'amateur», moda que rapidamente se expande por toda a Europa.

É pois no decurso dos séculos XVI, XVII e XVIII que se constituem as grandes colecções que vieram a criar os fundos de numerosos museus, de que são exemplo significativo a dos Médicis em Florença, Bourbons e Parma em Nápoles, dos Valois e dos Bourbons no Louvre, etc. ...

Graças ao triunfo dos ideais **enciclopedistas,** as famílias reais abrem ao público as suas colecções. Porém, a **Revolução Francesa** vem transformar radicalmente os museus quando as colecções reais são confiscadas e se criam verdadeiros museus que, de início, são instalados em palácios devidamente adaptados às suas novas finalidades.

O exemplo francês espalha-se por toda a Europa, Napoleão está ligado à criação de novos museus, como o **Rijksmuseum** e o **Prado.** Alguns monarcas seguem-lhe o exemplo, como Luís da Baviera e o Czar Nicolau I que criam respectivamente a **Pinacoteca de Arte Antiga** de Munique e o **Ermitage.**

A maioria dos edifícios construídos são neo-clássicos e tal moda irá persistir por largo período chegando mesmo quase a meados do nosso século, como é o caso da **National Gallery** de Washington, fundada em 1937 e aberta ao público em 41.

© Universidade Aberta

Esses edifícios de grandes sumptuosidade — posteriormente denominada época dos Templos — possuíam enormes galerias, iluminadas zenitalmente com grandes escadarias e colunatas.

Os primeiros museus em que surgiu a preocupação de criar espaços adequados à apresentação de obras devem-se principalmente a três arquitectos: Berlage, quando projectou o **Museu de Haia** em 1935, Van der Steur autor do **Museu Boymans** de Roterdão em 1936 e Van Velde que planeou o **Museu Kröller Müller,** em Otterlo.

Nestes três casos, para além dos **espaços apropriados** já mencionados, estudou-se o **controlo da entrada de luz natural e da temperatura e os arranjos museográficos** procuram a exposição das obras de arte ou dos objectos de modo a valorizarem-nas, depurando tudo quanto é considerado supérfluo. Iniciou-se assim uma nova era em que a selecção e apresentação das obras é revestida de grande austeridade existindo também uma grande preocupação pedagógica. São os chamados **Museus Clínicos** que irão persistir até ao início dos anos 60.

Equipam-se os museus com laboratórios, centros de documentação e salas de conferências.

Após a 2.ª Guerra Mundial, e principalmente na Europa, reconstroem-se e constroem-se de raiz um considerável número de novos museus. Mas, tal não sucedeu apenas na Europa. Na América do Norte e no Japão também se verificou um incremento notável.

Grandes nomes da arquitectura são chamados, nos anos 50, para elaborar projectos de museus, tais como Le Corbusier que projectou o **Museu de Arte Ocidental** em Tóquio, Frank Lloyd Wright o **Museu Guggenheim,** em Nova Iorque e Mies van der Rohe o **Museu de Houston.**

Mas, a grande mudança na apresentação museográfica vem de Itália e são de destacar os trabalhos de Franco Albini (Tesouro de São Lourenço, Génova, 1956; Palácio Rosso, Génova, 1961), Scarpa (**Galeria Nacional de Sicília,** Palermo, 1959 e **Museu Municipal de Castel Veccio,** Verona, 1958-1961), Franco Minissi (**Museu Nacional de Vila Giulia,** Roma, 1955-1960).

É também notável o trabalho executado pela equipa constituída por Gardella, Michelucci, Scarpa e Guido Morozzi na remodelação da **Galeria dos Uffizi,** em Florença.

Todavia, as grandes modificações ficaram a dever-se principalmente ao **Museu de Arte Moderna de Nova Iorque,** o primeiro a adquirir obras de todas as tendências de arte contemporânea e fotografia e a organizar, de maneira sistemática, exposições temporárias e itinerantes, conferências, debates com artistas, etc. ...

A sua actividade permanente servirá de exemplo a todo o mundo surgindo assim um novo período para a vida dos museus.

© Universidade Aberta

Criam-se condições para assistir a espectáculos, tomar uma refeição, consultar livros e revistas na biblioteca e adquirir na sua loja não só reproduções, catálogos e livros, mas também objectos de bom design, e até mesmo um brinquedo ou uma T-shirt.

Não menos importante foi a criação do **Conselho Internacional dos Museus,** (ICOM), organismo da UNESCO, e a acção de **Georges-Henri Rivière** quando director daquele organismo e também à frente do **Museu Nacional das Artes e Tradições Populares,** Paris, onde soube aliar, como ninguém, a teoria e a prática.

Nas suas numerosas visitas a Portugal trouxe-nos preciosos ensinamentos, fez-nos conhecer uma nova linguagem, entusiasmou-nos na introdução dos audio-visuais nos percursos das colecções e falou-nos do interesse dos eco-museus, que hoje têm uma expansão mundial.

Não podemos também esquecer a influência que **Maria José de Mendonça** teve na geração portuguesa de então, tanto nos conservadores como nos arquitectos que tiveram o privilégio de com ela trabalhar.

Demonstraram-nos que só era possível projectar um verdadeiro museu se o estudo das colecções a expor fosse exaustivo e que a partir daí uma colaboração entre o conservador e o arquitecto teria de ser quase permanente.

Um belo exemplo dessa colaboração vem da Dinamarca, do **Museu de Louisiana,** cuja primeira fase data de 57. Implantado num belo parque a cerca de 40Km de Copenhague, resulta de uma estreita colaboração entre o proprietário e os arquitectos autores do projecto Jorden Bo e Vilhelm Wohlert.

Poder-se-á estranhar porquê citar especialmente um pequeno museu situado numa pequena cidade, quando nessa mesma década, foram construídos os já referidos **Museu Guggenheim,** de Frank Lloyd Wright ou o **Museu de Arte Ocidental** de Tóquio, de Le Corbusier. A razão é porque os autores do **Museu de Louisiana** empenharam-se em conceber um edifício que valorizasse as obras a expor, que se integrasse na paisagem, que tivesse uma escala humana e não criar apenas uma bela obra de arquitectura como são sem dúvida as obras projectadas por dois dos maiores arquitectos do século XX. A França, procurando não perder a posição que desde há muito ocupava no campo das artes plásticas, promoveu um concurso internacional para a construção do **Centro Georges Pompidou,** assim designado para homenagear o Presidente da República Francesa a quem se ficou a dever esse empreendimento.

Inaugurado em 1977, da autoria de Piano e Rogers, vencedores do concurso internacional, foi acolhido por duas correntes diametralmente opostas, uma francamente entusiástica, outra francamente céptica. O facto é que ao longo destes anos passou a ser ponto obrigatório para quem visita Paris.

É sem dúvida um complexo dificílimo de administrar e de manter. A arquitectura impõe-se demasiadamente. Não procura valorizar as obras a expor, mas sim ela própria. Como exemplo cita-se a tubagem que ficou à vista

© Universidade Aberta

com todo o edifício e de tal modo é perturbante que o **Museu Nacional de Arte Moderna,** ali instalado, acabou por ser totalmente remodelado. O novo arranjo ficou a dever-se a Gae Aulenti e afigura-se muito mais adequado às obras ali expostas.

Nas décadas de 70 e 80 surgem por todo o mundo novos museus. Na Alemanha é impressionante o número de museus construídos dos quais se destacam a **Nova Pinacoteca** de Munique (1974-81) do Arquitecto Von Branca, os **Arquivos da Bauhaus,** Berlim, (1979) dos Arquitectos Walter Gropius e Büro Bandel, a ampliação do **Museu de Arquitectura Alemã,** Frankfurt (1979-84), do Arquitecto Mathine Ungers, o **Museu de Mönchengladbach** (1972-82) do Arquitecto Hans Hollein, **Museu de Stuttgart** (1977-82) dos Arquitectos James Stirling e Michael Wilford. Estes dois últimos museus pecam por uma arquitectura extremamente marcante, especialmente o de Stuttgart em que os materiais utilizados e as cores de tal modo vivas perturbam muitíssimo as obras expostas.

Tão contestados em Maio de 68, verifica-se que os museus prosseguem a sua função de conservar todo o património, estudá-lo e difundi-lo.

O público continua a afluir, especialmente se se conseguir aliar a cultura ao lazer. Porém, quando se aborda um problema tão específico como o da construção de um museu, é necessário **formar uma equipa coesa** constituída por conservadores, arquitectos, técnicos de iluminação, de tratamento de ar e segurança e sociólogos. **Há que humanizar a apresentação das colecções, criar áreas de animação que convidem o visitante a permanecer e participar, ou seja, criar um museu vivo.**

2. O PROGRAMA DE UM MUSEU

Na introdução procurou-se dar, apenas em linhas gerais, a visão do que foi a evolução dos museus através dos tempos e da importância de uma estreita colaboração entre o conservador e o arquitecto autor do projecto.

Não se devem iniciar estudos arquitectónicos de um museu sem um conhecimento profundo das colecções de modo a obter-se um programa que organize cientificamente uma colecção. Esse estudo deve ser da responsabilidade exclusiva do conservador, a quem competirá futuramente a sua direcção. Uma vez aprovado o programa será convidado um arquitecto, com experiência no campo da museografia, que formará equipa com o conservador a fim de se estabelecer o programa do edifício. Elaborado o mesmo, poderá recorrer-se à abertura de concurso público ou por convite, ou ainda fazer contrato com um arquitecto de reconhecido mérito.

Tanto no caso de concurso como de encomenda directa, o arquitecto deverá apresentar o elenco dos técnicos das diversas especialidades (estruturas, segurança, iluminação, tratamento de ar, etc...) que com ele irão colaborar.

© Universidade Aberta

O programa deverá definir com toda a precisão os seguintes capítulos:

a) **Organigrama** — define com todo o detalhe as áreas e as ligações dos diversos sectores que compõem o museu;

b) **Estudo das áreas dos diversos sectores**

. **Espaços públicos** — recepção, vestiário, sanitários, lojas, restaurante ou cafeteria;

. **Espaços públicos controlados** — galerias de exposição permanente e temporária, auditório ou sala polivalente, biblioteca e locais de animação;

. **Espaços destinados a especialistas e estudantes** — centro de documentação e reservas visitáveis;

. **Espaços privados.**

- gabinetes da direcção, de conservadores, de técnicos de conservação e administrativos, gráfico, salas de reuniões e de espera;
- arquivos;
- oficinas de restauro;
- laboratório fotográfico;
- sala de registo de entrada e saída de obras;
- reservas;
- armazéns de materiais para exposições (vitrines, painéis, molduras, projectores, etc...);
- armazéns de embalagens;
- sanitários e vestiários;
- centrais de segurança, condicionamento de ar, posto de transformação e quadro eléctrico, gerador de emergência;
- oficinas de carpintaria e serralharia, câmara de expurgo;
- sala de repouso, vestiário e sanitários do pessoal técnico.

Terminado e discutido amplamente o programa haverá que proceder à **escolha do terreno** sendo indispensável ter em consideração os seguintes pontos: inserção na malha urbana, condições climatéricas, poluição, características geológicas, sismos, vibrações causadas pela proximidade de aeroporto, caminhos de ferro e vias subterrâneas. Também se considera desejável fazer uma sondagem junto da população local de modo a verificar-se o seu interesse pela instalação do museu, uma vez que será essa população que mais frequentemente irá usufruí-lo.

De posse de todos estes dados poderão surgir duas situações distintas: a **construção de um edifício de raiz ou a adaptação de construção já existente,** o que tem sido quase uma constante no nosso país.

© Universidade Aberta

No segundo caso haverá que verificar se tal edifício se adapta ao programa estabelecido. E se for um imóvel classificado há que analisar profundamente se tal adaptação não o irá prejudicar irremediavelmente.

É ainda necessário ter especiais cuidados na elaboração do projecto uma vez que os museus, sejam eles de pintura, arqueologia, artes e tradições populares, etc. ..., exigem dos visitantes uma atenção permanente pelo que será necessário criar zonas de repouso de modo a evitar-se uma saturação, quer intelectual quer física. Há pois que criar ritmos, tanto de espaços como de luz, com percursos de exposição não demasiado extensos, mas que por outro lado tenham um circuito claro.

É também conveniente ter sempre em atenção que o público dos museus é extremamente heterogéneo e que os idosos, as crianças e os deficientes merecem especiais cuidados.

A organização dos espaços é pois fundamental, e deve ser simultaneamente rica e sóbria, mas nunca deverá tender para a cenografia.

O arquitecto ao projectar um museu precisa de ter sempre em mente a necessidade de encontrar soluções não só para conservar e valorizar a colecção a expor como também para a apresentar de modo a despertar interesse nos visitantes.

Se o conseguir realizou um bom projecto.

3. CARACTERÍSTICAS E CONDICIONAMENTOS DAS PRINCIPAIS ÁREAS DE UM MUSEU

Tem sido norma habitual para atribuição das áreas que integram um Museu a chamada **regra dos três terços, distribuídos do seguinte modo: Galerias de Exposições permanentes; Recepção, Conservação, incluindo Reservas, e Serviços Administrativos; Animação, Exposições e Restaurante ou Self-Service.** Tal regra é demasiado simplista uma vez que as áreas dos diversos sectores são susceptíveis de variar consoante as finalidades do Museu.

Torna-se assim importante analisar aprofundadamente tais finalidades de forma a poder-se atribuir áreas adequadas. É também importante analisar as características dos diversos sectores, suas localizações e interligações.

Portanto, julga-se útil chamar a atenção para as características e condicionamentos desses sectores.

3.1. Espaços públicos

O acolhimento do público é hoje considerado fundamental. Por isso, o *hall* deve ser espaçoso e acolhedor de forma a que os visitantes recebam uma informação completa das finalidades e actividades do Museu e estabeleça claras ligações com todos os espaços públicos controlados.

Contíguo ao *hall* deverão localizar-se os vestiários, sanitários, lojas e restaurante ou self-service.

© Universidade Aberta

A existência de lojas é importante para minorar os custos de manutenção de um Museu e elas devem ser projectadas de modo a convidarem o visitante a folhear um livro, uma revista ou apreciar facilmente os múltiplos expostos em vitrine ou em suportes.

A dimensão e adopção de um sistema de self-service ou Cafeteria depende fundamentalmente da dimensão do Museu.É indispensável a criação de um local aprazível, se possível aberto para o exterior, podendo mesmo recorrer-se à criação de um páteo ajardinado se tal for necessário.

O abastecimento de víveres ao restaurante ou self-service deverá ser assegurado por um acesso independente.

3.2. **Espaços públicos controlados**

3.2.1. *Galerias de exposição permanente*

Quando se pensa num Museu são sem dúvida estes espaços que têm maior importância tanto pela apresentação da Colecção, que se pretende valorizada, como pela sua conservação. Todavia, o assunto merece muitíssima ponderação uma vez que as peças a expor podem ter as características e as dimensões mais variadas. Pode mesmo surgir a necessidade de expor um esqueleto de um dinossauro ou uma pequena moeda.

Os materiais a utilizar não devem ser inflamáveis e, no caso de o serem, por exemplo paredes revestidas a tecidos, estes devem ser tratados de forma a tornarem-se ignífugos.

A cor também é primordial tanto para a valorização das obras como para a sua visualização.

O conjunto das Galerias deve ter uma sequência lógica de modo a que o visitante tenha uma leitura exacta da Colecção e possa dispor de zonas de repouso.

Será conveniente, à excepção das Colecções fixas, prever-se a possibilidade de ampliação das Galerias da Colecção Permanente dado que é sempre desejável preencher lacunas ou enriquecer a própria Colecção.

A iluminação exige cuidados especiais pois se por um lado deve permitir uma boa visibilidade por outro deve ter sempre em consideração a conservação das peças.

No caso dos têxteis, papéis e materiais orgânicos a iluminação natural será excluída e os níveis não podem ultrapassar os 50 lux.

Na pintura e escultura policromada o máximo desejável é 150 lux, nos metais e pedras poderá atingir-se os 300 lux. Não se abordam os problemas relacionados com a temperatura e humidade, ou sejam o tratamento, circulação de ar e qualidade da luz uma vez que são assuntos da competência de especialistas nessas matérias.

© Universidade Aberta

3.2.2. *Galerias de exposições temporárias*

A importância de uma Galeria de exposições temporárias está directamente ligada com a dimensão do Museu mas julga-se que nunca deve ter uma área inferior a 300m^2, e ser concebida de modo a poder ser compartimentada consoante as exposições a apresentar.

Quanto a materiais e revestimentos deve seguir-se o critério já indicado para as Galerias de exposição permanente.

No caso de existir iluminação natural, o que se julga desejável, esta, no entanto, deve ser controlada.

É importante que esta Galeria se localize de forma a permitir um fácil acesso do público e, por outro lado, uma fácil comunicação com a sala de registo de entrada e saída de obras bem como dos armazéns de materiais de exposição.

3.2.3. *Biblioteca*

A dimensão da Biblioteca de um Museu depende essencialmente da importância deste e o seu acervo deve ser constituído por livros, revistas e catálogos que possam documentar especialmente as áreas abrangidas pela própria Colecção. É ainda necessário dispor de um largo apoio de audiovisuais e de meios informáticos.

A Sala de leitura deve proporcionar aos seus utentes um ambiente repousante.

Os depósitos localizar-se-ão de modo a estabelecer-se uma ligação rápida com a Sala de leitura.

3.2.4. *Sector de animação*

A animação de um museu, sem dúvida um dos sectores que pode atrair os visitantes, tem toda a conveniência em ser interdisciplinar. A sua actividade no capítulo de animação não se deve cingir apenas às finalidades do próprio museu.

Assim, julga-se que será importante promover a realização de espectáculos, como por exemplo bailado e cinema, e outras actividades que possam atrair o público tornando-o potenciais visitantes do museu.

Para além dos ateliers experimentais, e esses terão como finalidade o conhecimento da colecção aí exposta, deverá haver um auditório ou uma sala polivalente.

O seu dimensionamento, como é óbvio, depende da categoria do museu.

Todavia, considera-se que ele deverá ser projectado de modo a que nessa sala se possam realizar os espectáculos das mais variadas áreas tais como conferências, cinema, video, performances, bailado e até mesmo teatro. Certamente que isso implicará um equipamento o mais completo possível de modo a permitir um leque de espectáculos bastante variado.

© Universidade Aberta

3.3. **Espaços destinados a especialistas e estudantes**

Acrescidas às finalidades já apontadas, um museu constitui hoje um espaçode investigação. Porém, um centro de documentação e as reservas visitáveis, só podem ser franqueadas a um público especializado, como é o caso de investigadores, professores e estudantes universitários.

Assim, a zona de leitura deve dispor de uma sala, de cabines para visionamento de microfilmes e de videos. É importante que os fundos documentais estejam informatizados não só pela facilidade de consulta como pela possibilidade de se estabelecer ligação a outras redes quer nacionais quer internacionais.

Para além da sala de leitura, e como em qualquer outro Serviço, impõe-se a existência de gabinetes para a direcção, documentalistas, catalogadores, etc. ...

Os respectivos depósitos serão dimensionados de acordo com a importância do museu e devem ter uma ligação tão directa quanto possível com a sala de leitura.

3.4. **Espaços privados**

Estes espaços são habitualmente reservados à Direcção, Conservação, Serviços Administrativos, que englobam o Secretariado, e Gabinete de Artes Gráficas. É imprescindível que este Gabinete disponha de equipamento informático que lhe permita fazer maquetagem, tratamento de texto e todo o trabalho preparatório da execução tipográfica.

É também imprescindível haver um laboratório fotográfico e respectivo estúdio onde se possam fotografar as peças para que elas não fiquem sujeitas a grandes percursos.

A área para instalação dos arquivos será dimensionada consoante a proporção do museu e há que ter sempre em consideração que eles são o suporte da Colecção e dos Serviços Administrativos.

Ainda em relação ao arquivo da Colecção julga-se de toda a conveniência a existência de um duplicado fora do edifício para que em caso de uma catástrofe seja possível a reconstituição do acervo.

3.4.1. *Oficinas de restauro*

O restauro de obras de arte, de livros e manuscritos, de tecidos e tapeçarias, de cerâmicas e terracotas, etc., exige não só um corpo de técnicos altamente especializados, mas também um equipamento extremamente oneroso.

Julga-se assim mais operacional criar institutos de restauro nacionais ou regionais para que possam servir em simultâneo os diversos museus.

Só será recomendável a criação de oficinas de restauro quando a colecção do museu for muito específica.

© Universidade Aberta

3.4.2. *Sala de registo de entrada e saída de obras*

O movimento de obras do acervo de um museu exige um controle permanente, especialmente quando do empréstimo ou da recepção das mesmas para figurarem em exposições temporárias.

A sala destinada a este registo deve localizar-se junto à entrada de serviço do museu e isolada do público.

3.4.3. *Reservas*

As reservas são, tal como as galerias de exposição permanente, as instalações que requerem um estudo muito apurado dada a necessidade de criar condições ideais para a conservação das peças aí depositadas.

Também é importante prever equipamento adequado para suporte e arrumação dessas peças. Aconselha-se a utilização de painéis de rede para suspender a pintura. Por uma razão de economia de espaço é vantajoso que os mesmos sejam deslizantes.

A cerâmica e a pequena escultura deverão ter como suportes prateleiras.

Os livros raros, pergaminhos, desenhos e gravuras em pequenos tecidos deverão ser guardados em armários com gavetas.

Para os têxteis o sistema mais aconselhável são os suportes com rolos mas colocados de tal modo que não fiquem a tocar-se.

3.4.4. *Armazéns de materiais de exposição e de embalagem*

É de toda a vantagem criar dois espaços distintos um para depósito de materiais de exposição outro para embalagem.

O equipamento para montagem de exposições deverá ser armazenado de maneira ordenada e com zonas bem definidas (molduras, vidros, painéis, plintos, vitrinas, etc.)

No armazém de embalagens torna-se mais difícil conseguir-se um armazenamento ordenado dada a variedade das dimensões das caixas.

3.4.5. *Central de segurança*

A localização da central deve ser projectada de modo a permitir um rápido acesso, quer às galerias de exposição permanente e temporária quer às reservas, bem como à central de ar condicionado e ao quadro eléctrico.

Dado que o pessoal de turno não deve ausentar-se da central é de prever, junto a esta sala, uma sala de repouso, um pequeno refeitório e instalações sanitárias.

© Universidade Aberta

3.4.6. *Centrais de ar condicionado, posto de transformação, quadro eléctrico e gerador de emergência*

As centrais de ar condicionado, posto de transformação, quadro eléctrico e gerador de emergência, por serem locais onde potencialmente poderão surgir focos de incêndio, deverão ser isoladas com portas corta-fogo.

Assim, a sua localização deve ser afastada das galerias de exposição e das reservas.

As mesmas recomendações são válidas para as oficinas e câmara de expurgo.

Com este estudo apenas pretendemos chamar a atenção para pontos que reputamos essenciais, como sejam o programa, um trabalho conjunto entre o Conservador e o Arquitecto, a conservação das obras e sua apresentação, os circuitos bem definidos e a animação.

Esperamos assim ter dado uma achega àqueles que se interessam por museus.

SUGESTÕES DE LEITURA

ALLEGRET, Laurence, *Musées: Architecture Thématique,* Paris, Editions du Moniteur, 1989.

ALOI, Roberto, *Musei: Architettura, Tecnica,* Milano, Ulrico Hoepli Editore, 1962.

BAZIN, Germain, *Le Temps des Musées,* Liége, s./n., 1967.

BRAWNE, Michael, *The New Museum: Architecture and Display,* London, Architectural Press, 1965.

D'ALAMBERT, Clara Correia; MONTEIRO, Marina Garrido, *Exposição: Materiais e Técnicas de Montagem,* São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

JOHNSON, E. Verner; HORGAN, Joanne C., *La Mise en Réserve des Collections de Musée,* Paris, UNESCO, 1980, in «Cahiers Techniques, Musées et Monuments, 2».

KLOTZ, Heinrich; KRASE, Waltraud, *New Museum Buildings in the Federal Republic of Germany,* Germany, Goethe Institut, 1985.

MINISTÈRE DE LA CULTURE DE FRANCE, Direction des Musées de France, *Faire un Musée: Comment Conduire une Opération Muséographique?,* Paris, La Documentation Française, 1986.

MONTANER, Joseph; OLIVERAS, Jordi, *The Museums of the Last Generation,* London, Academy Editions, 1986.

NATIONAL GALLERY OF ART, *Art in Transit: Studies in the Transport of Paintings,* International Conference on the Packing and Transportation of Paintings, 1991, London, Washington, National Gallery of Art. 1991.

RIVIÈRE, Georges Henri, *La Muséologie selon Georges Henri Rivière,* Paris, Dunod, 1989.

———

Artigos diversos das revistas *Museum* e *Nouvelles des Musées* (ICOM).

© Universidade Aberta

Página intencionalmente em branco

© Universidade Aberta

Luís Efrem Elias Casanovas

VII. CONSERVAÇÃO E CONDIÇÕES AMBIENTE. SEGURANÇA

© Universidade Aberta

Página intencionalmente em branco

© Universidade Aberta

1. INTRODUÇÃO

A relação entre a arquitectura dos museus, as condições ambiente e a segurança só começa a ser encarada de forma sistemática a partir da publicação do livro de **Garry Thomson** *The Museum Environment.* Até essa data só em casos pontuais a arquitectura do museu foi concebida em função das exigências da conservação e da segurança[1].

[1] O Museu Gulbenkian é uma dessas concepções.

A partir de **Garry Thomson** surge a prioridade da análise das colecções, a consciência da importância das condições climatérias exteriores, e da estabilidade da humidade relativa, o combate à poluição e, como corolário, a necessidade do trabalho de equipa entre todos os técnicos envolvidos num projecto museológico e a importância da arquitectura na busca de soluções que reduzam a dependência dos equipamentos facilitando a manutenção de condições ambiente estáveis. Surge, englobando as condições ambiente e a segurança, a Conservação Preventiva[2].

[2] Ver St. Michalski: comunicação apresentada em 1989 em Dresden no Comité de Conservação do ICOM - 3.5.1.

Confirmando as teses de Garry Thomson o crescente intercâmbio de experiências veio demonstrar a necessidade de cada país — cada museu — definir as suas normas de conservação fruto do estudo das colecções, em substituição das «normas» tradicionais claramente insuficientes face à realidade museológica actual. Com efeito, há peças nas mais variadas condições ambiente em diversos estados de conservação, sem que seja possível encontrar uma lei coerente que integre os parâmetros encontrados de Glasgow a Viena, de S. Petersburgo a Lisboa. Este quadro começava aliás a adivinhar-se quando se conheceram os resultados do inquérito levado a cabo pelo ICOM em 1955 e publicado na *Museum* em 1960, mas que só a partir de Thomson assume toda a sua importância. Portanto ao museólogo, ao conservador de cada museu cabe a responsabilidade de encontrar as condições óptimas para as suas colecções ampliando a análise sensorial das peças, com os meios importantíssimos que a ciência hoje coloca ao nosso dispor para estudar a estrutura dos objectos[3], e analisar a sua evolução no tempo.

[3] É importante referir aqui os trabalhos pioneiros do Dr. João Couto e do Prof. Dr. Manuel Valadares realizados há quase 40 anos!

2. CONDIÇÕES AMBIENTE

2.1. Introdução. Factores de degradação

Não vamos definir os conceitos elementares mais usuais como sejam a temperatura, a humidade relativa, a intensidade de uma fonte luminosa, etc. Estas definições encontram-se em qualquer manual de física, e são aliás noções com que todos estamos familiarizados de uma forma mais ou menos empírica, é certo. Vamos antes analisar o significado dos diversos factores de degradação no quadro da conservação, como medi-los, como controlar a sua incidência, etc.

A ordem que seguimos é a que, actualmente, está consagrada e em que a prioridade é dada aos factores de degradação irreversíveis: — a luz e a poluição.

© Universidade Aberta

2.2. Luz

2.2.1. *Introdução*

A luz é o factor de degradação mais importante num museu e isto porque é o único que não podemos eliminar: ao expor um objecto, mesmo nas condições de iluminação mais correctas, estamos a contribuir para a sua degradação. Este facto, conhecido de todos nós, foi comprovado experimentalmente por diversos investigadores, nomeadamente: **Stefan Michalski** no Canadian Conservation Institution e **Jurgen Kroochmann** da Universidade de Berlim.

Resumindo os valores encontrados por este último investigador: uma aguarela, exposta de acordo com as normas internacionais geralmente adoptadas, apresenta os primeiros sinais perceptíveis de degradação ao fim de cerca de 8 anos de exposição.

Se tivermos em atenção que os museus tendem para estar abertos ao público pelo menos 6 dias por semana, 7 horas por dia, isto significa que um ano de calendário corresponde «grosso modo» a 4 anos de exposição museológica, partindo do princípio que não há nenhuma luz quando o museu está fechado. Ou seja, os primeiros sinais surgem ao fim de 32 anos de vida do museu ...

2.2.2. *Níveis de iluminação*

Para controlar a quantidade de luz que se utiliza há que definir essa grandeza e a unidade utilizada é o **lux,** ou seja a quantidade de luz que uma fonte luminosa padrão faz incidir numa área de $1m^2$.

A título de exemplo muito grosseiro, mas que permite ter uma ideia: uma lâmpada de 60 watts num estirador de desenho a 50cm de altura cria uma iluminação de cerca de 500 lux no plano de trabalho.

Em museologia há dois valores a considerar: 150 lux e 50 lux, que se devem utilizar da seguinte forma:

- pintura a óleo e tempera, couro não pintado, osso e marfim, lacas orientais — 150 lux.
- objectos especialmente sensíveis à luz, tais como os têxteis, trajes, aguarelas, tapeçarias, gravuras e desenhos, manuscritos, miniaturas, papel de parede, guaches, coro tinto. A maior parte dos objectos de história natural, incluindo espécies botânicas, peles e penas — 50 lux.

A medição destes valores faz-se com um aparelho de muito fácil utilização — o **luximetro** — que deve fazer parte do equipamento de qualquer museu, seja qual for a sua dimensão.

2.2.3. *A visão humana*

Toda a iluminação museológica tem como objectivo fundamental permitir a visão correcta, ou a valorização cénica dum objecto, dum texto, dum local, etc.

© Universidade Aberta

Ora a vista humana tem uma característica que importa recordar: é a sua capacidade de adaptação. Todos sabemos com efeito que, dentro de certos limites, a nossa visão se adapta com relativa facilidade a níveis de iluminação muito diferentes. Daí que ao sairmos de um local quase «às escuras» para outro mais bem iluminado temos uma sensação de «claridade» que por vezes corresponde a níveis de iluminação muito baixos[1]. Pois bem, é esta capacidade de adaptação que temos que utilizar para conseguir ir reduzindo os níveis de iluminação das nossa colecções por forma que os valores referidos, 150 e 50 lux, sejam encarados como limites e não como normas.

[1] Exemplo já clássico da aplicação deste princípio: o Museu Gulbenkian.

2.2.4. *A lei de reciprocidade. Tempo de exposição*

Uma das características fundamentais da acção da luz é que o seu efeito é cumulativo, ou seja, é como certos venenos cuja acção surte efeito mesmo em doses muito pequenas desde que sejam absorvidas de forma contínua.

Assim, e é esta a chamada «**lei de reciprocidade**», 50 lux durante 100 horas causam o mesmo efeito de 500 lux em 10 horas ou 5000 lux durante 1 hora.

É este aspecto da acção da luz que leva a recomendar que, sobretudo as espécies mais sensíveis, estejam em completa escuridão sempre que não estão expostas. E há inúmeras formas, algumas muito simples e bem engenhosas, de conseguir esse objectivo: cortinados, comando por célula, por interruptores de tempo, etc.

2.2.5. *Os ultra violetas e os infra-vermelhos*

Na luz há dois componentes muito importantes e que representam por si as duas formas essenciais de acção da luz: as **radiações UV** e as **IV.** As primeiras, de grande energia, penetram fundo nas estruturas orgânicas e podem desencadear fenómenos de degradação mesmo no interior da estrutura molecular. As segundas são responsáveis pela transmissão de calor e contribuem para acelerar processos de degradação pelo aumento da temperatura superficial que provocam.

A acção das primeiras combater-se-á pelo emprego de filtros adequados, os das segundas pela selecção cuidada dos pontos de luz e da distância a que se colocam em relação ao objecto. Recordemos que qualquer destas radiações é utilizada em medicina pelo que é óbvio que a sua acção tem efeitos nos materiais orgânicos, que constituem, como sabemos, o essencial das colecções dos museus[2].

[2] Madeira, cera, tecidos, corantes, couros, peles em geral, penas, animais embalsamados, etc. Mesmo certas ligas metálicas e alguns vidros são afectados pela luz.

Os filtros de UV apresentam-se sob a forma de películas a aplicar no vidro, placas translúcidas de acrílico ou tubos para proteger as lâmpadas fluorescentes.

O pano crú, e sobretudo o linho, são bons filtros de UV. Há ainda que não esquecer que a luz reflectida numa parede branca perde a maior parte dos seus UV.

© Universidade Aberta

2.2.6. *A luz e as colecções*

Definimos níveis de iluminação, sublinhamos a necessidade de reduzir os tempos de exposição e referimos a importância da radiação UV e IV. Recordemos, como escreveu G. Thomson, que **toda a luz é nociva**.

Mas: que tipo de luz utilizar?

Natural? Fluorescente? Incandescente?

Para responder a esta pergunta impõe-se antes de mais recapitular os três princípios que estão implícitos nas alíneas anteriores, a saber:

- respeitar os níveis de iluminação;
- reduzir ao mínimo possível os UV e a acção dos IV;
- reduzir o tempo de exposição.

Postos estes três princípios a escolha do tipo de iluminação passa a ser função da arquitectura das salas, da natureza das colecções, da encenação, etc. No entanto recorde-se que o controle de luz natural só se consegue com mecanismos complexos e à custa de instalações onerosas[1], sendo praticamente impossível a obscuridade total quando as salas não estão a ser utilizadas.

[1] Veja-se por exemplo a solução adoptada em Londres na Tate Gallery ou na National Gallery.

A arquitectura de museus e a concepção dos seus espaços interiores tem um papel essencial na solução de problemas de iluminação uma vez que a escolha avisada da estrutura e do percurso pode adaptar os espaços às necessidades e aos imperativos das colecções definidos pelos conservadores e museólogos.

2.3. **Poluição**

A poluição foi o primeiro agente de degradação a ser objecto de análise científica: em 1850 um grupo de cientistas que incluía **M. Faraday** procedeu ao estudo da poluição atmosférica na zona envolvente da **National Gallery** de Londres.

De então para cá o problema assumiu proporções bem mais graves embora menos espectaculares que o fumo das chaminés de Londres: os gases dos escapes do motor de explosão, os produtos da combustão de combustíveis líquidos, o ozono e, por fim, essa forma subtil da poluição a que **J. J. Norwich** chamou «o mais penetrante problema do futuro»[2]: a poluição turística.

[2] «Tourist Pollution. The Future's nost pervasive problem. Museum Management and Curatorship», 1991, pp. 45-52.

Vamos considerar os dois tipos fundamentais de poluidores — exteriores e interiores — separadamente, sublinhando no entanto que esta classificação é puramente formal: **o combate à poluição, dentro de um espaço museológico, deve ser encarado como um todo.**

© Universidade Aberta

2.3.1. *Poluição de origem externa*

Embora variável conforme a localização, a poluição externa assume hoje características semelhantes em qualquer museu, por pouco que este se situe dentro de uma zona urbana. Assim, é evidente que os níveis de poluição medidos no **Museu Nacional dos Coches** serão superiores aos que se observarão no **Museu Nacional do Teatro,** mas os poluentes serão os mesmos, ou seja, os **produtos provenientes dos gases dos escapes S02 e N02** e, eventualmente, **ozone.**

Estes são efectivamente os produtos que de uma forma sistemática se detectam no interior dos museus e a sua acção revela-se por alterações químicas e estruturais irreversíveis tais como o enegrecer da prata, a degradação de têxteis e papeis, a oxidação das cores e a destruição dos suportes.

Por outro lado temos aquilo a que os autores anglo-saxónicos designam por «**particulate matter**» ou seja substâncias presentes sob forma de partículas: pó, fuligem, resíduos de tabaco. Sublinhe-se, entre nós, a importância da fuligem, nomeadamente a que provém dos escapes de automóveis desafinados e das chaminés das caldeiras que queimam nafta.

2.3.2. *Poluição de origem interna*

Na poluição de origem interna temos de considerar não só os poluentes tradicionais: **pó, fumo de tabaco,** mas também os que mais recentemente se identificaram: o **ozone,** que pode ser originado no interior dos museus e, sobretudo, os poluentes libertados pela colecção como o **dióxido de carbono** proveniente da degradação de matérias celulares, e os **ácidos voláteis** que liberta a madeira, os aglomerados, certos tipos de cartão, etc. Por fim os **visitantes:** além do pó e do anidrido carbónico proveniente da respiração, cada visitante liberta no verão em média 56 gramas de água e 100 kcal por hora.

2.3.3. *Medição*

Não é fácil determinar o nível dos diversos poluentes. As medidas implicam o recurso a equipamentos sofisticados cuja utilização exige um elevado grau de especialização, pelo que só muito poucos museus em todo o mundo dispõem de tal tipo de aparelhos. Entre nós é possível conseguir leituras periódicas recorrendo a organismos públicos especializados, nomeadamente **LNETI** e **Direcção Geral da Qualidade do Ambiente.** Os valores de referência podem encontrar-se no livro de **Garry Thomson** e sobretudo no artigo de **Norbert S. Baer** e **Paul N. Banks** referido na bibliografia.

2.3.4. *Controle*

A única forma de combater a poluição é: **impedir os poluentes de entrar por meio de uma calafetagem eficaz, completada com a pressurização dos locais com ar limpo.**

© Universidade Aberta

A primeira medida é óbvia, e fácil de aplicar, mas só é verdadeiramente eficaz se for utilizada conjuntamente com a pressurização das salas.

Pressurização é a designação dada a um sistema de ventilação em que a quantidade de ar introduzido é superior à que retiramos, criando portanto uma pressão interior superior à pressão atmosférica, o que impede o ar exterior de penetrar facilmente no local se as frinchas estiverem bem calafetadas. Para que o ar introduzido para pressurizar e ventilar, corrija a concentração de poluentes, é indispensável que seja limpo, ou seja, temos de o filtrar. E é actualmente possível eliminar virtualmente todos os poluentes por esse processo, recorrendo a dois tipos de filtragem: os filtros mecânicos para as partículas e os de carvão actividado que eliminam as substâncias gasosas incluindo o ozone. Note-se ainda que há no mercado unidades de filtragem que se destinam a limpar o ar de um local fazendo-o passar por meio de um ventilador através de um conjunto de filtros. Este equipamento já experimentado em pequenos espaços não teve ainda utilização em museus, mas poderá eventualmente resolver o caso de pequenas reservas ou armazéns.

2.3.5. *Conclusão*

O controle da poluição no interior de um museu pode não ser muito oneroso mas impõe uma análise prévia cuidada da situação. Ou seja, antes de qualquer iniciativa deve-se conhecer a situação não só pela observação directa — natureza do pó, vestígio de fuligem —, mas recorrendo sempre que possível a uma análise quantitativa rigorosa do teor dos poluentes principais, procurando nessa análise detectar não só a natureza mas a origem do poluente, porquanto só assim se poderá equacionar a solução do problema.

Posteriormente um especialista em ventilação poderá definir o equipamento tendo em atenção que se devem manter estáveis os restantes parâmetros das condições ambiente e que adiante iremos tratar.

Nenhuma solução deve no entanto ser adoptada sem se analisar com a arquitectura os condicionantes do imóvel: frinchas, portas, clarabóias, etc.

2.4. **Humidade relativa**

Conforme referimos na introdução consideramos conhecida a definição de humidade relativa. Vamos no entanto sublinhar que se trata de uma **relação entre dois valores:** a quantidade de vapor de água existente num determinado volume de ar **(humidade absoluta)** e o valor máximo que esse volume pode absorver antes de se dar início à condensação (saturação).

Ou seja: a humidade relativa expressa-se em percentagem e não em qualquer unidade, ao passo que a quantidade de humidade absoluta e os valores da saturação se exprimem em gr/m^3 ou Kg/Kg de ar.

© Universidade Aberta

2.4.1. *Relação temperatura/humidade relativa*

Existe uma relação estreita entre a temperatura e a humidade relativa dum local: **sempre que a temperatura sobe a humidade relativa desce e, inversamente, sempre que a temperatura desce a humidade relativa sobe.**

Este fenómeno simples e que há muito entrou nos gestos do nosso quotidiano (quando queremos secar o quarto de banho ligamos o aquecedor ...) tem uma explicação física importante: quanto mais elevada for a temperatura, maior a quantidade de vapor de água que o ar pode absorver sem condensar ou seja, mais elevado o valor de saturação. Esta relação entre a temperatura, a humidade relativa, a humidade absoluta e a saturação vem traduzida graficamente no chamado **diagrama de Mollier** que se reproduz com exemplos de aplicação no final deste texto.

2.4.2. *Valores de referência*

Tem demonstrado a prática museológica destes últimos anos que só há no fundo dois valores que podem servir de referência universal:

- os metais devem estar em ambiente de humidade relativa inferior a 50%.
- as matérias orgânicas provenientes de escavações subaquáticas têm de ser conservadas em ambientes saturados a 100%.

Para além destes dois extremos há só uma referência mais a assinalar: — os 70% de humidade relativa que representam um limiar importante para o comportamento de diversas espécies museológicas nomeadamente pinturas. Com efeito, acima de 70% a resistência estrutural diminui de forma acentuada, conforme ficou amplamente demonstrado em Londres, Setembro 1991, por **S. Michalski** e **Marion Mecklembourg** e se a temperatura exceder os 18°C aumenta rapidamente o risco de formação de fungos, sobretudo em locais onde a humidade relativa média exterior é inferior a esse valor. Por isso, só a observação das colecções deverá determinar o comportamento do conservador: há museus com humidade relativa média inferior a 40% onde tudo está em perfeitas condições e outros com humidade superior a 60% onde colecções similares se encontram, igualmente, em bom estado ...

2.4.3. *Acção da humidade relativa*

A humidade relativa actua sobre as substâncias orgânicas de diversas formas, decorrentes do seguinte processo: sempre que a humidade relativa é superior a 70% a estrutura aumenta de dimensões, torna-se plástica, perde rigidez e, simultaneamente, fica muito vulnerável à formação de fungos. Quando a humidade relativa desce abaixo dos 40% a estrutura contrai-se, aumenta a rigidez, as substâncias orgânicas têm tendência a ficar quebradiças, e nos têxteis dá-se a formação de electricidade estática. Nos metais surge a corrosão activa a partir de 50%. Mas mais importante do que o valor da humidade relativa é a sua oscilação que, se for brusca, pode

© Universidade Aberta

provocar danos consideráveis, alterando a estabilidade dimensional dos objectos com o aparecimento de fendas e deformações várias, provocando a migração de sais na cerâmica e tornando opacos certos tipos de vidro e de cristal. Daí o princípio defendido por **Garry Thomson,** e todos os especialistas, da **prioridade da estabilidade da humidade relativa:** a humidade relativa não deve ter oscilações superiores a 10% nas 24 horas ...

Portanto, se as colecções de um determinado museu se encontram, comprovadamente, em boas condições de conservação a 40, 50, 60 ou 70% de humidade relativa importa manter esse valor com o maior rigor possível.

Mas é necessário ter a certeza que as colecções estão de facto em boas condições, «saber de ciência certa», e para isso há que ultrapassar a simples observação sensorial e ir mais longe na análise, recorrendo aos raio X, aos lasers — e temos entre nós, já alguma experiência desse tipo de trabalho, conforme referimos na introdução.

2.4.4. *Medição e registo de humidade relativa*

A humidade relativa nos museus mede-se habitualmente com um aparelho chamado **psicrometro de funda** que consta de dois termómetros, um seco e o outro designado por termómetro húmido ou de bolbo húmido, que tem o depósito de mercúrio envolvido numa gaze que se molha com água destilada antes de iniciar a medição.

Faz-se girar o conjunto dos dois termómetros rapidamente durante cerca de 2 a 3 minutos, e depois lê-se a temperatura dos dois termómetros: a diferença, introduzida numa tabela fornecida pelo fabricante, permite a determinação imediata da humidade relativa.

Este aparelho não precisa de afinação[1] e as suas medidas são de grande precisão: um operador experiente consegue erros inferiores a 2-3%!

[1] O único factor que pode afectar as leituras feitas com psicrometro de funda é a acumulação de pó na gaze (fica escura) ou a formação de calcário: daí a importância fundamental de só usar água destilada.

Podemos também utilizar os **psicrometros de aspiração** em que não é necessário fazer girar os termómetros: um pequeno ventilador faz passar o ar ambiente em torno dos dois termómetros. Além de ser mais cómodo de utilizar, este aparelho é mais rigoroso e a sua precisão já não depende do operador.

Mas, conforme mencionámos, não é o valor instantâneo da humidade relativa que mais nos interessa: o importante são as oscilações, pelo que importa registar a sua evolução ao longo do tempo, o que se consegue por meio de **termohigrógrafos.**

Estes aparelhos dão-nos a conhecer a evolução do comportamento de uma sala ou de um imóvel e permitem assim a definição correcta dos meios de intervenção a utilizar (ver gravura).

De sublinhar que os termohigrógrafos mecânicos[2] exigem afinação periódica, pelo que devem ser aferidos pelo menos todos os meses com um psicrómetro de funda ou de aspiração.

[2] Há no mercado termohigrógrafos computorizados que não exigem afinação periódica.

© Universidade Aberta

2.4.5. *Controle de humidade relativa*

O diagrama de Mollier resume muito claramente as diversas formas de controlar a humidade relativa de um local:

Para reduzir:

- aquecer o ambiente.
- diminuir o teor de vapor de água (humidade absoluta).

Este segundo processo designa-se por **desumidificação** e temos à nossa disposição dois tipos de equipamento: os desumificadores de condensação, os mais conhecidos e utilizados, e os de absorção.

Os primeiros actuam obrigando o vapor de água existente a condensar numa superfície tubular fria, os segundos absorvendo-a. Com o primerio conseguimos valores de humidade relativa mínimos de 45-50%, com o segundo atinge-se 15-20%.

Para aumentar a humidade relativa:

- arrefecemos o ambiente;
- aumentamos o teor de vapor de água.

O segundo processo designa-se por **humidificação** e os equipamentos mais usados sãos os humidificadores de pulverização mecânica.

Qualquer dos processos deve ser controlado por meio de um aparelho chamado **higrostato** ou **humidistato** que, regulado para o valor pretendido, comande o arranque e a paragem do equipamento.

2.4.6. *Origem da humidade*

Antes do início de um processo de desumidificação é indispensável averiguar a causa da humidade. Com efeito, há muitos casos em que o aumento da humidade relativa ambiente provém de deficiências várias da construção, que importa corrigir, tais como: frinchas das janelas, infiltrações das coberturas, humidade estrutural proveniente do solo, etc. Se não se corrigirem esses defeitos o processo de desumidificação pode agravar a situação obrigando ao funcionamento contínuo dos aparelhos, o que, por razões de segurança e de consumo de energia, é desaconselhável.

Neste aspecto, talvez mais do que em qualquer outro, a **arquitectura** de um museu desempenha um papel de primordial importância na procura de soluções estruturais e, sobretudo, na escolha de percursos e da localização das salas.

2.5. **Temperatura**

Durante muitos anos, a temperatura «ideal» era sempre fixada conjuntamente com a humidade relativa em 20° ou 21° ou 22°, conforme os autores...

© Universidade Aberta

Depois de Garry Thomson passou-se a considerar que a temperatura não era em si um factor significativo desde que se mantivesse dentro dos parâmetros usuais, 20-26°C.

Mas insistia-se em que o limite superior era mais importante, dado que podia dar azo ao aumento de velocidade das reacções químicas de degradação e facilitava a proliferação das colónias de fungos.

Sem menosprezar este aspecto, que deve merecer, sobretudo entre nós, muita atenção, sabemos hoje que o limite inferior é tão ou mais importante, e que as temperaturas inferiores a 16°C constituem um importante factor de degração, sobretudo da pintura sobre tela e madeira.

Ou seja: até aqui o aquecimento era encarado como uma necessidade de conforto, temos agora de o encarar como um imperativo de conservação sem esquecermos todavia os ensinamentos destes últimos 50 anos, resumidos na célebre frase de **Madeleine Hours,** conservadora chefe do Museu do Louvre: «O aquecimento central é responsável por mais estragos do que a guerra, no domínio da conservação de pinturas».

Ou seja, é necessário garantir com todo o cuidado a estabilidade do valor da humidade relativa.

2.6. **Vitrines**

A vitrine é um auxiliar essencial no controle de condições ambiente de um museu.

Com efeito, com meios relativamente simples e em alguns casos sem consumo de energia, consegue-se manter, num espaço que pode ter alguns m3 de capacidade, as condições exigidas por qualquer peça, independentemente das condições do espaço envolvente.

Exige-se para tal que a vitrine seja construída de forma a garantir o máximo de estanquidade para reduzir as trocas com o ambiente, podendo depois conseguir-se o valor da humidade relativa pretendido com o recurso a estabilizadores (silica gel, nica-pellets, art-sorb, madeira) ou mesmo a desumidificadores de absorção.

2.7. **Parasitas**

Tal como nas outras áreas da prevenção o controle dos insectos, dos parasitas, roedores — que os anglo-saxões designam por «Pest control» — passa por uma cuidada definição de objectivos e dos meios a usar, ou seja, implica o conhecimento exacto da espécie ou espécies a eliminar.

Numa segunda fase impõe-se que sejam seleccionados com cuidado os produtos a empregar, uma vez que se trata de desinfestar sem danificar as colecções: também neste caso é aconselhável procurar, com o auxílio de especialistas, a origem dos parasitas, insectos ou roedores, porquanto é muitas vezes possível, também aqui, evitar antes de tratar. Este aspecto da conservação pouco tem a ver com arquitectura, mas assume em alguns museus

© Universidade Aberta

aspectos tão graves que não podíamos deixar de o referir, deixando bem claro que a época da desinfestação «às cegas» utilizando produtos com um espectro enorme de acção, está hoje ultrapassada, procurando-se tratar os locais de acordo com necessidades e exigências bem definidas, tendo em particular atenção as colecções que pretendemos salvaguardar. Isto é, não se pode escolher o produto a utilizar só em função da espécie a eliminar: tem de se ter em atenção as colecções que importa preservar.

3. SEGURANÇA

Temos para nós que **a segurança dos museus é mais uma atitude do que uma técnica,** isto porque o comportamento das pessoas — técnicos, guardas e público — pode comprometer a eficácia do equipamento mais sofisticado e inversamente, uma intervenção oportuna pode, por si só, suprir a deficiência de qualquer sistema. Escreveu **L. J. Fennelly** «o melhor detector é o elemento humano».

Posto este princípio é todavia evidente que os equipamentos automáticos de detecção podem prestar, e prestam, incalculáveis serviços. No entanto, dada a rapidez com que evoluem as tecnologias, vamos referir essencialmente princípios gerais e normas de utilização, sem abordar o pormenor dos equipamentos, que se tornam cada vez mais complexos à medida que aumenta a perfeição do seu funcionamento.

Cumpre entretanto sublinhar que a aparelhagem automática é um auxiliar da vigilância humana, e esta deve estar sempre confiada a pessoal devidamente formado e treinado.

Por outro lado o papel da arquitectura é de extrema importância não só para tornar mais fácil o papel da prevenção e da intervenção, pela selecção de materiais, definição de áreas de circulação e acesso, etc. mas também pela forma como encaro a localização das áreas menos utilizadas, estruturas dos sótãos, etc.

3.1. **Segurança contra incêndio**

O principal inimigo dos técnicos de conservação: assim classifica **S. Michalski** o fogo na sua reflexão sobre Conservação Preventiva. Com efeito é o único agente de degradação que destrói colecções num espaço de tempo curtíssimo e de forma totalmente irrecuperável. Exige vigilância constante e não há nenhuma medida de prevenção que reduza a zero o risco de incêndio. O risco existe sempre, latente, mesmo nos locais considerados mais seguros: os acidentes que periodicamente são noticiados aí estão para o confirmar. E não ardem só os edifícios antigos, também as modernas estruturas de betão e ferro são destruídas.

3.1.1. *A prevenção*

A primeira condição para se lutar de forma eficaz contra o incêndio está na prevenção, ou seja, na redução do risco. Para tal impõe-se antes de mais

© Universidade Aberta

as medidas mais simples, o que os anglo-saxões definem como medidas caseiras «good house keeping» ou seja:

- manter os locais limpos, isentos de acumulação de materiais combustíveis, sobretudo nas áreas de menor circulação: sótão, caves, vãos de escada, arrumos...
- vigiar com particular atenção os depósitos onde se guardam substâncias inflamáveis;
- assegurar com rigor o cumprimento de interdição de fumar e de utilzar ferramentas ou equipamentos de chama aberta (maçaricos, fogareiros etc.);
- desligar todos os aparelhos eléctricos quando não há vigilância, nomeadamente durante a noite;
- treinar e preparar todo o pessoal, que deve saber exactamente o que fazer e onde estar em caso de emergência[1].

[1] A falha deste aspecto da segurança contra incêndio contribuiu para transformar em catástrofe o incêndio da Biblioteca de Nova Orleães em 1986.

Estas normas mais não são do que o resumo do que perscreve o Despacho Normativo 251/78, de 23 de Setembro, e, mais recente, a Resolução do Conselho de Ministros 31/89 de 15 de Setembro, cujo cumprimento integral, se bem que difícil, garante a qualquer museu um nível de segurança muito elevado.

3.1.2. *As instalações eléctricas*

Entendemos abordar em alínea separada este ponto porque se trata do elemento mais importante na prevenção de incêndios. Com efeito a grande maioria dos acidentes, mesmo os de menor importância, tem a sua origem nas instalações eléctricas: ligações mal executadas, contactos incorrectos, fichas múltiplas sobrecarregadas, curtos-circuitos provocados pela humidade, etc.

Ora a tendência actual é para o aumento significativo da utilização dos equipamentos eléctricos mais diversos — computadores, projectores de slides e de video, diaporamas, painéis sinópticos, etc. Todos representam um elemento de perigo adicional sobretudo porque, na maioria dos casos, são instalados de forma irregular, sem respeitar as mais elementares normas de segurança. A única forma de evitar este risco é de confiar a um técnico competente a execução dos trabalhos de instalação e montagem.

Por outro lado a instalação eléctrica de um museu deve ser vistoriada pelo menos duas vezes por ano, independentemente da sua dimensão, por forma a vigiar o seu estado de conservação. É particularmente importante controlar o isolamento dos condutores enfiados em tubagem embebida na construção, e respectivos acessórios: caixas, interruptores, tomadas, disjuntores, etc.

Por último: mesmo em exposições temporárias, deve-se evitar a todo o custo o emprego, com carácter permanente, de fios de extensão e fichas múltiplas.

© Universidade Aberta

3.1.3. *Os equipamentos automáticos de detecção*

Todos os museus devem dispor de sistema automático de detecção de incêndio. No entanto estes equipamentos que são, conforme referimos, preciosos auxiliares da vigilância humana, perdem todo o valor se não tiverem uma manutenção cuidada.

Por outro lado um sistema automático de detecção, para ser eficaz, deve ser estudado por forma a corresponder às necessidades reais do edifício. Não sistemas universais, nem soluções normalizadas, cada instalação deve ser concebida tendo em mente a realidade do edifício e da instituição, porquanto ao alarme deve seguir-se de imediato a intervenção humana.

Está com efeito provado por inúmeros exemplos que a maioria dos incêndios em museus e instituições similares podem ser extintos se houver uma intervenção rápida logo que se dê o alarme: daí a importância do treino e da formação.

3.1.4. *Os meios de extinção*

Num museu o meio de extinção mais comum é o extintor portátil, seguindo-se os sistemas de água sobre pressão com mangueiras. Em último lugar os sistemas automáticos. Neste capítulo é importante referir que no tocante ao número, característica e localização dos extintores manuais se deve sempre recorrer aos Bombeiros, para que em caso de acidente eles saibam exactamente com que equipamento podem contar no local.

Até há pouco tempo os extintores mais utilizados em museus eram cheios com halon porquanto se trata de uma substância que prolongados e rigorosos ensaios demonstraram ser totalmente inócua para as colecções, sejam elas quais forem. Infelizmente este tipo de extintores será inteiramente eliminado do comércio dentro de muito poucos anos em virtude do acordo internacional para supressão de fabrico e comercialização dos CFC.

Os principais fabricantes de halon estão a proceder a investigações aturadas para encontrar um produto similar e tudo leva a crer nesta data (1992), que um substituto de halon está disponível dentro de 2 a 3 anos.

No entanto é possível que haja ruptura de fornecimento antes de 1994, pelo que se torna aconselhável analisar com o apoio dos Bombeiros, ou de especialistas em segurança, a possibilidade de substituir os extintores de halon, tendo em atenção a natureza das colecções e as características do imóvel.

Há ainda a considerar os meios fixos, ou sejam, os sistemas automáticos e as chamadas «bocas de incêndio» ligadas a uma rede de água sob pressão. Os primeiros iremos abordá-los na alínea seguinte, no tocante aos segundos — bocas de incêndio — a sua definição e localização deve ser objecto de uma análise rigorosa do risco e das características da estrutura do imóvel onde o museu se encontra instalado, sendo no entanto de aconselhar em qualquer caso a sua instalação no exterior do edifício do museu.

© Universidade Aberta

3.1.5. *Os sistemas automáticos de extinção*

A ocorrência de incêndios graves em museus instalados em edifícios de construção recente e equipados com sistemas de detecção eficientes levaram os técnicos de segurança a encarar como essencial o recurso aos sistemas automáticos de extinção para garantir a segurança de um museu, nomeadamente dos que não dispõem de vigilância humana permanente.

Há no entanto que considerar duas objecções importantes:

- os sistemas tradicionais — sprinklers — funcionando com água pulverizada, o que leva os conservadores e museólogos a colocar muitas objecções ao seu emprego;
- as instalações com halon estão a curto prazo condenadas visto que vai cessar o fabrico dos CFC.

No tocante à primeira destas críticas há que recordar a pergunta que **Robert Burke** dirigiu aos conservadores de museu: «Qual é a vossa opção: um Rafael molhado ou um Rafael queimado?»

Com efeito os progressos realizados nos sistemas de pulverização e no seu comando, que actualmente pode ser concebido à prova de disparo acidental, leva os técnicos a considerar ser esta a solução do futuro. É evidente que a utilização dos «sprinklers» ou de outro qualquer sistema que venha a substituir o «halon» deve ser estudado e analisado por especialistas antes de se tomar qualquer decisão. Cumpre no entanto sublinhar que nos últimos 5 anos pelo menos três museus e o seu espólio teriam sido salvos se dispusessem de sistema de extinção automática.

3.1.6. *As auditorias de segurança*

Para tornar um museu seguro é necessário conhecer bem o edifício e a forma como é utilizado, para seguidamente se definirem os equipamentos de extinção e as medidas estruturais a utilizar, os meios humanos e a sua formação, o número e localização das saídas de emergência, sem esquecer as implicações decorrentes da própria envolvência do museu.

São estes os objectivos do que se designa por uma auditoria de segurança, a partir da qual se elaboram as especificações dos trabalhos a executar para garantir níveis de segurança correctos.

Embora as auditorias incluam, normalmente, aspectos de segurança ainda não referidos, entendemos incluí-la no capítulo do incêndio por ser nesta área que a sua utilização é mais importante.

Com efeito, a auditoria tem como ponto de partida, conforme referimos, uma análise pormenorizada do edifício, da utilização dos locais, não se limitando portanto à definição de meios físicos mas também ao próprio funcionamento de serviços, encarados na perspectiva de este não afectar as condições de segurança do edifício.

© Universidade Aberta

Nessa medida deve incluir um regulamento ou proposta de regulamento, tendente a assegurar que cada funcionário saiba não só o que deve fazer em caso de emergência mas também como deve actuar no dia a dia das suas obrigações profissionais, como deve participar na defesa do património que lhe está confiado.

Constitui assim um documento de trabalho tanto mais importante quanto é certo que não há entre nós nenhuma legislação específica para museus e mesmo as disposições legais mencionadas na alínea, não foram concebidas tendo em mente o espaço museológico.

3.2. **Roubo**

Este é o capítulo da segurança a que o público em geral está mais atento por força da auréola em que anda envolto desde a literatura dos finais do século passado até às séries televisivas. Felizmente a realidade é diferente e o roubo de obras de arte é, hoje em dia, uma forma de criminalidade bem conhecida nas suas estruturas e formas de actuação.

Não pretendemos minimizar a sua importância, mas sim dar-lhe o lugar que lhe compete na problemática da segurança, bem longe da gravidade do incêndio e da poluição.

3.2.1. *A prevenção*

A primeira medida de prevenção contra o roubo é o inventário fotográfico. É certo que a fotografia não evita o roubo, mas permite a recuperação de peças de forma muito mais rápida, sobretudo porque os meios informáticos actuais permitem a sua divulgação de forma extremamente rápida e eficaz.

A prevenção propriamente dita começa na própria arquitectura e protecção física do edifício: portadas interiores e portas exteriores de madeira sólida e sempre que possível com trancas, acessos bem controlados ao forro de telhado, e aos sótãos, fechaduras eficazes, etc.

Depois, o controle dos visitantes cujo acesso às áreas reservadas deve ser impedido de forma, se necessário, enérgica. Área reservada não significa só as zonas onde o público não é admitido (reservas, armazéns, oficinas, direcção) mas também as salas que, por qualquer razão, estão fechadas ao público.

3.2.2. *Os equipamentos automáticos de detecção*

De forma ainda mais acentuada do que no caso do incêndio, registaram-se nestes últimos anos enormes progressos no equipamento automático, não só no tocante à sensibilidade e à capacidade do detector, mas também quanto à confiança que podem inspirar os sinais ou seja a diminuição do que normalmente se designa por «falsos alarmes»[1].

Temos hoje aparelhos para todas as formas de detecção, que se podem adaptar a qualquer local e podem inclusive vigiar as zonas envolventes.

[1] A expressão falso alarme é, como disse G. Scichilone, errada em si mesmo, porque «o alarme» dá-se, logo existe. O que há é alarmes injustificados em termos de segurança, ou seja que não obrigam a qualquer intervenção.

© Universidade Aberta

Mas cada museu, cada edifício é um caso particular e portanto a instalação de equipamento tem de ser adaptada a essa realidade: tal como no caso do incêndio não há solução normalizada. Daí a necessidade de elaborar um estudo que, no caso do roubo, deve ter em particular atenção as características próprias do imóvel, do seu funcionamento e acessos.

3.2.3. *A vigilância humana*

Se no caso do incêndio o papel da intervenção humana é primordial, ela é no caso do roubo insubstituível, porque um guarda experiente, e bem treinado, é o único detector que actua antes de se dar o acidente. Através da observação do comportamento dos visitantes, da atenção com que siga os seus movimentos, pela sua simples presença, o guarda é um dissuasor importantíssimo. Por outro lado essa mesma atitude de vigilância faz do guarda um precioso auxiliar, mesmo depois do acidente, podendo dar informações importantes quiçá decisivas para a identificação dos criminosos[1].

Daí a importância da sua presença, da sua formação e do seu treino.

[1] Foi graças a um retrato-robot elaborado a partir da informação do guarda que foi descoberto o autor do roubo de dois quadros em museus de Paris no início de 1990.

3.2.4. *A T.V.*

O emprego de televisão em circuito fechado constitui, hoje, um complemento importante da vigilância humana, permitindo, em alguns casos, reduzir efectivos dos guardas, sem afectar a segurança. Para tal é no entanto indispensável que haja um sistema de comunicação eficaz entre a central onde se localizam os monitores e os guardas em serviço nas salas. No entanto, repetimos, a TV é uma ajuda que de forma alguma se substitui à vigilância humana.

3.2.5. *A intervenção*

Em caso de acidente importa garantir a intervenção urgente das brigadas especializadas da Polícia Judiciária poorquanto a maioria dos roubos são efectuados por profissionais que estão devidamente enquadrados.

Por outro lado no caso extremamente pouco frequente (ao invés do que pensam os telespectadores) do assalto à mão armada à luz do dia, a primeira e única recomendação a fazer é a de não tentar nunca, e em caso nenhum, a proeza individual: na ficção é que essa acção resulta. Importa ficar tão sereno quanto possível, só agir depois. E, repetimos, o primeiro gesto deve ser para informar as autoridades competentes.

3.3. **O vandalismo**

Embora sujeitos ao vandalismo acidental, os museus portugueses não foram até à data vítimas mesmo ocasionais, de actos de vandalismo criminoso. Este facto não pode, no entanto, servir de justificação para o imobilismo, antes deve ser encarado como um incentivo para se estudarem desde já as medidas a adoptar para a prevenção dessa ocorrência.

© Universidade Aberta

Infelizmente não há qualquer equipamento reconhecidamente eficaz contra este último tipo de vandalismo: o acto, premeditado ou não, é sempre claramente assumido pelo autor com todas as suas consequências — jurídicas e culturais — pelo que qualquer dispositivo de alarme, mesmo sonoro, não serve de barreira, e pode até servir de estímulo. A única forma de lutar contra esta forma de criminalidade é pela vigilância humana constante, atenta e bem treinada, não esquecendo nunca que é imprevisível a reacção de uma mente desequilibrada ao espectáculo de uma obra prima.

3.4. **Catástrofes naturais**

A prevenção de catástrofes naturais constitui uma preocupação com importante prioridade no âmbito dos organismos internacionais. Em Portugal toda a problemática desse tipo de prevenção passa pelo Serviço Nacional de Protecção Civil que coordena a utilização de meios e dispõe já de informação especializada quer quanto à forma de actuação quer no tocante às medidas de prevenção a utilizar. Assim, um museu que se encontra em área susceptível de ser afectada por qualquer tipo de catástrofe (sismo, inundação, acidentes industriais) deverá avaliar com o técnico dos Serviços as medidas necessárias para proteger o seu espólio. Saliente-se que em consequência de medidas deste tipo houve museus em Florença cuja exposição foi modificada depois das últimas inundações do pó.

4. **CONCLUSÃO**

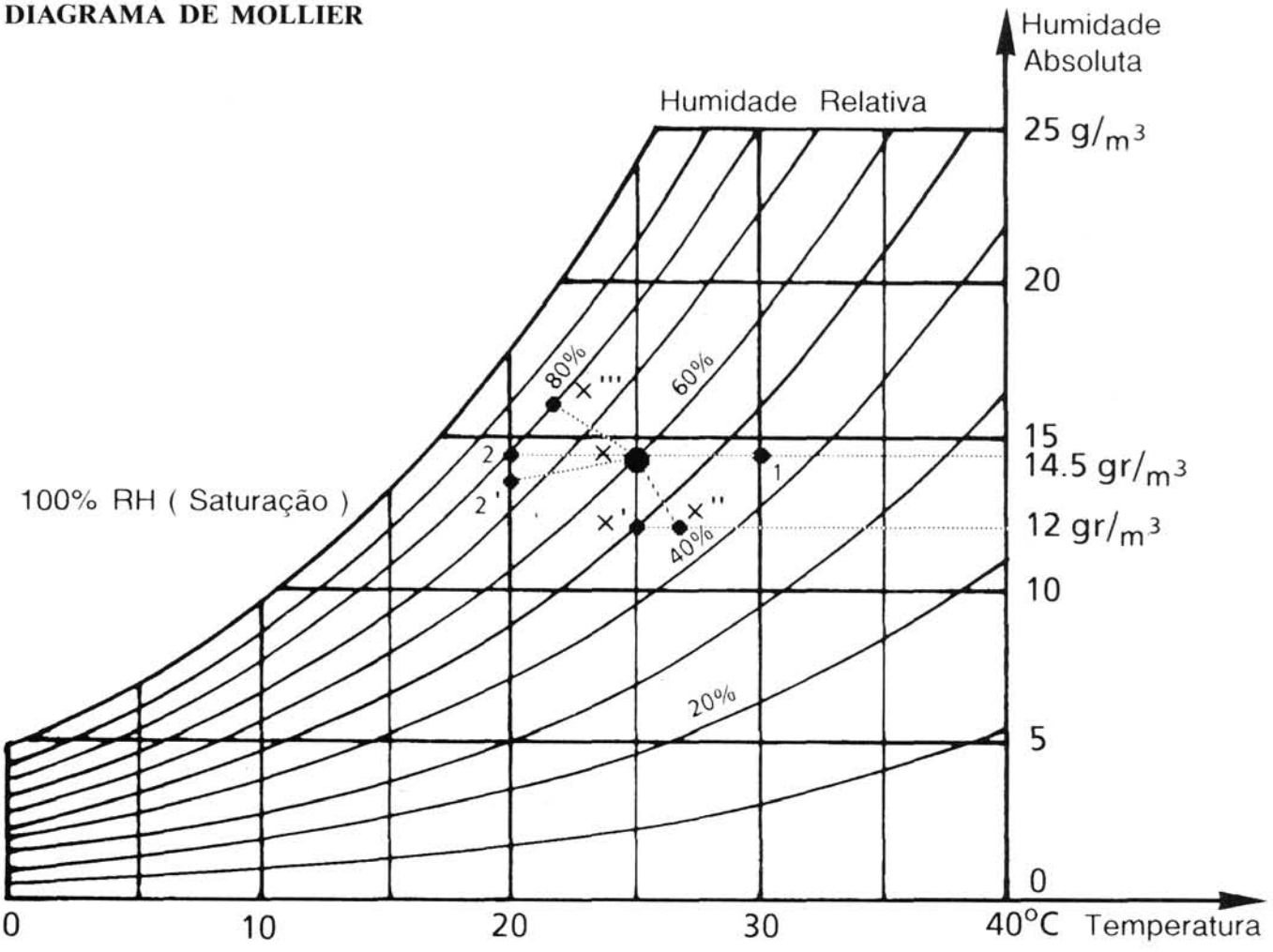
A conservação preventiva, e foi dela que nos ocupámos, tem pouco mais de uma dezena de anos de história. Daí que ainda aceitemos práticas sem fundamento cientificamente comprovado, havendo mesmo áreas como o uso de estabilizadores em que há resultados muito variáveis conforme os países e os técnicos. É por isso, importante, que o técnico de museologia, seja qual for o seu grau de formação e de responsabilidade, observe e estude com todo o rigor possível o acervo que lhe está confiado, confrontando os resultados da sua observação com os princípios e normas que analisámos, e que permaneça atento à evolução dos conceitos e dos princípios,, não hesitando em reconhecer um erro, mas não recuando também na defesa de uma conclusão segura, por muito polémica que possa parecer.

© Universidade Aberta

Página intencionalmente em branco

© Universidade Aberta

DIAGRAMA DE MOLLIER



Ponto x - temperatura - 25°C
humidade relativa - 60%
humidade absoluta - 14,5 gr/m³

1.° - Se aquecermos até ao ponto (1)
teremos: temperatura - 30°C
humidade relativa - 45%
humidade absoluta - 14,5 gr/m³

2.° - Se arrefecermos até ao ponto (2)
teremos: temperatura - 20°C
humidade relativa - 80%
humidade absoluta - 14,5 gr/m³

- Se o arrefecimento for obtido com equipamento de produção de frio, há sempre uma redução de humidade absoluta pelo que a humidade final será provavelmente 75% (ponto 2').

3.º - Se com a sala no ponto x pretendermos baixar a humidade relativa com um desumidificador de absorção, poderemos chegar ao ponto x'
temperatura - 25°C
humidade relativa - 50%
humidade absoluta - 12 gr/m³

(Na realidade há sempre um ligeiro aquecimento decorrente do funcionamento da unidade e a temperatura final será provavelmente de 26 ÷ 26,5°C (x'').

4.º - Se partindo do ponto x quisermos aumentar a humidade relativa por pulverização, o processo é mais complexo do que o referido e é representado pelas letras x - x''' cujas coordenadas são:
temperatura - 23°C
humidade relativa - 80%
humidade absoluta - 16 gr/m³

© Universidade Aberta

Página intencionalmente em branco

© Universidade Aberta

SUGESTÕES DE LEITURA

Reunimos nesta bibliografia dois tipos de obras: livros de referência e trabalhos de índole mais prática como sejam as monografias do **Canadian Conservation Institute** e da **Museum Association**.

Entendemos não comentar nenhuma das obras fundamentais citadas porque se trata de autores de créditos firmados, cujos trabalhos não devem, em nosso entender, ser analisados de forma resumida que é inevitavelmente deformada pela visão pessoal de quem comenta.

Permitimo-nos entretanto sublinhar a importância das monografias do **Canadian Conservation Institute**, que são publicadas em francês e Inglês, e as do **Museum Association**, umas e outras periodicamente actualizadas.

Qualquer destas entidades envia pelo correio a preço muito acessível as suas publicações.

Fotocópias dos artigos, monografias e comunicações citadas podem ser obtidas através do:

Departamento de Antropologia da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Livros

BURKE, Robert B., *A Manual of Basic Museum Security,* ICOM, 1986. (Há tradução portuguesa).

FENELLY, L. J., *Museum, Archive and Library Security,* London, Butterworths, 1983.

GUICHEN, Gael de, *Climate in Museums,* Rome, ICCROM, 1984.

HILBERT, Gunter S., *Sammlungs gut in Sicherheit,* Teil 2, Lichtschutz, Klimatisierung, Berlin, Gebruder Mann Verlag, 1978.

ICCROM, *Securité dans les Musées,* Rome, ICCROM, 1977.

ROYAL ONTARIO MUSEUM, *In Search of the Black Box,* Ontario, 1978.

STOLOW, Nathan, *Conservation and Exhibition,* London, Butterworths, 1986.

STOLOW, Nathan, *Conservation Standards for Works of Art in Transit and on Exhibition,* UNESCO, 1979.

THOMSON, Garry, *The Museum Environment,* London, Butterworths, 1978.

Monografias

JENHINS, Jane, *Museum Security,* «Information Sheet», (25), 1981.

LA FONTAINE, R. H., *Environmental Norms for Canadian Museums, Art Galleries and Archives,* «Technical Bulletin», (5), 1981.

© Universidade Aberta

LA FONTAINE, R. H., *Recommended Environmental Monitors for Museum, Archives and Art Galleries,* in «Technical Bulletin», (3), 1980.

MACLEOD, K. J., *Relative Humidity: its Importance, Measurement and Control,* «Technological Bulletin», (1), 1978.

MUSEUM ASSOCIATION, *A Light Damage Slide Rule,* London, Museum Association, 1988.

THOMSON, Garry; STANIFORTH, Sara, *Conservation and Museum Lighting,* «Information Sheet», (6), 1985.

THOMSON, Garry; BOLOOK, Linda, *Simple Control and Measurement of Relative Humidity in Museums,* «Information Sheet», (24), 1980.

Diversos

BACHMAN, K. W., *La Conservation Durant les Expositions Temporaires,* Rome, ICCROM, 1975.

MASSARI, Giovanne, *Humidity in Monuments,* Rome, ICCROM, 1977.

Museum, (146), 1985.

STOLOW, Nathan, *Fundamental Case Design,* «Museum Nows Technical Supplement», Fevrier 1966.

THE MUSEUM ASSOCIATES, *Lighting in Museums, Galleries and Historic Houses,* London, The Museum Associates.

Artigos

BAEZ, Norbert S.; BANKS, P. N., *The International Journal of Museum Managemment and Curatorsship,* 1985.

Farbanderungen Durch Optische Strahlung an Museum typischen Materialen.

Indoor Air Pollution: Efects on Cultural and Historic Materials

KROCHMANN, Jurgen, *Museumskunde,* vol. 51, (3), 1986.

KROCHMANN, J.; HILBERT, G. et al. *Licht,* «Museum Beleuchtung».

WILSON, J. Andrew, *Fire Fighters,* «Museum News», Novembro e Dezembro 1981.

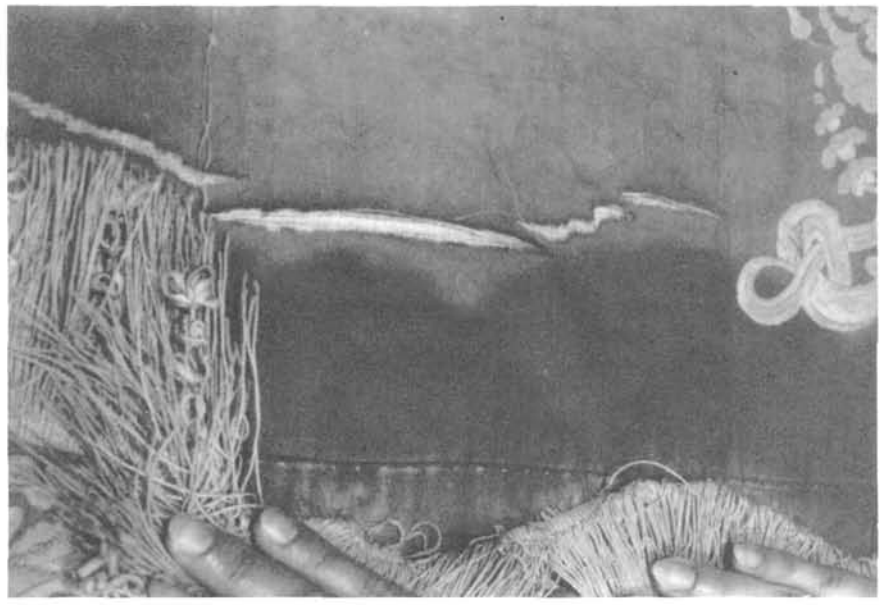
Comunicações

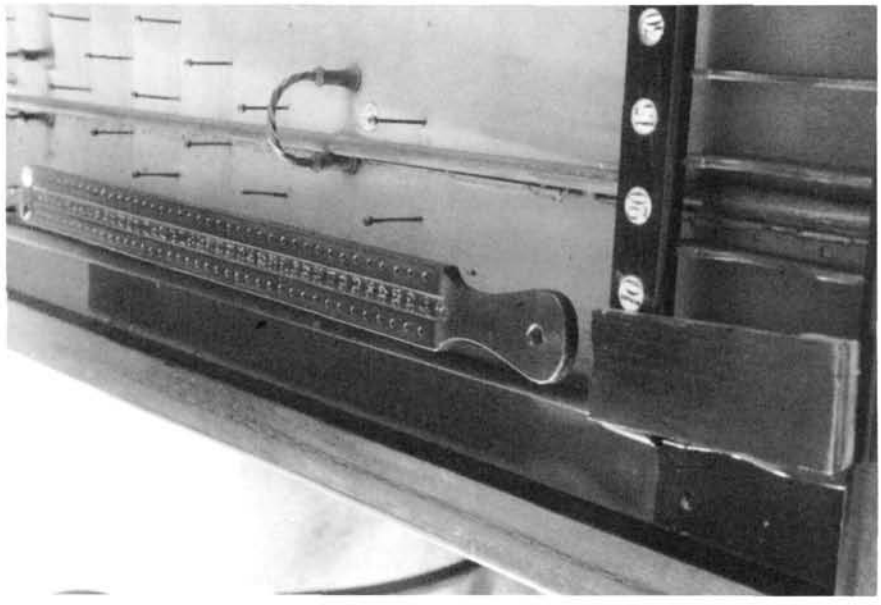
BARIL, Paul, *Museum Fire Preventation Programes,* Lisboa, ICMS, 1990.

MICHALSKI, Stefan, *An Over all Framework for Preventive Conservation and Remedial Conservation,* Dresden, ICOM, 1990.

WILSON, J. Andrew, *Automatic Sprinnklers: Friend or Foe?,* Smithsonian Institution, Fevrier 1989.

© Universidade Aberta





16. Acção da luz: repare-se no que a simples protecção da franja consegue

17. Acção da luz: a cor do veludo é a que corresponde ao perfil da régua. Repare-se que até os furos que têm alguns **milímetros** de diâmetro estão marcados

© Universidade Aberta



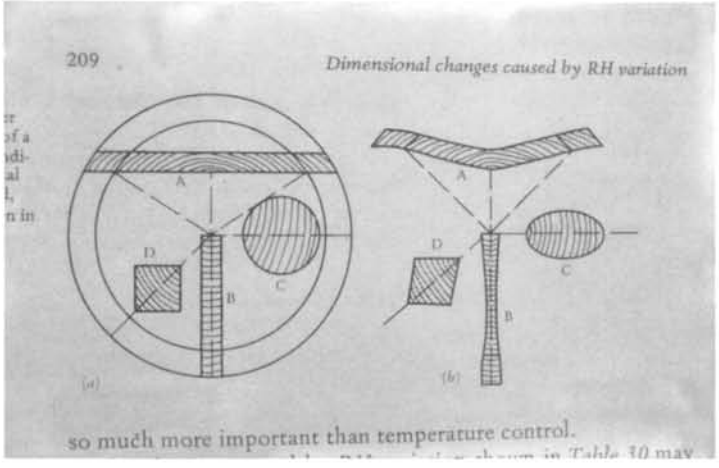


18/19. Acção da luz: trata-se da mesma borboleta: um exemplar que está exposto, outro que esteve guardado

© Universidade Aberta



20. Acção da luz: aqui a acção da luz traduz-se na destruição do tecido



21. Acção da humidade: exemplo das deformações provocadas pelas variações de humidade relativa



22. Acção da humidade: camada cromátrica degradada pela acção das variações de humidade relativa

© Universidade Aberta

Página intencionalmente em branco

© Universidade Aberta

Fernando A. Baptista Pereira

VIII. MUSEUS DE ARTE

© Universidade Aberta

Página intencionalmente em branco

© Universidade Aberta

1. ORIGEM DOS MUSEUS DE ARTE EM PORTUGAL

Quando se fala em museu o público em geral identifica a instituição com a ideia que faz da Arte e das antiguidades. Este preconceito não é totalmente destituído de fundamento, uma vez que os Museus nasceram do hábito que o Homem desenvolveu de coleccionar aquilo a que atribui um valor simbólico e um papel decisivo na reconstituição da memória colectica — e não se pode negar que **os objectos artísticos (e, em particular, as chamadas «obras-primas» ou grandes obras) são o que representa visual e materialmente a consciência máxima possível de uma cultura**[1], quando não são o que fica de uma cultura sempre que tudo o mais cai no esquecimento.

Daí que os primeiros objectos recolhidos nas galerias dos Papas e dos Príncipes e nos gabinetes de curiosidades dos humanistas do Renascimento (sendo, em ambos os casos, os verdadeiros percursores dos museus dos séculos XIX e XX) tenham sido obras de arte da Antiguidade greco-latina, principalmente a escultura e, em especial, a estatuária, que servia de modelo ao novo gosto artístico[2].

Nos séculos XVII e XVIII, às antiguidades greco-latinas vieram juntar-se, nas galerias dos palácios, obras de pintura dos grandes mestres do passado (isto é, dos séculos XV e XVI) e mesmo de alguns contemporâneos que gozaram do favor dos poderosos mecenas desses tempos[3].

Com a Revolução Francesa e a implantação do liberalismo por toda a Europa, as galerias, até então para fruição privada de príncipes e poderosos, deram origem aos grandes museus públicos da Europa principalmente dedicados à apresentação das antiguidades egípcias e clássicas e de pintura e escultura desde o final da Idade Média[4].

Em Portugal, os primórdios do coleccionismo remontam à Idade Média, aos tesouros de mosteiros e catedrais, e às primeiras colecções régias, que culminam, na época manuelina, numa enorme concentração de bens artísticos nas instituições religiosas e no Palácio Real da Ribeira. Essas colecções não tinham ainda uma vocação propriamente museológica, uma vez que, no espaço sagrado, as obras de arte tinham essencialmente um valor devocional e de culto, enquanto no palácio régio elas contribuíam fundamentalmente para a imagem de grandiosidade e majestade do Rei[5].

Ainda em pleno século XVI regista-se a formação de colecções com uma intenção verdadeiramente para-museológica, como será o caso da reunião de lápides e inscrições romanas levada a cabo por André de Resende, nos arredores de Évora, ou da Pinacoteca de Damião de Góis, humanista viajado e apreciador da pintura nórdica[6].

Nos séculos XVII e XVIII há notícia de importantes colecções de pintura em várias casas da nobreza portuguesa, assim como nos palácios reais. Grande parte desses acervos perdeu-se no terramoto de 1755 ou em pilhagens e extravios durante as invasões francesas ou nas vicissitudes históricas ocasionadas pelas guerras liberais. Todavia, subsistem, hoje em dia, impor-

[1] Para o conceito de «consciência máxima possível» ver Lucien Goldman «Epistémologie de la sociologie» in Jean Piaget, *Logique et connaissance scientifique*, Paris, 1976, pp. 992-1018.

[2] Ver G. H. Rivière, *La Muséologie*, Paris, 1989, pp. 47-84.

[3] Cf. idem, *ibidem*.

[4] Cf. idem, *ibidem*.

[5] Ver Madalena Brás Teixeira, «Os Primeiros Museus criados em Portugal» in *Bibliotecas, Arquivos e Museus*, vol. 1, n.º 1, 1984, pp. 185-239.

[6] Ver, além do estudo citado na nota anterior, Dagoberto Markl «L'art dans la défense de Damião de Góis. Son goût et sa collection» in AA.VV. *Portugal et Flandre*, Catálogo da Exposição nos Museus Reais de Bruxelas, Europália-Portugal, 1991, pp. 113-195.

© Universidade Aberta

tantíssimas colecções particulares de arte que derivam directa ou indirectamente das colecções nobres do Antigo Regime.

Nos finais de setecentos, algumas figuras da Igreja preocuparam-se em organizar os primeiros museus de arte, como foi o caso do Bispo de Beja D. Frei Manuel do Cenáculo Villas Boas, em 1791, na sua sede episcopal, instituição que seria transferida para Évora, quando o erudito religioso ascendeu ao arquiepiscopado da Capital do Alentejo. No Mosteiro beneditino de Tibães foi montada a primeira pinacoteca, em finais do século XVIII e inícios do seguinte[1]. Infelizmente só uma pequena parte desses espólios transitaram para os museus actuais.

[1] Cf. Madalena Brás Teixeira, *ob. cit.*

As colecções públicas dos Museus de Arte tiveram, pois, origem mais na nacionalização dos bens das ordens religiosas, decretada em 1834, do que nas colecções da nobreza ou da Casa Real ou nesses primeiros museus. Essa nacionalização proporcionou, no imediato, a constituição de **grandes depósitos de bens artísticos,** em Lisboa e no Porto, a partir dos quais se viriam a formar os grandes museus nacionais dessas cidades.

As colecções reais contribuíram também para a formação de museus de arte no nosso país ou para o enriquecimento dos já existentes, após a implantação da República, em 1910, com o consequente confisco dos bens da Casa Real. Todavia, ainda antes desta data, foi criado o **Museu Nacional dos Coches,** fundado pela **Rainha D. Amélia** no edifício do antigo Picadeiro Régio, que reúne a maior colecção do mundo de carruagens artísticas dos séculos XVIII e XIX, enriquecida com conjuntos de arreios e numerosos exemplares de uniformes, além de uma interessante iconografia régia[2].

[2] Ver Natália Correia Guedes, *O Museu Nacional dos Coches,* Lisboa, 1987.

No resto do país, embora de maneira não uniforme, um processo de recolha motivado pelas mesmas vicissitudes históricas (nacionalização dos bens das Ordens Religiosas e confisco dos bens das dioceses cujos bispos se opuseram às leis republicanas que ditaram a separação da Igreja do Estado) conduziu à formação de colecções artísticas tuteladas por entidades da administração central ou local que, no final do século XIX ou nas primeiras décadas do XX, foram incorporadas nos vários Museus Regionais ou Municipais entretanto criados nas principais capitais de distrito (Évora, Portalegre, Viseu, Beja, Castelo Branco, Bragança, Aveiro) e noutras cidades (Guimarães, Lamego, Lagos).

2. PRINCIPAIS COLECÇÕES ARTÍSTICAS EM PORTUGAL E SUA DISTRIBUIÇÃO PELA REDE MUSEOLÓGICA

A constituição de uma rede estatal de museus durante a primeira metade do nosso século implicou que apenas os grandes centros urbanos de então, como Lisboa, o Porto ou Coimbra, fossem beneficiados com a instalação de grandes Museus Nacionais de Arte, de tendência panorâmica à escala nacional, mas parcialmente especializados em determinados sectores ou épocas artísticas de particular significado local.

© Universidade Aberta

O **Museu Nacional de Arte Antiga,** que é, sem dúvida, o primeiro entre os museus portugueses, apresenta excepcionais colecções de pintura, escultura, ourivesaria, cerâmica, mobiliário e têxteis, tanto sacras como profanas, provenientes as primeiras, na sua maioria, de extintos conventos e de igrejas. **Com essas colecções pode fazer-se uma verdadeira história de arte portuguesa** [1]. A representatividade de algumas das mais importantes escolas estrangeiras, no sector da pintura, como no das artes decorativas, permite o necessário confronto que garante a devida integração da arte portuguesa em contextos mais amplos, sobretudo de ordem europeia, mas também de carácter extra-europeu, mercê da excelente colecção de peças das artes luso-orientais que o Museu tem sabido reunir ao longo dos anos. O **Museu Nacional de Arte Antiga** foi criado em 1884 com a designação de **Museu Nacional de Belas Artes e Arqueologia,** dois anos depois da grandiosa «Exposição de Arte Ornamental», que reuniu o melhor das colecções reais, de alguns particulares e da **Galeria de Pintura do Convento de S. Francisco,** em que se havia recolhido a maior parte do espólio dos conventos extintos. Em 1911, o Museu foi dividido, passando as colecções arqueológicas a integrar o **Museu Etnológico Doutor Leite de Vasconcelos,** enquanto as obras dos artistas posteriores a 1850 deram origem ao **Museu Nacional de Arte Contemporânea,** cujo espólio se veio posteriormente a enriquecer com obras das diversas gerações artísticas do naturalismo e do modernismo. Contudo, **o Museu Nacional de Arte Antiga é, mercê da representatividade nacional e internacional dos seus acervos, o único museu do Estado com verdadeira vocação internacional,** se exceptuarmos o caso muito especializado do já referido **Museu dos Coches,** que é, como dissemos, a primeira colecção do mundo no género. A classificação deste como museu de arte — indiscutivelmente a que melhor lhe assenta nas circunstâncias actuais — deverá ser revista se, no futuro, se clarificar melhor a sua vocação de museu de meios de transporte.

A vocação internacional atrás mencionada caracteriza o mais importante dos museus privados em Portugal, o **Museu Gulbenkian,** que apresenta brilhantemente a excelente colecção de obras de arte europeias e orientais reunida ao longo da vida pelo magnate e sofisticado coleccionador de origem arménia **Calouste Sarkis Gulbenkian** [2]. O museu segue uma indispensável orientação geográfica e cronológica, que cumpre um itinerário abrangente, do Egipto à Europa do século XIX, passando pela Grécia e Roma, pelo Islão, pelo Extremo Oriente ou pela Europa Medieval, Renascentista ou Barroca, e ora combina os diversos sectores artísticos (pintura, escultura, cerâmica, mobiliário, ourivesaria, têxteis) em núcleos de integração, ora os isola para melhor dar a ler a respectiva tipologia. Embora não tenha sido o primeiro edifício a ter sido construído de raiz, em Portugal, para albergar um Museu de Arte, **o Museu Gulbenkian foi, sem dúvida, o primeiro a ser milimetricamente pensado para valorizar o programa museológico que foi concebido para dar à sua colecção o destaque nacional e internacional que indiscutivelmente merece.**

[1] Ver AA.VV. *Museu Nacional de Arte Antiga,* Lisboa, Verbo, 1977. O Dr. João Couto dedicou às colecções do Museu diversos textos justificativos da sua apresentação: «A Pintura representada no Museu das Janelas Verdes e o critério da sua apresentação na Galeria I - A Escola Portuguesa e II - As Escolas Estrangeiras», respectivamente nos Fasc. 3 e 4 do vol. III do *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga,* 1957 e 1958; «As obras de arte decorativa representadas no Museu das Janelas Verdes e o critério da sua apresentação na Galeria», *ibidem,* vol. IV, Fasc. 1, 1959.

[2] Ver o *Catálogo do Museu Calouste Gulbenkian,* direcção de Maria Teresa Gomes Ferreira, 2.ª edição, Lisboa, F.C.G., 1989, especialmente os textos introdutórios sobre o coleccionador e a colecção.

© Universidade Aberta

Em Coimbra, escolheu-se como patrono do **Museu Nacional,** aí criado pelo Governo Provisório da República, o grande escultor setecentista **Machado de Castro,** natural da Lusa Atenas. O Museu, apesar de não possuir obras de vulto desse autor, especializou-se na história da escultura em Portugal, mercê do grande acervo que foi possível recolher na cidade e na região, que foram grandes centros da produção escultórica nacional desde a Idade Média. Todavia, apresenta igualmente uma das melhores colecções nacionais de ourivesaria e outra de faiança, bem como notáveis núcleos de paramentaria e de pintura primitiva (quatrocentista e da primeira metade de quinhentos), pelo que também neste museu é possível obter uma visão quase panorâmica da Arte Portuguesa, da Idade Média aos inícios da época contemporânea [1].

No **Museu Nacional do Porto,** apenas promovido a essa categoria em 1932, optou-se também por um patrono escultor, o mestre oitocentista **Soares dos Reis,** cuja obra fundamental se encontra aí reunida, acompanhada de um excepcional acervo de pintura e escultura do século XIX e das primeiras décadas do século XX. O **Museu Nacional de Soares dos Reis** albergou o espólio de outros museus, como o **Museu Portuense,** criado pelo Governo de D. Pedro IV, em 1833, e destinado a receber as colecções dos conventos extintos, e o **Museu Municipal** (designação que passou a ter, a partir de 1849, o Museu organizado pelo coleccionador de origem inglesa **João Allen,** em 1838), além de outras incorporações, que enriqueceram e diversificaram os seus acervos, possibilitando, em certa medida, uma leitura abrangente da Arte em Portugal, especialmente do século XVI aos inícios do século XX [2].

A rede de distribuição regional de Museus de Arte, que foi implementada ao longo de toda a primeira metade do nosso século, pensou essas instituições como variantes museológicas e à imagem museográfica do Museu Nacional de Arte Antiga, cuja direcção liderava então a Museologia em Portugal, bem como a formação de Conservadores. Foram naturalmente privilegiados os «núcleos fortes» do património artístico local, embora baseados na quase exclusividade das colecções sacras de pintura, escultura, ourivesaria e talha, a que se juntavam, por vezes, alguns sectores das artes decorativas ou novas incorporações, principalmente de arte contemporânea.

Assim, por exemplo, no **Museu de Grão Vasco,** em Viseu, todo o relevo foi dado à oficina renascentista do pintor Vasco Fernandes, enquanto no **Museu de Lamego** se pensou a museografia para destacar o excelente núcleo de tapeçarias flamengas. No **Museu de Évora,** pelo contrário, os sectores considerados fortes foram a escultura medieval e renascentista e a pintura flamenga, enquanto no **Museu de Aveiro** se reuniu um conjunto notável de escultura, talha e pintura representativo do gosto barroco em Portugal. Em Guimarães valorizou-se especialmente o espólio artístico (ourivesaria, pintura e escultura) da antiga **Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira,** junto à qual o Museu foi instalado, enquanto em Castelo Branco se pensou em destacar o património têxtil local — as célebres colchas. Nas Caldas da

[1] Ver AA.VV. *Grandes Museus de Portugal,* Lisboa, ed. Público, 1992, e o primeiro volume do *Inventário do Património Artístico Móvel,* dedicado à colecção de ourivesaria do Museu, que acaba de ser editado pelo Instituto Português de Museus.

[2] Ver o artigo «Museu» in *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, vol. XVIII, pp. 223-278, especialmente pp. 267-270.

© Universidade Aberta

Rainha criou-se o primeiro Museu dedicado monograficamente à obra de um pintor, na ocorrência o mestre naturalista **José Malhoa,** natural dessa cidade, que foi enriquecido com obras de alguns dos seus contemporâneos.

3. MUSEUS DE ARTE E MONUMENTOS

Muitos dos nossos Museus de Arte estão instalados em edifícios que são monumentos artísticos de grande qualidade. Um dos melhores exemplos é o Mosteiro da Madre de Deus, em Lisboa, fundado nos inícios do século XVI pela Rainha D. Leonor, que, desde então, foi acumulando notáveis colecções de pintura, azulejaria e talha, fruto de sucessivas remodelações do edifício ao longo dos séculos[1]. Hoje alberga o **Museu Nacional do Azulejo,** o que traz indesmentíveis vantagens, quer na própria leitura do monumento, que a correcta musealização do espaço deve permitir, quer na integração contextual dos objectos de arte — principalmente os azulejos — que nele se expõem.

[1] Ver *Catálogo da Exposição «A Rainha Dona Leonor»,* Lisboa, ed. F.C.G., 1958.

Também no **Museu Nacional de Arte Antiga,** além de se ter adaptado o antigo Palácio dos Condes de Alvor, ao ser construído o anexo no local do antigo Convento de Santo Alberto, houve a preocupação de conservar e integrar a Capela, belo exemplar de revestimentos azulejares e de talha do período barroco, que serve de referência à colecção de paramentos[2].

[2] Ver João Couto, «Notas para a história da ampliação do Museu das Janelas Verdes» in *Boletim dos Museus Nacionais de Arte Antiga,* vol. I, Fase 2, Lisboa, 1939, pp. 45-54.

Enquanto a adaptação de muitos Paços Episcopais (Évora, Viseu, Coimbra, Castelo Branco) ou de Palácios da Nobreza (Museu Soares dos Reis, Museu de Arte Antiga) para a instalação de Museus implicou, quase sempre, a sua descaracterização interna como espaços de qualidade monumental, conservando-se, apenas, o exterior, por vezes os jardins, como é o caso dos notáveis do paço albicastrense, ou algumas salas ou tectos pintados, como acontece em Coimbra ou no Porto, já no que respeita aos antigos Conventos em que se intalaram Museus registaram-se, como já vimos no caso da Madre de Deus, soluções muito felizes de valorização do potencial monumental e museológico dos edifícios em causa.

No **Museu de Aveiro,** os sectores mais importantes do antigo Convento de Jesus estão integrados no circuito de visita, permitindo um diálogo constante com os restantes objectos da colecção, deslocados da sua origem, mas perfeitamente contextualizados pela integração no espaço monumental musealizado. O mesmo se procura no **homónimo Convento de Setúbal,** em que se encontra instalado o **Museu,** mas desta feita, ao invés de Aveiro, cujo acervo tem o seu forte na época barroca, o fulcro das colecções setubalenses situa-se no século XVI, permitindo um contínuo de leitura do Manuelino ao Classicismo maneirista, tanto ao nível do edifício como ao nível da colecção, se bem que esta se não esgote aí, prolongando-se com exemplares representativos das correntes artísticas que se estendem até ao nosso tempo, o que motivará futuramente o desdobramento do Museu para edifícios anexos[3].

[3] Ver Fernando António Baptista Pereira, *O Museu de Setúbal,* Lisboa, SocTip, 1990.

© Universidade Aberta

Inversamente, importantes monumentos da Arte Portuguesa suscitaram a musealização dos seus espaços como forma de valorizar a sua leitura por parte dos visitantes, sem, por isso, se perder a sua condição de monumento, ou seja, pretende-se utilizá-los não como envólucros de colecções artísticas mas utilizar estas para dar um maior sentido à compreensão do monumento em causa.

Pioneiros nesse movimento foram os **Palácios Nacionais da Ajuda,** de **Queluz,** da **Pena,** da **Vila,** em Sintra, e de **Mafra,** em que foram largamente utilizadas as antigas colecções reais, entretanto nacionalizadas, para decorar os espaços, permitindo uma melhor compreensão, por parte dos visitantes, dos modos de vida e das formas de gosto que aí tiveram lugar. Mais recentemente, procurou-se estender esse esforço de musealização aos grandes **Mosteiros nacionais,** como o dos **Jerónimos,** em Lisboa, o da **Batalha,** o de **Tibães,** o de **Alcobaça** e o **Convento de Cristo,** em Tomar, assentando o programa museológico na clarificação dos roteiros de visita, valorizando as diversas componentes do edifício, na promoção de oficinas ou ateliers de restauro do próprio monumento, ou ainda na organização de exposições temporárias que esclareçam o papel desse monumento nos diversos sectores da história da arte portuguesa ou que reconstituam aspectos das suas antigas colecções.

4. ESPECIALIZAÇÃO E DIVERSIFICAÇÃO DOS MUSEUS DE ARTE

O desenvolvimento da historiografia e da crítica de arte no nosso país, abrindo novos campos de estudo e dinamizando o movimento das exposições, contribuiu para o aparecimento de museus especializados em sectores como as artes decorativas, as artes do espectáculo ou a arte contemporânea.

Um dos primeiros museus especializados num sector artístico — o das artes decorativas — foi o **Museu da Fundação Ricardo Espírito Santo Silva,** que beneficiou da instalação num velho Palácio urbano de Lisboa para aí recriar ambientes do gosto nobre dos séculos XVII e XVIII, em que mobiliário, texteis, cerâmica, prataria, pintura e escultura se harmonizam e integram em conjuntos ilustrativos das modas artísticas desses períodos. Pertencente à mesma Fundação, funciona junto ao Museu uma **Escola de Artes Decorativas** que permite uma leitura não só estética ou histórica mas também oficinal dos objectos da colecção.

Os progressos no estudo do trajo civil em Portugal e a existência de importantes colecções nos museus do Estado, levaram à constituição, em 1976, do **Museu Nacional do Trajo,** cujo pioneirismo foi consagrado por um prémio europeu. Desde então, aumentou notavelmente a recolha e têm-se sucedido as exposições temporárias relativas a períodos de longa ou curta duração na história do trajo, uma vez que a natureza das colecções não permite a existência de exposições permanentes[1].

[1] Ver, a título de exemplo, o *Catálogo da exposição «Traje Império, 1792 - 1826 e a sua época»*, Lisboa, Museu Nacional do Trajo, 1992.

© Universidade Aberta

De exposições temporárias tem vivido também um dos mais recentes museus portugueses, o **Museu Nacional do Teatro,** constituído para apresentar os grandes momentos da vida teatral em Portugal, sobretudo ao longo dos últimos cem ou duzentos anos, seja através da evocação de companhias, de artistas individualizados ou de géneros como a revista. Daí que a forma de intervenção museológica escolhida tenha sido a exposição temporária.

Parece-nos que terá ficado bem claro que a maioria das colecções dos Museus de Arte em Portugal se reportam a épocas anteriores a 1900 ou mesmo a 1800. O já mencionado processo de formação dessas colecções justifica-o plenamente. **Fazia-se, portanto, sentir a falta de colecções de arte contemporânea que dessem a ler a evolução artística nos séculos XIX e XX.** A primeira tentativa de colmatar essa lacuna foi realizada com a criação do **Museu Nacional de Arte Contemporânea,** em 1911, que teria obrigação de ir enriquecendo as suas colecções oitocentistas com obras de artistas do século XX, representativas das mais diversas tendências artísticas da modernidade. Infelizmente, esse objectivo nem sempre foi alcançado, pelo que, a partir dos anos sessenta, se voltou a sentir com premência a necessidade de formar verdadeiros museus de **arte moderna.**

Antes de esses museus virem a ser constituídos, em datas recentes, dois outros museus foram criados a partir da obra de artistas dos finais do século XIX e da primeira metade do século XX: a **Casa-Museu Doutor Anastácio Gonçalves,** em Lisboa, que reúne um excelente conjunto de pinturas do Naturalismo português[1]; e, muito antes dele, o já mencionado **Museu José Malhoa,** nas Caldas da Rainha.

[1] Ver o *Catálogo da Exposição «Pintura Portuguesa da Colecção Anastácio Gonçalves»,* Lisboa, F.C.G., 1979.

Da constatação das insuficiências desses museus na tradução do dinamismo e diversidade da arte do século XX, nasceu a primeira proposta de grande museu de arte moderna em Portugal, o **Centro de Arte Moderna** da Fundação Gulbenkian, experiência pioneira na tentativa de integrar as diversas formas da criação artística actual. Beneficiando de uma notável política de aquisições, levada a cabo pela Fundação, e da constante actividade de divulgação da arte moderna, que é promovida nas galerias de exposições temporárias da sua sede, o C.A.M. (Centro de Arte Moderna) associa às exposições permanentes e temporárias da sua colecção as actividades organizadas pelo ACARTE, serviço de animação e criação contemporâneas.

O Estado, por seu turno, procurou criar, no Porto, um **Museu Nacional de Arte Moderna,** tendo para o efeito adquirido um exemplar notável da arquitectura modernista, a **Casa de Serralves.** O Museu, que será tutelado por uma Fundação, pretende vir a desempenhar papel semelhante ao do CAM na animação cultural da Capital do Norte.

Foi, de resto, na Região Norte que apareceram, nos últimos anos, outros dois Museus dedicados à Arte Moderna: o **de Teixeira Lopes,** em Mirandela e **o de Amadeu Souza-Cardoso,** esse grande pioneiro do modernismo em Portugal, na sua terra natal, Amarante, tendo para tal sido recuperado o Convento de S. Gonçalo.

© Universidade Aberta

5. MUSEUS DE ARTE E MUSEUS DE HISTÓRIA

A generalidade dos museus de arte concede uma grande importância à História, não só porque a Arte, como produto do Homem, é intrinsecamente histórica — podendo, por isso mesmo, servir de documento histórico — como a sua apresentação é feita, na maior parte dos casos, respeitando a duração e a sequência temporais.

De resto, qualquer museu, seja qual for o ramo do saber humano a que se reporte, inclui sempre a História, para não falar dos Museus de Arqueologia que são, obviamente, Museus de História. Um capítulo deste manual é-lhes dedicado.

E, tal como nos Museus de Arte, a História — quanto mais não seja a História da Arte — é uma presença constante, também num belo Museu de História — como é o caso do **Museu da Cidade de Lisboa** — os objectos de arte podem ser lidos na dupla qualidade de documentos históricos e de momentos de uma evolução estética[1].

Nos nossos dias, os Museus de Arte, reconhecendo a interdependência das formas de cultura — ou melhor, cedendo a uma concepção antropológica de cultura — procuram, cada vez mais, uma apresentação integrada dos objectos artísticos, situando-os em contextos históricos mais amplos, devolvendo-lhes, em suma, através de estratégias diversificadas, a «vida» que os objectos perderam ao entrarem no Museu.

Situar um trajo num ambiente ou apresentar artes decorativas em ligação com pinturas ou esculturas suas contemporâneas ou mesmo com representações fotográficas de cenários dessa época, sem esquecer as referências à cultura material e política de cada época, é um convite que se faz à imaginação do visitante-espectador e à sua capacidade de reconstituição do passado[2].

Em Portugal há mesmo um Museu de História, dedicado à Batalha de Aljubarrota, no Campo de S. Jorge, que não possui praticamente originais, desenvolvendo o seu discurso a partir de documentação gráfica e fotográfica, e de réplicas, e, naturalmente, dando a ler o proprio Campo Militar e a pequena Capela-Memorial de S. Jorge, tendo como objectivo a compreensão do acontecimento e da sua importância na História de Portugal. Infelizmente não possuímos para outros acontecimentos ou épocas da nossa História outros tantos museus que nos permitam uma visão panorâmica, no espaço e no tempo, da Nação Portuguesa e dos que a foram construindo.

[1] Ver, a título de exemplo, o *Catálogo da Exposição «Lisboa Quinhentista — a imagem e a vida da Cidade»*, Lisboa, ed. CML, 1983.

[2] Os exemplos mais recentes e notáveis de propostas museológicas de *integração* podem ser vistos no Palácio Nacional da Pena e na já citada exposição *Traje Império*, no Museu Nacional do Traje. As exposições realizadas no Palácio Nacional de Queluz e no Palácio Nacional da Ajuda revelam o mesmo tipo de preocupações.

© Universidade Aberta

SUGESTÕES DE LEITURA

AA.VV. *La Muséologie selon Georges Henri Rivière. Cours de Muséologie / / Textes et Témoignages,* Paris, Dunod, 1989.

GOUVEIA, Henrique Coutinho, *Para a História dos Museus Locais em Portugal — A Propósito da Criação do Museu do Lorvão,* Lisboa, IPPC, Departamento de Etnologia, Estudos e Materiais, (5), 1984.

GOUVEIA, Henrique Coutinho, «Acerca do Conceito e Evolução dos Museus Regionais Portugueses desde Finais do Século XIX ao Regime do Estado Novo», *Bibliotecas, Arquivos e Museus,* vol. 7, (2), pp. 485-520, 1985.

MOREIRA, Isabel Martins, *Museus e Monumentos em Portugal. 1772-1974,* Lisboa, Universidade Aberta, 1989.

TEIXEIRA, Madalena Brás, «Do objecto ao Museu», *Prelo,* (5), 1984, pp. 31-50.

TEIXEIRA, Madalena Brás, «Os Primeiros Museus Criados em Portugal», *Bibliotecas, Arquivos e Museus,* vol. 1, (1), 1984, pp. 185-239.

© Universidade Aberta

Página intencionalmente em branco

© Universidade Aberta

Luís Raposo

IX. MUSEUS DE ARQUEOLOGIA

© Universidade Aberta

Página intencionalmente em branco

© Universidade Aberta

1. A NATUREZA CIENTÍFICA E PATRIMONIAL DA ARQUEOLOGIA

A Arqueologia constitui um dos domínios de pesquisa histórica de maior divulgação pública na actualidade. O seu sucesso deriva em primeiro lugar do fascínio pelo acto da descoberta, que por esta via não apenas se eleva intelectualmente a ponto de se constituir em matéria de pesquisa científica, como serve também para alimentar um dos mais enraizados mitos do nosso tempo: o do pesquisador de tesouros, erudito e respeitável como convém aos patriarcas (Heinrich Schliemann, em Ítaca, Micenas ou Tróia; Auguste Mariette ou William Petrie, em Memphis; Arthur Evans, em Cnossos; Leonard Wooley, em Ur; etc.), ou superficial e aventureiro, como é próprio de alguma novelística e cinematografia contemporâneas.

No entanto, para o êxito da Arqueologia, tão importante quanto esta predisposição sensorial para a descoberta, materializada de forma sugestiva na escavação arqueológica, é o contributo de dois outros factores, diversos na sua origem, mas igualmente poderosos e convergentes nos seus efeitos.

Em primeiro lugar, **a crescente afirmação do culto pelo património cultural,** definido de forma cada vez mais lata: «lá onde se exprime um desejo colectivo pela coisa antiga, aí se encontra o património» **(Roland Barthes,** 1985). Um culto que se inscreve num movimento secular de carácter cíclico (Renascimento, Romantismo), mas conheceu neste século dois consideráveis impulsos: as perplexidades do pós-guerra (traduzidas nas ingentes tarefas de reconstrução da Europa e de perpetuação da sua memória histórica) e o mal estar provocado pela massificação da cultura e o sentimento de ruptura próxima de muitos dos equilíbrios naturais laboriosamente mantidos ao longo de milénios.

Em segundo lugar, **a própria renovação da ciência histórica da segunda metade deste século,** designadamente através da maior importância que as diversas correntes historiográficas incluídas naquilo a que se tem chamado de «Nova História» vieram dar ao conjunto dos documentos materiais e aos estudos do quotidiano. «A Arqueologia tradicional transformou-se em História. Mais do que os monumentos e as obras de arte, são os objectos da vida quotidiana [«até então marginal e anedótico»] que chamam a atenção e orientam a pesquisa», diz **Jacques Le Goff.** Ponto privilegiado de intersecção entre a História e a Antropologia, é na Arqueologia que primeiro se realiza a síntese etno-histórica, «o regresso a Heródoto», de que nos falam diversos autores.

Nos mais comuns objectos do dia a dia encontra-se, por consequência, a dimensão humana e histórica que melhor faz aproximar cada presente de passados que considera seus — e daí a verdadeira explosão de centros museológicos onde a componente arqueológica constitui quase sempre um elemento de representação obrigatória.

© Universidade Aberta

2. OS REQUISITOS PROGRAMÁTICOS DOS MUSEUS DE ARQUEOLOGIA

Em Portugal, contam-se hoje mais de 80 locais onde se exibem colecções arqueológicas — e este número cresce consideravelmente em cada ano que passa (V. Quadro em anexo). Frequentemente, porém, faltam neles as instalações, os equipamentos e, sobretudo, os requisitos programáticos que os permitam classificar como verdadeiros Museus de Arqueologia. É possível — e porventura legítimo — fazer com os objectos arqueológicos muitas e variadas coisas. Mas nem todas serão Museus; nem, entre estes, todos serão museus de Arqueologia.

A principal plataforma de avaliação de todo o Museu de Arqueologia estará certamente na sua autenticidade disciplinar. O mero coleccionismo de objectos antigos está longe de se constituir em elemento de observação científica do passado e, consequentemente, em suporte de um discurso museológico coerente. «**O arqueólogo** — dizia **Mortimer Wheeler,** um dos fundadores da moderna Arqueologia — **não escava coisas, mas povos**». Ou seja: por mais importantes que possam ser, os objectos arqueológicos apenas cumprem a sua função se nos ajudarem a chegar a quem os produziu ou utilizou. Um Museu de Arqueologia não pode, por isso, ser concebido como mero «Gabinete de Curiosidades», muito ao gosto dos séculos XVI a XIX, mas como uma forma de fazer e transmitir a História, de melhor compreender as comunidades humanas do passado, a partir dos vestígios materiais que nos legaram.

Daqui decorre a importância fundamental dos contextos em Arqueologia. Quer o mais remoto biface paleolítico, quer os mais vulgares objectos agrícolas medievais pouco significam se não fôr possível dar-lhes o devido enquadramento histórico.

Será certamente possível fazer exposições de materiais arqueológicos (no limite, conceber museus) de tal modo que os objectos vivam por si próprios, isolados de toda a sua envolvência histórica, deixando aos visitantes a livre construção dos discursos que os integrem nos seus respectivos universos de referências. Estamos aqui muito próximo de um certo tipo de Museu de Arte — razão pela qual esta concepção se encontra mais frequentemente aplicada a colecções como as de estatuária, metalurgia ou pedras preciosas (v. o exemplo sugestivo da exposição «Tesouros da Arqueologia Portuguesa», do **Museu Nacional de Arqueologia**). Trata-se, pois, de um primeiro tipo de museu, interessante e justificado em determinados casos, mas demasiado tentador e um tanto perigoso em muitos outros, especialmente numa época em que o tempo se mede em segundos e dos bens culturais pouco mais se pretende do que a efémera agitação que possam provocar nos *mass media* e, acessoriamente, nos visitantes.

No extremo oposto, será igualmente possível pôr o mais humilde objecto arqueológico, por fragmentário que seja, ao serviço de reconstituições muito realistas, de verdadeiros jogos de volumes, luz e cor. Trata-se de um certo

© Universidade Aberta

tipo de museu etnográfico, onde se reconstituem da mesma forma as casas, as oficinas, os ambientes, os homens... apenas trocando o presente pelo passado. O êxito desta concepção está assegurada à partida, seja sob a forma de exposições temporárias (veja-se o exemplo da exposição «A Aventura Humana», patente ao público no **Museu de Etnologia**), seja sob a designação de «arqueodromos», verdadeiros parques de passeio e diversão («pseudo--museus», como alguém já lhes chamou) onde se pode mesmo dispensar o documento original.

Todavia, embora possam ser igualmente justificadas e válidas, nenhuma destas concepções é verdadeiramente arqueológica. O objecto arqueológico não se esgota na percepção artístico-sensitiva que dele se tenha, nem no diorama etnográfico que permita construir. Em ambas as situações se menospreza o seu verdadeiro valor documental: no primeiro caso, porque se lhe retira enquadramento; no segundo caso, porque se lhe dá enquadramento a mais.

O acto de exposição de materiais arqueológicos, na perspectiva da Arqueologia, impõe opções. Opções que expressem leituras históricas, necessariamente datadas, e por isso incompatíveis com a «neutralidade» absoluta ou com uma espécie de militância em que o público seja tratado como massa de utilizadores indigentes a quem as mensagens devem ser impostas e apresentadas da forma mais convincente possível.

As consequências deste tipo de postura são numerosas. Desde logo a da necessária interdisciplinaridade no momento da concepção de qualquer novo museu ou exposição de arqueologia. Os contextos de cada objecto serão sempre múltiplos: sincrónicos e diacrónicos; locais, regionais e inter-regionais; quantitativos e qualitativos; antrópicos (artefactuais) e naturais (ecofactuais). E as formas utilizadas para os documentar museologicamente serão também diversificadas. Como salienta **Adília Alarcão,** é preciso dar ao visitante «o direito à informação e fruição dos vestígios do passado», abrindo e não fechando horizontes, indo ao ponto de lhe permitir ter acesso às diferentes percepções que um mesmo objecto ou objectos equivalentes podem conter: «deformados, fragmentados, 'patinados' por longo enterramento»; «limpos e tratados por via química»; «restaurados e reconstituídos».

Depois, a assumpção consciente de um discurso que não é apenas arqueológico (um Museu de Arqueologia não tem de ser uma espécie de manual escolar em três dimensões), nem apenas museológico (afinal todos os objectos reunidos em museus apenas encontram significado através do recurso a saberes que são exteriores ao «mundo dos museus»), mas deve resultar da síntese harmoniosa entre ambos. Ao arqueólogo, enquanto historiador e produtor de um saber científico determinado, incomodará seguramente por exemplo ver reunidos numa mesma vitrina objectos de adorno e esqueletos humanos provenientes de sítios diferentes, ainda que contemporâneos; ao museólogo, incomodarão porventura os próprios esqueletos, considerados demasiado tétricos, ou a localização dos adornos, tida por pouco visível, sugerindo engenhosos jogos de luzes, elegantes envolvências cénicas

© Universidade Aberta

ou preferindo pura e simplesmente substituir tudo por um bom diorama. Ambos, em articulação, compreenderão talvez que a melhor forma de dar ao visitante o «direito à fruição» acima indicado é apresentar-lhe as evidências materiais tal como elas existem; e a mais eficaz via para lhe sugerir o enquadramento histórico dos objectos («direito à informação») é reunir numa só mensagem, verosímil do ponto de vista científico, objectos provenientes de sítios e até de momentos cronológicos diferentes.

Tome-se a título de exemplo do tipo de discurso arqueológico-museológico que expusemos a análise de duas vitrinas respectivamente do **Museu Monográfico de Conímbriga** e do **Museu Nacional de Arqueologia.** No primeiro caso (vitrina «Louças de mesa e de cozinha»), um conjunto não muito vasto de objectos (cerca de meia centena), integralmente restaurados, são apresentados em torno de uma mesa e prateleiras de parede que sugerem vagamente o ambiente de uma cozinha, com a dispensa de todo e qualquer elemento gráfico de apoio. Dos objectos, pela sua quantidade e disposição, retém-se principalmente, não o seu valor plástico individual, mas o seu significado histórico e funcionalidade — que no entanto não é imposta ao visitante sob a forma de reconstituição realista. No segundo caso (vitrina sobre «O Megalitismo alentejano»), procura-se documentar uma evolução histórica longa de mais de dois milénios (dos agricultores do Neolítico antigo-médio aos primeiros metalurgistas), através de espólios funerários. A diacronia aqui presente é dada pela própria arrumação dos materiais na vitrina, a qual deve ser «lida» linearmente, da esquerda para a direita. Alguns elementos gráficos de apoio, discretamente apresentados em fundo, invocam os contextos arquitectónicos de origem e reforçam o sentido da diacronia. A distribuição espacial (no chão, sobre plintos baixos ou na parede de fundo), assim como a própria quantidade dos objectos apresentados, permitem, enfim, dar ao visitante a dupla dimensão da oferenda funerária, enquanto memória de uma vida passada, feita de actos do quotidiano, e chave (eventualmente dotada de uma expresão plástica própria) para uma suposta vida futura, feita de símbolos concebidos para a eternidade.

Muitos outros exemplos se poderiam acrescentar, indo em todos detectar a responsabilidade de não fugir a «tomar partido», ousando sugerir leituras históricas, diversificadas e abertas. Afinal, aquilo que disciplinarmente melhor caracteriza a Arqueologia é também o que torna mais difícil e apaixonante a construção dos seus discursos mueseológicos, necessariamente alicerçados numa actividade de pesquisa exigente e dando origem a uma concepção de Museu em que se interpenetram profundamente os domínios da investigação e da museologia.

3. ORGANIZAÇÃO E CLASSIFICAÇÃO DOS MUSEUS DE ARQUEOLOGIA

Depois de reflectidos os problemas científicos próprios dos Museus de Arqueologia, outro tipo de questões (administrativas, culturais e técnicas) se podem levantar. Encontramo-nos aqui perante um universo muito diver-

© Universidade Aberta

sificado de situações, que vão desde os modelos arquitectónicos adoptados (arquitectura de exteriores e de interiores; arquitectura paisagística), até ao desenho de equipamentos museográficos. No primeiro caso, importará talvez ter presente a ideia de que a arquitectura, aqui como em geral, deve acima de tudo servir (e não ser servida), com um misto de humildade e audácia, as colecções e sítios que seja chamada a integrar, sem os ofuscar demasiado, na ânsia de se converter em si mesma em motivo de atenção. No segundo caso, salvaguardadas que sejam certas condições de conservação de materiais particulares (obrigando a criar ambientes climatizados ou determinadas condições de iluminação, etc.), deve sublinhar-se a não existência de um qualquer modelo único de equipamentos. Neste domínio, haverá sobretudo que evitar a fadiga visual do visitante, especialmente quando se trata de panos de vitrina contínuos, muito favoráveis à apresentação de evoluções históricas, mas frequentemente monótonos e por isso cansativos (veja-se, a propósito, as soluções positivas adoptadas pelo arquitecto e arqueólogo **Mário Vario Varela Gomes** em museus como os de Montemor-o-Novo e Silves).

A todas estas questões, das quais dependerá em grande parte o êxito imediato (visível) de um qualquer Museu de Arqueologia haveria, enfim, que acrescentar outras porventura mais importantes a longo prazo, como seja toda a gama de serviços de apoio de que disponha (conservação e restauro de bens; inventário e registo gráfico de colecções; produção editorial; extensão cultural; eventualmente, investigação) e espaços para materiais em reserva.

Simplesmente, tal como salienta **Georges Rivière** a propósito dos museus de História em geral, estamos aqui já perante problemáticas que, não lhes sendo inteiramente específicas, deverão com maior vantagem ser objecto de tratamento noutros pontos do presente curso. Daí que passemos a partir daqui para um plano menos teórico, tendo por base as diferentes categorias de Museus de Arqueologia tradicionalmente consideradas e, em concreto, a realidade dos Museus de Arqueologia portugueses.

Entre os diversos **critérios classificativos dos Museus de Arqueologia** poderiam considerar-se, sucessivamente:

a) *Definição de âmbito disciplinar*

* Museus de Arqueologia, subdivididos em:
  - Museus de Arqueologia em geral.
  - Museus de Arqueologia especializados, segundo períodos cronológico-culturais (Pré-História, Época Romana, etc.), perspectivas de abordagem metodológica (Arqueologia Urbana, Arqueologia Subaquática, etc.) ou epistemológica (orientação histórica, antropológica, ecológica, etc.)

* Museus mistos, nos quais a Arqueologia constitua somente uma das dimensões disciplinares consideradas.

© Universidade Aberta

b) *Dependência administrativa*

* Museus pertencentes ao aparelho de Estado central

* Museus pertencentes ao Poder Local

* Museus promovidos por grupos de cidadãos e entidades privadas de utilidade pública (caso das Associações de Defesa do Património)

* Museus de propriedade privada (museus de empresas; museus particulares de indivíduos, associações, fundações, etc.)

c) *Definição de âmbito geográfico e temático*

* Museus Monográficos

Museus que desenvolvem uma única temática, muitas vezes definida a partir de um único sítio arqueológico (Museus de Sítio). Neste caso, pode ainda considerar-se o simples tratamento museológico do sítio, sem a construção de ambientes que o excedam significativamente (Sítios Musealizados), ou, no limite contrário, a construção de edifícios nas proximidades do sítio e em complemento da sua visita (caso do **Museu Monográfico de Conímbriga**).

Noutros casos, o carácter monográfico será dado não tanto pela consagração a um único local, mas pela adopção de uma única temática. Estão nesta situação alguns museus polinucleados. E também os museus feitos sobre pseudo-sítios, ou seja, aqueles onde o suporte físico apenas constitui um pretexto cenográfico (de que são exemplo algumas animações museais integradas nos serviços fornecidos ao automobilista em diversas autoestradas), ou onde, por conveniências práticas, se desloque um ou mais sítios da sua posição original para outra localidade (caso da intervenção em Abu-Simbel, no Egipto).

* Museus Locais e Museus Regionais

Museus que se definem pela adopção de uma área geográfica circunscrita como suporte do seu discurso museal.

Idealmente, este tipo de museus deveria corresponder a unidades geográficas de significado paletnológico, histórico ou propriamente arqueológico. Tal não sucede, porém, na generalidade dos casos, tomando-se as divisões administrativas (frequentemente o concelho ou o distrito) como espaços de referência.

Soluções de compromisso são possíveis, quer porque não é por vezes difícil conferir originalidade arqueológica a determinadas unidades administrativas (caso do **Museu do Algarve,** tal como concebido no séc. XIX por **Estácio de Veiga**), quer porque existe noutros casos o bom senso de evitar uma espécie de «bric-a-brac» (um museu «das mais desvairadas cousas»), para concentrar a atenção num número restrito de sítios arqueológicos e/ou períodos históricos em que a

© Universidade Aberta

entidade (região administrativa) impulsionadora do museu é especialmente característica.

Deve, contudo, reconhecer-se que, numa época que **Germain Bazin** define como «o tempo dos museus», o apelo emocional é frequentemente mais forte do que a razão, sobretudo lá onde falta a informação, a cultura e a orientação disciplinadora dos poderes públicos.

* Museus Nacionais

Desde logo, numa primeira asserção, tratar-se-á de museus que representem, do ponto de vista arqueológico, a evolução histórica de uma «nação», entendida no sentido étnico do termo. Na origem desta concepção encontra-se a perspectiva dos «museus do Homem» que se procuraram lançar em toda a Europa na segunda metade do séc. XIX (e de que, como veremos, **José Leite de Vasconcelos** constituiu um exemplo, em Portugal). Todavia, é frequentemente impossível definir com rigor os contornos de nações particulares, sendo conhecida a reserva com que, do ponto de vista antropológico, este e outros conceitos afins («povo», «cultura», etc.) são manipulados. Daí o carácter simplesmente administrativo que frequentemente têm os chamados museus nacionais, entendidos como Museus Centrais de cada país.

É este tipo de museus que, por razões de racionalização política e económica, possui frequentemente a incumbência e os meios para a investigação (meios humanos, laboratoriais, de equipamento documental, etc.), cabendo-lhe ainda a responsabilidade de apresentar a nacionais e estrangeiros sínteses globais acerca dos conhecimentos sobre a ocupação humana no respectivo país, através das mais características colecções nele existentes, cumprindo uma missão educativa que em qualquer outro tipo de museu haveria de considerar-se deslocada.

4. A SITUAÇÃO PORTUGUESA

Pela natureza própria do processo de investigação que dá origem às temáticas e aos objectos susceptíveis de serem musealizados, merecem especial referência os museus que se situam nos dois extremos da sequência acabada de expor, a qual deveria constituir a base organizativa de um Plano Museológico Nacional em Arqueologia, construído a partir da consulta a especialistas na matéria e da discussão aberta e participada destas questões.

Na ausência de um tal Plano apenas nos é possível por agora olhar para a realidade existente e nela procurar pôr em evidência os exemplos que se afiguram mais significativos. É o que passaremos a fazer, partindo do plano nacional, para o plano monográfico e terminando nos planos intermédios.

4.1. Museus Nacionais

A tomada de consciência da necessidade de um Museu Nacional de Arqueologia data de meados do séc. XIX. E dessa altura possuímos ainda hoje

© Universidade Aberta

em Lisboa duas unidades museológicas, verdadeiras relíquias daquela época e do processo de emergência dos estudos arqueológicos em Portugal: o **Museu da** actual **Associação dos Arqueólogos Portugueses,** a antiga Real Associação dos Arquitectos Civis e Arqueólogos Portugueses, situado nas ruínas do Convento do Carmo; e o **Museu dos Serviços Geológicos de Portugal,** situado na Rua da Academia das Ciências, herdeiro da intensa actividade pioneira da Comissão dos Trabalhos Geológicos, onde pontificaram homens como **Carlos Ribeiro** e **Nery Delgado.** Da mesma época é também o **Museu de Arqueologia, Numismática, Arte e Etnografia da Sociedade Martins Sarmento** (fundada em 1882), cuja importância, especialmente no domínio da chamada «cultura castreja», remonta à actividade do fundador, continuada depois, durante décadas, pelo **Coronel Mário Cardoso.**

Todavia, o primeiro Museu arqueológico nacional só vem a surgir mais tarde, em 1893, pela acção de **José Leite de Vasconcelos** e o patrocínio de **Bernardino Machado.** Tratava-se do **Museu Etnográfico Português,** inicialmente instalado na Academia das Ciências e transferido em 1903 para o edifício dos Jerónimos, onde ainda hoje se encontra.

Numa época em que a Arqueologia e a Etnologia se fundiam num só domínio disciplinar, quando por toda a Europa se assistia à edificação de «Museus do Homem», também Leite de Vasconcelos imaginou a sua instituição nesses termos — um Museu do Homem Português:

> «O novo Museu é destinado a representar a parte material da vida do povo português — isto é, tudo o que a esse respeito ethnicamente nos caracteriza.»

E mais acrescentava o mestre:

> «A importância de um Museu em tais condições não se póde de modo algum negar. Um povo que ignora a sua história, e os elementos de toda a ordem que a constituem, não póde ter ideal. E um povo sem ideal é como se estivesse morto. Um museu, pois, ethnographico, postoque para mais não sirva, serve para educar o público, levando-o a conhecer e a amar a pátria.»

Ao longo do século XX, mercê da separação disciplinar entre Arqueologia e Etnologia, assim como da actividade de campo dos seus colaboradores e directores, entre os quais cumpre salientar **Manuel Heleno** e **D. Fernando de Almeida,** o **Museu Etnológico do Doutor Leite de Vasconcelos,** como se passou a chamar após a passagem à reforma do fundador, converteu-se quase exclusivamente num museu de arqueologia, e passou a ser designado sucessivamente por **Museu Nacional de Arqueologia e Etnologia** e por **Museu Nacional de Arqueologia do Doutor Leite de Vasconcelos,** nome que hoje conserva.

Durante décadas, este Museu constituiu o único centro de recolha e exposição das colecções arqueológicas do País, assim como de algumas outras obtidas no estrangeiro. O seu acervo, hoje conservado em grande parte em reservas gerais e especializadas, contém colecções tão variadas que vão da Pré-História até à Alta Idade Média portuguesas, passando pelos domí-

© Universidade Aberta

nios da numismática, epigrafia, metais, etc., até chegar aos núcleos estrangeiros, entre os quais avulta o das Antiguidades Egípcias.

Dotado de meios laboratoriais e de investigação próprios, assim como de uma biblioteca pública, o Museu Nacional de Arqueologia, depois de encerrado durante alguns anos, reabriu ao público em 1989 com uma exposição permanente intitulada «Portugal: das Origens à Época Romana», a qual pode constituir um ponto de reflexão acerca das características do discurso museológico em Arqueologia.

O seu carácter permanente e a preocupação com a referência aos contextos dos objectos levam nela à adopção de um conjunto de soluções museográficas que passam, a um primeiro nível, pela segmentação do percurso através de paredes de alvenaria, sendo a adequação com o espaço arquitectónico envolvente sugerida por uma grelha de colunas e traves, que servem também de condutores de cabos eléctricos e de suportes de iluminação. Os elementos informativos de apoio, pelo seu lado, obedecem a uma linguagem gráfica muito sóbria, quer no interior das vitrinas, quer nos numerosos painéis exteriores que as complementam. As mensagens escritas resumem-se a textos curtos, algo poéticos. Quase todas as impressões são feitas através da serigrafia.

Completa esta Galeria uma sala onde se projectam em permanência alguns videos alusivos a temas arqueológicos. E, em sala adjacente, apresentam-se os «Tesouros da Arqueologia Portuguesa», exposição inicialmente inaugurada em 1980, onde o discurso museográfico se limita a servir a raridade, a beleza estética e o valor intrínseco de objectos que constituem um deslumbramento e, frequentemente, uma descoberta. No plano museológico trata-se do exemplo-limite de uma exposição situada na fronteira entre a Arqueologia e a História da Arte.

4.2. **Museus de Sítio e Museus Monográficos**

Tão importantes como os museus nacionais, são em Arqueologia, como se disse, os museus monográficos. Afinal, em muitos casos, são estações arqueológicas postas a descoberto, no seu todo ou em parte, que constituem objecto musealizável.

Não se julgue, no entanto, ser evidente a decisão do tratamento museológico dos sítios arqueológicos, e especialmente a da edificação de museus de sítio. Estamos aqui perante uma questão de alguma complexidade técnica (e melindre social) que tem sido objecto de tratamento em diversas reuniões e bibliografia especializada. Citemos a propósito o resumo que **Adília Alarcão** faz da reflexão havida num dos mais recentes seminários sobre esta temática:

> «Para investigar e preservar o sítio arqueológico e os espólios nele recolhidos, pode recorrer-se a outras fórmulas, a outros enquadramentos institucionais, justificando-se o museu sobretudo pela sua função social, mediática. Assim, só vale a pena criar um museu de sítio quando se tenha a garantia de poder atrair um público suficientemente numeroso e regular, e dispor de meios materiais e humanos adequados à complexa tarefa que a vida de um organismo representa.»

© Universidade Aberta

A este critério essencialmente mediático (e, sobretudo, realista) poder-se-ia, eventualmente, acrescentar outros, de natureza científica: acima de todos, a relevância e originalidade do sítio em referência, sendo certo que nem sempre se pode (nem deve, talvez) fazer coincidir num mesmo motivo (seja ele sítio arqueológico, museu, livro, biblioteca ou qualquer outro) as motivações dos diferentes públicos susceptíveis de se interessarem pela documentação arqueológica. Importa ter presente que nenhum dos instrumentos através dos quais a fruição cultural se pode expressar se justifica apenas, ou sequer principalmente, pelo êxito de bilheteira ou pelo volume de vendas.

Tomada a decisão do tratamento museológico de um qualquer sítio arqueológico, o primeiro nível de intervenção será o da organização de circuitos de visita e instrumentos de informação complementar relativamente simples e discretos. Ainda aqui pode haver diferentes perspectivas de abordagem, desde a que se auto-limite a uma certa cosmética no interior do sítio arqueológico, ou partes dele, até à que procure explorar (e rentabilizar profissional e socialmente) a ligação de cada sítio arqueológico com o seu meio envolvente.

A primeira destas perspectivas é obviamente a mais vulgar e, no caso português, iremos encontrá-la em algumas estações arqueológicas consideradas como Monumentos Nacionais — **Miróbriga,** em Santiago do Cacém, **Tróia,** frente a Setúbal, **Milreu,** próximo de Faro, etc. —, onde se têm realizado projectos de musealização das ruínas, por vezes com a apresentação de pequenos núcleos de objectos e a edição de roteiros a elas alusivos.

As situações integráveis na segunda perspectiva, sendo mais raras, podem no entanto ser exemplificadas. Em primeiro lugar, deve citar-se o caso da **área arqueológica do Freixo,** em Marco de Canaveses. Antiga zona de ocupação romana e pré-romana, de que são visíveis as respectivas zonas termais, habitacionais e de necrópole, ocupada ulteriormente até se ter convertido na aldeia que hoje subsiste, o Freixo é bem o exemplo de sítio arqueológico musealizado, onde a dimensão tradicional de museu cede lugar à monumentalidade das próprias ruínas e a todo o projecto de valorização das mesmas, que passa pela formação de técnicos auxiliares de arqueologia de campo e compreende também a exposição de alguns materiais recolhidos no local.

Também o tratamento museológico da **Citânia de Sanfins,** em Paços de Ferreira, poderá ser aqui incluído. A visita àquela importante estação arqueológica — arranjada de tal modo que se torna agradável a deambulação pelas suas muralhas e casas e onde se projecta construir proximamente um Museu Monográfico — é completada por um **Museu Municipal** situado nas proximidades, instalado em residência antiga (Casa dos Cedros), exemplarmente adaptada a esta finalidade.

No entanto, o exemplo onde se equilibram da melhor forma as dimensões arqueológica e museal é o das ruínas romanas de **Conímbriga,** verdadeiro ex-libris da museologia arqueológica portuguesa. Após campanhas sucessivas de escavações, foi aí fundado em 1962 um Museu Monográfico que

© Universidade Aberta

presta igualmente importantes serviços a toda a Arqueologia portuguesa no domínio do restauro e conservação de bens arqueológicos.

Após uma profunda remodelação concluída em 1985, o **Museu Monográfico de Conímbriga** oferece hoje ao visitante a possibilidade da realização de um percurso de visita integrado, onde a observação física das ruínas é completada pela exposição dos materiais nelas recolhidos, ordenados segundo temas que não apenas ilustram a história da antiga cidade romana, e a sua invasão no séc. V, como introduzem o visitante à vida quotidiana daquela época, ao carácter monumental do «forum», à riqueza da «domus», aos cultos e superstições populares.

Espaços e estruturas de apoio, entre as quais um restaurante e diversos espaços exteriores de repouso e merenda, completam o leque de serviços que o Museu presta ao visitante, encontrando-se no horizonte a valorização de um maior número de monumentos na sua periferia.

4.3. **Museus Locais**

A ponte entre os museus de sítio, de carácter monográfico, e os museus arqueológicos locais é dada por um dos mais recentes museus de arqueologia portugueses: o **Museu Arqueológico Municipal de Silves,** inaugurado em 1990.

Neste caso, todo o projecto museográfico gira em volta da valorização de um poço-cisterna almoada, classificado como monumento nacional, e do pano de muralha que constitui o alçado posterior do edifício. Amplos espaços horizontais e verticais, assim como uma iluminação natural específica, são utilizados nesse sentido. As colecções em exibição cobrem a totalidade da história humana no concelho, até ao período moderno. Mas a sua maior representatividade encontra-se precisamente nos períodos que o próprio poço e um programa de escavações de uma década no Castelo de Silves vieram documentar, a ponto de justificar o Museu: a ocupação muçulmana e a Idade Média portuguesa.

Existe, pois, uma autenticidade profunda no Museu de Silves: a de documentar épocas importantes na história da cidade, não àpenas pela sua vertente expositiva, mas também pelas suas infra-estruturas laboratoriais e edições científicas.

O exemplo de Silves foi precedido por diversos outros museus de arqueologia municipais ou da iniciativa de Empresas e grupos de cidadãos interessados, mas de ambição e projecto institucional menos exigentes. Citem-se os exemplos de **Arganil, Moura, Aljustrel, Vila Viçosa** ou **Montemor-o-Novo.**

Porém, o exemplo mais tradicional de centro museológico municipal ainda continua a ser o **museu misto,** «das mais desvairadas cousas». Trata-se de museus que muitas vezes remontam ao início do século e fazem o aproveitamento de espaços monumentais pré-existentes. É o caso do **Museu Regional de Lagos,** situado na Igreja de Santo António. Pela diversidade de colecções que o integram, pela sua compartimentação e pela magnificência do

© Universidade Aberta

espaço onde se encontra instalado, ele é um dos raros casos de museu «de outro tempo» que o tempo actual pode justificadamente conservar.

Na maior parte dos casos, porém, nada justifica a manutenção de tais museus. Pelo contrário, toda a atenção deve ser dada a exemplos de museus locais ou regionais recentemente remodelados ou projectados de raiz.

Alguns encontram-se dependentes do Poder Central. É o caso do **Museu do Abade de Baçal,** em Bragança, fundado em 1915 e do **Museu Francisco Tavares Proença Júnior,** de Castelo Branco, onde a vertente arqueológica adquire uma importância muito especial, que deriva da actividade do patrono, no início do século, acrescida pela do seu primeiro Director **(D. Fernando de Almeida),** após a remodelação que sofreu nos anos 60.

Outros — a maioria — são de promoção autárquica. É o caso do **Museu Municipal do Dr. Santos Rocha,** museu tradicional da Figueira da Foz, fundado ainda nos finais do século XIX e objecto de reinstalação em edifício próprio nos anos 70. Nele, uma sala de Arqueologia moderna, inaugurada em 1978, apresenta um espólio arqueológico da maior valia, servido pelo desenho de um mobiliário museográfico atraente e original.

Entre os numerosos casos de museus arqueológicos ou mistos municipais, merecem ser realçados aqueles que se constituiram em verdadeiros centros de dinamização cultural local, em relação com a própria dimensão de cada autarquia. Dois exemplos extremos poderiam ser dados: Sintra e Vila Velha de Ródão.

Em **Sintra,** o **Museu Regional,** inaugurado em 1984 e instalado provisoriamente no edifício do antigo Hotel Costa, inclui uma notável amostragem de vestígios arqueológicos do concelho, de épocas pré-histórica, romana e tardo-romana, árabe e medieval. Para além deste museu a autarquia possui também o **Museu Arqueológico de S. Miguel de Odrinhas,** cuja importância deriva das ruínas onde se situa e da magnífica colecção epigráfica nele recolhida. Os museus de arqueologia de Sintra, tal como sucede em outros concelhos dos arredores de Lisboa (Loures, Oeiras, Almada) são afinal a face visível de uma actividade de investigação científica e defesa do Património Cultural já antiga, mas a que a constituição de gabinetes municipais próprios veio dar grande impulso.

O mesmo se passa em diversos outros concelhos, de Norte a Sul do País. Mas a situação mais frequente continua ainda a ser a da existência de pequenas salas de Arqueologia em unidades museológicas ou culturais de intenção mais vasta, ocorrência que nem sempre é levada à prática da melhor forma.

Um bom exemplo de como a modéstia de recursos pode, ainda assim, permitir uma interessante exposição de objectos arqueológicos é dado pelo **Centro Municipal de Cultura e Desenvolvimento de Vila Velha de Ródão.** Uma única sala de Arqueologia, organizada de forma didáctica, contribui aqui para o apetrechamento de um centro de encontro e convívio da população local, especialmente das suas camadas jovens, atraídas também por equipamentos informáticos e de video, uma biblioteca, uma sala de exposições

© Universidade Aberta

temporárias e um sem número de outras actividades lúdicas e desportivas. Ao contrário daquilo que infelizmente é comum neste tipo de museus, os materiais representados não pretendem mostrar «tudo» o que se encontrou no concelho, constituindo uma espécie de «bric-a-brac», mas visam documentar os três principais temas arqueológicos em que a região é singular: o Paleolítico, a arte rupestre do Tejo e o período megalítico.

Num plano diferente do anterior, situam-se os **museus polinucleados,** como os do Seixal, Beja ou Mértola. No **Seixal,** os diferentes núcleos expositivos salientam principalmente as actividades artesanais da região, ligadas à construção naval e à moagem, as quais remontam, sob certos aspectos, até à importante actividade comercial da época romana. Em **Beja,** o **Museu Rainha D. Leonor** constitui um equipamento cultural em crescimento onde, para além do seu espaço inicial contendo colecções de arqueologia e arte, se conta já com um importante núcleo visigótico, instalado na **Capela de Sto. Amaro,** estando prevista a abertura próxima de novos núcleos, na sequência dos trabalhos arqueológicos a decorrer na Rua dos Sembranos.

Em **Mértola,** finalmente, a Arqueologia, fortemente apoiada pela autarquia local, tem cada vez mais vindo a cumprir o papel de agente dinamizador do turismo e, por via disso, do desenvolvimento local. Mesmo antes do exemplo de Silves já mencionado, e tendo aliás também o período de ocupação árabe como um dos principais motivos de interesse, desenvolveu-se nesta vila alentejana um importante centro de investigações arqueológicas que hoje é o impulsionador de estudos muito variados, incluindo os de património natural, e deu já lugar a diversos núcleos museológicos. Deles se salientam, para a Arqueologia, o **núcleo romano,** situado nas caves do Paços do Concelho e aproveitando vestígios monumentais postos à vista durante as obras de remodelação do edifício, que se sucederam a um incêndio do mesmo, e o **núcleo paleo-cristão,** situado na Torre de Menagem do Castelo.

Muitos outros exemplos de **museus arqueológicos municipais** poderiam ser dados: em **Faro, Serpa, Sines, Torres Vedras, Alenquer,** etc. (V. Quadro em anexo). Mas seria certamente difícil encontrar casos de museus verdadeiramente regionais.

4.4. **Museus Regionais e Museus Universitários**

Os melhores, e em certo sentido únicos, exemplos portugueses deste tipo são os do **Museu D. Diogo de Sousa,** de **Braga,** e do **Museu de Arqueologia e Etnografia de Setúbal.** No primeiro caso, trata-se de uma instituição pertencente ao aparelho de Estado central (Instituto Português dos Museus), de que se encontra actualmente em construção um edifício de raiz integrado na zona histórica da Braga romana (Bracara Augusta). Mesmo sem possuir ainda áreas expositivas abertas ao público (salvo os circuitos de visita a sítios musealizados), este Museu desenvolve, em articulação com a Unidade de Arqueologia da Universidade do Minho, uma notável actividade de investigação, inventariação e dinamização, tendo inclusivamente patrocinado a constituição de um «Grupo de Amigos» do Museu, exemplo único

© Universidade Aberta

no seu género (isto se exceptuarmos o Instituto de Arqueologia, História e Etnografia, criado em 1933 nas instalações do actual Museu Nacional de Arqueologia, o qual tinha também funções algo equivalentes às que hoje se atribuem aos chamados «grupos de amigos»)[1].

[1] Já depois de redigido este texto foi constituído também o «Grupo dos Amigos de Conímbriga».

Quanto ao Museu de Arqueologia e Etnografia de Setúbal, instituído na perspectiva distrital, deve sobretudo assinalar-se a sua importante componente de pesquisa de campo e tratamento laboratorial de materiais, a qual lhe tem permitido constituir colecções do maior interesse científico, ligadas na sua maior parte ao conhecimento da ocupação humana no Alentejo litoral e na Península de Setúbal.

A escassez deste tipo de instituições resulta afinal, em parte, da inexistência de um Plano Museológico Nacional na área da Arqueologia, tal como já referimos. Mas deriva também da incompreensão com que os museus de forte componente científica são frequentemente tratados pelos poderes instituídos, designadamente no que respeita ao lugar que neles possam ocupar as actividades de investigação, à definição das correspondentes carreiras profissionais e à instituição de órgãos de planificação e validação científica adequados.

Este tipo de insensibilidade dos sectores administrativos incluídos na chamada «área de Cultura», encontra também o seu equivalente nas instituições tradicionalmente mais ligadas à investigação (Institutos, Laboratórios, Universidades) — razão pela qual quase não existem no nosso país os museus didácticos ou as galerias de estudo, de apoio ao ensino universitário, outrora muito em voga e de que hoje só restam o **Museu Didáctico do Instituto de Arqueologia de Coimbra** e o **Museu de Arqueologia e Pré-História do Instituto de Antropologia Dr. Mendes Corrêa**, situado na Faculdade de Ciências do Porto. A dependência deste tipo de museus relativamente a uma instituição — a Universidade — que ao longo de décadas tanto tem descurado a dimensão museológica dos saberes que cultiva e transmite, constitui porventura o elemento que melhor explica as suas debilidades museográficas.

Estamos aqui perante um estado de coisas que importa corrigir futuramente, sem necessariamente com isso pretender inverter a marcha do tempo, procurando repor situações de dependência orgânica de alguns museus em relação a Universidades ou Faculdades particulares, com prejuízo óbvio da sua autonomia e capacidade de intervenção. No respeito pela identidade própria de cada instituição, todo o esforço deve ser encaminhado na direcção do melhor aproveitamento integrado dos seus diferentes saberes e vocações. Afinal, neste como em todos os outros sectores da museologia, apenas da colaboração interinstitucional e do trabalho de equipa entre investigadores, museólogos, órgãos de poder e populações poderão nascer a autenticidade e os padrões qualitativos sem os quais nenhum museu deve ser construído.

Expor objectos avulsos, mostrar cacos e pedras, é fácil e porventura tentador. Mas cansa rapidamente, sem deixar grande rasto. Ora um Museu de Arqueologia só tem sentido enquanto entendamos que sirva para projectar no futuro o rasto de um qualquer passado.

© Universidade Aberta

PRINCIPAIS MUSEUS PORTUGUESES COM COLECÇÕES DE MATERIAIS ARQUEOLÓGICOS

(Quadro 1)

Designação	Localização	Dependência orgânica
MUSEUS DE ARQUEOLOGIA		
Museus Nacionais		
Museu Arqueológico	Lisboa	Ass. Arquól. Portug.
Museu Nacional de Arqueologia do Doutor Leite de Vasconcelos	Lisboa	Inst. Port. Museus
Museus Regionais		
Museu D. Diogo de Sousa	Braga	Inst. Port. Museus
Museus Locais		
Museu Arqueológico de Montemor-o-Novo	Montemor	Ass. Amigos Montemor
Museu Arqueológico Municipal de Silves	Silves	C.M. de Silves
Museu Arqueológico Municipal de Sines	Sines	C.M. de Sines
Museu Concelhio de Arqueologia	Serpa	C.M. de Serpa
Museu Regional de Arqueologia	Arganil	C.M. de Arganil
Museus Monográficos		
Museu Arqueológico de S. Miguel de Odrinhas	Odrinhas	C.M. de Sintra
Museu Monográfico da Citânia de Sanfins	Sanfins	C.M. Paços Ferreira
Museu Monográfico de Conímbriga	Condeixa	Inst. Port. Museus
Museus Didácticos		
Museu de Arqueologia e Pré-História do Instituto de Antropologia	Porto	Universidade Porto
Museu do Instituto de Arqueologia	Coimbra	Universidade Coimbra
MUSEUS MISTOS		
Museus Nacionais		
Museu Geológico e Arqueológico	Lisboa	Serv. Geológ. Portugal
Museu de Arqueologia, Numismática, Arte e Etnografia da Sociedade Martins Sarmento	Guimarães	Sociedade M. Sarmento
Museu Militar	Lisboa	Estado Maior Exérc.
Museus Regionais		
Museu do Abade do Baçal	Bragança	Inst. Port. Museus
Museu de Arqueologia e Etnografia do Distrito de Setúbal	Setúbal	Assemb. Distr. Setúbal
Museu Etnográfico e Arqueológico Dr. Joaquim Manso	Nazaré	Inst. Port. Museus
Museu de Évora	Évora	Inst. Port. Museus
Museu de Francisco Tavares Proença Júnior	Cast. Branco	Inst. Port. Museus
Museu de Leiria	Leiria	Inst. Port. Museus
Museu Pio XII	Braga	Seminário Santiago
Museu das Terras de Miranda	M. do Douro	Inst. Port. Museus
Museu de Etnografia e História	Porto	Arquivo Dist. Porto

(continua)

© Universidade Aberta

(Quadro 1 — continuação)

Designação	Localização	Dependência orgânica
Museus Locais		
Centro Municipal de Cultura e Desenvolvimento	V.V. Ródão	C.M. Vila V. Ródão
Museu Arqueológico e Etnológico de António Tomás Pires	Elvas	C.M. de Elvas
Museu Arqueológico e Lapidar do Infante D. Henrique	Faro	C.M. de Faro
Museu-Biblioteca dos Condes de Castro Guimarães	Cascais	C.M. de Cascais
Museu da Cidade	Lisboa	C.M. de Lisboa
Museu Etnográfico e Arqueológico	Campo Maior	C.M. Campo Maior
Museu Etnológico do Distrito de Viseu	Viseu	Assemb. Distr. Viseu
Museu Dr. João Calado Rodrigues	Mação	C.M. de Mação
Museu de Loures	Loures	C.M. de Loures
Museu de Marvão	Marvão	C.M. de Marvão
Museu Municipal de Alcochete	Alcochete	C.M. de Alcochete
Museu Municipal de Almada	M. Caparica	C.M. de Almada
Museu Municipal de Benavente	Benavente	C.M. de Benavente
Museu Municipal do Bombarral	Bombarral	C.M. do Bombarral
Museu Municipal do Fundão	Fundão	C.M. do Fundão
Museu Municipal Carlos Reis	T. Novas	C.M. de Torres Novas
Museu Municipal da Chamusca	Chamusca	C.M. da Chamusca
Museu Municipal de Chaves	Chaves	C.M. de Chaves
Museu Municipal do Crato	Crato	C.M. do Crato
Museu Municipal Hipólito Cabaço	Alenquer	C.M. de Alenquer
Museu Municipal de Lagos	Lagos	C.M. de Lagos
Museu Municipal de Mértola	Mértola	C.M. de Mértola
Museu Municipal de Moura	Moura	C.M. de Moura
Museu Municipal de Óbidos	Óbidos	C.M. de Óbidos
Museu Municipal de Olhão	Olhão	C.M. de Olhão
Museu Municipal Pedro Nunes	A. do Sal	C.M. Alcácer do Sal
Museu Municipal de Penamacor	Penamacor	C.M. de Penamacor
Museu Municipal de Portalegre	Portalegre	C.M. de Portalegre
Museu Municipal de Santiago do Cacém	S. do Cacém	C.M. de Sant. Cacém
Museu Municipal Dr. Santos Rocha	Fig. da Foz	C.M. Figueira da Foz
Museu Municipal do Seixal	Seixal	C.M. do Seixal
Museu Municipal de Sesimbra	Sesimbra	C.M. de Sesimbra
Museu Municipal de Torres Vedras	Torres Vedras	C.M. de Torres Vedras
Museu Municipal de Vila Franca de Xira	V.F. Xira	C.M. V. Franca Xira
Museu Paroquial	V.N. Paiva	Paróquia de Queiriga
Museu de Peniche	Peniche	C.M. de Peniche
Museu Regional de Sintra	Sintra	C.M. de Sintra
Museus Monográficos		
Museu do Ferro da Região de Moncorvo	T. Moncorvo	Ferrominas - EP
Fundação Calouste Gulbenkian (col. estrangeira)	Lisboa	Fundação Gulbenkian
Museu Luso-Hebraico Abraham Zacuto	Tomar	C.M. de Tomar
Museu do Metropolitano de Lisboa	Lisboa	Metro. de Lisboa - EP
Museu do Campo de Batalha de Aljubarrota	Aljubarrota	Estado Maior Exérc.
Museu da Sociedade de Geografia de Lisboa	Lisboa	Soc. Geog. de Lisboa

Obs.: Adaptado e completado, a partir de documentação reunida pelo Departamento de Arqueologia do Instituto Português do Património Cultural.

© Universidade Aberta

SUGESTÕES DE LEITURA

LINDSAY, A. J. *et al., The Curation and Management of Archeological Collections,* Washington, U.S. Department of Interior, 1980.

MACHADO, J. L. S., «Subsídios para a História do Museu Etnológico do Doutor Leite de Vasconcelos» in *O Arqueólogo Português,* Nova Série, Tomo V, Lisboa, 1965.

Musées de Site Archéologiques, Estudo Preparado pelo Conselho Internacional dos Museus (ICOM), 1982.

THOMPSON, M. W., *Ruins: their Preservation and Display,* London, British Museum publ., 1981.

Reportórios bibliográficos:

Bulletin Signalétique de Préhistoire et Protohistoire, Paris, C.D.S.H., (trimestral).

JORGE, E. P., *Bibliografia Arqueológica Portuguesa,* Lisboa, Departamento de Arqueologia do IPPC, 1984 e 1985. (1.º volume: 1935-1969; 2.º volume: 1970-1979).

© Universidade Aberta

Página intencionalmente em branco

© Universidade Aberta



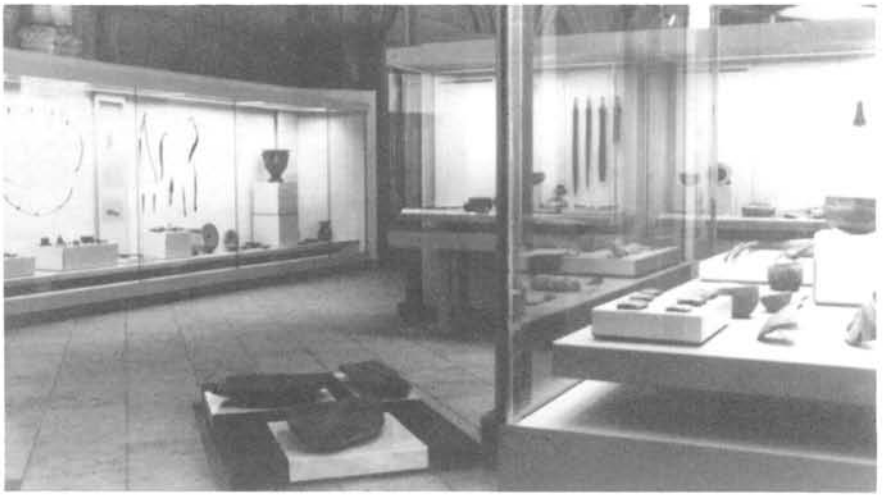


23. Aspecto da sala de exposições do antigo Museu Etnográfico Português (actual Museu Nacional de Arqueologia) em finais do Séc. XIX, quando ainda se encontrava instalado no edifício da Academia de Ciências de Lisboa

24. Vista geral da Sala de Arqueologia do Museu dos Serviços Geológicos de Portugal

© Universidade Aberta





25. Aspecto parcial da Sala de Arqueologia castreja e romana do Museu da Sociedade Martins Sarmento, em Guimarães

26. Aspecto parcial da Galeria de Exposição Permanente do Museu Nacional de Arqueologia, inaugurada em 1989: «Portugal: das origens à época romana»

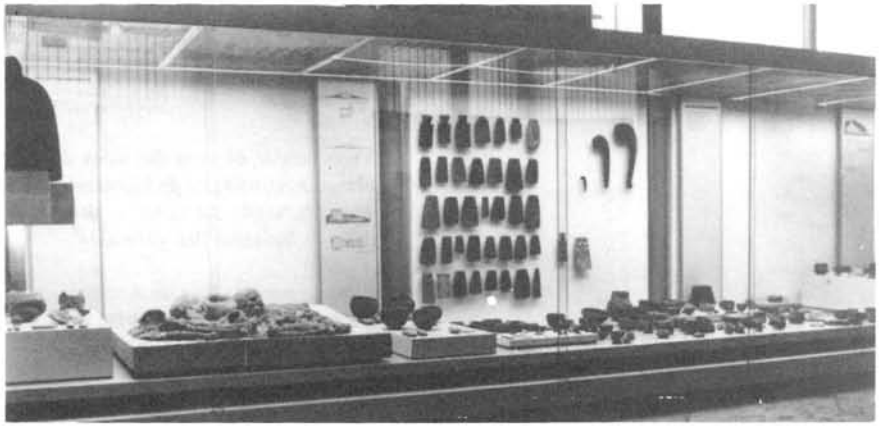
© Universidade Aberta



27. Museu Monográfico de Conímbriga: vitrina sobre «Louça de mesa e de cozinha»



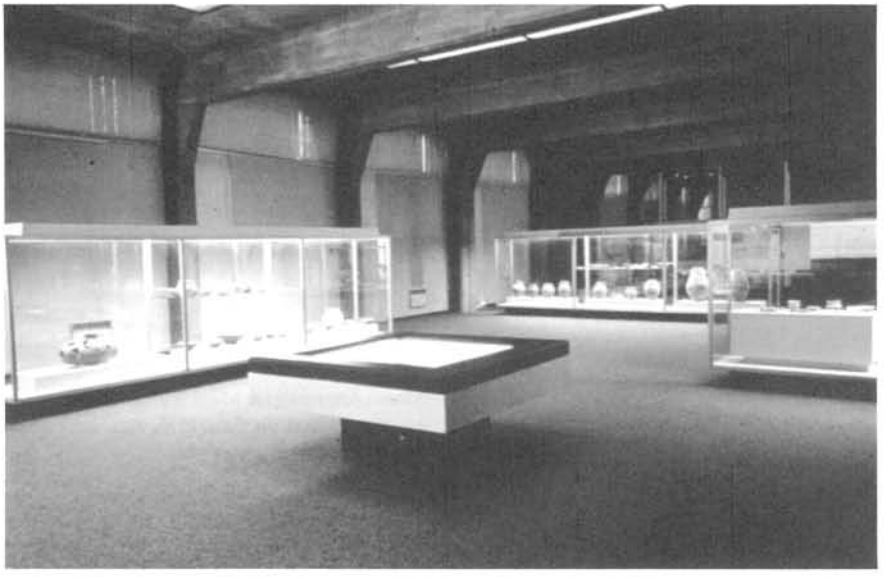
28. Museu Arqueológico Municipal de Silves: aspecto parcial da Sala Principal, em torno do poço-cisterna



29. Museu Nacional de Arqueologia: vitrina sobre «O Megalitismo alentejano», integrada na Galeria de exposição permanente do Museu

© Universidade Aberta

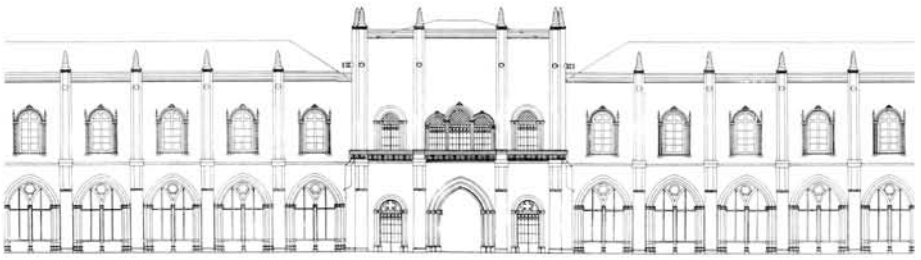


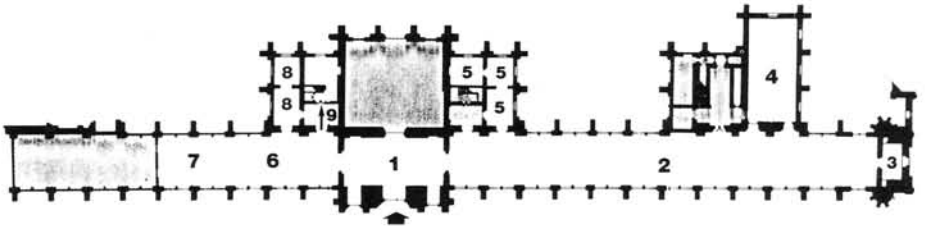


30. Vista parcial de uma das salas do Museu Arqueológico de Montemor-o-Novo, sendo de notar o ritmo dado às fachadas das vitrinas

31. Aspecto geral da Sala da Arqueologia do Museu Municipal do Dr. Santos Rocha, na Figueira da Foz

© Universidade Aberta



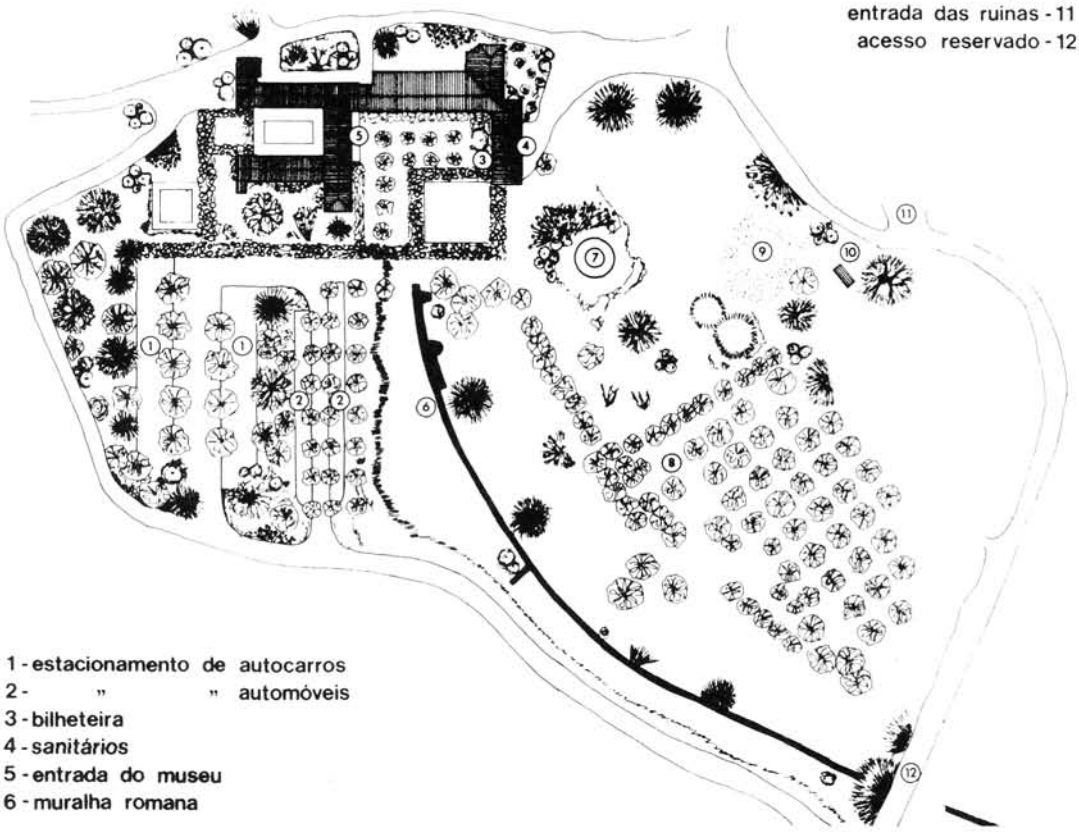


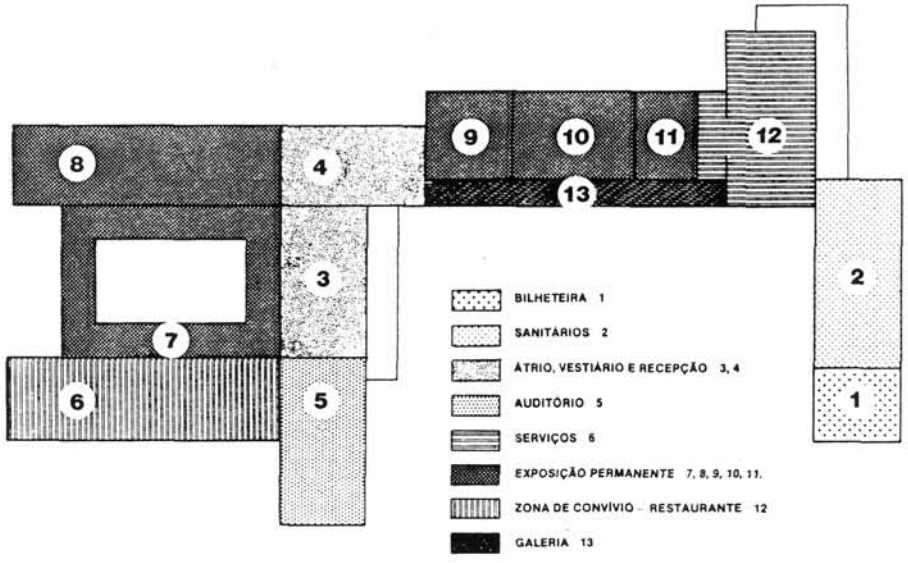
32. Desenho parcial da fachada principal do sector dos Jerónimos onde se encontra instalado o Museu Nacional de Arqueologia. Ao centro, a entrada principal utilizada desde o início dos anos 80

33. Planta geral do Piso Térreo do Museu Nacional de Arqueologia. 1: átrio/recepção; 2: Galeria de Exposição Permanente; 3: sala de projecção de vídeos; 4: Exposição Permanente «Tesouros da Arqueologia Portuguesa»; 5: espaço previsto para a exposição permanente sobre «Antiguidades Egípcias»; 6 e 7: espaço polivalente para exposições temporárias e auditório; 8: cafetaria e sanitários; 9: bengaleiro e controlo de acesso ao Piso Superior, onde se situam os serviços internos do Museu

© Universidade Aberta

CONÍMBRIGA

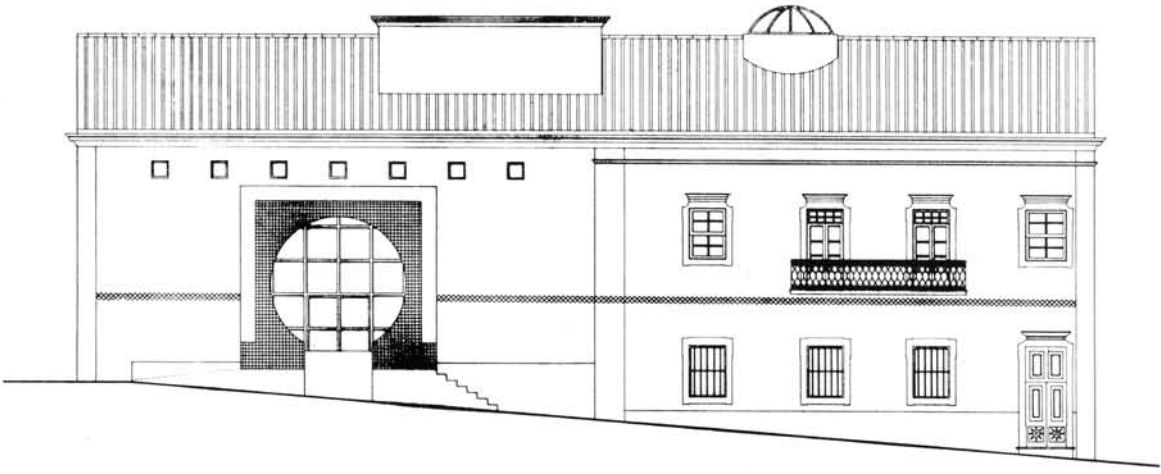


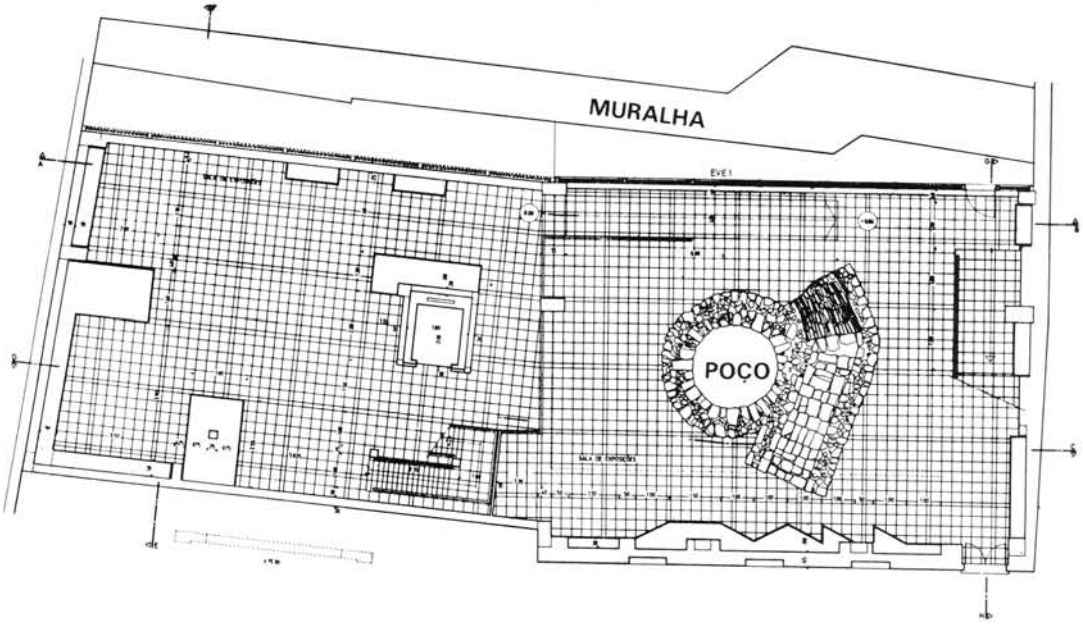


34. Museu Monográfico de Conímbriga: edifício e áreas envolventes

35. Idem: edifício principal

© Universidade Aberta





36. Museu Arqueológico Municipal de Silves: alçado principal, sendo de notar a articulação entre um edifício pré-existente, cuja fachada se manteve, e a zona de entrada, construída de raiz

37. Idem: planta do Piso Térreo onde se encontra o poço-cisterna almôada em torno do qual todo o museu foi concebido

© Universidade Aberta

Página intencionalmente em branco

© Universidade Aberta

António Galopim de Carvalho

X. MUSEUS DE HISTÓRIA NATURAL

© Universidade Aberta

Página intencionalmente em branco

© Universidade Aberta

> Sentimos hoje a vontade de tornar os museus em algo que sirva a todos. Os ideais da Revolução Francesa necessitaram de duzentos anos para se concretizarem.
>
> (NUNO GALOPIM, 1989)

1. AGENTE PEDAGÓGICO

Desde há cerca de dois séculos que as nações da Europa têm vindo a criar Museus de História Natural dotados de valiosas bibliotecas e de vastas e importantes colecções representativas do mundo natural, estudadas e conservadas por equipas de especialistas, em número e qualidade à dimensão das respectivas potencialidades.

As exposições temporárias ou permanentes postas à disposição do grande público têm, a partir de então, proporcionado complemento de ensino, para uns, informação especializada, para outros, e um certo tipo de «alimento» cultural, para muitos. Os Museus de História Natural têm, assim, contribuído, a par dos outros Museus de Ciência, para dar dimensão científica à cultura, tornando acessíveis muitos aspectos essenciais do mundo pouco divulgado da ciência, procurando introduzi-los nos hábitos culturais quer do cidadão comum, quer das classes tradicionalmente ditas cultas, no geral muito arredadas do saber científico e tecnológico.

Grande parte das respostas a preocupações de ordem filosófica sobre o que é o Homem e qual o seu lugar na Natureza, quais as funções que pode e deve desempenhar dentro dela face às suas enormes capacidades, quais as suas responsabilidades ou, ainda, que direito lhe assiste ao geri-la em seu proveito, forçando-a a adaptar-se-lhe, em vez de procurar harmonizar-se com ela, são-nos facultadas pelas várias disciplinas contidas nas chamadas Ciências Naturais, o que lhes confere importância fundamental na formação integral do Homem de hoje. Assim, o conhecimento científico em torno daquelas matérias interessa-lhe de sobremaneira no que toca à sua valorização cultural, quaisquer que sejam as suas vocações ou actividades no tecido social em que se insere. As Ciências da Natureza, cujo desenvolvimento espectacular nas últimas décadas tem sido notável, afirmam-se, cada vez mais, não só como áreas do saber indispensáveis à preparação escolar, científica e profissional de certos ramos de actividade, mas também, como parte importante da formação intelectual global de cada um de nós.

É aqui que os Museus de História Natural assumem particular relevo, quer como instituições atraentes, complementares dos sistemas regulares de ensino, para a franja populacional em processo de escolarização, quer como agentes de divulgação científica para o grande público não «tocado» pela cultura científica e, no geral, muito desabituado de curiosidade nesse campo do saber, quer ainda como centro de informação e de investigação científicas especializadas ao serviço dos que, por via académica ou por *motu* próprio, têm no labor científico o essencial da sua actividade.

© Universidade Aberta

O museu, qualquer que ele seja, é um local pedagógico por excelência. Sem se sobrepor à Escola, pode criar uma dinâmica própria, favorecendo a exploração do saber, alargando o conhecimento, promovendo oportunidades últimas de aprendizagem e únicas pela utilização de estratégias mais adaptadas ao despertar da consciência e conducentes à integração dos conceitos.

Sem fins lucrativos, os Museus de História Natural abertos ao público são instituições ao serviço do Homem, da sociedade e do desenvolvimento, no respeito intransigente e constante pelo ambiente natural. Hoje estes museus não se limitam a meros locais de exposição dos seus acervos. Antes de tudo, os museus devem ser locais de investigação e valorização do património da humanidade, estimuladores da evolução das mentalidades e difusores, por excelência, de conhecimento científico. Um Museu de História Natural é, pois, um organismo vivo e dinâmico, activo e actuante, impulsionador de progresso harmonioso no quadro da Natureza. Nestes termos, a actividade das suas equipas desdobra-se em múltiplas vertentes. Estão a chegar ao fim os museus-armazéns repletos de expositores (armários e baús) empilhados de espécimes.

2. OBJECTO E COMUNICAÇÃO

Os objectos expostos, quer se tratem de exemplares isolados, de conjuntos organizados ou de sítios naturais entendidos como tal (uma árvore, uma reserva natural, um geomonumento, etc.) são os mediadores no diálogo entre o Museu e o público. A sua escolha e a arquitectura dispositiva que apresentam obedecem a quesitos que têm por base a pedagogia do concreto, no propósito de obter, dos diversos tipos de público, o máximo de adesão e de respostas aos desafios crescentes da Sociedade contemporânea.

Como em qualquer actividade, a transmissão do saber e a aquisição do conhecimento repousam num denominador comum: a comunicação.

2.1. Níveis de informação

O objecto exposto acumula em si um primeiro nível de informações, imediatas e evidentes, como sejam a forma, a dimensão, a cor, etc. A este conjunto de elementos adiciona-se normalmente um outro, a nível mais elevado, que contém as informações que se pretendem comunicar com base nesse objecto tornado peça de museu. Nos seus aspectos puramente materiais, o objecto natural é «testemunha silenciosa» de um dado fenómeno, num determinado contexto e num certo momento da história da Terra. Fazê-lo «falar» é pois preocupação básica do museu. Mas mais do que fazê-lo falar é necessário fazê-lo falar bem, ou, por outras palavras, conseguir que o destinatário (o visitante) entenda a linguagem usada e, portanto, receba a comunicação. Por essa razão, alguns museus fazem acompanhar os objectos expostos de informações complementares elaboradas a três níveis, de complexidade crescente. **Um primeiro nível** marcado por informação muito simples, de âmbito geral, num texto intencionalmente curto; **um segundo**, um pouco mais descritivo; e **um terceiro**, pormenorizado, colocado à dis-

© Universidade Aberta

posição dos que assim o desejem e o possam entender. A estes três níveis, de acordo com o volume e o pormenor da informação, correspondem caracteres gráficos muito amplos, bem legíveis e atraentes, no primeiro, e bastante mais pequenos, no terceiro.

2.2. **Apresentação do objecto**

Igualmente por motivos de ordem pedagógica, os expositores deverão ter qualidade estética e serem atraentes, funcionais, bem iluminados e não sobrecarregados de peças. Um objecto exposto, uma vez mediatizado pela informação complementar anexa, pelo modo de apresentação e pelo critério de integração que lhe foi dado no conjunto, terá necessariamente o seu valor aumentado como fonte de conhecimento. Paralelamente, a apresentação estética das peças, num ambiente agradável e apelativo, constitui factor altamente positivo, pelo prazer que desperta, contribuindo assim para melhorar a comunicação pretendida.

3. INVESTIGAÇÃO CIENTÍFICA NO MUSEU

No momento actual, em que as Universidades formam profissionais de museologia, em que a interdisciplinaridade e a cooperação interinstitucional de âmbito nacional e internacional se inserem nas preocupações dos museólogos, em que as agressões ecológicas crescem à medida do desenvolvimento tecnicista desenfreado da civilização industrial e da sociedade de consumo, os museus e, em particular, os de História Natural vêem as suas responsabilidades grandemente acrescidas como instituições públicas de valorização do Homem e de consciencialização do seu papel no todo natural. Para participarem na resposta a dar a esta exigência imperativa e urgente para a globalidade do Planeta, os Museus de Ciência, em geral, e os de História Natural, em particular, não podem continuar como parentes pobres na distribuição das verbas estatais, rejeitadas para a cauda das actividades científico-culturais.

A investigação científica assume um papel decisivo na actividade regular dos Museus de História Natural. Inventariando e inovando, ***o museu deve ser sede de cultura científica também ali produzida***. Esta actividade criadora confere-lhe autoridade e credibilidade na divulgação que faculta ao visitante. Assim, a carência de meios amputa o museu desta função capital no prosseguimento dos seus objectivos institucionais.

4. ACÇÕES FORMATIVAS

O interesse ultimamente demonstrado pelo público de Lisboa face às estruturas museológicas deste tipo, acorrendo a manifestações científicas e culturais, cada vez mais frequentes, testemunha o valor crescente que estas instituições vão ganhando, procurando conquistar, nos dias que correm, um lugar privilegiado nas acções informativas que correspondam à crescente tomada de consciência, pelo cidadão comum, do lugar que ocupa no mundo que o rodeia, bem como da necessidade de preservar o equilíbrio natural, elemento-base da qualidade de vida que, afinal, ele deseja.

© Universidade Aberta

Torna-se, assim, necessário ao museu ir ao encontro destas preocupações da sociedade dos nossos dias, informando em torno de temas como os ligados à conservação da Natureza e à gestão dos recursos naturais, entre os mais prementes. Mais uma vez o museu assume dimensão pedagógica. Não pretendendo fornecer soluções definitivas, ele dá ao utente elementos informativos que lhe permitirão abarcar os problemas postos e agir em conformidade.

5. HISTÓRIA

5.1. A primeira geração. As galerias

Numa fase inicial dos chamados Museus de História Natural, que poderemos paralelizar com o que, nos Museus de Ciência e Tecnologia, tem sido referido como «**Museus de primeira geração**», exibiam-se em especial, os testemunhos dos então designados por três «Reinos da Natureza» — os animais, as plantas e os minerais. Foi a época das galerias, algumas enormes e repletas de objectos e de informação exaustiva, concebidas e realizadas à dimensão dos respectivos museus, cidades ou países.

Estas galerias, que ocupavam, no geral, salões grandiosos, às vezes monumentais, exibindo colecções imensas, são hoje, no seu conjunto e por seu turno, encaradas como «peças» de museu de inegável valor museológico, impondo-se a sua manutenção pela imagem que agora fornecem da museologia da época que representam. São como que monumentos erigidos ao domínio da Razão sobre o pensamento metafísico, que importa conservar.

Esta geração de Museus foi desenvolvida na Europa a partir dos finais do **séc. XVIII**, na sequência das ideias nascidas da Revolução Francesa, pela reunião de muitas colecções, bem mais antigas (cerca de um século) dispersas pelas chamadas «Salas de Curiosidades» da grande burguesia e de uma certa aristocracia ditas cultas que, na altura, se assumiam como detentoras e difusoras do conhecimento e da cultura. Estas pequenas exibições, frequentadas pelas elites intelectuais do tempo, foram, com efeito, os embriões dos museus da modernidade.

Nesse intervalo de tempo, caminhou-se da fase em que os visitantes eram admitidos como um privilégio, a outra, em que o passaram a ser por direito de cidadania, que se manteve e alargou até aos dias de hoje.

Com mais de dois séculos de existência, o **Museum National d'Histoire Naturelle** de Paris (Jardin des Plantes) encerra uma das mais antigas colecções de mineralogia, iniciada em **1692** na «Drogaria» de Luis XIII, ali reunida devido às suas «virtudes medicinais». As colecções, a partir de então adquiridas, foram estudadas sistematicamente pelo célebre naturalista **Jussieu** (a partir de 1722) e abertas ao público em **1745**, no então designado «**Cabinet d'Histoire Naturelle du Roi**» que só passou a ser designado pelo nome que hoje lhe conhecemos, na sequência das grandes transformações sociais e políticas ocorridas em França nos finais do séc. XVIII. Nessa altura, na Europa, eram já muitos os grandes coleccionadores e estudiosos, tendo-se

© Universidade Aberta

tornado os principais doadores dos museus. Foi o caso das magníficas **colecções Russel** e **Aschcroft**, no **British Museum**, em Londres, e as de **Romeu de L'Isle** e do **Abade Haüy**, no **Jardin des Plantes**, em Paris.

Na mesma época, em **S. Petersburgo**, podia apreciar-se a vasta **colecção de Pedro, o Grande, da Rússia** (1200 peças), iniciada em **1716**, no **Cabinet** de Minerais do Czar, hoje integrada no conhecido **Museu Fersman**, da Academia das Ciências de Moscovo.

Na Europa do **séc. XIX** a concepção dos Museus de História Natural era muito semelhante nos diversos países. As ideias circulavam entre as principais capitais e as inovações copiavam-se, como se copiavam os hábitos da Corte. Aberto ao público londrino em **1881**, na sua configuração actual, o **British Museum of Natural History** exibia uma série de amplas galerias pejadas de informação. As exposições dessa época caracterizavam-se pela densidade, pelo afastamento dos objectos face ao visitante e pelas legendas pouco acessíveis à grande maioria do público.

De qualquer modo, antiquados aos nossos olhos, estes museus foram também algo de revolucionário para a época. Eram a expressão do triunfo do positivismo sobre a repressão do saber, sobre o pensamento acorrentado, escolástico. A designação de «**Catedral de South Kensington**» por que muitos se referem a este museu de Londres, documenta a filosofia subjacente à concepção deste tipo de instituição.

Era também, por outro lado, o grandioso **museu-armazém**, tão do agrado dos governantes de então, que os mantinham e ampliavam numa demonstração de poder e de influência territorial nos Impérios ou fora deles.

Este **museu-arquivo** tinha no objecto o essencial da informação disponível. Tais objectos resultavam, e ainda resultam, dos achados fortuitos, da oferta ou da recolha intencional, correspondentes, no geral, a animais, plantas, minerais, fósseis, etc. Estas peças assumem verdadeira importância como geradoras de informações para o grande público e, algumas vezes, com carácter inovador, de descoberta, para a Ciência e seus cultores[1].

Num certo avanço sobre a atitude inicial, começou a aceitar-se a partir do **último quartel do séc. XIX**, e em especial, com **Goode (1891)**, que uma exposição eficaz era uma colecção de pequenos textos informativos, ilustrados ou documentados por um espécime, ou objecto museal. Nesta fase, os museus não se interrogavam sobre se a mensagem atingia ou não os destinatários menos esclarecidos. «Não se faziam concessões aos ignorantes e não informados que, frequentemente, levavam dos museus nada mais do que bolhas nos pés, uma enorme dor de cabeça e a ideia de que o mundo natural era um enorme labirinto» (NUNO GALOPIM, 1989).

Esta atitude manteve-se todo o primeiro quartel do séc. XX.

[1] É o caso, entre nós, por exemplo, da descoberta recente de ossadas fósseis de um dinossáurio saurópode, grande herbívoro quadrúpede, com cerca de 150 milhões de anos, nas arribas da praia de Porto Dinheiro, no Concelho da Lourinhã. Os restos de ossos em si, bem como os sedimentos em que jazem, entre as muitas indicações que fornecem, fazem-nos saber da existência deste tipo de animais em terrenos daquela idade, num ambiente quente e húmido de terras baixas pantanosas, rico de vegetação.

© Universidade Aberta

5.2. **Indícios de mudança**

Indícios de mudança surgiram pela primeira vez com **Gropius**, em **Paris**, em **1930**, na exposição «Mundo do Trabalho Alemão», e em **Berlim**, no ano seguinte, na do «Sindicato dos Construtores Civis». Nestas mostras, os espaços foram utilizados de uma maneira inédita e vanguardista, que deu frutos. Os temas ocupavam pequenas células que se sucediam segundo um esquema lógico, permitindo também solução eficaz ao problema da circulação do público.

Embora sem grande incidência, os museus da primeira geração não se limitavam à exposição sistemática dos já referidos objectos naturais. Cedo sentiram a necessidade de trazer para dentro das suas portas outros documentos ilustrativos da mesma Natureza com os quais pretendiam interessar o visitante.

Surgiram, assim, as primeiras **reconstituições de peças e de ambientes naturais**, através de réplicas mais ou menos conseguidas, apresentadas isoladamente ou em associações convenientemente estudadas, desde os pequenos nichos às grandes paisagens. São os conhecidos **dioramas** cuja aceitação por parte do público os torna particularmente eficazes como objecto de informação. Nesta linha de concepção museográfica inserem-se ainda reproduções, em tamanho natural, de partes ou pequenos percursos de galerias de minas, como é o caso das expostas no **Deutsches Museum** de **Frankfurt**. Consideram-se também nesta linha reconstituições paleogeográficas, isto é, reproduções de ambientes antigos da história da Terra, utilizando réplicas de animais e plantas do passado, obtidas a partir dos respectivos fósseis, dispostas no que se admite ter sido o seu ambiente natural.

Os modelos reduzidos de vastas superfícies de paisagens naturais constituem um outro tipo de documento ou objecto frequente nos Museus de História Natural, com muito interesse para o visitante. Correspondem a modelos reduzidos, sob a forma de «blocos-diagrama», a três dimensões e à escala conveniente, de aspectos particulares do relevo, com interesse nas áreas da Geologia e da Geografia, impossíveis de exibir no interior do museu, como é, por exemplo, um vulcão, um vale glaciário, uma ilha, um delta ou um lago. Um exemplo deste tipo de representação a muito pequena escala é o mapa em relevo de Portugal, na escala de 1:100.000 com indicação da natureza geológica dos terrenos, existente no **Museu e Laboratório Mineralógico e Geológico da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra**.

Na mesma linha podem citar-se modelos ampliados de pequenos organismos (vivos ou fósseis) ou ainda, por exemplo, de partes de animais ou plantas tais como órgãos, pequenas estruturas, células, etc.

Os **quadros** e **mapas murais** têm sido grandemente utilizados nos Museus de História Natural. Constituem uma solução económica na linguagem museográfica, funcionando nuns casos como o próprio objecto de informação e, noutros, como complemento de outros objectos. São frequentes

© Universidade Aberta

os quadros descritivos (através de figuras e pequenos textos) de uma paisagem, de um acidente geológico, de um fóssil ou de uma estrutura cristalina. Igualmente são comuns as **representações iconográficas** de seres vivos, isolados ou agrupados por critérios sistemáticos, ou simplesmente de órgãos ou meras estruturas orgânicas ao alcance da observação, incluindo a microscópica e ultramicroscópica. Os quadros e mapas murais procuram, com maior economia de meios, suprir a falta dos anteriores tipos de representação — dioramas e modelos a três dimensões. Eles têm sido o recurso possível nos museus com orçamentos mais limitados como é o caso do nosso **Museu Nacional de História Natural**.

Até aos anos 60, a grande maioria dos museus limitavam-se, praticamente, a ser um edifício, um acervo, um corpo de funcionários e um público em número particularmente restrito. Viviam-se, ainda, os reflexos de um certo endeusamento da ciência, que levou à construção dos já referidos edifícios grandiosos concebidos como catedrais da ciência, cultivando o realismo, inspirado no já longínquo advento do renascimento, então possibilitado pelo espírito libertador da Revolução Francesa.

5.3. **Modelos dinâmicos e esquemas interactivos. As novas tecnologias**

Nos últimos anos, alguns museus, de que são exemplo o **British Museum of Natural History** e o **Geological Museum** de **Londres**, conceberam modelos dinâmicos extraordinariamente apelativos, de grande impacte na generalidade do público e, consequentemente, eficazes. É, nomeadamente, o caso, no primeiro daqueles museus, das salas dedicadas à espécie humana «Human Biology», com recursos a meios técnicos modernos, incluindo os audio-visuais, com esquemas interactivos pedagogicamente concebidos. No segundo museu atrás referido, exibe-se um modelo que informa o público acerca da actividade vulcânica, recorrendo a soluções visuais e sonoras que simulam uma erupção, num nível de realismo apreciável. Igualmente na célula deste museu concebida para a informação sobre os sismos, o visitante pode experimentar a ocorrência de um abalo simulado sob o ponto de vista mecânico (as vibrações rigorosamente reproduzidas) e sonoro. São ainda exemplos de exposições apelativas, com resultados reconhecidamente eficazes, «Story of the Earth» e «Treasures of the Earth», ali patentes ao público há cerca de duas dezenas de anos. Numa expressão bastante mais avançada na utilização dos media, o sector dedicado à geologia conhecido por «Explora», na **Cité des Sciences et des Techniques** de La Villete (Paris) exemplifica as mais modernas soluções de comunicação no âmbito das Ciências da Natureza.

As conquistas da ciência e da tecnologia não podem ter deixado de influenciar no tipo e no valor do objecto museográfico. É o caso dos auscultadores individuais que apoiam ou acompanham o visitante na observação de um pormenor ou durante o seu percurso através do Museu. Estes pequenos aparelhos substituem com vantagem a informação escrita complemen-

© Universidade Aberta

tar dos objectos expostos nem sempre lida pelo visitante. Comum em todos os tipos de museus da actualidade, os auscultadores têm enormes vantagens, também, nos Museus de História Natural.

Os **fenómenos video** e **informático** (os pequenos computadores) amplamente exemplificados em La Villete, deram a estas instituições, na actualidade, meios inesgotáveis de informação no âmbito da pedagogia própria de um museu activo e actuante. Permitem aos museus com fracos orçamentos (como é o caso português) abordar temas do maior interesse na componente científica da formação cultural do cidadão comum, difíceis de conseguir por outras vias bastante mais onerosas ou mesmo impossíveis. Por outro lado, estes meios possibilitam grande interactividade, com todas as vantagens inerentes a essa forma de estar num museu.

O maravilhoso espectáculo da técnica surge, por exemplo, nas exposições de dinossáurios robotizados ocorridas nas principais cidades do mundo. Trata-se de modelos articulados, pela utilização dos mais modernos recursos da robótica, construídos à escala natural, reproduzidos tão fielmente quanto se imagina a aparência exterior destes animais, bem como os seus movimentos, chegando mesmo à fantasia de se lhes dar cor e «voz». Companhias americanas e japonesas têm produzido estes magníficos «robots» que constituem enorme atracção nos museus onde quer que exibições como «Dinossáurios regressam em Lisboa» sejam apresentadas ao público. Passar-se da observação de esqueletos fósseis, ainda que naturais, grandiosos e realisticamente montados, ao frente-a-frente com estes objectos mecânicos, em tamanho natural ou parcialmente reduzido, sabiamente reconstituídos e sugestivamente apresentados, provoca no visitante uma reacção de vivência que dificilmente esquecerá. Provam-no o enorme êxito da Exposição de Lisboa, no Museu Nacional de História Natural (Dez., 1992 - - Março, 1993).

Ainda e finalmente, como exemplo das mais modernas aquisições da técnica com interesse na acção pedagógica dos Museus de História Natural, há que referir os chamados **«hologramas»** ainda pouco divulgados, com um leque vastíssimo de possibilidades a serem exploradas neste ramo do saber, com enorme poder de atracção e de impacte nos visitantes, quaisquer que sejam os seus níveis de conhecimento ou o grupo etário a que pertençam.

6. NOVOS RUMOS. EXOMUSEU DA NATUREZA [1]

Numa outra linha museal, são vários em Portugal os sítios de interesse cultural-científico na perspectiva das Ciências Naturais e em particular das Geociências, como é o caso da **«Pedra Furada»** na cidade de **Setúbal** e do **carso** de **Pêro Pinheiro**, também conhecido pelo nome de Pedra Furada, que correspondem a espaços a céu aberto, mais ou menos amplos permitindo observação *in situ* de fenómenos naturais, não transplantáveis para o interior dos museus. Apenas observáveis nos seus locais próprios, estas

[1] Entendemos por exomuseu uma estrutura museológica ampla, à escala regional ou mesmo nacional que reúna testemunhos do património natural (ou até cultural) classificados, protegidos e utilizados como objecto museográfico que, pela sua natureza só podem ser observados no local onde afloram, isto é, no exterior e nunca portas a dentro do Museu no sentido tradicional do termo.

© Universidade Aberta

ocorrências requerem tratamento adequado. Os sítios com interesse geológico ou biológico podem referir-se como recursos de índole cultural e científica não renováveis. Em consequência disso, urge serem encarados como património natural e cultural a manter e preservar. É o caso da grandiosa pista com pegadas recentemente descoberta em **Carenque** (Sintra) uma das quais contínua e com mais de 130 metros de comprimento, atribuída a um grande dinossáurio que aqui viveu há cerca de 95 milhões de anos.

Estes sítios de interesse geológico, ou geomonumentos e outros noutros domínios das ciências da natureza, como um bosque, uma lagoa, uma nascente, são peças de um **Exomuseu**, de há muito concebido por nós, que urge dinamizar como medida não só de interesse cultural e pedagógico mas também de preservação do ambiente natural.

SUGESTÕES DE LEITURA

ANDERSEN, F. & HANSEN, T., «The Educational Use of Museums, the Natural Environment and Reality», in *Museum Education,* Kopenhagen, Danish ICOM, 1982.

BAYLE, P., «Les Musées d'Histoire Naturelle et le Monde du Travail», in *ICOM Education* 11, Paris, 1984.

BURCHARD, U. & BODE, R., *Mineral Museums of Europe,* London, Walnut Hill Publishing Company, 1986.

CACHÃO, M. & GALOPIM DE CARVALHO, A.M., «Georrecursos, Cultura e Turismo». II Encontro Nacional do Ambiente, Turismo e Cultura. Centro Nacional de Cultura, Angra do Heroísmo, Janeiro, 1991.

CANÊLHAS, M. G., «Museus Portugueses de História Natural — Perspectiva Histórica» in *Cadernos de Museologia,* Lisboa, APOM, 1983.

COSTA, P. F., *O Exploratório,* Lisboa, ed. A., 1989.

DANILOV, J., «Un Centre d'Education Scientifique Informelle à Chicago», *Museum,* Paris, UNESCO, (150), 1986.

DECROSSE, A., LANDRY, J. & NATALI, J., «Les Expositions Permanentes de la Cité des Sciences et de l'Industrie de La Vilette: Explora», *Museum,* Paris, UNESCO, (155), 1987.

ERI, I., «Un Court Historique des Vitrines», *Museum,* Paris, UNESCO, (146), 1980.

FACHE, C., «Educational Games», in *Museum Education,* Kopenhagen, Danish ICOM, 1982.

GALOPIM DE CARVALHO, A. M.; LOPES, César L., *Geociências na Universidade de Lisboa: Investigação Científica e Museológica,* Lisboa, MLMG, 1987.

© Universidade Aberta

GALOPIM DE CARVALHO, A. M., *Museu e Laboratório Mineralógico e Geológico. Universidade de Lisboa: o que somos, o que temos, o que fazemos, o que pensamos fazer,* Lisboa, MLMG, 1988.

GALOPIM DE CARVALHO, A. M., «Museu e Laboratório Mineralógico e Geológico. Universidade de Lisboa: o que somos, o que temos, o que fazemos, o que pensamos fazer», *Ethnologia,* (6), 1991.

GALOPIM DE CARVALHO, Nuno, *Um novo Museu.* Museu e Laboratório Museológico e Geológico. Universidade de Lisboa, 1989.

GIROUARD, Mark, *Alfred Waterhouse and the Natural History Museum,* London, British Museum Natural History, 1981.

GORDON, Ayala, «Emotional Reactions to an Exhibition», *ICOM Education* 10, Paris, 1982.

GREGORY, R. *et al., The Exploratory (Hands on Science Centre),* Bristol, Exploratory, 1987.

GURIAN, Elaine H., «Museum's Relationship to Education», in *Museum Education,* Kopenhagen, Danish ICOM, 1982.

GURIAN, Eliane H. & KAMIEN, Janet, «Interactive Exhibits at the Boston's Children Museum», in *ICOM Education,* Paris, 1982.

HEIN, George E., «Evaluation of Museum Programmes and Exhibits», in *Museum Education,* Kopenhagen, Danish ICOM, 1982.

JENSEN, Jorgen, «Concepts and Goals for Museum Exhibits», in *Museum Education,* Kopenhagen, Danish ICOM, 1982.

JUN, Ju, «Un Musée sur le Site d'une Ancienne Mine de Cuivre», in *Museum*, Paris, UNESCO, (150), 1986.

LOHR, Rita, «Adult Education and the Museum», in *ECOM Education* 10, Paris, 1982.

MILES, R. S. *et al., The Design of Educational Exhibits,* London, Unwin Hyman, 1988.

SCHUBNEL, H. J., *Cristaux Géants et Mineraux Precieux,* Paris, Museum National d'Histoire Naturelle, 1987.

STURUP, Bjorn, «Realization of Concepts and Goals», in *Museum Education,* Kopenhagen, Danish ICOM, 1982.

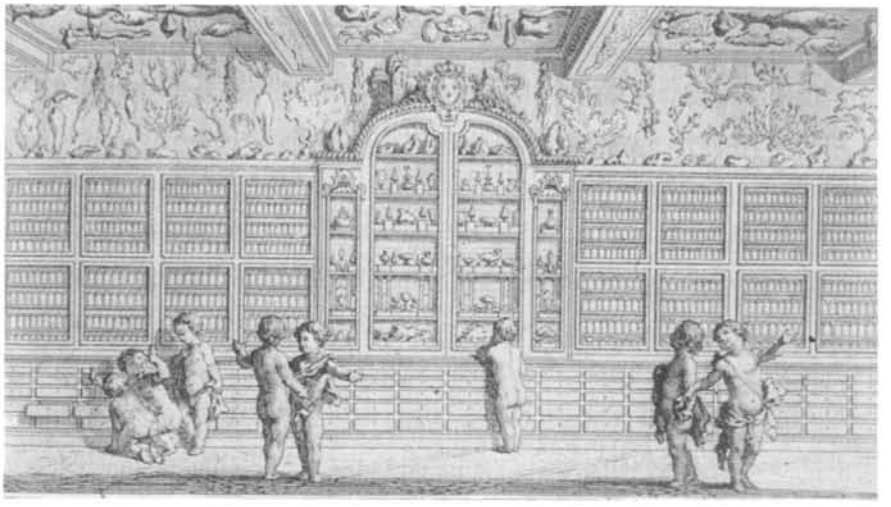
TABORSKY, Edwina, «The Museum it the Community», in *ICOM Education* 8, Paris, 1978.

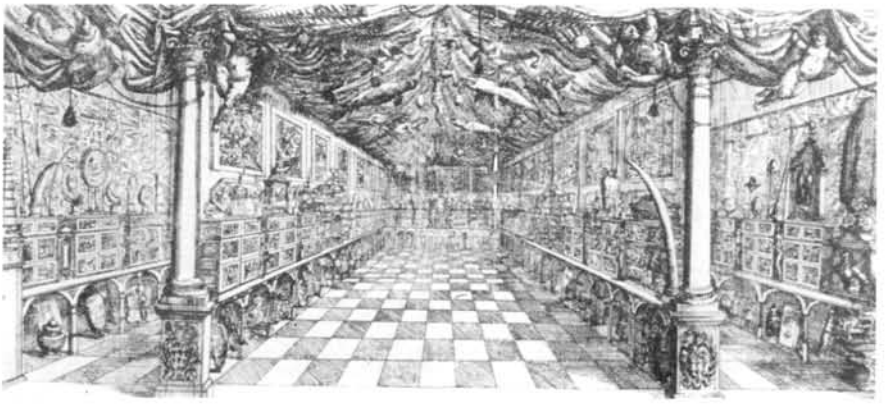
THACKRAY, J. C., *Geological Museum,* London, British Museum Natural History, 1987.

WENGEN, Ger Van, «The Relationship Between Museum Display and Educational Activities», in *ICOM Education* 10, Paris, 1982.

WENGEN, Ger Van, «Educational Programmes in Museums», in *Museum Education,* Kopenhagen, Danish ICOM, 1982.

© Universidade Aberta





38. Uma das Salas do «Cabinet d'Histoire Naturelle du Roi» (Luís XIII)

39. Esta sala do Museu Settala, de Milão, numa gravura do Séc. XVII, repleta de espécimens, é uma prefiguração das majestosas galerias do Séc. XIX

© Universidade Aberta



40. Galeria de mineralogia no Museu de História Natural de Karlsrhue, Alemanha. Imagem colhida em 1905



41. Aguarela de Alfred Waterhouse, em 1874, do «Natural History Museum» de Londres, concebido à dimensão e ao estilo de uma grande Catedral da Ciência, na sequência de uma filosofia nascida da Revolução Francesa

© Universidade Aberta



42. Diorama representando um aspecto da Savana africana. «Natural History Museum», de Londres

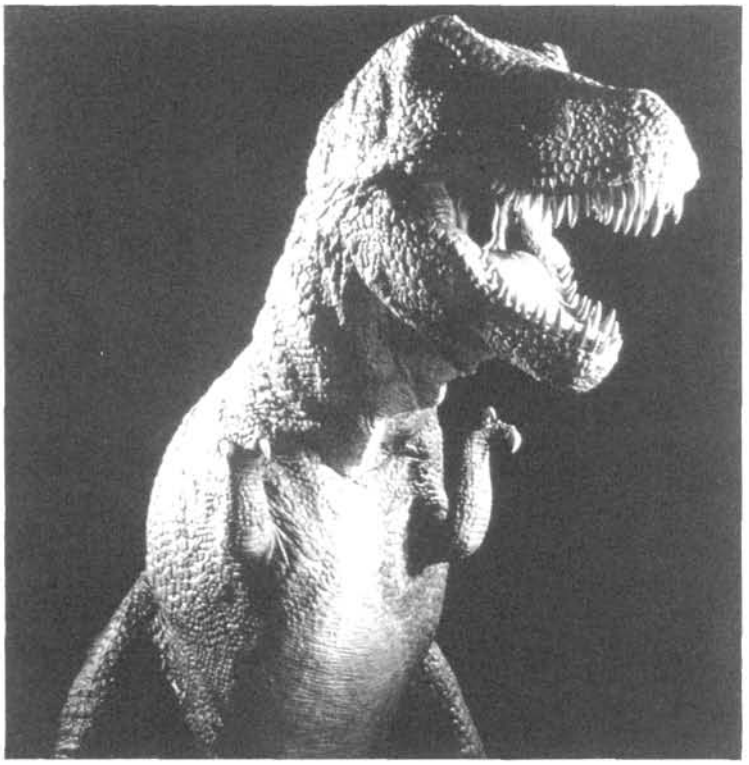


43. Reconstituição de uma mina de Carvão (hulha) no final do Séc. XIX, início do Séc. XX na Baviera. «Deutsches Museum», Munique



44. Simulação em modelos reduzidos de uma erupção vulcânica

© Universidade Aberta



45. Tyrannosaurus. Dino-robot da Kokoro

© Universidade Aberta

Fernando Bragança Gil

XI. MUSEUS DE CIÊNCIA E TÉCNICA

© Universidade Aberta

Página intencionalmente em branco

© Universidade Aberta

1. MUSEUS DE CIÊNCIA E TÉCNICA E MUSEUS DE HISTÓRIA NATURAL

A designação «Museus de Ciência e Técnica», consagrada pelo uso, pode prestar-se a alguma confusão e conduzir a equívocos. Na realidade, poderá pensar-se que ela se aplica a todos os museus de carácter científico, isto é, os que tratam de temas e reúnem colecções tanto de ciências exactas e tecnologias que delas derivam, como de ciências naturais e, até, de ciências humanas. Se bem que a realidade e a sua descrição científica não apresentem cortes bem definidos — e alguns museus, como o **MUSEOM** da Haia, procurem reflectir essa continuidade — a necessidade de sistematização do conhecimento conduz à sua compartimentação em áreas determinadas, o que veio, em consequência, dar origem a diferentes tipos de instituições museológicas.

Os museus que têm por objectivo a apresentação e descrição da Natureza nos seus múltiplos aspectos, agrupam-se em dois grandes tipos, a que correspondem duas comissões do **International Council of Museums** (ICOM)[1]. A Comissão Internacional dos Museus de Ciências Naturais e a Comissão Internacional dos Museus de Ciência e Técnica (CIMUSET).

Os museus abrangidos por esta última, são entendidos como instituições museológicas dedicadas às ciências exactas e à tecnologia que as tem por substracto, enquanto os considerados na primeira daquelas comissões, tradicionalmente designados por museus de história natural, respeitam às ciências naturais.

Porquê esta separação entre dois tipos de museus que, em comum, têm por razão de existência a museologia da ciência, no sentido estrito que é habitual atribuir a este termo? Com efeito, verifica-se que existem denominadores comuns nos objectivos destes dois grupos de museus, nomeadamente:

- mostrar a evolução da Natureza, do Homem e das suas realizações científicas e técnicas;
- fornecer informação inteligível sobre o conhecimento científico e tecnológico;
- fazer despertar no indivíduo, sobretudo jovem, vocação para as actividades científicas ou técnicas;
- educar, no sentido da aquisição de um espírito e mentalidade científicas;
- contribuir para que o indivíduo não se sinta marginalizado ou temeroso perante a ciência e tecnologia e possa compreender, avaliar e julgar diferentes usos — incluindo os negativos — que delas faz a sociedade contemporânea.

Um outro denominador comum a ambos os tipos de museu que estamos considerando: eles têm (como, aliás, qualquer outro), em maior ou menor grau, as quatro funções seguintes: **conservação, exposição, acção cultural**

[1] Em acordo com o artigo 1.º dos seus estatutos, o Conselho Internacional dos Museus (ICOM) é a organização não governamental dos museus e dos seus profissionais, criada para promover os interesses da museologia e das outras disciplinas respeitantes à gestão e actividade dos museus.

© Universidade Aberta

e **investigação**. Contudo, as características específicas de cada um destes tipos de museus, justifica que eles constituam grupos distintos. Em primeiro lugar, as origens.

Os museus de história natural têm uma origem que remonta ao século XVII, no reinado de Luís XIII de França, com a criação, em **1635**, do **Jardin des Plantes** e do **Cabinet d'Histoire Naturelle**, estabelecimentos que, com a Revolução Francesa, deram origem ao **Museu Nacional de História Natural**, de Paris. São ainda de criação mais antiga outras colecções de testemunhos da Natureza, embora não correspondessem ao conceito actual de museu: referimo-nos àquelas que foram reunidas pelos grandes Senhores do Renascimento (ou até talvez antes), geralmente apenas para seu prazer e ostentação da sua riqueza e poder.

São muito mais recentes as origens dos museus de ciência e técnica. Embora se saiba da existência de antigas colecções de máquinas e instrumentos científicos, que não eram mais do que colecções de *curiosidades*, aquilo que podemos considerar como o primeiro museu de ciência e técnica surgiu em Paris, durante a Revolução Francesa: trata-se do **Musée du Conservatoire des Arts et Métiers**, ainda hoje existente, sendo presentemente objecto de profunda renovação [1]. As suas origens remontam a um Decreto da Convenção de 1794 onde se estabelecia a criação de uma instituição de instrução profissional para as actividades mecânicas. Nele foram obrigatoriamente depositados os protótipos de máquinas e ferramentas que se iam criando, bem como equipamentos técnicos e científicos já existentes como, entre muitos outros, os laboratórios do físico Charles e do químico Lavoisier, os gabinetes do célebre mecânico Jacques de Vaucanson e do relojoeiro Ferdinand Berthoud.

Há, assim, um intervalo de cerca de cento e cinquenta anos entre as datas de criação dos primeiros museus de história natural, por um lado, e do mais antigo museu de ciência e técnica, por outro.

Entre nós a situação foi análoga, tendo os museus de história natural surgido, no século XVIII, em Lisboa e Coimbra, enquanto o primeiro museu de ciência e técnica foi criado, nesta cidade, apenas em 1971 [2].

Outra distinção importante entre os Museus de História Natural e os de Ciência e Técnica respeita à atitude perante a investigação. Esta faz parte, em maior ou menor grau, como acima referimos, dos atributos de qualquer instituição museológica, e, portanto, dos tipos de museu que estamos considerando. Na realidade, os museus de história natural têm desde as suas origens, entre as suas principais atribuições, **a investigação sistemática da Natureza, baseada nas explorações que promovem e nas colecções que reúnem, reflectindo estas, em grande parte, o resultado dessa actividade científica**. Este facto tem implicações essenciais na própria organização dos museus de ciências naturais que, desde os finais do século XIX, compreendem geralmente dois tipos de colecções: as de natureza científica, tão completas quanto possível e organizadas em acordo com a sua funcionalidade para os especialistas que delas têm necessidade para os seus estudos; e a

[1] A profunda renovação do Musée du Conservatoire des Arts et Métiers considerado como Museu Nacional das Técnicas de França, enquadra-se nos grandes trabalhos de que, por decisão do Presidente da República francesa, vão beneficiar os museus de Paris de carácter científico. No que respeita apenas àquela instituição, o custo da operação é de 245 milhões de francos. Ela inicia-se ainda este ano estando previsto o seu termo para Outubro de 1994.

[2] A notável colecção de instrumentos do século XVIII, que hoje constitui a maior parte do acervo do Museu de Física da Universidade de Coimbra não se integrava inicialmente em qualquer instituição museológica, tendo pertencido ao Gabinete de Física da Universidade (e antes dele ao do Colégio Real dos Nobres, em Lisboa), ambos criados pelo Marquês de Pombal e destinados ao ensino experimental desta disciplina. Convém também desfazer aqui outro equívoco, recentemente surgido quando da apresentação desta colecção na EUROPÁLIA-91, em Bruxelas: esta colecção não se identifica com o conjunto de instrumentos que existiu no Palácio Real destinada à educação dos príncipes, a que se referiu, entre outros, William Beckford, nas suas memórias.

© Universidade Aberta

colecção pública, destinada à vulgarização das ciências naturais e sensibilização das populações para a observação, estudo e protecção da Natureza, cuja apresentação utiliza todos os recursos da museologia, de modo a tornar a sua acção educativa tão profícua quanto possível.

Pelo contrário, os museus de ciência e técnica não promovem a investigação dos objectos e conceitos científicos e técnicos que exibem e procuram explicar, isto é, estes museus — ao contrário dos de ciências naturais — não são institutos de investigação científica, no sentido usual deste termo. As suas actividades de pesquisa respeitam na totalidade ou em parte (consoante o âmbito da instituição museológica em causa) aos seguintes domínios:

1) museologia das ciências e das técnicas,
2) problemas pedagógicos e didácticos ligados à divulgação correcta e inteligível das ciências e das técnicas para públicos de diversos graus de ensino e níveis etários,
3) história das ciências e das técnicas.

Ainda outra distinção entre os museus de história natural e os museus de ciência e técnica situa-se na **interrelação entre a exibição e o visitante**. Num grupo considerável destes últimos, a intervenção activa do visitante no que se encontra exposto — através das manipulações que executa e das observações que provoca usando o equipamento à sua disposição — desempenha um papel cada vez mais importante. Nos museus de ciências naturais, pelo contrário, esta interactividade ainda está longe de ter uma relevância comparável, ensaiando apenas os seus primeiros passos[1].

[1] Apenas em 1990 abriu ao público, no Museu de História Natural de Londres a primeira exibição interactiva deste museu, denominada «Discovery Centre».

2. CARACTERÍSTICAS DOS MUSEUS DE CIÊNCIA E TÉCNICA

Tratemos, então, das características essenciais dos museus de ciência e técnica. Como qualquer outro tipo de museu, estes começaram por ser instituições apenas destinadas à conservação e exibição do equipamento científico e tecnológico do passado, e assim se mantiveram, quase sem excepção, até ao segundo quartel do século XX. A origem destas instituições encontra-se, como atrás referimos, no **Musée du Conservatoire des Arts et Métiers**, de Paris. Note-se, contudo, que os criadores deste museu não o consideraram só como um depósito de máquinas e instrumentos científicos onde estes poderiam ser apenas contemplados. Na realidade, já em 1850, este museu punha em prática um dos princípios básicos da moderna museologia das técnicas: **sessões públicas em que se mostravam máquinas em funcionamento, tal como se se tratasse de uma autêntica oficina industrial.**

No entanto, este museu é, sobretudo, o mais exaustivo exemplo do museu essencialmente dedicado à ilustração da história da ciência e da tecnologia, através da exibição dos objectos que nelas foram utilizados ou suas réplicas. Quer dizer: nas suas exibições para o público, este primeiro tipo de museus de ciência e técnica procura exibir os testemunhos da evolução científica e tecnológica da humanidade, de uma forma tão completa quanto possível.

© Universidade Aberta

Tomemos como exemplo a **organização de colecções de transportes terrestres na era industrial**. Delas deverão fazer parte todo o tipo de veículos utilizados no transporte de pessoas e mercadorias, seus sobressalentes e acessórios: bicicletas, automóveis, camiões, autocarros, eléctricos e equipamento ferroviário. De cada um destes tipos de meios de transporte deverá procurar-se preservar e exibir pelo menos um exemplar das etapas mais marcantes por que passou a sua evolução tecnológica. Focalizemos a nossa atenção sobre os **transportes ferroviários**. Atendendo às grandes dimensões do equipamento a expor, um museu ferroviário terá de ocupar considerável espaço podendo para isso aproveitar-se uma gare desafectada. Foi a solução adoptada, por exemplo, pelos caminhos de ferro espanhóis — que criaram um interessante museu ferroviário na antiga gare de Madrid-Delícias ou holandeses, que instalaram um moderno museu desta temática numa antiga gare da cidade de Utrecht.

Outro exemplo: as telecomunicações, tecnologia relativamente recente que invadiu — de uma forma insuspeitada ainda há poucas décadas — o nosso quotidiano.

A sua utilização é hoje de tal modo corrente que seria difícil ao homem comum, vivendo nesta terceira revolução industrial, imaginar a sua rotina diária sem dispor desse poderoso meio de comunicar com o seu semelhante.

As telecomunicações deram um enorme salto qualitativo quando passaram a dispor de equipamento baseado na Electrónica, cuja evolução tem sido extraordinariamente rápida desde a invenção da válvula de três eléctrodos (tríodo), em 1906, até ao microprocessador, cuja capacidade de armazenamento de informação era inimaginável ainda há poucos anos...

Para que, no futuro, se tenha ideia concreta da evolução sofrida e dos progressos alcançados há que conservar exemplares dos elementos básicos que caracterizam essa evolução.

A rapidíssima transformação destes equipamentos, associada à sociedade de consumo em que vivemos, depressa os torna obsoletos, levando o caminho da destruição. Assim, por exemplo, é já hoje difícil encontrar um exemplar de computador da 1.ª geração que, entretanto, foi concebido há apenas algumas dezenas de anos...

A preservação da nossa memória colectiva exige que criteriosamente saibamos escolher e conservar exemplares relevantes dos equipamentos que exemplifiquem os passos marcantes da evolução da ciência e da tecnologia. É essa a função dos museus a elas dedicados, no que respeita à conservação, estudo e apresentação do património neste domínio[1].

[1] O património respeitante a uma civilização não é apenas o pertencente aos domínios literário e artístico.

Mas os museus de ciência e tecnologia não se limitam hoje à conservação e exibição dos testemunhos do equipamento científico e técnico do passado. Esta primeira geração deste tipo de instituições museológicas, ainda hoje existentes — como por exemplo, o já citado **Musée du Conservatoire des Arts et Métiers**, de Paris, ou o **Whipple Museum of History of Science**, da Universidade de Cambridge — têm um inegável interesse para a conservação e estudo do património científico e tecnológico.

© Universidade Aberta

Contudo, os seus visitantes, em número obviamente diminuto, são apenas as pessoas particularmente motivadas pela história da ciência e tecnologia ou curiosas pelo nosso passado nestes domínios. O poder atractivo destes museus para o grande público — sobretudo jovem — é, portanto, reduzido, não tendo uma acção educativa relevante.

Por este motivo, diversos museus de ciência e técnica têm procurado revitalizar as suas colecções históricas, integrando-as nos ambientes em que os equipamentos científicos e tecnológicos expostos foram utilizados, ou procurando evidenciar o seu interesse no contexto da época da sua criação. **Os visitantes do museu poderão assim contemplar as peças do equipamento científico e tecnológico não apenas como curiosidades do passado mas como elementos integrados na história do progresso da humanidade.**

3. A INTERACTIVIDADE NAS EXIBIÇÕES DOS MUSEUS DE CIÊNCIA E TÉCNICA

Entretanto, com o desenvolvimento da ciência e tecnologia e a sua presença cada vez mais generalizada na sociedade contemporânea, novas funções foram atribuídas às instituições museológicas a elas dedicadas.

Na realidade começou a surgir, a partir de 1937, com a criação do **Palais de la Découverte**, em Paris, uma segunda geração de museus de ciência e técnica. Aqui, **as exibições são concebidas com objectivos eminentemente didácticos, de modo a que o visitante possa, numa aprendizagem informal — por vezes mesmo lúdica — apreender ou aprofundar os fundamentos da ciência e suas aplicações, acompanhar nas suas linhas essenciais os seus progressos e realizações**. Isso é, em grande parte, realizado através de exibições de natureza **interactiva** em que o visitante é solicitado a realizar observações e experiências que o conduzam progressivamente àquela aprendizagem [1].

Ao contrário dos museus tradicionais — em que o público está sujeito a normas do tipo «não tocar nos objectos expostos» — o visitante de um museu de ciência de segunda geração é constantemente encorajado a «participar» na exibição, utilizando o equipamento que aí se encontra com esse objectivo. Estes museus, designados, por vezes, por **centros de ciência**, tiveram um extraordinário desenvolvimento após a 2.ª Guerra Mundial, sobretudo nas últimas décadas. Embora de origem europeia, eles começaram por se desenvolver nos Estados Unidos e Canadá. Apenas em época mais recente — já quase nos nossos dias — o «fenómeno» da proliferação dos museus de segunda geração se estendeu à Europa [2].

As exibições interactivas existentes nesta segunda geração de museus de ciência e técnica, são, em parte, baseadas na utilização de dispositivos de demonstração que são postos em funcionamento automático pelo visitante. Esta utilização carece de alguma reflexão.

[1] Deve precisar-se que, já antes do Palais de la Découverte, outros museus de ciência e técnica efectuaram ensaios de exibições interactivas, tendo o primeiro sido o Uranis de Berlim, aberto ao público em 1889. Contudo, ele não resistiu à grave crise de após a 1.ª Guerra Mundial, o que conduziu ao seu encerramento. O Palais foi, porém, a primeira realização sistemática de museu interactivo, tendo constituído o ponto de partida para os museus de ciência e técnica de segunda geração que hoje conhecemos em numerosos países.

[2] São hoje numerosos os exemplos europeus destas instituições. Na Península Ibérica já existem dois em actividade, o Museu de la Ciência em Barcelona, aberto ao público em 1981 e a Casa de las Ciencias da Corunha, datando de 1985. Em Portugal, o Museu de Ciência da Universidade de Lisboa, criado em 1985, mas cujas origens remontam a 1967, tem em curso de montagem a sua primeira exposição permanente de natureza interactiva.

© Universidade Aberta

Na realidade, verifica-se frequentemente que o visitante apressado limita-se a «caregar no botão» esperando passivamente o que vai acontecer. Como, em geral, não tem ideia precisa do que se pretende demonstrar, não tomará realmente consciência do fenómeno a que acabou de assistir.

Uma visita com esta atitude a um museu de ciência pouca vantagem poderá trazer para o visitante não iniciado. Por este facto, embora reconhecendo o valor educativo e museológico das demonstrações experimentais automatizadas, no domínio das ciências, julgamos que devem ser concebidas de modo que o visitante, ao pretender executá-las, sinta a necessidade de ler previamente um texto alusivo, de reflectir e, só então, «carregar no botão» para, em consequência do observado, obter as possíveis conclusões. Deste modo, o visitante inciar-se-á nos rudimentos do método científico e poderá tirar real partido da visita ao museu, quer em conhecimentos adquiridos, quer em atitude mental face à resolução de um problema. Também pensamos que é da maior importância para o resultado que se possa conseguir das exibições interactivas, a permanência nelas de **monitores** que motivem os visitantes a utilizarem o equipamento à sua disposição da forma mais profícua possível e os ajudem na manipulação de equipamento mais complexo ou na interpretação dos resultados das observações.

4. NOVAS ORIENTAÇÕES PARA OS MUSEUS DE CIÊNCIA E TÉCNICA

Os museus de ciência e técnica das 1.ª e 2.ª gerações diferem, assim, na índole das suas exibições e no seu potencial educativo. Note-se, entretanto, que qualquer deles são incompletos para uma tomada de consciência do papel que a ciência e a tecnologia têm no mundo contemporâneo.

Apenas, como exemplo, façamos incidir a nossa atenção sobre a perspectiva em que o objecto exposto é encarado em cada um destes tipos de museus. Nos de natureza histórica o objecto vale pelo interesse em si próprio, seja pela sua importância na evolução da ciência e da técnica, seja pela sua raridade, ou até pelo seu valor estético e estado de conservação. Nos museus interactivos o equipamento só vale por se encontrar inserido numa montagem experimental destinada à compreensão de um conceito científico, de um fenómeno ou de uma realização estética.

Enquanto os museus da 1.ª geração não conseguem, em geral, comunicar aos que os visitam uma perspectiva compreensível dos fundamentos da ciência e da tecnologia, do conhecimento científico actual e das suas aplicações, os museus de 2.ª geração apresentam essa problemática dissociada dos seus antecedentes, fora do contexto cultural e sociológico em que a ciência e a tecnologia se tem construído e sem proporcionar a observação dos exemplares relevantes da instrumentação científica e técnica.

Foi, assim, concebida uma 3.ª geração de museus de ciência e técnica que procura aproveitar de cada uma das anteriores os seus elementos positivos, harmonizando-os num conjunto museológico coerente.

© Universidade Aberta

Do mesmo modo que os museus dedicados à história da ciência e tecnologia, os **museus de 3.ª geração** deverão preocupar-se com a recolha, conservação, estudo e exibição do equipamento científico do passado; mas, ao contrário daqueles, as colecções a reunir **deverão estender-se aos exemplares representativos da ciência e tecnologia contemporâneas, evidenciando a continuidade do pensamento e das realizações neste domínio**. Por outro lado, não esqueçamos que a ciência e a tecnologia de hoje, devido à sua vertiginosa evolução, rapidamente será do passado, num futuro muito próximo...

Todas estas colecções de exemplares autênticos (ou suas réplicas) de equipamento usado na actividade científica e tecnológica deverão ser harmoniosamente integradas nas exibições de natureza interactiva, constituindo um conjunto museológico coerente para apresentação e explicação de um dado tema, em que não deverão ser esquecidas as suas implicações sócio-económicas, bem como o respectivo contexto histórico.

A acção de um museu de ciência e técnica não se confina apenas às suas **exibições permanentes**. Estes museus encontram-se entre os que devem recorrer, de uma forma particularmente activa e extensa, à utilização de **exposições temporárias**. Estas devem permitir a apresentação inteligível dos últimos avanços da ciência e da técnica, explicando e comentando o que o homem comum tem conhecimento pelos jornais de uma forma incompleta e, muitas vezes, incorrecta. Mas não é apenas em relação às novas descobertas que as exposições temporárias dizem respeito. Entre muitos outros temas que aí podem — e devem — ser tratados, as incidências da ciência e da técnica na vida do homem comum têm aí um ambiente de eleição para serem apresentadas e explicadas.

Por outro lado, os museus de ciência e tecnologia devem organizar programas de conferências e cursos monográficos, sempre que possível com demonstrações experimentais, **desempenhando um papel não apenas de prolongamento da escola tradicional, como constituindo uma verdadeira escola aberta para cursos de actualização e extensão cultural**. Eles devem, igualmente, realizar **exposições itinerantes**, bem como colaborar na organização de secções de ciência e técnica noutros museus, particularmente nos que se encontram em localidades com deficientes meios de comunicação científica e técnica. Estas secções localizadas em museus de província, convenientemente apoiadas pelos museus da especialidade, podem ter uma acção extremamente útil na educação das populações afastadas dos grandes centros. Elas podem constituir, igualmente, excelentes complementos das escolas locais e colaborarem activamente na educação permanente.

Mas não ficam ainda por aqui as tarefas a desempenhar por um museu de ciência e técnica. Ele deve dispor de uma **biblioteca**, tão completa quanto possível, dos assuntos que lhe dizem respeito, nos seus aspectos históricos, metodológicos, didácticos e museológicos, a qual deverá ser acessível a todo o público interessado.

© Universidade Aberta

Um **arquivo** com os documentos respeitantes à história, ensino e museologia das ciências e das técnicas deverá também ser organizado, prestando inestimáveis serviços a diversos especialistas.

A existência, no museu, de uma **videoteca, fototeca, diapoteca e outros arquivos audiovisuais** é igualmente de considerável importância, não só para uso na própria instituição como noutras, de carácter educativo ou cultural, através da cedência desses documentos, facultada pelo museu.

Todos estes meios, actuando em conjunto, fazem com que os modernos museus de ciência e técnica sejam instituições decisivamente intervenientes na divulgação científica, na descoberta de vocações, entre os jovens, para as carreiras técnico-científicas e na sensibilização das populações — de qualquer nível etário — para a importância da ciência e da técnica na vida de todos nós.

SUGESTÕES DE LEITURA

DANILOV, Victor J., *Starting a Science Center?,* Washington, Association of Science, Technology Centers, 1977.

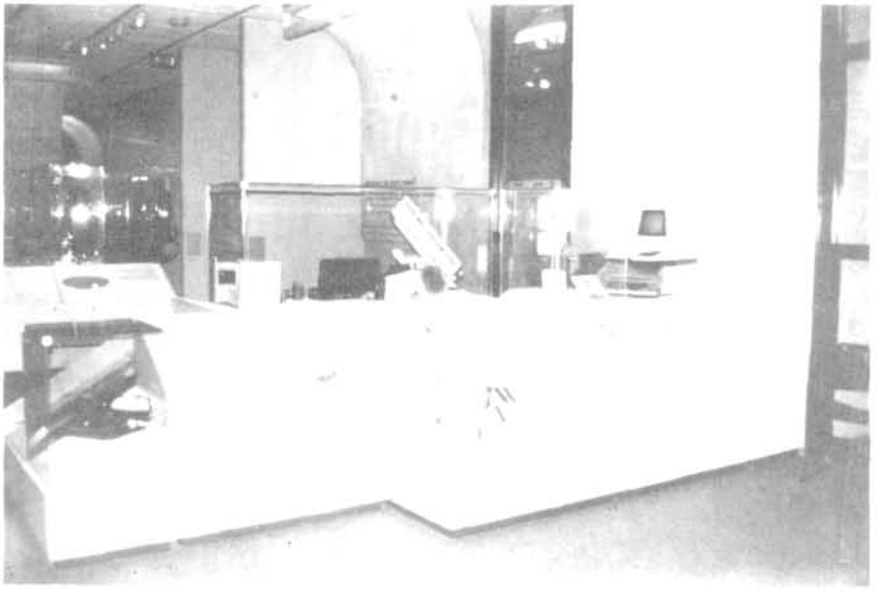
GREENAWAY, Frank, *Les Musées de Sciences dans les Pays en Voie de Développement.* Paris, ICOM, 1962.

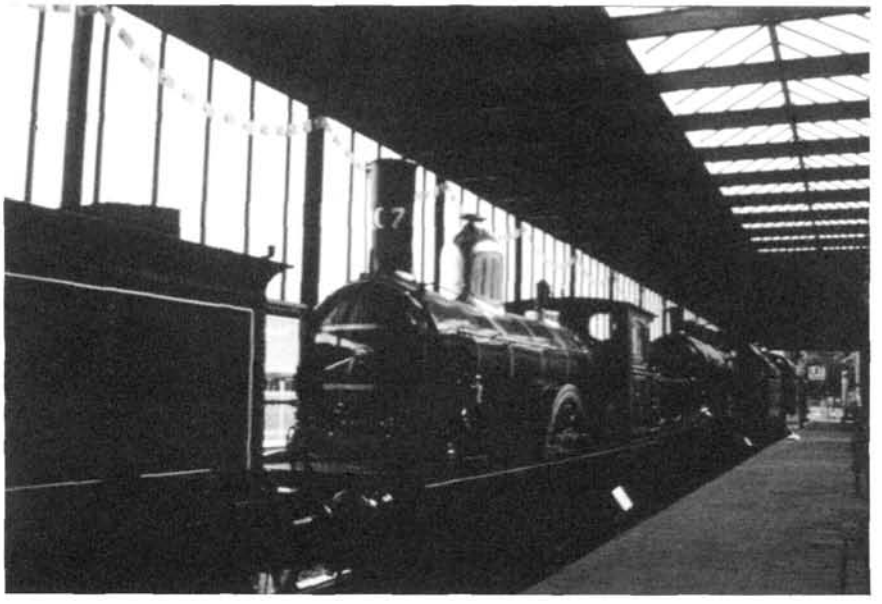
HANDS — ON SCIENCE. Physics Education, 1990, V. 25 (5), pp. 243-266.

PIZZEY, Stephen, *Interactive Science and Technology Centres.* London, Science Project Publishing, 1987.

SCHROEDER-GUDEHUS, Brigitte; BOLENZ, Eckhard; RASMUSSEN, Anne, *La Société industrielle et ses Musées.* Paris, Archives Contemporaines, 1992.

© Universidade Aberta





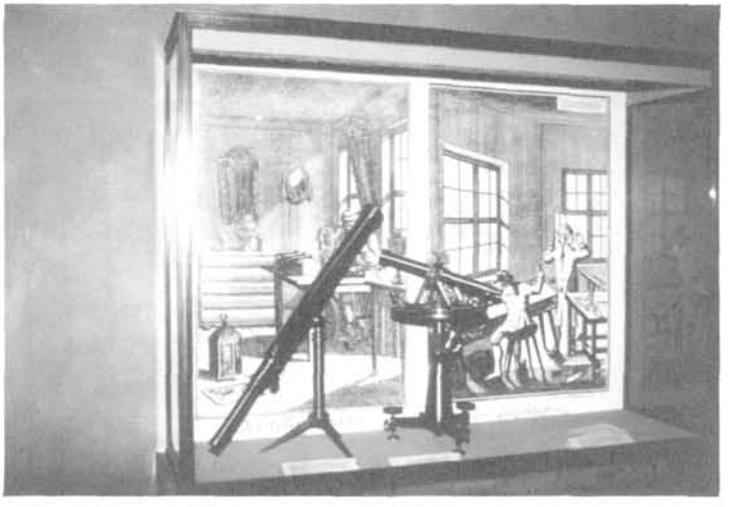
46. Um aspecto da exposição permanente do MUSEON da Haia (Holanda)

47. Museu Ferroviário de Utrecht (Holanda)

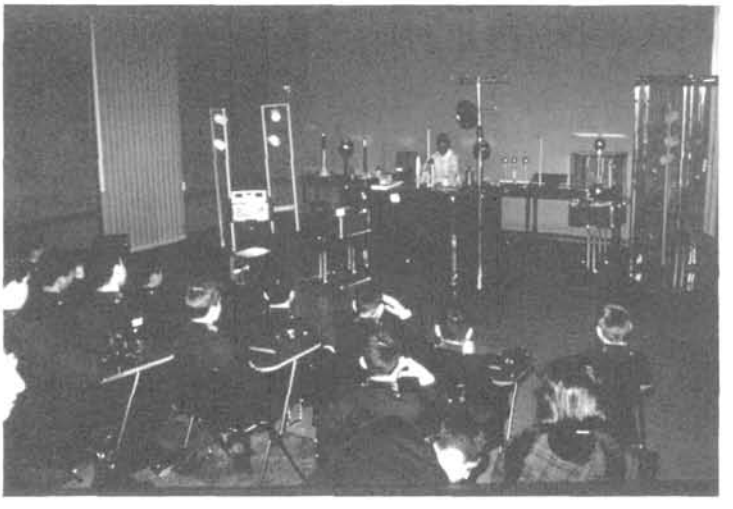
© Universidade Aberta



48. Whipple Museum of the History of Science (Universidade de Cambridge, Grã-Bretanha)



49. Deutsches Museum (Munique, Alemanha)



50. Demonstrações de Electrostática durante uma exibição temporária do Museu de Ciência da Universidade de Lisboa.

© Universidade Aberta

António José C. Maia Nabais

XII. MUSEUS DE REGIÃO

© Universidade Aberta

Página intencionalmente em branco

© Universidade Aberta

«Entre os estabelecimentos de educação em Bragança avulta o Museu Municipal. É incontestável que as colecções reunidas nas casas desta ordem representam soma enorme de conhecimentos acumulados e são factor importante na educação de um povo perante o qual fazem passsar as civilizações extintas, a vida íntima dos seus antepassados, mostrando-lhe como os processos e utensílios rudimentares se foram lentamente aperfeiçoando, e fazendo-lhe ver como no campo da indústria, da arte, o mais simples progresso, a mais vulgar perfeição, representa o anelo do génio, do talento, da audácia, para bem estar, uma comodidade superior» [1].

[1] Padre Francisco M. Alves (Abade de Baçal) — *Memórias Arq. Hist. do Distrito de Bragança,* tomo II, Porto, 1910, p. 381.

1. A NECESSIDADE DE MUSEUS DE REGIÃO

Em Portugal não existem verdadeiros museus de região, embora desde há muitos anos se tenha manifestado o interesse pela criação deste tipo de museus. No século XIX, esta problemática foi colocada já com a preocupação de se praticar uma descentralização museológica, através da criação de museus nas capitais de província: «A criação em Lisboa de museus centrais não dispensa a existência de museus provinciais, tanto mais que temos para eles elementos em muitas terras. Não é por certo necessário que haja em cada capital de distrito pequenas colecções, que sejam por assim dizer reproduções em escala diminuta dos museus de Lisboa. O que é necessário é que, aproveitando os núcleos ou elementos que existam em cada terra, se trate com cuidado da sua conservação e do seu engrandecimento» [2].

[2] *Observações sobre o Actual Estado de Ensino das Artes em Portugal. A Organização dos Museus e o Serviço dos Monumentos Históricos e da Arqueologia,* Lisboa, Imprensa Nacional, 1875, p. 36.

Propunha-se ainda que estes museus, para além de reunirem as principais obras notáveis da cidade ou região, como a pintura de Grão Vasco para se constituir o **Museu de Viseu,** deveriam incorporar outros objectos, para que se dotassem «as províncias com museus interessantes debaixo de mais de um aspecto» [3]. Seriam museus apoiados pelas autarquias e por outros organismos, nomeadamente privados: «Os municípios poderiam facilmente ser levados a concorrerem para a sustentação destes museus, e até os particulares não deixariam de contribuir para que eles tomassem incremento» [4].

[3] *Ibid.,* p. 38.

[4] *Ibid.*

A necessidade da participação de autarquias e de outros organismos, públicos ou privados, para a organização de um museu de região ainda hoje é válida. Uma participação activa que se pode efectuar de diferentes modos: técnicos, científicos, sociais, didácticos, culturais, logísticos, financeiros, etc. Deste modo cria-se um envolvimento dos cidadãos de uma região num projecto comum que traz benefícios para todos os membros da comunidade a qual está unida pelos seus valores culturais.

Desde muito cedo, entre nós, existiu uma forte orientação para a criação de museus de região que se preocupassem com todos os aspectos da vida cultural das gentes de uma determinada área geográfica. Os congressos regionais, bastante generalizados a partir da década de vinte deste século, colocavam a problemática dos museus de região numa linguagem museológica actualizada e bastante evoluída em relação às práticas museológicas então praticadas e legisladas. Assim, em **1926,** as conclusões apresentadas no **Congresso de Educação Popular** defendiam a criação de um museu distrital que compreendesse secções de etnologia, etnografia, história natural, indústria

© Universidade Aberta

e, quando possível, de arte e arqueologia[1]. Estamos perante o projecto de museus mistos, que segundo **António Gomes da Rocha Madahil,** saíam fora dos moldes rígidos das classificações para nas suas salas darem acolhimento a tudo o que lembre e documente a vida passada e presente e sirva de ensinamento, amparo e estímulo para o futuro. Museus deste género, provinciais, distritais e municipais, são reclamados de há muito pela opinião consciente do nosso País[2]. Todo este movimento dirigido para os museus de âmbito local e regional, do início do século, resulta do intenso sentimento municipalista que então se afirmava em Portugal. Neste contexto, procedeu-se à inauguração do **Museu da Cidade** de Lisboa, e **Gustavo de Matos Sequeira** aproveitou para defender este tipo de museus inseridos no território onde os objectos culturais ajudam a construir a história dos povos:

> «Cada terra, da maior cidade à mais recôndita vila da província, da mais aguerrida póvoa fortalezada à mais bucólica povoação de agricultores — tem um passado, uma tradição e uma história. E é aos municípios, melhor do que a ninguém, que cumpre promover que esse passado, essa tradição e essa história se escreva e se codifique, organizando museus — que liguem os períodos truncados pelos anos e pelo esquecimento, e reúnam os vestígios arqueológicos e etnográficos dispersos e ilegíveis, preservando-os da destruição irremediável. O exemplo dado agora pela Câmara Municipal de Lisboa, acarinhando amoravelmente esta ideia, deve frutificar por todo o país. Os resquícios das velhas gerações que habitaram o solo português, os restos arquitectónicos monumentais como as minúcias e os pormenores de arquitecturas passadas, as indústrias populares e eruditas, os templos e cruzeiros, a decoração presa dos edifícios, a pintura, a escultura, a arte no ferro e arte na madeira, os desenhos e as gravuras, os livros e os documentos soltos, os selos e os brasões, as bandeiras e as insígnias, todas as mostras documentais da vida que passou, os usos e costumes dos nossos maiores, tudo enfim, o que interessa e respeita a cada terra, a cada município, tem cabimento nesses museus regionais, museus que não são mais do que a reconstituição da fisionomia e do carácter de cada povoação e que virão a ser — a par das escolas — um dos essenciais elementos educativos do Povo Português»[3].

O **Museu da Cidade** de Lisboa apresentou-se teoricamente como um exemplo de um museu da região, tendo como área de influência o concelho da capital. A propósito deste museu, **João Couto,** em **1943,** afirmou:

> «Há, na realidade, um critério novo a presidir ao conceito do que deve ser o museu de uma cidade — critério muito mais amplo, pois se considera o problema dentro do âmbito da geografia humana. (...) Estou convencido que o conceito de museu-armazém das obras da arte ou das exemplificações da vida de uma cidade ou de uma região está definitivamente enterrado. O museu vivo, activo, escola em comunicação constante com o público, é o tipo do museu actual»[4].

A partir da segunda década deste século começaram a organizar-se museus regionais em várias cidades do país, mas que não representavam todos os aspectos do património e da cultura, dado que privilegiavam sobretudo os diferentes campos da arte e da arqueologia. **Álvaro Viana de Lemos,** no **IV Congresso Regional das Beiras,** efectuado em Castelo Branco, em **1931,**

[1] Tito de Sousa Larcher, *Estudos de Regionalismo. I — A Divisão Provincial em Portugal e Especialmente a Delimitação da Região do Centro,* Leiria, 1926, p. 30.

[2] António G. da Rocha Madahil, *Etnografia e História. Bases para a Organização do Museu Municipal de Ílhavo,* Ílhavo, Tip. «Casa Minerva», 1934, pp. 16-17.

[3] *Congresso Nacional Municipalista de 1922. Preliminares, teses, actas das sessões, congressos provinciais, documentos e apreciações da Imprensa,* Lisboa, Of. Gráf. d'O Rebate, 1923, p. 300.

[4] *Museus das Cidades,* Lisboa, Câmara Municipal, 1943, pp. 11-12.

© Universidade Aberta

caracterizava o museu de região do seguinte modo: «O museu necessário a cada região, não é, a meu ver, propriamente só o museu de arte e arqueologia. O museu a que cabe o nome de regional tem de ter funções múltiplas e ser um museu geral de tudo quanto tenha algum interesse para a região, debaixo do ponto de vista cultural, ou de valor intrínseco, que convenha defender da destruição ou da venda para fora» [1].

No **V Congresso Regional das Beiras,** realizado em 1932 na Figueira da Foz, insistiu-se na importância dos museus de região, que seriam depositários dos bens patrimoniais da sua área de influência, e, ao mesmo tempo, destinados a todos os públicos: «Os museus regionais não devem ser organizados só para eruditos, sendo conveniente que facilitem aos visitantes, pouco versados em arqueologia e arte, noções gerais, que constituam uma verdadeira lição, aprendida sem fadiga.

Convém que cada museu regional seja depositário de tudo o que é encontrado na região, não se devendo mandar para outros museus objectos que há toda a vantagem em estudar no local de origem» [2]. Neste mesmo Congresso Regional, ao mesmo tempo que se defendiam as monografias locais propunha-se a criação de museus municipais ligados aos estabelecimentos de ensino: «... parece-nos de superior vantagem o estudo e publicação de monografias históricas e descritivas dos concelhos, bem como a criação de museus municipais, como já o fez e tão brilhantemente esta nobre cidade da Figueira da Foz.

Estes museus, a estabelecer obrigatoriamente em todos os concelhos, e que poderiam ficar anexos aos Liceus sob a égide do professorado, constituiriam uma lição permanente de história e de arte, pois que ali se recolhem os objectos notáveis, originários da respectiva área concelhia, os que ali são encontrados e ainda outros que lhe digam respeito» [3].

O **Museu da Figueira da Foz,** que no dia 6 de Maio de **1894** abriu ao público, aparece como o primeiro exemplo de museu municipal ou local onde fossem arquivados todos esses despojos do passado, garantindo-se por este modo a sua conservação na Figueira, no interesse da Ciência portuguesa e particularmente desta terra, como consta da «Notícia Histórica» que serve de prefácio ao «Catálogo Geral», editado em 1905. **Vergílio Correia** classifica este museu como um museu provincial ou regional quase perfeito, porque as colecções de arte e de história estavam incompletas: «**Santos Rocha** criou, portanto, o Museu que a sua capacidade realizadora e a sua orientação científica tornavam possível no meio em que trabalhou. E esse Museu é de tipo provincial quase perfeito» [4].

Ainda a propósito do **Museu da Figueira da Foz, Vergílio Correia** ajuda-nos a definir o museu de região: «O Museu provincial deve conter, em proporções que variam segundo a riqueza das regiões onde se estabelece, secções definidas de Arqueologia, Arte, Etnografia e História. (...) Além de elemento superior de ensino, o Museu regional tem de ser espelho da terra, e relicário de civismo.

[1] «Museus e Bibliotecas Regionais e Populares», in *IV Congresso e Exposição Regional das Beiras,* Castelo Branco, 1931.

[2] Manuel de Paiva Pessoa, «Património Arqueológico da Beira», in *V Congresso Regional das Beiras,* Lisboa, Torres & C.ta — Livraria Ferin, 1948, p. 140.

[3] José Paulo Pereira, «Influência da Administração Pública nas Aldeias da Beira». In *V Congresso Regional das Beiras,* Lisboa, Torres & C.ta — Livraria Ferin, 1948, p. 185.

[4] Vergílio Correia, *Santos Rocha, Fundador dum Museu,* Figueira da Foz, 1941, p. 16.

© Universidade Aberta

Manancial perpétuo de evocações, despertador e condutor da imaginação através dos tempos, o Museu é escola para ricos e pobres, reflexo retrospectivo da zona a que pertence, e deve ser ao mesmo tempo escrínio de lembranças cívicas, antigas e modernas»[1].

[1] Id. *Ibid.*

2. O MUSEU DE REGIÃO E O DESENVOLVIMENTO INTEGRADO

De facto, **hoje, o museu de região apresenta-se como um instrumento cultural capaz de encontrar soluções para o desenvolvimento integrado de uma comunidade,** na medida em que, através dos recursos naturais, da realidade histórica e cultural, é possível descobrir e aproveitar criteriosamente os elementos geradores de riqueza e de qualidade de vida das gentes.

Pode-se afirmar que ainda hoje não possuimos um verdadeiro museu de região, mas existem vários museus que reúnem características próprias deste tipo de museu. Um museu regional ou um museu de região, como diz a museóloga **Irisalva Moita,** tem a ver com uma determinada realidade geográfica, expressa através de uma unidade sócio-cultural que ele tentará, por meio de uma correcta selecção e exposição das colecções, representar e valorizar. E continua: «Um museu regional pode representar todos os aspectos que caracterizam determinada área geográfico-cultural, geológico, histórico, artístico, etnográfico, etc., ou ficar-se por um ou outro desses aspectos, podendo a cobertura museológica duma determinada região distribuir-se por vários museus, ou representar apenas os aspectos considerados mais significativos»[2]. O museu de região aproxima-se do modelo do ecomuseu, que tem um território bem definido e vários núcleos museológicos distribuídos pela área da sua influência. Estes núcleos ou pólos poderão ser constituídos pelos monumentos, sítios, conjuntos e mesmo vestígios de interesse histórico, artístico, arqueológico, etnológico, técnico e científico. Entre nós existem exemplos deste tipo de museus que, para além do seu núcleo sede com a apresentação global do território real e histórico, possuem pólos que, *in situ,* valorizaram o património com uma intervenção museológica. Inclui-se neste tipo de museus o **Museu Municipal de Vila Franca de Xira,** o **Museu de Mértola,** o **Museu Municipal de Alcochete,** o **Museu Rural e do Vinho do Concelho de Cartaxo** e o **Ecomuseu Municipal do Seixal.** Todos eles possuem percursos museológicos distribuídos pelo território do município, com os seus próprios núcleos inseridos no seu espaço histórico e ambiental. Deste modo o poder de comunicação do objecto é mais forte e mais rico, porque não se encontra isolado nem fora do contexto que lhe deu origem e função.

[2] Irisalva Moita, «Situação dos Museus Regionais no Contexto Museológico Português», in *Museus de Região. Pólo Dinamizador de Acção Cultural.* (Actas do Colóquio APOM 1977), Lisboa, APOM, 1982, p. 103.

O museu de região não tem um âmbito especializado; é um museu multifacetado que apresenta diacrónica e sincronicamente os múltiplos aspectos do território de uma região ou sub-região: desde os geológicos, geográficos, botânicos, zoológicos até aos arqueológicos, históricos, etnológicos, arquitectónicos, artísticos, económicos, científicos e técnicos, políticos, religiosos, sociais e culturais. A identidade destes está no carácter individual

© Universidade Aberta

de cada região, sub-região ou território da sua influência. Assim, teremos tantos museus diferentes, quantas as áreas geográficas musealizadas.

A interdisciplinaridade e multidisciplinaridade são dados importantes para a organização e funcionamento deste tipo de museus que se desenvolvem a partir de um núcleo sede, onde funcionam os serviços centrais de gestão do património museológico, nomeadamente inventário e registo, conservação e restauro, investigação, preparação e montagem de exposições, materiais para o serviço educativo e animação cultural, e se estendem aos pólos distribuídos pela área geográfica de influência do museu.

3. VOCAÇÃO DO MUSEU DE REGIÃO

Em Portugal, para além do **Museu da Cidade de Lisboa,** cujo programa se fundamenta nos princípios do museu de região, outros museus de âmbito regional se criaram, embora contemplando aspectos parcelares do património dos territórios que representam. Integravam-se neste grupo o **Museu de Etnografia e História do Douro Litoral** (hoje **Museu de Etnologia do Porto** que se encontra encerrado para reorganização), o **Museu Municipal de Etnografia e História da Póvoa do Varzim** e o **Museu da Terra de Miranda,** o **Museu Agrícola de Entre o Douro e Minho,** situado em Vairão, Vila do Conde.

Na Guarda, ao reformular o **Museu Regional,** nos meados da década de oitenta, iniciou-se o processo da criação de um museu de região. Na introdução do Roteiro, **Maria Alice Faria,** então Directora do Departamento de Museus, Palácios e Fundações do IPPC, define a vocação do museu que pretende representar todo o distrito, que devido às micro regiões que integra, apresenta uma enorme variedade e riqueza de valores culturais:

«O seu nome, porém, não é limitativo nem da representatividade nem da acção a desenvolver, já que o museu representa todo o distrito e as populações que aí habitaram desde as origens aos nossos dias, e pretende-se tornar pólo de desenvolvimento cultural de todo esse território» [1].

A maior parte dos museus com características de museus de região ou representam um município, como o **Museu Municipal da Figueira da Foz «Santos Rocha», Museu Municipal de Benavente, Museu Municipal de Loures, Museu de Estremoz,** ou território de uma freguesia, **Monte Redondo** e **Escalhão,** ou uma aldeia, como **Vera Cruz de Marmelar.**

O **Museu de Arqueologia e Etnografia do Distrito de Setúbal** foi o gérmen de um museu de região, que através da sua dinâmica, traduzida na realização de trabalhos de investigação, conferências, exposições — permanentes e temporárias — na área de Setúbal, deu origem à descoberta de valores culturais e patrimoniais e à criação de novos museus locais.

Numa Europa sem fronteiras — Europa de Regiões — cada vez se acentua mais a necessidade de museus desta natureza, funcionando como instrumentos de protecção e valorização dos valores culturais e patrimoniais de cada povo e comunidade, e da defesa da identidade e individualidade de cada região ou sub-região.

[1] *Museu da Guarda,* IPPC. Por variadas razões, o Museu da Guarda não evoluiu, conforme estava previsto na sua fase de arranque.

© Universidade Aberta

Aqui fica o aviso que vem da primeira metade deste século, de **António Gomes da Rocha Madahil,** ao dar aos museus um papel fundamental para salvar a individualidade dos povos e das regiões, que é ameaçada pelo progresso e transformações profundas da sociedade contemporânea que se adivinham:

> «Ao caminho de ferro há actualmente a acrescentar outro nivelador formidável de civilizações, destruidor tremendo de regionalismos que a toda a parte chega e que por onde passa vai infiltrando o seu pernicioso virus de sedução; quero referir-me ao cinema, com os seus figurinos mundiais de vestuários, atitudes, gestos, decorações em série, sentimentos, acções, a vida inteira, enfim, do corpo e do espírito, por ele pautada num despotismo de que mal nos apercebemos, mas que de facto existe e se nos impõe.
>
> Poucos anos mais, e terá desaparecido a última resistência das tradições nativas. O mundo será duma uniformidade desconsoladora; e a reacção, que fatalmente virá, levará talvez séculos a encontrar o perdido equilíbrio sem nunca chegar ao pitoresco da vida passada. A mentalidade é outra, outra tem de ser também a vida em si.
>
> É então a vez dos museus; só eles permitirão reconstituições, estudos desta pobre Humanidade inconstante e doente» [1].

[1] *Op. cit.,* p. 19.

SUGESTÕES DE LEITURA

Découvrir les Ecomusées, Rennes, 1984.

DIAS, Jorge, *Museu Nacional e Museus Regionais de Etnografia,* Barcelos, Museu Regional de Cerâmica, 1964.

La Museologie Selon Georges Henri Rivière, Bordas, 1989.

MOITA, Irisalva, «Fundamentos dum Museu de Lisboa», Separata da *Revista Municipal.* Lisboa, 1972.

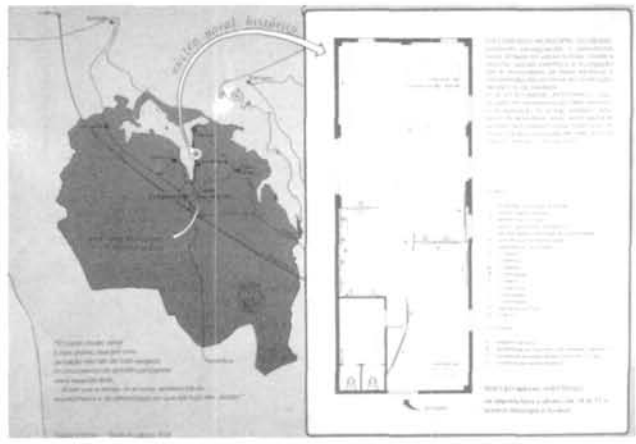
Museu de Região. Pólo Dinamizador de Acção Cultural. (Actas do Colóquio APOM, 1977). Lisboa, 1982.

Quels Musées, Pour Quelles Fins Aujourd'hui?, Paris, La Documentation Française, 1983.

VARINE-BOHAN, Hugues de, «Un Musée Éclaté: le Musée de l'Homme et de l'Industrie», in *Museum,* vol. 25, 1973.

VEILLARD, Jean-Yves, «Problèmes du Musée d'Histoire, a Partir de l'Expérience du Musée de Bretagne, Rennes», in *Museum,* vol. 24, 1972.

© Universidade Aberta



51. Núcleo Naval – Ecomuseu Municipal do Seixal



52/53. Moinho de Maré de Corroios (Interiores e Exteriores) – Núcleo do Ecomuseu Municipal do Seixal



© Universidade Aberta







54. Fragata do Museu Municipal de Alcochete

55. Traje Regional no Museu das Terras de Miranda

56. Museu de Mértola

© Universidade Aberta

BIBLIOGRAFIA GERAL

© Universidade Aberta

Página intencionalmente em branco

© Universidade Aberta

AA. VV., *Faire un Musée: Comment Conduire une Opération Muséographique,* Paris, La Documentation Française, 1986.

AA. VV., *La Muséologie selon Georges Henri Rivière.* Cours de Muséologie / Textes et Témoignages, Paris, Dunod, 1989.

AA. VV., *L'Organisation des Musées — Conseils Pratiques*, Paris, Unesco, 1969.

ACCIAIUOLI, Margarida, *Os Anos 40 em Portugal. O País, o Regime e as Artes. «Restauração»* e *«Celebração»,* Tese de Doutoramento Apresentada à UNL, 1991.

Actas do II Atelier Internacional — Museus locais — Nova Museologia, Lisboa, 1985.

ALEXANDRE, Edward P., *Museums in Motions: An Introduction to the History and Functions of Museums,* Nashville (Tenessee), American Association for State and Local History, 1979.

ALLEGRET, Laurence, *Musées: Architecture Thématique,* Paris, Editions du Moniteur, 1989.

ALOI, Roberto, *Musei: Architettura, Tecnica,* Milano, Ulrico Hoepli Editore, 1962.

ANDERSEN, F. & HANSEN, T., «The Educational Use of Museums, the Natural Environment and Reality», in *Museum Education,* Kopenhagen, Danish ICOM, 1982.

ARAGÃO, A. C. Teixeira de, *Descrição Geral e História das Moedas Cunhadas em Nome dos Reis, Regentes e Governadores de Portugal,* Tomo I, Lisboa, Imprensa Nacional, 1874.

BACHMAN, K. W., *La Conservation Durant les Expositions Temporaires,* Rome, ICCROM, 1975.

BAEZ, Norbert S.; BANKS, P. N., *The International Journal of Museum Management and Curatorsship,* 1985.

BARIL, Paul, *Museum Fire Preventation Programmes,* Lisboa, ICMS, 1990.

BAYLE, P., «Les Musées d'Histoire Naturelle et le Monde du Travail», *ICOM Education* 11, Paris, 1984.

BAZIN, Germain, *Le temps des Musées,* Liége, s./n., 1967.

BRAWNE, Michael, *The New Museum: Architecture and Display,* London, Architectural Press, 1965.

Bulletin Signalétique de Préhistoire et Protohistoire, Paris, C.D.S.H., (trimestral).

BURCHARD, U. & BODE, R., *Mineral Museums of Europe,* London, Walnut Hill Publishing Company, 1986.

© Universidade Aberta

CACHÃO, M. & GALOPIM DE CARVALHO, A. M., «Georrecursos, Cultura e Turismo». II Encontro Nacional do Ambiente, Turismo e Cultura. Centro Nacional de Cultura, Angra do Heroísmo, Janeiro, 1991.

Cadernos do MINOM, 1981 e 1982.

CANÊLHAS, Maria da Graça Salvado, *Museus Portugueses de História Natural, Perspectiva Histórica,* Lisboa, APOM, 1983.

CARVALHO, Rómulo de, *A Actividade Pedagógica da Academia das Ciências de Lisboa nos Séculos XVIII e XIX,* Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa, 1981.

CARVALHO, Rómulo de, *A Física Experimental em Portugal no Século XVIII,* Lisboa, CALP, 1982.

CARVALHO, Rómulo de, *A História Natural em Portugal no Século XVIII,* Lisboa, CALP, 1987.

COSTA, P. F., *O Exploratório*, Lisboa, ed. A., 1989.

D'ALAMBERT, Clara Correia; MONTEIRO, Marina Garrido, *Exposição: Materiais e Técnicas de Montagem,* São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

DANILOV, J., «Un Centre d'Education Scientifique Informelle à Chicago», *Museum*, Paris, UNESCO, (150), 1986.

DAVALLOM, Jean, *Claquemurer, pour ainsi Dire, tout l'Univers. La Mise en Exposition,* Paris, Centre Georges Pompidou, 1986.

Découvrir les Ecomusées, Rennes, 1984.

DECROSSE, A., LANDRY, J. & NATALI, J., «Les Expositions Permanentes de la Cité des Sciences et de l'Industrie de La Vilette: Explora», *Museum,* Paris, UNESCO, (155), 1987.

DIAS, Jorge, *Museu Nacional e Museus Regionais de Etnologia,* Barcelos, Museu Regional de Cerâmica, 1964.

ERI, I., «Un Court Historique des Vitrines», *Museum*, Paris, UNESCO, (146), 1980.

«Expositions Permanentes», *Museum,* (154), 1987.

«Expositions Temporaires», *Museum,* (152), 1986.

FACHE, C., «Educational Games», in *Museum Education,* Kopenhagen, Danish ICOM, 1982.

FAVIÈRE, Jean, *Museus da Europa. Evolução e novas Tendências,* Lisboa, ICOM — Comissão Nacional Portuguesa, 1989.

FENELLY, L. J., *Museum, Archive and Library Security,* London, Butterworths, 1983.

FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal no Século XIX,* Lisboa, Bertrand, 1966.

© Universidade Aberta

FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal no Século XX,* Lisboa, Bertrand, 1984.

GALOPIM DE CARVALHO, A. M.; LOPES, César L., *Geociências na Universidade de Lisboa: Investigação Científica e Museológica,* Lisboa, MLMG, 1987.

GALOPIM DE CARVALHO, A. M., *Museu e Laboratório Mineralógico e Geológico. Universidade de Lisboa: o que somos, o que temos, o que fazemos, o que pensamos fazer,* Lisboa, MLMG, 1988.

GALOPIM DE CARVALHO, Nuno, *Um novo Museu.* Museu e Laboratório Museológico e Geológico, Lisboa, Universidade de Lisboa, 1989.

GALOPIM DE CARVALHO, A. M., «Museu e Laboratório Mineralógico e Geológico, Universidade de Lisboa: o que somos, o que temos, o que fazemos, o que pensamos fazer», *Ethnologia*, (6), 1991.

GIL, Fernando Brangança, *Tratamento Museográfico. Museus de Ciência e Técnica*, ed. A., s. d.

GIROUARD, Mark, *Alfred Waterhouse and the Natural History Museum,* London, British Museum Natural History, 1981.

GORDON, Ayala, «Emotional Reactions to an Exhibition», *ICOM Edutation* 10, Paris, 1982.

GOUVEIA, Henrique Coutinho, *Para a História dos Museus Locais em Portugal — A Propósito da Criação do Museu do Lorvão*, Lisboa, IPPC, Departamento de Etnologia, Estudos e Materiais, (5), 1984.

GOUVEIA, Henrique Coutinho, «Acerca do Conceito e Evolução dos Museus Regionais Portugueses desde Finais do Século XIX ao Regime do Estado Novo», *Bibliotecas, Arquivos e Museus,* Lisboa, vol. 1 (1), 1985, pp. 147-184.

GREGORY, R. *et al., The Exploratory (Hands on Science Centre),* Bristol, Exploratory, 1987.

GUICHEN, Gael de, *Climate in Museums,* Rome, ICCROM, 1984.

GURIAN, Elaine H., «Museum's Relationship to Education», in *Museum Education,* Kopenhagen, Danish ICOM, 1982.

GURIAN, Elaine H., & KAMIEN, Janet, «Interactive Exhibits at the Boston's Children Museum», in *ICOM Education*, Paris, 1982.

HEIN, George E., «Evaluation of Museum Programmes and Exhibits», *Museum Education,* Kopenhagen, Danish ICOM, 1982.

HILBERT, Gunter S., *Sammlungs gut in Sicherheit,* Teil 2, Lichtschutz, Klimatisierung, Berlin, Geburder Mann Verlag, 1978.

ICCROM, *Securité dans les Musées,* Rome, ICCROM, 1977.

«Images de l'Ecomusée», *Museum,* (148), 1985.

© Universidade Aberta

JENHINS, Jane, *Museum Security,* «Information Sheet», (25), 1981.

JENSEN, Jorgen, «Concepts and Goals for Museum Exhibits» in *Museum Education*, Kopenhagen, Danish ICOM, 1982.

JOHNSON, E. Verner; HORGAN, Joanne C., *La Mise en Réserve des Collections de Musée,* Paris, UNESCO, 1980, «Cahiers Techniques, Musées et Monuments», (2).

JORGE, E. P., *Bibliografia Arqueológica Portuguesa,* Lisboa, Departamento de Arqueologia do IPPC, 1984 e 1985, (1.º volume: 1935-1969; 2.º volume: 1970-1979).

JUN, Ju, «Un Musée sur le Site d'une Ancienne Mine de Cuivre», *Museum*, Paris, UNESCO, (150), 1986.

KLOTZ, Heinrich; KRASE, Waltraud, *New Museum Buildings in the Federal Republic of Germany,* Goethe Institut, 1985.

KROCHMANN, Jurgen, *Museumskunde,* vol. 51, (3), 1986.

KROCHMANN, J.; HILBERT, G. et al. *Licht,* «Museum Beleuchtung».

LA FONTAINE, R. H., *Recommended Environmental Monitors for Museum, Archives and Art Galleries,* «Technical Bulletin», (3), 1980.

LA FONTAINE, R. H., *Environmental Norms for Canadian Museums, Art Galleries and Archives,* «Technical Bulletin», (5), 1981.

LAPAIRE, Claude, *Petit manuel de Muséologie.* Switzerland, Ed. Paul Haup Berne et Stuttgart, 1983.

LEON, Aurora, *El Museu. Teoria, Praxis y Utopia,* Madrid, Ediciones Cátedra, 1978.

Le Prix du Musée, 1983.

LINDSAY, A. J. *et al., The Curation and Management of Archeological Collections,* Washington, U.S. Department of Interior, 1980.

LOHR, Rita, «Adult Education and the Museum», *ICOM Education* 10, Paris, 1982.

LORD, Gail Dexter; LORD, Barry, *The Manual of Museum Planning*, London, HMSO Publications Centre, 1991.

L'Organisation des Musées, Conseils Pratiques, Paris, UNESCO, 1959.

MACHADO, J. L. S., «Subsídios para a História do Museu Etnológico do Doutor Leite de Vasconcelos» in *O Arqueólogo Português,* Nova Série, Tomo V, Lisboa, 1965.

MACLEOD, K. J., *Relative Humidity: its Importance, Measurement and Control,* «Technological Bulletin», (1), 1978.

MASSARI, Giovanne, *Humidity in Monuments,* Rome, ICCROM, 1977.

MICHALSKI, Stefan, *An Over all Framework for Preventive Conservation and Remedial Conservation,* Dresden, ICOM, 1990.

© Universidade Aberta

MILES, R. S. *et al., The Design of Educational Exhibits,* London, Unwin Hyman, 1988.

MINISTÈRE DE LA CULTURE DE FRANCE, Direction des Musées de France, *Faire un Musée: Comment Conduire une Opération Muséographique?,* Paris, La Documentation Française, 1986.

MOITA, Irisalva, «Fundamentos dum Museu de Lisboa», Separata da *Revista Municipal*, Lisboa, 1972.

MONTANER, Joseph; OLIVERAS, Jordi, *The Museums of the Last Generation,* London, Academy Editions, 1986.

MOREIRA, Isabel Martins, *Museus e Monumentos em Portugal, 1772-1974*, Lisboa, Universidade Aberta, 1989.

MURDOCK, George; et al, *Guia para la Clasificatión de los Datos Culturales,* Washington, Union Panamericana, 1963.

Musées de Sites Archéologiques, Estudo Preparado pelo Conselho Internacional dos Museus (ICOM), 1982.

Musées, Imaginations et Éducation, Paris, UNESCO, 1973.

Musées: Générateus de Culture, ICOM, 1989.

Musées et Recherche sur le Terrain, Paris, UNESCO, 1970.

Museu de Etnologia, Informática e Museus, Lisboa, Museu de Etnologia/Instituto de Investigação Científica Tropical, 1989.

Museu de Região. Pólo Dinamizador de Acção Cultural. (Actas do Colóquio APOM, 1977), Lisboa, 1982.

MUSEUM ASSOCIATION, *A Light Damage Slide Rule,* London, Museum Association, 1988.

Museum, (146), 1985.

«Museus», in *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira,* vol. 18, Lisboa, pp. 223-278.

Museus do Distrito de Setúbal. Roteiro, Associação do Distrito de Setúbal, 1985.

NABAIS, António José, «Le Développement des Ecomusées au Portugal», *Museum,* (148), 1985, pp. 211-216.

NABAIS, António José, «Le Musée Municipal de Seixal: un Ecomusée de Développement», *Museum*, (142), 1984, pp. 71-74.

NABAIS, António, «Museus», in *Dicionário Ilustrado da História de Portugal,* Lisboa, Alfa, vol. 2, 1982, pp. 18-21.

NATIONAL GALLERY OF ART, *Art in Transit: Studies in the Transport of Paintings,* International Conference on the Packing and Transportation of Paintings, 1991, London/Washington, National Gallery of Art. 1991.

© Universidade Aberta

NEAL, Arminta, *Help for the Small Museum,* Boulder (Colorado), Pruett Press, 1987.

O Archeologo Português, Lisboa, Imprensa Nacional, (1.º número 1895).

O Trabalho Faz o Homem, Museu de Setúbal / Convento de Jesus, 1987.

ODDON, Yvonne, *Instruments Documentaires Principaux Instruments Documentaires à l'Usage des Musées Mixtes,* «La Muséologie», Dunot, 1970, pp. 195-201.

OLIVEIRA, Ernesto Veiga de, *Apontamentos sobre Museologia Museus Etnológicos*, JIU/CEAC, Lisboa, (6), 1971.

OLIVEIRA, Ernesto Veiga de, *Apontamentos sobre Museologia. Museus Etnológicos,* Lisboa, Junta de Investigação do Ultramar, 1971.

POIRIER, Jean (dir. de), *Ethnologie Générale,* Paris, Gallimard, 1968.

Publicações do Museu Nacional da Ciência e da Técnica, Coimbra, (1.º número 1971).

Quels Musées, Pour Quelles Fins Aujourd'hui?, Paris, La Documentation Française, 1983.

RIBEIRO, José Silvestre, História dos Estabelecimentos Scientificos Litterarios e Artisticos de Portugal, Lisboa, Typografia da Academia Real das Sciências, 1872 a 1889.

RIVIÈRE, Georges Henri, *la Muséologie Selon Georges Henri Rivières,* Paris, Dunod, 1989.

ROCHA-TRINDADE, Maria Beatriz, «Le Musée d'Aujourd'hui. Un Système de Communication Multimedia», in *Estudos de Homenagem a Ernesto Veiga de Oliveira*, Lisboa, INIC - Centro de Estudos de Etnologia, 1989, pp. 275-734.

ROM, *Communicating with the Museum Visitor Guidelines for Planning,* Toronto, 1976.

ROYAL ONTARIO MUSEUM, *In Search of the Black Box,* Ontario, 1978.

Scenographier l'Art Contemporain, Savigny-le-Temple. M.N.E.S., 1986.

SCHUBNEL, H. J., *Cristaux Géants et Mineraux Precieux,* Paris, Musée National d'Histoire Naturelle, 1987.

STOLOW, Nathan, *Fundamental Case Design,* «Museum News Technical Supplement», Fevrier, 1966.

STOLOW, Nathan, *Conservation Standards for Works of Art in Transit and on Exhibition,* UNESCO, 1979.

STOLOW, Nathan, *Conservation and Exhibition,* London, Butterworths, 1986.

© Universidade Aberta

TABORSKY, Edwina, «The Museum it the Community» in *ICOM Education* 8, Paris, 1978.

TEIXEIRA, Madalena Brás, «Os Primeiros Museus Criados em Portugal», *Bibliotecas, Arquivos e Museus*, Lisboa, vol. 1, (1), 1984, pp. 185-239.

TEIXEIRA, Madalena Brás, «Do objecto ao Museu», *Prelo,* (5), 1984, pp. 31-50.

THACKRAY, J. L., *Geological Museum,* London, British Museum Natural History, 1987.

THE MUSEUM ASSOCIATES, *Lighting in Museums, Galeries and Historic Houses,* London, The Museum Associates, s. d.

THOMPSON, John M. A., *Manual of Curatorship,* London, Butterworths, 1986.

THOMPSON, M. W., *Ruins: their Preservation and Display,* London, British Museum, 1981.

THOMSON, Garry, *The Museum Environment,* 1 st ed., London, Butterworths, 1978.

THOMSON, Garry, *The Museum Environment,* London, Butterworths, 1986.

THOMSON, Garry; BOLOOK, Linda, *Simple Control and Measurement of Relative Humidity in Museums,* «Information Sheet», (24), 1980.

THOMSON, Garry; STANIFORTH, Sara, *Conservation and Museum Lighting,* «Information Sheet», (6), 1985.

VARINE-BOHAN, Hugues de, «Un Musée Éclaté: le Musée de l'Homme et de l'Industrie», *Museum,* vol. 25, 1973.

VEILLARD, Jean-Yves, «Problèmes du Musée d'Histoire, a Partir de l'Expérience du Musée de Bretagne, Rennes», *Museum,* vol. 24, 1972.

VITORINO, Pedro, *Os Museus de Arte do Porto,* Coimbra, Imprensa da Universidade, 1930.

WENGEN, Ger Van, «The Relationship Between Museum Display and Educational Activities», in *ICOM Education 10,* Paris, 1982.

WENGEN, Ger Van, «Educational Programmes in Museums», *Museum Education*, Kopenhagen, Danish ICOM, 1982.

WILSON, J. Andrew, *Automatic Sprinnklers: Friend or Foe?,* Smithsonian Institution, Fevrier, 1989.

WILSON, J. Andrew, *Fire Fighters,* «Museum News», Novembro e Dezembro 1981.

© Universidade Aberta

ADENDA

Universidade Aberta

Iniciação à Museologia

Conservação e condições ambiente. Segurança

por *Luís Efrem Elias Casanovas*

A conservação preventiva, como prática estritamente ligada à investigação científica, está em permanente evolução, tanto no que se refere aos equipamentos disponíveis como na própria atitude de quem tem a responsabilidade de orientar as intervenções.

É este último aspecto que iremos abordar porque entendemos que o comportamento de todos os profissionais envolvidos nesta problemática sejam eles conservadores, museólogos, técnicos de conservação, engenheiros ou arquitectos, deve ser revisto à luz das conclusões de um conjunto de trabalhos, extremamente significativo, apresentados no Congresso do IIC em Ottawa, em Setembro de 1994, e outros publicados pelo Instituto Canadiano de Conservação cujo conteúdo iremos seguidamente analisar, no enquadramento proporcionado pelo texto do capítulo VII deste Manual (p. 161-187), sem alterar a sequência dos temas.

Luz

Conforme referimos nas alíneas 2.2.1 e 2.2.4 deste Manual a acção da luz tem sido estudada, com base na chamada «lei da reciprocidade» que deu lugar a um programa para gerir a iluminação, elaborado pelos museus canadianos segundo pressupostos de conservação a longo prazo, e não com meros objectivos de valorização espectacular das peças de uma colecção.

Partindo dos trabalhos de Stefan Michalski, o Instituto Canadiano de Conservação – ICC – elaborou uma régua de cálculo[1] que permite prever o grau de degradação provocado por um determinado tipo de iluminação actuando sobre um corante cuja resistência à luz seja conhecida[2] e com base nesses resultados foi definida uma metodologia, que na sua

ADENDA

primeira fase só será aplicada à pintura sobre papel e documentos gráficos em geral, e que se desenvolve da seguinte forma:

- determina-se a sensibilidade à luz dos materiais, fixa-se a degradação máxima admissível e o nível de iluminância, de acordo com as características de exposição pretendida;
- recorrendo à régua do ICC, ou a outro método, determina-se o número total de lux.hora resultante do nível de iluminância e da degradação definida;
- recolhidos estes dados determina-se o número de horas de exposição anual de cada peça.

O programa resultante levou, por razões de simplificação, a agrupar as colecções em três categorias conforme a sua sensibilidade à luz e resume-se no quadro seguinte[3] que iremos comentar:

	Degradação admissível (*b*)	**Tempo de exposição Semanas/ano ou lux.hora/ano**	**Degradação adm. (anos)**
Categoria 1 – ISO 1,2,3 (*a*) (cores mais delicadas)	1,2 Mlxh	4 semanas ou 12 000 lux.h (*c*)	100
Categoria 2 – ISO 4,5,6, (*a*) (cores intermédias)	10,8 Mlxh	10 semanas ou 42 000 lux.h (*c*)	250
Categoria 3 – ISO 7 e 8 + (*a*) (cores resistentes)	300 Mlxh	20 semanas ou 84 000 lux.h (*c*)	3500

a) a resistência à luz é definida pelos números ISO (International Standard Organisation) e conhece-se o comportamento de um grande número de corantes[4];

b) a acção da luz exprime-se em lux.hora, unidade que traduz a acção da luz, expressa em lux, durante um certo período de tempo, expresso em horas: 1000 lux × 10 horas = 10 000 lux.hora. A degradação admissível é a que os museus canadianos consideram realista e que, pelo recurso à régua do ICC, se determinou que resulta da acção de 1,2 milhões de lux.hora sobre corantes das classes ISO 1, 2, 3;

c) o tempo de exposição em lux.hora destina-se a permitir alguma flexibilidade na gestão da exposição: 12 000 lux.hora podem ser atingidos ao fim de 100 horas com uma iluminância de 120 lux ou 240 horas com 50 lux.

A aplicação concreta desta metodologia implica o conhecimento dos materiais utilizados na feitura das obras, sobretudo no que se refere aos corantes, e a capacidade para gerir o

ADENDA

tempo de exposição do acervo em função das conclusões a que se chegar e dos níveis de degradação que forem fixados, o que pressupõe um claro envolvimento do museólogo nesta área da Conservação Preventiva, em conformidade aliás com o que já referimos na alínea 2.2.6 do texto do Manual.

Outra consequência do emprego dos números ISO é a utilização das amostras padrão para avaliar a acção da luz a que uma peça determinada está sujeita, por comparação entre uma amostra tipo, colocada em condições idênticas à da peça que se pretende estudar, e a referência padrão e, partindo da degradação observada, determinar a carga de luz em lux.hora.

Humidade relativa

No Congresso do IIC em Ottawa, que já referimos, M. Mecklembourg apresentou uma comunicação que vai marcar toda a problemática do controlo do meio ambiente museológico. Retomando, e desenvolvendo, com grande rigor científico, as teses que haviamos referido na alínea 2.4.2 do Manual, conclui o seu trabalho escrevendo: «There is no one 'ideal' relative humidity for museums, only values and ranges that minimize specific types of change in materials and objects.»[5]

Esta afirmação que confirma, e amplia, o que escrevemos na alínea já citada, tem consequências muito importantes porquanto, não havendo valores ideias que possam servir de referência universal (como é o caso dos níveis de iluminância) a definição dos níveis de humidade relativa a respeitar passa a ser da competência de quem conhece as colecções e a história dos objectos que a integram, ou seja o conservador responsável.

Assim os responsáveis pelo acervo de um museu têm de conhecer, em pormenor, não só as condições em que se encontram as suas colecções no que se refere à humidade relativa, e à temperatura, mas também o passado de cada um dos objectos que a integram, para poder fornecer dados credíveis aos técnicos sempre que haja necessidade de uma intervenção que possa vir a implicar alteração das condições ambiente, seja ela uma exposição temporária fora do museu ou uma modificação operada no próprio local.

Com efeito, não podemos esquecer que a única forma segura de controlar a poluição interna e externa dentro de um museu, nomeadamente a que pode resultar de um acréscimo previsível do número de visitantes, implica a introdução de ar exterior, devidamente filtrado e tratado, cujas características têm de ser definidas **em função das condições ambiente prevalecentes no museu e nunca, em caso algum, por obediência a quaisquer textos, ou tabelas, por muito credenciados que sejam os seus autores.**

Tal como no caso da acção da luz, em que se torna necessário conhecer os materiais para podermos definir uma gestão coerente da iluminação, assim também no caso da humidade

ADENDA

relativa são os objectos, e a sua história, que devem definir as condições ambiente em que devem estar expostos.

Vitrines

Um trabalho recente de S. Michalski[6] veio obrigar-nos a rever o emprego de estabilizadores de humidade relativa em vitrines ao demonstrar que as trocas de vapor de água entre o interior da vitrine e o exterior são muito mais lentas do que se admitia.

Esta conclusão é importante porquanto, salvo situações específicas, o que se pretende, nos museus portugueses, é assegurar uma humidade relativa estável em torno de 60%, o que se consegue com uma vitrine bem construída sem necessidade de qualquer tratamento de ar interior.

Conclusão

Face à situação criada pelos trabalhos que referimos, impõe-se a necessidade de um crescente envolvimento dos conservadores de museus, e museólogos em geral, na definição dos parâmetros fundamentais do meio ambiente museológico.

Este envolvimento pressupõe, no entanto, para ser fecundo, uma procura constante de diálogo entre os profissionais de museus e os demais especialistas, tendo como objectivo a definição de um léxico comum que permita que a utilização das noções essenciais não sirva de barreira mas sim de via de compreensão e estudo.

Lisboa, Setembro 1995

---

[1] CCI Notes 2/6, «A light damage slide rule», Canada, Ottawa, Canadian Conservation Institute, 1988, 10 p.

[2] O estudo sistemático da resistência dos corantes à luz é prática comum dos fabricantes desde os meados do século XIX: a metodologia utilizada foi, durante muitos anos, considerada inadequada aos problemas específicos da degradação pela luz das colecções dos museus.

[3] BERGERON, André, (Direction), «L'éclairage dans les institutions muséales», Québec, Edition du Musée de la Civilisation, 1992.

[4] THOMSON, Garry, *The Museum Environment*, London, Butterworths, 1978.

[5] «Não há uma 'humidade relativa' ideal para museus, só há valores e intervalos que minimizam alterações específicas em (determinados) materiais e objectos», in «Preventive Conservation-Practice, Theory and Research», Preprints of the Contributions to the Ottawa Congress, 12-16 September 1994, IIC – 6, Buckingham Street, London WC2N 6BA.

[6] «Leakage prediction for buildings, cases, bags and bottles», in *Studies in Conservation*, Vol. 39 Nr. 3 August 1994.

Composto e paginado
na **UNIVERSIDADE ABERTA**

1.ª edição

Lisboa, 1993

© Universidade Aberta



ISBN: 978-972-674-542-6